Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LX. évfolyam, 1. szám · 2022. február

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, 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: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a https://mzzt.hu/hu/magyar-zene oldalon. 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 • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

5 CZAGÁNY ZSUZSA–GILÁNYI GABRIELLA
A Laskai-kódex és kottás előzéklapjai
32 The Laskai Codex and its Notated Flyleaves
(Abstract)

33 FRANÇOIS DELÉCLUSE
Debussy *Vonósnégyes*ének vázlatai új megvilágításban
57 New Insights into Debussy's Sketches for the *String Quartet* Op. 10
(Abstract)

58 NÉMETH ZSOMBOR
A negyedik negyedikje
Bartók Béla Allegretto, pizzicato *tételének keletkezéséről*
és korai előadás-történetéről
75 The Fourth of the Fourth
On the Genesis and the Early Performances of the Allegretto, pizzicato
Movement of Béla Bartók's String Quartet No. 4
(Abstract)

76 PINTÉR CSILLA MÁRIA
A bánat dalai
Egységesítő komponensek Bartók Húsz magyar népdal*ában*
88 The Songs of Sorrow
Unifying Components in Bartók's Twenty Hungarian Folksongs
(Abstract)

89 SZABÓ BALÁZS
A magyar zene szolgálatában
Tóth Aladár pályakezdése
98 In the Service of Hungarian Music
The Beginning of Aladár Tóth's Career
(Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

99 VARGA LÁSZLÓ DÁVID
Rögzült „idiómák” a szájhagyomány szolgálatában?
Az órómai ének kutatástörténete (1891–2021)
118 Fixed ‘Idioms’ in the Service of Oral Tradition?
The Research History of Old Roman Chant (1891–2021)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

Nemzeti Kulturális Alap

Magyar Tudományos Akadémia

TANULMÁNY

Czagány Zsuzsa–Gilányi Gabriella

A LASKAI-KÓDEX ÉS KOTTÁS ELŐZÉKLAPJAI*

BEVEZETÉS

A kora újkori és újkori könyvek, nyomtatványok, levéltári iratok borítójaként, a kötéstáblák, gerincek, sarkok megerősítőjeként fönnmaradt középkori kódextöredékek számos tudományág érdeklődésére tarthatnak számot, tudományos vizsgálatuk szinte kötelezően hordozza magában az interdiszciplinaritás igényét. Ebből következően azoknak az eszközöknek és módszereknek a tára, amelyekkel vizsgálhatók, vizsgálandók, magától értődően és szükségszerűen tevődik össze az egyes diszciplínákon belül kidolgozott és kiválasztott utak, lehetőségek kínálatából. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne közelíthetnénk a töredékek felé egyetlen tudományterület oldaláról, és ne érhetnénk el látványos eredményeket a kérdésfeltevések és kapott válaszok egy-egy behatárolt körén belül is. Ezek érvényessége azonban korlátozott marad mindaddig, amíg nem erősítjük meg, de legalábbis nem árnyaljuk, pontosítjuk, módosítjuk őket a további területek további kérdéseire adott válaszaival, ütköztetve egymással a különböző, olykor ellentmondásos, sőt a kutatás korai szakaszaiban esetleg egymást látszólag kizáró részeredményeket. A többirányú és többszintű kutatás néha meglepő fordulatokat vesz, a kezdeti kutatási főcsapásról nem várt leágazások nyílnak. Meglehet, a leágazások zsákutcákba torkollnak, melyek végén meg kell fordulni, és vissza kell gyalogolni a kiindulóponthoz. Olykor azonban – néhány óvatos lépés megtételét követően – a kutatás horizontja váratlanul és zavarba ejtően szélesre tágul.

A fragmentológiával foglalkozó zenetörténész a középkori liturgikus *kottás* kódexek töredékeit keresi elsősorban a 15–18. századi könyvek, kéziratok kötéstábláin. A zenetörténeti szempontú kutatás a borítóként szolgáló fragmentumokból a középkori liturgikus egyszólamú magaskultúra, a *cantus planus* forrásait rekonst-

* A tanulmány I. része előadás formájában a BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2022. február 24-én „A töredékkutatás fő- és mellékágai. A Laskói Demeter-kódex boszniai kapcsolata” címmel is elhangzott; II. része a „Lendület” Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport 2021. november 17-i tudományos ülésén (Magyar Tudomány Ünnepe) elhangzott, a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült, „Laskói Demeter 15. századi iskoláskönyve. A 12. századi kottás előzéklapok vizsgálatának új tanulságai” című előadás bővített-átdolgozott változata. Mindkét szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója és a „Lendület” Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport tagja.

ruálja, a fönnmaradt tételkészlet, a dallamvariánsok és a hangjegyírás aprólékos összehasonlító elemzésének hármas egységében. A leginkább kézzel fogható cél az új zenei források föltárása, hiszen a középkorból ránk maradt hangjelzett liturgikus kódexek a 20–21. századi intenzív kutatások ellenére is csupán töredékét képviselik a feltételezett eredeti állománynak. Különösen igaz ez a középkori Magyarország forráshelyzetére, amely a viharos történelmi fordulatok következtében még a környező országok ugyancsak jelentős veszteségeihez képest is jóval kedvezőtlenebb. Bár a teljes, zenei szempontból értékelhető források száma nem nagy, belőlük mégis valamennyire megrajzolható az ország középkori zenetörténete: az európai gregorián énekanyag sajátos regionális összeállítása a maga alapvető liturgikus és zenei egységével, ugyanakkor számtalan helyi változatával, az archaikus készlet számos ponton egyéni elrendezésével és alkalmazásával, jellegzetes késő középkori bővítményeivel s nem utolsósorban egyedülálló hangjegyírásával. E hangjegyírás az ország központi szkriptóriumaiban formálódhatott a 12. század folyamán, s a 13. században érte el kiforrott állapotát. A nemzetközi zenei-paleográfiai kutatásban ezért esztergominak nevezett notáció használata az ország teljes területén a középkor végéig, sőt van, ahol még ennél tovább is folyamatos volt. Magyarország határain túl azonban ismeretlen maradt, ezért megbízható provenienciajelzőként használható: az ilyen notációval készült kódexek, töredékek bizonyosan a középkori Magyarországról származnak.

A szinte biztosan magyarországi műhelyekhez köthető kottaírás legkorábbi emlékei 12. századiak. Számuk mindössze három, s bár jelen tudásunk szerint egyikük pontos provenienciája sem állapítható meg teljes bizonyossággal, feltehetően a középkori Magyarország különböző térségeiből származnak. (1) A Pray-kódex, egy 1192 és 1195 között valószínűleg az ország északkeleti vidékén fekvő bencés kolostorban használt szakramentárium[1] mintegy „mellékesen" és részben utólagos kiegészítésként tartalmaz kottás énektételeket.[2] (2) A krakkói Jagelló Könyvtárban található, 2015-ben előkerült töredék egy, az officium énektételeit tartalmazó antifonáléból származik, amelynek szűkebb használati helyét nem ismerjük.[3] (3) Jelen kutatásunk szempontjából a legnagyobb horderejű a horvátországi/közép-dalmáciai Šibenik ferences konventuális kolostorának könyvtárában őrzött 15. századi iskoláskönyv kötését erősítő kétlapnyi fragmentum,[4] amelyet mai tudásunk szerint a középkori Magyar Királyság délvidékének valamelyik kolostori iskolájában használtak föl a könyv bekötésénél.

A magyar zenetörténeti és zenei paleográfiai kutatásban e háromból sokáig mindössze egy, a Pray-kódex kapott nagyobb figyelmet. Ez érthető, hiszen a krak-

1 Országos Széchényi Könyvtár, MNy 1.

2 A Pray-kódex énektételeinek ez ideig legteljesebb elemző összefoglalását ld. Szendrei Janka: „Pray-kódex". In: *A „Mos patriae" kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 144–209.

3 Zsuzsa Czagány: „Fragmentum Cracoviense Officii Sancti Demetrii Thessalonicensis". *Studia Musicologica,* 56/2–3. (2015), 173–188.

4 Šibenik, Samostan Sv. Frane, Cod. 10.

kói töredék 2015-ig ismeretlen, a šibeniki pedig hosszú ideig gyakorlatilag megközelíthetetlen volt. Pedig a horvátországi gyűjteményben őrzött kézirat maga, vagyis a 12. századi kottás töredékek 15. századi hordozója nem kis 20. századi magyar kutatástörténeti múltra tekinthet vissza. A kézirat ugyanis nem más, mint az úgynevezett Laskai-kódex. Azaz egy Laskai Demeter nevű diáknak az 1430-as években talán a pécsváradi bencés kolostori iskolában másolt jegyzetfüzete, amely a tananyagként szolgáló latin nyelvű traktátusok és kommentárral ellátott, különböző tárgyú tanszövegek mellett egy ötsoros magyar nyelvű imádságot is tartalmaz. Elsősorban ez a nyelvemlék, a *Laskai-sorok* emelte be a kódexet a múlt század nyolcvanas éveiben a magyarországi irodalom- és könyvtörténeti kutatás érdeklődésének belső körébe.

2021 szeptemberében az MTA „Lendület" Digitális Zenei Fragmentológia kutatócsoport két tagja – Czagány Zsuzsa és Gilányi Gabriella – azzal a céllal utazott Šibenikbe, hogy a Laskai-kódex kötésébe rejtett kottás töredékeket – egy 12. századi tropárium-prozárium két csaknem teljes pergamenfólióját – a helyszínen alaposan tanulmányozza, digitalizálja, és mintegy mellesleg a teljes 15. századi papírkéziratot is lefényképezze.[5] Ezzel szemben már a helyszínen kiderült, hogy nemcsak a töredék, de annak hordozókézirata is sokkal többet tartogat a kutatás számára, s hogy ez a kutatás jóval szélesebbre – zavarba ejtően szélesre – nyitja majd a megszokott tudományterületi horizontot. Visszautalva az imént megfogalmazottakra: kutatásunk zenetörténeti és zenei paleográfiai főcsapásáról letértünk, hogy egy eleinte vékony, majd egyre vastagodó szálat követve-gombolyítva a 15. századi Magyarország, annak Délvidéke, Dalmácia és Bosznia diplomácia-, egyház- és politikatörténetének terepére jussunk, s szembesüljünk a korabeli vallási viszályok, eretneküldözés és a boszniai ferences missziók szövevényes hálójával.

De miért volt minderre szükség? Hiszen a zenetörténésznek éppen elég kihívást jelent a 12. századi töredékfóliók liturgikus tartalmának és dallamainak megfejtése, a kottaírás azonosítása, az anyakódex virtuális elhelyezése a 12. századi Magyarország még képlékeny liturgikus zenei gyakorlatát szolgáló és dokumentáló forrásainak sorában. Hiszen, ahogy azt korábban elmondtuk, egyetlen tudományterület oldaláról is közelíthetünk a töredékek felé, s a kérdésfeltevések és kapott válaszok egy-egy behatárolt körén belül is látványos eredményeket érhetünk el. Beérve ezekkel, elháríthatnánk a távolabbra mutató feladatokat. Ekkor azonban éppen az a komplex interdiszciplinaritás-elv sérülne, amelyet a fragmentológiai kutatás és kutató vall büszkén a magáénak, s amelyet tudományterülete értékes és fontos többleteként határoz meg. Úgy véljük – remélve, hogy majdani eredményeink igazolnak bennünket –, érdemes megragadni a kínálkozó alkalmat és rálépni a takarásban levő útra, még akkor is, ha sokáig nem látszanak az út menti fogódzók, és az eredeti, szűkebb kutatói szándékhoz való visszacsatolás lehetősége is bizonytalan. Ikertanulmányunk

5 Ezen a helyen mondunk köszönetet fra Ivannak, a šibeniki kolostor könyvtárvezetőjének, aki engedélyt adott a kézirat tanulmányozásához és fényképezéséhez, és kiváló munkakörülményeket teremtett a helyszíni kutatáshoz.

ezen a ponton kettéválik: elsőként a hordozókönyvet, a Laskai Demeter-kéziratot vesszük szemügyre, majd annak 15. századi vándorlását, egyház- és kultúrtörténeti hátterét kíséreljük meg legalább részlegesen rekonstruálni. Ez utóbbihoz kiindulópontként szolgálnak a kódexben és a töredékeken megőrződött, a digitális fényképtechnológiának köszönhetően olvashatóvá tett tulajdonosi bejegyzések, földrajzi és személynevek, évszámok: a Laskai-kódex késő középkori utóélet-láncának véletlenszerűen fönnmaradt és óvatosan összekapcsolt szemei.

