

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIX. évfolyam, 2. szám · 2021. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

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

Tanácsadó testület / Advisory Board:

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

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

TARTALOM – CONTENTS

DOCUMENTA

- 125 TALLIÁN TIBOR
Kritikus a kakasülőn
Az akadémista Kodály zenei jegyzetei
- 154 The Critic in the Gallery
Notes on Music by Zoltán Kodály, Student at the Academy of Music
(Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 155 MALINA JÁNOS
Bécs után – szabadon?
A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy „Fényes” Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája
- 179 Following Vienna – Freely?
The Twists and Turns of the Viennese Operatic Scene and the Programme Policy of Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ after 1776
(Abstract)
- 182 DALOS ANNA
Veress Sándor elfeledett ifjúsága
- 203 Sándor Veress’s Forgotten Youth
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

- 204 DOBSZAY LÁSZLÓ
A népdal felszívódása a bartóki kompozícióban
- 213 The Absorption of Folksong in Bartók’s Compositions
(Abstract)
- 214 LAKI PÉTER
„Japán” epizód Veress Sándor 1. szimfóniájában?
- 224 A ‘Japanese Episode’ in Sándor Veress’s First Symphony?
(Abstract)

RECENZIO – REVIEWS

- 225 KOMLÓS KATALIN
Régi szép idők
Frank Tibor: Szalonvilág. A polgári érintkezés modernizálódása a 19. században
- 229 MOLNÁR SZABOLCS
Vázlatokból zenei világ
Anna Dalos: Zoltán Kodály's World of Music
- 234 OZSVÁRT VIKTÓRIA
Töredékekben rejlő teljesség
Ulrich Tadday (hrsg.): György Kurtág (Musik-Konzepte Sonderband)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMAPetőfi
Kulturális
Ügynökség

DOCUMENTA

Tallián Tibor

KRITIKUS A KAKASÜLŐN

Az akadémista Kodály zenei jegyzetei

Valószínűleg 1918 őszén, mikor végre kiszabadult a zeneelmélet-oktatás taposómalmából, és hozzáfoghatott a zeneszerzés-tanításhoz, Kodály „bevezető előadás”-t tartott (vagy csak tervezett tartani) „a zeneszerzők óráján”.¹

Uraim, a zenésznek egyetlen eszköze, fegyvere a füle. Ezt kiművelni, a legnagyobb érzékenységre juttatni, legyen minden törekvésének vezető gondolata. Odáig eljutni, hogy amit hall, azt mintha írásban állna előtte, minden részletig [el tudja képzelni] (vak zenészek), s amit elképzelsz, ami benne belül megszólal, azt képes legyen leírni minden hangszer nélkül: ez a cél. A fülnek ez a kétoldalú működése, a befogadó és a kifelé ható rendszeren párhuzamosan fejlődik, de mindkettőnek gyakorlása is párhuzamos kell [hogy legyen]. Minden, az egész stúdium erre való. [...] A belülről kifelé való gyakorlás vezetésére vállalkozik az iskola. A kívülről befelé való nagyobbbrészt saját szorgalmunkra van bízva. Két módja: az irodalom minél szélesebb körű tanulmányozása (még pedig tervszerűen, elsősorban az, ami rokon a saját írásmunkájukkal), és minden hely és alkalom felkeresése, ahol jó zenét hallani lehet. Ez, a kóta nélküli hallgatás olyan feladatnak tekintendő, mint a zenediktálás. A legnagyobb remekművek hallgatásában a zenészinak is összeolvad többnyire a tömeggel, és ez nem baj, mert aki sohasem érzi meg azok tetőtől talpig megrázó hatását, ami minden analízist elsöpör, abból sem zenész sem ember nem lesz soha. Az analízis a nagy átélések után következhetik. De a hangversenyek programján annyi a közép-szerű, mintha az emberiség nem bírná el a tiszta hígítatlan italt, ami semmi emóciót nem okoz, érzésszünetet nem bolygat, hogy itt, míg a publikum tisztelettel unatkozik, a zenész-tanuló gyakorlásának ezt is jól felhasználhatja. Ide vág Cherubini tanácsa – les médiocres pour en éviter les fautes.²

1 Kodály Archívum, KA-Doboz 3/75_1. Részleteit idézi Tallián Tibor: „Kodály Zoltán, a zeneszerzés tanára”, *Gerundium* 11/1–2. (2020), 49–65., ide: 60. DOI 10.29116/gerundium/2020/1–2/3.

2 „J’engage donc l’élève qui se destine à la composition, à lire, et même à copier le plus qu’il pourra, avec attention, et raisonnement, les ouvrages des Compositeurs classiques surtout, et quelquefois aussi ceux des Compositeurs médiocres, pour apprendre des premiers, comment il faut faire pour bien composer, et des autres, comment il faut éviter de donner dans le travers.” Luigi Cherubini: *Cours de contre-point et de fugue*, Introduction. Paris: Heugel, ²[1863], 1. (Arra biztatom tehát a zeneszerzőnek készülő növendéket, hogy figyelmesen és elmélyülten olvassa, sőt másoljon minél többet, elsősorban a klasszikus komponisták műveit, de néha-néha a közepesekét is, az előbbieket, hogy ellesse tőlük a jó komponálás titkait, az utóbbiakat, hogy hogyan lehet elkerülni a tévutakat.)

A legnagyobb remekművek hallgatására a zeneakadémisták hagyományosan sokkal lelkesebben vállalkoznak, mint az élvezethiányos zenediktálására. Kodály parainesise a tömeggel összeolvadó zenészinások ösztönös zeneélményét a curriculum részeként szisztematizálja. A rendszeres zenehallgatás célját abban látja, hogy a tanonc ezáltal gyakorolhatja a hangzó zene visszaalakítását írott zenévé. Mivel pedig a műsorokon a remekművek középszerű – sőt rossz – művek közé vegyülnek, azok hibáit felismerve az ifjú muzsikusz megismerheti, hogyan kerülheti el a tévutakat. Vagyis a kritikát önkritikára használhatja fel. Hogy ezt milyen eredménnyel teszi, az persze a tanár segítségével túl elsősorban a növendék tehetségén múlik: elég okos-e, hogy más kárán tanuljon. Ám az, hogy erre talán nem lesz képes, nem diszkvalifikálja ítéletét mások teljesítményéről. *Les fautes* megmaradnak hibának akkor is, ha az ítélezőnek nincs receptje kijavításukra. Vagy ha nem hibának, hát jellegzetességnek – jellemző sajátoságnak vagy sajátosságnak, melyet mások esetleg nem hibának, hanem érdemnek-értéknek tekintenek adott pillanatban, s később talán annak fogja látni az ítélező is. Később, de korántsem biztos, hogy egyszer s mindenkorra. „...végre nem ítélek meg (ha lehet valamiről egyáltalán végre nem ítélek meg)” – írja Kodály tizenhét évesen az alább közlendő feljegyzések egyikében Don Lorenzo Perosi miséjéről, melynek előadásában kórustagként maga is részt vett.

Végleges ítélet nincs. E kautélát minden ítéletnek szem előtt kellene tartania, különösen, ha következményekkel terhesen, nyilvánosan, írásban ítélik. Magyarul annál inkább, minthogy – mint az etimológiai szótárban olvasom – az ítélni ige eredeti jelentése „üt”, „sújt” lehetett. Indoeurópai pandanját, a *kritikosz*-t nem a hatalom, az erő, hanem a distinkció képessége ülteti a bírói székbe: szít, szűr, mérlegel, elválasztja a búzát az őrjől. Kodályt, kinek zeneelmélet- és zeneszerzés-óráit tarka muzsikusz népség látogatta, nem érte volna meglepetésként, sőt talán számított is rá, hogy néhány jelenlévő a tollat nem kizárólag kóták írása közben fogja forgatni. Azokban az évtizedekben több-kevesebb zenei ismeret birtokló jogász- és bölcsészdoktorok – sőt matematikusok – mellett zeneszerzők és más, zeneakadémiai diplomával rendelkező muzikusok is működtek hírlapi zenekritikusként. Közöttük megtaláljuk Koessler János nem is egy növendékét. A kritikusi pozíció rendszeres jövedelmet biztosított, kielégítette a zenészszerzők bizonyos fajtáját, és módot adott a személyes profilírozódásra, ami távolról pozíciót eredményezhetett az állami zenei intézményrendszerben: nem Tóth Aladár volt az első hivatásos zenekritikus a budapesti Operaház igazgatói székében, hanem a tekintélyes (és vitatott érdemű) Kern Aurél, kit az alábbiakban Kodály is megemlít. Éppen abban az időszakban, melyre a *Bevezető előadás*-t datáljuk (remélhetőleg helyesen), egy esztendőn át napilap-kritikusként működött maga Kodály is. Vagyis hivatásszerűen gyakorolta, amit tanítványainak pedagógiai céllal ajánlott: „minden hely és alkalom felkeresése, ahol jó zenét hallani lehet”.

Jó zenét, középszerűt, néha éppenséggel „gyöngét”, mint aminőkhöz 1903 első hónapjaiban, azaz tizenöt évvel rövid újságkritikusi karrierjének kezdete előtt többször is szerencséje volt. „Több gyöngé koncert” – jegyezte föl 17. lapjára azon maga hajtogatta, kézzel írott füzetnek, mely a borítólapon a „*Zenei jegyzetek* / 3. füzet / 1901. Szeptember.” címet viseli, s melyet „*Zenei jegyzetek* / 2. füzet / 1900.

Szeptember.” című elődjével együtt Kodály Zoltánné Péczely Sarolta szíves engedélyével itt közreadunk. Az olvasónak nincs szüksége Sherlock Holmes-i logikára, hogy a számozásból kikövetkeztesse: a második és harmadik füzetet megelőzte az első. Bemutatjuk ennek címlapját és a címlap verzóján található tartalomjegyzéket:

*Jegyzetek a zene köréből / 1. füzet / 1900. Május – Augusztus.*³

	Lap
Toccata. Bach, c, fis, d. toccato (fr. toquet)	1.
Szonáták, zongorára Mozarttól	2.
(alaktani analízis)	4–6.
Beethoven	7–9.
I. f-moll	
Goldmark. Házi tücsök magyar zene	10.
Schubert. Lazarus. Geistergesang	11.
Alfonso és Estrella (Liszt)	13.
H-moll töredék (Hanslick)	14.
Gluck, Ch. W. (1714–1787)	16–19.
Kyrie (H-m) Bachtól	20.
Oboa d’amore	

Köhler Louis. Igen értékes dolgozatok, pl. Schubert.

Kodály érettségi bizonyítványát 1900. június 13-án állította ki a Nagyszombati Érseki Főgymnasium igazgatósága. Maga az érettségi még májusban lezajlott, és Kodály számára kitűnő eredménnyel zárult. Eminens diák lévén a közelgő vizsgálat nem váltott ki „drukkot” belőle, s a felkészülés sem bizonyult különleges megterhelésnek. Ennek jele, hogy párhuzamosan már másik, muzsikus-jövőjére is gondolt. Mintha úgy érezte volna, hogy mielőtt felvételét kéri a Zeneakadémiára, le kell érettségiznie a zene elméletéből és történetéből is. Egy belső datálás szerint már április végén megkezdte a kissé körülményesen 19. századi című első füzet összeírását. Gondosan kidolgozott „tételeket” válogatott bele *a zene köréből*: a klasszikusok válogatott műveinek lelkiismeretes, helyenként képzeletgazdag, személyes tapasztalatok és olvasmányok alapján írott elemzéseit, Schubert terjedelmes jelenlétével; értékelő-elhelyező életrajzot Gluckról és néhány fogalommagyarázatot. A füzetet szeptember 7-én zárta le a Kyrie-tétel rövid leírásával Bach h-moll miséjéből. Egy hónappal korábban, augusztus 9-i dátummal Kodály nem vártan aktuális témájú, személyes hangvételi, elvi távlatú vitairatot jegyzett be füzetébe: Goldmark *Házi tücsök* című daljátékának zongorakivonatából kiindulva a magyar zenéről értekezett. Az egyoldalas exozé tárgyával és zenei analízisen alapuló érvelésével már a 2. füzet Kodályt előlegezi, ezért itt az 1. füzet egészéből kiemelve közöljük.

Goldmark

A „házi tücsök” nem egységes hatású. Olyan, mint egy kezdő, kiforratlan komponista műve, itt ott felcsillan a tehetség szikrája, de ezek a helyek banalitásokkal

3 Kodály Archivum, Ms.-e.j.01.

váltakoznak. Lehet hogy a rossz zongorakivonat ezt az érzést még fokozza. A mint tehetem meghallgatom a darabot. Különbözik pedig Goldmarkot magyar komponistának nevezni bárgyúság. Egy szikra magyarság nincs ebben a műben. Ellenben Zukunftszeneszerzőnek sem lehet mondani. Német, népies dallamokat dolgoz fel, csövestül.

Pl. Hurrah! Herr Bräutigam

N[émet] Dalkönyv 240. lap

Guten Morgen Herr Takleton

” 255.

És tudja az ördög, a német népdal alkalmasabb a földolgozásra a magyarnál. Az a nyugodt, egyenletes folyás, a taktus folyamatos betartása úgy a tematikus munkára, mint az előadásra alkalmasabbá teszi. A magyar zene csak akkor nyerne általános műbecset, ha idegen éppúgy el tudná játszani mint akár a cigány. Mert a tempo rubato egyik legsajátosabb karakterisztikuma a magyar lassúnak. No meg csupa csárdásból nem lehet symphoniát csinálni. Vagy meg kell elégedni a mérsékelttel, mely mégis ritmikusabb, vagy törekedni kell az önkényes ritardandók és accelerandók megállapítására, rendezésére.

Mindennek pedig újra csak az a vége, hogy a magyar instrumentális formák nem születhetnek német mintára. VIII/9.

A második füzet első dolgozata az első füzet egyetlen *contemporain* témáját viszi tovább: „Nemzeti zene és költészet”. Ám ezt erősen változott ambíciókkal, titkon talán új, gyakorlati aspirációkkal teszi. A Goldmark-feljegyzésre szánt egy oldallal szemben az újabb kifejtés tizennégy sűrűn írott oldalra terjed. Ebből négyet az általános poétikai bevezetés foglal el; hossza és meanderező érvelése utólag magát a visszalapozó író is meglepi („Idáig jutottam. Pedig az elején csak azt akartam mondani, hogy...”). A korábbi esszéhez hasonlít az itteni kiindulás, a német és magyar dallamosság összevetése, de az elemzés a tempók és előadásmódok általánossága helyett most a német és magyar népdal eltérő strófaszerkezetének (!) leírásából indul ki. Nemzeti zene és költészet viszonyát Kodály egyik (vagy talán leg-) első magyar művelődéstörténeti áttekintése világítja meg, a testőrírók Voltaire-követését a legújabb magyar termés wagnerizmusával állítva párhuzamba. Csak a cikk utolsó két oldalán derül ki: a fejtegetések apropója a m. kir. Operaház nemzeti újdonsága, Farkas Ödön *Tetemrehívása*. A kétrészes színpadi balladát 1900. október 5-én mutatták be, és a kritikai esszé befejezésének napjáig – 1901. január 1. – öt alkalommal adták. A szöveg egyik megjegyzése ugyan azt a benyomást kelti, mintha az író zongorakivonat alapján jellemezné az operát – „az instrumentálásról azt mondják...”. Ám ez inkább csak amolyan kritikustársakkal folytatott dialógus, amit szaklapok ítései olykor megengednek maguknak. Ahhoz ugyanis aligha férhet kétség, hogy a tizennyolc éves zenész a 2. füzetben kritikus iroszlánkörmököt élesít, talán gyakorlati céllal: mintha azt gondolná, hogy Hackl N. Lajos 1900. szeptemberében indult *Zenevilágának* szakmai színvonalát jócskán megemelné a fiatal szerző, K. Z. közreműködése.

De ha e pszichológizáló feltételezésünk nélkülözné is a kellő megalapozottságot, annyi bizonyos: az 1900/1901. évadban mindösszesen két rövid hangversenybeszámolóval szemben Kodály öt terjedelmesebb kritikai esszét jegyzett föl füzetébe – köztük a *Mesterdalnokok*ról írott megragadott és megragadó tanulmány a tel-

jes kodályi írásos életmű egyik gyöngyszeme. E sorozat folytatása a 3. füzetben a *Les préludes*-elemzés – inkább Lamartine ciklusáról, mint Liszt zenekölteményéről. Másutt is szó esik Lisztről, kinek zenéje érzékelhetően „problémát” jelent Kodálynak. Érdeklődéssel, de élesebb tollal ítélkezik Berliozról. Feltűnik egy-egy magyar bemutató rövid ismertetése. Ám a 3. füzet összességében a följegyzések céljának átalakulásáról tanúskodik. A második pesti évad kezdetétől az operaműfaj eltűnik Kodály horizontjáról; szinte kizárólagos figyelmét a Filharmóniai Társaság hangversenyei és a vonósnégyes-koncertek kötik le. Eleinte ír még néhány részletes, bár vázlatosan fogalmazott koncertismertetést, mintegy nyersanyagként későbbi tisztázatokhoz. De már az 1901/1902. évad közepétől csak a hangversenyeken elhangzó darabok rövidített címét írja föl, egy-egy találó jelzővel kiegészítve. (Jellemző módon a másodiknál egyharmadával szűkebb terjedelmű harmadik füzetbe három évad eseményeit szorítja be.) Nagyobb érzelmi hullámokat csak a kései Beethoven-kvartettek kavarnak benne. Szisztematikusan és szívósan tágítja zenehallgatói repertoárját, engedelmeskedve az önnevelői utasításnak, melyet tanárként majd továbbad növendékeinek. Ám esszéista vagy csak kritikus babérokra láthatóan nem pályázik többé.

A napló igazolja: Kodály jogosan élt az Eötvös Collegiumban az esti kimaradás engedélyével, melyet ezekben az években egyedül élvezett.⁴ A Csillag utcába tehát aligha társaságban érkezett. Vajon senki tanúja nem volt esti találkozásainak a zenével? A füzetek nem válaszolnak a kérdésre. Tíz évvel később Kodály, a tanár mint ha fellebbentené a fátylat Kodály, az egykori zeneakadémista diák titkáról. 1915. évi naptárlapok hátoldalára egy *Formatani előadás* vázlatpontjait írta föl. A bekezdésnyi szöveg rejtélyes nyitóképe a zenei forma keltette rezonanciát írja le az emberi lélekben. Az együtt-rezgést, mely zenéről emberre, emberről emberre terjed koncentrikus körökben, mint a tóba dobott kavics keltette hullámok. Azután ennél világosabb képet ad arról, amire a *Zenei jegyzetek* nem térnek ki, de ami odaértendő: minden pedagógiai hasznon túl a hangversenyek a zene közösségteremtő erejének élményét nyújtották az ifjú Kodálynak. Ifjan vagy idősen – ezt nyújtják nekünk.

Kavics, tó tükre. Szabályos. Lélekbe dobott kavics: ritmikus. Koncertből haza, órákig együtt (különösen hasonló gondol[kozású], foglalkoz[ású], képzett[ségű társsakkal], szóval előfeltételek). Itt kell keresni. Ez az a közös minden korok, népek.⁵

*

Közlésünkben a hosszú-rövid magánhangzók írását a ma érvényes helyesírási szabályok szerint egységesítjük, kivéve a „dur” hangnemnevet. Kodály néhány többé-kevésbé következetesen alkalmazott régies ortográfáját megtartjuk: cz, külö-

4 „Az Idő- és munkarend, házi szabályzat szerint este 7 órát követően igazgatói engedéllyel lehetett elhagyni az épületet (MDKL 50. doboz. 95/a. dosszié). Erre a korszakban csak Kodály Zoltánnak volt engedélye, aki a Zeneakadémia tagjaként számos esetben késő este érkezett vissza az intézetbe (MDKL 10. doboz 11. dosszié 29. csomó).” Garai Imre: *A Bárány Eötvös József Collegium története 1895–1950*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2016, 88.

5 Kodály Archivum, KA-Doboz 5/38_1-3.

böző, kevésbbé, melylyel stb. Sorszámnevekben az „ik” képzőt kötőjellel kapcsoljuk a számjegyzet (8-ik; Kodály nem tett kötőjelet). A sorszámnévként használt római számok után pontot teszünk. A köznyelvi latin/görög szavakat a Kodály által adott helyen használt formában írjuk. A zenei szakszavak latinosa vagy németes írásmódját megtartjuk. Kodály aláhúzásait egységesen kurzív szedéssel adjuk vissza. A szövegben előforduló egyértelmű rövidítéseket és a közismert muzsikuszavakat nem egészítjük ki, a hiányzó központosítást csak félreérthető helyeken pótoljuk. A hangversenyek műsorán szereplő, Kodály által megadott darabok címét és szerzőjük nevét jegyzetben pontosítjuk, de a műsort alapesetben nem egészítjük ki általa nem említett művek címével. Ahol hiányzik, pótoljuk a hangverseny dátumát a Budapesti Hangversenyek Adatbázisából, mely a Zenetudományi Intézet honlapján felkereshető. Az ott hiányzó adatokat az Arcanum Digitális Tudománytárban hozzáférhető korabeli sajtóbeszámolókból nyertük ki. Az előre kiadott hangversenyprogramok és a Kodály-beszámolók közti ellentmondások feloldásához is a sajtó segítségét vettük igénybe.

DOKUMENTUMOK

*Zenei jegyzetek / 2. füzet / 1900. Szeptember.*⁶

Nemzeti zene és költészet	1–14 ⁷
Kubelík. Rosenthal	15
Recitativ	16
<i>Don Juan</i>	17–18
Perosi: Missa op. 11	19
<i>Wagner: Meistersinger</i>	20–27
Mennyiben utánzó művészet a zene? (Cherbuliez V.)	28–33
Dur és moll	33–34
<i>Fidelio</i>	35–36



Nemzeti zene és költészet szoros összefüggésben van. A nemzeti versforma sajátosságai a nemzeti melódiákon is mutatkoznak, annak a szoros kapcsolatnak következtében, mely egykor összefűzte őket. A német melódiaképzés egyik sajátossága a periodus-végzetek kibővítése. A Stollen (Aufgesang) és Abgesang még Wagneri melódiákban is megvan, oly helyeken, ahol a zene egyszerű elemeiben mutatkozik. Mert amint ez a háromtagúság csak lírai forma, és az eposz, dráma nem igazodnak szerinte, úgy a zenének mint abszolút művészetnek kifejlődése után nem lehetett pusztán ez egyszerű elemekre szorítkoznia.

⁶ Kodály Archívum, Ms.-e.j.02.

⁷ A tartalomjegyzék a füzet utolsó lapján található.

Mikor egyszer már elvált a zene a daltól és táncztól, nem lehet kívánni, hogy ne fejlődjék úgy amint fejlődhetik a versforma és tánczritmus szűk köréből kiszabadulva. Mint a költészetnek vannak olyan termékei, melyek absolute nem énekelhetők, úgy a zenében is kell lenni olyan jelenségeknek, olyan melódiáknak, melyekre nem lehet verset csinálni. Mindkettő csak a két művészet emancipációja folytán jött létre. Amott a költészet fölszabadult a zene hatása alól, és inkább csak a saját természetéből folyó külalakba öltözik (numerosus próza és a szabad versformák) itt a zene elvetve a költészettől ráerőszakolt formát, szintén csak valami természetes dialektika szerint igazodik (ritmustalan melódia, vagy symmetria nélküli ritmus). A zenének ez a tulajdonsága sokak figyelmét fölkelte már. Lessing egy helyen azt ajánlja, hogy a megkomponálásra szánt költemények ne a rendes versformákban, hanem egy szabad, a gondolatok által sorokra tagolt, de azért symmetrikus formában írassanak. Ilyen[ek] Wagner későbbi szövegei (Lohengrin, Tannhäuser még gonddal verselt).

Most az a kérdés, mi az, ami a zenében egészen különáll a költészettől? [áthúзва: (A melódia nem, a passzázs, figura sem, hisz éneklék Chopin Nocturnejét és Rode variációját! Régi operák egyes cadenciái hegedűversenyekbe is beleillenek.)] Nem igaz! Itt vége a költészetnek, itt az emberi hang mint instrumentum szerepel.

Mi az a zenei elem, a mi a költészettől való elválás óta fejlődött ki? (Homályos, zavart eszmék.) Ez nehéz kérdés, annál is inkább, mert vele ezer más függ össze. A legfőbb ezek közül a zene eredetének kérdése. A beszédből, tánczból, vagy mindkettőből eredt-e, vagy lényegében utánzó művészet volt-e: A természet utánzása. Általában van-e, volt-e a természetben utánozni való? Azt hiszem, igen. (Sphynx locuta est!) Honnét erednének a szirénekről, csodás énekükről szóló mondák? Kellett a természetben valami sajátságos, megmagyarázhatatlan ingernek lenni, mely a hallószervet izgatta. Pusztán hallucináció az nem lehet, hiszen a zengő sphynx tudományosan meg van okolva. (A zengő erdőkről szóló régi mondák, éneklő források. Nemcsak zöreje, hanem hang, igazi hang kellett hogy legyen ezekben a különféle hatásokban. A szférák zenéje.) Ezekhez egy élet tanulmánya nem elég.

1.) A zene eredete. A természeti hangok mibenlétének megvizsgálása.

2.) A ritmikus melódia kezdetei, elválása a ritmustalantól.

3.) A görögök zenéje. Mi az oka annak, hogy a zene csak a legújabb korban fejlődött ki? Miért nem tudták a görögök ezt is oly tökélyre vinni, mint a többi művészetet?



Idáig jutottam. Pedig az elején csak azt akartam mondani, hogy Wagner és Beethoven is német melódiát írtak. Beethoventől példa az I. (f-moll) sonata scherzójának eleje (op. 2. N^o 1)

Wagnertől



a többi Abgesang.⁸

8 Lohengrin, I. felvonás, Elsa imája, Molto animato, klarinét szóló.

De hát ez a szerkezeti tulajdonság minden népnél közös (Azt mondják... Tót népdal)⁹ Csak a magyar mintha inkább kettes illetve négyes tagoltságú volna. Legalább a legtöbb magyar dal két főrészt, ezek ismét kettőre oszlanak. A jellemző inkább a *ritmusban* és intervallum magasságban keresendő. Csakis ebben van a nemzeti zene különbsége, a többi közös, éppen úgy, mint a nyelvekben az egyszerű mondat és a nyelvtan elemei egyeznek.

Különböző a frazeológia, a gondolkodás elemi műveleteinek az a része, mely a képes kifejezéseket alkotja, tehát amint mondani szokás: az észjárás. Ha a beszéd a gondolat kifejezője, a zene az érzélemé, mint ott az észjárás, úgy itt a kedély, az érzelmkör a különböző. Ám, úgy mondják, a zene kifejező eszközei a nyelveinél aránytalanul általánosabbak, egyfélébbek, a zene kozmopolita. Igaz, füle mindenkinek van, de elég-e ez a zene megértésére?

A nemzeti elem a zenében éppoly helyet talál, mint a költészetben. Ha az általános érzések föltüntetése nemzeti keretben történik (mert hisz végelemzésben csak ilyen érzések vannak[]). Aki egyáltalán bír érzékképességgel, az jól tudja méltányolni pl. egy egészen idegen nép hazafi fájdalmát, ha annak történetét objectív tanulmányból ismeri. Hogy ez az érzés mégis más, mint a nemzetbelieké, az világos, de nem ez a fő: hanem az, hogy az érzés *érthető*, ha nem is okvetlenül megértendő.

Már most művészi értékű nemzeti zene érhető a külföld előtt is, habár legelső és természetes otthona a haza. A világ minden remekén megvan a nemzeti szín és keret. Az ilyen alkotások megértését ez nem akadályozza, mert megvan a nemzeti érdek mellett a művészi érték (Shakespere.) [!] Tanulmány kell hozzá, de hát a magunkéhoz nem kell-e? Ha valaki nem nő föl a magyar történet, hagyomány, monda és népköltészet légkörében, ránézve Toldi vagy Bánkban csak annyi, tanulmány nélkül csak oly kevéssé érthető, mint pl. Shakespere. De hát származása által mindenki beleszületik valamely életkörbe, melyben túlnyomó részt él, mely különösen ifjúsága fogékony korát látta el szellemi élelemmel, szóval, mindenki hozzátartozik valamely nemzethez. Világos, hogy azok a hangok, színek, alakok, emberek lesznek előtte a legérthetőbbek, és teszik leginkább foglalkozása tárgyát, melyeket eleinte leggyakrabban érzékelt, melyekről később legtöbbször képzelődött, reflektált. Minél bővebb ismeretünk van valamiről, annál érdekesebbnek találjuk azt, mert új tapasztalatainkat folyton összevetjük a régiekkel, melyek erre a dologra vonatkoznak, tehát folytonos aktív, sőt produktív szellemi munkát végzünk, míg teljesen új dolgok megismerésénél a szellemi munka tisztán passzív, receptív.

Ennélfogva a zenében olyan hangok a legkedvesebbek előttünk, melyek hazánk népdalaiból erednek, vagy azokkal kapcsolatosak. Egyenes lélektani oka ennek nem a nemzeti érzés, hanem mint fönnebb kifejtettem, az emlékezet; a képtőke (hangképzetek, dallamképek) speciális volta, különleges irányú bősége. Látni ezt abból, hogy ismert idegen darab, különösen, ha váratlanul halljuk, sokkal erőteljesebben hat ránk, mint egy még ismeretlen nemzeti, magyar darab, bár viszont emennek eredetét azonnal fölismerjük.

9 Azt mondják nem adnak engem galambomnak.



Mármost, a nemzeti művészet kezdőfokán az idegen remekművek, a minták hatása rendesen legyőzi a speciális nemzeti képek érvényesülését. (Berzsenyitől – Kisfaludy Károlyig; a zenében mind mai napig.) A reformot, nemzeti irányú újítást csak attól lehet várni, kinek életkörülményei elődeiétől eltérően 1.) gazdagabb képekkel látják el, de 2.) a speciális képek erős hatását megengedik. Az egyes művész élete kicsiben a művészet fejlődésének a képe. Utánzásból, mintához kapcsolódásból jut az eredetiség, önálló erő fokáig. Mint mikor a gyermek járni kezd, vezetik, oda megy, ahova vezetik; később megerősödött lábakkal a maga útját járja. De hogy így legyen, kell hogy a természet erős egészséges lábbal lássa el.

A magyar zene megteremtésére olyan ember kell, aki megáldva erős zenei tehetséggel, alkotó erővel, kora gyermeksége és ifjúságában minden idegen hatástól ment legyen, de a nemzetinek a lehető legintenzívebben ki legyen téve. Akkor aztán, mint gyermekifjú, tele nemzeti hangulatokkal, ismerje a nagy, idegen remekműveket, tanuljon meg rajtuk mindent, amit lehet, ismerjen meg mennél többet belőlük, mert most már nem kell féltetni, hogy az idegen példa lebírija a benne levő eredetiséget, ha kezdetben, általános emberi ösztön szerint utánozza is őket.

Most a mi zenénkkel még csak a dadogó kezdeten vagyunk. A műveltek nem hisznek életképességében, mint nem hittek a magyar nyelv művelhetőségében. Zeneszerzőink idegen minták után írnak, bár sokan tudatosan keresik a magyarságot. Csak egyet nem látni ma: azt a lelkesedést, azt a tüzet, elragadtatást, mely a testőrök, a Kazinczyak, az első nemzeti írók törekvésein uralkodott. Talán a testőrök működése már el is múlt volna, észrevehető nyom nélkül? Mert tagadhatatlan, hogy a forradalom utáni magyar zene-enthusiasmus idáig páratlan, ma ismeretlen. Ábrányi, Erkel, Mosonyi, nem a Bessenyeiek, Báróczyakhoz hasonlók, s azok a naiv, szóvirágos, erőtlén stílusú dicséretetek, melyekkel az öreg Ábrányi Erkel, Mosonyit elhalmozza, nem idézi-e emléünkbe Kazinczy vállveregető kritikáit?

Ábrányi tényleg sok hasonlóságot mutat Kazinczyval, sőt egyben (szüleivel való viszonya) már K.-n felül Kisfaludyhoz közelít. És mégis kevesebbet bírt volna tenni mint Kazinczy? Mert az eszme megvan, csak a zenei nyelvújítást várjuk szívszakadva. Hogy a magyar komponisták ne kényszerüljenek annyiszor a nemzetközi frazeológiához fordulni. Hogy annyi mindent, amit most nem lehet, magyarul is ki lehessen mondani. Hogy a magyar kompozíció igazán magyar legyen, ne egyes népdaloknak közönséges európai ízű lőrébe keverése. Csak olyan alapon bővül ki a magyar zenei frazeológia, mint annak idején a nyelvi: a régi és népi zene, a múlt és jelen magyarság alapján.

Azt hiszem, a rokon keleti elemek beolvasztása szintén hasznos lesz. Invenció kell, gazdag, hatalmas, mely a mellett hogy a népdalból merít és azon alapul, ne produkáljon pusztán népdalokat. De messzire mennénk ezzel. Ne kívánjuk a zene Petőfijét, Aranyát, mielőtt Kisfaludy, Vörösmarty itt lettek volna. Erkel után (Mosonyiról semmit nem tudok) Ábrányin kívül igazán csak Farkas Ödön az egyedüli számottevő experimentátor. Wagner olyan ezeknek, mint Bessenyeiéknek Voltaire.

Talán szerencsésebben alakul a magyar zene fejlődése azért, mert mintájának abszolút becse nagyobb? Talán még károsabb ez a befolyás, mert Wagner inkább, erősebben német, mint Voltaire francia? Ezt a jövőnek kell majd eldönteni. E pillanatban Farkas a legérdekesebb alak. Lehár Kukuskát ír, Vavrinecz longobárdokat, Zichy, no, csak egy magyar *nevű* operát írt, melyben a személyneveken, a helyeken kívül nincs magyarság. *Czobor* Karent, *Elbert* Tamórát, *Raimann* Arden Énokot (1894) *Hubay* Cremonai hegedűst, Goldmark (pardon, ez nem ide tartozik) és minden exotikumot és egyebet összeírnak csak magyart nem. Tényleg olyan mint a Bessenyeiek exotikumai, amerikai Podocok és Erbiák, legjobb esetben Dugonics-drámák. Úgy ám, ennyire vagyunk még csak.

Farkas törekszik komolyan és tudatosan a cél megvalósítására. Semmit se ismerek tőle a korábbiak közül. Sem „Fonóházi-képeit” sem Symph. költeményét, sem zongoraquartettjét amit igen dicsértek. Nem ismerem Balassa Bálintját, csak a legújabbat: Tetemre hívás. Mi magyar ebben? Egy tárogató-szóló, Benő jelenete (a magyar skálából) és – más nem. De sok a kopott melódia, idegen szín, és meglehetősen ízléstelen Abigél kadenciája. Erő, drámai hatás kevés, misztikus félhomályokat szeret, pikáns harmóniak nem ritkák, az instrumentálásról azt mondják, hogy tökéletes. Érdekes helyek vannak benne, de az egész után Farkast nem lehet drámai tehetségnek tartani.

Egyoldalúság árán is, de valamiképp csak írjunk már jó zenét. Hisz Farkas quartettjét nagyon kiemelték annak idején, de hol a pokolban lehetett 3 év óta hallani? „Az operai részletekért bőven kárpótolt az alapgondolat mélysége” ezt írta gondolom Kern Aurél.¹⁰ Operája azt sejteti, hogy a kamarazenében többet tehetne. Így tapogatóznak az emberek nálunk.

Még egyet. Azt mondják, a zene kozmopolita. Nem az. Hanem hogy eddig más, mint német és tán olasz zene nincsen. Most bontakozik a norvég – skandináv ködéből, Gade kezdésére Grieggel és egyebekkel, mint Sjörgsen. [betoldás: (Sinding)] És íme Grieg, speciális nemzeti színe mellett milyen népszerű, divatos nálunk, mindenütt. Ott Csajkovszky és Dvořák. Ezeknek ránk különös érdekességük van. Megfigyelni: hogyan emelik az ő nemzetök népdalát művészi alkotások alapjává táplálékává. Ez sok haszonnal járna. Ilyen eszközökkel is siettetni kell a dolgot, és ha a tehetség késik, legalább útját kell egyengetni. 1901. január 1.



Kubelik (1900. október [recte november] 19.)¹¹

Paganini Estély: D-conc. I. H-moll Rondo, Moïse, Streghe.

Technika: föltétlenül biztos. Vonó-technika: tökéletes. Tónus: kevés. Nagy virtuóz most, nagy művész lesz. Fölfogása, előadása sok helyt iskolás, éretlen, de finom,

10 (k. a.): „Irodalom és művészet. Kamarazene”, *Budapesti Hírlap*, 1898. április 19., 10.

11 Jan Kubelik, Pesti Vigadó. Paganini: D-dúr hegedűverseny, h-moll hegedűverseny, Rondó, *Mózes-fantázia*, *Boszorkánytánc*. Magyarország, 1900. november 21., 10.

páratlanul finom hallása, szertelenül fejlett technikai ügyessége elég alapot és biztosítékot adnak arra nézve, hogy ami még hiányzik belőle biztosan megjön a korral.

Rosenthal (XII/10)¹²

Erről még nem ítélnék. Csak kettőt jegyzek meg: 1.) Nem olyan zongora-akrobata, amilyent vártam, hisz a Beethoven Sonatát (op. 101) ami csupa lágy, gyöngéd szín, finom lehelletszerű rajz (I. és III., IV.) igen subtilisan, diszkrétan játszotta, nemkevésbé a Chopin és Henselt darabokat. 2.) Föltűnt nekem az a hideg nyugalom, szinte merev biztosság, melylyel a legnagyobb nehézségeken átsiklott. Játék ez, az *játszik* egy hangszeren, aki így játszik vele. Meglepő darab a Brahms op. 35.-je. Chopin Sonatájában különösen az I. rész teli tűzzel, szenvedélylyel. A des-Walzer tercekben és a két téma összeshívásával szintén nem maradt el. Általában újabban klasszikus irányba hajlik R., legújabb programjai szerint.

Händel: Rinaldo. Aria. Recitativ. Vége: V : I (Bach)



Hogy ettől a recitativ-sablontól, Händeltől Wagnerig senki se bír megszabadulni. Igaz, hogy egy belső ok is azt mondja: itt nehéz újat alkotni; t. i. a szavalás, a hangsúlyozás állandó, hogy a tragikus hősök ma is úgy szavalnak, mint Shakespere korában, ergo az operák és oratoriumok deklamációja is mindig egyforma. De nézzük csak Bach geniális recitativjeit. A rendes befejezést leszámítva, ott minden más és más, amint kell.

Don Juan (1901. január 22.)

Milyen különös, ha az ember nem érzi azt a hatást ilyen alkalmakkor, amit várt. Az elejét elmulasztottam, már javában huzakodtak Don Juan és Anna, a zenekar közbe-közbe czinczogott, Leporello is ott dukkolt, futásra készen. (Aztán meg a kakasülő is sokat tesz. A legjobb akusztikájú teremnél sincs másképp. Gyenge volt a zenekar.) Az előadás is elhamarkodott, felületes előkészületre mutatott. Egyet-mást, (pl. a B-dúr Prestot) úgy elsiettek, hogy érthetetlen volt, mást meg a végletekig nyújtottak.

Föltűnt nekem, hogy párbeszéd nem volt, az énekesek kiegyenlítették a különbséget a párbeszéd és ének közt, úgy hogy a prózát énekelték, a zeneszámokat meg el-

12 Moriz Rosenthal, Pesti Vigadó. Beethoven: A-dúr zongoraszonáta, Op. 101.; Chopin: h-moll zongoraszonáta; Brahms: *Variációk egy Paganini-témára*; Chopin: Desz-dúr keringő („Perc-keringő”); Adolf Henselt: *Si oiseau...* Budapesti Napló, 1900. december 11., 9.

szavalták; nem képzelhetek mást, hogy ezek azok a Secco-recitativék; mindegyiknek a végén ott volt az isteni:



Különben a hiányok jobban, erősebben voltak érezhetőek, mint valaha. Sok a zene, kevés a dráma.

1.) Az énekhangok instrumentumszerű kezelése ízléstelen (különösen két helyen, Ottavio és Anna bosszúesküjében, Anna áriájában (F-dur)

2.) A kor maradványa, az olasz hang-kultusz igen erősen dominál. Egyes hosszú áriák, ensemblek alatt a többi szereplő mint megannyi fabáb áll a helyén. Kellemtelen a szavak folytonos ismétlődése is.

Egyedül az utolsó jelenet igazán drámai. De még itt is, sajátságos, a zenekari alap szegényesnek tűnt föl előttem. Még ez a rész is jobban megragadott otthon, a zongorán, mint itt. És csak a zenekar. Az ének elég érthető volt mindig.

Kezdem sejteni, hogy ez az opera nem olyan nagyszerű, mint eddig hittem, vagy legalább nem abban nagy, amiben annak tartottam. Márcz. 3.

Lorenzo Perosi: Missa pastoralis [recte: patriarchalis] C[-dúr] op. 11.

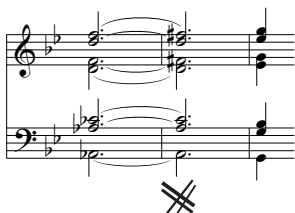
Egyszer hallottam, magam is énekeltem benne, hát véglegesen nem ítélni meg (ha lehet valamiről egyáltalán véglegesen ítélni). Tisztára egyházi, Palestrina-stilben van tartva, sok gregoriánus elemmel. Valami megragadóan szép helyek nincsenek benne, egy két csinos, megható passus. Bassusban ahol csak lehet, az alaphangot veszi, s ezzel néha elég sajátos hatásokat ér el, de több helytt úgy hangzik a dolog, mintha egy összhangzattani feladat volna. A bass sokszor tesz két quart lépést egy irányban (Koesslernek volna mit korrigálni!) Határozott egyházi talentumot és mély Palestrina-tanulmányt mutat ez a kezdő munka, melynek fő hibája az összefolyó, át nem tekinthető, sőt helyenkint összefüggés nélkülinek látszó szerkezet. 1901. márcz. 3.

Egy akkord. Haydn papánál.

8-ik Symphonia [Hob. I:98 B-dúr]



3-ik [recte 4-ik] részében (Finale), és pedig a „Piu Moderato” előtt a 35 és 36-ik taktus [291. ütem] így hangzik:



20.

Egy akkord. Thydeu

Sir Symphonia

Adagio *Allegro*

beni Finale, e' pedig a „Piu

Moderato *előre a 35 és 36 is taktus egy*

hangsík:

Meistersinger

Végre egy derűs színházi est, jóleső, fölemelő érzéssel az előadás alatt és után. Csupa napsugár, csupa melegség ami ebből a mesésen szép darabból kisugárzik, s ez belopja magát még a morózus, a kakasülön szorongó lényekbe is. Valóban régi idő óta először hagytam oda megelégedéssel a színházat, és örültem, hogy elmentem. Célom volt hogy egy hírneves darabot ismerjek meg; s megismertem egy remekművet.



Dehát mi is az ami ezen a darabon annyira tetszik nekem? Az egyszerűség, a zenei részben a friss eredetiség, és mégis természetesség, és még sok egyéb amit egy lélekzetre nem is lehet elmondani. – Én egészen speciális darabnak tartom ezt, két okból. Először azért mert minden ízében őseredetien német. Egy modern Bach-ként áll előttem itt Wagner. Már a bevezető zene: egy pattogó, de mégsem aprólékos és kicsinyes, hanem derűlten is nagystilú Bach-suite kezdetére emlékeztet. Milyen nemes és genális kontrapunkt: itt is, másutt is (I. felv. eleje, Hans S. dala Éváról). Helyenként maga Bach beszél, vagyis az a német szellem, melynek megtestesítésében Wagner Bach egyenes utódjának látszik, (talán még jobban, mint Schumann, kinél csak a sötétebb, komorabb oldalak tükröződnek vissza, s korántsem oly nagy méretekből, mint Wagnernél).

[1.] Mennyi zene és folytonos lüktető, meleg hang élet mindenütt! Mennyi érzéki báj a mély tartalom mellett! Milyen színek a hangszerelésben és harmóniában mindenfelé! *Mennyi melódia!* Ez a leghatalmasabb hatóeszköze. „Melódiátlan zene nem zene,” de „új és merész melódiákat kell föltalálni”! Sok melódia van itt is a mit a dilettánsok nem fogadnak el annak, azonban annál jobb. (Hisz ha mindenki elismeri valaminek a nagyságát akkor nem érdem nagynak tartani azt.) Wagner melodikája itt ragyog föl a legfényesebben, itt okosuljanak, akik melódiátlanak szidják őt, itt bámuljanak akik bolondnak tartják. Hiszen ezt is bolond korában írta már!

Legjobb esetben egy világos pillanat szüleményének fogják mondani a filiszterek, a bolondság nyomait az itt-ott előforduló zordabb, szinte tragikai akcentusok-

ban látják majd. Ezek egyrészt azt mutatják, hogy a tragikus, komor fölindulás kifejezésének mestere itt sem tagadja meg magát; de másrészt valószínűleg arra is valók, hogy a humor kevert hangulatát jobban állítsák elő. Néhány hely gondolkodóba ejt, még ilyen föltevés mellett is, így Sachs nótája Éva cipőiről nagyon is komor, vallásos Bach-hangulatban van tartva. De ha meggondoljuk S. előbbi szereplését, azt az egész humoros, tragikus háttérű hangulatot, melybe az est, Walter éneke felől való elmélkedés, és suszter-poéta-léte ringatta, fokozta ezt a hangulatot beszélgetése Évával, aki azt mondja neki, hogy mért nem versenyez érte, hisz már régen számít arra, hogy a felesége lesz, végül, ha meggondoljuk, hogy az egész nótában direkt vonatkozás van egy másik Évára, akit ugyan nem űz el senki, csak von a szerelme; s akinek az esetleges ballépése fájdalmas volna atyai barátjára Sachsra. S. most azon törődik, hogyan akadályozza ezt meg. Végleges terve még nincs, azt csak a pillanat adja meg. De mindez eléggé magyarázza az Éva-nóta sajátos hangulatát. Az elején levő „|Jerum:| hallahe” csak jobban szétválasztja a hangulat két elemét. Igen sikerülten van a szövegbe H. S. néhány helye befoglalva. Szóval a zene első sorban humoros (és azt hiszem a zenei humor tanulmányozására Beethoven mellett mindig egyik főforrás lesz) de váltja ezt a komoly, ünnepélyes, nagy, derült, vidám, pajkos zene, másik irányban habár kevésbé, a melankholikus, a fájdalmas fölindulás, erősebb, drámai akarom mondani tragikaibb hely.

2. A zene speciálisan humoros és speciálisan német volta összefügg a szöveggel. A háttér egyaránt humoros és német, a meistersingerek köre egyaránt vonzó és mosolyra keltő. És minden németiség mellett jobban érvényesül az általános emberi, jobban tud érdekelni nem németet is, mint a Sigfried-darabok [!] rideg, csinált mítosza. Ez az általános emberi érdek is egyik nagy oka a darab hatásának. A tárgy inkább drámai mint eposzi. Aránytalanul több a mozgalom a cselekvény benne, mint pl. Sigfriedben. Sigfried még a fele kihagyásával is igen fásasztó. Itt, a Meistersingerben a lyrai helyek, ahol kevesebb történik, szükségesek, befolyók a haladásra, a drámai fejlődésre.

3. A szövegnek van még egy tulajdonsága, ami a darabot egészen subiectívvé teszi. (Hamlet, Romeo, Shakespere legkedveltebb darabjai!) Ez az, hogy Walterben néhány vonás egészen Wagnerre illik. Különösen Beckmessernek a szabályokra hivatkozása és H. Sachs finom elmélkedései mutatják ezt jól. Hiszen amit H. S. Walterről elmond, azt Wagnerre is el lehet mondani: (Idézetek.) És Walther büszke távozása a mesterek közül nem olyan-e, mint mikor az üldözött, meg nem értett Wagner külföldön keres menedéket, ott hagyva a mit úgy szeretett mint Walter Évát – hazáját? A mesterek műízlésének jellemzése milyen jól talál a közönség megbízhatatlan ítéletére és különösen Wagner fogadtatására.

Az ilyen szöveghez írt zene nem fejez ki mást, mint Wagner jogos önelégültségét, céltudatának teljes tisztaságát. Szóval ragyogó derűt, életörömet, vidám komolyságot és komoly vidámságot. 1901. VI/18.¹³

13 Az opera előadásának napja a magyar királyi Operaházban. <http://digital.opera.hu/www/c16opera-digital.01.01.php?as=15876&bm=1&mt=1>

Wollt Ihr nach Regeln messen,
was nicht nach Eurer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf! (I)

Wie [!] duftet doch der Flieder...

—
Ich fühl's – und kann's nicht verstehn
kann's nicht behalten – doch auch nicht vergessen,
und fass ich es ganz – kann ich's nicht messen!

—
Kein' Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt, und war doch so neu,
wie Vogelsang im süßen Mai:
Wer ihn hört,
und wahnbetört
sänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. –
Lenzes Gebot,
die süsse Noth
die legten's ihm in die Brust,
nun sang er, wie er musst'.

Nem tudom, Beckmesser megalkotásánál nem lebegett-e W. szeme előtt a bécsi Thersites, leghevesebb ellenfele, H. Sachsnál Liszt, aki őt a világba (Lohengrinnel) bevezette, Pogrnernél Lajos király, aki éppúgy lelkesedett művészetéért, amint anyagilag pártolta azt.



A versszerkezet elmés magyarázatával azt mondja Wagner, hogy a zene elemeit nem akarja fölforgatni, a melódia alkalmazásának vannak bizonyos természeti törvényei, primitív logikai követelményei, melyek megdöntésével vége volna a logikus melódiának.



(Cherbuliez M[űvészet] és t[ermészet] 18–21)¹⁴

[...]

¹⁴ *Művészet és természet*. Írta Cherbuliez Viktor. Fordította Geőcze Sarolta. Budapest, kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1893. Kodály az első részből másolt ki részleteket: A művészet alkotásai és az aesthetikai élvezet. Hozzáférhető: http://real-eod.mtak.hu/3621/1/MTA_Konyvek_269646_000820285.pdf

Dur és moll

Annak oka, hogy mért egyenesebb, határozottabb, férfiasabb a kemény, és mért homályos, ingatag, bizonytalan, sejtelmes a lágy hangnem, a két fajta különböző akkordkincsében van

$\frac{5}{3}$ akkord durban csak 3 féle van.

1) kemény	I IV V
2) lágy	II III VI
3) szűk	VII

Mollban 4 féle

1) kemény	V VI
2) lágy	I IV
3) szűk	II VII
4) bővített	III

7 akkord durban csak 4 féle

1) kemény	$\frac{5}{3}$	nagy 7	I
2) „	$\frac{5}{3}$	kis 7	V
3) lágy	$\frac{5}{3}$	kis 7	II
4) szűk	$\frac{5}{3}$	kis 7	VII

Mollban nincs két egyforma szeptimakkord

1) kemény	$\frac{5}{3}$	nagy 7	VI
2) „	$\frac{5}{3}$	kis 7	V
3) lágy	$\frac{5}{3}$	nagy 7	I
4) „	$\frac{5}{3}$	kis 7	IV
5) szűk	$\frac{5}{3}$	kis 7	II
6) „	$\frac{5}{3}$	szűk 7	VII
7) bővített	$\frac{5}{3}$	kis 7	III

Az átcsapó hangsor-rendszer alakulásai is a lágy hangnemben hoznak létre új formákat.

8) kemény szűk	$\frac{5}{3}$	kis 7	II
9) kettősen szűk	$\frac{5}{3}$	szűk 7	IV
10) lágy	$\frac{5}{3}$	szűk 7	VII
11) bővített	$\frac{5}{3}$	kis 7	III

Íme egy kivétellel (amely az átcsapó dur-moll-rendszerben a durskála IV fokán áll: fis-as-c-e) az összes szeptimakkordok.

Moll tehát sokkal gazdagabb, változatosabb, de épp ezért nincs meg benne a dur állandósága, energiája. Egészen természetes dolog, hogy az energia szófukar,

kevesebb a kifejező eszköze. Amint a nő százsorta érdekesebb a férfinál, úgy a moll a durnál. De egyébként is áll a paralell.



Fidelio¹⁵

Igen rossz a világítás odafönn, kellemetlen partitúrát olvasni. No, meg mikor a börtönben zengnek, egészen sötét minden. De tudja ördög, néha untam a dolgot, bár iparkodtam érdeklődni, amennyire csak ment. Mozart hangzott föl, sok helyt egész hamisítatlanul, de szegény Beethoven nem tehet róla. Ő nem értett a színpadhoz. A kornak való volt ez a darab, mikor még énekeltek. Most az áriákat elszavalják és így teszik lehetetlenné a jelenetek egész sorát. A közönség ma *drámát* vár a színpadról, azelőtt csak éneket várt, érzéki, elbűvölő, elringató éneket. A mai előadás egyik követelésnek sem felel meg. Se a mostani publikumnak nem jó ez, se a 100 év előttinek nem lett volna jó. Ez áll Mozarthoz is, csak hogy ő jobban tudta a hatás eszközeit használni. Érdekesebb, ötletesebb finomabb. B. főleg nem elég könnyed, simulékony, nem elég olaszos erre a zsánerre.

Az ő nagy, komoly és igaz művészete idegenül érzi magát a csalódást keltő, feszített világ légkörében. Sokszor olyan a színe a dolognak mintha kényszerzubbonyban volna, vagy szűk volna a csizmája. Mivel nem járhat a maga megszokott, földrengető lépéseivel, úgy igyekszik járni, amint azt Mozarthól látta. De nem biztos benne, keveset próbálta, és ingadozik; néha fölmordul: no meddig tart még a komédia? Egy-egy ilyen fölmorduláson megismerszik az oroszlan, de hamar megjúházik, fél hogyha a maga módján jár-kel, kárt csinál abban a lenge, csalóka világban; szóval lámpaláza van. Lámpaláza van mindvégig az egész zenének. Csak olyan percekben szabadul föl, mikor a színpaddal nem kell törődni. Így tombol a nagy fináléban; előveszi egész szimfonikus tömegét, örül, hogy elemében lehet. Ilyen szimfónia-kantáta a foglyok kara az első fináléban. No de általában száz szónak egy a vége: B. nem érezte magát otthonosan a formában, s a másikba már annyira beleélte magát, hogy nem is lett volna már ideje magát otthonossá tenni ebben. Egész sorát legnagyobb kitűnőségeinek itt nem fejthette ki, azonkívül olyan tulajdonságok, melyekre szüksége lett volna, egész határozottan hiányoztak belőle. B. szimfóniai igazabban megkomponált drámák, mint egész Fideiója. [olvashatatlan sor és áthúzás a lap alján]

Zenei jegyzetek / 3. füzet / 1901. Szeptember.¹⁶

A nagy C-dur uvertűr¹⁷ amit a két felvonás közt játszottak el szintén nem a legmesteribb remeke a mesternek éppen mert nem elég egyöntetű, olyan ideges kapkodó, majdnem konvulziós. Egyes helyei persze Wagnert hozzák eszünkbe, és ezért

¹⁵ Operaházi előadások az 1900/1901. évadban: 1900. december 16., 1901. március 7. és április 20.

¹⁶ Kodály Archívum, Ms.-e.j.03.

¹⁷ Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72b.

is tetszett annyira a népnek. Kerner nem győzött eleget hajlongani és egy jelenet után sem tapsoltak félannyit is. Ellenben a 4-ik symphonia! és leginkább az első része! Mennyi élet, mozgalom; egy egész világ derült nyüzsgő elevensége tárul itt föl. Milyen frissesség a koncepcióban, milyen szerencse a kivitelben. Ilyet is csak ezt az egyet írt Beethoven. ∞

[más tollal] Szép a Goldmark Skerzója is, azt mondják, a Sába királynőjéből való az az erőteljes púzon motívum, amely a legérdekesebb harmonikus és instrumentális hatások közül kibontakozik.

Chopin koncertje nem való a vigadóba, vagy legalább csak az első 5 sor publikuma számára. Na és Liszt szimfóniája csak különös, de nem szép. Dörgések, csatazaj fölváltva lágy orgonaszóval, de kevés egységgel és távolról sem olyan módszerrel mint a vihar a 6-ik szimfóniában. (Sajnos az idén nem játszanak többet, a 4-ikkel elbúcsúzhatom egy évre B. szimfóniáitól.) 1901. október.¹⁸



2-ik filharmoniai hangverseny¹⁹

Mendelssohn Fingal ouvert. Szép volt, sok melegséggel játszották, talán helyenként nem elég erővel és nem elég finomsággal.

Rékai (Riedl, Grünfeldék violása) Suite-t írt. 4 rész, címek (Erdőzúgás, Cziganok etc.) 1, 2, 3. Wagner, 4 egy kis magyarosság (témában). Különben ötletei vannak, ha egyelőre mélyebb gondolatokat hiába keresünk is. Rendkívül szellemesen hangszerel helyenkint, a 2-ik rész befejezése frappáns, hatásos. (Hirtelen veti végét, a hárfa gyors hangjegyekben fut föl két skálát.) A 3-ik rész (fis dur) a legmelegebb, sok érzés van benne, a 4-ik a legélénkebb, némi temperamentummal.

Hogy nyereség e nekünk, az már más kérdés. A nevét magyarra változtatta, de a lelkét nem tudta még, ha ugyan lehet ez[t] egyáltalán. Tisztán zeneileg: témái nem elég jelentékenyek, de a földolgozáshoz jól ért, alig két három helye mutat lankadtságot, sápadtságot. Finom, művelt érzéke van, nem csinál skandalumokat, mindig tisztességes, de néha nagyon is udvarias szólásmódokat vesz elő mikor egy-egy erőteljesebb szót várunk.

Különben mindezek a tulajdonságok suiteben jók, s én úgy látom, Rékainak egy meg nem írt szimfóniáját szidom. No de legyünk igazságosak, nem óriás, de hasznos és szorgalmas ember. Különben sem egész fiatal, sem egész magyar ahhoz, hogy tőle várjuk a magyar szimfóniát.

18 A beszámoló az 1901. október 23-i filharmoniai hangversenyről készült. (A Budapesti Filharmoniai Társaság Zenekarának hangversenyeit a pesti Vigadóban rendezték Kerner István vezényletével. Ezeket az adatokat a továbbiakban nem ismételjük. A programok egyes számait és a közreműködőket csak ott adjuk meg, ahol Kodály kritikai megjegyzéseit kiegészítik.) 2. Chopin: e-moll zongoraverseny (Moriz Rosenthal); 3. Goldmark: Scherzo, E-dúr; 4. Liszt: *Hunok csatája* (Noseda Károly, orgona).

19 1901. november 6. 1. Mendelssohn: *Hebridák*-nyitány; 2. Rékai Nándor: Szvit; 3. Csajkovszkij: D-dúr hegedűverseny (Willy Burmester); 4. Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*.

Csajkovszky hegedűversenye (*Burmester*) szép és egyszerű kompozíció. Formája a Beethoveni, de tartalma eredeti, sok helyt meglepő, orosz. (I. D-dur rendes szerkezet, II. g-moll végig pianissimo, hasonlít Wieniawsky Legendájához, III. D-dur gyors, ez a legszebb, legeredetibb része.) A művész szépen játszott, de megint nem volt az a Burmester akit vártam. Fölteszem, hogy a hiányt a Vigadó terem meg az állóhely rovására írhatom. Ráadásul eljátszott egy Bach-darabot és – azt hiszem – Paganini-variációkat, persze kíséret nélkül.

Berlioz. Mindenekelőtt: I. rendes szimfóniatétel, IV. nagyszerű darab és V. remek zenei torzkép. Leggyengébb a báli részlet, megáll a Scène au[x] champs.

Az egész program fölösleges.

Egyelőre pedig csak annyit róla: Hideg, nem hat meg eléggé (vide Requiem!) és sok darabossága van a stílusának. Oka ennek, hogy nem született és legfogékonyabb korában nem élt zene közt.

Aztán van benne valami erőszakos módon való keresése a hatásnak. (Bár nem tudom, az ő utasítása-e, hogy az echót az üvegfal mögött fújja az oboista.)

De azt sejtem, hogy Berlioz művei kiválóan beszédes történeti források az ő korára és több filozófiát mint zenét lehet tanulni belőlök.

☞ A technikában mindig nagy azért. Hangszerelés és a marche de [!] supplicében a kontrapunkt is perfekt. De úgy látszik kevés a *lélek*, az élő eleven zenei lélek benne, ami szimpathiát kelt bennünk, és ami épen Wagnernek egyik legerősebb eszköze. Különös, hogy lehet ezt a kettőt, B. és Wagnert egy kalap alá venni, hisz kevés ilyen tökéletes ellentétet találni a történetben. November.

III. filharmonikus est²⁰

1. Volkmann B-dur Symphonia

2. Henselt f-moll Concert (Ripper Alice)

3. Händel, Concerto, d-moll

4. Weber, Jelenet Euriantheból (Walker)

5. Glinka: Kamarinskája

1. Éppen a d-moll ellentéte. Friss, üde, remek, egyik része szebb a másiknál. (Allegretto II. a legelső rangú)

2. Unalmas. A zenekar akkordokat tart ki, azokat figurálja a zongora. Még az első részben van valami lendület. Chopin és H. után kételkedni kezdek hogy egyáltalán nem jogosulatlan és helytelen a zenekartól kísért zongora. Várom hogy az Es dur koncert más véleményre vigyen. – Amit Ripper Alice utána játszott (Liszt: Gnómok tánca) többet ért az egész koncertnél, úgy hatásra, mint komp. szempontjából.

3. Erről semmit sem szólok. Koronája az estnek.

4. Szépen énekelt Walker Edit. Nagy hang, tiszta, biztos.

5. Könnyed, igénytelen, elég szellemes apróság, bár nem illett ilyen műsorhoz.

20 1901. november 20. 2. Adolf Henselt: f-moll zongoraverseny; 4. Weber: *Euryanthe*, Eglantine áriája (Walker Edith).

Hubay–Popper négyes

I. est.²¹ Mozart G-dur. Schumann Es-dur zong. quart. Cherubini d-moll.

M. legszebb négyese. Ideálja a négyesnek: az egyéniségek általános érvényesülése. Már pl. Cherubininál inkább dominál az I. hegedű. – Schumann; nem nagyon eredeti, legközvetlenebb talán még az I. rész. Cherub. sokkal hidegebb unalmasabb mint Mozart. Jó finaléja van.

II. est.²² Dohnányi (quartet a-dur) Gmeiner Lula énekelt, és Beethoven op. 59 1



Dohnányi: Wagner – Brahms és valami. Igen szép részletek. Legértékesebb az első rész. Leghatásosabb az utolsó, legcsinosabb a scherzo, teljesen elhibázott a lassúja.



etc: I. rész 2-ik témája.

Előadása igen jó volt, míg a Beethovené sajnos igen rossz. Lula csinosan énekelt (Brahms: Am Kirchhof, Schumann Sandmännchen, Loewe („Die Trepp’ hinuntergeschwungen.) – Tschaikowsky Am Ball, etc. és a legutolsó volt a legszebb (Hexelein willst du mir tanzen... ich kann nicht tanzen, mag nicht tanzen, tanzen ist bei uns Sitte nicht, Kobold und Hexelein tanzen nicht...)

IV. filharmonikus²³

Beethoven V.

Saint-Saens Concert: Staub Victor, valamivel jobb mint Henselt.

Pischinger Suite de Ballet (?!)

Brahms: Akademisches Fest. Sok erő.

V. filharm.²⁴

1. König P. Magyar szimfónia. 4 tétel, nyárspolgári, átlátszó, tiszta-simplex a forma. Legjobban oldta meg a problémát az első részben.

2. Beethoven Hegedűverseny, játszotta Halir K

3. Charpentier: Impressions d'Italie

4. Wagner Kaisermarsch. Nagy darab. Kovácsolt vas.

21 1901. november 13. A kamaraesteket a Royal – ma Corinthia Royal – szálló dísztermében rendezték, az Erzsébet-körúton. 1. Mozart: G-dúr vonósnégyes, K 387; 2. Schumann: Esz-dúr zongoranégyes; 3. Cherubini: d-moll vonósnégyes.

22 1901. november 25. 1. Dohnányi: A-dúr vonósnégyes, Op. 7; 6. Beethoven: F-dúr vonósnégyes, Op. 59, No 1 (Rasumovsky).

23 1901. december 4. 1. Beethoven: 5. szimfónia, c-moll; 2. Saint-Saëns: g-moll zongoraverseny; 3. Pischinger [Nándor]: Suite de ballet (bemutató); 4. Brahms: Akadémiai ünnepi nyitány.

24 1901. december 18. 1. König Péter: Magyar szimfónia, d-moll; 2. Beethoven: D-dúr hegedűverseny (Karl Halil); 3. Gustave Charpentier: Impressions d'Italie; 4. Wagner: Császárrinduló.

Formatani típusok

Frázis (α)	2 Taktus
Kettős frázis ($\alpha\alpha=\alpha$) Kis tétel ($\alpha+\alpha_1=a_1$)	4 Taktus
Periodus ($aa=A_1$ $a_1a_1=A_1$) Nagy tétel ($a_1+a_2=A_2$)	8 Taktus

I dalforma

1) megfeleléssel $A+A_1$ A_1+A_1 etc. Nagy periodus	16 Taktus
2) új periodussal $A+B$ A_2+A_2	

II dalforma

1) ismétléssel $A+B+A$ vagy A_2+B+A_2 sat.	24 Taktus
2) a nélkül $A+B+C$ A_2+B+C sat. ez inkább drámai zenében	

Vegyes dalforma

[...]

VI. filharm. jan. 22.²⁵

1. Ábrányi c-moll symphonia (kissé gyöngé)
2. Brahms Koncert d. Freund Et.
3. Max áriája, Fanget an Burrian
4. Csajkovszky 1812. (nem dupla orkeszter)

Es dur koncert (Bendiner)²⁶A filharm. Liszt estéje 1902. okt. 22-én.²⁷

(I. hangverseny)

I Les préludes

II A-dur koncert

III Faust

Sok Liszt egyszerre etc-etc

Preludes szép, II finom, III érdekes.

Újságírók megint ostobaságokat beszéltek, „Preludes” az élet, a következő valami-hez. – A vers maga: invocatio a lírához, és

„toi qui donnes l’âme, a mon luth inspiré
Esprit capricieux, viens, *prélude* a ton gré!”

25 1902. január 22. 1. Ábrányi Emil: c-moll szimfónia; 2. Weber: *A bűvös vadász*, Max áriája (Burián Károly); 3. Brahms: d-moll zongoraverseny (Freund Etelka); 4. Wagner: *A nürnbergi mesterdalnokok*, Stolzingi Walter belépő áriája (Burián Károly); 5. Csajkovszkij, 1812 – *ünnepi nyitány*.

26 1902. március 5. VIII. filharmóniai hangverseny. 2. Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny (Bendiner Nándor).

27 1. *Les préludes*; 2. A-dúr zongoraverseny (Szendy Árpád); 3. *Faust-szimfónia* (Broulik Ferenc, Budai Dáldárd).

Ez az egész *préludes*. – Most jön egy széles, érzelmős festése a fiatal házas boldogságának. Erre, átmenet, erőszakosan kiragadja magát.

Legmegkapóbb rész,
a többi unalmas

Non, non, brise à jamais cette corde amollie!

mert a szerelemnek úgy sincs szava, amely eléggé kifejezhetné.

Szenvedélyes vágy, „Fendre de l’Océan les liquides vallons”, lemerülni a feneketlen mélybe, majd fölvetődni a habok tetejére, borzalmas gyönyörben. De  végül: „excepté les mortels, rien ne change ici-bas.” Emberi sors, nyomorú, köznapi lét.

„Esprit consolateur” segít rajta, nem nézi a múltat többé, a sorsot, hanem

„Oublions, oublions: c’est le secret de vivre.

Viens; chante, et du passé détournant mes regards

Précipite mon âme au milieu des hasards.”

Az első „hasard” a csata. (Eddig: 6 lap, a csatakép 5 lap). A halál pusztítása sat.

„végre: „Silence, esprit de feu!” Térjünk át a pásztorokra; fordul a kép, egy remniscentia. „Un vent caresse ma lyre” etc. 5 soros szak az első „amollie” szerelmes ének (a „L’onde qui baise ce rivage” etc) versformájában, majdnem úgy hat, mint az A-sonáta²⁸ Finaléja előtt a



S erre jön egy befejező idyll, Εἰδύλλιον, „Ô vallons paternels; doux champs” etc. vagy 20 versszak, azzal vége. L. ezt a megjegyzést fűzi hozzá: „La poésie n’était plus pour moi qu’un délassément littéraire: ce n’était plus le déchirement sonore de mon coeur. J’écrivais encore de temps en temps, mais comme poète, non plus comme homme. (!) J’écrivis les Préludes dans cette disposition d’esprit. C’était une sonate de poésie (én húzom alá). J’étais devenu plus habile artiste; je jouais avec mon instrument. Dans ce jeu j’intercalai cependant une élégie réelle, inspirée par l’amour pour la compagne que Dieu m’avait donnée.

L’onde qui baise ce rivage etc.”

(Milyen Himalaya e mellett Multatuli!)

Az egész tehát képek, „par hasard” semmi más, ellentét a háború és pásztori béke közt. Mélyebb összefüggés, pláne olyas gondolat, amelyet belé akartak verni – semmi.

Külsőleg van sok zeneiség a formában, a szerkezeten egész határozottan látszik a törekvés erre. Pl. I. Adagio; Lento con molto sentimento. II. Allegro molto con affetto (– vége ellással és teszi a következő kis résszel együtt a) III. And.te doloroso-t. IV. Allegro eroico. Molto con brio. V. Intermezzo (átmenet IV–VI. közt) Tempo rubato, VI. Andantino pastorale. –

Csodálatos hogy Liszt erre az elég művészietlen poemára akarta a maga szép zenéjét ráhúzni. Megihlette őt ez a külső zeneiség, meg a háború meg a pásztorelet. Egyúttal szépen bizonyítja hogy milyen mondvacsínált az a programzene, s milyen szabad független a zene a tárgytól. – Lisztről sok helyt elmondhatni amit Lam. mond magáról: J’étais devenu etc.



A Faust igen érdekes, helyenkint hatalmas. Liszt erőtlenségének oka talán ez: Nem tud nagy arkitektonikus vonaleffektusokat teremteni, nagy körvonalakat biztosan megvonni és kitölteni, hatásokat fokozásokat szigorú következetességgel fölépíteni, crescendo – crescendo (nem csak dynamikailag!) egész *fff*-ig; aztán éppúgy le vissza, olyan megnyugtatón, fölszabadítón, megváltó módon, amiben Beethoven, Wagner a legnagyobb mesterek. (C-moll symph. és sok más; Tristan bevez. Walkür vége) Liszt inkább a részlet munkával bajlódik; itt aztán elszórakozik s nem képes nagyobb összefüggésekre ügyelni. A fokozás sokszor a legszebb menetben van, egyszerre megtetszik neki egy figura, elvesz a hangszerekből egy párat, megszakasztja logikus, már-már kérlelhetetlennek ígérkező menetüket és – egyszerre ott vagyunk ahol voltunk. Megrészezsik a szép hangzásokon és rajtuk delektálja magát, nem törődve az egésszel. Ezért instrumentál is olyan finoman, a hangszerek mindig érvényesülnek, tiszta színekkel dolgozik. Wagner mindig dupláz, kever, igen sokat, igen tömören. Liszt sokkal érzékibb, mint W. mert emennél mindig ott a szigorú logika a háttérben. Liszt nem elég monumentális fölfogású, túl sokat aprózza cifrázza az ornamentikát. Wagner első gondolja a hatalmas, megragadó, távlati hatás. Ez Lisztnél zavaros, elmosódó. Őt egészen közről kell nézni, ha gyönyörködni akarunk benne. Ezért mondják: remek „részletek” vannak Lisztnél. Sajátságos, ilyen hatású Berlioz, Strauss, Buttykay is. ∞

Tegnap (nov. 19.)²⁹ hallottam Sz. Erzsébetet, az már jobb. Előjátéka igen szép, ott már van monumentalitás. Általában azt hiszem, gyenge maradt, nem hatolt elég mélyre a kompozícióban. Nagyon akkordos a zenéje általában; nem elég „szólamos”, nem egymásfölötti individuumok, hanem egyenlőtlen rangú lények, igen fontos két külső szólam és töltelék hangok. – Vavrinczet mindinkább föltalálom Lisztben; róla mondták egyszer, hogy „gyöngye a kontrapunktban”. Valami lesz a dologban! Milyen sokat mond ez az egyszerű mondat. Már pedig úgy lesz az, hogy a mesterről is elmondhatjuk. – Milyen kontrapunktikus a Walkür is! „Nürnbergi”-ről nem is beszélve; itt látni a kp.-t nem dicsőség. Kp.ikus a Götterdäm. is. Lohengrin sokkal sokkal kevésbé. Hollandi – oh!



A II. Filharm. Volt ³⁰

Weber Jubeluverture

Wagner: Fanget an (Kraus Ernő!!)

Goldmark: Ländliche Hochzeit

Wagner Tavaszi dal (Walkür) Am stillen Herd

Fényes hangverseny! Rövid, sok tűz, elan, öröm, gyönyörűség; egyik legszebb nap életemben.

²⁹ Operaház, Erzsébet napján, boldogult Erzsébet királyné emlékezetére.

³⁰ 1902. november 5. Sajtóbeszámolók szerint az est zenekari programja: Weber: *Ünnepi nyitány*; Johan Svendsen: *Első Norvég rapszódia*; Goldmark: *Falusi lakodalom* szimfónia. A Wagner-részletekben közreműködött Ernst Kraus.

III.³¹

- 1 Mozart egy G symphonia 3 rész
 2 Smetana Mari ária
 3 Buttykay Salammbo symphonia
 4 Saint-Saens } áriák
 Bizet }
 5 Dvořák Scherzo

Destinn Emmy

Erről keveset beszélhetni. Mozart csinos iskolásmunka. 2-4 unalmas, Salammbo néhol szép. 5. főllanyozó erejét az összes előzmény sem tudta egészen megtörni.

IV.³²

1. Schumann Julius Caesar nyitány
 2. Ysaye: Bach E-koncert
 3. Csajkovszky II. Symphonia (c-moll)
 4. Saint-Saens-koncert Ysaye

1. Gyöngye, hanyatló. 2. Fényes 3. ffényes 4.? – – – Ráadás: még egy Saint-Saens (Valse caprice vagy mi Rondo capr.oso. Legvégül 2 rövid Bach, de ezeket Burmest. másképp játszotta. – Különben Y. is elég tisztességes.

Hubay–Popper

[I)]³³

1) Tschaikowsky F[dur]. 2. Brahms op. 26 Quartett a-dur. 3. Haydn G-dur.

II) – – – –

III)³⁴

1. Beethoven Es op. 127. gyönyörű hatások, valami bámulatos érzéki, egypár Tristan, elragadó hosszabb részletek is; de mintha az egészen a harmónia nem volna olyan tökéletes; egyes különösségek kiríznak. Nem éppen a formától való eltérés az oka ennek. Hisz az első rész genialis új formáját egyszerre elfogadjuk. Egészben már nem olyan szép, mint (na mi?) – – op. 101, vagy más; és még nem olyan szép, mint a cis moll.

2. Dvořák A-quintett. Kevésbé mélyenjáró de tetszetős, nagyon jól hangzik, a scherzo a trióval együtt mesteri.

3. Schubert c-moll töredék. Szép munka, sok Beethoven, kevés Schubert.

31 1902. november 17. 1. Mozart: 10. szimfónia [K 74]; 2. Smetana: *Az eladott menyasszony*, Masenka áriája; 3. Buttykay Ákos: *Salammbo*, szimfónia; 5. Dvořák: *Scherzo capriccioso*.

32 1902. december 3. 2. Bach: E-dúr hegedűverseny (közreműködik Szikla Adolf, orgona); 4. Saint-Saens: h-moll hegedűverseny.

33 1902. november 10. 1. Csajkovszky: F-dúr vonósnégyes; 2. Brahms: A-dúr zongoranégyes, Op. 26.

34 1902. december 10. 2. Dvořák: A-dúr zongoraötös; 3. Schubert: c-moll vonósnégyes-tétel, D 703.

A szezon ünnepe Cseh vonósnégyes 1902 december 15-én³⁵

Csajkovszky: Es-moll négyes

Brahms g-moll zongoranégyes

Schubert D-moll (Tod und das Mädchen)

1903. jan. 7.³⁶

Dohnányi symphoniája (d-moll)

Még nem de lehet, talán. Andantejában némi csekély kezdet

Több gyöngye koncert.

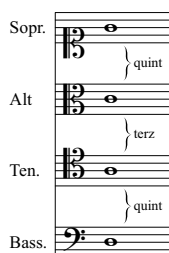
Kulcsok

♯ (4-ik, 3-ik, ritkán 5-ik vonalon)

♮ (1, 2, 3, 4-ik vonalon)

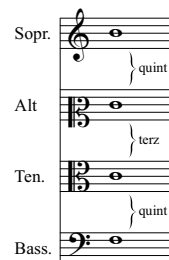
♮ (2-ikon; csak a hangszeres zenében) (francia g-kulcs az elsőn, hegedűre, fuvolára)

Norma:



Az *alt* nem mély, mint sokan hiszik. Igazi alt sem szívesen megy a fölé. Még Händel idején férfiak is énekeltek altot falsettben.

Ugyanez a viszony gyakori a 16-ik században így:



ez a *chiavi trasportate* vagy *chiavette*.

A *chiavette*-c mélyebb a rendes (mai) c-nél: h, a vagy as.

Ezért a *chiavettában* írt darabot átírhatjuk a rendes kulcsokba, csak a 3 kereszt vagy 4♯ kell eléjük.

De ez mind relatív, az énekesektől, s a darab egyes szólamainak terjedelmétől függött.

35 2. Brahms: g-moll zongoranégyes (Freund Etelka).

36 A Filharmóniai Társaság hatodik hangversenye.

Ritkábban ez is: ilyenkor fölfelé kell transponálni több hanggal. Helytelen a változtatás a kiadásoknál.

Sopr.

Alt

Ten.

Bass.

quint

tert

quint

Cél: transpositio kényelmesen, előjelek nélkül.

Most, hogy a 9-ik Symph. is lezajlott, a II. kivételével valamennyit hallottam.³⁷

Kulcsok.

2: | 4. és 3. és, ritkán 5. és vonalon)

1: | 1, 2, 3, 4 és vonalon)

8: | 2. és; csak hangversenyeiben (francia 7- és 8- és előn, hegedűre, fuvolára)

Norma:

Sopr. { quint

Alt { tert

Ten. { quint

Bass. { quint

Az alt nem még, mint olyan kicsi. Igaz, alt nem ovisen meg a föld. Meg Kautel idős férfiak és nővelük albe játszottak.

Ugyanez a viszony igazolja a 16. és 17. adásban

iggy:

Sopr. { quint

Alt { tert

Tenor { quint

Bass. { quint

ez a chicoi transpozitio vagy chicoette.

A chicoette-c mélyebb a rendszerenél: b, a vagy as.

Ez a chicoetteben is darabot átírhat. Jár a rendszer Kulcsokba, csak a 3. és 4. vagy 4. kell előjöt.

37 A Filharmóniai Társaság 50 éves jubileumának záróhangversenye, 1903. május 8. [?]

1903.

Filharmonia I.

- okt. 21.³⁸ Anthes-ének
Nagypénteki varázs
Liszt: Tasso
- nov. 4. II.³⁹ Herrman Hugo: Strauss Richard-koncert
Händel: Ouverture D.
Szerémi: Szerenád (B.)
Beethoven VIII.
- nov. 18. III.⁴⁰ 1. Schubert: Symphonie H-m.
2. Tschaikowsky-koncert *Baré* az operai koncertmester
3. Rékai: Kuruc nyitány
4. Tschaikowsky: V. Symfonia, e-moll ~ Gyengébb dolog a VI-nál
- dec. 2. IV. 1. Weber Oberon uvertür
2. Dohnányi játszott Brahms B-koncertjét (!)
3. Gluck-Mottl Ballet-Suite. Szép
4. Berlioz Symph[on]ie funèbre et triomphale karral. Üres posaun-
retorika (!)
- I.⁴¹ Hubay-Popper
1) Franck César D-quartett, értékes I rész, „finom” Scherzo.
2) Sonia Herma énekel
3) e-moll (Razumovszky)
- II.⁴² Csajkovszky Es-moll (de másképp játszották a csehek)
May-Münster Mari Mozart (magas f) Verdi és Rossini áriák
Schumann Es-quintett Ripper Alice-al, aki csinos lány, de ráadás-
nak két igen üres darabot játszott.

38 1. Beethoven: 8. szimfónia; 2. Wagner: *A kölni mesterdalnokok*, Walther versenydala (Anthes György);
3. Wagner: *Parsifal*, Nagypénteki varázs, 4–7. Dalok (Anthes György); 8. Liszt: *Tasso*.

39 2. Szerémi Gusztáv: Szvit vonószekarra; 3. Richard Strauss: d-moll hegedűverseny (Hugo Heermann); 4. Csajkovszky: 5. szimfónia.

40 1. Schubert: h-moll szimfónia; 2. Rékai Nándor: *Kuruc nyitány*; 3. Csajkovszky: D-dúr hegedűverseny (*Baré* Emil); 4. Massenet: „*Scènes pittoresques*” zenekari szvit.

41 1903. november 6. 1. César Franck: D-dúr vonósnégyes; 3. Beethoven: e-moll vonósnégyes, Op. 59, No 2 (Rasumovsky).

42 1903. november 20. 1. Csajkovszky: esz-moll vonósnégyes; 2. [Mozart, Rossini, Verdi áriák] (May-Münster Kornélia); 3. Schumann: Esz-dúr zongoraötös (Ripper Alice).

Grünfeld–Bürger

- I.⁴³
- 1) Borodine D-quartett nem nagyon eredeti, de ízléses franciás munka
 - 2) Kazal Biri gyöngé dalokat énekelt Tarnay etc-től
 - 3) Beethoven op. 18 A dur

Grünfeld–Bürger

- II. nov. 22.⁴⁴
- Mozart: d-quartett
Es-zongora quartett, D-quintett (először hallottam)

Hubay–Popper

III. elmaradt

- IV.⁴⁵
- Bartók Hegedűszonáta (I. e II. a III. e rondo, már az akadémián előadták, I., II. új legszebb III. igen magyaros II. helyenkint változtatni kellene I-en)
Alexander Erzsi énekelt sokszor hallott dalokat
Beethoven op. 130 (B.) még a gyöngé előadás mellett is monumetális.

- V. filhar.⁴⁶
- Egmont nyit.
Es dur konc. (Thomán)
IX. symphonia (nekem 4-edszer)

- VI.⁴⁷
- nem hallottam. Bartók symph. (Kossuth)
(Marteau Dalcroze-concert)

- VII.⁴⁸
- gyöngé est. Kivéve Brahms II. Symph.
Sisternans énekel: Paulusból (Miserere) Strauss-Dehmel: Befreit (?)
Wolf – Mörike Tambour (jó)
Tom der Reimer
Volt még: Saint-Saens Danse macabre
Mendelssohn Camacho uvert.

43 1903. november 8. 1. Borodin: D-dúr vonósnégyes; 3. Beethoven: A-dúr vonósnégyes, Op. 18, No 5.

44 1. Mozart: d-moll vonósnégyes (No 13, K 173); 2. Esz-dúr zongoranégyes (Berényi Aladár), D-dúr vonósötös.

45 1904. január 25.

46 1903. december 16. Beethoven-hangverseny. 1. Egmont-nyitány; 2. Esz-dúr zongoraverseny (Thomán István); 3. 9. szimfónia.

47 1904. január 13. 2. Emile Jaques-Dalcroze: c-moll hegedűverseny (Henri Marteau).

48 1904. január 28. 1. Brahms: 2., D-dúr szimfónia; 2. Mendelssohn: *Paulus*, Loewe: Tom der Reimer [...] (Sisternans Antal); 3. Saint-Saens: *Danse macabre*; 4. Mendelssohn: *Camacho lakodalmá*, nyitány.

- VIII.⁴⁹ Beethoven II.
Kajanus finn rapsz. (szép)
- IX.⁵⁰ Bach-Abert prael. fuga
Bruckner IV.
Kurz Zelma (Mozart: Cherubin dala)
Mackenzie skót rapsz. üres.
- X.⁵¹ Tessényi: Schubert-Liszt Wanderer
Koessler Sylvester harangok (jó előadás)
Mozart fúvószerenád néhány tétele
Goldmark tavaszi nyitány
- Ápr. 11.⁵² Missa solemnis (Bellovics)

49 1904. február 17. 1. Robert Kajanus: 1. finn rapszódia, D-dúr, Op. 5.; 2., 4. énekszámok (Therese Mehr); 3. Herzfeld Viktor: *Meseképek*; 5. Beethoven: 2. szimfónia.

50 1904. március 9. 1. Bruckner: 4. szimfónia; 3. Alexander Mackenzie: *Skót rapszódia*; 6. Bach-Josef Abert: Praeludium és fuga.

51 1904. március 24. 1. Mozart: Szerenád fúvós hangszerekre; 2. Schubert-Liszt: Vándor-ábránd (Tessényi Margit); 3. Koessler János: „Szilveszter-éji harangok” – kantáta; 4. Goldmark: *Tavasszal*, hangverseny-nyitány.

52 1904. április 12. Pesti Vigadó. Budapesti Zenekedvelők Egylete, vezényel Bellovics Imre.

ABSTRACT

TIBOR TALLIÁN

THE CRITIC IN THE GALLERY

Notes on Music by Zoltán Kodály, Student at the Academy of Music

In his last months at the highschool in Nagyszombat (now Trnava, Slovakia), the seventeen year-old Kodály, as if preparing for his admission in September 1900 to the Academy of Music, began to copy in a self-made notebook excerpts from books on music he read and to put down on paper his own analyses of works he studied, such as sonatas by Mozart, the fragment *Lazarus* by Schubert and Carl Goldmark's opera based on Dickens, *Das Heimchen am Herd*, among others. Having arrived in Budapest from the provinces, Kodály veritably plunged into the rich musical life of the city. In a freshly opened notebook Kodály noted his impressions of the 1900/1901 season's opera and concert performances in such detail that one is led to think he envisaged a career as a professional music journalist. At the beginning of notebook 2, Kodály discusses the problems of Hungarian national music in a longish essay, the first of several he would dedicate to the subject in the following decades. He then treats Wagner's *Meistersinger* in an enthusiastic review, whereas Mozart's *Don Juan* [sic] and Beethoven's *Fidelio* are considered outdated by the *perfect Wagnerite* Kodály apparently was in those days. With these two accounts, Kodály seems to have lost his interest in opera for good. On the first pages of notebook 3 that he opened in September 1901, it is Liszt who receives Kodály's full attention. There follow a series of more or less detailed critiques of concerts by the Budapest Philharmonic Orchestra and string quartet recitals. From the second half of the 1901/1902 season onwards his notes reveal that albeit Kodály did remain a conscientious concertgoer till the end of his years of study, his parallel obligations at the Academy of Music and the University left him no time for writing up his opinions about works and their interpretation in more than pertinent short remarks.

The present documentation is published from the collection of the Kodály Archives, Budapest, parts of notebook 1, and the whole content of notebooks 2 and 3.

Tibor Tallián (b. 1946), studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and at the University of Vienna. Since 1972 he has been a researcher at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 1998 and 2011 he was the director of this institute. He is Professor Emeritus of Musicology at the Liszt Academy of Music. His main research areas are the life and work of Béla Bartók and the history of 19th- and 20th-century Hungarian music with a special emphasis on opera as a genre and a cultural institution. He initiated in 1998 the complete critical edition of Ferenc Erkel's operas.

TANULMÁNY

Malina János

BÉCS UTÁN – SZABADON?*

A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy „Fényes” Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája

Illustrissimo magistro Ladislao Somfai

„A Durazzo- és Gluck-korszak bécsi opera- és balettrepertoárjának egyes darabjai tovább visszhangzottak a közönség kollektív emlékezetében, lehetővé téve, hogy az érett bécsi klasszika mesterei ezekre építkezzenek.”
(Bruce A. Brown)

Bevezetés

1776. április 8-án – húsvét hétfőn, tehát a nagyböjti és a húsvéti időszakot követően az első lehetséges időpontban – tartották a bécsi Német Nemzeti Színház (Teutsches Nationaltheater) nyitóelőadását az egészen addig Burgtheaterként – hivatalosan Theater nächst der Burg-ként,¹ a köznyelvben pedig leginkább csak francia színházként – emlegetett michaelerplatzi épületben.² Az új udvari intézményt március 23-án rendeleti úton hozta létre II. József császár.³ Közvetlenül az aktust megelőzően, március 21-én vette kezdetét Eszterháznál az Esterházy „Fényes” Miklós herceg által elrendelt első teljes operavád.⁴

Az időbeli sorrend ellenére nehezen képzelhető el, hogy Miklós herceg döntése független lett volna a császárnak a purista-nacionalista színházi reformra irányuló terveitől. Jóllehet a reformok közvetlen kiváltó oka az volt, hogy a színház utolsó bérelője, Koháry gróf csődöt jelentett,⁵ ez a fejlemény – nem az első és nem is az

* A tanulmány korábban – valamivel rövidebb formában – angol nyelven jelent meg a következő kötetben: *Haydn's Last Creative Period (1781–1801)*. Ed. Federico Gon. Turnhout: Brepols, 2021. A kibővített magyar változatot a Brepols Publishers szíves engedélyével közöljük.

1 Gustav Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1971 (Theatergeschichte Österreichs, 3/2.), ld. mindjárt a mű címében is.

2 Ez az 1888-ban lebontott épület nem tévesztendő össze a mai, ugyanabban az évben megnyitott Burgtheaterrel, amelyet a Ringnek a bécsi városházával átellenes oldalán építettek fel.

3 „Altes Burgtheater” címszó. In: *Wien Geschichte Wiki*: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/>. Hozzáférés: 2021. április 28.

4 Malina János: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operavádok kronológiája*, kiadatlan PhD-dissz., https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/malina_janos/disszertacio.pdf, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016, 176. – A herceg sohasem törődött a Bécsben érvényes nagyböjti korlátozásokkal.

5 *Altes Burgtheater* címszó

utolsó a maga nemében – minden bizonnyal már előre látható volt, sőt elkerülhetetlennek látszhatott a herceg számára. Sokatmondó apróság, hogy a francia operatársulat már február 19-én – tehát a farsangi szezon végét jelentő húshagyó keddet megelőző napon – hivatalos búcsúelőadást tartott, amely nem csupán az évadot zárta le, hanem magának a színháznak a működését is („A francia színészek sajnálkozása, avagy záró tiszteletadás”⁶ volt az előadás címe, ami után a társulat végleg el is hagyta Bécset).⁷ Vagyis akkorra a színház küszöbön álló bezárása – a januárban és február nagyobbik felében még megtartott olasz és francia nyelvű operaelőadások ellenére⁸ – nyílt titok lehetett; ráadásul Miklós herceg minden bizonnyal jóval tájékozottabb is volt az átlagos színházlátogatónál. Így tehát akkor, amikor a herceg – január elején, illetve februárban – hosszabb időszakra Eszterházára szerződtetett két énekest: egy szopránt, Catarina Poschwát és egy kasztrált énekest, Pietro Gherardit⁹ – nyilván szem előtt tartva Gluck *Orfeo, ed Euridicéje* már akkor tervezett bemutatójának igényeit –, tudnia kellett az olasz opera csillagának a Burgtheaterben hamarosan bekövetkező leáldozásáról is – vagy legalábbis gyanakodhatott rá.

A császári döntés következményei radikálisak és szerteágazók voltak. Az uralkodó szélnek eresztette az olasz énekeseket és a társulat zenekarát; a német színészek udvari alkalmazottakká váltak; egy ideig még a II. József által szintén nem kedvelt balettelőadások is szüneteltek.¹⁰ Mindennek az elsődleges célja a német prózai színház ügyének előmozdítása volt, emellett pedig a külföldi társulatok visszaszorítása és a tenyeres-talpas, otrombaságokkal tarkított, Hanswurst-típusú komédiák átütő népszerűségének megtörése.¹¹ A következő években az olasz opera csaknem teljesen eltűnt a Burgtheater színpadáról, bár – az úgynevezett „Theaterfreiheit”, vagyis „színházi szabadság” meghirdetésének köszönhetően – korlátozott számban továbbra is színre kerültek ott ilyen produkciók, illetve még gyakrabban a másik udvari színházban, a Kärntner-Theaterben (vagy német színházban).¹² Az említett színházi szabadság annyit jelentett, hogy az udvar nem ragaszkodott a színházak kizárólagos használatához, így azok bárki által kibérelhetők maradtak. Az olasz opera azonban csak 1783-ban nyerte vissza korábbi jelentőségét, amikor ismét állandó olasz opera buffa-társulatot szerződttettek,¹³ többek között a Burgtheater ötvenes-hatvanas évekbeli virágkorát életre hívó, majd később nagykövetként Velencébe „száműzött” Giacomo Durazzo gróf tanácsait és segítségét is igénybe véve.

6 *Les Regrets des Comédiens François ou Compliment de Cloture*.

7 Zechmeister: *Die Wiener Theater...*, 562.

8 A Koháry-korszakban különböző társulatok emellett francia és német prózai darabokat és baletteket is bemutattak a Burgtheaterben.

9 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*, II.: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 58.

10 Bruce Alan Brown: A „Vienna” címszó „1740–92” című fejezete. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 1–4. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1992, 4., 991–994., ide: 993.

11 *Altes Burgtheater* címszó

12 Ez a Kärntner közelében – amelyre ma már csak a Kärntnerstraße neve emlékeztet –, a mai Sacher szálloda és kávéház helyén állt.

13 Brown: *Vienna 1740–92*, 993.

Az olasz operának a II. József németesítő reformját követő rendkívül korlátozott kínálata nyilván nem elégítette ki a telhetetlen és megrögzött színház- és operalátogatóként ismert „Pompakedvelő” Miklós herceget. A szeme előtt kibontakozó tendencia tehát nem lehetett különösen vonzó a számára; ezt az is megerősíti, hogy már korábban is saját olasz operaprodukciókkal egészítette ki az akkor még bőséges bécsi kínálatot: 1764-ben Pozsonyban,¹⁴ a pozsonyi országgyűlés afféle háttér-rendezvényeiként tartottak operaelőadásokat, 1774-ben pedig Eszterháznál¹⁵ rendezett több hónapos nyári operaszezont – akkor még persze viszonylag szerény repertoárral.

Miután a herceg a prózai előadások tekintetében már 1768 szeptemberétől, az első eszterházi színház és operaház megnyitásától kezdve „önellátó” volt,¹⁶ az az elképzelés, hogy ezt a kényelmi szolgáltatást az új helyzetben az opera műfajára is kiterjeszti, nem csupán vonzónak, hanem megvalósíthatónak is tetszhetett számára: hajlamait, kívánságait és szeszélyeit addigi életében is akadályokkal nem törődve, habozás nélkül követte. Ez az újítás azonban mindenképpen súlyos döntés volt, nemcsak azért, mert igen jelentős anyagi ráfordítással járt, hanem azért is, mert következményei az udvar egész életritmusát alapvetően befolyásolták. Mellesleg pedig Joseph Haydn életét is.

Meggyőződésem, hogy Haydn operai zeneigazgatói szerepének, az eszterházi operajátszással és operarepertoárral kapcsolatos különböző hatásoknak és kényszereknek az alapos megismerése megkönnyíti későbbi zeneszerzői pályájának megértését. Tanulmányom ugyan csak érintőlegesen foglalkozik Haydn zeneszerzői tevékenységével, témája szorosan és többféleképpen kapcsolódik más területeken – zenei menedzserként, együttesvezetőként és előadóművészként – megnyilvánuló kreativitásához.

Témám negatív értelemben is szorosan összefügg Haydn kreativitásával, amennyiben alkotó energiáit zeneszerzőként súlyosan lekötötte az az óriási munkaterhelés, amelyet az opera zenei vezetésével járó sokféle időigényes feladat elvégzése jelentett. Különösképpen 1780. augusztus 1-jétől fogva, amikor a heti operaelőadások száma egyik napról a másikra kettőről háromra nőtt,¹⁷ tehát 50%-kal emelkedett.

Az eszterházi „operaüzemről” (1776–1790) alkotott képünk egyes részeinek újrarajzolása során szükséges olyan korábbi – adott esetben az 1760-as évek kezdetéig visszanyúló – eseményeket is érinteni, amelyek előkészítették ennek az időszaknak a fejleményeit. Ugyancsak elkerülhetetlen, hogy ne vizsgáljam meg részleteiben is Miklós herceg tevékenységét, mert az ő szerepe szétválaszthatatlan

14 Ulrich Tánk: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770”, *Haydn-Studien*, iv/3/4. (Mai 1980), 129–346., 205. – Lehetséges, hogy a nyári hónapokban a Pozsonyhoz közel eső köpcsényi kastélyban is tartottak operaelőadásokat.

15 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 208–211.

16 Josef Pratl–Heribert Scheck: *Esterházyische Musik-Dokumente. Die Musikdokumente in den Esterházyischen Archiven und Sammlungen in Forchtenstein und Budapest*. Wien: Hollitzer, 2017 (Esterházyische Haydn-Berichte, 10.), online adatbázis (csak a könyv birtokában hozzáférhető); keresés a 24.08.1768. dátumra.

17 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 93.

nul összefonódik Haydnéval, és végső soron minden bizonnyal az övé volt a kezdeményező szerep. Végül pedig a felszínre hozott *tények* mellett bizonyos gondolatébresztő *feltételezéseket* is meg fogok fogalmazni, a kettőt természetesen gondosan megkülönböztetve egymástól.