I. A KÓDEX KUTATÁSTÖRTÉNETE, TULAJDONOSAI ÉS 15. SZÁZADI VÁNDORLÁSÁNAK REKONSTRUKCIÓJA

(Czagány Zsuzsa)

Felfedezés és újrafelfedezés

A Laskai-kódexről elsőként Krsto Stošić horvát helytörténész adott hírt 1933-ban közzétett katalógusában.[6] A katalógus a dalmáciai Šibenik konventuális-ferences kolostora könyvtárának kéziratos emlékeit foglalta jegyzékbe. A 10. számú kötet a *Liber Demetrii de Lasko* elnevezést kapta. A leírásból kiderül, hogy egy, a latin traktátusok között szabadon maradt helyre, a 16. oldal rektójára a kézirat másolója magyar nyelvű szöveget jegyzett be. Erre a magyar nyelvemlékre figyelt föl 1982-ben, csaknem fél évszázaddal Stošić katalógusának megjelenése után az irodalom- és könyvtörténész Holl Béla, s látogatott el a šibeniki kolostor könyvtárába.

Helyszíni kutatása során részletes tartalomjegyzéket készített a kódexről, külön figyelmet szentelve az általa Laskai-soroknak elnevezett magyar nyelvű verses imádságnak. Felfigyelt arra is, hogy a kötéstáblák és a könyvtest között mindkét oldalon egy-egy szöveget és kottát tartalmazó pergamenlap bújik meg, amely szemlátomást sokkal régebbi, mint a kézirat maga. Bár Holl Béla nem időzhetett sokat a könyvtárban, sikerült fekete-fehér mikrofilmmásolatot készíttetnie a kéziratról. A film az MTA könyvtárába,[7] egy másolata pedig a Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának mikrofilmarchívumába került.[8]

Két évvel šibeniki kutatóútja után jelent meg Holl Béla összefoglaló tanulmánya a Laskai-kódexről a *Magyar Könyvszemle* 100. évfolyamának 1. számában.[9] A kéziratot Holl iskolás könyvként határozta meg: tanszövegek, traktátusok gyűjteményeként, amely mind formájában, mind összeállításában és tartalmában a késő középkori iskolai gyakorlat jellegzetes vonásait hordozza. A tananyagként szolgáló forrásmunkákhoz a másoló (diák) jegyzeteket fűzött, egyes szakaszait kivonatolta,

6 Krsto Stočić: „Rukopisni kodeksi samostana sv. Frane u Šibeniku", *Croatia sacra. Arhiv za crkvenu povijest Hrvata* 3/5. (1933), 18–61.

7 MTA Könyvtár mikrofilmtára, 6428/I.

8 Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Régi Zenetörténeti Osztály mikrofilmtára, nr. 519. A filmről a 2000-es évek elején digitális másolat is készült, amely a Régi Zenetörténeti Osztály belső hálózatán érhető el, jelzete Z 519.

9 Holl Béla: „Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és verses nyelvemlék 1433-ból", *Magyar Könyvszemle* 100. (1984/1), 1–23.

és a megértést segítő magyarázatokkal látta el. A terjedelmes csillagászati-naptárszámítási fejezet és a teológiai tárgyú traktátusok[10] mellett a kódex szentírási szövegmagyarázatokat, legendáriumot és kalendáriumot is tartalmaz. A szabadon maradt laprészeket nyilván utólag bejegyzett s a fő szövegegységekhez csak lazán vagy egyáltalán nem kapcsolódó vegyes tartalmú följegyzések, mondások, idézetek töltik ki. Az egyes fejezetek szemlátomást külön-külön készültek, s csak utólag került sor egybefűzésükre, könyvvé alakításukra. Erre utal az a tény is, hogy a fejezetek végén explicitet, azaz zárszót, kolofont találunk, amelyben a lejegyző nemcsak magát nevezi meg, de a lejegyzés időpontját is szinte minden esetben föltünteti.[11] Ezekből az adatokból válik egyértelművé, hogy a kézirat nagy részét Laskai Demeter másolta 1434-ben és 1435-ben.

Bár közvetlen bizonyítékokkal nem tudta alátámasztani, Holl úgy vélte, a kódex lejegyzésének és használatának helyét a középkori Magyarország délvidékén, Pécsváradon, a bencés kolostor iskolájában kereshetjük.[12]

A Laskai-kézirat a múlt század nyolcvanas éveitől kezdve a hazai tudományosság egyre szélesebb körében vált ismertté. Elsősorban az irodalomtörténeti és nyelvészeti kutatás nyelvemlékekkel foglalkozó ága emelte be látóterébe, s elemezte aprólékos filológiai gondossággal a kódex 16. levelén bejegyzett magyar nyelvű verses imádságot.[13] A terjedelmes, 70 fóliót is meghaladó legendárium végén található Szent László-szermót és a benne elbújtatott két szövegközi magyar glosszát Madas Edit vizsgálta.[14] Mivel a szövegegységek közt nincs zeneelméleti traktátus[15] – bár az

10 Többek között Raimundus de Pennaforte 13. századi verses papi kézikönyve, *Summája* Adamus Alderspacensis (Coloniensis) 100 évvel későbbi verses-hexameteres átiratában *(Summa de Summula Raimundi de Pennaforte),* a feltehetően Johannes de Polonia által írt *Computus manualis,* a korábban Clairvaux-i Szent Bernátnak, újabban Bernardus Morvalensisnek tulajdonított *Carmen paraeneticum de contemptu mundi,* azaz „Értekezés a földi dolgok hiábavalóságáról". A kézirat tartalmának részletes ismertetését ld. Holl: *Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és verses nyelvemlék,* 13–15.; Mészáros István: „Középkori hazai iskoláskönyvek", *Magyar Könyvszemle* 102. (1986/2–3), 126–128.

11 A kéziratban összesen kilenc kolofon maradt fönn: az 1433-as évszám egyszer, az 1434-es és 1435-ös három-három alkalommal jelenik meg. Laskai Demeter *(Demetrius de Lasko)* négy zárszóban nevezi meg magát.

12 Holl: *Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és verses nyelvemlék,* 8.

13 Mátai Mária: *Első magyar nyelvű verses imádságunk. A Laskai Sorok (1433)*. Budapest: Universitas Kiadó, 1997, ²2002. A kódex 1984–1997 közötti kutatástörténetéhez lásd a Bevezetést uott, 9–12.

14 Madas Edit: „Szent László a középkori magyarországi prédikációirodalomban". In: Jankovits László–Kecskeméti Gábor (szerk.): *Neolatin irodalom Európában és Magyarországon*. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem, 1996, 63–79., a Laskai-kódex Szent László szermójának szövegkiadása a 71–74. oldalon.

15 Mivel az egyes szövegegységek közt nincs szorosabb tartalmi összefüggés, vezérfonal – összeállításuk inkább tűnik véletlenszerű, mint tudatos döntés eredményének –, a zeneelméleti traktátus hiányát is esetlegesnek gondoljuk. Az iskolai tananyagnak az *ars musica* elméleti oktatása egész bizonyosan része volt, annál is inkább, mert a naptárszámítással, csillagászattal foglalkozó computus-fejezet egyes szakaszainak, definícióinak terminológiai eszköztára a guidói kéz *(manus Guidonica)* zenei hangmegjelöléseit használja. Ebből talán óvatosan arra következtethetünk, hogy a másoló, illetve a kéziratot használó diákközösség rendelkezett zenei alapműveltséggel, tisztában volt a zeneelméleti fogalmakkal, s ezt a tudását a tanítás más területein is hasznosította. A guidói kéz, illetve a guidói hangrendszer *claveseinek* ilyenfajta, a zene tudományán *kívüli* használata mindenképpen figyelemre méltó, és további kutatásra érdemes.

ars musica oktatásának fontosságára a szöveg több helyen is figyelmeztet –,[16] a zenetörténeti kutatás nem foglalkozott a kézirat törzsanyagával. Ezzel szemben megkülönböztetett figyelemmel fordult a kódex elülső és hátsó előzékeként fönnmaradt két kottás pergamenlap felé.

Két tulajdonosi bejegyzés

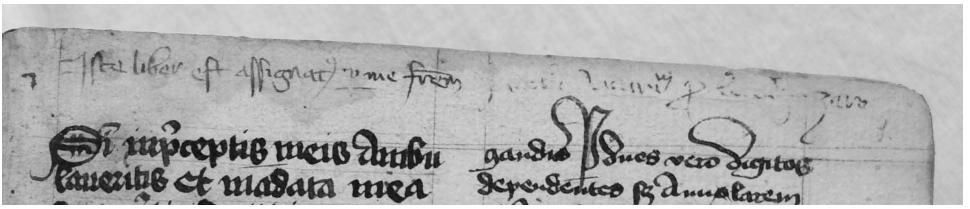
Kutatócsoportunk is elsősorban azzal a céllal utazott Šibenikbe, hogy e két kottás pergamenlapot tanulmányozza és digitalizálja. A kutatás eredményeiről, a fragmentumok zenei-paleográfiai és dallamtörténeti vizsgálatának tanulságairól – ahogy azt bevezetőnkben is leírtuk – ikertanulmányunk második részében számolunk be. Előbb azonban azokat az eredményeket foglaljuk össze, amelyek a kéziratban, de még inkább a töredékeken fönnmaradt hevenyészett tulajdonosi-használói bejegyzésekből kiolvashatók és kikövetkeztethetők. A számos, különböző tárgyú, tartalmú és súlyú annotációból kettőt emelünk ki, melyek a Laskai-kódex későbbi sorsa szempontjából különösen sokatmondónak bizonyultak.