Haydn als Opernkapellmeister¹⁸

Először is vizsgáljuk meg közelebbről a teljes operaévadok eszterházi megkezdésének gyakorlati következményeit. Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy ez a modell teljesen egyedülálló volt: szabályos operaszezonokat kínáló színházakkal rendszeren fővárosokban vagy nagyobb városokban találkozunk, vállalkozók, városi hatóságok vagy uralkodók fenntartásában. Legtöbbször azonban a nagyobb vagy közepes városoknak még azok a rezidenciális színházai is, amelyeket királyok vagy magas rangú arisztokraták tartottak fenn, arra szorítkoztak, hogy csupán alkalmasszerűen, kiemelkedő családi vagy társadalmi események alkalmából rendezzenek operaelőadásokat – pontosan úgy, ahogyan Miklós herceg is tette 1776 előtt. Ezt a gyakorlatot olyan jól ismert színházak is követték, mint a drottningholmi királyi, a bayreuthi őrgrófi vagy a krumaui (ma Český Krumlov) hercegi színház.¹⁹ Szabályos operaévadok rendezése heti három előadással, minden társadalmi osztály képviselői számára ingyenesen,²⁰ az Isten háta mögött – ez „Pompakedvelő” Esterházy Miklós hercege jellemző extravagancia volt.

Az állandó (bár folyamatosan cserélődő tagokból álló) operatársulat létrehozásának legközvetlenebb következménye az volt, hogy a hercegnek fel kellett adnia 1770 óta követett alapvető életrendjét. A megelőző hat év folyamán ugyanis nagyjából egyenlő arányban osztotta meg idejét Eszterháza és Bécs között: a nyári félévet (jellemzően május legelejétől október legvégéig) Eszterházán, a téli félévet pedig Bécsben töltötte (Kismartonba csupán néhány ízben látogatott el pár napra, legfeljebb egy hétre).²¹ Most viszont új rendszer lépett életbe: Bécsből már a tél vége felé visszatért Eszterházára; 1780-tól ez igen kevés kivétellel a farsangi időszak végét,

18 Ezzel a fejezetcímmel az eszterházi operaévadok zenei anyagára irányuló első nagyszabású tudományos vizsgálat szerzői iránti tiszteletemet szeretném kifejezni. Bartha Dénes és Somfai László azonos című könyve (Bartha Dénes–Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960) példakép és kiindulási pont minden későbbi kutatás számára.

19 Jól példázza ezt a drottningholmi operaprodukciók kronológiája: III. Gusztáv idejében a királyi nyári rezidenciához tartozó színházban az 1766 és 1785 közti húsz esztendőben mindössze 8 operát, 1 balettet és 6 prózai darabot mutattak be. 1786-ban márciustól decemberig folyamatosan rendeztek ugyan előadásokat, ezt követően azonban már csak 1787-ben és 1791-ben következett összesen 6 további produkció, amelyekkel a színház 18. századi története véget is ért. Vö. Wilmare Sauter–David Wiles: *The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries*. Stockholm: Stockholm University, 2014, 270–272.

20 „Ebben egy pénz nélkül meg-lehet jelenni”. Dallos Márton: *Eszterházi várnak, és ához tartozandó nevezetesebb helyeinek rövid le-írása*. Sopron: Sziesz János, 1781, C 2 jelű oldal.

21 Dávid Ferenc–Fatsar Kristóf: „Esterházy 'Fényes' Miklós herceg itineráriuma és az általa rendezett ünnepségek hercegi rangra emelkedésétől haláláig (1762–1790)”, *Levéltári Közlemények* lxxv/1. (2004), 83–103., ide: 91–96.

azaz a hamvazószerda körüli napokat jelentette. Így 1783-tól kezdve – míg Bécsben a nagybőjti időszakban szüneteltek az operaelőadások – immár megszakítás nélkül hódolhatott az olasz opera iránti szenvedélyének. Azután legalább november végéig, de inkább december közepéig-végéig Eszterházán maradt;²² tehát amikor valamikor karácsony előtt Bécsbe érkezett, már javában tartott az ottani operaévad.²³ Mindez évente kilenc-tíz Eszterházán töltött hónapot jelentett;²⁴ ezáltal az Eszterházán és Bécsben töltött idő aránya 1: 1-ről 3: 1-re vagy 4: 1-re módosult.

Ez az arány értelmetlenné tette annak a korábbi rendszernek a fenntartását, amelyben a zenészek lakóhelye Kismarton maradt, hiszen már az év nagy részében Eszterházán végezték feladatukat – sőt, ők valamivel hosszabban tartózkodtak ott, mint a herceg, hiszen nekik az évadkezdet, a herceg érkezése előtt már próbálniuk kellett Haydnal és az énekesekkel.²⁵ Szálláshelyet, immár állandó jelleggel, családostul a Muzsikaházban („Music-Gebäu”) kaptak, ugyanúgy, mint Haydn, az énekesek (akiknek így 1776-tól semmilyen kapcsolatuk nem volt Kismartonnal) és néhány fontos tisztségviselő, így például Wecker doktor.²⁶ A változások alapvető és végleges jellegét hangsúlyozza Haydn 1778-ban hozott döntése is, hogy az egyemeletes eszterházi Muzsikaházban számára biztosított lakosztály kedvéért eladja kismartoni házat.²⁷ (Bizonyára a zenészek egyike-másika is hasonlóan cselekedett.)

Operaszenvedélyének kielégítésével párhuzamosan Miklós herceg más zenei passziók iránti érdeklődése csökkent vagy meg is szűnt. 1776 után nem rendelt több barytonkompozíciót a maga számára sem Haydntól, sem más zeneszerzőtől;²⁸ az önálló hangversenyek („Accademie”-k) pedig hamarosan szinte nyomtalanul eltűntek az éves programból.²⁹ Létrehozták az operaigazgatói posztot (ezt az első két évben a hivatalban lévő marionettszínház-igazgató, Carl von Pauerspach töltötte be);³⁰ 1777-től néhány ács havi díjazásban részesült a színpadi gépezetek felügyeletéért és karbantartásáért;³¹ ugyanebben az évben állandó díszlettervezőként szerződtették Pietro Travagliát;³² két szabó és egy fodrász teljesített szolgálatot az énekesek mellett; emellett estéről estére honorált ácsok, gárdisták vagy gránátosok („Grenadiere”) és családtagjaik működtek díszletmunkásként és statiszt-

22 1781 kivételével, amikor már szeptemberben elutazott egy párizsi látogatásra.

23 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 176–204.

24 Az átlag közelítőleg 9,4 hónap (eltekintve a rendkívüli okokból megrövidült 1781-es, 1785-ös és 1790-es évadtól).

25 Ez az időszak 1782-ben egy jó hónapot, 1790-ben két hetet tett ki.

26 Ld. pl. Esterházy Privatstiftung, Archiv (a továbbiakban: EPA), Bau-Cassa (BC) 1783 N 110

27 Uott

28 James Webster–Georg Feder: *Haydn élete és művei*. Ford. Malina János. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009, 118–123.

29 Malina János: „A Haydn korabeli eszterházi Accademie-k helyszíneiről és elvirágzásáról”, *Magyar Zene* LII/4. (2014. november), 406–431.

30 Klaus Pollheimer: *Das Marionettentheater zu Eszterház. Das Marionettentheater auf Schloss Eszterház zur Zeit Joseph Haydns und sein Begründer Karl Michael von Pauerspach. Ein Beitrag zur Theater- und Musikgeschichte*. Wien: Hollitzer, 2016, 363–364.

31 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 19.

32 Uott, 62.

taként, a mindenkori előadás igényei szerint. Havi fizetés ellenében két asszony gondoskodott a faggyúlámpák állandó utánpótlásáról, emellett takarította – és a hideg évszakokban fűtötte – a színházat.³³ Megszervezték az operák előadási anyagának folyamatos külföldi beszerzését is, külföldi ügynökök bevonásával;³⁴ a vokális és hangszeres szólamanyagokat saját kottamásolói csapat állította elő a Haydn által gyakran radikálisan átdolgozott partitúrák alapján. Az „operaüzem” működésének alapja a „kottaüzem” volt.

Ennek a mechanizmusnak a működtetése Haydn teljes munkaidejét igénybe vehette egy olyan másfél évtizedes időszak után, amelynek során – egy-két soron kívüli fellobbanástól eltekintve – mindössze évi egy operaprodukció, illetve annak egy-két előadása kötötte le az energiáját. Ezek az elfoglaltságok idejének csupán elenyésző hányadát vehették igénybe. Az új rendszerben maguk az előadások – hente kettő, később három – jelenthették a kisebbik terhet, hiszen együtt sem jelenthettek heti egy munkanapnál több elfoglaltságot. Ezzel szemben a partitúrák alapos revíziója (ami gyakran zeneszerzői feladatokkal is járt), az újonnan készülő előadási anyagok ellenőrzése, továbbá a különböző próbafázisok vezetése az énekesekkel, a zenekarral, majd a színpadi és főpróbák – ez a hatalmas feladattömeg egy-másfél havonta monoton módon ismétlődött a teljes szezon folyamán. További – legalábbis megosztott – felelősséget jelentett évente átlagosan két-három új énekes kiválasztása. Ezt a rendkívüli – és részben merőben mechanikus – feladatmennyiséget nemigen ellensúlyozhatta az a körülmény, hogy korábbi teendőinek egy része, az operaelőadások gyakorlati részének menedzselése – így az énekesek szállítása, a kellékek beszerzése, a fodrász díjazása stb., stb. – immár az operaigazgató feladatkörébe tartozott. Mindez együtt állandó nyomást és feszültséget okozhatott, különösen az első évben, 1776-ban, amikor az operákon túl hat vagy hét új és ugyanannyi régi marionettprodukció előadására is sor került.³⁵ Érdekes, hogy ismereteink szerint Haydn sohasem panaszkodott általában véve a túlterheltségéről Artariának vagy Genzingernének, annak ellenére sem, hogy gyakran osztotta meg velük olyasféle gondjait, amilyen egy hirtelen adódó sürgős munka vagy fokozódó, depresszív elszigeteltsége Eszterháznál.³⁶

Mindennek ellenére kompozícióinak mennyisége első ránézésre nemigen csökken az 1780. augusztus 1. és 1790. szeptember 28. (Miklós herceg halála) között eltelt évtizedben. A Haydn legfontosabb műfajaiban az említett időszakban, illetve az 1766 és 1775 közötti, szinte operamentes tízéves referencia-időszakban keletkezett művek számának gyors összehasonlítása (1. táblázat;³⁷ az itt szereplő adatok hozzávetőlegesek a datálás, az attribúciók, illetve a műfaji határok bizony-

33 A faggyúöntő-fűtő-takarító asszonyok 1781-es bérét pl. az EPA BC N 105-ös iratcsomagban találjuk meg a fraknoi levéltárban; hasonló bizonylatok léteznek az „operaüzem” teljes időszakából.

34 Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 25.

35 Pollheimer: *Marionettentheater*, 333–336. A marionettbemutatók száma – és minden bizonnyal az előadásoké is – azonban már a következő évadban jelentősen visszaesett. Uott, 336–338.

36 Ld. a két levelezőpartnerének küldött számos levelet: Bartha Dénes–Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008, 58–309.

37 Ennek alapja Georg Feder műjegyzéke, ld. Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 83–155.

talansága miatt) nem mutat semmiféle egyértelmű, még kevésbé drámai visszaesést. (Itt jegyzem meg, hogy az operaelőadások 1780-as, korábban említett hirtelen megszaporodása nem eredményezte az összmunkateher 50%-os emelkedését. Bár ennek eredményeképpen Haydn idejéből minden héten lefoglalt néhány órát a harmadik operaelőadás, az egyes produkciókat előkészítő szerteágazó munka nem nőtt meg számottevően: míg az 1780-at megelőző években a bemutatók éves átlaga 5,75 volt, ez a szám csak mintegy 8%-kal, 6,2-re növekedett 1780 után.³⁸ A bemutatós számok viszont erősen fluktuáltak mindkét időszakban.)

A HAYDN-MŰVEK HOZZÁVETŐLEGES SZÁMA MŰFAJOK SZERINT		
	1766 januárja és 1775 decembere között	1780 augusztusa és 1790 szeptembere között
Misék	4-5	1
Egyéb egyházi művek	6-10	1?
Oratóriumok stb.	3	0
Operák, marionettoperák	7	3 (+ 1) ³⁹
Önálló áriák és jelenetek	0	20
Dalciklusok	0	2
Szimfóniák	kb. 25	18-20
Versenyművek	kb. 25	3
Más zenekari művek	1-2	8
Vonósnégyesek	18	19-25
Kamarazene barytonnal	kb. 150	0
Billentyűs triók	1	13
Billentyűs szonáták	15-20	8

1. táblázat. Haydn zeneszerzői termésének összehasonlítása két különböző évtizedben, műfajonként

Ha a két oszlop számaikat mechanikusan összeadjuk, akkor 260, illetve 100 kompozíciót kapunk. Ez azonban merőben irreális eredmény, ami lényegében a barytonkompozíciók nagy számából adódik. Eltűnésük pusztán teoretikus veszteség, hiszen 1776 után a herceg már amúgy sem tartott rájuk igényt. Ha ezzel szemben egyenként vesszük szemügyre a műcsoportokat, akkor úgy látszik, hogy az egyházi zene és az oratóriumok a fő vesztesek: a második periódusban nem volt irántuk kereslet az Esterházy-udvarban. Valójában azonban az első időszak miséi és motettái sem az udvar, hanem külső megrendelők számára születtek, vagy a szerző belső motivációjából eredtek. Szinte teljes (bár szerencsére átmeneti) eltűnésük Haydn zeneszerzői terméséből ezért valóban összefügghet a második időszakra jellemző rendkívüli időhiánnyal.

38 A számadatok Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévodok kronológiája* adatain alapulnak. Az egyszerűség kedvéért az operák több éves kihagyást követő felújításait nem vettem számításba – az ilyenekhez általában különben sem volt szükség új előadási anyagokra.

39 Haydn 1785-ben újrakomponálta az 1779-es tűzvészben megsemmisült operáját, a *La vera costanzát*.

A másik drámai visszaesés a vonós, fúvós és billentyűs versenyművek számában mutatkozik meg – ennek azonban jó oka van, nevezetesen az „Accademie”-k, az önálló, hangszeres darabokból és vokális kamaraművekből összeállított hangversenyek korábban említett háttérbe szorulása a műsornaptárban. A többi műfajban a művek számának csökkenése nem számottevő, vagy valamilyen körülmény ellensúlyozza. Haydn a későbbi periódusban kevesebb operát komponált ugyan, ám az újrakomponált *La vera costanza*, a későbbi operák nagyobb terjedelme, továbbá a számos kései operajelenet és ária legalábbis helyreállítja az egyensúlyt. A szimfóniák esetében sem beszélhetünk a zeneszerzői termés csökkenéséről. Bár a pontos számok kissé bizonytalanok, ám a művek növekvő terjedelme és sok esetben a jelentősége (továbbá másfajta szimfonikus művek megjelenése) ellensúlyozza a későbbi időszak valamivel kisebb abszolút számadatát. Hasonló a helyzet a billentyűs szonáták esetében, amennyiben egyesítjük a vonós kíséret nélküli szonáták és billentyűs triók számadatait. Végül pedig a vonósnégyesek száma a későbbi periódusban még magasabb is, mint a korábbiiban.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy az a hatalmas munkamennyiség, amelyet a hosszú és mozgalmas operaszezonok magukkal hoztak, csupán korlátozott hatást gyakorolt Haydn zeneszerzői teljesítményére. Ha egy-két kifulladásos műfajtól eltekintünk, akkor úgy találjuk, hogy csupán az egyházi kompozíciók terén kellett, a nyomásnak engedve, időlegesen feladnia az ambícióit. Többi fontos műfajában aktivitása a kedvezőtlenebb körülmények ellenére sem csökkent.

Néhány számadat

Az eszterházi operaévadok repertoárját sokszor ítélték meg felszínesen vagy túlságosan sommásan. Az egyik gyakran visszatérő egyszerűsítő vélemény szerint Eszterháza repertoárja alapvetően a bécsinek volt alárendelve. David Wyn Jones ezt így fogalmazza meg Haydn-életrajzában: „...érdekes kapcsolat áll fenn az Eszterházán és a Bécsben játszott repertoár között. Az Eszterházán előadott új darabok túlnyomó többségét, több mint háromnegyedét korábban, az 1760-as és 1770-es években már bemutatták Bécsben.”⁴⁰ Míg Bécs modellszerepe, különösen az első hét évben, elvitathatatlan, Mary Hunter Eszterházát, jogosan, szélesebb összefüggésbe helyezi: „Eszterháza operarepertoárja nagyban hasonlított az olasz opera más, észak-olaszországi és közép-európai központjainak korabeli repertoárjára, különösen a bécsire, a velenceire, a torinóira, a drezdaira és a prágaira.”⁴¹

Mary Hunter egyébként még magasabb számot említ a Bécsből kölcsönzött operák arányára vonatkozóan, ez azonban a teljes operaévadok időszakának csupán egy

40 „...the relationship between the Eszterháza repertory and that evident in Vienna is an interesting one. The vast majority of the new works performed at Eszterháza, over three-quarters of them, had previously been performed in Vienna in the 1760s and 1770s.” David Wyn Jones: *The life of Haydn*, Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2009, 87.

41 „The operatic repertory at Eszterháza was broadly similar to contemporary repertories at other centres of Italian opera in northern Italy and central Europe, especially Vienna, Venice, Turin, Dresden and Prague.” Mary Hunter: „Eszterháza” címszó. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2., 81–82.

részperiódusára vonatkozik: „A teljes 15 éves időszak folyamán az Eszterházán bemutatott operáknak több mint a fele ment már korábban Bécsben. Ezek aránya azonban nem volt állandó ebben a periódusban: 1778-tól 1783-ig a repertoár mintegy 80%-a mutat átfedést; ez a szám kevesebb mint 30%-ra esik 1784 és 1788 között, majd Esterházy Miklós herceg életének utolsó két évében ismét emelkedik.”⁴² Ez a fajta kalkuláció természetesen nem teljesen méltányos Eszterháza szempontjából, hiszen a bécsi operarepertoártól való függést nem az átfedések, hanem a *Bécs–Eszterháza irányú kölcsönzések* aránya jellemzi. Az ellenkező irányú átvétel pedig egyáltalán nem volt ritkaság: az eszterházi operaévak repertoárjának 24%-át (csaknem egynegyedét) mutatták be Bécsben Eszterháza után – ez a 33%-át, tehát egyharmadát teszi ki a két repertoár átfedésének!⁴³ Ebből semmiképpen sem következtethetünk Eszterháza egyoldalúan alárendelt szerepére.

Valójában mind Jones, mind pedig Hunter adatai pontatlanok vagy félrevezetők. A teljes 15 operaévak során azoknak az Eszterházán előadott daraboknak az aránya, amelyeket korábban Bécsben már bemutattak, 49%-ot tett ki; ez semmiképp sem „több mint a fele” a bemutatott operáknak. Ami pedig Hunter konkrét adatait illeti, igaz ugyan, hogy az 1778 és 1783 közötti átfedések száma meghaladja a 80%-ot; ha viszont tekintetbe vesszük, hogy ezekben az években a Bécset megelőző eszterházi bemutatók száma kilenc volt, akkor az „átvett” produkciók aránya 69%-ra csökken – éppen ebben a leginkább „Bécstől függő” időszakban. Az pedig végképp nem világos, hogy a háromnegyedes átvételi arányt emlegető Jones mit ért egyáltalán „új művön”.

A BÉCSI ÉS AZ ESZTERHÁZI OPERAREPERTOÁR ÖSSZEFÜGGÉSEI ⁴⁴			
	Bécs–Eszterháza	Eszterháza–Bécs ⁴⁵	nincs átfedés
1776–1782	26	8	6
1783–1788	11	10	15
1789–1790	6	3 ⁴⁶	2
1776–1790	43	21	23

2. táblázat. Az eszterházi operarepertoár bemutatóinak viszonya a bécsi bemutatókhoz az eszterházi operaszezonok különböző részperiódusaiban

42 „Over the whole 15-year period, more than half the operas presented at Eszterháza had previously been performed in Vienna. But this proportion does not remain constant throughout the period: from 1778 to 1783, about 80% of the repertory overlaps, falling to less than 30% between 1784 and 1788, and rising again in the last year or two of Prince Nicolaus Esterházy's life.” Uott

43 A konkrét számokat ld. alább.

44 Felújítások nélkül, az összes bécsi helyszín és a német nyelvű produkciók figyelembevételével.

45 Kézenfekvő, hogy ha egy bécsi produkció időben követte az eszterházi bemutatót, akkor nem feltétlenül az utóbbi inspirálta.

46 Ez a szám tartalmazza Cimarosa's *Giannina e Bernardonéját*, amely valószínűleg az utolsó operaprodukció volt Eszterházán Miklós herceg életében; ld. alább.

Mindemellett Hunter számadatait nem csak az „enyhíti”, ha figyelembe vesszük a bemutatók sorrendjét, hanem az is, ha az átfedéseket a teljes 15 éves időszakban vizsgáljuk. Míg az utóbbi adat 74%, a „függőséget” jellemző adat, azaz azon operák aránya, amelyek Bécsben kerültek előbb színre, mint láttuk, csak 49%. Ez annál kevésbé meglepő, mivel a kor két tetszőleges operaháza között az ilyen jelentős átfedések is mindennaposak voltak.⁴⁷

Ösgalériák és előítéletek

Régebben más előítéletek is széles körben elterjedtek voltak. Ezek szerint Eszterháza operarepertoárja magán viselte „Fényes” Miklós személyiségjegyeit: provincializmusát, dilettantizmusát, idejétmúlt ízlését és az opera buffa iránti elfogultságát.⁴⁸ Ezek a minősítések egytől egyig megkérdőjelezhetők; és bár semmiképp sem szeretném a hercegről alkotott képet idealizálni, annyi bizonyos, hogy személyisége jóval összetettebb volt annál a képnél, amely a fenti minősítések alapján kirajzolódik. Lényegesen fontosabb és érdekesebb feladatot jelent az általa létrehozott operai műhely sajátos vonásainak: a Haydn- és Dittersdorf-operák magas arányának; a kizárólagosan olasz repertoárnak; az opera seria bizonyos időszakokban hangsúlyos jelenlétének; vagy egyes korábbi, akár negyedszázaddal korábban bemutatott operák iránti megkülönböztetett érdeklődésnek a beható értékelése. A fenti vonások egyike sem volt jellemző a bécsi gyakorlatra.

Hadd emeljek ki itt egy olyan érdekes részletet, amely ellentmond az imént idézett szigorú ítéleteknek. A Guglielmo Jermoli (tenor)–Maria Jermoli (szoprán) énekes házaspár 1777 őszétől 1779 őszéig, két Eszterházán töltött időszak között a londoni King’s Theatre-ben lépett fel.⁴⁹ Itt legalább 11, de inkább jóval több operában szerepeltek.⁵⁰ A 11 opera közül kilencet mutattak be Eszterházán is Jermoliék londoni évei előtt vagy után. (A maradék kettő jellegtelen, gyorsan elfeledett darab volt.) Ez az egyetlen adat is elég ahhoz, hogy megállapítsuk: az eszterházi repertoár „provincialitása” nem több legendánál.

Az a közhelyes megállapítás pedig, hogy a herceg ízlése nem csupán provinciális, de ódivatú is volt, már első pillantásra sem látszik túlságosan meggyőzőnek

47 Más európai színházak repertoárjaiból vett kisebb minták alapján az a határozott benyomásom, hogy bármely két, hasonló méretű helyi olasz operarepertoár között legalább 50% körüli átfedés az általános. Ez természetesen nem tudományos egzaktuság állítás. Viszont talán bízhatunk abban, hogy előbb-utóbb számos fontos korabeli operaház minél teljesebb repertoárja rendelkezésünkre fog állni, alapos és precíz összehasonlításokat téve lehetővé.

48 Az időközben eltelt évtizedek során az opera buffa reputációja drámaian emelkedett mint olyan, rendkívül komplex műfajé, amely általában véve is alapvető hatást gyakorolt a 18. század végének zenei nyelvére és stílusára.

49 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 49., 59.

50 A számadatokat Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994, 353. és Philip H. Highfill, Jr.–Kalman A. Burnim–Edward A. Langhans: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, 8. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973–1993, 155. alapján közlöm.

egy olyan világot látott, színházbolond, sznob arisztokratával kapcsolatban, aki, mint „Pompakedvelő” Miklós herceg, mindig pontosan informálva volt a legújabb, legdivatosabb könyvekről, színdarabokról és más művészeti produktumokról. Jóval meggyőzőbbnek tetszik az a – persze kissé talán kényelmes – feltételezés, hogy Eszterháznak az egyik tudatosan választott arculata volt a „nosztalgiaszínházé”, egy olyan játszóhelyé, amely folyamatosan idézi fel a bécsi olasz operaszínpad közelmúltját.⁵¹ Ez csak egyik lehetséges módja a közös operakészletből történő merítésnek, amellyel nem csupán a Hunter által említett városokban éltek, hanem Lisszabontól Londonig és Szentpétervárig szinte minden operaházban. Egyes különösen sikeres és divatos darabokat persze szinte mindenütt előadtak; mivel azonban a készlet meghaladta az egyes színházak kapacitását, a helyi repertoárok csak részben fedték át egymást. Ezzel együtt minden színház ugyanazon az európai repertoáron osztozott – Eszterháza pedig egy volt közülük.

A sietségre nem volt semmilyen ok: Miklós herceg nem üzleti alapon álló operaházat vagy nagyvárosi udvari színházat működtetett, amelyek bizonyos fokig egyaránt függtek a bevételtől, és kénytelenek voltak alkalmazkodni a divatos újdonságokat igénylő fizető közönség elvárásaihoz. Nem: ő belépődíjat nem szedő magánszínházat tartott fenn, ahol azt mutathatta be, ami őt magát érdekelt, vagy pedig azt, amit – a reprezentáció igényétől hajtva – a vendégeinek meg szeretett volna mutatni. Evégett szíve szerint válogatott elsősorban az utolsó évtized legemlékezetesebb bécsi produkciói közül⁵² – ezzel is demonstrálva, hogy ő is képes mindazt megvalósítani, ami a császári udvarban történik.

Ez a reprezentációra való törekvés és lehetőségeinek megmutatása a herceg személyiségének lényegéhez tartozott. E vonás legismertebb megnyilvánulása volt az a – színházi és egyéb előadásokat is magába foglaló⁵³ – látványosságsorozat, amellyel 1764-ben, II. József római királlyá való megválasztása és koronázása alkalmából Frankfurtban elkápráztatta a jelen lévő magasrangú vendégeket, s amelyet az ifjú Goethe – mint köztudott – „Esterházy-tündérvilág”-ként aposztrofált. Miklós herceg Eszterháznál 1776-ban először „kis Burgtheatert” létesített, lemásolva az eredeti színház olasz operarepertoárját; majd 1781-ben, a második operaház megépítésével (amely az 1779-ben leégett első színházépület helyébe lépett) egy

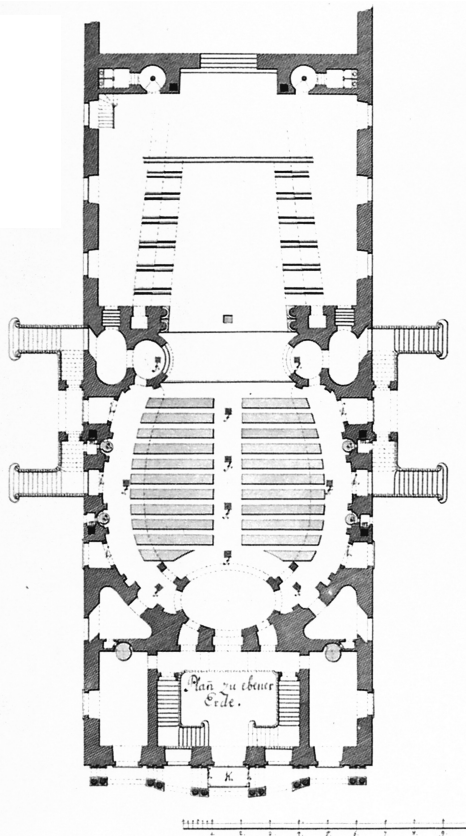
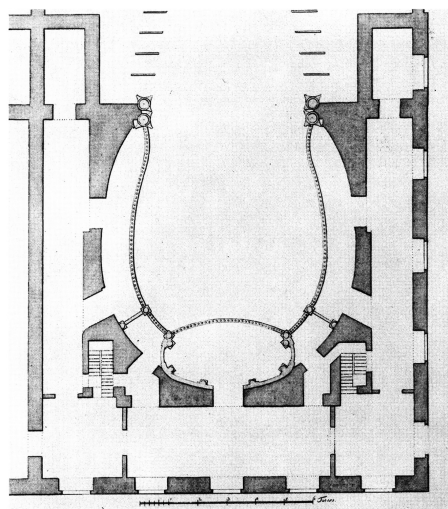
51 Bruce A. Brown hívta fel a figyelmemet arra a tényre, hogy hasonló kezdeményezések magában Bécsben is történtek; ilyen volt az a „Gluck-fesztivál”, amelyet az udvar rendezett az orosz trónörökös és felesége 1782-es látogatásának tiszteletére. Brown professzornak ezúton mondok köszönetet ezért a fontos részletért és számos más adatért, amelyet készséggel osztott meg velem.

52 Míg a bécsi produkciók általában egy-két évvel követték az operák ősbemutatóját, az Eszterháznál színre vitt operák „átlagéletkora” mintegy öt év volt, és ez a szám meglepően állandónak bizonyult a teljes időszakban. Ha viszont a később tárgyalandó második részperiódus 5,5 éves statisztikai átlagát (amely alig tér el az első részperiódus 5,4 éves adatától) úgy korrigáljuk, hogy eltekintünk a viszonylag gyakori és sokkal megkésettbb „visszatekintő” produkcióktól, akkor a középső időszakra jóval alacsonyabb értéket kapunk. Ez érthető is: a repertoár gerincét alkotó operákat frissen „szüretelték”, nem pedig egy „archívumból” válogatták.

53 Vö. *Wienerisches Diarium*, 1764. április 14. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17640414&seite=3&zoom=33>, illetve <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17640414&seite=4&zoom=33>

„kis Schönbrunn” hozott létre: a két belső tér lényegi azonossága első pillantásra szembetűnik, ha a két alaprajzot egymás mellé helyezzük:

1. kép. A schönbrunni kastélyszínház (bal oldalon) és a második eszterházi operaház (jobb oldalon) alaprajza Carl Schütz 1778-as metszetén, illetve Joseph Ringer 1789-es tervrajzán, egységes léptékben (Edward McCue nyomán)



A herceg PR és marketing iránti, meglepően modern érzékének egyik további beszédes megnyilvánulása az a tény, hogy rezidenciáját (a franciakerttel és a folytatását képező erdővel együtt) „turisztikai” látványossággá fejlesztette, mégpedig korántsem csupán az odalátogató arisztokraták és diplomaták, hanem minden rendű-rangú látogató számára is. Evégett csoportos, vezetett sétákat szerveztek; Miklós herceg tágas és kényelmes, lövontatású „mozgó házat” is építtetett, amelyben a látogatók körsétát tehettek a parkban és az erdőben; és előzékenyen visszavonult lakosztályából, ha azt egy csoport meg akarta tekinteni (ilyenkor a látogatóknak megmutatták büszkeségét, az Aranygyapjas Rend tagjává történő beavatása során viselt díszruhát is). Ha ráért, sokszor maga kísérte körbe vendégeit.

Hangsúlyozni kell továbbá egy további fontos tényezőt is: azt a törekvését, hogy emléket állítson elmúlt dolgoknak, és gyűjtse is az ilyen emlékeket. Ez megszokott jelenség volt magas arisztokrata körökben, amelyek sohasem haboztak megteremteni saját dicsőséges múltjukat: ezt demonstrálja, kissé megmosolyogtatóan, az a teljesen fiktív, hatalmas hercegi Esterházy-családfa is, amely ma is látható a család fraknoi várkastélyában. Igen elterjedt – és kevésbé fiktív – szokás

volt a rég elhalt ősök és más kiválóságok arcképcsarnokának létrehozása; a fraknói családfa is egy ilyen „Ahnengalerie” (ősgaléria) egyik darabja. A múlt tanúi azonban műalkotások is lehetnek – és nem csupán szoros értelemben vett műtárgyak, képzőművészeti alkotások (bár Miklós herceg a műtárgyakat is szenvedélyesen gyűjtötte),⁵⁴ hanem előadóművészeti produkciók is; vagy például egy librettógyűjtemény, amelyet a család több nemzedéken át halmozott fel. Különleges esete a művészeti „Ahnengalerie”-nek a múltbeli zenei események dokumentálása. Figyelemre méltó, hogy gyakran úgy őriznek meg partitúrákat, hogy előadásukra nincs gyakorlati esély: ilyenkor a kotta nem más, mint egy múltbeli emlékezetes zenei vagy színházi előadás megmaradt tanúja.

Az Esterházy-levéltár két 1763-as kottamásolói számlája is arra utal, hogy a másolatok egy ilyen balettgyűjtemény számára készülhettek. Az első, amely márciusban készült (2. kép a 168. oldalon), újabban online hozzáférhető,⁵⁵ a másik, decemberi számlát már régebben publikálták.⁵⁶ A kopista mindkét esetben Carl Champée, a Giacomo Durazzo gróf által igazgatott Burgtheater, később pedig a Kärntnertheater zenekarának tagja volt, aki egyidejűleg a Burgtheater fő kottamásolójaként is működött.⁵⁷ Emellett széles körű kottamásolói tevékenységet végzett mások, így az Esterházy és a Schwarzenberg hercegek számára is,⁵⁸ Esterházy Pál Antal herceg, Miklós elődje pedig két ízben, 1756-ban és 1759-ben is vele katalogizáltatta a kottagyűjteményét. Ez egy további megnyilvánulási formája volt a múlt megőrzésének: a gyűjtemény nagy részére Pál Antal nápolyi követként tett szert.⁵⁹

Carl Champée két számlája nyolc balett lemásolásáról tanúskodik (továbbá egy operáéről⁶⁰ és néhány „Air Francois”-éról), amelyeket egy kivétellel a Burgtheaterben, Durazzo gróf igazgatása alatt adtak elő, minden bizonnyal Gasparo Angiolini koreográfiájával. Köztük van Gluck és Angiolini első közös produkciója, a *Les Amours de Flore et Zéphire* 1759-ből; az összes többi darab viszont meglehetősen új volt, 1762-ben vagy 1763-ban mutatták be őket. A zeneszerzők nem minden esetben állapíthatók meg teljes bizonyossággal, de valószínűleg Joseph Starzer, Giuseppe Scarlatti és Florian Leopold Gassmann műveiről van szó.⁶¹

54 Még harctéri parancsnoki sátrába is elhozott műtárgyakat a kastélyából; vö. Valkó Arisztid: „Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya”, *Magyar Építőművészet* xv. (1966), 253–264., ide: 263.

55 EPA, General Cassa (GC) 1763 R 8 F 5 N 9; vö. Pratl–Scheck: *Esterházyische Musik-Dokumente*, keresés a „Champée” [sic!] névre, a dátum: 00.03.1763.

56 Tank: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770”, *Haydn-Studien* IV/3–4. (Mai 1980), 129–346., ide: 193.

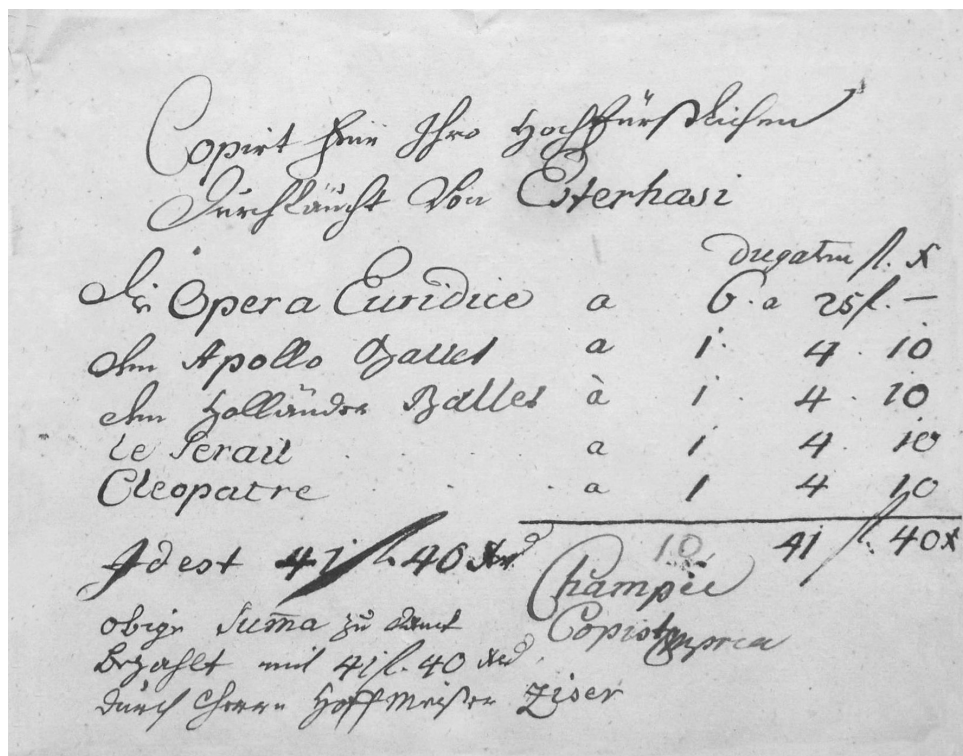
57 Bruce Alan Brown szíves közlése.

58 A Schwarzenberg-családdal kapcsolatban ld. az előző lábjegyzetet.

59 Janos Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusikpelle in Eisenstadt”. In: *The Haydn Yearbook* IX. (1975), 5–125., ide: 67–125.

60 Ez az opera a márciusi számlában található „opera Euridice”. Miután a mű az 1760 körül Bécsben bemutatott balettek társaságában szerepel, feltételezhető, hogy Gluck *Orfeo*, ed *Euridicéjéről* van szó, nem pedig a Bécsben 1750-ben *Euridice* címmel színre vitt pasticcioról vagy *favola pastoraléről*. Ezúttal is Bruce Alan Brownnak tartozom köszönettel értékes információiért.

61 E balettekkel kapcsolatban is Bruce Alan Brown bocsátott rendelkezésemre fontos adatokat.



2. kép. Carl Champée kottamásolási számlája 1763 márciusából (Esterházy Privatstiftung, Archiv – Burg Forchtenstein [EPA], GC 1763, R 8 F 5 N 9)

Joseph Schwarzenberg herceg hasonló, de jóval gazdagabb gyűjteményt épített fel ugyanannak a bécsi balettrepertoárnak a darabjaiból (Hilverding és Angiolini idejéből), és ugyancsak Champée szolgálatait vette igénybe. Feltűnő azonban, hogy abban az időben e két művészeti-, zene-, színház- és balettrajongó arisztokrata egyike sem tartott fenn vagy szerződött saját balett-társulatot, amely ezt a repertoárt előadhatta volna. (Egy kivételtől eltekintve, amelyről alább még lesz szó.)

Mindenesetre úgy gondolom, hogy Esterházy Miklós herceg operarepertoárjához érdemes a reprezentáció és a retrospekció igényének szem előtt tartásával közeledni – az utóbbit nem összetévesztve a retrográd ízléssel.⁶²

Az imént felsorolt tények arra utalnak, hogy Esterházy Miklós herceget nem úgy kell elképzelnünk, mint valamilyen lelkes, de alapvetően műkedvelő, naiv és kevésbé tájékozott operarajongót, akinek a választásai ösztönösek voltak, mert sohasem hallott Algarottiról vagy az operajátszás elméletének és gyakorlatának legújabb trendjeiről. Éppen ellenkezőleg: tarthatjuk ugyan őt jól informált sznobnak,

62 Ha felmerül a herceg retrográd ízlésének gyanúja, akkor érdemes megfontolni, hogy az utolsó megbízhatóan dokumentált eszterházi operabemutató, amelyre Miklós herceg 76. életében került sor, egy csupán két évvel korábban keletkezett operasláger, Paisiello *La molinara* (vagy *L'amor contrastato*) című opera buffája volt; ld. alább.

de mindenesetre olyannak, akinek kiművelt minőségérzéke volt. Provinciálisnak pedig végképp nem nevezhetjük. Bruce Alan Brown szerint Calzabigi úgy tartotta, hogy „Bécs számára írt darabjainak sikere nagyrészt kozmopolita, kifinomult ízlésű közönségének volt köszönhető, amely többek között azokon a francia drámákon nevelkedett, amelyeket felkészülten adott elő az udvar által fizetett társulat”.⁶³ Esterházy „Fényes” Miklós herceg ennek a hallgatóságnak a krémjéhez tartozott, az igazi európeerek közül.

Don Juan, avagy Miklós herceg emlékezetpolitikája

Vessünk egy pillantást az eszterházi repertoárban megjelenő régebbi, „divatjamúlt” operákra (továbbá egy balettre). Kilenc olyan eset volt, amikor Eszterházán nem kevesebb mint tizenkét évvel az ősbemutatója után vittek színre egy operát vagy balettet (3. táblázat a 170. oldalon).⁶⁴

Az olvasó joggal kérdezheti, hogy hogyan kerül a balett a képbe, illetve hogy mi bizonyítja egyáltalán, hogy a *Don Juan* valóban színre került Eszterházán; ezt a produkciót ugyanis a 2019-ben megjelent *Cambridge Haydn Encyclopedia* előtt nem említi az irodalom.⁶⁵ Az 1788 tavaszán megrendezett előadás vagy előadások dokumentumai valóban gyérek, de teljesen meggyőzők. Érdeemes emlékezetbe idézni, hogy az Esterházy hercegi levéltárban dokumentumok ezrei találhatók az opera-előadások napi rutinjával kapcsolatban; dokumentumok százai szólnak a marionett- és a (próza) színházi előadásokról; ugyanakkor csupán szórványosan léteznek dokumentumok a balett- és a pantomimprodukciókról, illetve hangversenyekről. Ennek okai a pénzügyi adminisztráció sajátosságaiban rejlenek, és nem jelentik azt, hogy mondjuk a színházi előadások vagy a hangversenyek (ez utóbbiak 1776 előtt) ritkábbak vagy bizonytalanabbak lettek volna.⁶⁶ Ez azt jelenti, hogy a mi esetünkben a kevés dokumentum is teljes bizonyító erővel bír. Konkrétan a *Don Juan* címét és műfaját két – különálló, bár egymással összefüggő – dokumentum is említi⁶⁷ (3. kép a 171. oldalon).

63 „...the success of his pieces for Vienna in large part [was due] to the cosmopolitan, discerning nature of his audience, whose theatrical experiences included French dramas expertly performed by a troupe sponsored by the court.” Bruce Alan Brown: *A Grove2 online verziójának „Calzabigi, Ranieri” címszava:* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004625?rkey=RExHGF&result=1>. Hozzáférés: 2020. március 17.

64 A határok meghúzása természetesen szinte mindig önkényes. A tizenkét éves időtartamot helyettesíthetnénk például tízévesssel, vagy számíthatnánk a megkétszerezett bécsi bemutatótól is. Az összkép azonban egyik esetben sem módosulna lényegesen.

65 Caryl Clark–Malina János: „Theater and Theatricality” címszó. In: *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Ed. Caryl Clark–Sarah Day–O’Connell. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2019, 359–371., ide: 367.

66 Röviden arról van szó, hogy a baletteket és a színdarabokat átalánybérért szerződötetett társulatok adták elő, míg az operaelőadások résztvevői közül sokakat előadásonként honoráltak. Hasonló okokból van olyan kevés információ az udvar zenei programjairól is.

67 EPA, BC 1788 N 305: bizonyos kifizetett számlák listája, illetve a listához csatolt eredeti számlák egyike, amelyet a díszlettervező, Pietro Travaglia nyújtott be.

A LEGNAGYOBB KÉSÉSSSEL BEMUTATOTT DARABOK
AZ ESZTERHÁZI REPERTOÁRBAN⁶⁸

Gluck: <i>Orfeo, ed Euridice</i> , 1776	(1762/1762D, 14 év)
Piccinni: <i>La buona figliuola</i> , 1776	(1760/1764, 16 év)
Galuppi: ⁶⁹ <i>Il marchese villano</i> , 1777	(1762/1767, 15 év)
Piccinni: <i>La schiava riconosciuta</i> , 1781	(1764/1765, 17 év)
Guglielmi: <i>Il ratto della sposa</i> , 1783	(1765/1769, ⁷⁰ 18 év)
Traetta: <i>Ifigenia in Tauride</i> , 1786	(1763/1763D, 23 év)
Gluck–Angiolini: <i>Don Juan</i> (balett), 1788	(1761/1761D, 27 év)
Bertoni: <i>Orfeo, ed Euridice</i> , 1788	(1776/–, 12 év)
Paisiello: <i>Il tamburro notturno</i> , 1788	(1773/1774, 15 év)

3. táblázat. Zárójelben az ősbemutató és a bécsi bemutató évszáma, valamint az eszterházi bemutató „késése” az eredeti/bécsi bemutatóhoz képest (D-vel a Durazzo irányítása alatt zajló bemutatókat jelöltem)

Hogy megindokoljuk a balett szerepeltetését a 3. táblázatban, vissza kell mennünk az időkben. Tudomásunk szerint Eszterháznál nem volt önálló balettelőadás a Schmalögger-féle társulat két 1777-es produkciója⁷¹ és 1786 decembere között.⁷²

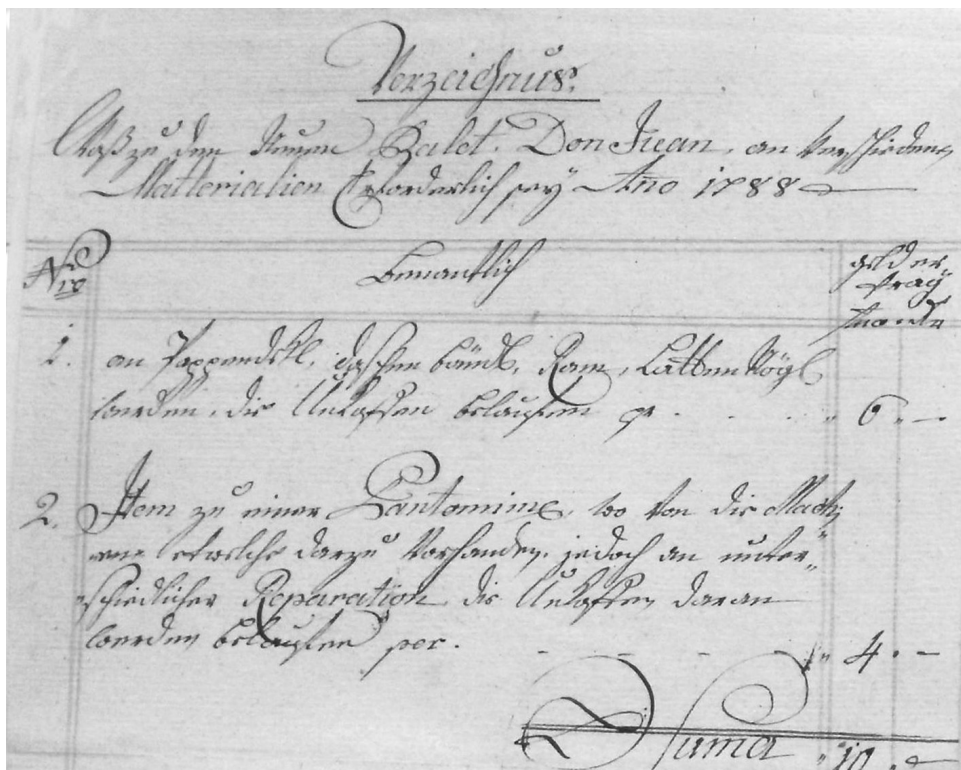
68 A táblázatban nem szerepel Sarti *La Didone abbandonata* című opera seriája. Az az elharmadodott, de széles körben elterjedt vélekedés ugyanis, mely szerint Eszterháznál a libretto Sartinól származó 1762-es megzenésítését vitték volna színre, könnyen megcáfолható, ha összehasonlítjuk Sarti két verziójának partitúráját: Eszterháznál ugyanis valójában az 1782-es megzenésítést adták elő 1784-ben. Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévak kronológiája*, 120–121. Paisiello *La contadina di spirito* című vígoperája ugyancsak hiányzik a táblázatból; ez a mű ugyanis – a közkeletű tévedéssel ellentétben – nem a zeneszerző *Il marchese villano* című korai művének felújítása volt, hanem későbbi, Szentpéterváron komponált opera, amelyet Eszterháznál 1788-ban mutattak be. Vö. Malina János: „The Eszterháza libretti. An overall survey”, *Haydn-Studien* XI/2. (September 2017), 223–265., ide: 244–245.

69 Az Eszterháznál játszott *Il marchese villano* szinte teljesen bizonyosan Galuppi, nem pedig Paisiello műve volt. Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévak kronológiája*, 59–61.

70 Az operát Bécsben *Piu briconi piu fortuna* címmel adták elő; mivel a tavasz folyamán Guglielmi *La sposa fedele* című darabját is bemutatták, a címváltoztatás nyilvánvalóan a félreértéseknek óhajtott elejét venni.

71 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 403.; Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévak kronológiája*, 53.

72 A teljesség kedvéért: 1777 előtt Eszterháznál rendezett balett-előadásokról sincs információnk (bár egy nemrégiben napvilágra került levéltári dokumentum (EPA, Haushofmeister Amt Rechnung [HM] 1762 Pro Mayo N 16) szerint Miklós herceg 1762-es kismartoni beiktatásakor két balettet is előadtak). Azt a Carl Ferdinand Pohlól származó s azóta számtalan publikációban tényként kezelt feltételezést, mely szerint 1772 nyarán a bécsi francia követ, Louis de Rohan-Guémené eszterházi látogatása során Jean-Georges Noverre bécsi balett-társulata és annak csodálattal övezett gyermek-sztárja, Marguerite Delphin fellépett volna Eszterháznál, Czibula Katalin néhány éve kétségbevonhatatlanul megcáfолta. Vö. Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn* 1–3. (Bd. 3. unter Benutzung d. von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt v. Hugo Botstiber), Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1875–1927, 2. k., 51–52.; ill. Czibula Katalin: „Barokk, reprezentáció – és egy tévedés. Bessenyei György Eszterházi vígasságok című költeményének hátteréhez”. In: *Esterházy Pál, egy műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*. Szerk. Ács Pál. Budapest: reciti, 2015, 513–530.



3. kép. A Pietro Travaglia díszlettervező által 1788. március 4-i dátummal benyújtott számla, a fejcímben a „Ballet. Don Juan”, lejjebb pedig egy pantomim említésével (EPA, BC 1788, N 305)

Ez alatt az idő alatt a balett csupán opera- (esetleg színházi) előadások betétyszáma-ként játszott szerepet. Ilyen balettbetétek színesítették Haydn *La fedeltà premiata* című operáját (1781, 12 gyermektáncossal),⁷³ Anfossi *Il curioso indiscret*óját (1782, bár ebben csak diegetikus, tehát a színpadi cselekmény részét képező báltermi tánc, nem pedig szűkebb értelemben vett, koreografált balett szerepel),⁷⁴ és talán a leglátványosabb formában Traetta reformtragédiáját, az *Ifigenia in Tauridét* (1786, öt férfi és három nő által bemutatott török tánc);⁷⁵ továbbá esetleg más operákat is.

Az 1788-as évad indulása a balett mint önálló műfaj lendületes megújulását hozta magával Eszterházán. Az 1786-os évad kezdete óta két színtársulat váltogat-ta egymást: Johann Mayeré és Johann Lasseré. Mindkettőben volt egy-egy képzett táncosokból álló csapat, és balettprodukciók létrehozásában is gyakorlatuk volt.⁷⁶ A lehetőség tehát végre adva volt. Az első balettelőadást, amelynek a címét nem

73 Vö. Országos Széchényi Könyvtár (OSZK), Acta Musicalia (AM) N 4054 (eredeti jelzet az Esterházy-levéltárban: BC 1786 N 94).

74 EPA, BC 1782 N 207: „In dieser Opera ist im Anfang ein Contradance von 8 oder auch 16 Persohn...”.

75 EPA, BC 1786 N 130.

76 Horányi Mátyás: *Eszterházi vígasságok*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 134–137.

ismerjük, a Mayer-féle társulat mutatta be 1786 decemberében,⁷⁷ ők azonban ezt követően elutaztak Pozsonyba, ahol a következő évadot töltötték.⁷⁸ A helyükre lépő Lasser-társulat 1787 nyarán előadott ugyan balettprodukciókat,⁷⁹ ezek azonban hamarosan abbamaradtak. A hercegnek valószínűleg jobban tetszettek a Mayer-féle társulat balettelőadásai, mert amikor 1788 elején visszatértek Eszterházára, a műfaj, mint már láttuk, új lendületet kapott. Ezenfelül a pillanat különösen alkalmas volt arra, hogy felidézzék Gluck egyik legemlékezetesebb bécsi sikerét, amely egyézersmind a korszakos jelentőségű Gluck–Angiolini–Calzabigi–Durazzo-együttműködés kezdetét is jelentette. Gluck az előző év november 15-én, három nappal az eszterházi operaszezon lezárulása előtt hunyt el Bécsben.⁸⁰ Más szóval az első alkalom arra, hogy egy produkcióval tiszteljenek Gluck emléke előtt, csak a következő évad elején kínálkozott. Nehéz elképzelni, hogy a *Don Juan* bemutatásának időzítése merő véletlen volt.

Durazzo, Gluck, Angiolini és Calzabigi 1761-es balettjének eszterházi színpadra állítása összecseng egy másik emblematikus produkciójuk, az 1762-es *Orfeo, ed Euridice* 1776-os felidézésével. De összecseng a bécsi balettprodukciók kottájának negyedszázaddal korábbi lemásoltatásával is: bár azok között nem szerepel a *Don Juan* (hanem csak egy másik Gluck–Angiolini-balett és – valószínűleg – az *Orfeo*), kézenfekvő, hogy ezúttal is ugyanaz a fajta „emlékezetpolitika” érhető tetten.

A *Don Juan* bemutatóját követően, egy újabb átmeneti szünet után a balettprodukciók rendszeressé váltak: ez a sorozat a decemberi Miklós-napon rendezett előadással vette kezdetét. Attól fogva alig múlt el hónap a Mayer-társulat valamelyik új produkciója nélkül; szinte az az érzésünk, hogy a herceg az elveszett éveket próbálta bepótolni.⁸¹ Mindez arra vall, hogy a hercegnek az az 1776-os elhatározása, hogy az operaévadok sorozatát Gluck *Orfeo*jának bemutatójával bocsátja útjára, tudatos, a darab jelentőségét szem előtt tartó döntés volt⁸² – amint húsz évvel később a *Don Juan* bemutatása is.

Ugyanez a repertoárpolitika a *Don Juan* után is folytatódott, mégpedig Ferdinando Bertoni *Orfeo, ed Euridice* című operájának, az 1762-es Calzabigi-librettó új-

77 EPA, BC 1786 N 130.

78 Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 137.

79 EPA, BC 1787 N 233 és 244. Áprilisban csupán próbákról van adat.

80 Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 199., bár a prózai színházi előadások a gothai *Kalender auf das Jahr 1788* tudósítása szerint még december elejéig folytatódtak; idézi Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 138.

81 Ld. a következő Stabenen-Ausweiseket: EPA, BC 1788 N 397, BC 1789 N 435, N 444, N 459, N 505 N 521, N 526, BC 1790 N 535, N 543, N 577, N 597.

82 Itt jegyzem meg, hogy Miklós herceg minden bizonnyal jelen volt Gluck *Orfeo*jának 1762. október 5-i bécsi premierjén, a következő napon ugyanis bécsi keltezéssel írt alá egy dokumentumot (Országos Levéltár [OL], P 132 d. 2 f) N 28). Ezt megelőzően utoljára október 1-jén Süttörön szignált egy okmányt (OL, P 150 d. 166 cs. 1 N 46), vagyis bőséges ideje volt arra, hogy a két időpont között Bécsbe utazzon. Sőt, azt sem zárja ki semmi, hogy a herceg a *Don Juan* egy évvel korábbi, 1761. október 17-i ősbemutatóján vagy akár a Traetta-féle *Ifigenia in Tauride* 1763. október 4-i bemutatóján is ott volt. A részletekbe itt nincs mód belebocsátkozni; viszont nem érdektelen megjegyezni, hogy miután Haydn 1761 őszén az egész hercegi udvartartással együtt Bécsben tartózkodott, ő is jó eséllyel jelen lehetett a *Don Juan* bemutatóján.

bóli megzenésítésének bemutatásával.⁸³ Ismeretes, hogy a darab sok tekintetben Gluck operájából indul ki (még a bemutatóik címszereplője, Gaetano Guadagni is azonos volt), és ez be is árnyékolta a két zeneszerző kapcsolatát – annak ellenére, hogy Bertoni művét Velencében mutatták be, és bécsi előadásának későbből sincs nyoma. A két *Orfeo* sajátos viszonya magyarázza azt is, hogy miért tüntettem fel a 3. táblázatban ezt az operát is a 60-as években komponált művek mellett.

Itt újabb kapcsolódási ponthoz érkezünk. Az alt kasztrált énekes, Guadagni – akire fiatal korában nagy hatást gyakorolt a nagy angol színész és színházi reformer, David Garrick –, az eredeti *Orfeo* megalkotásának inspiráló és céltudatos résztvevője,⁸⁴ összekötőkapocs az eszterházi retrospektív repertoár három meghatározó darabja, a két *Orfeo* és Traetta *Ifigenia e Tauridéja* között (jóllehet 1776-tól eltérően 1786-ban és 1788-ban Eszterháznál már nem szerződtek kasztrált énekest Guadagni egykori szerepeinek előadására; ehelyett szólamait, egy oktávval mélyebbre transzponálva, tenoristákra bízta).⁸⁵

Bertoni *Orfeójával* visszatérünk a 3. táblázat gerincét alkotó operákhoz. Ha eltekintünk a táblázat utolsó sorától, amely nyilvánvalóan kései kakukktójtás, továbbá Bertoni *Orfeójától*, amely viszont későbbi keletkezése ellenére szervesen kapcsolódik a 60-as évekhez, akkor világos és egyszerű rend áll előttünk: az eszterházi operaprogram – az évek előrehaladtával egyre nagyobb időbeli távolságból – rendszeresen visszanyúlt az 1761 és 1769 közötti emlékeztető bécsi produkciókhoz (az átvett operák eredeti bemutatója 1760 és 1765 közé esett).

Szemünk előtt tehát tudatos és komplex „emlékeztetőpolitika” bontakozik ki. A közhelyes vélekedéssel szemben arra a kézenfekvő felismerésre jutunk, hogy a repertoárban megjelenő jóval korábbi operák nem valamifajta múlt felé forduló ízlésnek, hanem annak a jelei, hogy a herceg és környezete tisztában volt a szóban forgó művek jelentőségével.

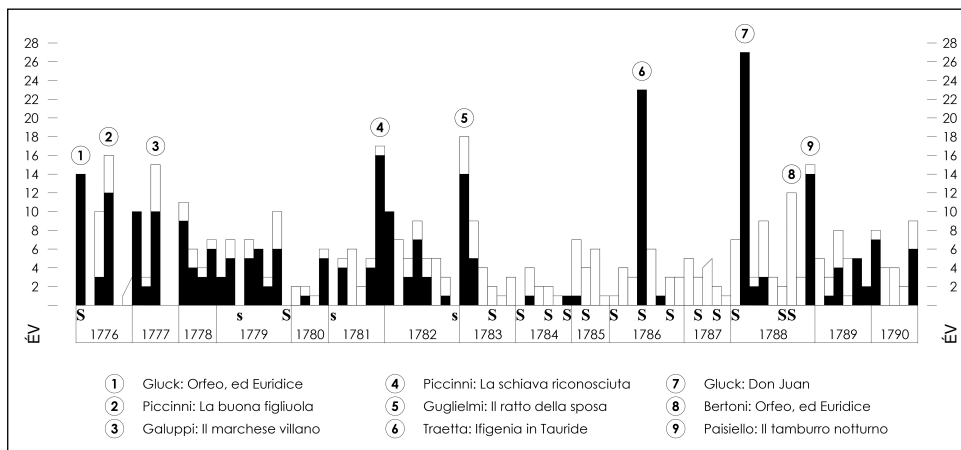
Az 1. diagram (a 174. oldalon) az eszterházi operavadok bemutatóinak „megkésetttségét” szemlélteti. Az egyes oszlopok az új operaproduktóknak felelnek meg; a felújításokat és a revideált verziókat (Haydn) bemutatóit nem tüntettem fel. Az oszlopok teljes magassága megfelel az ősbemutató (illetve Grétry *Zemira ed Azorjának* esetében az olasz nyelvű változat bemutatója) óta eltelt évek számának, az oszlopok feketére színezett része pedig a bécsi bemutatóhoz viszonyított késést mutatja. A ferde végű oszlopok bizonytalan évszámra utalnak. Az S, illetve s betű opera seriát, illetve opera semiseriát jelöl.

Ehhez a listához voltaképpen hozzávehetnénk – figyelmen kívül hagyva korábbi 12 éves kritériumunkat, ám mégsem indokolatlanul – Florian Leopold Gassmann *L'amore artigiano* című opera buffájának 1790-es felújítását. Ez a kései produkció nem

83 Malina: *The Eszterháza libretti*, 260.

84 Daniel Heartz: „From Garrick to Gluck. The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 94th Session (1967–68), 111–127.

85 Szigorúan véve ezt csak Traetta operájáról tudjuk elmondani. Bertoni *Orfeójának* 1788-as szereposztását nem ismerjük – mindenesetre ekkor nem volt kasztrált énekes a társulatban, és az *Ifigenia Orestéja*, Prospero Braghetti, az eszterházi operajátszás kései szakaszának vezető tenoristája továbbra is rendelkezésre állt.



1. diagram

számított premiernek Eszterházán, mert ott már 1777-ben bemutatták;⁸⁶ bécsi ősbemutatója pedig 1767-ben volt.⁸⁷ Itt tehát a „Bécs iránti nosztalgia” helyett „ön-nosztalgiára” látunk példát; egyébként ez a megkésett előadás pontosan követi a korábbiak logikáját. (Ennek a felújításnak a sajátos körülményeiről alább még részletesebben is szó lesz.)

A két *Orfeo*, avagy a három részperiódus

Azt a tényt, hogy Eszterházán a műsorpolitika többször is változott, illetve hogy az operaévadok időszaka három jól azonosítható részperiódusra osztható, David Wyn Jones és Mary Hunter is hangsúlyozta.⁸⁸ Hunter felhívja a figyelmet a második periódusban az opera seria hirtelen felbukkanására és rendszeres jelenlétére is. Ezt a függetlenedés, a Bécestől való távolodás jeleként értelmezi, attól a Bécestől, „amely nem osztotta az opera seria iránti növekvő érdeklődést”.⁸⁹ Ez az érdeklődés ott azután csak 1792-től, II. Lipót idejében érvényesült ismét;⁹⁰ ezen a téren Eszterháza csaknem egy évtizeddel Bécs előtt járt.

Mindazonáltal Hunter Miklós herceg vígopera iránti elfogultságának közkeletű tézisének is visszhangozza: „...the prince ... seems to have preferred *opera buffa* to *opera seria*”.⁹¹ Ez az állítás azonban szöges ellentétben áll a második periódus

⁸⁶ Malina: *The Eszterháza libretti*, 351.

⁸⁷ Joshua Cosman: A Grove2 online verziójának „Amore artigiano, L” címszava: <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900119?rskkey=mT1MIU&result=1>. Hozzáférés: 2020. március 29.

⁸⁸ Wyn Jones: *The Life of Haydn*, 82–99.; Hunter: *Eszterháza*.

⁸⁹ „which [...] did not share the surge of interest in *opera seria*”. Hunter: *Eszterháza*.

⁹⁰ Ez tulajdonképpen csak a Burgtheaterre, a két udvari színház „hivatalosabbikára” igaz. Mint már utaltam rá, a Kärntnertheaterben a 80-as évek közepétől, ha korlátozott számban is, bemutattak opera seriákat.

⁹¹ Hunter: *Eszterháza*. James Webster óvatosabban fogalmaz: „A legfrissebb repertoár középpontjában az *opera buffa* állt”. Ld. Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 25.

műsorpolitikájával. Pedig kézenfekvő a magyarázat: ahelyett hogy valamiféle opera-seria-ellenességet tulajdonítanak a hercegnek, elég arra utalnunk, hogy az opera seria (csaknem) teljes hiánya a kezdeti években egyszerűen a helyzet logikus következménye: 1771 és 1792 között a Burgtheater repertoárjából úgyszólván teljesen hiányoztak, és a Kärntnertheaterében is csak kis számban jelentek meg opera-seriák, Eszterháza pedig ezekben a korai években nagyrészt a bécsi repertoárt követte. Ez azt is jelenti, hogy az 1783-as nyitás a dramma per musica felé – ha tesszük: a „lázaság” a műfaj bécsi mellőzése ellen – az önálló arculat kialakításának szándékáról tanúskodik.

De fordítsuk figyelmünket magukra a részperiódusokra. Az első „előírással” komoly opera, amely (Gluck „azione teatraléja” és Haydn különböző, határesetként jellemezhető művei után) 1783 tavaszán feltűnt az eszterházi színpadon, Sarti dramma per musicája, a *Giulio Sabino* volt.⁹² Ezért kézenfekvőnek látszik, hogy 1783-at tekintsük a „szakítás”, illetve a második részperiódus kezdő évének. Utolsó évének pedig, Mary Huntert követve, 1788-at, az utolsó komoly operák bemutatásának évét. Az 1. diagram segíti az olvasót a vizsgált 15 év periodizálásának, illetve a tendenciák és preferenciák változásainak áttekintésében.⁹³

Az első részperiódusban, 1776-tól 1782-ig bezárólag a premierek 65%-a volt Bécsben bemutatott darabok átvétele; az eredeti címek többsége – Haydn öt és Dittersdorf négy operája – helyi vagy a helyhez kötődő zeneszerző műve volt.⁹⁴ A második periódusban csupán egyetlen Haydn-bemutatót tartottak, az *Armidaét*.

A második részperiódus legfontosabb újdonsága abban állt, hogy 1783 és 1788 között a Bécsset megelőző bemutatók száma alig volt kisebb a bécsi repertoárból átvett produkciókénál. A legnagyobb csoportot (15 cím, 42%) azonban azok az operák alkották ebben az időszakban, amelyeket – amennyire meg tudtam állapítani – Bécsben egyáltalán nem adtak elő, legalábbis 1793 előtt nem. A Bécsből átvett darabok aránya csupán 31% volt. Ebbe a csoportba tartozott a második részperiódusban színre vitt 13 opera seria⁹⁵ többsége.⁹⁶ Eszterházán a bemutatók általában egy-hét évvel (sőt, az esetek többségében egy-négy évvel) követték az ősbemuta-

92 Malina: *The Eszterháza libretti*, 256.

93 Az eredeti és a bécsi bemutatók évszámait a következő publikációk alapján közlöm: Sartori: *Catalogo*, a Corago website. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. A librettókról: <http://corago.unibo.it/libretti>, Landon 1778, Grove2 online, Zechmeister: *Die Wiener Theater* és Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1970 (*Theatergeschichte Österreichs*, 3/1).

94 Malina: *The Eszterháza libretti*, 249–255. Dittersdorf operái egy látványos, de átmeneti diadalmenet után, amely 1777 szeptember végétől 1778 április végéig tartott, hamarosan teljesen eltűntek a repertoárból. Az említett időszakban tartott 28 operaelőadás közül mindössze kettőnek volt más zeneszerzője. A fennmaradó 26 estén az ő négy vígoperáját variálták újra meg újra. Ld. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévak kronológiája*, 179–180.

95 Malina: *The Eszterháza libretti*, 256–260.

96 A Bécs és Eszterháza között kibontakozó versengés jellemző mellékterméke volt Cimarosa *L'italiana in Londra* című vígoperájának minden bizonnyal egymástól független műsorra tűzése. A premierek ugyanis két egymást követő napon zajlottak, Eszterházán 1783. május 4-én, Bécsben pedig május 5-én. Vö. Malina: *The Eszterháza libretti*, 256. és Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, 473.

tót; ha a bécsi produkció volt előbb, akkor az jellemzően legfeljebb egy évvel előzte meg az eszterházit.

A Haydn által Eszterháza számára komponált utolsó új opera, az *Armida* (bemutató: 1784) és a megsemmisült és ezért újrakomponált *La vera costanza* (1785) előadásai erre a periódusra estek. 1783-tól 1786-ig minden egyes évben legalább két Haydn-opera szerepelt a programban, sőt, 1784-ben kivételesen három: a *La fedeltà premiata*, az *Orlando paladino* és az *Armida*. 1787-től közülük már csak az *Armida* maradt műsoron, noha a megelőző két évben az új *La vera costanza* nem kevesebb mint 21 alkalommal került színre. Végeredményben Haydn operái 1788-ig jelen voltak a repertoárban.⁹⁷

A második részperiódus eltérő típusú repertoárjának kialakítása olyan döntéseket igényelt, amelyekhez az európai operaszínházak naprakészebb és átfogóbb ismeretére volt szükség, mint amit addig az első hét évad Bécs-központú repertoárja megkövetelt. Az érdekes kérdés az, hogy ki hozhatta meg akkoriban ezeket a döntéseket. Nehéz egyetérteni Jones sommás ítéletével, amely szerint „[Haydn-nak] korlátozott ismeretei voltak a szélesebb repertoárról”;⁹⁸ az azonban igaz, hogy míg a herceg és Haydn minden időben jelen volt és részt vehetett a döntési folyamatban, a műsorösszeállítás jellegében bekövetkező hirtelen változás arra utal, hogy 1780 vége és 1783 eleje között valaki más is befolyásos pozícióba kerülhetett (ld. az 1. diagramot). Ez természetesen csak feltevés, ha mégoly kézenfekvő is. De ha a feltételezés igaz is, az illető kilétét megfelelő korabeli források hiányában nem tudjuk biztosan meghatározni. Nunziato Porta, az 1781 nyarán szerződöttes operaigazgató ígéretes jelölt lehet, tekintettel sokirányú gyakorlatára, kiterjedt kapcsolatrendszerére és az operakéziratok külföldről történő beszerzésében játszott szerepére.⁹⁹ David Wyn Jones adottnak veszi, hogy Porta befolyása meghatározó volt: „Nunziato Porta [...] viselte az operaigazgatói címet 1781 és 1790 között, és erős irányító hatást gyakorolt a repertoárra, miután maga is gyakorlott, bár nem különösebben tehetséges librettista volt, aki előzőleg Prágában dolgozott”.¹⁰⁰ (Tanulmányom második részében felvetem majd annak a lehetőségét, hogy inkább egy másik befolyásos szakember gyakorolhatott hatást a műsorösszeállítás stratégiájára.)

E ponton önként adódik néhány kérdés. Az a tény, hogy Haydn 1783-ban – legalábbis Eszterháza számára – felhagyott az operakomponálással, vajon a zene-

97 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 188–201.

98 „[Haydn’s] knowledge of the wider repertory was a limited one”. Wyn Jones: *The life of Haydn*, 85. Haydn átfogó zenei érdeklődése alaposan dokumentálva van: húszévesen már sikeres színházi komponista volt (még ha nem is a legemelkedettebb műfajban, de mégiscsak Bécs második színházában); ráadásul ifjúkorában éveken át a Burgtheatertől néhány lépésnyire, a Michaelerhausban lakott.

99 Webster–Feder: *Haydn élete és művei*, 25.: „egyes operákra ügynökök útján tettek szert (ilyen ügynök volt például Nunziato Porta, az *Orlando paladino* szövegírója)”.

100 „Nunziato Porta [...] held the title of Opera Director between 1781 and 1790 and exerted a strong guiding influence on the repertory since he was also an experienced, if not particularly gifted librettist who had recently worked in Prague”. Wyn Jones: *The life of Haydn*, 85.

szerző ellenállásának vagy az operái iránt megnyilvánuló igény hanyatlásának lehetett-e a következménye? Esetleg pusztán véletlen volt-e fejleménynek és az operastratégia megváltozásának hozzátvetőleges egyidejűsége? Ha nem az volt, hogyan és milyen irányban befolyásolta egymást a két esemény? Megkockáztathatjuk persze azt a hipotézist, hogy Paisiello és Cimarosa műveinek növekvő jelenléte az eszterházi színpadon (1768 végétől fogva e két zeneszerző darabjai tették ki a bemutatók abszolút többségét)¹⁰¹ egyszerűen fölöslegessé tette Haydnt, legalább is operaszerzői minőségében. A jövőbeli kutatás remélhetőleg választ tud majd adni ezekre az izgalmas kérdésekre.

Mint korábban már említettem, az 1788-as év további változásokat hozott. A balett mellett egy másik, rokon műfaj, a pantomim is újra virágzásnak indult; a pantomimokat nyilvánvalóan ugyancsak a Mayer-társulat adta elő. Ezen kívül a herceg új „hagyományt” teremtett ebben az esztendőben: a szokottnál néhány nappal korábban tért vissza Bécsből, és egy háromnapos bál megrendezésével zárta le a farsangi szezon.¹⁰² Úgy látszik tehát, hogy a korosodó Esterházy Miklós érdeklődésének súlypontja a könnyebb szórakozások irányába tolódott el. Mindez vegyes, átmeneti jelleget kölcsönzött az 1788-as évnél, a nagyobb késéssel megvalósult produkciók fentebb tárgyalt nagy hányadával, valamint – annak ellenére, hogy továbbra is maradtak a programban „önálló” produkciók – az egy évnél régebbi bécsi produkciók (mintegy ötéves kihagyás után) újrainduló műsorra tűzésével, amint az az 1. diagramból kiderül. Ezt az évet mégis a második (középső) részperiódushoz sorolhatjuk, tekintettel az új operaséria-bemutatókra, illetve az *Armida* műsoron tartására.¹⁰³

A harmadik részperiódust alkotó utolsó két évet a bemutatóknak újra a többségét, 55%-át alkotó bécsi átvétel mellett a Haydn-operák előadásainak és a komoly operák bemutatóinak megszakadása jellemzi, miközben 1789-ben még játszottak két kifutó opera seriát. Ez a részperiódus nemcsak jóval rövidebb, de jóval vegyesebb karakterű is volt a korábbiaknál: megint előfordultak tetemes késések Bécshez képest, jóllehet a bemutatott daraboknak csaknem a fele nem onnan származott. Ami a repertoárt illeti, a Haydn-operák eltűnése és az opera seria fokozatos elsorvasztása mellett a legfeltűnőbb vonás a jelentős nemzetközi sikert arató vagy valamilyen más okból különösen fontos vagy érdekes operák nagy száma. Cimarosa *Il pittore pariginóját* csaknem három évtizedig játszották megszakítás nélkül Európában; Paisiello *Il barbiere di Sivigliájá* vagy két évtizeden át számított az opera bufának, az ugyancsak általa írt, briliáns *L'amor contrastato* népszerűsége pedig vettekedett amazéval; Cimarosa apró gyöngyszeme, a *L'impresario in angustie* ugyancsak

101 Malina: *The Eszterháza libretti*, 258–261.

102 Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 148–149. Ugyanez történt a következő évben (ld. EPA, BC 1789 Bau-Journal N 72 és 73), az utolsó, 1790-es évben azonban a háromnapos bál (talán egészségi problémák miatt?) elmaradt.

103 1779-től kezdve az összes Haydn-opera a komoly vagy a félig komoly kategóriába tartozott. Érdekes, hogy éppen az egyetlen „tisztá” opera seria, a „dramma eroico” megjelölést viselő *Armida* volt az, amely 1786 után is megmaradt a műsorrendben.

több évtizedes karriert, továbbá két, Goethe szövegére adaptált német verziót mondhatott magáénak (melyeknek egyike kombinálta egymással a *L'impresariónak* és Mozart *Der Schauspieldirektorának* zeneszámainak);¹⁰⁴ végül pedig a *L'amore artigiano*, amellyel a 60-as és 70-es években Gassmann meghódította Európát, és amely olyan népszerűnek bizonyult Eszterháznál is, hogy – Sarti *Le gelosie villane* című művéhez hasonlóan – mindhárom előadási helyszínen, tehát az első, majd annak leégése után a második operaház mellett a köztes időben ideiglenes operaszínpadként szolgáló marionettszínházban is játszották.¹⁰⁵

A jelen fejezetben elmondottakat úgy is összefoglalhatjuk, hogy ha egy bécsi operabarát az 1776 és 1782 közötti hét évben olasz operaelőadásokra volt kíváncsi, akkor legjobban tette, ha (az összesen egy-másfél tucatnyi bécsi produkció helyett vagy mellett) időnként a közeli Eszterházára utazott, ott ugyanis ebben az időszakban 43 operát adtak elő; ha pedig az 1783 és 1789 közötti hét évben opera seriára vágyott, akkor megint csak Eszterháza jelenthette a kézenfekvő megoldást: ott ugyanis ebben az időszakban 13 komoly operát mutattak be az egy-két bécsivel szemben. Az eszterházi operaüzem jelentőségére és önálló, emancipált karakterére ezek a tények világítanak rá a legegyszerűbben. *(Folytatjuk)*

104 Gordana Lazarevich: „Impresario in angustie, L” címszó. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2., 790.

105 Vö. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*, 178., 182–185., 191., 203–204.

ABSTRACT

JÁNOS MALINA

FOLLOWING VIENNA – FREELY?

The Twists and Turns of the Viennese Operatic Scene and the Programme Policy of Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ after 1776

The study seeks to deepen the generally accepted but rather superficial picture of the relationship between the Burgtheater and the regular opera seasons organised at Eszterháza between 1776 and 1790. It demonstrates that although the proportion in the Eszterháza repertory of those operas which had already been produced in Vienna was high (almost 50%), Eszterháza did have a very distinct profile and, what is more, it served as a ‘haven’ for Italian operas between 1776 and 1782 while they were strongly suppressed in Vienna, and for opera seria between 1783 and 1789 when it was almost completely neglected there. To some extent, Eszterháza’s repertory functioned as a practical ‘completion’ of the one in Vienna if one considers the frequent Eszterháza visits of the members of the Austrian and Hungarian high aristocracy and of the foreign diplomats working in Vienna.

The paper also disproves some urban legends like the one according to which the Eszterháza repertory reveals the provinciality and the amateurish and retrograde taste of Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ and that he had a penchant for opera buffa.

From time to time, special retrospective productions conjured up the most important and memorable ‘reform’ works premiered in Vienna in the early 1760s, involving the names of Gluck, Traetta, Angiolini, Calzabigi, Guadagni and Count Durazzo. One of the influential reform works revived at Eszterháza in 1788 was Gluck and Angiolini’s ballet *Don Juan*. The prince may well have been present at some of these performances, and as the personal relationship between Prince Esterházy and Count Durazzo must have been considerably closer and more continuous than had previously been thought, the latter had every opportunity to influence both the general shape of the opera programme and, more specifically, Nicolaus’s choices for reviving earlier operas. This kind of retrospection, the preservation or presentation of past events was a general tendency in aristocratic circles. What is important, however, is to distinguish between retrospection and retrograde taste.

Finally, the study examines the peculiarities of the last three Eszterháza seasons and evinces that the well-known speculation about a 1790 Eszterháza production of Mozart’s *Figaro* is certainly false.

János Malina (b. 1948) studied mathematics and musicology. He has been active as an editor, journalist, recorder player and music critic. He has been the president of the Hungarian Haydn Society since 1996 and he was the artistic director of the ‘Haydn at Eszterháza’ festival between 1998 and 2009. Since 2009 he has been conducting research into various aspects of the operatic and musical life of the princely Esterházy court in Haydn’s time. Most of his ca. 15 pertinent studies have been published in renowned international periodicals and collections of papers.



Bartók Béla összes kórusműve

Urtext kiadásban,
három kötetben

Gyermek- és nőikarok (Z. 20035)

Férfikarok (Z. 20036)

Vegyescarok (Z. 20037)

Közreadta: SZABÓ Miklós

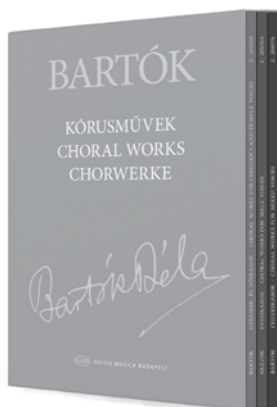
A közreadó munkatársai: SOMFAI László, KERÉKFY Márton, PINTÉR Csilla Mária

A kötetek Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása
alapján készültek

- előszóval
- az eredeti nyelvű és a szerző által jóváhagyott idegen nyelvű énekszövegekkel
- az eredeti énekszövegek szó szerinti magyar fordításával
- részletes közreadói megjegyzésekkel

A három kötet
vászonkötéses kivitelben,
díszdobozban is kapható (Z. 20076)

Keresse a zeneműboltokban
és a **www.emb.hu** honlapon!



EDITIO MUSICA BUDAPEST ZENEMŰKIADÓ KFT.

Bartók Béla

Mikrokosmos

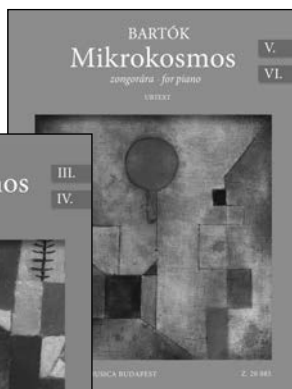
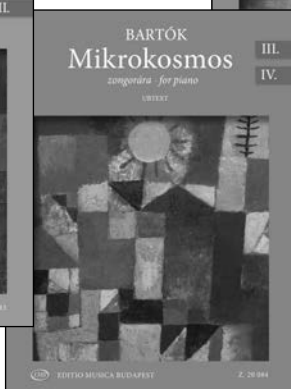
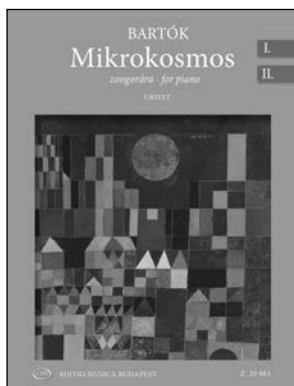
Urtext kiadás

Közreadta:
NAKAHARA Yusuke

I–II. kötet (Z. 20083)

III–IV. kötet (Z. 20084)

V–VI. kötet (Z. 20085)



A kötetek Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása alapján készültek

- előszóval
- néhány darab korai változatával
- Bartók egyik hangfelvételének lejegyzésével
- részletes közreadói megjegyzésekkel

Keresse a zeneműboltokban és a **www.emb.hu** honlapon!

EDITIO MUSICA BUDAPEST ZENEMŰKIADÓ KFT.

Dalos Anna

VERESS SÁNDOR ELFELEDETT IFJÚSÁGA*

1945 májusában Veress Sándor belépett a Magyar Kommunista Pártba.¹ Ekkor már tagja volt az április 10-én létrejött Magyar Művészeti Tanács Zeneművészeti Szaktanácsának,² néhány héttel később tagja lett a Zeneakadémia úgynevezett bizalmi testülete jelöltállító bizottságának,³ majd pár hónap múlva az intézmény igazgatótanácsának is, amely Zathureczky Ede főigazgató munkáját segítette.⁴ Létrejött az a bizottság is, amely a Zeneakadémia szervezeti szabályzatát volt hivatott előkészíteni, és Veress ebben is részt vett.⁵ A Kommunista Párt október 3-iki Bartók-emlékhangversenyén emlékbeszédet tartott, és három nappal később, egy másik, az 1848–1849-es szabadságharc vértanúiról megemlékező emlékhangversenyen mutatták be a *Threnost*.⁶ Ugyanekkor Veress bekerült a tervezett Bartók Akadémia előkészítő bizottságába is,⁷ majd december elején megválasztották az új, de egyébként kérészetűnek bizonyult Akadémia ügyvezető elnökének.⁸ Aktivitását, illet-

* A tanulmány, amelynek jelentősen rövidített változata a BTK Zenetudományi Intézet *Zene és zeneélet a 20. századi Magyarországon* című konferencián 2021. május 7-én hangzott el, az NKFIH K 123819-es pályázat támogatásával készült. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Ld. ehhez Veress Sándor pályájának kronológiáját a veress.net honlapon: <https://www.veress.net/page/portrait-chronology> (utolsó megtekintés: 2021. április 13.).

2 [szerző nélkül.]: „Megalakult a Magyar Művészeti Tanács.” *Szabad Szó* 47/13. (1945. április 11.), o. n.

3 A bizalmi testület névsorát Veress Vásárhelyi Zoltán és Kókai Rezső társaságában állította össze, végül a testület elnöke Gábel Ferenc lett, Veress csak a pótagok közé került be. [szerző nélkül.]: „Nagy átszervezés a Zeneművészeti Főiskolán”, *Népszava* 73/133. (1945. július 7.), 5.

4 [szerző nélkül.]: „Igazgatósági tanács létesült”, *Köznevelés* 1/7. (1945. október 1.), 15.

5 [szerző nélkül.]: *Nagy átszervezés...*, 5. Veress mellett az előkészítő bizottság tagja volt még Kókai Rezső, Gaál Endre, Harmat Artúr és Waldbauer Imre.

6 Az 1945. október március 3-iki, zeneakadémiai Bartók-gyászhangverseny műsora Bartók-kompozíciókból állt össze: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára, Táncszvit* a Székesfővárosi Zenekar előadásában, Somogyi László vezényletével, illetve népdalfeldolgozások Basilides Mária, Rösler Endre és Solyom Páter előadásában. Ld. a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum működtette Budapesti Hangversenyek Adatbázisát (a továbbiakban KAB): ID_19666. Az október 6-iki, a Városi Színházban lezajlott hangversenyen ősbemutatóként hangzott el, akkor még *Sírató ének* címen a *Threnos*, valamint Kodály Zoltán és Kadosa Pál egy-egy műve (*Vértanúk sírján, Gyászóda*). E műveket is a Székesfővárosi Zenekar adta elő Somogyi László vezényletével, KAB ID_20620.

7 [szerző nélkül.]: „Bartók-akadémia alakul”, *Magyar Nemzet* 1/132. (1945. október 10.), 2.

8 [szerző nélkül.]: „Megalakult a Bartók-Akadémia”, *Szabad Nép* 3/211. (1945. december 8.), 2. A művészi osztálynak 24 rendes és 21 levelező, a tudományos osztálynak 17 rendes és 18 levelező tagja lett. Kodály Zoltánt díszelnökké, Jemnitz Sándort alelnökké, Gaál Endrét pedig főtítkárrá választották. Az Akadémia a kezdeti lendületet követően nem működött tovább. Hivatalosan 1946. április 27-én

ve zenei közéleti elfogadottságát nemcsak e bizottsági tagságok, illetve az elnyert vezető pozíciók dokumentálják, hanem műveinek a körülményekhez képest sűrű előadása,⁹ illetve egyéb közéleti megnyilvánulásai is.¹⁰ Az ekkor komponált József Attila-dalok ciklusa baloldali elkötelezettségének védjegyévé vált.¹¹

Egy 2008-as tanulmányában Rachel Beckles Willson érzékenyen mutatott rá arra, hogy Veress belépése a Kommunista Pártba, valamint fokozott részvétele a zenei és kulturális közéletben akár a szorongás jeleként is értékelhető, tekintettel éppen a háború időszakában kibontakozó hazai és nemzetközi karrierjére.¹² Nagyon valószínű, hogy folyosói beszélgetésekben, a nyilvánosság keretein kívül Veress szerepének megítélése vita tárgya lehetett a zeneélet ágensei körében. Erre utal legalábbis Raics Istvánnak egy 1945. május 27-én a *Demokrácia* című lapban megjelent írása, amely Veress – Ferencsik Jánossal együtt – mint „mindenkori baloldali magatartásáról ismert művészeket” említi, sőt egyenesen azt állítja, hogy Veress az előző politikai rezsimben indexre került.¹³ Raics természetesen torzítja a valóságot – ennek okaira a későbbiekben fogok kitérni –, de tény, hogy Veress egé-

jegyezték be, majd 1949. október 13-án, két nappal Rajk László kivégzése előtt oszlatták fel. Budapest Főváros Levéltára Egyesületi nyilvántartások és iratok IV.1429. Veress ekkor már nem tartózkodott Magyarországon. Emigrációjának fő kiváltó oka, visszaemlékezése szerint, a Rajk-per volt. Ld.: Veress Sándor: „Önéletrajz. A Veress Sándorral készített interjúja alapján lejegyezte Bónis Ferenc (1985)”. In: Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor. (Tanulmányok, cikkek, beszédek)*. Budapest: Occidental Press, 2007, 7–47., ide: 37.

9 A Budapesti Hangversenyek Adatbázisa szerint 1945 májusától kezdve játszották műveit, a saját számos olyan eseményről is tudósít, amely nem a hagyományos koncertek keretei között tette lehetővé egy-egy kompozíció megszólaltatását. 1945. április 29-én például a Magyar Kommunista Párt II. kerületi szervezete Fillér utcai székházában, egy József Attila-délután keretében hangzottak el József Attila-dalai. [szerző nélkül]: „József Attila-délután Budán”, *Szabad Szó* 3/29. (1945. április 28.), 4.

10 Veress 1945. szeptember 15-én aláírta a magyar művészek felhívását a szlovákiai magyarüldözések megszüntetéséért, illetve a Művészeti Tanács elé terjesztette a javaslatot, hogy a magyar muzsikusok súlyos anyagi gondjainak megoldása érdekében jöjjön létre a Művészeti Fogyasztási és Gazdasági Szövetkezet. [szerző nélkül]: „A magyar művészek megrázó felhívása Európához a szlovákiai magyarüldözések megszüntetése érdekében”, *Világosság* 1/62. (1945. szeptember 15.), 1.; [szerző nélkül]: „Neves zeneszerzőink lyukas cipőben, kabát nélkül, korgó gyomorral fagyoskodnak. Magyar muzsikusok S. O. S.-kiáltása.” *Szabad Nép* 3/1919. (1945. november 15.), 2.

11 Erre utal az az interjú, amelyet Veress Sándor adott 1945 júliusában a *Képes Világ* című folyóiratnak: Cederborg: „Veress Sándor József Attila verseket zenésített meg”, *Képes Világ* 1/10. (1945. július 20.), o. n. Az interjúban jelzik, hogy a dalok bemutatójára július 28-án, a Nemzeti Parasztpártnak a Dózsaszoboralap javára megtartott hangversenyén fog sor kerülni. A hangverseny adatai: KAB ID_19619. A hangversenyen B. László Magda és Solymos Péter adta elő a művet. Berlász Melinda 1982-ben megjelent Veress-műjegyzékében e tekintetben pontatlan adatok szerepelnek. Ld. Berlász Melinda: „Veress Sándor művei”. In: uő (szerk.): *Veress Sándor. Tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 155–180., ide: 167. Hozzá kell fűzni, hogy feltehetően nem ez volt a teljes mű ősbemutatója. Egyrészt a ciklus vagy annak bizonyos tételei már megszólaltak a korábban említett április 29-i eseményen (ld. a 9. lábjegyzetet), másrészt a Nemzeti Parasztpárt hangversenyéről szóló egyik kritika is úgy említi a művet, mint amelyet már korábban is lehetett László Magda előadásában hallani. [szerző nélkül]: „Zenei napló. Három mai magyar zeneszerző”, *Szabad Szó* 47/124. (1945. augusztus 26.), o. n.

12 Rachel Beckles Willson: „Veress and the Steam Locomotive in 1948”. In: Doris Lanz–Anselm Gerhard (hrsg.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel: Bärenreiter, 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 11.), 20–35., ide: 22., 24.

13 Raics István: „Adalékok a zenei őrségváltáshoz”, *Demokrácia* 4/7. (1945. május 27.), 4.

szen 1946 nyaráig meg tudta őrizni az előző rendszerrel szembeforduló, s ezért hiteles baloldali értelmiségi imázsát.¹⁴

1946 júliusában Veress a Kultuszminisztérium képviselőjeként, Mihály András és a bizottsági elnök, Oltványi Imre nemzetgyűlési képviselő, író-közgazdász mellett bekerült az Operaház úgynevezett „tisztogató bizottságába”, amelynek hivatalos feladata az operaházi B-lista összeállítása volt. Nagyon valószínű azonban, hogy a minisztérium elsősorban azt várta el a bizottságtól, hogy készítse elő a terepet Tóth Aladár igazgatói kinevezéséhez oly módon, hogy B-listára helyezze az addigi igazgatót, az Operaházat egyébként sikeresen konszolidáló Komáromy Pált. Komáromy elmozdításának terve komoly sajtópolémiát váltott ki, és először az akkor mindössze 29 éves Mihály Andrást, a Zeneművészek Szabad Szervezete képviselőjét támadták – annyira alantas stílusban, hogy még Kodály is úgy érezte: meg kell védenie.¹⁵ Mihály ugyanakkor háritani igyekezett a felelősséget, ezért úgy nyilatkozott, hogy Komáromy elmozdítását Veress kezdeményezte, aki javaslatételével nem a Kultuszminisztérium elvárásainak, hanem saját meggyőződésének megfelelően cselekedett.¹⁶ Ez a nyilatkozat indította el azt a Veress elleni támadássorozatot, amelyet ugyan a kommunista sajtó sikeresen visszavert,¹⁷ de amely mégis megtépázta Veress addig stabilnak tűnő pozícióját.

Veress 1945 előtti tevékenységéből mindazonáltal mindössze két mozzanatot emelt ki az őt támadó sajtó: a *Japán szimfóniát* mint a zeneszerző japánbarátságának és fasiszta meggyőződésének dokumentumát, valamint 1944 szeptemberében, alig három héttel a nyilas hatalomátvétel előtt, de már a német megszállás idején tartott zeneakadémiai székfoglaló előadását.¹⁸ A következőkben arra teszünk kísér-

14 Rendszerellenességéről még egy 1972-es, német nyelvű önéletrajzában is beszélt, amelyben úgy fogalmazott, hogy 1944-ben részt vett a nyilasellenes földalatti mozgalomban. Veress Sándor: „Eine Selbstbiographie”. In: uő: *Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hrsg. Andreas Traub. Hofheim: Wolke Verlag, 1998, 13–18., ide: 15.

15 A sajtótámadás ezekben a cikkekben olvasható: [szerző nélkül]: „A csellós beleszól. Az operaházi B-lista furcsaságai”, *Kis Újság* 60/161. (1946. július 20.), o. n.; [szerző nélkül]: „Bonyodalmak az operai és zeneakadémiai B-listázások körül”, *Világ* 60/161. (1946. július 20.), o. n.; Kodály nyilatkozata: [szerző nélkül]: „Zenebona az Operaház elbocsátott igazgatója körül. A magyar zeneélet megvédi a tisztogató bizottság szakszervezeti kiküldöttjét”, *Szabad Nép* 4/162. (1946. július 21.), 6. Mihály mellett kiállt még Weiner Leó, Jemnitz Sándor, Kadosa Pál, Járdányi Pál és Banda Ede is.

16 Mihály András interjúja: -csányi: „Hogyan került B-listára Komáromy Pál? Oltványi Imre is aláírta az operaigazgató nyugdíjazását”, *Szabadság* 2/162. (1946. július 21.), 5.

17 A Veress elleni támadás: Stób Zoltán: „Kavarodás az operaházi B-lista körül”, *Magyar Nemzet* 2/164. (1946. július 26.), 3.; Veress védelmező cikkek: [szerző nélkül]: „Elterelő támadások az Operaház elbocsátott igazgatója védelmére”, *Szabad Nép* 4/168. (1946. július 28.), 6. [szerző nélkül]: „Az offenzíva”, *Szabad Szó* 48/162. (1946. július 25.), o. n. A Kultuszminisztérium nyomásának tudható be, hogy Oltványi Imre, a bizottság elnöke Komáromy eltávolításának szándéka miatt lemondott. Helyére Gaál Endrét nevezték ki, aki azonban el sem tudta kezdeni végül a bizottsági elnöki munkáját, mert időközben a Zeneakadémián ő is B-listára került. -csányi: *Hogyan került B-listára Komáromy Pál?*

18 A Magyar Nemzet kolumnistája, Stób Zoltán úgy fogalmazott, hogy Veress annak ellenére tartotta meg székfoglaló előadását, hogy „barátai óva intették, mert nem akarták, hogy mint ismert zeneszerző a székfoglalójával is erősítse a fasiszta irányzatot.” Kérdés, honnan szerezte információit Stób. Szavahihetőségét azonban gyengíti, hogy az akkor már 29 éves Mihály Andrást 23 évesnek mondja. Stób: *Kavarodás az operaházi B-lista körül*.

letet, hogy áttekintsem Veress Sándor 1945 előtti pályáját, megvilágítsam családi hátterét, kapcsolati hálóját, mozgásterét, útkeresését, valamint viszonyulását a Horthy-korszak kulturális-politikai közéletéhez, sajtó- és levéltári dokumentumokra, illetve a korszak történeti feldolgozásaira támaszkodva. Tanulmányom Veress Sándor első alkotói korszakának számos életrajzi adatát, illetve az eddig megjelent műjegyzékeket is pontosítja.