(1) Már Holl Béla figyelmét is fölkeltette az a kódex főírásánál (Laskai Demeter kézírásánál) nem sokkal későbbi bejegyzés, amely az első fólió rectójának fölső szélén, az írástükör fölött maradt fönn. A lap teljes szélességén végighúzódó, egysornyi írást Holl csak félig tudta kibetűzni, hiszen – amint arról a kódex helyszíni tanulmányozásakor magunk is meggyőződhettünk – a sor második fele olyannyira kifakult, hogy szabad szemmel alig látható. Ultraibolya fénnyel megvilágítva, digitalizálva és nagyítva azonban rekonstruálni tudtuk a teljes szöveget: „Iste liber est assignatus per me fratrem Iacobum vicarium pro loco de Jezero"; magyar fordításban: „Ez a könyv általam, Jakab vikárius által rendeltetett Jezero locusa számára." *(1. fakszimile)*

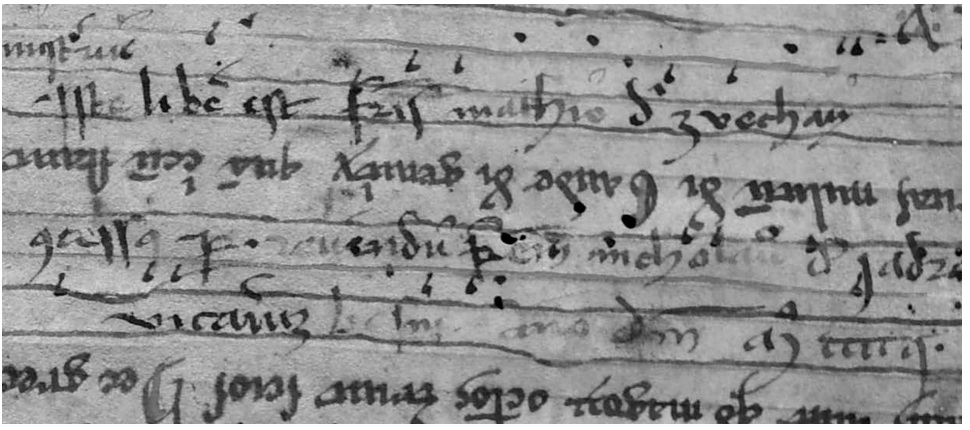
(2) A kódex hátsó előzéklapjaként szolgáló kottás töredéket a későbbi használók cseppet sem kímélték: a pergamenlevélen számos különböző korú és funkciójú bejegyzés található – köztük grammatikai szabályok, zsoltárversrészletek, tollpróbafirkák, egy részük az eredeti szöveggel és kottával megegyező irányban, másikuk ehhez képest fejjel lefelé. Ez utóbbiak közt, az oldal közepén találjuk az alábbi bejegyzést: „Iste liber est fratris Mathie de Zvechay concessus per reverendum fratrem Nicholaum de Iadra vicarium bosne anno domini M CCCC L". Magyar fordításban: „Ez a könyv Zvecsáji Mátyásé, aki azt Zárai Miklós boszniai vikáriustól kapta 1450-ben." *(2. fakszimile)*

A bejegyzésekben szereplő földrajzi nevek egy meghatározott térségre és intézményre irányítják figyelmünket: Boszniára és a 15. századi boszniai ferences vikáriára.

16 Pl. f. 68v: […] *in domo dei, quattuor sunt necessaria, scilicet grammatica, musica, ius canonicum et ars compoti.*



1. fakszimile. Laskai-kódex, fol. 1 recto, tulajdonosi bejegyzés a lap fölső szélén



2. fakszimile. Laskai-kódex, hátsó előzéklap, recto

A boszniai kapcsolat

Boszniában 1339-ben jött létre a ferencesek által irányított vikária, s vált rövid időn belül meghatározó, sőt voltaképpen egyedüli tényezővé nemcsak az ország nyugati keresztény orientációjának előmozdításában, de az urbanizáció, iparosodás és a kereskedelem felvirágoztatásában is.[17] A ferencesek látták el a katolikus egyház valamennyi feladatát, és töltötték be a világi papság legkülönbözőbb szintő funkcióit is.[18] A plébániahálózat működtetése éppúgy rájuk hárult, mint az oktatás és egyéb karitatív tevékenységek végzése. A 15. században Bosznia területén mintegy 40 ferences kolostor működéséről van tudomásunk.[19]

17 Molnár Antal: *Katolikus missziók a hódolt Magyarországon,* I.: *(1572–1647),* Budapest: Balassi Kiadó, 2002, 74–83.; Ternovácz Bálint: *A szerémi és a boszniai latin püspökségek története a középkori Magyar Királyságban*. PhD disszertáció, ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola 2019, 106–128. Online: https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfjs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/50932/dissz_Ternovacz_Balint_tortenelemtudomany.pdf?sequence=1&isAllowed=y] Utolsó hozzáférés: 2022. január 10.

18 Az 1252-től Diakóváron tartózkodó boszniai püspököknek szinte semmilyen beleszólásuk nem volt Bosznia egyházi és vallási ügyeibe. Vö. Molnár: *Katolikus missziók…,* 83; Ternovácz: *A szerémi és a boszniai latin püspökségek…,* 106.

19 Vö. Antal Molnár: *Confessionalization on the Frontier. The Balkan Catholics between Roman Reform and Ottoman Reality,* Roma: Viella, 2019, 18–22.

A Laskai-kódex kiemelt bejegyzéseiben szereplő két helység, Zvecsáj és Jezero is a boszniai ferences kolostorok közé tartozott. Zvecsáj Alsó-Boszniában, Banjalukától délre fekszik, szerzetesrendháza és vára a török elleni harcok során töltött be fontos szerepet.[20] Nem messze tőle található az első bejegyzésben megjelölt Jezero is, amelyet egyes följegyzések a tőle 10 kilométerre keletre fekvő Jajca nyugati előváraként említenek. Zvecsáj és Jezero is a török támadások idején kialakított 15. századi végvárrendszerhez tartozott.

A hátsó töredéken megnevezett Zárai Miklós a bejegyzés tanúsága szerint 1451 körül működött boszniai vikáriusként. Feltehetően azonos azzal a Nicholaus de Iadra obszerváns ferences szerzetessel, aki egy 15. századi zárai jegyzőkönyv szerint Bosznia vikáriusaként fontos szerepet játszott a dalmát szigetekhez tartozó Ugljan, Pašman és Novigrad kolostori elöljáróinak kinevezésében:[21] „Venerabilis religiosus frater Nicolaus de Iadra ordinis minorum de observantia ut asseruit tamquam vicarius tocius vicarie Bosne […].”[22]

A bejegyzés szerint tehát a Laskai-kódex az 1450-et megelőző időszakban Zárai Miklós boszniai vikárius tulajdonában volt, aki azt Zvecsáji Mátyástól kapta. Mátyásról a számunkra hozzáférhető történeti források nem szólnak, neve alapján azonban feltételezhetjük, hogy ha nem is a Miklóséhoz hasonló magas rangban, de ő is a 15. századi boszniai ferences vikariátus személyi állományához tartozott. Laskai Demeter kódexe ezek szerint mintegy (legfeljebb) 15 évvel befejezése és könyvvé alakítása után Boszniába, minden bizonnyal valamelyik ferences közösség használatába került. Ha e későbbi használat állomásait nem is tudjuk pontos helyhez, kolostorhoz kötni, a boszniai környezet mellett szólnak a kézirat kalendáriumába utólag, az 1440-es évek második felétől bejegyzett történeti események és halálozási adatok is.[23]

Tudjuk tehát, hol volt a kézirat 1435-ig, mint ahogy azt is, hova került valamivel 1450 előtt. Feltárhatjuk-e azonban az út közbülső állomásait? Áthidalhatjuk-e azt a mintegy 15 évnyi információs szakadékot, amely a Laskai-kódex pécsváradi leírása-összeállítása és feltételezett boszniai használata között húzódik? Talán igen, ha gondosan elemezzük az első számú, a kézirat első oldalának tetején olvasható bejegyzést.

Holl Béla úgy gondolta, ez a bejegyzés különösen nagy jelentőségű, mivel feltehetően a kódexet elsőként használó Laskai Demeter utáni következő tulajdonos keze nyomát viseli, s talán még ugyanabban a kolostori iskolában készült, ahol a kéziratot összeállították.[24] A bejegyzésben Jakab vikárius szerepel, akiről az imént

20 Vö. Thallóczy Lajos: *Jajca (bánság, vár és város) története 1450–1527*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1915 (Codex diplomaticus partium regno Hungariae adnexarum 4), 272.

21 Petar Runje: „Nikola Cimelić – Zadranin: Duvanjski biskup i bosanski vikar?” [A zárai Nikola Cimelić: duvnói püspök és boszniai vikárius?], *Bosna Franciscana* 22. (2005), Sarajevo: Franjevacka Teologija, 151–160. Elérhető online a Central and Eastern European Online Library oldalán: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=279253. Utolsó hozzáférés: 2022. január 10.

22 Uott, 152., 5. lábj.

23 A bejegyzések szerint Petar Vojslavich, Alsó-Bosznia vajdája 1454 májusában, Magdalena Chosanich 1459 októberében, István Tamás (Stjepan Tomaš) bosnyák király pedig 1461 júliusában hunyt el.

24 Holl: *Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és verses nyelvemlék*, 4.

vázolt történeti háttér ismeretében feltételezhetjük, hogy ugyancsak *boszniai* vikárius volt. Ha a Laskai-kódex elkészülését követő időszakot, azaz a 15. század 30-as éveinek második felét vesszük alapul, vizsgálatunkat egyetlen Jakab nevű vikáriusra szűkíthetjük le: Marchiai Jakabra, az itáliai, monteprandói születésű obszerváns ferences testvérre, a szenvedélyes szónoklatairól nevezetes és csaknem háromszáz évvel később szentté avatott prédikátorra.[25]

Jakab 1432-ben a ferences generális megbízásából és felhatalmazásával lépett először Bosznia földjére, elsősorban missziós céllal.[26] Ekkor még nem volt vikárius, csak „egyházlátogató" *(commissarius visitator)*, aki föl szerette volna mérni a térségben uralkodó, külső szemmel rendkívül zavarosnak tűnő egyházi-vallási viszonyokat, különös tekintettel a különböző eretnekmozgalmak aggasztónak ítélt terjedésére. Jakab működésének első hulláma nem bizonyult eredményesnek: miután nem sikerült dűlőre jutnia a boszniai ferences obszervánsokkal és konventuálisokkal, sőt magával a királlyal, II. Tvrtkóval is összetűzésbe került, 1435-ben kedveszegetten tért vissza Itáliába.

Boszniai működésének második, 1435-től 1439-ig tartó szakaszát az előzőnél jóval nagyobb siker koronázta. Ekkor már vikáriusként érkezett az országba, s nemcsak Boszniában, de Magyarországon is folytatta prédikátori és inkvizítori tevékenységét, kolostorok alapítását.[27] A korabeli dokumentumokból, levelezésekből tudjuk, hogy 1435-ben és 1436-ban megfordult Tatán,[28] a váradi, csanádi, erdélyi egyházmegyékben és Kalocsán,[29] a következő két évben pedig a pécsi püspökség, Bács és a Szerémség területén.[30] Ezen útja során – talán a megnevezett helyek valamelyikén – találkozhatott az itáliai ferences, Bosznia vikáriusa Laskai Demeterrel és az ő kódexével. Majd miután úgy vélte, az alapvető iskolai tananyagot tartalmazó kéziratra nagy szükség lenne a frissen alapított boszniai kolostorokban vagy azokban, amelyek alapítása már korábban megtörtént, de még csak *locusként* és nem teljes jogú *conventusként* vagy *ecclesiaként* hivatkoznak rájuk, úgy döntött, hogy egyikükbe, Jezeróba *(pro loco Jezero)* küldi a kódexet.

---

25 Marchiai Jakabot (Iacobus de Marchia, Giacomo della Marca) 1624-ben avatták boldoggá, 1726-ban szentté.

26 Galamb György: „Az emlékezet útvonalai. Itineráriumok a Kapisztrán Jánosról és Marchiai Jakabról szóló 15. századi életrajzokban", *Acta Historica* 128. (2011), 34–44., ide: 35.; Pawel Cholewicki: „The Role of the Franciscans in the Kingdom of Bosnia during the reign of king Stjepan Tomas 1443–1461", *Annual of Medieval Studies at CEU* 25. (2019), 107–120., ide: 113.