Veress első nyilvános fellépésére, amelyre a sajtó is felfigyelt, 1922. május 15-én került sor, amikor az Ébredő Magyarok Egyesülete budai szervezetének kultúrestélyén lépett fel az akkor még csak tizenöt éves zongoraművész.¹⁹ A Veress család ekkor már hat éve Budapesten élt.²⁰ A zeneszerző életrajzírói, Veress önéletrajzai, illetve a zeneszerző öccsének kései nyilatkozatai nyomán az apa, Veress Endre pályáját általában sikertörténetként ábrázolják.²¹ A család fennmaradt levelezése azonban egyértelművé teszi, hogy a levéltárosként értékes publikációk sokaságát megjelentető Veress Endre, aki Bukarestben nőtt fel, és a román történelem kutatójaként vált széles körben ismertté, 1921-ben románbarát kijelentései miatt elvesztette miniszteriumi állását, és ettől kezdve törvényszéki tolmácsolásból, illetve egy fordítóiroda működtetéséből igyekezett eltartani a családját.²² A komponista édesanyja, Méhely Mária énekesnőként szeretett volna érvényesülni, úgy vélte, operaházi és koncertfellépéseivel helyre tudná állítani a család anyagi biztonságát, férje és családja azonban egyöntetűen ellenezte elképzeléseit,²³ az anya ily módon csak társasági eseményeken léphetett fel, értelemszerűen ingyen.²⁴ A család anyagi gondjait látványosan érzékelteti, hogy a Hunfalvy utcai kis házban, ahol nemcsak a négy-

19 A koncert programjában egy évvel megfiatalították Veress. [szerző nélkül]: „Az Ébredők budai hangversenye”, *Szózat* 4/122. (1922. május 17.), 9.

20 Demény János: „Veress Sándor – életmű-vázlat”. Berlász (szerk.): *Veress Sándor. Tanulmányok*, 12–57., ide: 13.

21 Demény János: „Veress Sándor négy levele Bartók Bélához”, *Jelenkor* 24/3. (1981. március), 221–227. A zeneszerző családjáról ld. a levélközreadás bevezetőjét (222.). Ld. még: Veress: *Önéletrajz*, 8.; uő: *Eine Selbstbiographie*, 13., illetve a Veress-család hagyatékáról, amelyet ifj. Veress Endre őrzött meg, ld. a vele készített interjút: Ruffy Péter: „Bujdosók levelei. Tizenháromezer kézirat egy pécsi magánlakásban”, *Magyar Nemzet* 19/58. (1963. március 10.), 7.

22 Méhely Mária életét, különös tekintettel az I. világháborús, illetve az azt követő évekre, Géra Eleonóra dolgozta fel a Veress és Méhely család Budapest Főváros Levéltárában őrzött levelezése alapján. A mikro-, társadalom- és nő történeti vizsgálódás nyomán az eddigieknél sokkal részletesebb képet kapunk a Veress–Méhely család társadalmi és anyagi helyzetéről, illetve mindennapjaikról. Géra Eleonóra: „Egy fel nem fedezett művésznő a tudós férj árnyékában. Dr. Veress Endréné Méhely Mária története”. In: Egry Gábor–Kaba Eszter (szerk.): *1916 – A fordulat éve? Tanulmányok a Nagy Háborúról*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2017, 195–227. Veress Endre kényszernyugdíjaztatásáról ld. uott, 225.

23 Uott, 202–204., 217., 224–225. Méhely Mária 1915-ben ezt írta édesanyjának: „Nem félek semmiféle fáradtságtól, munkától, egy dolog lehet csak ami véget tudna vetni ábrándjaimnak. És ez, ha bebizonyosodik, hogy tehetségem nem olyan, hogy az elsők közé tudjak emelkedni. Akkor igen – leteszem a lantot. Éppen olyan jó felesége lehetek az uramnak azért, a gyerekeimnek éppen olyan jó anyja, ha a két kötelességem mellett egy harmadikra is vállalkozom. Ti azt nem értitek, mi az, mikor az emberben tombol a vágy – repülni felfelé, emelkedni, hogy az egész nyomorult ember-had mint szolga lesse szavunkat, tekintetünket.” Uott, 215.

24 Az I. világháború idején pedig a balatonszemesi családi nyaralóban rendezett házi hangversenyeket. Uott, 207.

tagú Veress család, de Méhely Mária szülei is éltek,²⁵ az ő társadalmi közegükben szokatlan módon a háztartást csupán egy cseléd segítségével az anyának egyedül kellett vezetnie,²⁶ és a házvásárlás során súlyosan eladósodott család fenntartásához jelentős mértékben kellett anyagilag hozzájárulnia a Méhely házaspárnak is.²⁷

A Veress-kutatásban közismert tény, hogy a komponista nagypapja – szintén Sándor – nemcsak részt vett az 1848–1849-es forradalomban és szabadságharcban, de a szabadságharc leverése után Kossuthtal együtt emigrációba vonult, s ő írta meg ezen emigráció történetét is.²⁸ Később a román király szolgálatába szegődött, és vasúti mérnökként nagy karriert futott be.²⁹ Kevésbé ismert tény ugyanakkor, hogy az emigráns Veress édesapja, Veress Ferenc (a zeneszerző dédnagypapja) Sarkadon tevékenykedett református lelkészként, és a szabadságharc végén pár napig ő őrizte a kisváros paplakjában a Szent Koronát.³⁰ A család református kapcsolati hálója – mint a későbbiekben látni fogjuk – meghatározó szerepet játszott a fiatal muzsikusi szakmai kibontakozásában.

A Méhely család ugyanakkor katolikus volt,³¹ a családfőt, Méhely Pált, az elkerülhetetlen reverzális ellenére vonzotta a gondolat, hogy veje révén egy, a magyar történelemben is számon tartott, Erdély-szerte híres családba adhatja a lányát feleségül.³² A Méhelyek komoly elkötelezettséget mutattak a politika és a közélet iránt. A családon belül súlyos konfliktusokat okozott azonban az, hogy Pál unokatestvére, a biológus Lajos, a budapesti egyetem professzora és az MTA tagja 1919-et követően a magyarországi fajelmélet biológiai alapjainak lerakásán fáradozott, és a fajvédő mozgalomban a legnagyobb tudományos tekintélyként hivatkoztak rá.³³ 1920-ban teljes mellszélességgel támogatta a numerus clausus bevezetését.³⁴

25 A Méhely házaspár fiuk, Kálmán korai halálát (1924) követően költözött a Hunfalvy utcába, amikor az addig közösen bérelt, Fő utcai, Dunára néző lakást már nem tudták fenntartani. Uott, 226.

26 Uott, 224. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy Méhely Mária folyamatosan segítette férje tudományos munkáját is, gépelte a kéziratait, a kötetek mutatóit is ő állította össze, illetve intézte a kiadásokat, javította a korrektúrákat. Uott, 205–206.

27 Uott, 215. A Veress család jelentős kölcsönöket vett fel annak érdekében, hogy meg tudja vásárolni a Hunfalvy utcai családi házat. Uott, 218.

28 Demény: *Veress Sándor négy levele*, 222.; Veress Sándor: *A magyar emigratio a keleten I–II*. Budapest: Athenaeum, 1878.

29 Ruffy: *Bujdosók levelei*, 7.

30 Uott, ld. még: [szerző nélkül]: „Két romantikus életpálya. Veress Sándor centennáriumát Sarkadon és Bukaresten egyidőben ünnepelték”, *Ellenzék* 49/295. (1928. december 24.), 11. Az 1928-as sarkadi emlékünnepeken feltehetően a fiatal zeneakadémiai növendék Veress Sándor is fellépett. Veress Ferenc tizenöt éves lánya, vagyis az emigráns Veress húga, Zsófia 1849-ben Sarkadon megölt egy kegyetlenkedő orosz katonát. [szerző nélkül]: „Aki a világosi fegyverletétel után megölte a kegyetlen muszka porkolóbot”, *Kis Újság* 43/8. (1930. január 11.), 3.

31 Méhely Mária aktívan részt vett a katolikus hitéletben: [szerző nélkül]: „Veress Endréné dr.”. In: Szentmiklóssy Géza (szerk.): *A magyar feltámadás lexikona. A magyar legújabb kor története*. Budapest: A Magyar Feltámadás Lexikona kiadása, 1930, 1111.

32 Géra: *Egy fel nem fedezett művésznő a tudós férj árnyékában*, 198.

33 Gyurgyák János: *Magyar fajvédők. Eszmetörténeti tanulmány*. Budapest: Osiris, 2012. A Méhely Lajosról szóló fejezet: 87–101.

34 Pálfi István: „Adalékok egy jogtipráshoz. Méhely Lajos bölcsészkarai előterjesztése a numerus clausus ügyében”, *Neveléstörténet* 15/12. (2018), 32–46.

Méhely Pál fia, a fiatalon elhunyt Kálmán – aki iránt a gyermek Veress Sándor rajongott³⁵ – ugyanakkor ellenzéki, liberális politikusként lett parlamenti képviselő, és amikor 1923-ban a Közgazdasági Egyetem dékánjának választották, nyilvánosan utasította el a numerus clausus alkalmazását.³⁶

E családi háttér több szempontból is meghatározó szerepet játszott az ifjú Veress Sándor életszemléletének kibontakozásában. A közösségi szerepvállalás kategorikus imperatívuszán, illetve a tudományos pálya iránti elkötelezettségen túlmenően egyfelől meghatározta azt a társadalmi közeget is, amelyben a fiatal muzsikussal eredendően mozgott, másfelől erős lökést adott a tekintetben is, hogy megkeresse a kiutat a család kilátástalannak tűnő elszegényedéséből, perifériára sodródásából, amely szüleiben, minden bizonnyal a szakmai sikertelenségek okán is, frusztrációt váltott ki. Az egzisztenciális bizonytalanság réme az ifjú diplomás Veress is megérintette: visszaemlékezésében ő maga is utalt arra, hogy Bartók mellett a Tudományos Akadémián végzett asszisztensi, a korban „gyakornokinak” nevezett munkájához is csupán a gazdasági világválság nyomán, Hóman Bálint kezdeményezésére létrehozott Állástalan Diplomások Országos Bizottsága révén jutott hozzá, ám a fizetésből nem lehetett megélni.³⁷ Veress harmincas–negyvenes évekbeli tevékenységei egyértelműen dokumentálják, hogy minden lehetőséget megragadott, ami segíthette megkapaszkodását. Érvényesülési vágyát családjának bizonytalan anyagi helyzete éppúgy fokozta, mint igen sok területet érintő szakmai ambíciója; az érvényesülésben pedig meghatározó szerepet játszott kivételesen széles kapcsolati hálója.

A *Japán szimfónia* története látványosan illusztrálja, miként befolyásolta Veress hazai és nemzetközi pályáját az a közeg, amelyben felnövekedett. A családi hagyományokat követve a közéleti tevékenységek iránti elköteleződés részeként a húszas évei közepén járó Veress 1933-ban és 1934-ben aktívan részt vett mint szólószongorista és kísérő az Országos Bethlen Gábor Szövetség vidéki turnéin is, amelyeken rendszeresen tartott előadásokat Ravasz László püspök.³⁸ A református szövetségnek 1933-ban lett vezetője Tasnádi Nagy András igazságügyi államtitkár, akit később, 1945-ben a Népbíróság halálra ítélt, mivel Szálasi hatalomra kerülését követően elnökségi tagja lett a nyilasok által létrehozott Tör-

35 Demény: *Életmű-vázlat*, 13–14.

36 [szerző nélkül.]: „A közgazdasági egyetem dékánja – Méhely Kálmán”, *Világ* 14/125. (1923. június 6.), 7.

37 Veress: *Önéletrajz*, 28. Az állástalan diplomások foglalkoztatásáról ld. Paikert Géza korabeli tanulmányát: „Az ’állástalan diplomások’ elhelyezési akciója”, *Magyar Szemle* 23/1–4. (1935), 342–351.

38 1933–1934 fordulóján a következő városokban lépett fel a Bethlen Gábor Szövetség: Debrecen, Pécs, Hódmezővásárhely, Eger, Nyíregyháza. A fellépők mindig ugyanazok voltak: Csécsi Nagy Imre, Tasnádi Nagy András, Harsányi Zsolt, Szász Károly, illetve Szalay Ilona, akit Veress kísért. [szerző nélkül.]: „A Bethlen-Gábor-szövetség debreceni ünnepe”, *Magyarország* 14/242. (1933. október 24.), 8.; g.: „Baltazár püspök a földi élet hívságairól. Az Országos Bethlen Gábor Szövetség kultur-ünnepélye”, *Pécsi Napló* 42/275. (1933. december 3.), 4.; [szerző nélkül.]: „A Bethlen Gábor Szövetség hódmezővásárhelyi ünnepe”, *Pesti Hírlap* 46/23. (1934. január 30.), 8.; [szerző nélkül.]: „Az Országos Bethlen Gábor-Szövetség kulturünnepélye Egerben és Nyíregyházán”, *Pesti Napló* 56/42. (1934. február 22.), 11.

vényhozók Nemzeti Szövetségének.³⁹ Tasnádi politikai pályafutása során mindig támogatni kívánta a magyarországi reformátusok pozícióinak erősítését. A politika és az egyház kapcsolatfelvételét dokumentálja, hogy 1933. október 31-én, a reformáció emléknapiján a Bethlen Szövetség, a Magyar Kálvin Szövetség, a Luther Szövetség, valamint a Dávid Ferenc Szövetség közös ünnepi rendezvényt tartott a Vigadóban, amelyen nemcsak Tasnádi Nagy, de maga a kormányzó, a szintén református Horthy Miklós is részt vett.⁴⁰ Az eseményen fellépett a Goudimel Énekkar is, amelyet azonban nem a kórus vezetője, Lajtha László, hanem Nemzeti Múzeum-beli korábbi segédje, a fiatal, ám református körökben jól csengő nevű Veress vezényelt.⁴¹

Szintén a Bethlen Szövetség vezetéséhez tartozott – ügyvezető társelnökként tulajdonképpen a Szövetség második embere volt – Vitéz Csécsi Nagy Imre nyugalmazott altábornagy, aki egyben a Magyar–Nippon Társaság ügyvezető elnökeként is tevékenykedett.⁴² A Ravasz Lászlóhoz és Veresshez hasonlóan lelkész-családból származó Csécsi Nagy is állandó résztvevője volt a Bethlen Szövetség vidéki turnéinak, így személyesen kellett ismerje a fiatal muzsikust. A Magyar–Nippon Társaság különösképpen attól kezdve vállalt jelentős szerepet a magyarországi közéletben, hogy 1935 októberében Japán egyik leggazdagabb üzletembere, Mitsui Takaharu 75 000 pengő adományt adott – alapítvány formájában – Magyarországnak öt évre, ebből évi 10 000 pengőt az állam, évi 5000 pengőt pedig a Magyar–Nippon Társaság használhatott fel a japán és távol-keleti kultúra megismertetésére.⁴³ A Budapesti Egyetemen ebből a forrásból japán könyvtár létesült, és 1941 nyarától egy állandó japán lektor (Tokunaga Jasumoto) is működött itt. A Magyar–Nippon Társaság magyar tudósok japán kutatóútjait fedezte, modernizálta a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeumot, valamint új kiadványok megjelentetését, például egy *Távolkelet* című lap megindítását kezdeményezte.⁴⁴

39 A megválasztásról ld. [szerző nélkül]: „Pesthy Pál lemondott a Bethlen Gábor Szövetség elnökségéről”, *Budapesti Hírlap* 53/285. (1933. december 16.), 7. Tasnádi Nagynak a Népbírószág által kiszabott büntetését végül életfogytiglanra enyhítették, 1966-ban hunyt el. [szerző nélkül]: „Tasnádi Nagy András”. In: *Magyar életrajzi lexikon. 3., kiegészítő kötet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981, 781.

40 [szerző nélkül]: „Ravasz László püspök beszéde a reformáció emlékünnepe a protestantizmusról és a felekezeti békéről”. *Magyarország* 14/249. (1933. november 3.), 7.

41 Berlász Melinda Veress emlékezésére támaszkodó adata szerint az ifjú zeneszerző 1927-től dolgozott Lajtha mellett (Berlász Melinda: „Veress Sándor – a népzene-kutató”. In: uő [szerk.]: *Veress Sándor*, 136–148., ide: 137.), a komponista fia által működtetett Veress Sándor-honlap kronológiájában azonban 1929 szerepel dátumként, és ez utóbbi tűnik inkább valószínűnek (<https://www.veress.net/page/portrait-chronology>, utolsó megtekintés: 2021. április 13.). 1930-ban indult ugyanis Veress első nagyobb, úttörő jelentőségű útjára, Moldvába. Erről az útról ld. Laki Péter: „Sándor Veress als Ethnomusikologe. Die Moldau-Sammlung”. In: Lanz–Gerhard (szerk.): *Sándor Veress*, 189–203.

42 Pesthy Pál lemondott a Bethlen Gábor Szövetség elnökségéről, i.h.

43 [szerző nélkül]: „Nihon zsin to Hangari zsin to kyodaj desz – a japán ember, magyar ember testvér. Báró Mitsui hetvenötezer pengő alapítványa a magyar–japán kapcsolatok kiépítésére”, *Pesti Napló* 86/247. (1935. október 29.), 9.

44 [szerző nélkül]: „Magyar–japán kulturális kapcsolatok”, *Külgügyi Szemle* 13/1. (1936. január 1.), 88–89.; ill. Paikert Géza: „A Japán–magyar kulturegyezmény és annak eddigi kihatásai”, *Külgügyi Szemle* 18/1. (1941. január 1.), 22–23.

Mitsui Takaharu gesztusa nyilvánvalóan összefüggött a Japán Császárság azon szándékával, hogy mind kulturálisan, mind pedig gazdaságilag és politikailag láthatóvá váljék Európában, különösképpen a szövetséges államokban.⁴⁵ 1937. november 15-én, a japánok kezdeményezése nyomán, Hóman Bálint támogatásával alá is írták a magyar–japán barátsági és szellemi együttműködési egyezményt, amely a tudomány, a képzőművészetek, a zene, az irodalom, a film, a rádiózás és a sport területét érintette.⁴⁶

Közvetlen nyoma nincs annak, hogy akár az adomány, akár az együttműködési egyezmény részeként került volna Veress szimfóniája azon kompozíciók – Richard Strauss, Ildebrando Pizzetti, Jacques Ibert művei – közé, amelyeket a Japán Császárság fennállásának 2600. évfordulója alkalmából szólaltattak meg Tokióban, ugyanakkor a magyar–japán kulturális kormánybizottság a két együttműködés közös eredményeként tekintett e sikerre.⁴⁷ A sajtó a *Japán szimfóniá*-val kapcsolatos hírekben rendszeresen utalt arra, hogy Veress e műve nyert a Hóman Bálint által ez alkalomból fiatal komponisták számára meghirdetett pályázaton,⁴⁸ a pályázatnak magának azonban mindeddig nem leltem nyomát. Ennek fényében meglehetősen különösnek tűnik Demény Jánosnak egy 1944-es információja, amely szerint a Hóman meghirdette pályázat határideje olyan rövid volt, hogy Veress volt az egyetlen, aki be tudott adni egy művet, mivel a *Szimfónia* ekkor már készen állt.⁴⁹ Egy korábbi, 1941-es publikációjában Demény arra is utal, hogy Veress előtt Ádám Jenőt, Kókai Rezsőt és Viski Jánost kérték fel az ünnepi mű megkomponálására.⁵⁰ Ennek alapján nagyon valószínűnek tűnik, hogy a valójában nyilvánosan meg sem hirdetett pályázat nyertesét Tasnádi Nagy és Csécsi Nagy közösen kívánta kiválasztani és ajánlani Hóman kultuszminiszter figyelmébe. E tekintetben sokatmondó, hogy mind Ádám Jenő, mind pedig Viski János reformátusok voltak, Viski felmenői között – Veresshez és Csécsi Nagyhoz hasonlóan – lelkészeket is találni,⁵¹ így nem meglepő Tasná-

45 Mitsui Takaharu jelentős pénzösszeggel támogatta a bécsi egyetemet is, és neki köszönhetően jött létre ott 1938-ban a Japán Intézet: <https://beyondarts.at/guides/uni-wien-campus/japanischer-garten/baron-mitsui> (utolsó megtekintés: 2021. április 15.).

46 Hóman Bálint: „Indoklás 'a Budapestben, 1938. évi november hó 15. napján kelt magyar-japán barátsági és szellemi együttműködési egyezmény becikkelyezéséről' szóló törvényjavaslatához”, *Külgügyi Szemle* 16/4. (1939. október 10.), 442.

47 [szerző nélkül.]: „A magyar-japán kulturális kormánybizottság ülése”, *Külgügyi Szemle* 18/5. (1941. szeptember 1.), 483–484. Az ülésre 1941. július 8-án került sor, és szó esett arról, hogy Japán egyik zenei-művelődési népismereti pályázatán három magyar győztest is hirdettek: Veress Sándor mellett Benkő István és Páli Sándor nevét tüntetik fel nyertesként. Az információ nyilvánvalóan téves. Míg Benkő és Páli valóban részt vettek egy tanulmányírói pályázaton, Veress műve egészen más útvonalon jutott el Japánba. [szerző nélkül.]: „A Kokusai Bunka Shinkokai pályázatának egyik nyertese: dr. Benkő István tagtársunk”, *Turán. Magyar néprokonsági szemle* 24/1. (1941. május), 52.

48 [szerző nélkül.]: „Veress Sándor zeneszerző nyerte el a japán császári dinasztia uralkodásának jubileumi pályázatát”, *Keleti Újság* 23/49. (1940. március 2.), 5.

49 Demény János: „A folytatás. Veress Sándor útja”, *Sorsunk* 4/7. (1944. július), 395–401., ide: 400.

50 Uő: „Veress Sándor szimfóniája Japánban”, *Magyar Út* 10/24. (1941. június 6.), 3.

51 Fancsali János: „Viski János, Kodály Zoltán magyar-örmény tanítványa”, *Művelődés* 70/10. (2017. október), 22–24., ide: 22.

di Nagy András támogatása. Kókai ugyan római katolikusnak született, azonban épp 1939-ben nyerte el a Hóman által valóban nyilvánosan meghirdetett Szent István pályázatot *István király* című szcenikus oratóriumával.⁵²

A Veress-szimfónia kéziratát – a hírek szerint – 1940 januárjában vagy februárjában külön követségi futár vitte Tokióba.⁵³ Az ősbemutató 1940. december 7-én zajlott le a japán fővárosban Hashimoto Qunihiko vezényletével, egy alkalmi zenekar előadásában.⁵⁴ A darabot a sajtó értesülései szerint többször is játszották Tokióban, illetve Oszakában, valamint a japán rádióban.⁵⁵ A műről – a többi európai ajándékkompozícióhoz hasonlóan – hanglezfelvétel is készült.⁵⁶ A felvétel Magyarországra is eljutott: a japán császári család ajándékként elküldte Horthy Miklós kormányzónak a lemezekből összeállított díszalbumot, amit rajta kívül csak a német, a francia és az olasz államfő kapott meg.⁵⁷ Feltehetően azonban magánhasználatba is kerülhetett a kiadványból: Szervánszky Endre az 1941. október 10-i magyarországi bemutatót követően írott kritikájában hivatkozott arra, hogy a megjelent hanglemez alapján már ismerte a szimfóniát.⁵⁸ Demény János utalásából tudható, hogy Veressnek is volt a lemezből egy példánya – talán ezt vehette kézbe Szervánszky⁵⁹ –, Veressék Hunfalvy utcai házáat azonban Buda ostromakor bombatalálat érte, és ekkor igen sok értékes családi dokumentum odaveszett, köztük talán a lemez is.⁶⁰

Maga a magyarországi bemutató a Székesfővárosi Zenekar vigadóbeli hangversenyén zajlott le, a koreai származású, de magát japánnak valló Ahn Eaktai (Ekitai Ahn) vezényletével; a karmester saját kompozícióját (*Etenruku fantázia*) is elvezényelte.⁶¹ A kritika kifejezetten rossznak találta a Veress-mű előadását.⁶² Így amikor

52 [szerző nélkül]: „A Szent István oratórium-pályázat eredménye”, *A Zene* 20/16. (1939. szeptember 15.), 292. Kókai tagja volt a Katolikus Tanügyi Tanács Főiskolai Szakosztályának: *Magyarország tisztai cím- és névtára* 45. (1937), 318.

53 [szerző nélkül]: „Japán szimfónia”, *Nemzeti Ujság* 23/230. (1941. október 9.), 9. A januári dátum meglehetősen korainak tűnik, tekintettel arra, hogy a partitúra kéziratán a keletkezés dátumaként 1940. január 10. és február 22. áll. Tallián Tibor: „Kortárs magyar zene a Székesfővárosi Zenekar műsorán”. In: uő: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940–1956.* Budapest: Balassi Kiadó–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 28–37., ide: 34. A Pesti Hírlap 1940. február 29-iki számában megjelent hír időben közelebb állhat a kézirat Japánba szállításának időpontjához. [szerző nélkül]: „Magyar szimfónia a japán császári dinasztia tiszteletére”, *Pesti Hírlap* 62/48. (1940. február 29.), o. n.

54 Köszönettel tartozom Nakahara Yusukének az információért.

55 [szerző nélkül]: „Veress Sándor főiskolai tanár”, *Magyar Nemzet* 5/15. (1942. január 20.), 7.; [szerző nélkül]: „Ekitai Ahn a japán zenei életéről és Veress Sándor díjnyertes szimfóniájáról”, *Függetlenség* 9/231. (1941. október 10.), 7.

56 Veress Sándor főiskolai tanár, i. h.

57 [szerző nélkül]: „Magyarország kormányzójának felajánlják a japán császárság 2600 éves fennállásának emlékére szerzett zeneművek lemezeit”, *Magyar Élet* 3/27. (1941. február 1.), 6.

58 Szervánszky Endre: „Veress Sándor. (Egy új magyar zeneszerző portréjának vázlata)”, *Kelet Népe* 7/20. (1941. november 1.), 16.

59 Demény: *Életmű-vázlat*, 27.

60 Cederborg: *Veress Sándor József Attila verseket zenésített meg*

61 KAB ID_5035. A hangversenyen elhangzott még Rossini *Semiramis*-nyitánya és Schubert „Befejezetlen” szimfóniája.

1943. január 8-án Ferencsik János vezényelte a szimfóniát a Székesfővárosi Zenekar élén, a kritika egyöntetűen úgy nyilatkozott, hogy ez az előadás volt a kompozíció első méltó és hiteles megszólaltatása.⁶³ 1943. április 29-én, Hirohito császár születésnapján a rádió ünnepi műsort rendezett, amelynek részeként Rajter Lajos is elvezényelte a szimfóniát.⁶⁴ A *Japán szimfónia* ismertté válása egyébként kötelezettségeket rótt Veressre. 1941 februárjában például Végh Sándorral együtt részt kellett vennie a római japán nagykövet magyar zeneestéjén is, amelyen Ahn Eaktai is fellépett.⁶⁵

Az 1940. december 7-én lezajlott tokiói ősbemutatókor Veress már nem volt ismeretlen fiatal zeneszerző. Sokat mondó adat, hogy *A csodafurulya* című ballétjét két héttel korábban, november 21-én mutatták be Rómában.⁶⁶ Művei ugyan már 1931-től megszólaltak budapesti hangversenyeken,⁶⁷ de a kompozíciók játszottóságában az 1935-ös év hozta meg a jelentős előrelépést. Ez szorosan összefüggött a Végh Sándor vezette Új Magyar Vonósnégyes megalakulásával, ez az együttes ugyanis előbb az I., majd a II. vonósnégyest rendszeresen adta elő Magyarországon és külföldön, többek között Prágában, Bécsben, Londonban, Genfben, Bázelen és Párizsban.⁶⁸ Veressnek Véghhez fűződő barátsága a későbbiekben tovább erősítette a zeneszerző jelenlétét a nemzetközi és hazai zeneéletben, elsősorban azért, mert a *Hegedűversenyt*, illetve a másodiknak elnevezett Hegedű-zongora szonátát Végh Veress kíséretével is el tudta játszani.⁶⁹

62 Szervánszky: *Veress Sándor. (Egy új magyar zeneszerző portréjának vázlata)*; Jemnitz Sándor: „Veress Sándor szimfóniája Ekitai Ahn hangversenyén”, *Népszava* 69/232. (1941. október 12.), 17.

63 Jemnitz Sándor: „Két zenekari hangverseny”, *Népszava* 71/9. (1943. január 13.), 7. KAB ID_5243. Jemnitz kritikája szerint a hangversenyre valójában január 11-én került sor.

64 [szerző nélkül]: „A Tenno születésnapja a magyar rádióban”, *Esti Újság* 8/95. (1943. április 29.), 4.

65 Február 22-én. [szerző nélkül]: „Magyar művészek Rómában”, *Nemzeti Ujság* 23/45. (1941. február 23.), 13.

66 Berlász Melinda műjegyzéke (Berlász: *Veress művei*, 162.) csak novemberi dátumot ad meg, a napot nem közli. Kóvágó Zsuzsa, Milloss Aurél hagyatékának ismeretében november 21-ére teszi a bemutatót: „Milloss Aurél szólóestjei és a Magyar Csupajáték”. In: Földényi F. László: *Táncstudományi tanulmányok*, 19. (1996–1997), 55–62., ide: 59. A korabeli magyar sajtó ugyanakkor november 23-iki dátumot jelez a bemutató időpontjaként: [szerző nélkül]: „Veress Sándor külföldi sikerei”, *Magyar Nemzet* 3/252. (1940. november 24.), 15.

67 1931. január 16-án, az Új Muzsika szervezésében a Zeneakadémia Kistermében hangzott el a vonósnégyes, a koncerten Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Ránki György és Szabó Ferenc műveit is eljátszották. KAB ID_155. Ugyanezen év március 27-én pedig az Új Muzsika II. estjén Veress saját *Zongoraszonátá*-ját szólaltatta meg; elhangoztak még Poulenc, Hindemith, Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Ránki György és Szabó Ferenc művei. KAB ID_200.

68 [szerző nélkül]: „Magyar muzsikuskok sikere a prágai nemzetköz zeneünnepélyen”, *Függetlenség* 3/205. (1935. szeptember 10), 6.; [szerző nélkül]: „Az Új Magyar Vonósnégyes bécsi sikere”, *Népszava* 64/46. (1936. február 25.), 4.; [szerző nélkül]: „A modern magyar zene sikere”, *Népszava* 64/88. (1936. április 17.), 4.; [szerző nélkül]: „Az Új magyar kvartett genfi sikere”, *Magyarság* 17/266. (1936. november 20.), 13.; J. S. [Jemnitz Sándor]: „Az Új Magyar Zeneegyesület”, *Népszava* 64/88. (1936. április 17.), 4.; [szerző nélkül]: „Kamarazene”, *Népszava* 65/289. (1937. december 12.), 4.

69 Maga Veress is úgy érezte, szükségés utólag megmagyaráznia, miért nevezte másodiknak e szonátát, miközben első szonátája nincs. Emlékezése szerint Palotai Vilmos hívta fel a figyelmét arra, hogy 1933-as hegedű-zongora szonatinájának akár a szonáta címet is adhatta volna. Veress: *Önéletrajz*, 30–31.

A két muzsikus a nemzetközi új zenei fesztiválok, elsősorban az Új Zene Nemzetközi Társasága programjainak visszatérő vendége lett, együttműködésük csúcspontján, 1942-ben a Velencei Biennálé kortárs zenei hetén adták elő a 2. hegedű-zongora szonátát.⁷⁰

Közben Magyarországon is egyre sűrűbben adták elő a zeneszerző műveit. Az előadások létrejöttében meghatározó szerepet játszott a Székesfővárosi Zenekar. Az együttes műsorpolitikájának nagy kedvezményezettje lett az új magyar zene: annyira tervszerűen szólaltattak meg kortárs magyar zenét, hogy ez a praxis hozzátapadt a zenekar imázsához. Ráadásul nemcsak a főváros, de a kultuskormányzat is jelentős anyagi támogatásban részesítette az együttest, elsősorban az általuk szervezett új magyar zenei fesztiválokat, mint például az 1943-as Új Magyar Zeneművek Hetét.⁷¹ Kenessey Jenő, Csilléry Béla, majd Ferencsik János vezényletével Veressnek egyre több zenekari műve – a *Hegedűverseny* korai változata *Ária* címen, a *Nógrádi verbunk*, a *Cuka-szőke csárdás*, a *Divertimento* – hangzott el hangversenyeiken,⁷² és e művek kritikai fogadtatása is rendkívül pozitív volt.⁷³ E tekintetben érdemes figyelni arra is, hogy a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarát egyre több bíráló érte a kortárs magyar zenéhez fűződő viszonya miatt. A zenekar 1940. február 23-i hangversenyt szemlélve a sajtó szóvá is tette, miért nem játsszák Veress Sándor kompozícióit.⁷⁴ Veress-előadás-

70 [szerző nélkül]: „Veress Sándor és Végh Sándor a Velencei Biennálén”, *Népszava*. 70/200. (1942. szeptember 4.), 4.; Tóth László: „Velencei mozaikok”, *Új Nemzedék* 20/210. (1942. szeptember 16.), 5.; ld. még Veress Sándor nyilatkozatát: [szerző nélkül]: „Öt új magyar zeneszerző”, *Újság* 19/122. (1943. május 30.), 12. Egy interjú szerint Veress és Végh Goffredo Petrassi meghívására érkezett Velencébe. Ld. Megyery Ella: „Értékes számomra a pesti siker – mondja Goffredo Petrassi olasz zeneszerző, ki nek zsolttárát február 27-én mutatják be a fővárosban”, *Esti Újság* 7/46. (1942. február 26.), 3. Mind Berlász műjegyzéke, mind pedig Demény életrajzi összefoglalása tévesen teszi 1941-re az előadás dátumát: Demény: *Életmű-vázlat*, 26., Berlász: *Veress művei*, 165.

71 Szenthegyi István: „Új magyar zeneművek”, *Nemzeti Újság* 26/118. (1943. május 26.), 9.; Jemnitz Sándor: „Új Magyar Zeneművek Hete”, *Népszava* 71/118. (1943. május 26.), 6. Ld. erről még: Tallián: *Kortárs magyar zene a Székesfővárosi Zenekar műsorán*.

72 Az *Ária* előadása: 1937. március 11., vez.: Kenessey Jenő, heg.: Országh Tivadar, KAB ID_963; a *Nógrádi verbunk* első előadása: 1939. november 11., heg.: Végh Sándor, KAB ID_6607; a *Cuka-szőke csárdás* előadása: 1940. június 8., vez.: Csilléry Béla, KAB ID_7066, ugyanezen a hangversenyen elhangzott a *Nógrádi verbunk* is. Ennek további előadása: 1941. január 18., vez.: Csilléry Béla, KAB ID_6734; a *Divertimentót* Ferencsik János vezényelte 1936. december 20-án vagy 21-én: [szerző nélkül]: „Székesfővárosi hangverseny”, *Magyarország* 17/292. (1936. december 22.), 12. Több hangversenyen is játszottak *Szvit* cím alatt egy kompozíciót Veress-től: egy 1941. május 12-ére tervezett, Csilléry Béla vezényelte bemutató-előadás ebből elmaradt, mert Veress nem készült el a hangszereléssel (téves adat szerepel a Koncertadatbázisban: KAB ID_7278): T. D. [Tóth Dénes]: „A Székesfővárosi Zenekar évadzáró estje”, *Esti Újság* 6/103. (1942. május 13.), 8. E „Szvit”, amelynek bemutató előadására végül 1941. június 16-án került sor (vez.: Csilléry Béla, KAB ID_6778.), feltehetően a *Nógrádi verbunkos* lehetett, de készülhetett *A csodafurulyából* is, bár ennek magyarországi bemutatójaként a sajtó a Székesfővárosi Zenekar 1942. január 30-i, Fernando Previtali vezényelte estjét jelöli meg. [szerző nélkül]: „Veress Sándor művét mutatja be Previtali”, *Nemzeti Újság* 24/19. (1942. január 24.), 9. KAB ID_5133.

73 Ld. többek között a Veress kezdetől támogató Jemnitz Sándor kritikáit: „Két zenekari hangverseny”, *Népszava* 71/9. (1943. január 13.), 7.; „Új Magyar Zeneművek Hete”, *Népszava* 71/118. (1943. május 30.), 10.

74 b. j.: „Zeneélet”, *Kelet Népe* 6/5. (1940. március 1.), 19.

ra egészen 1944-ig kellett várni: március 25-én egy ifjúsági hangverseny keretében vezényelte Ferencsik János a *Térszili Katica-szvitet* a Filharmóniai Társaság Zenekara élén.⁷⁵

Pedig a zeneszerző megítélése a szakmai köztudatban már jóval korábban is egyöntetűen pozitív volt. Amikor a Kisfaludy Társaság 1942-ben Papp Viktor előterjesztése nyomán Viski Jánosnak ítélte a Greguss-díjat, mégpedig az *Enigma* megkomponálásáért, heves vita alakult ki a sajtóban a döntésről.⁷⁶ Tóth Dénes értetlenül állt a választás előtt, tekintettel arra, hogy az előző hat évben keletkezett Bartók 5. és 6. vonósnygyese, a kétszongorás Szonáta, a *Zene*, a *Mikrokozmosz*, továbbá Kodály *Budavári Te Deuma*, a *Jézus és a kufárok* motetta, a *Fölszállott a páva* varációsorozat, a *Concerto*, illetve Dohnányi *Cantus Vitae* című Madách-oratóriuma. Tóth Dénes Veress *Japán szimfóniáját* és *Hegedűversenyét* is az időszak legjelentősebb kompozíciói közé sorolta. Az ekkor kibontakozó vita egyértelművé teszi, hogy Veress 1942-ben már az új magyar zene legjelentősebb alkotói között tartották számon. Az Új Magyar Zene hetén elhangzott *Hegedűversenye* alapján a *Népszavában* Jemnitz egyértelműen nemzedéke legtehetségesebb tagjaként írt róla.⁷⁷ Hasonlóképpen nyilatkozott Gaál Endre is a *Magyar Nemzetben*,⁷⁸ azaz a Veressről kialakult véleményt nem befolyásolta a zenekritikusok politikai meggyőződése.

Veress nemcsak a reprezentatív koncertéletben vált ismertté, hanem a kórusmozgalomban is. A Magyar Kórusnál kiadott kompozícióit rendszeresen megszólaltatták különféle énekkarok, például a pécsi Szeráfi Kórus Agócsy László vezényletével,⁷⁹ a Budapesti Kamarakórus Paulovics Géza irányításával,⁸⁰ illetve a Szilágyi Erzsébet Gimnázium Sztojanovits Adrienne vezette leánykara.⁸¹ Ám sem az első, sem pedig a második nyilvánosságban elért sikerei nem biztosították, hogy Veress nyugodt anyagi körülmények között éljen. Az egzisztenciális bizonytalanságot jól mutatja, hogy kénytelen volt alkalmi munkákat is vállalni, így például a

75 KAB ID_5496. lv.: „Filharmóniai hangverseny”, *Pesti Hírlap* 66/70. (1944. március 28.), 7.

76 Tóth Dénes: „Csakugyan 'sivár, csaknem vigasztalan' az utolsó hat év zenei termése?”, *Függetlenség* 10/8. (1942. január 11.), 7.; Gaál Endre: „Hamis szólamok a magyar zenekritikában”, *Magyar Nemzet* 5/58. (1942. március 12.), 9.

77 Jemnitz Sándor: „Új Magyar Zeneművek Hete III. est”, *Népszava* 71/122. (1943. május 30.), 10.

78 G. E. [Gaál Endre]: „Az új magyar zeneművészet hete”, *Magyar Nemzet* 1943. május 26., 9.

79 A Szeráfi Kórus Veress csángó népdalokra épülő *Népdalszvitjét* énekelte rendszeresen: [szerző nélkül]: „Elutaztak Győrbe a pécsi dalosok”, *Pécsi Napló* 49/140. (1940. június 22.), 3.; [szerző nélkül]: „A Szeráfi kórus teaestje”, *Pécsi Napló* 60/39. (1941. február 16.), 2. Az 1933-ban keletkezett kompozíció 1940-ben jelent meg, a Magyar Dalosegyesületek Országos Szövetsége kiadásában, mivel a XXVI. Győri Országos Dalosverseny és Dalosünnepély kötelező darabja volt.

80 [szerző nélkül]: „Énekkari est”, *Nemzeti Ujság* 22/115. (1940. május 23.), 9.

81 T-th [Tóth Aladár]: „A Szilágyi Erzsébet Leánygimnázium hangversenye”, *Pesti Napló* 85/90. (1934. április 22.), 21. A koncerten Tóth Aladár kritikája szerint moldvai csángó nép- és gyermekdalokat mutatott be a gimnázium leánykara. A Veress műjegyzékében 15 gyermekkar címen szereplő két- és háromszólamú népdalfeldolgozások közül az első és a harmadik sorozat nevesíti a népzenei forrásokat (7 *csángó-magyar gyermekdal Moldvából*, illetve 4 *csángó gyermekdal Moldvából*), Berlász Melinda műjegyzéke szerint azonban ez a sorozat 1936-ban készült (Berlász: *Veress művei*, 161–162.) Szintén 1936-os keletkezési dátum szerepel Veress kórusműveinek Berlász Melinda közreadta változatában: Veress Sándor: *Kórusművek*, I. Budapest: EMB, 2007, XI.

Nemzeti Színház számára orosz stílusú kísérőzenét komponált Jevgenyij Iljin drámájához.⁸² Megélhetése annyira bizonytalannak tűnt, hogy 1938 őszén-kora telén menyasszonyával, későbbi feleségével a Londonba költözés mellett döntöttek.⁸³

Veress mindazonáltal nem említi visszaemlékezéseiben, hogy a londoni letelepedés ötletének hátterében – túl azon, hogy menyasszonya angol volt, így a döntés több mint észszerűnek tűnt – egy magyarországi siker is állhatott. 1938. május 21-én mutatták be a Művész Színházban Paulini Béla népi életképekre épülő revüjét, amely a *Magyar csupajáték* címet viselte. Képzőművészek, táncosok, zeneszerzők közös produkciójaként született meg e mű, amelynek létrehozásában számos olyan művész vett részt, aki valamilyen formában kötődött a Németh Antal vezette Nemzeti Színházhoz.⁸⁴ Így került Farkas Ferenc, Ránki György, Antos Kálmán és Pongrácz Zoltán mellett Veress is e projektbe, és komponálta meg a *Csodafurulya* című táncjátékot.⁸⁵ A *Magyar csupajáték* koreográfiáját az akkor már nemzetközi hírű, de Magyarországon mégis igen nehezen érvényesülő Milloss Aurél jegyezte, aki Németh Antal kezdeményezése nyomán táncstúdiót hozott létre a Nemzeti Színházban.⁸⁶

Amikor 1938 decemberében Veress Londonba költözött, már lehetett tudni, hogy 1939. április 27-én a londoni Adelphi Theatre-ben is be fogják mutatni a sokszerzős művet. A magyar előadás – amelyen egyébként a BBC-zenekar működött közre Endre Béla vezényletével – olyan hatalmas sikert aratott, hogy ez lett az első olyan színházi produkció, amelynek egyik előadását a londoni televízió élőben közvetítette.⁸⁷ Veressnek a BBC-zenekarral való kapcsolatfelvétele is innen eredeztethető, s minden bizonnyal a *Magyar csupajáték* sikerének volt köszönhető, hogy a zenekar egy 1939. júliusi koncertjén megszólaltatta a *Divertimentót* is.⁸⁸ A mű előadásakor azonban a zeneszerző – mint azt Veressnek Kodályhoz, illetve Bartókhhoz

82 h. m.: „Két cárnő. Eugen K. Ilin drámáját ma mutatja be a Nemzeti Színház”, *Esti kurír* 16/255. (1938. november 10.), o. n. Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója a későbbiekben is együtt kívánt működni Veress-sel. Felkérte Az ember tragédiája táncköteménye, illetve az Oedipus kísérőzenéjének megírására. Deák Zoltán: „Németh Antal táncköteménnyé írja át Az ember tragédiáját. Beható szezonkezdeti beszélgetése a Nemzeti Színház igazgatójával”, *Film Színház Irodalom* 4/41. (1941. október 10.), o. n.

83 Veress: *Önéletrajz*.

84 A Művész Színházban bemutatott *Magyar csupajáték*nak rendkívüli sikere volt, nagyszámú kritika jelent meg róla a napilapokban. Többek között: szp. á.: „Magyar Csupajáték”, *Népszava* 66/116. (1938. május 22.), 8.; f. i.: „Magyar Csupajáték. A Művész Színház bemutatója”, *Pesti Napló* 89/116. (1938. május 22.), 19.; K. A.: „Magyar csupajáték”, *Új Nemzedék* 20/115. (1938. május 22.), 4.

85 A *Magyar csupajáték* további részei: Farkas Ferenc–Paulini Béla–Molnár C. Pál: *Betlehembe* (magyar misztérium); Lisznyay-Szabó Gábor–Paulini Béla–Fáy Lóránt: *Áspiskígyó*; Pongrácz Zoltán–Jászay Horváth Elemér–Mallász Gitta: *Vízdal*; Vincze Ottó–Paulini Béla–Vargha Mátyás: *Patkó Bandi*; Kenessey Jenő–Paulini Béla–Fülöp Zoltán: *Enyim a völgyben*; Lányi Viktor–Paulini Béla–Pekáry István: *A rőzsessedő*; Antos Kálmán–Milloss Aurél: *Tizenkettő (Haláltánc)*; Ránki György–Paulini Béla–Szőnyi István: *A hó család*. A londoni előadáson Antos Kálmán *Haláltánc*a helyett Kodály *Intermezzójának* újrakoreografált verzióját adták elő. Kővágó: *Millos Aurél szólóestjei*, 59.

86 Uott, 57–58.

87 Kővágó Zsuzsa: „A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében. Válogatás Borden Bella hagyatékából”. In: Földényi F. László (szerk.): *Színházstudományi Szemle* 20. (1986), 25–42., ide: 37.

88 [szerző nélkül]: „Veress Sándor külföldi sikerei”, *Magyar Nemzet* 2/148. (1939. július 2.), 25.

írott levelei bizonyítják –, ha a döntés helyességében bizonytalankodva is, de már hazakészülődött.⁸⁹ Azaz nem a II. világháború kitörése kényszerítette a visszatérésre, mint később írta.⁹⁰ A Bartók közvetítése nyomán a Boosey & Hawkes kiadóval kötött hároméves szerződése is – mint Kodálynak írta – meglehetősen nehezen perfektuálódott.⁹¹ A hazautazás időpontja egybeesett Paulini döntésével is: a sikerre való tekintettel ugyanis a *Magyar csupajátékot* amerikai turnéra hívták, ám a feszült politikai helyzet miatt Paulini végül nem mert vállalkozni az útra, bár döntésében szerepet játszott az is, hogy az Égisz Utazási Iroda, amely a londoni utat biztosította, nem vállalt felelősséget az esetlegesen kialakuló olyan *vis maiorok* esetére, mint amilyen a nem sokkal később valóban bekövetkezett háború kitörése volt.⁹²

Milloss Aurél ugyan nem tudott jelen lenni a londoni előadásokon, hiszen 1939-től a római operaház balettigazgatójaként tevékenykedett, ám a *Magyar csupajáték Csodafurulya*-részét oly jólsikerültnek tartotta, hogy úgy döntött, Rómában is bemutatja a rövid balettet. A bemutató helyszíne nem a római Operaház volt, hanem egy kísérleti színpad, a Teatro delle Arti, ahol Milloss négy kamaraszínházi produkciót jegyzett 1940-ben, ezek közül kettő magyar tematikájú volt: a *Csodafurulya* mellett színpadra állította Kodály *Marosszéki táncaira* készített koreográfiáját is.⁹³ Minden bizonnyal az itteni siker, illetve Milloss támogatása hatására döntött úgy Veress, hogy – miután angliai próbálkozása fiaskónak bizonyult – keresni fogja a lehetőséget az Olaszországban való letelepedésre.

A Londonból való hazatérést követően mindazonáltal igyekezett újból bedolgozni magát a magyar zeneéletbe. 1939. december 15-én a Zeneakadémia főiskolai képesítésű gyakornokává nevezték ki,⁹⁴ a megfogalmazás azt sejteti, hogy talán még e kinevezés esetében is az Állástalan Diplomások Országos Bizottsága közvetített a foglalkoztatása ügyében, hiszen csak az 1941/1942-es tanévre nevezték ki tiszteletdíjas tanárnak az elemi iskolai énekszak-tanítói tanfolyamra, illetve a középiskolai énektanárképzőre.⁹⁵ Egyáltalán: a pedagógia iránti érdeklődése is ekkor

89 Demény: *Veress négy levele*, 224. Veress ebben arra utal, hogy nyárra egészen bizonyosan vissza tervez térni Budapestre, s a kérdést, hogy otthon marad-e, vagy visszautazik Londonba ősszel, még nyitva hagyja (1939. május 6-i levél.). Egyértelműbben fogalmaz Kodálynak szóló levelében: Berlász Melinda: „Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése (1930–1967)”. In: uő (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 175–200., ide: 187. (1939. július 24-i levél).

90 Veress: *Önéletrajz* 29.; Veress: *Eine Selbstbiographie*, 15.

91 „Hakwes is megemberelte magát végtére s három-éves szerződést adott” – írta Kodálynak előbb említett levelében. Berlász: *Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése*, 186.

92 Kővágó: *A Magyar Csupajáték*, 37.

93 Ld. ehhez Milloss interjút: Megyery Ella: „Magyar koreográfus, rendező és szólótáncos nevéhez fűződik az olasz balett németországi sikere. Beszélgetés Milloss Auréllal a Termini pályaudvaron”, *Esti Ujság* 6/232. (1941. október 10.), 3.

94 *Hivatalos közlöny* 47/24. (1939. december 15.), 473.