27 Galamb György: „Eretnekség és inkvizíció Dél-Magyarországon". In: Gálffy László–Sáringer János (szerk.): *Fehér Lovag. Tanulmányok Csernus Sándor 65. születésnapjára*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2015, 139–151.

28 Ide 1435. december 3-án érkezett a király, Luxemburgi Zsigmond hívására. Vö. Georgius Fejér: *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*. Tomi X. Vol. 7. Budae, 1843.; Eusebius Fermendzin (ed.): *Acta Bosnae Potissimum ecclesiastica cum insertis editorum documentorum regestis ab anno 925 usque ad annum 1752*, Zagrabiae: Taberna libraria Societatis typographicae, 1892, 148–149.

29 Lucas Wadding (ed.): *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum* X., Romae, 1734, 272.; Fermendzin (ed.): *Acta Bosnae* I, 153.

30 Fermendzin (ed.): *Acta Bosnae* I, 158–159.; Burány Nándor: „Husziták Szerémségben", *Híd* 1972. március, 411–424., ide: 416.; György Galamb: „San Giacomo della Marca e gli eretici di Ungheria". In: Silvano Bracci (ed.): *San Giacomo della Marca nell'Europa del '400*. Padova: Centro Studi Antoniani, 1997, 211–220.

Vajon igaza volt-e Holl Bélának, amikor a kódex első lapjának tetején félig kibetűzött bejegyzés szerzőjeként a kézirat első tulajdonosát vélte azonosítani? A boszniai vikárius, Marchiai Jakab lett volna Laskai Demeter kódexének első posszesszora? A hiányzó láncszem a kézirat tulajdonosainak sorában Laskai Demeter és Zárai Miklós között? Bár a kérdés körül nyilvánvalóan sok a bizonytalanság, amelyet a történeti háttér teljes körű föltárása oszlathat majd el, mégis úgy véljük, helyes irányban tapogatózunk.

A történet e szálát ezen a ponton, legalábbis egyelőre, le kell zárnunk. A kérdések, amelyekre kutatásunk jelen állapotában nem tudunk válaszolni, a következők: hol és mikor került rá Laskai Demeter összefűzött kéziratára a fatáblás kötés, benne a hozzáadott 12. századi kottás előzéklapokkal? A kézirat lejegyzésének helyszínén? Vagy később, a bosnyák kolostorban? Vajon az, hogy Marchiai Jakab a kézirat első lapjára írta vagy íratta be magát, és nem az előzéklapokra, azt jelenti-e, hogy bejegyzése idején a kéziratnak még nem volt kötése? Megtudhatunk-e valaha többet a 12. századi tropárium-prozárium, a kötésben fölhasznált töredékek anyakódexének származásáról?

E kérdésföltevések azt a célt szolgálják, hogy az általunk végigjárt, az imént bemutatott mellékösvény részeredményei az elsődleges zenetörténeti-fragmentológiai kutatás szempontjából is értelmet nyerjenek, s a leágazás – az út során fölgyűlt tapasztalatokkal és eredményekkel együtt – visszacsatlakozhasson a fővonalhoz. Ahhoz, amelynek célegyenesében a 12. századi Magyarország kottás kódexének, az esztergomi hangjegyírás korai fejlődéstörténetének megismerésében talán kulcsfontosságú szerepet betöltő forrásának rekonstrukciója áll. Ikertanulmányunk második részében e főútra térünk vissza.

II. A MAGYAR KOTTAÍRÁS LEGELSŐ EMLÉKE? A LASKAI-KÓDEX 12. SZÁZADI KOTTÁS ELŐZÉKLAPJAI

(Gilányi Gabriella)

Bevezetés – A kutatás előzményei

A Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályán 2019-ben alakult MTA „Lendület” Digitális Zenei Fragmentológia kutatócsoport eddigi működése során többször előfordult, hogy letértünk a kutatási terv szabta fő csapásvonalról egy izgalmas mellékösvény kedvéért. A Laskai Demeter-kódexben rejtőző két kottás töredék tanulmányozását is egy másik kutatás inspirálta. Kezdetben nem is sejtettük, hogy a kódexben megbújó két szekvencionále-levél (*3. és 4. fakszimile* a 16–19. oldalon) és a könyv belsejéből feltáruló további kottás pergamencsíkok (*5. fakszimile* a 23. oldalon) a hazai zenei paleográfiai kutatás alapvető kérdéseihez vezetnek vissza minket, és ezzel a magyarországi hangjegyírás kezdeteiről szóló korábbi premisszák mérlegelésére, átgondolására teremtenek lehetőséget.

Šibenikbe némi kerülőúton, a Pray-kódex kritikai kiadását előkészítő OTKA-pályázat nyomán jutottunk el.[31] 2020-ban keresett meg minket Földváry Miklós

István azzal a tervvel, hogy nyissuk újra a magyar középkor egyik legfontosabb kéziratának, a Pray-kódexnek a zenei vizsgálatát: készítsünk összegző tanulmányt vagy tanulmányokat a kódex nagyszabású fakszimile kiadását kísérő interdiszciplináris (irodalom-, liturgia-, művészet-, nyelv- és zenetörténeti) kötet számára. A munka felosztását követően Czagány Zsuzsa a Pray-kódex kottás tételrepertoárjával és dallamaival foglalkozott, míg jómagam a könyvbe írt hangjelzéseket tekintettem át.[32] A feladat komoly kihívás elé állított bennünket. Szendrei Janka elemzése[33] után joggal merült fel az a kérdés, vajon találhatunk-e új szempontokat a kottaírások, közöttük a nevezetes „1. notáció" leírásához (e hangjelzésre Szendrei a hazai vonalrendszeres kottaírás legkorábbi példájaként hivatkozott),[34] vagy meg kell elégednünk a korábbi irodalmi eredmények összegzésével.

A Pray-kódex tüzetes áttanulmányozása és a korábbi elemzések elolvasása során egy ponton támadt hiányérzetünk. Feltűnt, hogy a korábbi tanulmányok nem említenek közeli korú, magyar eredetű összehasonlító forrásokat. Így például korábban nem került sor a Laskai Demeter-kódex kötésében rejtőző, bizonytalan datálású, de magyar eredetű kódextöredékek hangjelzésének összevetésére a Pray-kódex kottáival. S bár Szendrei Janka nem ismerhette a korai magyar vonalrendszeres kottát tartalmazó antifonále-levelet, amely a krakkói Jagelló Egyetem Könyvtárából került elő Jakub Kubieniecnek köszönhetően, és amelyet elsőként Czagány Zsuzsa vont kutatás alá,[35] arról viszont élénk emlékeink maradtak meg, hányszor emlegette a šibeniki ferences könyvtár Laskai-kódexében rejtőző kottás pergamenfóliót (egyes és nem többes számban) mint a magyar notáció nagyon korai emlékét, amelyről akkoriban csak egy alig olvasható, fekete-fehér mikrofilmfelvétel állt rendelkezésre a Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályán.[36]

Kutatástörténet

A Zenetudományi Intézet Szendrei Janka kéziratos jegyzeteit tartalmazó „Szendrei-szekrényének" dossziéja alapján[37] pontosan dokumentálni lehet, hogyan szerzett tudomást a töredékekről a magyar gregoriánkutatás, és milyen szerepük volt a zenetörténészeknek a fragmentumok azonosításában.

---

31 Ld. NKFIH 119355, „Pray-kódex. Hálózati és nyomtatott kritikai kiadás", 2016–2020, vezető kutató: Horváth Iván.

32 A tanulmánykötet még előkészületben, várhatóan 2022-ben jelenik meg.

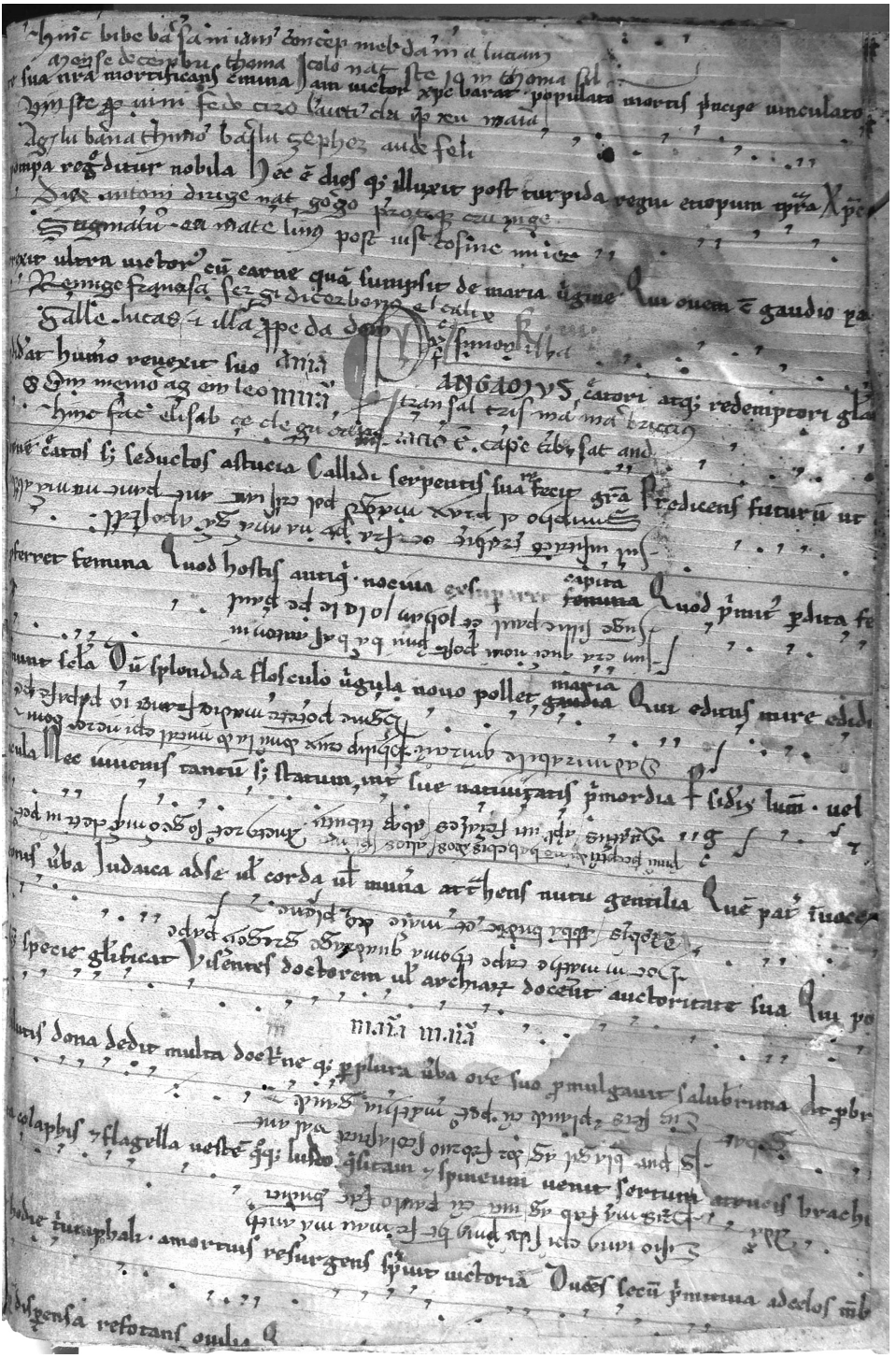
33 Szendrei Janka: *A „Mos patriae" kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 195.