95 Dr. Isov Kálmán (szerk.): *A Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1941/1942-es tanévre*. Budapest: Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1942, 36. A tanév folyamán Veress szabadságon volt (uott, 54.), hiszen ekkor nyerte el a római Collegium Hungaricum ösztöndíját. Az is tudható, hogy még 1942 januárjában is ezen a tanszakon tevékenykedett: [szerző nélkül]: „A Zeneművészeti Főiskola”, *Magyar Nemzet* 5/6. (1942. január 20.), 7.

kezdett kibontakozni, több pedagógiai tárgyú írása jelent meg zenei folyóiratokban, így például az *Énekszóban* vagy a *Magyar Zenei Szemlében*,⁹⁶ és a zenepedagógia tárgykörében nyilvános előadásokat is tartott.⁹⁷ Amikor végül 1942-ben, Siklós Albert halálát követően megüresedett a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának oktatói helye, az ekkor már rendes tanárnak kinevezett Veressről úgy beszéltek, mint lehetséges utódról.⁹⁸ Az őt egyébként mindig támogató Jemnitz Sándor ezzel kapcsolatban úgy fogalmazott, hogy Veress „nemcsak értékes, tehetséges zeneszerző, de alaposan felkészült elméleti muzsikus és mindenekelőtt komoly és cél tudatos ember, aki a *pedagógia terén* az összes idevaló tartozékokkal felszerelten jelennek meg”.⁹⁹

Alighogy visszacsatolták Észak-Erdélyt Magyarországhoz, Veress 1940 októberében Erdélybe utazott, és a Keresztény Női Tábor szervezte Erdélyi szemináriumon előadást tartott a népzeneről.¹⁰⁰ Egy évvel később felmerült, hogy Zsizsmann Rezső helyére ő kerüljön igazgatónak a kolozsvári konzervatóriumba.¹⁰¹ Erdélyi gyökereit a későbbiekben sem tagadta meg: 1943. november 13-án Véghgel adott közös hangversenyt Kolozsváron, a Mátyás Király Diákházban, majd másnap, az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület (EMKE) népfőiskolája zenei sorozatának egyik eseményeként előadást tartott a magyar népzeneről.¹⁰² Ugyanebben az évben munkatársa lett az Erdélyi Tudományos Intézetnek is, és e munkához kapcsolódóan a Borsavölgyében gyűjtött népzeneét.¹⁰³

96 Korai publikációihoz ld. Berlász Melinda műjegyzékét: *Veress művei*, 175–176.

97 1940 októberében például a Magyar Zenei Szemle Pedagógiai szemináriumán *Népzene a zenetanításban* címmel tartott előadást. *Magyar Országos Tudósító* 23/262. (1940. október 1.), 9.

98 1942 februárjában nevezték ki rendes tanárrá, a IX. fizetési osztályban: *Hivatalos közlöny* 50/3. (1942. február 1.), 88. Két évvel később sorolták a VII. fizetési osztályba: *Hivatalos közlöny* 52/3. (1944. február 2.), 42. Siklós Albert 1942. április 3-án hunyt el, a növendékeit a tanév végéig Kodály tanította. Eöszke László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 184. Minden bizonnyal ez a rövid helyettesítés lehet a magyarázat arra, miért fogalmazott Veress úgy a visszaemlékezésében, hogy ő Kodály helyét vette át a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán (Veress: *Eine Selbstbiographie*, 15.). Kodály azonban hivatalosan ekkor már nem tanított zeneszerzést a Zeneakadémián, hiszen Bartók távozását követően, 1940 novemberétől a Magyar Tudományos Akadémián dolgozott a népzenei gyűjtemény rendszerezésén. Eöszke: *Kodály Zoltán életének krónikája*, 177. Veress Siklós posztját vette át.

99 [szerző nélk.]: „[Veress Sándort...], *Népszava* 70/81. (1942. április 11.), 6. A rövid cikket, mint arra az írás stílusa és tájékozottsága is utal, minden bizonnyal a *Népszava* zenekritikusa, Jemnitz Sándor írta.

100 Marton Lili: „Az egész visszakerült erdélyi területet beszervezték az Egyesült Női Tábor tevékeny vezetői”, *Ellenzék* 61/242. (1940. október 22.), 2.

101 [szerző nélk.]: „A kolozsvári zeneakadémia igazgató-jelöltjei”, *Magyar Nemzet* 4/237. (1941. október 17.), 6. A másik jelölt e posztra a szintén erdélyi származású Viski János volt.

102 Kéki Béla: „Végh Sándor és Veress Sándor hangversenye”, *Ellenzék* 64/258. (1943. november 15.), 3. Kéki Béla interjúja is készített ez alkalomból a két művésszel: kb.: „Beszélgetés Végh Sándorral és Veress Sándorral külföldi hangversenyekről, magyar sikerekről, tervekről és reményekről”, *Ellenzék* 64/260. (1943. november 17.), 3. A műsor keretében eljátszották Veress Hegedű-zongoraszonátáját; a magyar kortás zenét Farkas Ferenc *Hétfalusi csángó* tánca, Kodály *Adagiója*, valamint Bartóktól egy népdalfeldolgozás-válogatás és az 1. rapszódia képviselte. [szerző nélk.]: „Két fiatal művész kolozsvári hangversenye”, *Keleti Ujság* 23/255. (1943. november 11.), o. n.

103 [szerző nélk.]: „Az erdélyi románok a régi magyar népviseletet, építkezési formát és népdalköltészetet vették át. Az Erdélyi Tudományos Intézet néprajzi munkásságának megállapításai. Hogyan történt az erdélyi román település?”, *Ellenzék* 64/269. (1943. november 27.), 3.

Angliából történt hazatérését követően keresztül-kasul utazta az országot, illetve a szövetséges országokba is többször ellátogatott. Valójában úgy is fogalmazhatunk: utazási lázban égett. A háborús helyzet miatt azonban ténylegesen csak a szövetséges államokba nyílt lehetősége kirándulni. A római letelepedés folyamatosan foglalkoztatta. Már 1941 februárjában visszatért Olaszországba, hogy Véghgel több koncertet is adjon.¹⁰⁴ Március 15-én például saját műveit játszotta zongorán Villani Frigyes kvirináli magyar követ jelenlétében.¹⁰⁵ A római Collegium Hungaricum ösztöndíját végül csak 1941 augusztusában nyerte el, ugyanakkor, amikor Végh Berlinbe nyert hasonló ösztöndíjat.¹⁰⁶ Veress saját visszaemlékezései szerint másfél évet töltött Rómában, a Collegium Hungaricum lakójaként.¹⁰⁷ Ám idejének nagy részét, legalábbis az első felét, úgy tűnik, mégsem Rómában töltötte. Nemcsak abból sejthetjük ezt, hogy a *Japán szimfónia* 1941. október 10-iki budapesti bemutatójára minden bizonnyal hazatért, hanem abból is, hogy a Magyar Protestáns Irodalmi Társaság felolvasódelutánján saját műveit játszotta október 28-án,¹⁰⁸ sőt december 17-én a magyar népzeneről tartott előadást a Komáromi Művészeti Heteken.¹⁰⁹ És nemcsak a római ösztöndíj fő célját, a Milloss Aurél felkérésére tervezett *Térszili Katicát* komponálta ekkor: kísérőzenét írt a Nemzet Színház *Oedipus* táncfantáziájá, illetve a Kolozsvári Nemzeti Színház *Medea*-előadása számára is.¹¹⁰ Júniusban viszont, római kötelezettségeire hivatkozva, lemondta részvételét a zeneszerzők Richard Strauss szervezte berlini kongresszusán, ahová Farkas Ferencsel együtt meghívták.¹¹¹

Nem biztos, hogy óvatosságból mondta le ezt az utat, valószínűbb, hogy márciustól kezdve tényleg a *Térszili Katica* partitúrájával volt elfoglalva.¹¹² A tervek szerint a balettet Milloss 1943 decemberében szerette volna bemutatni; a bemutató helyszínéként Róma és Firenze egyaránt szóba jött.¹¹³ Különös módon azonban a

104 Rómán kívül Velencében, Bolzanóban és Modenában hangversenyeztek. [szerző nélkül]: „Végh Sándor hegedűművész”, *Film Színház Irodalom* 4/9. (1941. február 28.), o. n.

105 [szerző nélkül]: „Március 15-i ünnepségek külföldön”, *Külgügyi Szemle* 18/3. (1941. május 1.), 280.

106 *Hivatalos Közlöny* 49/17. (1941. augusztus 15.), 474.

107 Demény: *Életmű-vázlat*, 29.

108 [szerző nélkül]: „A Protestáns Napok keddi eseményei”, *Magyar Nemzet* 4/247. (1941. október 29.), 6. Veress a Protestáns Irodalmi Társasággal hasonlóan szorosan működött együtt, mint a Bethlen Gábor Szövetséggel, mi több, a társaság tevékenységét is részben ugyanazok a szereplők irányították: Tasnádi Nagy András és Ravasz László püspök. A Goudimel Énekkar is részt vett az előadásaikon Veress vezényletével: e.: „Protestáns irodalmi est”, *Magyarság* 1/7. (1937. január 10.), 19.

109 [szerző nélkül]: „Művészeti hetek Komáromban”, *Új Magyarság* 8/280. (1941. december 7.), 21.

110 [szerző nélkül]: „Medea Kolozsvárott”, *Újság* 18/73. (1942. március 31.), 8.

111 [szerző nélkül]: „Farkas Ferenc a zeneszerzők berlini kongresszusán”, *Új Magyarság* 9/133. (1942. június 14.), 13. Farkas Ferenc az eseményről Tóth Dénesnek adott interjút, és ebben úgy fogalmaz, hogy Veress „utazási nehézségek” miatt nem vett részt az eseményen. Az utazás a szövetséges államok között azonban 1942-ben még nem okozott-okozhatott nehézséget. ld. [Tóth Dénes]: „Farkas Ferenc beszámolója a zeneszerzők Berlinben megtartott kongresszusáról”, *Esti Újság* 7/144. (1942. június 27.), o. n.

112 Berlász Melinda műjegyzéke 1942 márciusa és 1943 márciusa közé teszi a komponálás időszakát. Berlász: *Veress művei*, 166.

113 Demény: *Életmű-vázlat*, 29–30.

budapesti Operaház már az 1942/1943-as évadban tervbe vette a balett bemutatását, mégpedig Milloss betanításával – ez a bemutató azonban elmaradt.¹¹⁴ A következő évadban újra műsorra tűzték, de a tervről, úgy tűnik, sem Millosst, sem pedig Veress nem tájékoztatták hivatalosan, ezért a zeneszerző a *Magyar Nemzet*-ben tiltakozó nyilatkozatot tett közzé.¹¹⁵ Életrajzi vázlatában Demény János – Veress leveleire hivatkozva – úgy fogalmaz, hogy Veress konfliktust is vállalt a „művelődésügyi szervekkel” amiatt, hogy az Operaház bojkottálta Milloss meghívását.¹¹⁶ Veress nyilatkozata azonban inkább hat Milloss melletti kortesbeszédnek, különösen akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy a koreográfus szeretett volna visszatérni Magyarországra; az idegkimerültség miatt rövid időre visszavonuló Harangozó Gyula helyét azonban nem vele, hanem a lengyel Jan Cieplińskivel töltötték be.¹¹⁷ Az is előfordulhat, hogy a zeneszerző és a koreográfus a bemutató helyszíne tekintetében egyszerre több vasat tartott a tűzben. Az olaszországi bemutató esélyét, előbb a firenzeiét, majd a rómaiét, az 1943 őszen meginduló amerikai invázió mosta el,¹¹⁸ a budapesti Operaház vezetősége pedig talán megelégedte a két szerzőnek a bemutató körül generált huzavonáját.

Veress mindazonáltal továbbra is aktívan építette nemzetközi karrierjét. 1943 augusztusában Salzburgba utazott, hogy részt vegyen az Ünnepi Játékok Clemens Krauss vezette mesterkurzusán.¹¹⁹ Ezt követően, szeptember végén bemutatták a gerai Porosz Színházban *A csodafurulyát*,¹²⁰ a *Hegedűversenyt* pedig Végh játszotta az Operaház Zenekarával és Lukács Miklós vezényletével az Erfurtban rendezett, 1943. november 26-án kezdődő Magyar Héten.¹²¹ A sajtóban Veress nyilatkozott arról, hogy az 1943/1944-es tanévet is Rómában fogja tölteni, magyar lektorként dolgozva a Santa Cecilia Accademián egy professzori csereakció keretében.¹²² Később Demény kérdésére válaszolva igyekezett tagadni, hogy lett volna ilyen terve.¹²³

114 [szerző nélkül.]: „Teljes erővel folynak a próbák az Operaházban”, *Esti Újság* 7/205. (1942. szeptember 10.), o. n.

115 [szerző nélkül.]: „Bonyodalmak a 'Térszili Katica' balett körül az Operaházban”, *Magyar Nemzet* 6/206. (1943. szeptember 12.), 15.

116 Demény: *Életmű-vázlat*, 29–30. Demény szóhasználata – „művelődésügyi szervek” – inkább az ötvenes évek kulturális politikájára jellemző kifejezés.

117 [szerző nélkül.]: *Teljes erővel folynak a próbák az Operaházban*.

118 Milloss 1943 szeptemberében egyértelműen azt nyilatkozta, hogy eredetileg Firenzében tervezték bemutatni a balettet, de mivel az olaszországi operaházak jelentős hányada megrongálódott, csak a római Opera, a velencei La Fenice és a trieszti Teatro Verdi volt alkalmas állapotban színpadi művek előadására, ezért a *Térszili Katicát* ekkor már kizárólag Rómában tervezték bemutatni. [szerző nélkül.]: „A 'Térszíni [sic!] Katica' a római operában”, *Esti Újság* 8/203. (1943. szeptember 9.), o. n.

119 [szerző nélkül.]: „Élénk zenei élet Salzburgban”, *Függetlenség* 11/188. (1943. augusztus 20.), 6. Veressen kívül részt vett a kurzuson Endre Béla, Eördögh János, Laskó Emil és Isoz Kalmán, illetve tíz napot töltött a városban Csilléry Béla is.

120 [szerző nélkül.]: „Veress Sándor balettje Gerában”, *Pesti Hírlap* 64/224. (1942. október 3.), 8.

121 [szerző nélkül.]: „Magyar Művészeti Hét Erfurtban”, *Függetlenség* 11/231. (1943. október 13.), 8.; Mikes Ferenc: „Magyar hetet rendez Erfurt, a dómok, virágok és Luther- emlékek ezerkétszázéves városa”, *Új Magyarország* 10/257. (1943. november 13.), 10.

122 [szerző nélkül.]: *Öt új magyar zeneszerző*, „Az ősszel hosszabb időre Rómába költözöm, ahová zenei lektornak neveznek ki [...], a magyar népzene és zenetörténetet fogom tanítani.”

123 Demény: *Életmű-vázlat*, 28–29.

A nyilatkozatból azonban egyértelmű, hogy volt ilyen elképzelése, talán nem függetlenül a *Térszili Katica* bemutatójával kapcsolatos reményektől. Ám a római magyar követ nyomására a Collegium Hungaricumot bezárták, és az ott kutató-dolgozó magyarokat felszólították arra, hogy hagyják el a várost.¹²⁴ Minden bizonnyal semmiféle realitása nem volt annak, hogy Veress a háború utolsó időszakában Rómába költözzön.

Joggal merül fel a kérdés, hogy politikai preferenciák befolyásolták-e ebben az időszakban a döntéseit. E tekintetben sokatmondó, hogy már 1940-ben belépett a Turul Szövetség ekkor megalakult Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületébe, amely egy új, a zsidó muzsikuskok kiszorítását célzó Zenekamara-tervezet megalkotását és képviselését tűzte ki célul.¹²⁵ Lehetséges, hogy a V. S. monogrammal a *Magyar Nemzet*ben 1939. január 8-án megjelent, a Zenekamara felállítását sürgető cikket is Veress írta, nem sokkal később az *Énekszó* folyóiratban is szignált egy írást ebben a formában.¹²⁶ A Bajtársi Egyesületnek számos olyan tagja volt, aki pályatársként vagy támogatóként végigkísérte Veress addigi pályáját: olyan karmesterek, mint Csilléry Béla, Endre Béla, Ferencsik János, Kenessey Jenő, akik műsorra tűzték a műveit, illetve a nagysikerű *Magyar csupajáték* társszerzői közül Farkas Ferenc, Ottó Ferenc és Tóth Dénes.¹²⁷ A Turul Szövetség zenészegyesülete tehát ugyanazokból a muzsikusból állt, mint akik a Székesfevárosi Zenekar körül csoportosultak. A Szövetséggel Veress még 1944-ben is tartotta a kapcsolatot: március 5-én egy Turul szervezte hódmezővásárhelyi ifjúsági találkozón lépett fel zongoraművészként.¹²⁸

A Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületben való aktív részvétele joggal veti fel a kérdést, volt-e bármilyen politikai meggyőződése, amely befolyásolta a döntéseit. Ezidőtájt publikált zenei tárgyú írásai – eltekintve a zenekamara létrehozását szorgalmazó napilapcikkteől – politikai kérdéseket nem érintenek, elsősorban zenepe-

124 1943. június 1-től már nem kaptak ösztöndíjat a Collegium Hungaricumban lakók, 1943 nyarán a római követ az egész kulturális képviselést hazarendelte, 1943 végén pedig beszakadt a Palazzo Falconieri mennyezete. Ujváry Gábor: „Sok-sok út vezet Rómába. A Római Magyar Intézet története 1895–1945”, *Iskolakultúra* (1996. június–augusztus), 58–75., ide: 73.

125 [szerző nélk.]: „A Turul Szövetség zenekamara-tervezete”, *Nemzeti Újság* 22/248. (1940. október 30.), 9. Ld. erről tanulmányomat: „A Turultól a népdalig. A szélsőjobboldali mozgalmak és a magyar zeneélet kapcsolatai (1938–1944)”. In: Dalos Anna–Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 271–287.

126 V. S.: „Európai nevű művészek és zeneakadémiai tanárok – a segédszemélyzet szakcsoportjában. Sürgősen állítsák fel a zenészkamarát”, *Magyar Nemzet* 2/6. (1939. január 8.), 23.; V. S. [Veress Sándor]: „Angol lapszemle”, *Énekszó* VII/6. (42) (1940. május–június), 739–741.

127 A tagokról ld. [szerző nélk.]: „Megalakult a Turul 'Magyar Muzsika' Bajtársi Egyesülete”, *Új Magyar-ság* 6/241. (1939. október 22.), 8.

128 [szerző nélk.]: „Nagyszabású Kossuth-ünnepséggel zárult a hódmezővásárhelyi Turul-találkozó”, *Új Magyar-ság* 11/55. (1944. március 8.), 4. Az 1945-ös igazolóbizottsági eljárások során Veress tagadta, hogy bármit is tudott volna a Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület tevékenységéről. A tények ismeretében nem a tagadás a leginkább meglepő, hanem az, hogy mindenki elhitte neki, amit mondott. Dániel Ernő igazolási ügye. 1946. február 9-i jegyzőkönyv. Veress Sándor tanúvallomása. HU_BFL_XVII_1518_1945_igazolasiugy_Zenemuveszeti F.

dagógiával és népzenevel foglalkoznak. Éppen ezért olyan értékesek azok az elemzések, amelyeket Londonból mestereinek, Bartóknak, illetve Kodálnak közel egy időben írt leveleiben olvashatunk, s amelyek a nemzeti szocializmus angliai térhódításáról szólnak. E levelek azonban mégsem árulnak el igazán sokat Veress valódi politikai véleményéről, mivel gondolatvezetéséből felsejlik, hogy alapvetően igyekezett a címzettek szája íze szerint fogalmazni.

Amikor arról értesült, hogy Bartók hosszabb időre Amerikába tervez utazni, 1939. június 18-iki levélében hosszan írt neki arról, milyen dilemma előtt áll ő maga is a Magyarország és a nyugat közötti választás kérdésében:

Mi lesz, ha az embertől elveszik az egyéni szabadságot, ami itt – meg kell adni – teljes mértékben megillet mindenkit? Ha besorozzák géppé, számmá és olyan egyenruhát kényszerítenek rá, amivel nem ért egyet?! És főleg, ha lehetetlenné teszik, hogy segítőmunkát végezzen? Hiszen nem volna semmi baj, ha az ember zavartalanul és teljes szívéből végezhetné ezt a segítőmunkát. De mi lesz, ha ezek a kultúráltalan, hazaáruló betyárok mindent a kezükbe kaparintanak s lehetetlenné tesznek minden építő-igyekezetet?

És azután a legnagyobb veszedelem: a német okkupáció. [...] De magamban már valahogy elintéztem ennek a lehetőségét is. Egyre mindenesetre jó lesz: akkor végre meg fog teremődni a magyar egység, mint ez már annyiszor történt történelmünkben. És gyakorlatunk is van már abban, hogy idegen uralmak vészeit kibírjuk. Csak tragikus, hogy ilyen vigasztalást kell keresni a magyarság fennmaradásának eme sorsdöntő óráiban.¹²⁹

Veress meglehetősen pontosan érzékelt, melyek azok a mozzanatok, amelyek Bartókot foglalkoztathatták ekkor, elsősorban az, miként kell viszonyulnia egy felelős értelmiséginek a politikai tér jobb szélén elhelyezkedő, hatalomra törő erőkhöz, meddig lehet elmenni az együttműködésben a „hazaáruló betyárok”-kal. Veress joggal feltételezhette, hogy Bartóktól nem állhatott távol az a fatalista és keserű tapasztalatok nyomán kiérlelődő történelemszemlélet sem, amely egy esetleges német megszállásban látta meg az esélyt a magyar egység megvalósulására. Veress ugyanakkor Kodálnak egészen más stílusban és tartalommal írt 1939. július 24-én. Levélében bizonyosfajta ironikus távolságtartás érzékelhető, mi több, kifejeződik benne az erőteljes kétely az angolok kulturális-politikai felsőbbrendűségével kapcsolatban is, és az angol szélsőségek előretörését a „nyugat alkonyának” Kodály számára oly fontos képével társítja:

Itt különben – az az érzésem – a szegény ánglusok nagy felfordulás elé néznek. A berlini gettó a nyakukra ült s lassanként kihúzza alóluk a talajt – a vége egy fasizmus lesz itt is. Mosley az itteni fasiszta vezér, akiről még sokat fogunk hallani s pártja, az Action napról-napra erősödik s amennyiben ezt a bankárok, fegyvergyárosok, rókavadászó lordok s megvesztegetett politikusok kezében lévő rothadt áldemokráciát akarja megrohamozni, kénytelen vagyok vele egyetérteni. Ezalatt a fél év alatt elég sokat láttam s ha úgy jöttem ide, mint a demokrácia hívője, teljesen kiábrándultan távozom. Nem magából a demokráciából, hanem abból, amit itt belőle csináltak. Ez tiszta csalás. [...] De állami szerveze-

129 Demény: Veress négy levele, 224.

tük alapjai megrothadtak s népességük egy másik rétege – a lordok, kishivatalnokok s jobb proletárok – degeneráltak egyrészt, műveletlenek s tudatlanok másrészt. [...] A városi népesség egy nagy rétege – tízezrek – három-négy óra hosszat áll szombaton meg vásárnap a mozik előtt, hogy egy-egy rossz amerikai filmet megnézzon s zenei szükségletét a moziorgonák szörnyűségeiben találja meg. Ezek volnának azok, akik a „közvéleményt” képviselik? Lehet, de Európa úgy is néz ki.¹³⁰

A két levélben megfogalmazott rendszerkritikus gondolatok mindazonáltal nem egyedüli dokumentumai Veress útkeresésének a magyarországi napi politika labirintusában. Nagyon valószínű, hogy tudatosan kereste a kapcsolatot a magyar értelmiség mindegyik rétegével, így a Horthy-korszak különféle ellenzéki csoportosulásaival is. 1935-ben például Richard Strausst és a németek által Vichyben rendezett „árja fesztivált” is kritizáló cikket publikált a kommunista Kassák Lajos *Munka* című lapjában, amely az Új Zene Nemzetközi Társasága 13., Prágában megrendezett fesztiváljáról szólt.¹³¹ 1938-ban részt vett a Független Színpadból kinőtt Magyar Munkaközösség Bartók János vezette zenei szemináriumának munkájában is, előadást tartott a magyar népdalról.¹³² 1937-es dudari gyűjtése a szociológiai érdeklődésű Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma által szervezett nemzetközi kutatás részeként valósult meg.¹³³ 1942-ben pedig aláírta a Magyar Történelmi Emlékbizottság Bajcsy-Zsilinszky Endre kezdeményezte felhívását, amelynek nyomán március 15-én jelentős méretű, politikai tekintetben népfront hatását

130 Berlász: *Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése*, 187–188.

131 Veress Sándor: „A XIII. nemzetközi zeneünnepély”, *Munka* 7/45. (1935. október 1.), 1371–1372., ide: 1371.

132 A Magyar Munkaközösséget Hont Ferenc, a Szegedi Szabadtéri Játékok megteremtője hozta létre annak érdekében, hogy a Független Színpad finanszírozását a közönség mint részvényes biztosítsa: –nde: „Nagyszabású színházi szövetkezet indul őszre Budapesten. Hont Ferenc Független Színpada Magyar Munkaközösség néven szövetkezetté alakult. Színház, ahol a néző üzlettárs”, *Esti Kurír* 16/195. (1938. augusztus 31.), o. n.

133 A gyűjtés a *Szegedi kis kalendárium*ban jelent meg 1938-ban, a Művészeti Kollégium alapítójának és vezetőjének, Buday Györgynek fametszeteivel. A Kollégiumról, illetve az angol minták alapján létrehozott „agrársettlement mozgalomról” ld. Kósa László: „Szegedi Fiatalok Művészeti Mozgalma”. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*, 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981, 570–571. A Kollégium létrehozását a szegedi egyetem Bethlen Gábor Köre kezdeményezte, amely a református diákságot fogta egybe. Az alapító Buday Györgyről és a Kollégium református háttéréről ld. még: Lengyel András: „Buday György és Szeged”, *Csongrád Megyei Hírlap* 26/268. (1981. november 15.), 6. A dudari kutatótábor már Buday Szegedről történt távozása után valósult meg, a Kollégium utolsó nagy projektjeként.

134 „A Magyar Történelmi Emlékbizottság felhívása”, *Magyar Nemzet* 5/49. (1942. március 1.), 4. Az aláírók: Bajcsy-Zsilinszky Endre, Barankovics István, Bernát Aurél, Darvas József, Gáspár Zoltán, Baráti Huszár Aladár, Illyés Gyula, Joó Tibor, Kállai Gyula, Kárpáti Aurél, Katona János, Kovács Imre, Krenner Miklós (Spectator), Mihályfi Ernő, Nagy Ferenc, Nagy István, Parragi György, Pátzay Pál, Raics István, Somogyi Miklós, Szakasits Árpád, Szentimrei Jenő, Szőnyi István, Tildy Zoltán, Varga Béla, Veres Péter, Veress Sándor. Az Emlékbizottságról ld. még: Széchy András: „Szükség van az egész társadalom megmozdulására...” 60 éve alakult meg a Magyar Történelmi Emlékbizottság”, *Ezredvég* 12/4. (2002. április), 56–61.

135 [szerző nélkül]: „A 'Történelmi Emlékbizottság' szervezője. Dr. Földes Ferenc”. In: *A magyar szabadsáért. A Magyar Kommunista Párt vértanúi*. Budapest: Szikra, 1946, 112–113.

keltő, ellenzéki tüntetésre került sor Budapesten.¹³⁴ Ugyanezt a felhívást aláírta Raics István is, ezért nyilatkozhatott három évvel később úgy Veressről, mint régi baloldali gondolkodású értelmiségiről – a Magyar Történelmi Emlékbizottság kommunista kisajátítása ugyanis már 1945-ben megkezdődött.¹³⁵

Egy 1945. júliusi interjúban Veress úgy nyilatkozott, hogy a *Szent Ágoston Psalmusa* első előadását 1944 áprilisára tervezték, de ő a Magyarország német megszállása nyomán pár héttel korábban kialakuló vészhelyzetre való tekintettel lemondott a bemutatóról.¹³⁶ Ugyanakkor június 26-án mégis részt vett a Magyar Zeneszerzők, Szövegírók és Zeneműkiadók Szövetkezete rendkívüli közgyűlésén, amely megszavazta azt az alapszabálmódosítást, miszerint zsidók nem lehetnek tagjai ennek a szerzői jogi érdekvédő szervezetnek, sőt bizottsági tagságot is vállalt.¹³⁷ Ha 1946-os támadói ennek utánajártak volna, sokkal több joggal vádolhatták volna kollaborációval, mint zeneakadémiai székfoglaló előadása miatt, amely az új magyar zene kialakulásának útjairól szólt.¹³⁸ Az az 1944. szeptember 28-i ünnepélyes tanévnyitó, amelyen – többek között – Bartha Dénes is székfoglalót tartott, illetve amelyen megjelent Dohnányi és Kodály is, semmiféle politikai jelentőséggel nem bírt. A pályakezdés bizonytalanságait maga mögött hagyó Veress Sándor számára azonban – még inkább, mint a *Japán szimfónia* vagy a *Csodafurulya* külföldi bemutatója – a révbeérést szimbolizálta.

136 Cederborg: Veress Sándor József Attila verseket zenésített meg. A Székesfővárosi Zenekar 1943 októberében valóban meghirdette a művet mint az évad egyik bemutatóját a zeneszerző vezényletével. [szerző nélk.]: „Huszonnégy hangversenyt hirdet a Székesfővárosi Zenekar érdekes és változatos műsossal”, *Függetlenség* 11/233. (1943. október 15.), 7.

137 [szerző nélk.]: „Új tisztkart választott a Zeneszerzők Szövetkezete”, *Függetlenség* 12/144. (1944. június 28.), 6. Az igazgatóságnak az ismertebb muzsikuskok közül tagja lett Ádám Jenő, Eisemann Mihály, Kókai Rezső és Stefániai Imre, a felügyelőbizottságnak Fényes Szabolcs, Tóth Dénes, Rajter Lajos, a nyugdíjbizottságnak pedig Veress mellett Farkas Ferenc és Laurisin Miklós. Póttagnak választották Bárdos Lajost és Ottó Ferencet.

138 [szerző nélk.]: „Ünnepélyes keretek között”, *Pesti Hírlap* 66/221. (1944. szeptember 29.), 8.

ABSTRACT

ANNA DALOS

SÁNDOR VERESS'S FORGOTTEN YOUTH

Although Sándor Veress achieved his first significant successes in Hungary and abroad at the turn of the 1930s and 1940s, musicological research still remains indebted to the detailed analysis of the composer's career related to the history of Hungarian music and cultural life. Based on press and archival documents, letters and recollections, and the historical literature of the period as well, the present study attempts to explore the socio-cultural environment that characterised and helped to unfold Veress's development. My study looks at the composer's network of contacts, his family ties and the political-ideological movements and relations with the Reformed Church that promoted his career, and examines their direct influence on Sándor Veress's works composed during this period, especially *The Magic Flute* (1937), the *Japanese Symphony* (1940) and *Térszili Katica* (1943).

Anna Dalos (b. 1973) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She has taught at the Doctoral School of the Ferenc Liszt Academy of Music since 2007. As a winner of the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences in 2012, she is head of the 'Lendület' Archives and Research Group for 20th-21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology RCH HAS. Her research focuses on 20th-century music, and the history of composition and musicology in Hungary. She has published articles on these subjects in Hungarian, German, English, Slovakian, Ukrainian, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007, and a collection of her essays on Kodály in 2015. She was awarded the Bence Szabolcsi Prize in 2019. Her recent monograph on the history of composition in Hungary between 1956 and 1989 appeared in 2020 in Budapest. Her new monograph on Zoltán Kodály was brought out by the prestigious University of California Press in September 2020. She became a Doctor of the Hungarian Academy of Sciences (DSc) in 2021.

K Ö Z L E M É N Y

Dobszay László

A NÉPDAL FELSZÍVÓDÁSA A BARTÓKI KOMPOZÍCIÓBAN*

Walter Wiorának az 1972-es Kodály-konferencián a magyar zenetudósokhoz intézett kérdése azóta is megválaszolatlan maradt:

Ha azt mondjuk – s jogosan –, hogy Bartók is, Kodály is a magyar népdalból fejlesztette ki zeneszerzői stílusát, miért különböznek annyira egymástól e kifejelett stílusok? Miben tér el egymástól a két nagy mesternek a népzenevel kapcsolatos magatartása?

Bizonyára az alapvető, tudatosan vállalt szándékokban. Bár Kodály summázóan nem beszélt a népdal műzenei felhasználásának kérdéséről, de ha összegyűjtjük e tárgyról tett alkalomszerű megjegyzéseit, az eredmény lényegében megegyezik Bartók ismert programatikusan nyilatkozataival.¹ Bár jelentős különbség, hogy Kodállal szemben Bartók zenéjébe a nem-magyar népzenevel való foglalkozás tapasztalatai is beépültek,² mégis úgy látjuk, hogy a kétségtelen különbségek oka nem a tudatos programban és a felhasznált anyagban, hanem az alkotótevékenység struktúrájában keresendő. Összehasonlításuk nemcsak a két szerzőnek a népdalhoz való viszonyát világítaná meg, hanem a zeneszerzői alkat, gondolkodásmód sajátosságai is éppen az azonos feladaton összemérve válnának szemléletessé.

Természetesen e rövid referátum nem vállalkozik olyan tételek kimondására, melyek csakis a két mester számos művének gondos analízisének alapulhatnak. Csupán a népdalnak a bartóki kompozícióban betöltött szerepére vonatkozó megfigyelésekkel járulunk hozzá a még kevés figyelemre méltatott tárgy vizsgálatához. Kévs figyelemre – mondhatjuk –, mert hiszen itt nem a szerzők sokszor felidézett ars poeticájáról van szó, sőt nem is filológiai vagy történeti megközelítésről (e tekintetben Lampert Vera nemrég megjelent munkája³ megtette a legfontosabb lépést), hanem zeneelméleti tárgyról: a népdalmatéria és a kész kompozíció tényleges viszonyának megfigyeléséről s a megfigyelések általánosításáról.

* Az MTA Zenetudományi Intézet konferenciáján 1981. szeptember 29-én a Bartók Emlékházban tartott előadás magyar nyelven eddig kiadatlan írott változata.

1 Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. (A továbbiakban: BÖI.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 668–671., 675–681., 750–757.

2 Uott, 669., 755., 757.

3 Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

A feladat persze e tekintetben is elemzések hosszú sora lenne, majd tipológia és általánosítás. Előadásunk – bár nagyszámú elemzett tételre épül –, idő hiányában csak egyetlen jellemző példára hivatkozik. Példánkat – a szemléletesség kedvéért – a 44 *hegedűduó*ból választottuk.⁴ E darabokban a népdal még teljességében felismerhető, de már egy egészen bartóki kompozíciós terv része. Alkalmas tehát arra, hogy mind az ennél egyszerűbb feldolgozások, mind a népdal közvetlen felhasználásán túllépő művek értelmezéséhez szemléleti irányítást adjon.⁵ A kiválasztott népdal Erdélyben él, balladai és lírai szövegekkel:⁶



18. századi feljegyzések arra mutatnak, hogy régebben nagyobb területen ismert lehetett.⁷ Népzeneink régies, kis ambitusú rétegébe tartozik. Lényegét nézve pentachordiális dallam, de nem úgy, hogy egy alaphangon állna, hanem egy ismételten visszatérő magas hangról kis mozgásokkal lehajolva, különböző várakozási pontokat sorakoztat:

5 5 5 5
3 4 3 4 3 (3) 4 1 (V)

Valóban nem egy hétfokú tonalitás kivágata. Változatai – népdalaink többségétől eltérően – nem a részletmozgásokban mutatkoznak, hanem abban, ami a hétfokúság szempontjából tonálisan meghatározó lenne. A magas hangról való lehajlás ugyanis vagy nagyterces, vagy kisterces; a befejezés pedig a magas hang alatt ad libitum kvinttel vagy oktávval történhet.⁸ Így négy altípusban jelentkezik a lényegében mégis azonos dallam:



4 19. szám. Vö. uott, 56.

5 Vö. BÖI, 676–679.

6 MTA Zenetudományi Intézet, Népzenei Típusrend, 16.1830. típus.

7 Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1935, 61–62.

8 „Moll” pentachord: 30 adat, Udvarhely, Csík, Bukovina, Moldva. „Dúr” pentachord: 22 adat, Csík, Bukovina, főleg Moldva, néhány Nyitra megye. Plagális „fríg”: 16 adat, Marostorda és Udvarhely. „Mixolid”: 1 adat Udvarhelyből.

A lényeges dallammozgások meghatározottak, a konkrét hangközviszonyok részlegesen meghatározatlanok. Ez a kettősség Bartóknál megszűnik. A kiválasztott dallamalak kanonizálódik, mert minden eleme mozdíthatatlanná válik a kompozíció egyéb elemeivel való relációképződésben. A folklorista Bartók nyilván tud a tonális variabilitásról, a komponista Bartók számára viszont a kanonizált alak a következő szilárd viszonylatokat kínálja.

Autentikus értékű, előre haladó lépés a *h-g* nagyterc (háromszor fordul elő a dallamban). A *h*-ről egy nagy szekundot lelépve az *a* visszaútal a *h*-ra (kétszer fordul elő, mindkétszer sor végén, tehát a cezúra feszültségét növeli). A *h-a* zárlattal analóg helyen halljuk az *a-g* nagy szekundot, mely ugyanakkor egy rejtett, de igen erős *g-a-h* menet indítója. Az *e* mint a *g* egyenemű társhangja és az alsóbb réteg felé közvetítője jut szóhoz a 3–4. dallamsorban. Csak egyszer, a darab végén esik le az *e* egy erőtlén, plagális kvartlépéssel – de a magyar népdal stílári analógiái révén meggyőző zárlatként – *h*-ra:

$h \text{ a } g \sim e \text{ h}.$

Mindezt az értelmet azonban a népdal hangjai önmagukban nem idézhetik fel, csak a nagyobb hangtartományra kiterjeszkedő hangköz-analógiák révén. Lássuk ezért most az első hegedűben megszólaló dallamnak a második hegedűhöz való viszonyát (3. kotta). A kíséret *a-g* hangpárja közös elem – oktáv-transzpozícióban – a dallam hangkészletével. Minthogy a kíséret tenutóval is kiemelt változó hangját a *g-a* lépés készíti elő, ez megszilárdítja e hangkapcsolatnak *fölfelé* irányban erős vezető jellegét, mely persze hangköz-analógia révén az *a-h* értelmével is összeszól. Ezt az értelmet átsugározza mind a dallamra (3. sor), mind általában a nagyszekundok értelmezésére (pl. 7. ütem: *d-e*, 13. és 15–16. ütem: *g-a-h*).

A kíséret változó hangja alaphelyzetben a *c*. Ennek az *a*-val való nyugodt összecsendése a dallam *g-e* kistercével áll egymást támogató kapcsolatban. Ugyanakkor az *a* és a *c* az oktávval feljebb megszólaló *h*-hoz viszonyítva a legegységelműbb bartóki kadenciát (pentaton alsó és fríg felső szekund) ígérk. A *c-h* a darab egyetlen igazán élő kisszekund- (nagyszeptim-) relációja. Sztereotip használata a 2. ütemben problémafelvető, a 13.-ban problémakiélező, a 14–15.-ben problémamegoldó elemként jelentkezik. Az exponált *c* nemcsak a tonális, hanem az időbeli-formai viszonyulásoknak is kulcshangja: a második hegedű első hangja voltaképpen a 2. versszak előrejelzésének fog bizonyulni.

A „kíséret” legtávolibb hangja az *esz*. A *g*-ről való rálépés, majd a *g*-re visszanyarodás mindannyiszor finom erőmozgósítás, egy porszemnyi akadály, egyben fék a túl sima gördülés ellen. A 4. ütemben az *esz-g* és *g-h* nagyterc-lépések egymás közelében szólnak. Ugyanígy utalnak egymásra több helyütt a *g-esz*, illetve *h-g* hangközök is. Az *esz* tehát, bár a dallamhoz képest a legidegenebb kísérethang, ugyanakkor a legfontosabb dallamlépés derivátuma, méghozzá vele konjunkt kapcsolatban: *h-g-esz*.

Ezt látva, a második hegedű hangjaiban észre kell vennünk a dallam pillérhangjainak transzponált és elrejtett megfelelőit. (Ezt a 12–13. ütem fogja nyílttá tenni.)

h - g e h
 |
 esz

c
 g

Szó sincs azonban bitonalitásról. Nagyon is egységes e rendszer; a kettéosztás mint feszültségeteremtő lehetőség rejlik benne, de éppen azért, hogy rotációban tudja tartani a rendszer egészét. Az ellentét és egymásra utaltság elemeit időben fejtí ki maga a kompozíció.

Ahogy az 1. versszak előrehaladtával a g hang egyre inkább felhívja magára a figyelmet, úgy válik egyre élőbbé a g-esz hangköz, s érlelődik meg a h-g nagy tercel való analógia következménye: a dallam áthelyezése. A h kénytelen átengedni a helyét a g-nek; a c-re, mely eddig a h-ra utalt, most – egy oktávval mélyebben – új szerep vár.

g
 esz~c
 g

De a *g* éppen uralomra jutásával ássa önnön sírját, mert egy végtelen rotáció lehetősége merül fel előttünk.



Valójában azonban a transzpozíció Bartóknál jelentheti az erővonalak átrendezését, de nem jelent hangnemváltást. Ugyanazon a rendszeren belül kerülnek az alkatrészek más megvilágításba. Minden hang megőrzi önmagával való teljes azonoságát, vagyis látenszen, bármikor („moduláció nélkül”) előhívhatóan jelenlévő eredeti relációit. A *c* ugyan most a dallam *e* hangjának megfelelője, ugyanakkor változatlanul a *h* vezetőhangja, s így *e* végtelen rotáció akadályává tehető:



(A *c* *e* kétféle szerepkörben egy időben látható a 10. ütemben.)

Így nézve a 2. versszak ellenszólamát (első hegedű) e néhány hang kombinációja lépésről lépésre változtatja az erőteret. A *h-esz* lehetne a következő fordulat (*disz-h-gisz*) csírája; ennek átmenőhangjai és főleg dallamiránya mond csak ellent. A 9–10. ütemben kiderült, hogy *e* szólam csupán a *h* hangot prolongálja (*a-c* megszilárdító hangokkal). A *h* mintegy az 1. versszak tömörített emléke, mely fenn tartja a kérdést: hogyan lehet majd újra egységre hozni a kettébontott rendszert. Ugyanolyan idegen a dallammal szemben, mint volt az 1. versszakban az *esz*.

Viszont éppen a polarizálás során új egységesítő elveket is kitermel a kompozíció. A 2. versszak *esz-g-h* gerince *f*-fel és *a*-val egészhangúsággá sűrűsödik (csak a *c*, illetve a *d* jelölik finoman a fenntartott tonális igényeket):



Egyre világosabbá lesz az is, hogy a háttérben igen erősen munkálkodik egy kvintkörüli integráció igénye is. Az 1. versszakban az *esz*, a 2. versszakban a *h* nemcsak a legidegenebb hang, de egyben orientációs pont a formai fejlemények számára:



A konfliktus a 11–13. ütemben a legkiélezettebb; pedig éppen itt állunk a megoldáshoz a legközelebb. Szinte didaktikus a két hangkészlet szembeállítás, holott a *c* világos pozicionáltságában visszamutat a *h*-ra, s így a két hangkészlet egységére. Ehhez persze segítségül a *g–a–h* szabályos fellépésére van szüksége.

Tanulságos: ha a 14. ütem *h*-ját a darab záróhangjává tennénk, a kadenciális előkészítés ellenére e finális gyengének, csak egy oldalról megtámasztottnak bizonyulna. Miért? A *c* a 13. ütemben inkább a *g*-hez való viszonyát mutatta, s inkább dallami – csak rejtetten strukturális – képességeit érvényesítette. A 14. ütem visszautal az elsőre, de a *c–h* kapcsolatot a hangszereléssel is aláhúzza. A 15. ütem viszont világosan a 2. versszak emlékét idézi vissza. Érdekes, hogy itt a kvintkörü integráció is egyenletessé válik.



A *c–h* az eredeti nagy szeptim elhelyezésében realizálódik, az *esz–f–g*, *g–a–h* pedig mint egészhangos összefogás és mint nyomatékos, a darab során elfogadott kadencia is érvényesül.

Visszapillantva a darab kezdetére: az első hang az egész 2. versszakot előre jelzi; az első hegedű kezdőhangja pedig azt a célpontot, ahová végül is rendeződnie kell. A *c* a 2. versszakban kifejtettebbé vált, s így lehetett a 15. ütemben a *h* *tartalmas* támaszává.

Az utolsó három hangban az egész darab bennlebeg: a *g* az *e* emlékét is hordozza, egyúttal előremutat az *a*-ra. A *a* felidézi a többi begyakorlott célhangját is, egyúttal a *h*-ra vonatkozik:



A kitartott *h* alatt voltaképpen egy kilenchangú rendszer summázódik a hallásunkban.

De bartóki szemmel nézve nem erről van-e szó a mintadallamban is? A *h–g* lépések az eloldozkodásnak, az *a* kadenciák a visszakapcsolásnak sűrített képei. A dallam *h–e–h* útvonala pedig emlékeztet arra, hogy a nagy formai foltok tekintetében a *h* *plagális* jellegű kiegészítést kapott:



A mondottak alapján semmiképpen sem nevezhetjük darabunkat feldolgozásnak abban az értelemben, mintha a népdalhoz hozzá simuló kíséret járult volna. Olyan önálló, autonóm kompozícióval van dolgunk, melyben a népdal csupán egy

elem, bár a többi elemmel szervesen összerendezve.⁹ A versszakokra bontás fölött végighúzódik egy kompozíciós gondolat töretlen vonala, mely a mozgatóerők és relációk egységét, organizmusát egyre világosabbá teszi. Ugyanígy a népdal melodikus elemei is egy nagyobb tonális rendszernek a részei: a népdal úgy tűnik fel, mint e rendszernek egyik metszete.¹⁰ Jelen darab olyan kilenchangos szisztémát alkot, melyet kvintkörü integráció, egészhangos tömörülés, sztereotip hangközök vízszintes és függőleges érvényesülése, hangköz-analógiák, egyes hangok állandó funkcionális jellegű értelme, ezt felidéző, szinte punktuális szerepeltetése köt össze. Ennek egyik vetülete a népdal öthangos készlete. Másképpen fogalmazva: a népdal felszívódott a nagyobb kompozíciós gondolatban. (Ezért is kell elutasítanunk a transzpozíció, dallamkíséret stb. hagyományos formulákat.)

Ugyanezt látjuk ritmikai-formai vonalon. A népdalritmus elveszti eredeti rugalmasságát. Kanonizálódott azért, hogy egy nagyobb rendszerbe beilleszkedhessen. A kíséret hathangos egységei rendre összemérődnek a dallam szintén hathangos, de 8/8 ütemű egységeivel. A metszetek egymástól való elcsúszása tartja mozgásban a hangkészletet, mintegy összedörzsölve egységesíti a két réteget, eggyé dolgozza az úgynevezett dallam és úgynevezett kíséret hangcsoportjait. Az 1. versszak végén a „dallam” természetesen bővül ki a *c–h* viszonylat átvételével; közben a „kíséret” bizonyos szempontból már a 2. versszak kezdetének tekinthető. A 2. versszak végén az imitáció, a ritmusmódosulás, az ismétlés a kódával való összedolgozást eredményezi. A mű saját formáját tekintve tehát a strofikus egységek is alárendelődnek a kompozíciós folyamatnak.

Mi lesz a népdal szerepe egy ilyen kompozícióban? Nyilvánvaló, hogy Bartók számára mint népdal, mint konkrét dallam, vele kapcsolatos zenei és hangulati élményanyag is kiindulópont. De a kompozíciós folyamatban – akár tudatosan, akár nem – a dallam analitikus feldolgozáson megy keresztül. Alkotóelemeire bomlik el, a szerző szinte hangközönként értékeli; úgy is, mint szinkron tonális rendszert, úgy is, mint diakron kibontakozási lehetőséget. Csakhogy ez az analízis nem népdalelemzés! A dallamot nem variánsai, típusa, rokonai, stílustársai – végső soron tehát történeti mivolta szerint – teszi mérlegre, hanem saját kompozíciós problematikája, saját hallási és strukturális világa szempontjából. Bartóknál ez a gondolkodási mód – legalábbis az érett nagy művekben – eleve tizenkét fokú.¹¹ A népdalhoz tizenkét fokú kíséretet adni valami egészen mást jelent, mint a népdalt a tizenkét fokú hallásmódban elemezni, alkatrészeit annak alkatrészeivé tenni s meghallani, hogy a mű időbeli előrehaladása során milyen mozgató és összegző tényezők születhetnek belőle.

*

9 A feldolgozás és komponálás viszonyáról: BÖI 678., 681. Vö. Lampert: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*, 7. és az ott idézett Bartók-dokumentummal.