34 „A Pray-kódex első vonalas hangjelzése tehát egyben a magyar notációnak is első emléke." Ld. Szendrei Janka: *Középkori hangjegyírások Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 4.), 31.

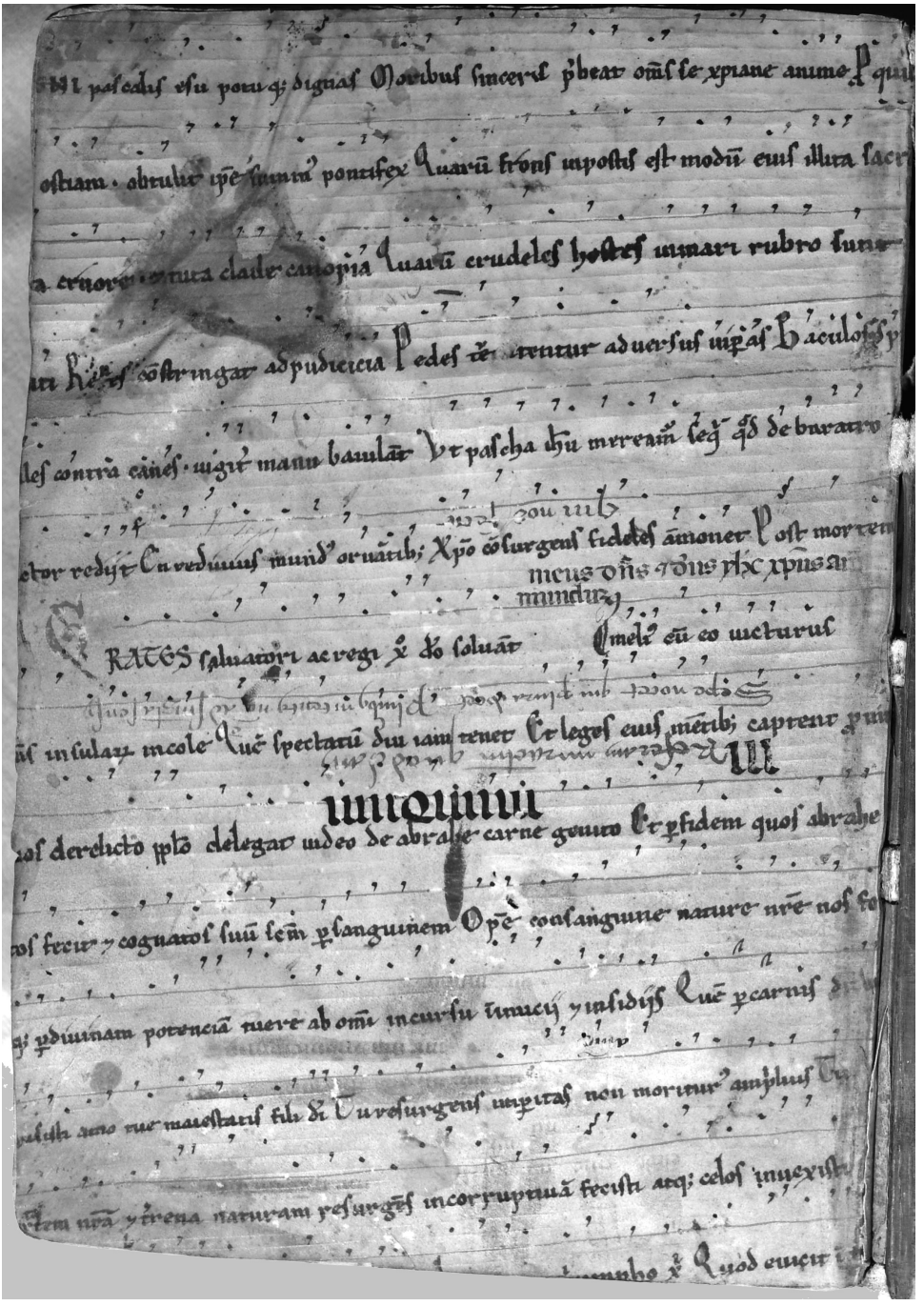
35 Az említett antifonále-töredék a krakkói Jagelló Könyvtár 2372-es jelzetű könyvének kötéséből került elő. Ld. 3. lábj.

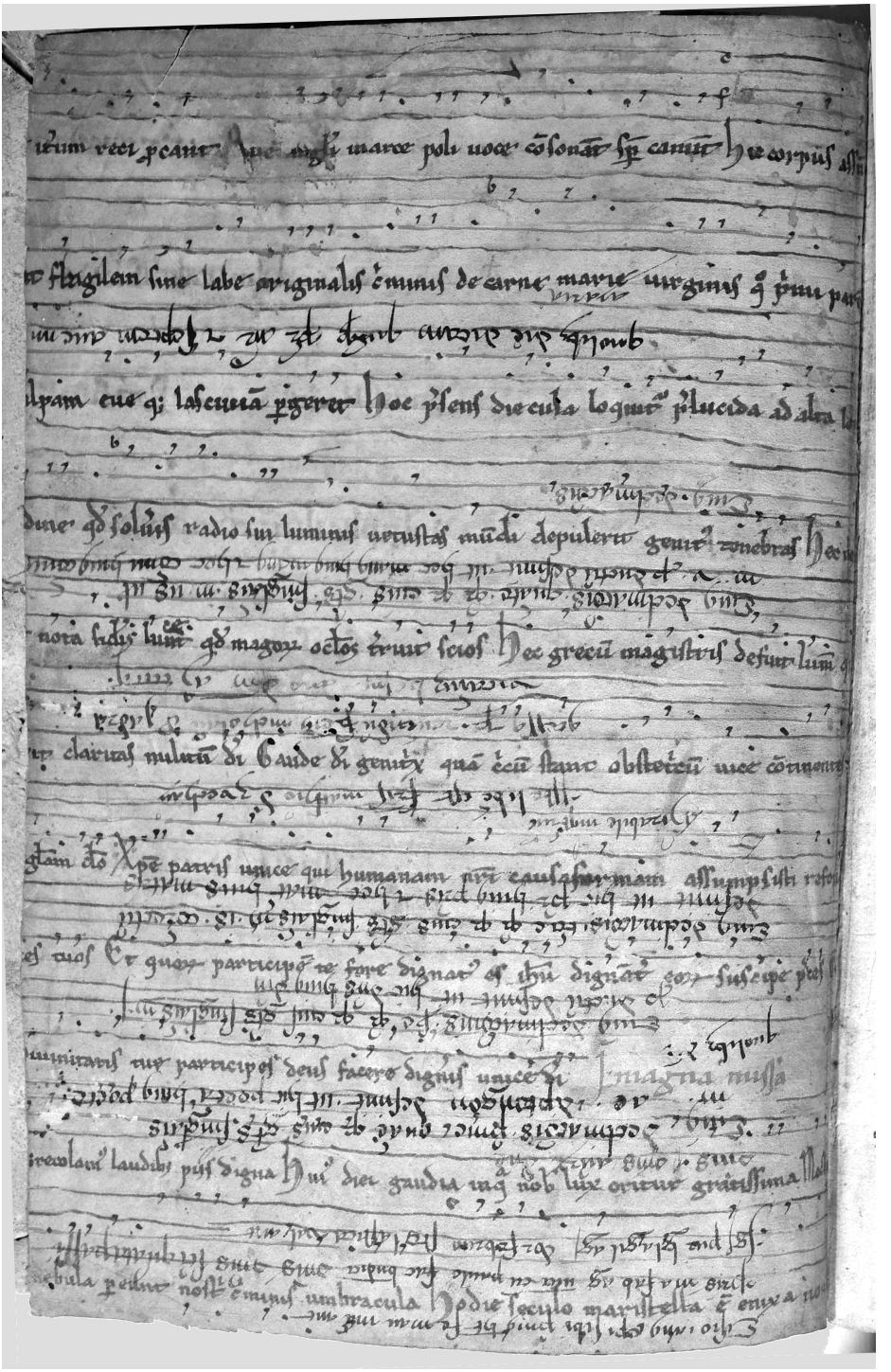
36 Ld. 6–7. lábj.

37 A Szendrei-szekrény „Dalmáciai töredék" feliratú dossziéjában a töredékek az F 661 katalógusszámot viselik.

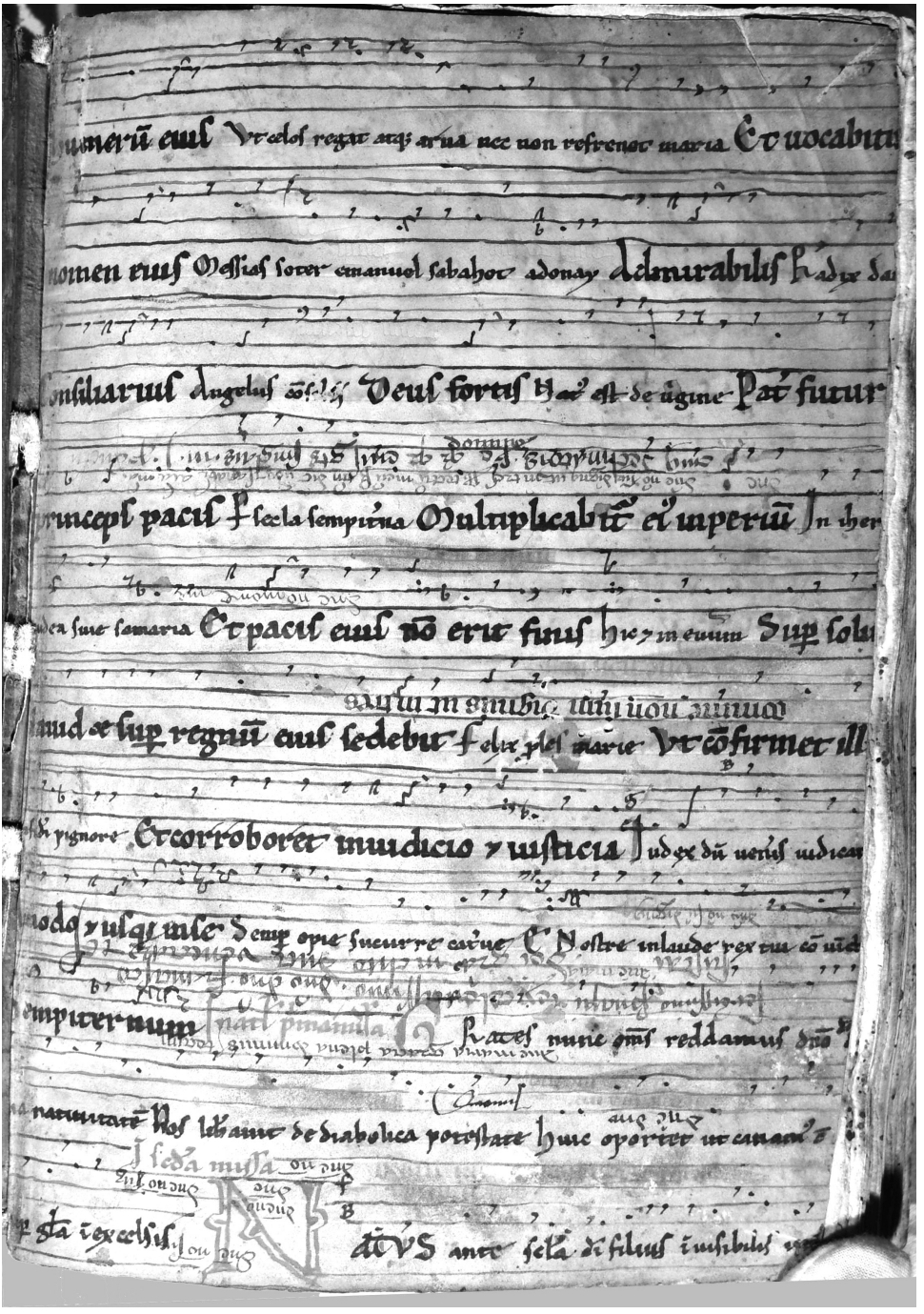


3. fakszimile. A Laskai-kódex első előzéklapjának recto és verso oldala





4. fakszimile. A Laskai-kódex hátsó előzéklapjának recto és verso oldala



Dalmáciai útját követően Holl Béla felkereshette Szendrei Jankát, hogy konzultáljanak a Laskai-kódex első és hátsó, ragasztás nélküli, azaz „repülő" előzéklapjairól – egy kottás szekvencionále maradványairól –, ezt követően Holl 1984. április 20-án ismét levélben fordult Szendreihez, hogy meghívja őt az MTA Középkori Munkabizottságának április 26-i ülésére: ezen az alkalmon tervezte a Laskai-kódex bemutatását.[38] A levél ma már fontos kutatástörténeti dokumentum:

> Szeretettel invitálom a második legrégibb verses nyelvemlékünk bemutatására és megvitatására. Egyben mellékelem a kódex két előzéklapjának fényképét. Sajnos, a nagyon gyenge mikrófilm és az arról készített pozitív film alapján alig lehet jobb nagyítást készíteni. Kétszeres fordítással diapozitívat fogok vetíteni egy-egy lapról és elmondom a leírását. Ebben el fog hangzani a következő mondat (amit a Magy. Könyvszemlében is közölni szándékszom): „Szendrei Jankának […] véleménye szerint e két lapon valószínűleg a magyar notáció legrégibb, a Pray-kódex kottás bejegyzéseit is megelőző emléke került elő." Nagyon örülnék, ha megtisztelne és esetleg hozzá is szólna a bemutatáshoz.

Hogy Szendrei Janka megerősítette Holl Béla véleményét, és jóváhagyta a kérdéses sorokat, azt Holl a levélben említett „Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és magyar verses nyelvemlék 1433-ból" című, a *Magyar Könyvszemlé*ben publikált tanulmányának részlete tanúsítja. Ebben ugyanis szerepel a fenti értékelés, amely a šibeniki töredékek kivételes zene- és kultúrtörténeti értékét hangsúlyozza.[39]

Ám a magyar gregoriánkutatás szemszögéből a šibeniki levelek talán kissé megkésve kerültek elő: a nagy forrásfeltárásokat követő publikációk után. Szendrei Janka két nagyszabású monográfiájának, az 1981-es középkori magyar gregorián forráskatalógusnak,[40] illetve az 1983-as hangjelzéstörténetnek[41] a kiadásakor még nem voltak ismertek. A nevezetes fóliók később is szinte csak mellékesen, egy lábjegyzet lábjegyzeteként szerepelnek Szendrei munkáiban. Az 1988-as *Magyarország zenetörténete* kézikönyv első kötetének egyik jegyzete[42] sokkal óvatosabban fogalmaz a töredék(ek) korát illetően, mint a Holl-cikk. A további kutatások hiányát jelezheti az elrejtett, lábjegyzeten belül még zárójelbe is tett mondat: „A Pray-kódex első vonalrendszeres hangjelzésének közeli variánsa a Laskai Demeter-kódexen fennmaradt 12. századi tropárium hangjelzése". A magyar kottaírás elsőségének kérdése tehát nyitott maradt, sőt, mintha a korábbi vélemény visszavonódott volna.

Hogy Szendrei Janka biztosan számolt az előzéklapok későbbi vizsgálatával, a már említett „Dalmáciai töredék" feliratú dosszié jelzi. A dossziéból azonban hiányzik Szendrei megszokottan aprólékos zenei paleográfiai elemzése. Erre a

38 A meghívó ugyancsak a Szendrei-szekrény „Dalmáciai töredék" dossziéjában található. Az írógépen írt levél 1984. április 20-i datálású, Holl aláírását tartalmazza.

39 Holl: *Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és verses nyelvemlék 1433-ból,* 4.

40 Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1.).

41 Ld. a 34. lábjegyzetet.

42 Szendrei Janka: „A vonalrendszer bevezetése". In: *Magyarország Zenetörténete,* I.: *Középkor*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 177., 44. lábj.

vizsgálatra biztosan azért nem került sor, mert ezekhez a levelek behatóbb helyszíni tanulmányozására vagy legalább következtetések levonására alkalmas, lehetőleg színes felvételekre lett volna szükség a meglévő rossz minőségű fotómásolatok helyett. Ezek azonban nem álltak rendelkezésre, így Szendrei lemondott róluk. 2005-ben megjelent, *A „Mos patriae" kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében* című nagydoktori disszertációjában a Laskai-kódex töredékeit egyáltalán nem említi.

A töredékek értékelésére végül napjainkban került sor. 2021 őszén engedélyt kaptunk a kötet helyszíni tanulmányozására és minden igényt kielégítő, professzionális felvételek készítésére mind a 15. századi hordozó kézirat, mind a bele foglalt 12. századi pergamenlevelek esetében. A kutatóút lehetővé tette a magyar középkor egyik legfontosabb vonalrendszeres hangjelzésének pontos leírását és meghatározását,[43] valamint összevetését a Pray-kódex és a már említett krakkói töredék idevágó hangjelzéseivel – mindez fontos adatokkal szolgált a magyar notáció kialakulásának körülményeiről.

A töredékek elhelyezkedése a Laskai-kódexben

1984-ben Holl Béla szakszerűen leírta a töredékek fizikai jellemzőit.[44] Ahogy ő is megfigyelte, a leveleket első és hátsó előzéklap gyanánt a táblák és a kódex törzse közé fűzte rá a könyvkötő egy bőrcsíkra, majd a kódex lapjaival egyező nagyságúra vágta körül őket. Holl szerint ezeket a pergamenlapokat feltehetően a könyvtáblák belső oldalaira akarták ragasztani, hogy a fűzésnél alkalmazott csíkokat eltüntessék, és egyúttal a kötést is megerősítsék. Erre azonban valamilyen okból nem került sor; a lapokon ragasztónak nyoma nincsen. Arról viszont Holl nem tesz említést, hogy a kódex ívfüzeteit ugyanezen 12. századi kézirat leveléből származó pergamencsíkokkal erősítette meg a könyvkötő, hogy ezzel is megkönnyítse az ívek bőrszíjhoz fűzését.[45] Az *1. táblázat*ban (a 22. oldalon) látható az ívfüzetek sorrendje, egyúttal a kottás csíkok előfordulásainak helye: az első és az utolsó kisebb ívfüzetek mellett nyolc- és hétíves egységekből állt a könyv. Az ívfüzetek találkozásánál a pergamencsíkok is találkoznak egymással, vagyis duplán szerepelnek, lapozáskor jól láthatók, olykor még íráselemek is regisztrálhatók rajtuk *(5. fakszimile a 23. oldalon)*.

A pergamenleveleket a kódexhez viszonyítva fejjel lefelé rögzítették, nyersanyagként használva őket, tekintet nélkül azok tartalmára.

43 A šibeniki töredékek első leírása és elemzése a Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis weboldalon olvasható. Ld. F 991 (a töredékek új F-számot kaptak), http://fragmenta.zti.hu/forrasok/sibenik-samostan-sv-frane-ferences-kolostor/. Utolsó hozzáférés: 2022. január 10.

44 Holl: *Egy ismeretlen középkori iskoláskönyv és verses nyelvemlék 1433-ból,* 4.

45 Összesen 18 darab kottás pergamencsík található a kötésben.

Pergamencsík/ívfüzet	Helye a Laskói Demeter-kódexben	Bifóliók száma
1.	f. 2–10	5
2.	f. 11–26	8
3.	f. 27–42	8
4.	f. 43–58	8
5.	f. 59–74	8
6.	f. 75–90	8
7.	f. 91–106	8
8.	f. 107–122	8
9.	f. 123–138	8
10.	f. 139–154	8
11.	f. 155–170	8
12.	f. 171–186	8
13.	f. 187–202	8
14.	f. 203–216	7
15.	f. 217–230	7
16.	f. 231–244	7
17.	f. 245–258	7
18.	f. 259–266	4

1. táblázat. A pergamencsíkok helyzete

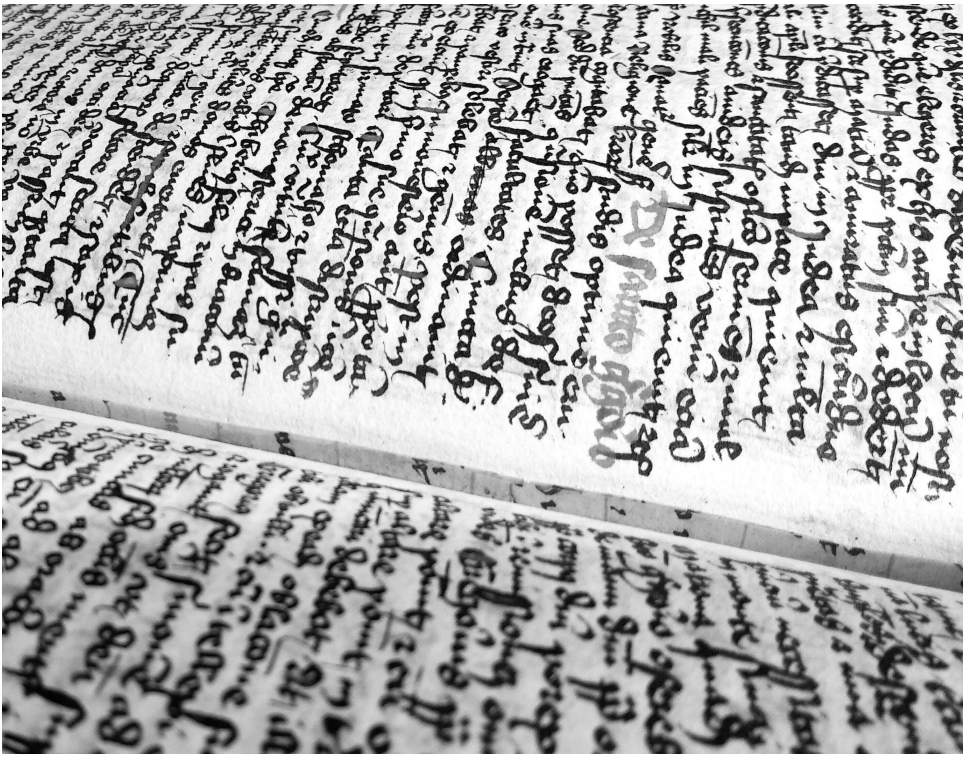
A töredékek zenei tételei – a *Laudem Deo dicam* tropus

A levelek egy szekvenciáléból származnak,[46] amelynek itt látható részein Notker Balbulus által szerzett, vagy neki tulajdonított szekvenciákat és egy különleges tropust azonosíthatunk a liturgikus év sorrendjében *(2. táblázat)*. Az elülső előzéken húsvéti darabok maradtak fenn: a *Laudes Christo redempti, Pangamus creatori,*

Elülső előzéklap	Hátsó előzéklap
recto: Laudes	recto:
Seq. *Laudens Christo*	Trop. *Laudem Deo dicam*
Seq. *Pangamus creatori*	Seq. *Grates nunc omnes*
	Seq. *Natus ante saecula*
verso:	
Seq. *Agni paschalis*	verso:
Seq. *Grates salvatori*	Seq. *Natus ante saecula* (folyt.)
Seq. *Haec est sancta*	Seq (In magna missa) *Eia recolamus*

2. táblázat. A töredékeken azonosítható énektételek

46 A pontos könyvműfaj-meghatározás: tropárium-prozárium. Mivel az általában graduálékhoz kapcsolódó függelékes szekvencionálék gyakran tropuslejegyzéseket is tartalmaztak (vagy fordítva, a tropárium szekvenciákkal egészülhetett ki), az egyszerűség és egyértelműség kedvéért (lévén, hogy a szekvenciák vannak túlsúlyban a töredékeken) a továbbiakban a szekvencionále nevet használjuk.



5. fakszimile. Kottás pergamencsík a kódex kötésében

Agni paschalis esu, Grates salvatori és *Haec est sancta* kezdetű szekvenciák részletei, a hátsó lapon pedig a *Grates nunc omnes, Natus ante saecula* és az *Eia recolamus* szekvenciák és a magyar területen ritka, de nem ismeretlen *Laudem Deo dicam* kezdetű karácsonyi tropus olvashatók.[47]

Különös véletlen, hogy Szendrei Janka néhány évvel a šibeniki töredékek felfedezése előtt, 1978-ban írt tanulmányt erről az olvasmánytropusról,[48] amelyet akkor két magyar eredetű forrásból ismert. Az ének a 14. század első feléből való Esztergomi Missale Notatumban[49] (MNS) egyszólamú változatban, egy váradi graduále-

47 A töredékek tartalmát Kovács Andrea munkája is dokumentálja. A töredékeket a szekvenciakiadás forrásjegyzékének tételeként ld. uő: *A középkori liturgikus költészet magyarországi emlékei. Szekvenciák – Kritikai dallamkiadás.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Egyházzenei Kutatócsoport, 2017, (Musica Sacra Hungarica, 1.), 41*.

48 Szendrei Janka: „Az Akadémiai Könyvtár T 256 jelzetű töredéke. A 'Laudem Deo' két hazai följegyzésének jelentősége". In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok* 1978. Budapest: Zenetudományi Intézet, 1978, 19–34.

49 Pozsony/Bratislava, Štátny archív, EC Lad.3, EL 18 (RISM-jelzet: SK-Bra BMI EC Lad.3, EL18). A kódex fakszimile kiadása: Janka Szendrei–Richard Rybarić (ed.): *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1982 (Musicalia Danubiana 1.). (A továbbiakban: MNS).

töredéken pedig organális olvasmánnyal váltakozva maradt fenn.[50] Érdemes közelebbről is megvizsgálni ezt a különleges zenei betoldást.

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában őrzött, a középkori váradi székesegyház graduáléjából fennmaradt töredéken[51] az ének a karácsonyi éjféli mise 2. tónusú *Dominus dixit ad me* introitusának zsoltárjával indul. A nagy E-betű fölött az idevágó differencia olvasható, ám utána nem az éjféli mise sorban következő *Tecum principium* graduáléja áll, hanem egy *Laudem*mel kezdődő tétel, amely a verzón az ismétlődő formula tanúsága alapján tovább folytatódik. Ezután egy *Lectio Y*[*saiae*]-indítású tétel, azaz olvasmány következik. Az olvasmánykezdet fölött a dallam két szólamra bomlik, amit a hangjegyek fekete és vörös színezése is jelez: a lejegyzésből kvintpárhuzamos orgánumra gondolhatunk. Az Izaiás könyvéből vett *Populus gentium qui ambulabat in tenebris* lekció (prófécia) valóban szerepelt a karácsonyi éjféli misében. Ahogy Szendrei Janka rámutat, az organális olvasmányt megelőző *Laudem Deo* kezdetű részhez a nemzetközi forrásokban találhatunk zenei párhuzamokat – ez az egyik legismertebb lekciótropus, ún. farciturás lekció.[52] A farcitura vagy farsa zenei szövete centoszerűen (ismert dallamok részleteit felidézve-összefűzve) építkezik többnyire ismert szekvenciarészekből.[53] A *Laudem Deo dicam* kezdet után a betoldások az olvasmány-alapszöveget rövid, egymást sűrűn követő egységekre (mondatokra) osztják, ahogy az a šibeniki kézirat részletén is látható. Itt a tropusszöveg ráadásul kisebb betűkkel jelentkezik, így vizuálisan még jobban elválik az olvasmányrészektől. A nagyobb méretű lekciószöveg megmagyarázza a két šibeniki töredék jelentős beosztásbeli különbségét, hogy miért szerepel ezen a levélen tizennégy sor helyett mindössze tizenegy: az olvasmány különleges, nagyméretű bejegyzése állhat az eltérés mögött, amely feltehetően a másolópéldány hasonló beosztását őrzi. Az MNS lejegyzése ezzel szemben homogén, még a kezdőbetűk egyszerű kék-vörös színezése sem a tropus-lekció felosztással vág egybe.

Fontos tanulság, hogy a šibeniki változat az MNS variánsához áll közel, és ez összhangban van Szendrei megállapításával, mely szerint az esztergomi *Laudem* korához képest feltűnően régies alak.[54] A tételhez mindkét forrásban saját függeléktropus csatlakozik *(semper o pie),* melynek itteni különleges formáját – a kezdő Se- szótag fölötti melizmát vokalizálja később szillabikusan a tropusszöveg – nem ismeri a külföldi szakirodalom. A šibeniki töredék és az MNS *Laudem*je tehát bizo-

50 Ld. még Czagány Zsuzsa: „A Zalka Antifonále utolsó lapja". In: Szalai Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére*. Budapest: L'Harmattan, 2012, 503–513., ide: 508.

51 MTA Könyvtár Kézirattára, T 256. Vö. Szendrei: *A magyar középkor hangjegyes forrásai,* F 25. Leírását és tudományos feldolgozását ld. http://fragmenta.zti.hu/graduale-s-15-1-csonka-folio-budapest mta-konyvtar-kezirattar-t-256/. Utolsó hozzáférés: 2022. 01. 10.

52 Szendrei: *Az Akadémiai Könyvtár T 256 jelzetű töredéke,* 20.

53 A műfajhoz és a technikához bővebben ld. David Hiley: *Farsed Lessons, Creeds and Paternoster. Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993, II. 23/xii, 233–238.

54 Szendrei Janka tanulmányában áttekintést ad az MNS által képviselt szöveghagyomány 11. századi forrásairól: az *Analecta Hymnica* 49. kötete és Bruno Stäblein nyomán francia (St. Martial, Narbonne, Párizs), angol, illetve itáliai kódexekben bukkan rá a tropusra. Ld. uott, 24.

nyosan egyazon előképre utal: a *Laudem Deo* a magyar gregorián főhagyományhoz tartozhatott a tropus megjelenésétől kezdve. Az, hogy a szöveg kissé eltér a šibeniki töredéken, a töredék korával és a tropus műfajának képlékenységével magyarázható: a tétel a források szerint csak a 11. század végén jelent meg a kontinensen, azaz mindössze néhány évtizeddel a szekvencionále keletkezése előtt.

Forrásunk és az MNS egyszólamú *Laudem Deo dicam*jával szemben a kétszólamú váradi tropus korszerű, középkor végi változatot őriz, amelynek részben délnémet, részben sziléziai párhuzamai mutathatók ki.[55] Érdekesség, hogy pontosan így, a váradi graduáletöredéken látott formában máshonnan nem ismert ez az organális feldolgozás: a dallammozgás részletei a párhuzamos példákhoz képest eltérők. Mindez megmutatja, mennyire hézagos hazai dokumentációnk e tropus kései formájáról; a hagyományozódási láncból értékes források veszhettek el.

Zenei paleográfiai tanulságok

A következőkben a šibeniki kutatást ösztönző egyik legfontosabb szempontról lesz szó: a kottaírások új vizsgálatának eredményeit foglaljuk össze. Nem csodálkozhatunk azon, hogy Szendrei Janka a rendelkezésére álló homályos, fekete-fehér mikrofilmfelvételek alapján nem vállalkozott a kotta részletes elemzésére, e képek ugyanis tévútra vezetnek. Egyfelől ezek a felvételek elrejtenek egy olyan fontos információt, mint a kottavonalak színe. Másfelől nem derül ki a fotók alapján, miért tér el a két pergamen előzéklapon a szisztémák rendszere: míg az első töredéken soronként egyetlen, a másikon négy vagy öt kottavonal látható. Az ötödik, felső F-et jelölő vörös vonal ráadásul kottavonalak közötti vonalközbe kerül be, azaz szekundlépést fejez ki (a fekete vonalakon *e* és *g*, közöttük a vörös vonalon: *f)*.[56]

A kotta- és szövegsorok száma is jelentősen eltér a két töredéken: ahogy fentebb említettük, tizenegy sor áll szemben tizennéggyel. Emellett a neumaformák terén is különbségek tapasztalhatók, amelyekről az alábbiakban lesz szó. Mindezek alapján kutatásunk elején azt sem tartottuk kizártnak, hogy a fragmentumok nem egy, hanem két különböző kézirathoz tartoztak.

---

55 Theodor Göllner: *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen.* Bd. 2. Tutzing: Hans Schneider, 1969. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 15.), 84–93.

56 Hasonló megoldással találkozhatunk egyes 12. századi ciszterci gregorián forrásokban, ahol a felső F helyét szintén vörös pótvonallal jelzik a másolók (pl. 12. századi ciszterci antifonále, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits. NAL 1410, f. 1v, 2r, etc.). Online elérhető a https://gallica.bnf.fr/ oldalán, utolsó hozzáférés: 2022. január 10. A ciszterci neumakészlet a közép-francia hangjelzés származéka; ugyanúgy guidói reformelveket követő vonalrendszeres kottaírás, mint a magyar, s hasonlóképpen néhány metzi elemmel egészül ki. A 12. századi magyar kottaírások kialakulásának vizsgálatához a korabeli francia kulturális kapcsolatok és gregorián források ismerete elengedhetetlen volna: a 12. századi magyar főpapság legjelesebb képviselői (Bánfi Lukács, Jób, Adorján) Párizsban végezték egyházi stúdiumaikat, a vizsgálatok szerint ez jelentős hatással lehetett a magyarországi egyházi írásbeliség, így a magyar/esztergomi hangjelzés fejlődésére. E gondolat kifejtését ld. Gilányi Gabriella: „Past and Present. Interpreting the Chant Notations of the Pray Codex" közlésre elfogadva a Szlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete által kiadott *Musicologica Slovaca* folyóiratban.