10 Vö. BÖI 677.

11 A tizenkét hang egyenjogúságáról: BÖI 618.; az „atonális Zwölfton”-ról: uott, 679.

Amit egy ilyen kompozíció egy népdal és az adott mű viszonylatában tételezett, az kinagyítva érvényes – bár műfajonként, korszakonként nem egyformán – az egész bartóki oeuvre és a népzene viszonylatára. A népzene Bartók hallásában ugyanilyen zeneszerzői analízisen ment keresztül, s végső alapelemeire bontva épült be saját zeneszerzői stílusába. A népdal motívumait, hangulatait Bartók egészen kivételesen idézi föl szabad kompozícióiban. Tulajdonképpen a népdalritmusok is ritkaságszámba mennek. Minél hosszabb az a szakasz (hangcsoport, ritmuskép-let), melyet a népdalból merítene, annál kevésbé alkalmas arra, hogy saját kompozíciós feladataival összeépítse.¹²

Bartók nyilatkozataiból is tudjuk, hogy a népdal elsősorban hangközhasználatával hatott kompozíciós munkájára.¹³ Nemcsak az egyes hangközök értelmezésében, hanem abban is, hogy a hangköz mint immanens értékű alapelem ragadtassék meg, tehát a tizenkétfokúság parttalan lehetőségei között állandó szerkezeti értékkel telítődjék.

A hosszabb, több hangból álló népdalszerű fordulatok könnyebben önállósodnak, s így nehezebben építhetők be a nagyobb rendszerbe, illetve könnyen kolorisztikus értéket jelenthetnek. Ezt kerüli Bartók, s jellemző az a mód, ahogyan például a *Hegedűverseny* teljes tizenkét fokú sorát is csupán tonálisan rendezi egy népdalszerű kvarttal:¹⁴



Ha mégis hosszabb népdalszerű motívum jelenik meg – kivéve a már említett néhány kolorisztikus helyet –, az erősen polifon szövetbe kerül. A polifónia olyan ellenerő, mely a dallamot nem hagyja megszilárdulni a maga külön, nem tizenkét fokú összefüggésében, hanem a motívum és a kontraszsubjektum fogaskerékszerűen egymásba mar, egymást mozditja ki helyéből.

Ugyanezt mondhatjuk a ritmikai-formai faktorról. A népdal hatása Bartóknál a statikus ritmusképletek kedvelésében nyilvánul meg – szemben a késő romantikából kinőtt nyugat-európai modern zene folyékony képleteivel. A bővülések, polifónia, motívumfejlesztés által mozgásban tartott anyagban pedig a zárt, szinte strofikus keretek sejtelve mindig kimutatható. (Jellemző például a kétzongorás Szonáta zárótételében a téma fokozatos átalakítása e strofikus „sejtés” irányában.)

S végül a népdalihatás legnagyobb horderejű hatása a tonalitáshoz való ragaszkodás, az a nagy szintézis, melyben Bartók a tizenkét hang szabad használatát a funkcionális gondolkodás európai eredményeinek kitágításával összhangba hozta.

12 Tehát nem csak az „O du lieber Augustin”-ra áll, hogy nem határozhatja meg túlságosan a kompozíciót. Vö. BÖI 676–677.k

13 BÖI 753. A „hangsorok” végső soron szintén a tizenkét fok szabad használatához nyitnak utat. Vö. uott, 677., 752.

14 1. tétel 73. ütem.

Amint ő maga is megállapítja: „Népzeneünk természetesen kizárólag tonális [...] 'atonális' népzene nézetem szerint elképzelhetetlen. Mivel alkotó munkásságunknak ilyen tonális alapja van, természetes, hogy műveink is kifejezetten tonális jellegűek. Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem. De ez időből való műveimnek is félreismerhetetlen jellemvonása, hogy határozott tonális alapra épültek.”¹⁵

*

A kifejezett bartóki stílusban tehát a népdal egyrészt analitikus alap: alkatrészei állandó értékű alkatrészeket szállítanak egy egészen más eszméjű épületnek, olyasféleképpen, mint a gregorián Palestrinának. Másrészt szintetizáló tényező: a *strikus* erők állandó igénylője, a zárt formaelveké, a funkcionális gondolkodásé. Bartók a népdalt teljesen századának zeneszerzői problematikája szempontjából tudja érezni. Nem a népdalból fejleszti ki stílusát, hanem a népdalt stabilizáló erőként építi be a stílusába. Minden zeneszerzői teljesítmény egyik mértékegysége: az anyag differenciáltságának és a megőrzött gondolati egységnek feszültsége. A Bartók-zene vállalkozásának terepe egybeesik a 20. századi zeneszerzőkével. Zenei anyagának differenciáltsága mögött mindannak a meghallása van, amit e század első fele kitermelt. Annál inkább bátor lehetett ebben, mert a népdal mindig eleve tartotta benne az egységesítés igényét.

Bizonyos tekintetben Lisztére emlékeztet Bartók magatartása. Liszt kortársai számára a verbunkos hangulati anyag, modor, szinte jelmez. Liszt számára például a bővített szekund azért válik kolorisztikus elemből kompozíciós építőkövé, mert korának zeneszerzői feladatai alapján értékeli: nála e hangköz egybeesik az a hangközzel, melyet a kor leghaladóbb zeneszerzői az enharmonikus végtelezés révén a klasszikus harmóniarendnek a tizenkétfokúság felé nyitásában használtak. Verbunkos zenéből nem lehetett magyar műzenét létrehozni, mint ahogy a népzene sem bizonyult alkalmasnak arra, hogy maradandó magyar műzenét fejlesszünk ki belőle.¹⁶ De az egyetemes európai problémák sajátos komolyságú megoldást nyertek Lisztnél a verbunkos által felkínált kötöttségnek vállalása, a nagy feladatokkal való összhangba hozása révén. Amint Bartók is egyszerűen korszerű európai zenét írt, melynek szilárd belső alkatot, egyéni szint és komolyságot adott a népdaltól ihletett kötöttségek vállalása.

15 BÖI 757. Vö. uott, 666–667., 679., 720–721.; de a tonális és atonális nem abszolút ellentétes: uott, 718.

16 Vö. BÖI 735.

ABSTRACT

LÁSZLÓ DOBSZAY

THE ABSORPTION OF FOLKSONG IN BARTÓK'S COMPOSITIONS

At the Budapest Kodály Conference in 1972 Walter Wiora put a question to Hungarian musicologists: 'If one avers that both Bartók and Kodály derived their composing styles from Hungarian folk music, why do their styles in their developed form differ so widely from one another? What is the difference in the attitudes of the two great masters to folk music?' In his short essay, the author attempts to respond to Wiora's question by a detailed analysis of a folksong arrangement by Bartók, the *Mese* (Fairy Tale), no 19 of his *Fourty-four Duos for two violins*, BB 104. Through a careful analysis of the piece and the folksong itself, the author demonstrates that in Bartók's mature style, folk music plays both an analytical and a synthesizing role. Analytically, a folk song can function as a constant value within a work whose structure is based on different elements distilled from the folk song. The interval structure and tonality of the folk song have a thorough impact on the form and structure of Bartók's piece, which thereby becomes not a folk song 'arrangement' but a logical musical 'consequence' of it. The author examines this compositional process in this one minute long violin duo. (An English version of this article was published in 1982, in *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24(3-4), 303–313.)

László Dobszay (1935–2011) received his degree in composition from the Liszt Academy of Music, Budapest in 1957. He also held a degree from the faculty of Hungarian literature and history of Eötvös Loránd University, Budapest in 1959. It was Zoltán Kodály who invited him to become a fellow researcher at the Folk Music Department of the Hungarian Academy of Sciences in 1966. In 1970 Dobszay co-founded the Schola Hungarica (with Janka Szendrei and Benjamin Rajeczky), a choir specialising in Gregorian plainchant. From 1972 he taught musicology at the Liszt Academy. In 1984 he founded the Cantus Planus Study Group, the most important workshop of medieval music within the International Musicological Society. In 1986 he initiated the Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae data base (CAO-ECE), an indispensable resource for Central European sources of plainchant. He refounded the Church Music Department of the Liszt Academy in 1988. He was a member of the directorate of the International Musicological Society, of the Academia Europae, of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia and of the Royal School of Church Music. He was the president of the Széchenyi Academy for Literature and the Arts between 2008 and 2011. As a choir conductor he made more than 50 recordings and premiered several first performances of Hungarian composers such as György Kurtág, Zoltán Jeney and others. The topics of his books and studies include Hungarian folk music, plainchant, Medieval liturgy, history of Hungarian Music, analysis of Viennese Classical style and music pedagogy.

Laki Péter

„JAPÁN” EPIZÓD VERESS SÁNDOR

1. SZIMFÓNIAJÁBAN?

Elmondható, hogy nemcsak a könyveknek, de a szimfóniáknak is megvan a maguk sorsa, különösen olyankor, amikor egy jelentős mű recepciótörténetébe olyan erőteljesen szól bele a politika, mint ahogyan Veress Sándor 1. szimfóniájával történt. Ez a darab a szimfónia magyarországi történetében kulcsszerepet tölthetett volna be, hiszen 1940-ben, amikor elkészült, viszonylag kevesen művelték a műfajt idehaza. Ám az a tény, hogy Veress a II. világháború kitörése utáni évben küldte a művet Japánba a császárság fennállásának a hagyomány szerinti 2600. évfordulójára, mindmáig árnyat vet a darabra, és minden bizonnyal hozzájárult, hogy a szerző később sohasem propagálta e művét, sőt, azt állította, hogy nincs is példánya a Japánban annak idején kinyomtatott és lemezre vett darabból. A szimfónia a megírását követő években néhányszor elhangzott Magyarországon,¹ sőt feltehetően 1953-ban Bernben is, ahol Veress 1949 óta élt, bár ez utóbbi előadásra csak a levelezésben találunk utalást, fennmaradt koncertműsorról, recenzióról nem tudunk. Ezután a mű azonban évtizedekre eltűnt a köztudatból. A partitúra és a szölamanyag csak Veress halála után került elő a padlásról. Ekkor a mű újra elhangzott Magyarországon és Japánban, CD-felvétel készült róla Pál Tamás vezényletével,² és kritikai kiadása is megjelent a milánói Suvini Zerboni cégnél, Andreas Traub gondozásában. A mű azonban máig sem vált szélesebb körben ismertté: ha egyáltalán szó esik róla, akkor elsősorban a keletkezéstörténet és a „Japán-kérdés” kapcsán.³

A japán császári jubileum ünnepeivel bőséges irodalom foglalkozik, hiszen ez a szigetország akkori imperialista háborús politikájának fontos propagandaeszköze volt. Arról, hogy európai zeneszerzők is részt vettek az eseményeken, ebben

* Jelen cikk egy nemrég megjelent német nyelvű tanulmányom magyar változata. Peter Laki: „Eine 'japanische' Episode in der 1. Sinfonie (1940) von Sándor Veress?“, *Musik-Konzepte* 192/193. (IV/2021), 99–108. A magyar verzió a Kedd Délutáni Zenetudomány előadás-sorozat keretében hangzott el 2021. április 13-án.

1 Erről bővebben ld. Dalos Anna tanulmányát a 190. oldalon.

2 Hungaroton Classic HCD 32118 (2003).

3 Az egyetlen komoly tanulmány, amely érdemben tárgyalja a művet, a cikk gerincét alkotó műelemzésen túl a keletkezéstörténetre és az utóéletre is kitérve, Andreas Traub: „Ein verlorenes Werk. Die erste Sinfonie von Sándor Veress“, *Die Musikforschung* 53. (2000), 288–294.

az irodalomban nemigen esik szó, mint ahogy a nyugati zene japán recepciótörténetével foglalkozó munkák sem térnek ki rá. Pedig nem akárhik hódoltak az eseménynek Európából, hiszen nem kisebb mester, mint Richard Strauss küldött művet Japánba, továbbá Ildebrando Pizzetti, a római Accademia Santa Cecilia zeneszerzős-professzora, valamint Jacques Ibért, aki a Villa Mediciben székelő legendás római francia akadémia igazgatója volt. Figyelemre méltó, hogy Strauss 1940-ben 76 éves volt, Pizzetti 60 és Ibért 50; közöttük Veress a maga 33 évével szinte még kezdőnek számított. A Veressnél hat évvel fiatalabb, de már nemzetközi hírnű Benjamin Brittent szintén meghívták, de ő (hogy miért, arra itt nem szükséges kitérni) egy *Sinfonia da requiem*mel járult volna hozzá az ünnepségekhez. Ezt a művet a japánok elutasították, és így nem került előadásra.

Nem világos, hogy az öt mű esetében fizetett japán megrendelésekről volt-e szó. Britten biztosan kapott pénzt a japánoktól, hiszen életrajzírói megírták, hogy használt autót vásárolt rajta, amellyel élettársával, Peter Pearsszel beutazták az Egyesült Államok egy részét.⁴ Egy forrás szerint Straussnak felajánlottak egy öszeget, amelyet azonban sohasem fizettek ki, mire Strauss kijelentette, hogy „nem fog utánuk szaladni”.⁵ Pizzetti, Ibért és Veress esetében nem teljesen világos, hogy milyen anyagi megállapodás született a szerzők és a szervezők között. Az angol nyelvű *Japan Times* 1940 november 21-i híradása nem tud hivatalos japán megrendelésekről, ehelyett arról beszél, hogy az országok önként ajánlották fel a műveket erre a különleges alkalomra. Veress vonatkozásában ezt az információt megerősítette Demény János, aki többször is részletesen írt a szimfónia keletkezéséről. (E témában írt cikkeire még visszatérünk.)

A négy európai mű ősbemutatójára 1940 decemberében került sor Tokióban a Shinkyō zenekar (New Symphony Orchestra) előadásában. A zenekar vezető karnagya akkoriban a krakkói születésű Joseph Rosenstock volt, de a nyugati megfigyelők szerint ő zsidó származása miatt nem léphetett fel.⁶ Így aztán a négy művet négy különböző karmester dirigálta: Strauss és Pizzetti darabjait a szerzők honfitársai, Helmut Fellner, illetve Gaetano Comelli, Ibért-ét a nagy tekintélynek örvendő, akkor 54 éves japán zeneszerző-karmester Yamada Kosaku, Veressét pedig a 36 éves Hashimoto Kunihiko, aki nem sokkal korábban tért haza hároméves bécsi tanulmányai befejeztével, Arnold Schoenberg Los Angeles-i stúdióját is érintve útközben.

A Veress-szimfónia és Japán kapcsolatának vizsgálatához szükséges, hogy legalább röviden megvizsgáljuk: a másik három zeneszerző mennyire vette tekintetbe a bemutató színhelyét. A legvilágosabb választ Strauss *Japanische Festmusik*ja adja, amelynek már a címe is árulkodó. A Strauss-irodalom ezt a művet mindig egy kis-kínos epizódnak érezte a mester életművében, jelentéktelen alkalmi darabnak állítva be, melyet Strauss, a jelentős brit muzikológus, Michael Kennedy szavával

4 Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten. A Biography*. New York: Scribner, 1992, 143.

5 Kurt Wilhelm: *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*. München: Kindler, 1984, 365.

6 Carpenter: *Benjamin Britten*, 145.

élve, „balkézzel” írt.⁷ A művet a mai napig is alig adják elő. Sokan szükségesnek tartották Strauss „mentségére” felhozni, hogy a felkérést csak a zsidó menyé és félzsidó unokái iránti aggodalomból fogadta el, hogy ezzel szerezzen néhány jó pontot a hatalmasoknál. De a jelek arra utalnak, hogy Strauss egyáltalán nem tekintette annyira jelentéktelennek ezt a 15 perces kompozíciót: maga vezényelte lemezre 1940 novemberében, vagyis pár héttel még a tokiói ősbemutató előtt. A művet Európában is többször előadták azokban az években, az egyik hangversenyt Ahn Eaktai vezényelte – az a koreai muzsikussal, aki egykor Magyarországon Kodálynál tanult, és aki Veress szimfóniáját is előadta Budapesten. Strauss itt a negyedszázaddal korábban írt *Alpesi szimfónia* óta először – és utoljára – tért vissza a szimfonikus költemény hozzá annyira közelálló műfajához, határozott, a partitúrában konkrétan megjelölt utalásokkal a japán hősiességre, virágzó cseresznyefákra és vulkánkitörésekre, ily módon gondoskodván a szükséges tematikus kontrasztokról. Az óriási zenekarból a japán gongok sem hiányoznak. Itt tehát nem férhet semmi kétség a mű japán *hommage*-jellegéhez.

Jacques Ibert művének címe egyszerűen *Ouverture de fête*, azaz Ünnepi nyitány. Konkrét utalás Japánra ugyan nincs, de az világos, hogy nem valami vidám utcai népünnepélyről van szó, hanem egyfajta méltóságteljes, szinte ceremoniális ünnepelésről: az egyik főtéma határozottan himnusz-, a másik indulójellegű. A japán kapcsolatot Ibert első életrajzírója, Jacques Feschotte teljesen letagadta, azt állítván, hogy a mű ősbemutatója Párizsban volt 1942-ben.⁸ Ezt a téves adatot a későbbi irodalom korrigálta, ugyanakkor Alexandra Laederich 1998-as munkájában érdekes módon azt olvassuk, hogy a mű kézírata Japán és Franciaország között elveszett, és azt a szerzőnek emlékezetből kellett rekonstruálnia.⁹

Pizzetti negyvenperces, négytételes szimfóniáját még nehezebb Japánnal közvetlen kapcsolatba hozni. A szakirodalomban annyi olvasható, hogy a mű egyik témája egy, az I. világháború alatt komponált, eredetileg a *preghiera per gl'innocenti* (ima az ártatlanokért) címmel ellátott szonátatételből származik.¹⁰ Ezt talán az új háborúra való sifírozott utalásként is fel lehetne fogni, amely azonban valójában aligha érzékelhető. Ennél talán fontosabb, hogy a műnek – egy rövid scherzo kivételével – mindegyik tétele lassú, és az egész szimfónián egy ünnepélyes hangulatú, himnikus mottó vonul végig. Az utolsó tétel modális indulódallama homályosan a Keletre utalhat, még ha nem is kifejezetten Japánra. Az eredeti címlapon még büszkén feszített a japán császári háznak szóló ajánlás; ezt az új kiadásnál a szerző feleségének szóló dedikáció váltotta fel.

Összefoglalva: az utalás Japánra Straussnál egyértelmű, Ibert-nél és Pizzetti-nél áttételes, de egy bizonyos hivatalos, ceremoniális jelleg mindkét műben érzékelhető. Függetlenül azonban attól, hogy mennyire voltak szándékosak ezek az utalá-

7 Michael Kennedy: *Richard Strauss. Man, Music, Enigma*. Cambridge, 1999, 328.

8 Jacques Feschotte: *Jacques Ibert*. Paris: Ventadour, 1958, 16.

9 Alexandra Laederich: *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert*. Hildesheim etc.: Olms, 1998, 180.

10 <https://www.flaminioonline.it/Guide/Pizzetti/Pizzetti-Sinfonia113.html>. Utolsó megtekintés: 2021. január 25.

sok, mindhárom esetben problémákat okozott a japán kapcsolat, mely a művek alábecsüléséhez és viszonylagos feledéséhez, illetve az ajánlások kozmetikázásához vezetett. (Britten elutasított *Sinfonia da requiem*-je ezzel szemben, a terhelő asz-szociációktól megszabadulva, a nemzetközi koncertrepertoár részévé vált; persze ez nem lett volna lehetséges, ha nem remekműről volna szó.)

Mielőtt rátérnék a Veress-szimfónia közelebbi tárgyalására, érdemes néhány szót szólni a két háború közti magyar–japán kapcsolatokról, amelyekben régóta fontos (a politikánál és a gazdaságnál is jelentősebb) szerepet játszott a történelem és a kultúra. Mint közismert, sokan hittek a magyar–japán nyelvrokonság mítoszában. 1910 óta létezett a Magyar–Ázsiai Társaság, más néven Turáni Társaság, amelyben nagy szerepet kapott a „turáni gondolat”, vagyis a magyarság ázsiai kapcsolatainak feltárása és ápolása. 1924-ben külön „Magyar–Nippon Társaság” is alakult, amely már kifejezetten a két ország viszonyának és főleg a japán kultúra magyarországi népszerűsítésének szentelte a tevékenységét.¹¹ 1928-ban nyílt meg Budapest első japánkertje, amelyet 1931-ben a császári család egy tagja is meglátogatott. Európában egyetlen országgént Magyarország kétoldalú *kulturális* egyezményt kötött Japánnal 1938-ban. Mindezek fényében aligha meglepő, hogy Németország, Olaszország és Franciaország mellett éppen Magyarország kapott lehetőséget arra, hogy a japán császári ünnepeken képviseltesse magát.

A nagy jubileum a történelem szeszélyéből olyan pillanatra esett, amikor szükségyszerűen politikai, sőt katonai célokat kellett szolgálnia. Amikor az európai zeneszerzők művei elhangzottak Japánban, az ország már évek óta háborúban állt Kínával; Magyarország éppen azokban a hetekben csatlakozott hivatalosan a Berlin–Róma–Tokió-tengelyhez. Ilyen körülmények között óriási naivitás lett volna nem meglátni a császári jubileum politikai jellegét. Veress Sándort pedig, aki már 1939-ben, londoni tartózkodása alatt foglalkozott az emigráció gondolatával (még Bartókkal is levelezett erről a kérdésről),¹² és csak hosszú vívódás után szánta el magát, hogy visszatérjen Magyarországra, aligha lehet politikai kérdésekben naivnak tekinteni.¹³ Az ő esetében nyilvánvalóan csak arról volt szó, hogy nem akart egy ilyen jelentős alkalmat elszalasztani, és nem hagyta, hogy politikai megfontolások ebben megakadályozzák, mint ahogy szakmai célokból megfordult a náci Németországban és a megszállt Ausztriában is, és 1942-ben hosszabb tanulmányútra Rómába utazott.¹⁴

11 Farkas Ildikó: „A Magyar–Nippon Társaság”. In: *Japanológiai Körkép. Emlékkönyv az ELTE BTK japán szakos képzésének húszéves jubileumára*. Szerk. Szerdahelyi István, Wintermantel Péter. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2007, 87–110.

12 Az e tárgyban folytatott levelezésüket a bázeli Paul Sacher Stiftung Veress-gyűjteményében őrzik.

13 Veress Sándor: „Önéletrajz”. In: Csicsery-Rónay István (szerk.): *Veress Sándor*. Budapest, 2007, 7–47., különösen 28–30. A negyvenes évekről és a végleges emigrációról ld. Claudio Veress: „Auswandern – wohin, wann, wie? Zur Vorgeschichte von Sándor Veress’ Emigration”. In: *Sándor Veress*. Hrsg. Ulrich Tadday. München: edition text+kritik, 2021 (Musik-Konzepte 192/193.), 9–27.

14 Ld. Rachel Beckles Willson: „Veress and the Steam Locomotive in 1948”. In: Doris Lanz–Anselm Gerhard (hrsg.): *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2008, 20–35.

Kérdés, hogy Veress mennyit tudott az itt vázolt magyar-japán kapcsolatokról. Különösebb oka 1940 előtt nemigen lehetett, hogy Japánnal foglalkozzék, de azért voltak olyan japán vonatkozású kulturális események Budapesten, amelyek esetleg felkelthették a figyelmét. 1930-ban vendégjátékra érkezett Magyarországra egy kabukicsoporth, és előadásukról lelkes kritika jelent meg a *Pesti Hírlap*-ban és az *Uj Idők*-ben, nem kisebb szerző, mint Kosztolányi Dezső tollából.¹⁵ Japán hangversenyt is rendeztek ugyanekkor Budapesten.¹⁶ Ha Veress ezeken a rendezvényeken nem is volt jelen, az már alig hihető, hogy ne látta volna a Nemzeti Színház 1936-os bemutatóját, *A roninok kincsét*. Ezt a japán tárgyú darabot Kállay Miklós írta (nem összetévesztendő a későbbi miniszterelnökkel!), a Veress-sel pontosan egyidős Ránki György írt hozzá kísérőzenét, és a koreográfiát az a Milloss Aurél készítette, aki már a következő évben, 1937-ben együttműködött Veress-sel *A csodafurulya* című baletten. (Később még egy baletten, a *Térszili Katiczán* dolgozott közösen a két művész.) Szinte kizárt, hogy Veress és Milloss között ne került volna szóba *A roninok kincse*, amely óriási siker volt: külföldről érkezett kritikusok dicsérték, és a Nemzeti Színház társulata Bécsbe is elvitte turnéra.

Sok évvel később, egy 1982-es interjúban Milloss elmondta, hogy Németh Antal rendező, a Nemzeti Színház igazgatója kifejezetten „japán stílusban” állította színpadra a darabot, és a koreográfiának is ehhez kellett igazodnia. Farkas Ferenc még évtizedekkel később, 1975-ben is jól emlékezett Ránki kísérőzenéjére: „fantasztikusan hangzó, stilizált japán zene volt ez, persze csak eredeti hatású, mely az atmoszférát hozta, kitűnően. A darabnak az volt az érdekessége, hogy Milloss szinte minden mondatát megkoreografálta.”¹⁷ Ennek ellenére a darab felújítására (ki tudja, miért) új kísérőzenét rendeltek Losonczy Dezsőtől. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ugyanebben az évben egy kínai tárgyú darabot is bemutatott a Nemzeti Színház, *A Gyémántpatak-kisasszonyt*.)

Így hát nem zárható ki, hogy Veress legkésőbb 1936-ra legalább közvetett kapcsolatba kerülhetett kelet-ázsiai kultúrákkal, és hogy Ránkinál megtapasztalhatta, hogyan lehet japán atmoszférát „stilizáltan”, „eredeti hatásában” visszaadni. Ránki partitúrája ma megtekinthető az OSZK-ban. A pentatónia kevésbé meglepő használatán túl feltűnik benne egy gyakran visszatérő motívum, amely meglepő hasonlóságot mutat a Veress-szimfónia egy, a környezetétől erősen különböző helyével (*1a–b kotta*).

A két téma abban hasonlít egymásra, hogy mindkettőben egy hosszan kitarított főhangból bomlik ki egy rövid hangokból álló, ornamentális dallamfrázis. (Persze itt egy nagyon kiterjedt, sok változatban megjelenő dallamvilágról van szó, amely gyakran idéz fel egy valós vagy elképzelt tradicionális világot, a *Sacre*-tól Bartók 4. vonósnégyeséig.)

15 Kosztolányi Dezső: „Japáni színészek. Csucsui társulata, a Kabuki”, *Pesti Hírlap* 1930. november 4., 15.; uő: „Ázsia színészei. Csucsui japáni társulata”, *Uj Idők*, 1930. november 9., 606–607. Kötetben: uő: *Színházi esték*. Szerk. Réz Pál. Budapest, 1978, II., 413–422.

16 Farkas Ildikó: *A Magyar-Nippon Társaság*, 96.

17 Kővágó Zsuzsa: „Milloss Aurél színházi koreográfiái, I. (1936)”, *Táncstudományi Tanulmányok* 14. (1986–87), 117–138. Ide: 117., 119.



1a kotta. Ránki György: A roninok kincse



1b kotta. Veress Sándor: 1. szimfónia, III. tétel, 186–191. ü.

Veress szimfóniáját illetően eddigi fő forrásaink Demény János cikkei voltak.¹⁸ Mint a zenetörténész később megírta, kettejük évtizedes barátsága éppen ezekkel az írásokkal vette kezdetét.¹⁹ Demény három cikket publikált a szimfóniáról 1941 és 1944 között. Az első ezek közül a *Magyar Út* című újságban jelent meg, amelyet nem sokkal korábban vett át a Turul Szövetség.²⁰ A második, amely részben szó szerint idéz az elsőből, a katolikus *Vigilia* folyóiratban látott napvilágot, míg az utolsó a pécsi Janus Pannonius Társaság által kiadott, egyfajta progresszív nacionalizmust képviselő *Sorsunk* című folyóiratban volt olvasható. Ez utóbbi cikk, el- lentétben a két korábbi rövid írással, átfogóbb tanulmány, amely három évvel elő- dei után már bizonyos távlatból közelített a témához. Talán érdemes ebből az utol- só írásból néhány szemelvényt felidézni.

Amikor vagy 4 évvel ezelőtt elkészült, véletlen folytán a magyar kormány egy szimfoni- kus alkotással szerette volna az épp akkoriban 2600 éves dinasztikus évfordulójának ün- nepségeire készülődő Japánt köszönteni. Az olasz Pizzetti, a francia Ibert és német Richard Strauss szimfonikus üdvözletei mellé sürgősen kerestek egy magyar művet is. A pályá- zati határidő oly rövid volt, hogy a felszólított fiatal magyar zeneszerzők közül senki sem vállalta a mű elkészítését. Egyedül Veress nyújtotta be művét, mert – mint mondom – épp készen volt vele, teljesen függetlenül Japántól és 2600 éves dinasztiájától.

18 „Veress Sándor szimfóniája Japánban”, *Magyar Út* (Ungarischer Weg), 1941. június 26., 3.; „Az új magyar zene útja Japánban”, *Vigilia* 1941. augusztus, 339–340.; „A folytatás. Veress Sándor útja”, *Sorsunk* 1944. július, 395–402.

19 „Veress Sándor – Életmű-vázlat” („Sándor Veress – Biographische Skizze”). In: Veress Sándor: *Tanul- mányok*. Szerk. Berlász Melinda, Demény János, Terényi Ede. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 12–57., ide: 28.

20 <http://sdg.org.hu/konyvek/havas-gabor-es-kulifay-albert-a-soli-deo-gloria-szovetseg-tortenete/4-magyar-ut>. Utolsó megtekintés: 2019. szeptember 30.

Demény a szimfónia keletkezéstörténetén túlmenően a mű japán fogadtatásával is részletesen foglalkozott. Leszögezte, hogy a japánoknak a négy beküldött európai kompozíció közül Veress műve tetszett a legjobban, és a siker okait is részletesen tárgyalta. Beszámolója szerint a japánok

felismerték benne a külön ez ünnepélyes alkalomra komponált alkotást, az elismerő kritikák hangsúlyozták a mű japán jellegét... Tévedtek?

Első pillanatra nehéz elfojtanunk egy mosolyt ekkora félrefogás hallatára. De ha kissé mélyebbre nézünk, a felszín mögé, meg kell állapítanunk, hogy mégis igazuk van és pontosan a lényegre tapintottak. A nyugati szimfonikus zenében ők Beethovent, Wagner, Mozartot, Richard Strausst kaptak eddig, s most, hogy a nagy és közös eurázsiai pentatóniából kinőtt szimfonikus zenével kerültek szembe: Kodály és Bartók előttük nem eléggé ismert egész életútját Veress Sándor eme egyetlen művébe sűrítették, és programszerűségével magyarázták. Hihető, hogy a japánok nem csupán udvariaskodtak; – számunkra, akik évtizedek óta beleszoktunk a pentatónia világába, már nemcsak a nyugati fülek egzotikumra hangoltsága tompa ezzel a zenével szemben, hanem a hazatalálásnak abba a boldogságába is nehéz beleélnünk magunk, amelyet ily keleti rokonok érezhetnek – még egy olyan műben is, amely érzésünk szerint már teljesen nélkülözi a népi formák rigorózus ismétlését.²¹

Egy emberöltővel később, 1982-ben, amikor Demény Berlász Melindával és Terényi Edével közösen közreadott egy vékony Veress-tanulmánykötetet, a megállapításból, hogy tudniillik a japán kritikusoknak a Veress-szimfónia tetszett a legjobban, egy állítólagos „első díj” lett, amelyet Veress ezzel a művével megnyert.²² Semmi jel nem mutat azonban arra, hogy hivatalos versenyt tartottak volna Tokióban, és igen nehéz elképzelni, hogy egy Richard Strauss vagy akár Ibert és Pizzetti részt kívánt volna venni ilyesmiben.

Nakahara Yusuke jóvoltából, aki összegyűjtötte a japán koncertkritikákat, és egy valóságos antológiát bocsájtott rendelkezésemre angol fordításban, most első ízben nyílt lehetőség a magyar és japán nyelvű források közvetlen összevetésére. Kétségtelen, hogy a kritikusok többsége pozitívan nyilatkozott Veress szimfóniájáról (bár volt, aki Ibert-t tette az első helyre). Arról azonban nemigen lehet beszélni, hogy a japánok „önmagukra ismertek volna” a darabban, ahogy Demény gondolta. Számukra a magyar jelleg dominált a műben, bár kérdés, hogy mennyit tudhattak erről a „magyar jelleg-ről” 1940-ben, amikor Bartóknak még csak alig néhány műve hangzott el Tokióban. Mindenesetre volt kritikus, aki Bartók, valamint Stravinsky hatását emlegette a szimfóniával kapcsolatban. A lényeg talán abban ragadható meg, hogy Veress mint a négy európai zeneszerző legfiatalabbika, modernebb, és kevésbé akadémikus hangot ütött meg, mint kollégái, és miközben épített Bartók harmóniai újításaira, a klasszikus szimfónia eszméjéhez is hű maradt. Egyszóval a japán kritikusok nem gondoltak semmiféle magyar–japán rokonságra, és egyik európai műben sem találtak kifejezetten japános vonásokat – egyetlen kivétellel.

21 Demény: *A folytatás*, 400–401.

22 Veress: *Tanulmányok*, 27.

Tanaka Yoshio, a *Disques* című, hanglemezekkel foglalkozó folyóirat munkatársa, akinek így nyilvánvalóan módjában állt Veress művét többször is meghallgatni, a második tételt általánosságban japánosnak hallotta, és az utolsó tételben konkrét japán zenei példára asszociált, méghozzá a mikosira, erre az ősi szinto hagyományra, amelyben egy „isteni hordszék-et” visznek végig az utcákon hangos, ritmikus kiáltások kíséretében, valamint *Kijari kuzusira*, egy hagyományos énekre, amelyet konkrétan összefüggésbe hozott az utolsó tétel „fafúvós-dallamával”.²³ Ez nem lehet más, mint a W próbajelnél megjelenő oboatéma. Érdemes egy kicsit jobban utánanézni ennek az asszociációnak, annak ellenére, hogy más kritikusoknál nem jelenik meg, és hogy nem feltételezhetjük, hogy Veress éppen ezt a japán dallamot ismerhette volna. (Az 1934-ben megjelent Hornbostel-féle *Musik des Orients*-felvételeket, amelyek között japán zene is van, mindenképpen ismernie kellett.)²⁴

Annyi bizonyos, hogy az említett oboatéma nagyon is kirí a környezetéből. Tulajdonképpen nem másról, mint a melléktéma visszatéréséről van itt szó, egy olyan témáról, amely egy többször megismételt hosszú hangból és emelkedő-ereszkedő tizenhatod-futamokból áll. Ez a téma már első megjelenésekor is kontrasztált a magyaros főtémával: a vonósok szinkópái és a sok ütőhangszer már akkor is speciális jelleget kölcsönzött neki. De a visszatérésben a téma teljesen átalakul! Míg először kilenc fafúvós játszott unisonóban, illetve oktávkettőzésekkel, most csak egyetlen oboa szólaltatja meg. A szinkópák eltűnnek, és az ütőapparátus is jellegzetesen megváltozik: elmarad az üstdob, és megjelenik az ütővel megszólaltatott cintányér, ami által teljesen megváltozik a hatás. A hasonlóság a *Kijari kuzusi saku-hacsis* verziójával tagadhatatlan.

Veressnek persze egyáltalán nem kellett ismernie ezt a dallamot ahhoz, hogy valami hasonlót írjon: egyébként sem szószerinti idézetről, csak a dallamkontúrok hasonlóságáról van szó. És mint korábban már láttuk, pontosan ugyanez a kontúr: hosszan kitartott alaphang és egy gyors hangokból álló ornamentális frázis jelent meg Ránki Györgynek *A roninok kincséhez* írott kísérőzenéjében.

Így hát nem zárható ki, hogy Veress indirekt módon és annyira áttételesen, hogy sokan észre se vették, mégiscsak valamifajta japán *couleur locale*-t akart belevinni a darabba. Hogyan lehet azonban ezt a feltételezést összeegyeztetni Demény kategorikus megállapításával, hogy tudniillik Veressnek egyáltalán nem voltak ilyen szándékai, és egy már elkészült szimfóniát küldött Japánba? Kétségtelen, hogy a zeneszerző nem tudott volna ilyen rövid idő alatt megírni egy szimfóniát, ha nem dolgozott volna rajta már korábban. Az azonban könnyen elképzelhető, hogy a harmadik tétel csak a felkérés kézhezvétele után kapta meg végső formáját, illetve hogy Veress változtatásokat hajtott végre a művön a beküldés előtt. A partitúra autográf tisztázati példányán 1940. jan. 10.–febr. 22. szerepel mint a keletke-

23 Yoshio Tanaka: cím? *Disques*, 1941. március, 215–218. A *Kijari kuzusi* eredetileg munkadal, bár gésák is énekelték és sakuhacsin is meg lehetett szólaltatni, ütőhangszerekkel, olykor tánc kíséretében is. Ld. /youtube/mbZnQizGpLU. Utolsó megtekintés 2021. január 25.

24 A Hornbostel-gyűjtemény modern CD-kiadása: *Ethnic Folkways Records* FE 4157 (2007).

zés ideje; lehetséges, hogy Veress az átdolgozás után is megtartotta ezeket a dátumokat mint az eredeti kompozíciós munka adatait.

Tudjuk, hogy Veress a szimfóniát eredetileg négytételre tervezte. Andreas Traub korábban idézett cikkében írt a mű befejezetlen korai verziójáról, amelyben harmadik tételként egy (később elhagyott) menüett szerepelt, valamint egy finálévázlat, amelynek Traub szerint „semmi köze a végleges verzióhoz”. Lehetséges volna, hogy a japán felkérésnek szerepe volt a radikális koncepcióváltozásban? Feltűnő az is, hogy az első két tétellel ellentétben a harmadik tétel végleges formájához teljesen hiányoznak a vázlatok a bázeli Sacher-alapítvány Veress-gyűjteményében, így ezeket minden bizonnyal megsemmisítette a zeneszerző.

Végül pedig Veressnek az Universal kiadóval való levelezésében találunk olyan utalást, amely alátámaszthatja feltételezésünket. Még a háború alatt tervezték, hogy a szimfónia megjelenjék az akkor náci igazgatás alatt álló bécsi kiadónál: a Sacher-archívumban megtalálható egy szerződéstervezet, amelyet azonban Veress végül nem írt alá. A kézirat (vagy annak másolata) azonban Bécsben maradt, és Veress 1952-ben ismételten levelezett róla Alfred Schleevel, a kiadó akkori igazgatójával. A tervezett berni előadáshoz új fűvós- és ütősszólamokra volt szükség, de Veress nem akarta, hogy a kiadó ezeket elkészítse, nem szándékozáva semmilyen szerződéses viszonyba kerülni az Universallal. (Ekkorra már állandó szerződése volt a milánói Suvini Zerboni céggel.) A zeneszerző 1952 december 9-én így írt Schleenek Bernből:

Még nem tudom, mit fogok tenni a szimfóniával... Mivel nem írtam alá róla szerződést, meggyőződésemmel, hogy szabadon rendelkezhetem vele, különösen, mivel tudtomon kívül kiadták [Japánban]. Azt is tervezem, hogy némileg átdolgozom a darabot, ha lehet, még az itteni előadás előtt, ha hozzájutok.

Nem feltételezem, hogy Önnek szándékában állna a művet most újra kiadni, és jelenlegi formájában nem is akarnám terjeszteni, mert az utolsó tételben feltétlenül változtatásra van szükség.²⁵

Veressnek azt az állítását, hogy a szimfóniát Japánban az ő tudtán kívül adták ki, talán azzal magyarázhatjuk, hogy a koncertelőadásokról és a lemezfelvételtől volt előzetes megállapodás, de a kottakiadásról nem – vagy előállhatott valami más, ma már nem tisztázható félreértés. Számunkra most az a fontos, hogy Veress úgy érezte: „az utolsó tételben feltétlenül változtatásra van szükség”. Túlságosan erőltetett dolog volna-e feltételezni, hogy Veress éppen ezt a „japános” helyet akarta

25 „Mit der Symphonie weiss ich noch nicht, was ich tun werde. So, wie es ist, gefällt mir die Sache nicht. Da ich für das Stück nie einen Kontrakt unterschrieb, bin der Überzeugung, dass ich über die Komposition frei verfüge umsomehr, als sie sogar ohne meine Kenntnis verlegt wurde. Ich habe die Absicht, sie auch etwas umzuarbeiten, womöglich noch vor der hiesigen Aufführung, wenn ich dazu komme. Ich glaube nicht, dass Sie die Absicht hätten, das Stück jetzt neu zu verlegen und in der heutigen Form möchte ich es eben nicht verbreiten lassen, weil im letzten Satz unbedingt eine Veränderung gemacht werden muss.”

Ehelyütt mondok köszönetet Claudio Veressnek, a zeneszerző fiának, aki az Universallal való levelezést rendelkezésemre bocsátotta, és munkámban kezdettől fogva hathatósan és barátilag segített.

eltávolítani a műből? Végül is azonban nem hajtotta végre a revíziót, inkább elejtette az egész művet, úgyhogy az hosszú évekre feledésbe merült. Helyette inkább írt egy második szimfóniát, melyet *Sinfonia minneapolisana* címen Doráti Antal mutatott be Minneapolisban 1954 márciusában.

Az I. szimfónia elhallgattatásával azonban nemcsak egy értékes mű veszett el hosszú időre a világ számára, hanem egyszersmind a magyar zenetörténet egy darabja is homályban maradt. 1940 táján a szimfónia egyáltalán nem volt jellemző műfaj a magyar zeneszerzésben. Dohnányi 1901-es d-moll szimfóniája nemigen talált folytatásra. Lajtha László és Kadosa Pál első szimfóniái, még ha a háború előtt vagy alatt keletkeztek is, csak 1945 után szólaltak meg nyilvánosan. Kósa Györgynek két szimfóniáját mutatták be, 1930-ban illetve 1933-ban, de ettől eltekintve a magyar „szimfonizmus” még meglehetősen gyermekcipőben járt. Elmondhatjuk, hogy Veress az elsők között volt, akik az új magyar iskola vívmányait összeegyeztették a szimfónia ethoszával.

A szimfónia néptánc-fináléja kétségtelenül bartóki példaképekre, például a *Táncszvitre* nyúlik vissza, és a feltételezett japán utalás egy magyar népzenei kontextusban voltaképpen teljesen összeegyeztethető a bartóki „népek testvérré válása” gondolattal. Ha a végzetes háborús szövetségek nem lettek volna, akkor egy ilyenfajta zenei szövetség ellen senki nem emelhetett volna kifogást, és Veress nem is érezte volna szükségét, hogy szimfóniáját elrejtse a világ elől. Részvétele az 1940-es japán ünnepségeken továbbra is problematikus marad, azonban 80 év elteltével talán végre eljött az ideje, hogy a szimfóniát ettől a zavaró kontextustól függetlenül szemléljük, és elismerjük annak, ami: jelentős kompozíciónak, amely megérdemli, hogy megszabaduljon a történelmi ballaszttól és szélesebb körben is ismertté váljék.

ABSTRACT

PÉTER LAKI

A 'JAPANESE EPISODE' IN SÁNDOR VERESS'S FIRST SYMPHONY?

Sándor Veress composed his first symphony in 1940 and submitted it for the celebrations of the 2600th anniversary of the Japanese Empire; the work was performed in Tokyo in December of the same year. Subsequently, Veress suppressed the work which, with a single, poorly documented exception, was never again performed during his lifetime. Since it is an important, large-scale composition that enjoyed great success at the premiere, this state of affairs is rather surprising – until we remember the uncomfortable political circumstances surrounding the work's genesis.

Veress's close friend, the musicologist János Demény, stressed that Veress did not compose the symphony *for* Japan, but simply submitted a composition he had composed independently from the anniversary. Yet there is a certain passage in the last movement of this symphony that sounds vaguely Japanese, although most critics at the time and even later did not seem to notice it – with the exception of a single Japanese reviewer of the premiere recording. The possibility that Veress really intended to make an allusion to Japan cannot be ruled out. Andreas Traub has shown that there was an early draft of the symphony that contained an unrealized sketch for a finale that has nothing to do with the movement we know today and therefore, at least the finale received its final form *after* the call from Japan. There are sketches to the first and second movements at the Paul Sacher Archives, but not to the last one, and it is possible that these were destroyed by the composer. Furthermore, in a 1952 letter to Alfred Schlee, director of Universal Edition Vienna, Veress insisted that the last movement had to be revised before it could be published; presumably he was thinking of removing this potentially embarrassing 'Japanese' episode. He never carried out this revision, however, allowing instead the symphony to fall into oblivion until its posthumous revival in 2000.

Péter Laki, a native of Budapest, Hungary, graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his PhD from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2005. In 2007, he joined the faculty of Bard College in upstate New York as Visiting Associate Professor of Music. Dr. Laki is the author of numerous musicalogical articles. He served as the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published for the Bard Music Festival by Princeton University Press in 1995. He writes program notes for numerous orchestras and performing arts organizations and has lectured at many international conferences. In September 2017, he was one of three keynote speakers at an international Bartók symposium held in Budapest. His most recent article, on Annie Fischer's recording of Liszt's Sonata in B minor, was published in the 2021 edition of the Dohnányi Yearbook.

RECENZIO

Komlós Katalin

RÉGI SZÉP IDŐK

Frank Tibor: Szalonvilág. A polgári érintkezés modernizálódása a 19. században. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020

Néhány évvel ezelőtt a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság szokásos őszi tudományos konferenciájának központi témája a következő volt: „Hivatások és műkedvelők. A zenélés intézményesülése Magyarországon a középkortól napjainkig”. A konferencia második napjának nyitó előadását Frank Tibor történész tartotta, rendkívül érdekes és különleges címmel: *Aranykor. Egy zenei szalon a 19. század végén*. Az előadás a nevezett „szalont”, Adler Mihályné Goldstein Vilma (1860–1934) zongoraművésznő rezidenciáját mutatta be, rengeteg érdekes részlettel világítva meg annak zenei életét, kapcsolatait, eseményeit. A szalon rendszeres vendégei közé tartozott Koessler János, Hubay Jenő, Popper Dávid, Dohnányi Ernő, később a fiatal Weiner Leó és Molnár Antal is. Engem nagyon megfogott ez az előadás, olyan érzékletesen idézte fel egy letűnt kor értékeit, kulturális atmoszféráját. (Talán nem indiszkrécio megjegyezni, hogy Goldstein Vilma a Széchenyi-díjas Frank professzor dédnagynya volt.)

Ez az előadás természetesen csak egy epizód volt Frank Tibor imponálónan gazdag tudástárából és dokumentumkészletéből, amely az európai szalonkultúrával kapcsolatos sok évtizedes kutatásainak háttérét adja. Szerencsénkre most könyv formájában is megosztja velünk ezt a letűnt világot, amelynek minden részletét oly közelről ismeri. A késő 18. századtól a kora 20. századig tartó, „kibővített” 19. századba kalauzol, elsősorban Párizs, London, Bécs, Berlin, és Pest, illetve Budapest arisztokrata és polgári szalonjaiba. Célját így fogalmazza meg könyve Előszavában:

Utazásunk a 18. és különösen a 19. század Európájában arra szánt igyekezet, hogy e korszakok magyar viszonyait összevethessük mindazzal, ami az egykorú nagyvilágban, Európában történt, amire az egykorú nagyvilág már képes volt. Ez a komparáció hasznos tanulságokkal jár: megmutatja a kapcsolatokat, a hatásokat, a párhuzamokat, a hasonlóságokat, a világhoz képesti fejlődést, az egymásról kialakított képet. A szalonvilág nemzetközi világ, legmagasabb színtereit a társadalom, a társas lét, a művelődés, a művészet kapcsai fogják össze és tartják együtt. Fogták, tartották.

Igen, sajnos múlt időben.

Hektikus, zavaros, eldurvult, fenyegetésekkel terhes mai világunkban egyszerűen gyógyír még olvasni is olyan időkről, amikor a művelt emberek összefártak, rendszeresen véleményt és eszmét cseréltek, közösen muzsikáltak, irodalmi és

művészeti élményeket osztottak meg egymással. Az 1880-as évek Párizsában olyan szalonvendégek nevével találkozunk, mint Munkácsy Mihály vagy Hubay Jenő; Bécsben Hugo von Hofmannstahl, és Henrik Ibsen mellett a költő Grillparzer, a festő Moritz von Schwind tűnik fel; Berlin szalonjai a korábbi időkben olyan irodalmi nagyságokkal büszkélkedhettek, mint Friedrich Schlegel, Jean Paul vagy éppen Heinrich Heine.

A gondos felépítésű könyvben „Az Osztrák–Magyar Monarchia és a modern európai kultúra” címmel egy bevezető fejezet előzi meg az áttekintés törzsanyagát, a földrajzi/nemzeti alfejezetekre osztott főrészt, amelyet „Nemzetközi szalonkultúra” néven foglal össze a szerző. Szinte természetes, hogy a körkép Párizsból, a szalonkultúra és a művelt *conversation* hazájából indul ki. Bemutatja a szalonokat kialakító és működtető nevezetes hölgyek koszorúját, a *salonnière* kultúr- és művelődéstörténetben betöltött oly fontos szerepét. „A francia asszony szellemesebb minden más asszonynál, szellemével dominálja, összetartja körét, kiegyenlíti a különböző társaságok egyénei között levő differenciákat, vezeti a társalgást, megszelídíti a sokszor felingerült kedélyeket, azáltal hogy mindenkinek tud valami kellemeset mondani” – írja 1880-as évekbeli párizsi jegyzeteiben a nemesi származású, fiatalon elhunyt író és színházi ember, Justh Zsigmond. Párizs szalonjaiban egyébként a művészetek közül a festészet, képzőművészet játszotta a főszerepet, bár Edmond de Polignac hercegné szalonja, ahol Debussy is gyakran megfordult, a kortárs zene egyik központjának számított.

Más világba visznek London szalonjai, ahol a 18. század közepe táján az Elizabeth Montagu irányításával kialakult *Blue Stockings Society* (Kékharisnya Társaság) vitte a vezető szerepet, elsősorban az irodalmi szalonok körében. A viktoriánus kor legismertebb brit *salonnière*-je, Mary Gladstone, a liberális miniszterelnök, William Ewart Gladstone lánya ezzel szemben a zenére helyezte a súlyt az összejövetelein. Csütörtök délelőtti, „reggeli”-nek nevezett fogadásain a kezdeti élénk és változatos beszélgetést általában muzsikálás, afféle házi hangverseny váltotta fel.

Bécs zenei hagyományai természetesen páratlanok az európai kultúrtörténetben: a Frank-féle *Szalonvilág* itt olyan előzményekre tekinthet vissza, mint az elsősorban a Beethoven-életrajzokból ismert Lichnowsky herceg, Lobkowitz herceg, Razumovszkij gróf és a főnemesség számos más (részben magyar!) tagjának arisztokrata szalonjaihoz kapcsolódó legendás koncertek, estélyek, bemutató előadások sora. Könyvünk későbbi időszakokkal foglalkozó ismertetéseiben prominens szerepet kap a Bécs belvárosában ma is álló Todesco-ház, valamint a Bécs és London közti diplomáciai viszonyok vizsgálata. (Ebben a szakaszban kissé aránytalannak tűnik Henry de Worms osztrák–angol politikus és Gróf Friedrich Ferdinand von Beust kancellár kapcsolatának hosszas, inkább politikatörténetbe, mint szalontörténetbe illő részletezése, szinte *excursus* jelleggel. Hasonlóan kevésbé illeszkedik a fő gondolatmenetbe Apponyi Rudolf gróf londoni osztrák nagykövet szerepének a magyar vonatkozásai miatt sem érdektelen boncolása, ami azonban a diplomácia-történet, és nem a kultúrtörténet lapjaira kívánczik.)

Egy rövid berlini körkép után a szerző a magyar társasági életet, Pest, illetve Budapest szalonvilágát veszi szemügyre. „A szalonélet a régi Magyarországon több

gyökérből táplálkozott. Hátterében egyfelől a 19. századi, főként a reformkori magyar asztaltársaságok (kaszinók) arisztokrata-nemesi-katonatiszti hagyománya, másfelől a házimuzsika rendje húzódott meg” – vezeti be Frank Tibor a fejezetet. Természetes, hogy Liszt Ferenc személyisége központi szerepet kap ebben az áttekintésben. (A könyv címlapján a Liszttel kapcsolatos egykorú illusztrációs anyag jól ismert darabjának – Liszt Ferenc hangversenyt ad I. Ferenc József és a császári család tagjai előtt egy Bösendorfer-zongorán – reprodukciója látható.) Részletesen foglalkozik a fejezet a Jókai családjához kapcsolódó „Epreskert” elsősorban írókat és művészeket (Herczeg Ferenc, Bródy Sándor, Gárdonyi Géza) vonzó körével, valamint Wohl Janka és Stefánia írónők szalonjával, amelyet Arany János és Liszt Ferenc, később Trefort Ágoston, Zichy Géza gróf, és Hubay Jenő látogatásai emeltek az átlag fölé.

Kifejezetten zenei szalont tartott Adlerné Goldstein Vilma, és nem utolsósorban a legendás hegedűművész és közéleti ember, Hubay Jenő. Feleségével, Czebián Róza grófnővel adott zenei estélyein maga Horthy kormányzó is gyakori vendég volt. A Margit rakparti palotában tartott zenei programokról így írt egy egykorú sajtóorgánus:

Fél óttól hatig tart a koncert, azután a vendégek elvonulnak a szalónokba, csoportokba verődve, tárgyalnak mindenről, művészetről, társaságról, politikáról, divatról, aktuális eseményekről. Teáscsésze a kezükben, inasok hordják körül a szendvicseket, süteményeket és – a házigazdák mindenkinél ott vannak, mindenről személyesen gondoskodnak.¹

A lebombázott egykori Hubay-palota helyén épült Hotel Victoria szomszédos termeinek felújításával ma itt ismét zeneszalon működik: a Hubay Jenő Zenete-rem fogadja a kamaramuzsika híveit.

„Bartók Béla és a szalonok” címmel külön alfejezet foglalkozik a társasági embernek éppen nem mondható Bartók ilyen irányú kapcsolataival. Ezek közül az Arányi-szalón vasárnapi kamaramuzsikálásai különösen fontossá váltak Bartók pályája szempontjából: az egyik Arányi nővér, a kitűnő hegedűs Jelly később Bartók kamarapartnere, hegedű-zongora szonátáinak a címzettje lett. Talán még fontosabb szerepet játszott a magyar zene és művelődés történetében a századforduló pesti szalonvilágának nagyszónya, Gruberné Schlesinger (később Sándor) Emma, aki tehetségével, műveltségével és kapcsolataival Bartók mellett Dohnányi és Kodály zeneszerzői fejlődésére is döntő hatással volt.

A polgári szalonok kétségtelenül legfontosabb tárgya, mondhatni „státuszszimbóluma” a zongora, ezért Frank Tibor nem véletlenül szentel neki saját fejezetet a kötet vége felé. A „jó házból való úrilányok” emez instrumentuma már Jane Austin könyveinek társasági életében centrális szerepet kap; ha a szerző a nyelvújítás előtti magyar irodalomból választott volna példákat, akkor „klavír”-ról olvashatnánk, lévén a „zongora” a nyelvújítás későbbi terminusa. Így is kedves verskoszorút kapunk „A zongora a magyar költészetben” címmel, Kosztolányi, József Attila, Ady verseiből idézve fel a zongora hol andalító, hol vihart kavarázó hangjainak a poézisét.

1 Siklós Ferenc: „Zenedélután a Hubay palotában”, *Tükör* 1933/2., 60.

A zongora mellett a régi szalonélet még egy jellegzetes objektuma kap figyelmet Frank Tibor könyvében, méghozzá a szerző kutatásainak és dokumentumfeltárásainak egyik nevezetes mellékága: a névjegykártya. A polgári etikett és illemkódex pontosan definiálta a névjegykártyák típusait, használatuknak mint udvariassági és kommunikációs eszközöknek a mikéntjét, funkcióját: mindezekről részletesen tájékozódhat az olvasó, megcsodálva Kossuth Lajos eredeti névkártyájának a hasonmását. Igencsak letűnt világnak látszik mindez a drótposta és az okostelefon korszakában.

Igazi nosztalgiaélmény ismerkedni ezzel a könyvvel, amely olvasmányos, élvezetes, de ugyanakkor forrásait és jegyzetanyagát tekintve a legmagasabb tudományos igényeknek is eleget tesz. Frank Tibor olvasottsága, szakirodalom-ismerete bámulatosan széles körű, bármilyen nyelvű forrásról legyen is szó. Könyve Utószavában így vall:

[Ez a könyv] egy valaha életerős kultúra rajzát nyújtja, egészen annak fokozatos megszűnéséig-átalakulásáig. Megértve ezeknek az utaknak a szükségszerűségét, a szerző természetesen örül a kultúra hihetetlen arányú kiszélesedésének, eltömegesedésének, demokratizálódásának, mégsem titkolhatja azt a távolságtartó megértéssel elegyes nosztalgiát, amivel a 19. század művelődésének világára tekint vissza.

Azt hiszem az olvasó pontosan ugyanígy érez.

Molnár Szabolcs

VÁZLATOKBÓL ZENEI VILÁG

Anna Dalos: Zoltán Kodály's World of Music
Oakland: University of California Press, 2020

A reformkori magyar nyelvű tudományosság pionírai szívesen nevezték az adott tudományágban jegyzett alapvetéseiket vagy épp rövid közleményeiket *vázlatok*-nak, vállalva a kockázatát annak (miként erre Jósika Miklós is utalt a *Vázlatok* című röpiratát recenziáló kritikákra adott válaszában), hogy e munkák olykor *mázlatok* benyomását kelthetik az olvasóban.¹ A következő években – gyakran folytatásokban közölt – *vázlatok* egész sora jelent meg a hazai sajtóban² és Dalos Anna *Forma, harmónia, ellenpont* címmel 2007-ben publikált doktori értekezése is alcímében vázlatokat ígért Kodály Zoltán poétikájához.³ Kutatásaival az életmű ismert tényeinek, forrásainak „másfajta megközelítéséhez” kívánt hozzájárulni, kötetének Kodály-képe „több szempontból is különbözött a korábbi ábrázolásmódoktól”. Dalos új kérdések, új szempontokat felvetésére, új referenciák beemelésére, a mítosz, a kultusz ápolása helyett a mítosz és a kultusz forrásainak feltárására, a 20. századi történelem (folytonosságihiányaiban megragadható) újraértékelésére s mindezek eredőjeként valamiféle demitizálásra tett kísérletet, saját történész szemléletét pedig Eösz László paradigmátikus tanulmányának⁴ szemléletével állította szembe. Töredezett, mozaikos elrendezésű, egyes területeket jobban kiemelő, míg másokat éppen hogy csak érintő elbeszélésmódot választott, ebben az értelemben tehát valóban vázlatokat kínált. Ám az igazán jó vázlatot az is jellemzi, hogy mennyire alapoz meg egy tervet, mely elengedhetetlenül szükséges egy teljes, saját lábán masz-

1 Szamosy [Szontagh Gusztáv]: „Jósika Miklós: Irány”, „Jósika Miklós: Vázlatok”, *Kritikai Lapok*, 6. füzet (1836), 3–17.

2 Pl.: Schedel (Toldy) Ferenc: „Vázlatok a magyar nyelvtörténetből”, *Athenaeum* 1. félév/2. (1837); Tarczy Lajos: „Philosophiai vázlatok”, *Athenaeum* 2. félév/31. (1837), 482–485.; Ujvárosi Aurél: „Statisticai vázlatok”, Budapest: *Athenaeum*, 1. félév/27. (1838), 417–424.; Kölcsey Ferenc: „Historiai vázlatok a két magyar haza egyesülése s Magyarországnak a részekhez való joga felett”, *Athenaeum* 1. félév/34. (1838), 530–537.; Kállay Ferenc: „Vázlatok az Opera’ theoriájából ’s történeteiből”, *Tudományos gyűjtemény* 22/7. (1838), 3–57.; Horváth Mihály: „Vázlatok a „magyar népiség” történetéből”, *Athenaeum*, 1. félév/26. (1839), 402–406.; Szabó Dávid: „Vázlatok az olasz színiköltészet történetéből”, *Tudománytár. Értekezések*, 10. (1841)

3 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007

4 Eösz László: „A kodályi életmű egysége”. In: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000

szívan álló, jól funkcionáló építmény megalkotásához. A *Forma, harmónia, ellensúly* című kötet tehát valóban a reformkori *vázlatok* rokonának tűnik, szerzője ugyanúgy arra vállalkozott, hogy kutatásának tárgyát, illetve magát a kutatás szemléletét a későbbi kutatás számára (függetlenül attól, hogy e munkát önmagának vagy másoknak jelöli ki) meghatározza, definiálja, körülhatárolja. Dalos Anna további kötetekben folytatta is e munkát, ilyen például a *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány* (Rózsavölgyi és Társa, 2015) vagy az *Ajtón lakattal. Zenészerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)* című könyvének Kodály-fejezete, illetve a Kodály-recepcióra vonatkozó részletei (Rózsavölgyi és Társa, 2020), és ugyanez a törekvés jellemezte tudósi attitűdjét tudományszervezőként, tanulmánykötetek szerkesztőjeként, valamint a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport vezetőjeként is. A University of California Press gondozásában megjelent angol nyelvű, tizennégy fejezetből álló kötet Kodály-kutatásaink kompendiumaként forgatható. E kompendium túlnyomórészt már megjelent írásaira támaszkodik, a fejezetek pedig Kodály pályának kronológiájában követik egymást. Ez utóbbi üdvözlendő szerkesztői döntés, mely bizonyára a reménybeli angol nyelven olvasók – kronologiaelvű – monográfia iránti igényét elégíti ki, és mint kompendium, értelemszerűen már nem lehetett műfaji értelemben sem vázlat (sketch).

A könyv hátsó borítóján Laki Péter és David E. Schneider (feltehetően nem szándékolatlanul identifikálja a kötet mindkettőjüket Bartók-szakértőként) egyként a fenti vállalkozás sikeréről tájékoztatja az olvasót. Laki Péter a kötetben található új információkra és a megközelítés friss szemléletére hívja fel a figyelmet, Schneider pedig arra, hogy Dalos Anna leírásából Kodályról egy olyan kép bontakozik ki, melyre részben a hírnév, részben a nem eléggé alapos és érzékeny tudományos feldolgozás vetett korábban árnyékot. E kép kontúrjai másfél évtizede csak igen halványan látszódtak, akkoriban nem tűnt szorongatóan szükségszerűnek, hogy a Kodály-életmű elemző és esztétikai feltárását össze kell kapcsolni az életmű értelmezési kereteit meghatározó korábbi paradigmák felülvizsgálatával, illetve a zenetudomány újabb keletű kérdéstechnológiáinak becsatornázásával; emlékeim szerint Dobszay László Dalos Anna doktori védésének vitájában ebbéli székeszsíseinek finoman hangot is adott. Látva Dalos munkásságát, valamint a zenetudományi-zenetörténeti kutatások (generációváltással is összefüggő) hangsúlyeltolódásait, vajon hogyan fogalmazna ma?

A *Zoltán Kodály's World of Music* olvasói angol nyelven elérhető alapinformációkat mások mellett a Grove Zenei Enciklopédiából szerezhettek be a zeneszerzőről, 2001-től akár online csatornán keresztül is. A Kodály-szócikket Eöszé László jegyezte, a szöveget Mícheál Houlahan és Philip Tacka frissítette fel – nem melléleg ők ketten állították össze a Kodály-kutatás kézikönyvjellegű segédletét is.⁵ Eöszé e szócikkben több Kodály-írássra is hivatkozott, és ezek címét angolul is megadta (például: *A Magyar népdal strófászerkezete* – „The stanzaic structure of Hungarian

5 Michael Houlahan–PhilipTacka (eds): *Zoltán Kodály: A Guide to Research*. London: Routledge, 1998

folksong”; Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete – „A project for a new universal collection of folksongs”; *Mi a magyar a zenében* – „The Hungarian Character in Music”; *Néprajz és zenetörténet* – „Ethnology and Music History”). Talán fel sem merült Dalos Anna kötetének fordítása és szerkesztése közben, hogy egybevessék ezeket a címeket a könyvben található hivatkozásokkal, így történhetett meg, hogy Dalosnál az olvasó a fentiekől eltérő címfordításokkal találkozhat, mint például: „The strophic stucture of Hungarian folk song”; „Plan for the new universal collection of folk songs”; „What is Hungarian in Music?”; „Ethnography and Music History”. Az is feltűnhet, hogy míg Eősze szócikkében a *Székely fonó* angol megfelelője a „The Transylvanian Spinning-Room”, addig Dalosnál csak „The Spinning Room”. Mindez természetesen nem állítja átugorhatatlan akadályok elé az angol nyelven olvasó közönséget, de kényelmetlenséget, zavart azért okozhat.

Dalos a kötet egyes fejezeteiben (2–14. fejezet) egy-egy mű vagy műcsoport elemzésére koncentrál, a kiválasztott művek kronológiájából rajzolódik ki a zeneszerzői pálya íve. A 1. – döntő részben új szövegezésű – fejezetben (Zoltán Kodály’s Path) tömör, ugyanakkor minden fontos részletet érintő életrajzot olvashatunk. A 2007-es könyvben is megtalálható 2. fejezet (Kodály the Brahmin) Kodály zeneszerző-tanulmányait és a fiatal komponista Brahms stílusához fűződő viszonyát vizsgálja, az elemzésre kijelölt darab az F-dúr szonatina. Az angol változat szövege nem hoz lényegi újdonságot, a kevesebb faksimile, kottapéllda és melléklet pedig nem jár lényegi veszteséggel. A folytatásban (3. A Paradigm Shift; 4. Finding the Voice of His „Deepest Inner Self”) is a *Forma, harmónia, ellenpont* szerkezeti logikája a döntő, ám az egyes fejezetek közötti kohézió a későbbi szövegváltozatban erősebb. A Paradigm Shift például nem Brahms g-moll zongorás kvartettjének utolsó tételére (mint lehetséges modellre) fut ki, hanem a fejezet utolsó bekezdése Debussyt emeli be az elbeszélésbe, mely nemcsak a következő, hanem az 5. fejezet (Commentaries on Debussy) felé is természetes kapcsolódást hoz létre.

A 6. fejezetben válnak hangsúlyossá a vokális műfajok, jelesül a dalok (Nausica, Sappho, and Other Women in Love – Women and Modernism in Kodály’s Songs – lásd: Kodály és a történelem – Nausikaa, Szapphó és más szerelmes nők: Kodály Zoltán és a görög antikvitás). A 7. rész („From These Times of War” – The Case of String Quartet No. 2 – lásd: Kodály és a történelem – „E háborús időkből”: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese) ismét Kodály hangszeres zenéjét állítja a vizsgálódás centrumába, ám a zárógondolat ismét új, a kvartett és a környezetében keletkezett kamarakompozíciók az életmű kulcsdarabjaként aposztrofált *Psalmus Hungaricus* felé nyitnak utat, Kodály alkotói eszköztárának bővülését fémjelzik. Dalos olyan eszközök jelenlétét mutatja itt ki, melyek nélkül a *Psalmus* nem születhetett volna meg. Érdekes (vagy talán nagyon is érthető), hogy a kulcsmű elemzését Dalos a korábbi időkben nem végezte el, ám egy olyan átfogó zenei biográfiából, mint amilyen a *Zoltán Kodály’s World of Music*, értelemszerűen nem hiányozhat.

Már az is nagyon beszédes, hogy Dalos hol talált helyet *Psalmus*-elemzésének. A *Kodály és a történelem* című kötet nagyszabású tanulmányának (Kodály és a zene-történet) második része után („Kodály Zoltán életművének 1920 után keletkezett

szegmensét a Trianon-trauma fényében kell értelmeznünk”) olyan darabokat vizsgált, mint a *Páva-variációk*, a *Budavári Te Deum* vagy a férfikari *Huszt*, az elemző tehát „átugrott” másfél évtizedet, és az 1930-as évek közepe utáni műveknél vette fel a fonalat, miközben a „Trianon-trauma” talán épp a *Psalmus Hungaricus* tükrében (vagy épp fordítva: a *Psalmus* a Trianon-trauma tükrében) termelhetett volna ki sajátos értelmezési szempontokat. Ezt a hiátust (is) pótolja tehát az angol nyelvű kötet *Psalmus*-elemzése.

Magyarországról lehetetlen megítélni, hogy például egy tengerentúli olvasó számára felfogható-e egyáltalán az a szélesebb értelemben vett, a konkrét történelmi-politikai szituáción túlmutató kontextus, mely a *Psalmus* mélyebb megértéséhez vezet. A 8., *Reflections of a Nonpolitical Man* című fejezetben Dalos Kodály történelemfilozófiai nézeteit, illetve a klasszicizmus eszményéhez és a tradícióhoz való viszonyát igyekszik rekonstruálni, illetve azt, ahogy mindezt Szabolcsi Bence értelmezte, magyarázta. A lentebb idézett szöveg a 20. századi magyar zene problémái iránt érzékenységet mutató olvasó számára tökéletesen érthető, és nemcsak Kodály, hanem a Kodály utáni zeneszerző-nemzedékek gyakorlatának tapasztalata miatt is, legyen szó a *Bornemisza Péter* mondásairól vagy a *Halotti beszéd*ről. Az utóbbi Kroó György egyszerű ténymegállapításnak tűnő mondattal nyugtázta: „Megszületett a Halotti beszéd zenéje”, majd valamivel később e zenét a szöveghez illő „megkésett melódia”-ként írta le. De mire gondoljon az, aki nem a magyar zene-történet keretei között eszmélt, és az alábbi szöveget olvassa?

Míg Bartók művészetének kiindulópontja – Szabolcsi szerint – a természet, Kodályé a történelem, s e történelem felidézésének „legfőbb eszköze a ’mintha’ zenei nyelve: egy kitalált, elképzelt zenetörténetből és kitalált népzeneből szőtt különös zenei nyelv”. E kései Kodály-értékelésében Szabolcsi újból felidézi az életmű azon mozzanatát is, amelyet 1926-os első megfogalmazása óta a legfontosabbnak tekint – a kodályi életműben megjelenő „pótlás” gesztusát. Eszerint Kodály legfőbb célja: „mindent előlről kezdeni, mindent pótolni, mindent helyrehozni, mindent magára vállalni, egy teljes nemzedék munkáját véghezvinni”.⁶

A világos angol megfogalmazás dacára kérdés, hogy egy tőlünk távol élő olvasó számára érthető-e és átélelhető-e az a zeneszerzői vállalás, mely egy teljes nemzedék munkájának utólagos elvégzésére irányul? S vajon észreveszi-e azt, hogy a *Psalmus* nemcsak aktuálpolitikai, hanem egy nagyon speciális, a mű és alkotója kelet-közép-európai létmódjával összefüggő vonatkozásokkal is alaposan megterhelt kompozíció.

6 Whereas Bartók's inspiration is nature, he [Szabolcsi] adds, Kodály's is history, and the „main method” of his evocation „is the musical equivalent of 'as if': a distinct musical language woven from imagined music history and folk music”. In this late evaluation of Kodály oeuvre, Szabolcsi returns to an aspect he sees as the most significant, having first written about 1926: the gesture of compensation—the observation that Kodály's main aspiration was „to start over, to make up for all that has not been done, to repair, to take everything upon himself, to accomplish the work of a whole generation”. *Kodály Zoltán's World of Music*, 87.

Közbülső címek nélkül, de a belső tagolást megtartva került át az angol kötetbe a Találkozás egy fiatalemberrel című fejezet (An Encounter with a Young Man), mely a *Páva-variációk* elemzését nyújtja. Mivel a megelőző fejezet is részletesebben utal e kompozícióra, az életműben betöltött hangsúlyos szerepe nyilvánvaló, miközben e darab nagyságrendjével kapcsolatban természetesen kételyek is felvetőhetők lennének. A 10. fejezet (Palestrina in Budapest: Kodály's Views on Church Music) Kodály liturgikus zene iránti érdeklődése, tágabb értelemben pedig a Kodályt intenzívebben foglalkoztató zeneszerzéses technikai kérdések kerülnek az elbeszélés homlokterébe, ugyanakkor a kötet kronologikus struktúrája azt is sugallhatja, hogy a liturgikus zene az alkotói pálya egyik önállóan értelmezendő szaka-sza. A következő fejezetek (Why Jeppesen?: Kodály's Reading on Counterpoint; Hungarian Countepoint: Countrapuntal Technique in Kodály's Works) a zeneszerzéses technikai kérdések mentén haladnak, hogy aztán a befejező részek (The Art of Fugue: About Kodály's Concerto; A Symphonic Self-Portrait: The Last Years) a kései stílus reprezentatív zenekari műveit, a *Concertót* és a *Szimfóniát* mutathassák be.

A szépen szerkesztett, jól olvasható, tetszetős, az eredeti változatokhoz képest kevesebb illusztrációt (kottapéldát, táblázatot, fakszimilét, stb.) tartalmazó kötet egy Kodály életrajzának fontos adatait közlő fejezettel, közel ötven oldalnyi jegyzettel, egy rendkívül alapos bibliográfiával és mutatóval egészült ki, így minden adott ahhoz, hogy Dalos Anna munkája a külföldi Kodály-recepció megkerülhetetlen alapl művévé váljon.

A fordítást Vajda Júlia és Brian McLean készítette, bizonyára hasonló munkamegosztásban, mint a kiadó korábbi, magyar zenetörténeti vonatkozású kötetének esetében. Kusz Veronika Dohnányi-kötetét⁷ Kusz Viktória és ugyancsak Brian McLean fordította, nevükkel a könyv impresszumában is találkozhatunk, a Kodály-könyv impresszumából viszont hiányoznak a fordítók.

7 Veronika Kusz: *A Wayfaring Stranger – Ernst von Dohnányi's American Years, 1949–1960*, Oakland, California, 2020

Ozsvárt Viktória

TÖREDÉKEKBEN REJLŐ TELJESSÉG

Ulrich Tadday (hrsg.): *György Kurtág. München: edition text + kritik, 2020 (Musik-Konzepte Sonderband)*

A *Musik-Konzepte* több mint négy évtizedes múltra visszatekintő sorozatának 2020-as különszámát az idén 95 esztendőös Kurtág György pályáját és művészetét bemutató tanulmányoknak szentelte. Nem célzottan ünnepi kiadvány, mégis egyfajta ünnepélyes összefoglalás, visszatekintés igénye érzékelhető benne: a tizennégy tanulmányt tartalmazó kötet széles skáláját mutatja be a Kurtág eddigi életműve kapcsán felmerülő különféle megközelítésmódoknak. Nagy ívű történeti áttekintés éppúgy található benne, mint egy-egy zeneszerzés-technikai problémára kiélezett elemzés vagy a művek interpretációja során felmerülő kérdések izgalmas körüljárása. A kötet végén az angol nyelvű összefoglalók és az alapvető szakirodalmat tartalmazó bibliográfia (332–333.) mellett egy Kurtág életének eseményeit listázó táblázat („Zeittafel”, 334–335.) is helyet kapott. Már ebből is nyilvánvalóvá válik, hogy a tanulmányok – bár kivétel nélkül tudományos szigorúsággal és módszerességgel megírt szövegek – nem kizárólag zenetudósoknak szólnak, hanem az előadóművészek, sőt a kortárs zene iránt érdeklődő közönség számára is tartalmas és tanulságos olvasnivalót ígérnek.

Kurtág György pályájáról számos monográfia és tanulmánykötet látott már napvilágot,¹ a *Musik-Konzepte* különszáma tehát korántsem feltérképezetlen területen mozog. A teljes életmű mélyreható elemzése beláthatatlan írásmennyiséget eredményezett volna, ezért a kötet szerkesztője jóval szűkebb kereteket jelölt ki. Az első részben („György Kurtágs Werk”) található hét tanulmány Kurtág művészetét az 1945 utáni európai zenei irányzatok által meghatározott mozgástérben ábrázolja, a hasonló terjedelmű második rész („György Kurtágs Kafka-Fragmente (1985–87) und ihre Tradition”) pedig egyetlen – sok szempontból emblematikusnak bizonyuló – alkotás kompozitorikus és interpretációs kérdéseit járja körül. Az olvasmányok nemcsak a korszak és a kortársak relációjában körvonalazzák Kurtág művészetének jellemzőit, de rávilágítanak az életmű belső összefüggéseire, visszatérő jelenségeire is. Rendre felmerül az irodalmi inspiráció megjelenési formáinak

1 Friedrich Spangemacher: *György Kurtág*. Bonn: Boosey & Hawkes, 1986 (*Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 5.); Halász Péter: *Kurtág György*. Budapest: Mágus, 1998; Friedemann Sallis–Robin Elliott–Kenneth DeLong (ed.): *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág and Sándor Veress*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011

kérdése, továbbá a zene befogadóját is a zenehallgatás folyamatának lényeges szereplőjeként számításba vevő, pszichológiai töltetű komponálásmód magyarázata. Ezenkívül szó esik a különféle műfajok Kurtág-féle értelmezési köréről is: kamara-zene, dalok és az eddig egyetlen opera sok szempontot felvonultató elemzéseit találhatók meg a gondolatébresztő kötetben.

A kiadvány első három tanulmánya Kurtág és az 1945 utáni kortárs zenei irányzatok, valamint egyes nagy jelentőségű kortársak szerepét vizsgálja a zeneszerző pályájának különböző szakaszaiban. Jörn Peter Hiekel Kurtág művészetének esztétikájára fókuszál, melyet a 20. század második felének zeneesztétikai és zeneszerzés-történeti kontextusában helyez el, és Schiller esztétikai nézeteinek egyik alapfogalmával („ästhetischen Freiheit”) hoz kapcsolatba. A klasszika korától az egykorú művészetig nyúló időkeretben, zenei, irodalmi és képzőművészeti párhuzamokkal világítja meg Kurtág zenei univerzumának működését, ihlető forrásait, rávilágítva, miként kristályosodhatott ki a komponista művészetében az európai új zene történeti, esztétikai és földrajzi értelemben egyaránt.

A darmstadti új zenei nyári kurzusok, valamint Ligeti György jelentőségét a kötet több tanulmánya tárgyalja. Az 1946-os megalapítástól kezdve évente, majd 1970-től két évente megrendezett darmstadti nyári akadémia a kortárs avantgárd irányzatok központjának bizonyult, új perspektívát nyitva az akkor fiatal zeneszerző-generáció, így többek között Kurtág előtt. A zenetudományban – elsősorban a magyar nyelvű irodalomban – szokássá vált Kurtág műveit a személyiség és az életmű szempontjából elemezni. Dalos Anna tanulmánya ettől némiképp eltérő szempontrendszer követ, amikor a zenei jellemzők alapján történő elemzésekhez kapcsolódva mutatja be Kurtág 1959 és 1963 – az 1. vonósnyégyes és a *Bornemisza Péter mondásai* – közé tehető avantgárd korszakát. Tárgyalja Kurtág viszonyát a hagyományhoz, a dodekafónia használatát a zeneszerző műveiben, a művek gesztus- beszéd- és programszerű természetét, valamint a kisformák túlsúlyát. A részletekbe menő zenei elemzések igazolják azt a megállapítást, mely szerint Kurtág határozottan tradicionális elemekkel dolgozik, és zenei gondolkodása olyan párosításokon alapul, mint például kérdés-válasz, visszatérés-variáció, dallam-kíséret, szimmetria-aszimmetria. Az ellentétes elemekből kialakuló struktúra feszültsége nagyban számol a hallgató-befogadó érzékelésével, sőt Kurtág mintha egyenesen a befogadó szemszögéből komponálná meg műveit. Mint arra Dalos rámutat, éppen ez az az attitűd, amely a magyar zeneszerzés történetében merőben ismeretlen volt, miközben a darmstadti kör, elsősorban az e kör egyik vezéralakjának számító Karlheinz Stockhausen érdeklődését nagyban meghatározta. A német komponista „Struktur und Erlebniszeit” című írása inspirálhatta Kurtágot az új szemléletmód elsajátítására és továbbgondolására.²

Lukas Haselböck cikke szintén a kortárs törekvések Kurtágra gyakorolt hatását vizsgálja, amikor Ligeti György és Kurtág kapcsolatát térképezi föl. Az 1945-

2 Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit”. In: Herbert Elmert (hrsg.): *Anton Webern*. Wien: Universal, 1955, 69–79.

ben sikeres zeneakadémiai felvételi után kezdődő,³ és egészen Ligeti 2006-ban bekövetkezett haláláig tartó személyes-életrajzi kapcsolatot Haselböck annak művészi lecsapódásain keresztül mutatja be. Egy táblázatban listázza Kurtág és Ligeti 1970 és 2007 közötti, egymásnak ajánlott vagy egymásra bármilyen formában hivatkozó zeneműveit és írásait. Noha első pillantásra kissé szokatlan a zenei utalások és szóbeli hivatkozások illetén egybefűzése, mégis informatív, ráadásul egyben igazolni látszik Haselböck azon kijelentését, mely szerint a zenei hatás csakis Kurtág részéről nyilvánul meg, Ligeti zenéjében hivatkozásra vagy *homage*-jellegű kompozícióra példa nincs. Haselböck cikkének második része zenei elemzésekre épül: a *...quasi una fantasia...* Ligeti *Zongoraversenyével* kerül párhuzamba, a Ligeti *Aventures-jére* hivatkozó *A kis csáva* (Op. 15b) a gesztusokból felépülő nagyforma problematikáját tárgyalja, a Ligetinek ajánlott „...le tout petite macabre – Ligetinek” pedig a *Le grand macabre* kontextusában a humor mibenlétének kérdését veti fel. A humor mellett a játék jelentésköre is középpontba kerül: a témát Bali János a *Jelek, játékok, üzenetek* apropóján vizsgálja. Gondolatmenete kiindulópontjául az a kilencperces kisfilm szolgál, melyet a komponista unokája, Kurtág Judit készített, és melynek bemutatójára a zeneszerző 90. születésnapja alkalmából a Budapest Music Centerben került sor. A *Játékok* apropóján Kurtág életpályájának történeti és művészi környezetét ábrázoló cikk rávilágít arra, hogy a zenei alkotómunka köré felépített *home video* mondanivalója számos ponton párhuzamba állítható a kurtági életmű egészével, sőt szinte esszenciáját adja annak, csakúgy, mint a *Játékok*. Az „új Op. 1”-ként is aposztrofált és máig bővülő sorozat ugyanis koncentráltan tartalmazza azokat a tulajdonságokat, melyek kulcsot adnak a teljes életmű megértéséhez: ezek közé tartozik a személyesség, az emberi kapcsolatoknak egyfajta shakespeare-i játékossággal, mélységgel és szeretettel történő ábrázolása, valamint a siettetés nélkül, organikusan kifejlődő kompozíció.

Bali szerint a *Játékok* lényege a lehető legnagyobb intenzitás elérése a lehető legkevesebb jellel. A lejegyzés milyenségének részleteire ő azonban nem tér ki, a kérdéskört Tobias Bleek cikke tárgyalja részletesen. Kurtág műveinek interpretációjához a hagyományos notáció ismerete nem feltétlenül elégséges, mivel a Kurtág-féle lejegyzés nem a megszokott módon működik – ennek oka a komponista zenéjének gesztus- és beszédszerűségében keresendő. Kiindulópontként Bleek az 1. vonósnégyes lejegyzési kérdéseivel foglalkozik, és már ebben a korai műben egyfajta sarokköként határozza meg a notáció gesztusszerűségét. Szintén felhívja a figyelmet a benne rejlő komplexitásra: a zenei gesztust a hallgató nem különböző paraméterekből – hangmagasságból, ritmikából – álló objektumként, hanem egy összetett, összeolvasztott jelenséggé érzékeli. A notáció 1960 után tapasztalható bővülésére Bleek számos példát hoz egyrészt a Paul Sacher Stiftung gyűjteményében található kéziratokból, másrészt az Editio Musica Budapest kiadványai-

3 Haselböck Ligeti visszaemlékezésére hivatkozva a kapcsolat elmélyülését a rendkívül hasonló szociális-kulturális háttérrel magyarázza. Ligeti György: „Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs Budapest”. In: Monika Lichtenfeld (hrsg.): György Ligeti: *Gesammelte Schriften*. Mainz: 2007 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher Stiftung 10/1), 480–483.

ból. Izgalmas kérdés a lejegyzés szemléletessége, mely már önmagában is szervesen hozzátartozik a zeneműhöz: ezt szem előtt tartva a *József Attila-töredékek* esetében például a kiadott kotta megőrzi a kézirat eredeti elrendezését, minden darabnál más és más, nem egyetlen, standardizált formát követ. E szólóhangra írt sorozat a beszédszerűség igényének látványos példája: ritmusértékek nélküli lejegyzése az énekesnek nagyfokú szabadságot ad a zenei idő strukturálásában.

A *Bornemisza Péter mondásai* és a *József Attila-töredékek* mellett Kurtág Beckett-megzenésítései és szintén Beckett szövegére készült első operája, a *Fin de partie* részletes elemzése – valamint a teljes második rész középpontjába helyezett *Kafka-töredékek* – a vokális alkotásokra helyezik a kötet súlypontját. Tom Rojo Poller tanulmányában az „átvétel” és az „átadás” kétféle gesztusa és ezek izgalmas összefonódása kerül középpontba Kurtág Beckett-megzenésítéseinek apropóján. A cím-ben szereplő folyamatok dinamikájának megrajzolása arra világít rá, hogy e kétoldalú, oszcilláló hatás eredményeképpen egy idő után már nem választható el éles határvonallal az eredendően saját és az idegen elem. Poller két művet, pontosabban két műcsoportot elemez: a Beckett utolsó irodalmi szövegén alapuló *What is the word?* két, énekhangra és pianóra készült eredetijét (Op. 30a), valamint annak énekhangra és kamarazenekarra hangszerelt változatát (Op. 30b), továbbá a Beckett *mirlitonaides*-jainak szövegére komponált ...*pas à pas*...-t (Op. 36). A megzenésítések érzékeny és árnyalt elemzése azok merőben eltérő lényegére mutat rá: miközben a *mirlitonaides*-megzenésítések rendkívül gazdagok hivatkozásokban és intertextuális utalásokban, addig a *What is the word?* – Poller szavaival élve – szcenírozott szöveg („Text–Inszenierung”); az előbbi kompozíció viszonylag szorosan kötődik a szövegéhez, a másik némiképpen eltávolodva tőle a színpadi jelenlét problémáját járja körbe. Az elemzés nem tér ki Kurtág operájára, egyrészt mivel a színpadi mű nem számít a hagyományos értelemben vett szöveg-megzenésítésnek, másrészt mivel e mű a kötetben egy önálló tanulmánynak, Robert Moser írásának a témája. A *Fin de partie* elemzése az operaműfaj hagyományos jellemzőit szem előtt tartva elemzi Kurtág művét: tárgyalja a szűzsé, a felhasznált szöveg, az alkalmazott hangfajok és a zenekari apparátus, valamint a jelenetépítés kérdéseit. Láthatóvá válik, hogy Kurtág műve, miközben a zeneszerző saját megfogalmazása szerint is opera, a jelenetek címadásaiban inkább a beszélt színház típusaival él (Prolog, Monolog, Dialog). E semleges megnevezések között egyedül a „Poubelle” (szemeteskosár) képez kivételt. Tanulmányában Moser különösen nagy hangsúlyt fektet e jelenet értelmezésére, mivel ez adhatta a kompozíció alapötletét: izgalmas okfejtésben világítja meg a tisztaság és piszkosság ellentétének jelentéstartalmát, mely meglátása szerint az 1. vonósnyégyes első akkordjától kezdve végigvonul Kurtág teljes életművén.

A kötet második részében az énekhangra és hegedűre komponált, az életművön belül meglepően nagy terjedelmű, több mint egyórás *Kafka-töredékek* (Op. 24) apropóján a korábbiakban általánosan megfogalmazott jelenségek konkrét esettanulmányok formájában bukkannak föl: fölmerül Darmstadt zenei légkörének hatása, a zene gesztusszerűsége, a műformák hitelességének problematikája, továbbá szóba kerülnek a lejegyzés kérdései, és az irodalmi utalások jelentésrétegei.

Franz Kafka írásaival Kurtág az 1950-es években ismerkedett meg Ligeti György közvetítése révén. Kafka szimbolikus, sokszor misztikus, a beavatás és beavatottság kérdéseit felvető írásai rendkívül komplex jelentéstartalmat nyernek Kurtág zenéjében. E párhuzamok elsősorban William Kindermann és Martin Zenck írásaiban kerülnek előtérbe. Kindermann idézi Kurtágnak a *Kafka-töredékek* 1993-as salzburgi előadásához írt bevezetőjét, mely érzékelteti azt a szoros szellemi kapcsolatot, amely Kurtágot a Kafka naplóiából és leveleiből kiválogatott töredékekhez fűzte. Az állattá változás mozzanata mindkét írásban fontosnak bizonyul – a megzenésítésben madarak, leopárdok, vadászebek és ló is szerepel. A 14. töredék („Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.”) egy 1911-es naplóbejegyzésből származik, és kétségtelenül kapcsolatban áll Kafka 1912-ben publikált *Az átváltozás* című novellájával. E szövegbeli említéseken túl maga a hangszerelés is egy lényegi kapcsolatra világít rá, a *Kafka-töredékek*ben az énekest ugyanis hegedű kíséri. Mint arra Kindermann felhívja a figyelmet, éppen a hegedű hangja az, ami a novellában az immár bogárrá alakult, elállatiasodott Gregor Samsát továbbra is elragadtatja, emberi érzésekkel tölti el. Zenck tanulmánya egy Kafka írásában szintén gyakran felbukkanó állat, a ló szimbolikájának megértésére törekszik az állattal és a hozzá kapcsolódó jelentéstartalmakkal való azonosulás folyamatát körvonalazva. A földet az éggel összekapcsoló ló nemcsak költői szimbólum, hanem a mozgás egyik kifejezője is, aminek kapcsán Zenck Kurtág zenéjének gesztusszerűségét elemzi.

Kindermann kitér a kompozíció formájának vizsgálatára is: a bázeli Paul Sacher Stiftungban őrzött kéziratos források nyomán a kompozíció létrejöttének különféle aspektusait veszi sorra, izgalmas összefüggésekre világítva rá. Tanulmányából nemcsak az derül ki, hogy mi és miért került bele a sorozatba, hanem az is, mi és miért maradt ki belőle – a Bázelen kutatható kéziratban ugyanis a *Kafka-töredékek* véglegesként ismert formájához képest öt további megzenésítés is található. Kindermann a „Du bist die Aufgabe” elemzésében nyomon követi a töredék formálásának egyes fázisait, autográf oldalak közlésével illusztrálva mondanivalóját.

A formaépítés kérdéseit két további tanulmány vizsgálja: Majid Motavasseli a ciklusalkotás problémáját helyezi tanulmánya középpontjába. A *Kafka-töredékek* éppen azért nem a hagyományos értelemben vett ciklus, mert a darabok sorrendjének megváltozásával minden egyes előadás alkalmával újabb és újabb arcát mutatja a kompozíció, párhuzamba kerülve az Umberto Eco által megfogalmazott „nyitott mű” vagy „mozgásban lévő mű” fogalmával. Az egyes darabok formai felépítésének elemzésekor Motavasseli ötféle típust különböztet meg: háromtagú reprízes formát, két- illetve háromtagú fejlesztő formákat, továbbá két- és háromtagú soroló formát, mely egymástól független zenei anyagok egymásutánjából alakul ki. Motavasseli arra világít rá, hogy a kompozíció négy része e típusok szerinti elrendezése alapján gyakorlatilag reprízes formákkal körülhatárolt szakaszokból alakul ki. Két kivételt találhatunk: az egyik mindjárt az első rész indítása, mely nem reprízes, hanem soroló forma, valamint a második rész (No. 20), mely kizárólag formai jellemzőit tekintve akár az első rész fináléjaként is értelmezhető lenne. Ez utóbbi esetben a mű nem négy, hanem csupán három nagy részből épülne

föl. A klasszikus négytétélesség relációjában izgalmas kérdés még a harmadik rész szerepe, mivel az a tematikus anyagok visszaidézése révén egyfajta rekapitulációként hat, szemben a fináléval, ahol több új anyag is helyet kapott. A harmadik részt záró tétel („Szene in der Elektrischen”, No. 32) a tánc toposzát idézi meg, triós menüettformát alkalmazva.

Christian Utz a nagyforma felépítésének kérdését az előadó szemszögéből igyekszik megválaszolni, miközben az Eco művészetfilozófiájából ismert folyamatosság-diszkontinuitás kettősségét alapvető kérdésként azonosítja. Mint rávilágít, az egyes darabok pontos datálása miatt a mű a naplószerűség benyomását kelti, éppúgy, mint a megzenésítések alapjául szolgáló Kafka-szövegek egy része. Ez a töredékesség, szinte röpiratszerűség Kurtág életművén belül gyakori formai megoldás: idesorolhatóak például a *Játékok* füzetei, a *Bornemisza Péter mondásai* (Op. 7) vagy a *József Attila-töredékek* (Op. 20). Ugyanakkor mintha a *Kafka-töredékek* a nagyforma szintjén a négy jól elkülöníthető rész révén a klasszikus négytétélességre is hivatkozna, elsősorban a szonáta és a szimfónia tradícióját idézve fel. Utz tanulmányának illusztrációjaként egy szemléletes diagram is helyet kapott a kötetben, melyből karakterek és időtartam szerint követhető nyomon a *Kafka-töredékek* struktúrája. Ennek alapján a klasszikus értelemben vett második tétel szerepét betöltő 20. töredék a maga 6 perc 12 másodpercnyi időtartamával tűnik ki, és terjedelme apropóján párhuzamba állítható a sorozatot záró, 6 perc 19 másodperces 40. töredékkel („Es blendete uns die Mondnacht”). Utz a továbbiakban nem kevesebb mint tizennégy hangfelvételt hasonlít össze a Nicholas Cook által bevezetett „augmented listening”⁴ módszere alapján, mikro- és makroszkopikus nézőpontból egyaránt értékelve az interpretációk tulajdonságait. A hét stúdióban készült, illetve hét koncertfelvétel kvantitatív és kvalitatív elemzése a lényegre törő ismertetések mellett bőséges számszerű adatokat tartalmazó táblázatokra támaszkodik.

A kötetet záró két tanulmány, Thomas Glaser és Cecilia Oinas munkái szintén az elérhető felvételekkel foglalkoznak. Hermann Danuser 1994-ben megfogalmazott gondolatai nyomán⁵ Glaser a mérhető paraméterek alapján elemzi a mű rögzített interpretációit, értelmezését szemléletes folyamatábrákkal és informatív táblázatokkal támasztva alá. Oinas a kiadásra került hangfelvételekben keresi Kurtág zenei örökségének reflexióit. A ciklusépítés lehetőségei és a mű egységességének kérdése apropóján a felvételek sajtóvisszhangjából is válogat példákat.

A fentebb részletezett kérdésköröket a kötet második részének élén álló tanulmány szinte kivétel nélkül megemlíti. Simone Hohmaier írása az életművön belül pozicionálja a *Kafka-töredékeket*, vizsgálja a zenei elemzés és az interpretáció egymásra hatásának lehetőségeit, felvetve és meg is válaszolva a sokakat foglalkoztató kérdést: miként szolgálhatja a tudományos analízis egy mű előadását. Ez utóbbi kérdésfelvetés annál is inkább aktuális a *Kafka-töredékek* vonatkozásában, hiszen

4 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2013.

5 Hermann Danuser: „Grundtypen der Interpretationsanalyse”. In: uő–Siegfried Mauser (hrsg.): *Neue Musik und Interpretation. Fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte*. Mainz: Schott, 1994.

köztudott, hogy a partitúrában szereplő tételsorrend nem Kurtág, hanem a közreadó, Wilhelm András munkája. Bár ezt a sorrendet később a zeneszerző is jóváhagyta, mégis újra és újra megoldandó problémaként merül föl a „nyitott mű” mint jelenség. Vajon csakis az aprólékos, intellektuális természetű elemzésen keresztül vezet az egyetlen helyes út az interpretációig? Feltétlenül szükséges vajon előadó és zeneszerző személyes kapcsolata ahhoz, hogy az előadó ráleljen a komponista szándékára, és adekvát módon tolmácsolja azt? Bár ez utóbbi kérdésre Hohmaier válasza egyértelmű nem, ugyanakkor a mélyebb, intellektuális megértés iránti igényt nélkülözhetetlennek tartja. Ha az előadóművész nem ismeri teljes mélységében azokat a gondolatokat, melyek a kottakép mögött rejlenek, és ennek eredményeképpen nem érez rá arra a tartalomra, amelyet a kottában lehetetlen rögzíteni, akkor az előadás menthetetlenül adós marad a lényeggel.

A tanulmányok közül első pillantásra hiányozhatnak az *oral history* típusú közlemények, ám ez talán tudatos döntés eredménye lehetett: az elemzéseket olvasva az lehet az érzésünk, hogy egy klasszikussá vált szerző életművébe nyerhetünk betekintést. A kötet szerkesztőjét dicséri a nagyszerűen kigondolt és következetesen végigvitt koncepció, melynek összetartó ereje révén a tanulmánykötet egymáshoz szorosan kapcsolódó írások sorozatává áll össze, és a közel 350 oldalon az általánostól az egyedi felé haladva egyre apróbb részletekre irányítja az olvasó figyelmét. Egy-egy gondolat többszöri felbukkanása korántsem hat zavaróan, hanem újabb és újabb szemszögből világítja meg ugyanazt a jelenséget: egyre inkább elmélyedhetünk Kurtág György zenéjének univerzumában, melyből mindenki – zenetudós, zeneszerző, előadóművész vagy művészettörténet iránt érdeklődő laikus – a saját érdeklődési körének függvényében élményszerű felismerésekkel gazdagodhat.