Kérdéseinkre a helyszíni vizsgálat szolgált válaszokkal. A fotózás során használt ultraibolya fény felfedte a kotta számára előkarcolt vakvonalakat,[57] amelyekből a kottában szisztémánként összesen négy szerepel. Oldalról bevilágítva is nagyon látványosan megmutatkozott a fólió vonalazása-előkészítése, a pergamen textúrája, az eljárás, amelynek során a vakvonallal sávokat róttak bele.[58]

A modern technika nagy segítség az olyan kisméretű, korai kéziratok tanulmányozásakor, mint amilyen a Pray-kódex, vagy töredékeink egykori szekvencionále anyakódexe. A magas felbontású, nagyítható felvételek ugyanis nemcsak a vakvonalakat teszik láthatóvá utólag, hanem a másolási sorrendet is felfedik. Már a Pray-kódexnél is kirajzolódott a másolás sorrendje,[59] látni lehetett, hogy a tételcímeket és kezdőbetűket kiemelő-díszítő rubrikátor a szöveget lejegyző szkriptornál és a kottát másoló notátornál később dolgozott, és a vörös kottavonal utólag került a vakvonalakra. A Pray-kódexnél tapasztaltak után nagyon izgalmas volt megvizsgálni a šibeniki kézirat másolási sorrendjét. Ugyanazt tapasztaltuk, mint a Pray-kódex esetében: a kifejezetten kotta számára előkarcolt vakvonalas szisztémák alatt egy tágabb sávba írták be az énekszövegeket, amelyeket szintén vakvonal vezetett. A szövegek bejegyzése után a dallam következett a vakvonalakon, majd a rubrikátor vörös tintával utólag kiemelte az F-et jelölő vonalat, feltehetően ugyanabban a munkafolyamatban, amelynek során átmásolta a szükséges rubrikákat, illetve az énekszövegek kapitálisainak vörös díszítéseit a szekvencia verseinek, félverseinek tagolásaként.

A húsvéti szekvenciákat tartalmazó levél egyik oldalán kevesebb az utólagos szövegráírás; itt találunk olyan pergamenfelületet, amely a kódexlevél egykori eredeti állapotát őrizte meg. Emellett a gerincre ragasztott, az ívfüzetek végén kikandikáló csíkok is érintetlen, későbbi bejegyzésektől mentes fólióból származhatnak. A *Laudem Deo*t előíró második levél nehezebben olvasható az utólagosan ráírt szövegek, posszesszorbejegyzések miatt, ugyanakkor az itt rekonstruálható zenei tartalom fontosabb következtetésekhez vezet mind az anyakódex történetére, mind a dallamlejegyzésre nézve. Elsőként az iskoláskönyvhöz tartozó, már Dalmáciában vagy Boszniában bekerült, fejjel lefelé beírt jegyzeteket kell gondolatban lehántani a kódexlapokról. Ennek végeztével két, a szekvencionáléhoz tartozó, valamivel későbbi írásréteg bontakozik ki a levélen: egyrészt utólagos barna kottavonalak a vakvonalakra írva, másfelől későbbi javítások, hangjegyek. A vörös és a barna kottavonal egyenetlen, gyakran megszakad, bizonytalanul halad az eredeti karcoláshoz képest, a hangok is gyakran lecsúsznak mindkettőről. Ugyanakkor datálási különbség tapintható közöttük: a vörös vonal ugyanaz, mint amit az első töredéken

57 Vakvonalaknak nevezik őket az irodalomban, mivel nincsenek tintával kiemelve (a vakvonalra ráírt, F helyét jelző vörös vonal kivétel).

58 A Szendrei-szekrény dossziéjában az első töredék leírásánál ez a megjegyzés szerepel: „nem használ vakvonalakat". Šibenikben ennek épp az ellenkezőjét bizonyította be az UV-fényt alkalmazó vizsgálat, minden rektó-verzó oldal vakvonalas.

59 Ld. Gilányi Gabriella: „A Pray-kódex hangjelzéseinek elemzése", a tanulmány elfogadva a Pray-kódex fakszimile kiadását kísérő kötet számára. Ld. *NKFIH 119355, Pray-kódex. Hálózati és nyomtatott kritikai kiadás.*

láthatunk, feltételezésünk szerint a 12. századi rubrikálás során, a hangok bejegyzését követően írták a kéziratba. További kérdéseket inkább az vet fel, miképp és mikor kerülhettek a pergamenre a barna kottavonalak. A tinta színe elárulja, hogy a vakvonalak barna színű megerősítése valószínűleg nem a szöveg- és kottaíró kéz műve. Sőt, arra is van bizonyíték, hogy ez a vonalazás a rubrikátor munkáját követően készült: a karácsonyi *In secunda missa* rubrikánál ugyanis a vonal folytonossága megszakad, nyilvánvalóan azért, mert a vonalazás idején a rubrika már a pergamenen volt. Valójában azonban a kottaírás ad választ arra, mennyivel későbbi a barna vonalazás: a helyszíni vizsgálat a *Laudem Deo* kottalejegyzését kétrétegűnek mutatta, és ez a jelenség összefüggeni látszik a vonalak kérdésével is.

A 12. századi hangjegyeken és azok mellett betoldott neumaalakokat látunk, vagyis az eredeti hangjelzést a későbbi használat során módosították. Szerencsére a két réteg világosan elválik egymástól, azaz az eredeti és a módosított dallam is rekonstruálható: a töredéken tehát nem egy, hanem rögtön két új hazai *Laudem Deo* tropusváltozat maradt ránk! Az utólag beírt, tagolt neumaformák fejlettek, évszázadokkal későbbinek tűnnek, a magyar notáció kurzív használati kottahagyománya tapintható mögöttük.

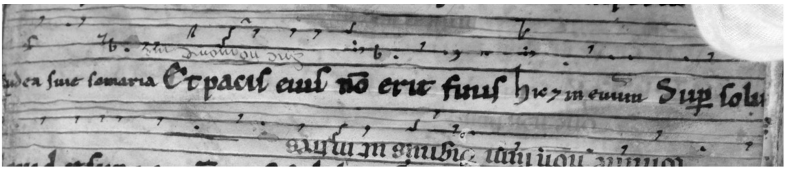
A korrekciók neumakészletébe tartozik a kissé megnyújtott, csepp alakú *punctum,* a késő középkori hagyományőrző notációk alapneumája. Ugyanúgy említhetjük a különlegesen tagolt *pest* is, amely egy második kampós elemmel egészül ki, ez a *torculus resupinus*ban is feltűnik a kotta szemlátomást stabil elemeként. Ide tartozik a z alakban visszahajlított *clivis,* amelyet összehasonlító vizsgálataink szerint a 12–13. században még bizonyosan nem írtak, ezenkívül a korszerű magyar *climacus* is. Hasonlóan későbbi korszakot idéz a neumák és neumaösszetételek kötésektagolásának módja, a lendületes és korszerű írásduktus, a vastagabb toll. Mindezek a tulajdonságok a 14. századtól használt kurzív esztergomi notációra illenek,[60] s a barna vonalazást is elképzelhetőnek tartjuk e késői időpontban.

Most azonban ugorjunk vissza a šibeniki notációvizsgálat fő célkitűzéséhez, ahhoz a kérdéshez, hogy a szekvencionále első kottaírása milyen korú, valóban lehet-e korábbi a Pray-kódexénél. Az előzéklap neumakészlete sajnos foghíjas, mivel a vizsgálat lehetőségeit leszűkíti a szekvenciák szegényes neumahasználata: egyedül a *Laudem Deo dicam* tropus kínált fel több alapneumát a kutatáshoz, de éppen csak annyit, amennyi elegendő a véleményformáláshoz.

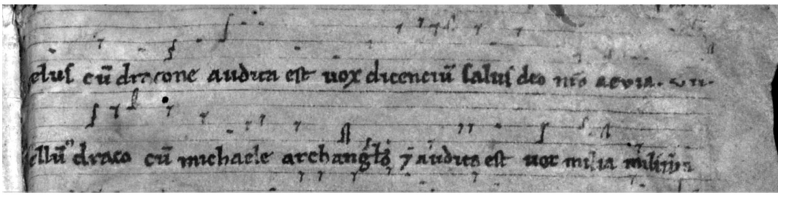
A tropus jelkészletét a már említett 12. századi krakkói töredék neumáihoz, illetve a Pray-kódex 1. notációjához tudtuk hozzámérni (a forrásokból származó szemelvények a *6. fakszimilé*n a 28. oldalon, a neumakészletek a *3. táblázat*ban, a 29. oldalon láthatók). A szillabikus alapjelek a töredékek kottáit mutatják korábbinak. A Pray-kódex vonalrendszeres hangjegyírásában a *punctum* uralkodik, a *virga* elveszíti eredeti, a magasabb hang jelölését szolgáló funkcióját. A šibeniki és a krakkói töredék kottaképében ezzel szemben még a *virga* az uralkodó. Mint a dallam

60 Ennek leírása Szendrei Janka nevéhez fűződik, ld. uő: „Kurzív hangjelzés". In: *Magyarország Zenetörténete,* I., 80–88.

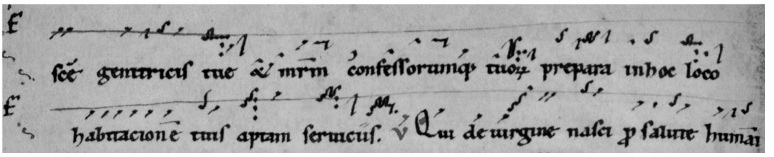
Šibenik



Krakkó



Pray-kódex,
1. notáció



6. fakszimile. Notációminták

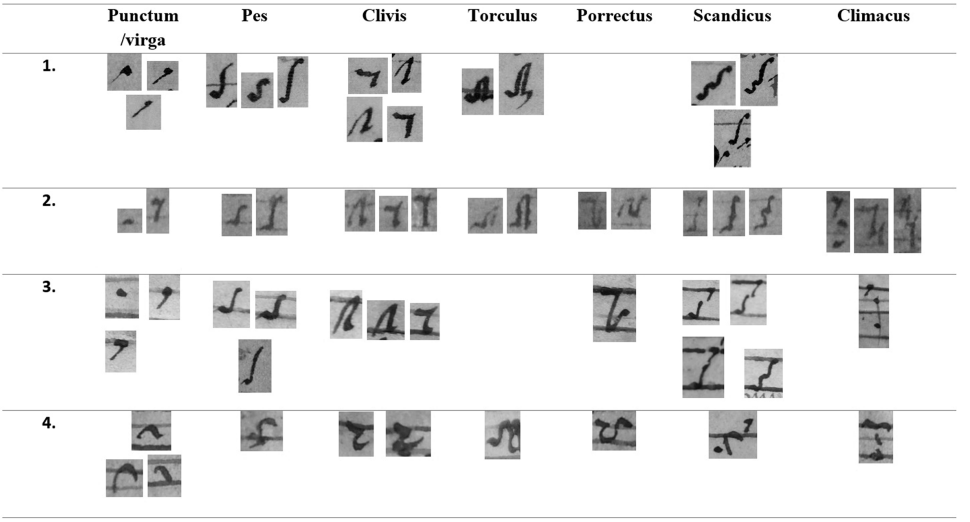
hangmagasság-viszonylatait nem jelölő adiasztematikus neumaírásban szokásos, ez a neuma a magasabban fekvő hangot jelzi szillabikus dallam esetében, jóllehet a vonalrendszer miatt erre a *punctum*-virga megkülönböztetésre már nem lett volna szükség. A *pes* formája is fejlettebbnek értékelhető a Pray-kódexben: a lejegyző határozott nyomatékkal jelzi a második hang helyét, szabályosabb esztergomi *s* alakot formál, míg a töredékeken a korábbi német pipaalakra emlékeztetően a neuma többnyire elvékonyodik. A *clivis* esetében egyik notáció sem dönt a francia arab 1-es, és a metzi 7-es forma között – utóbbi az esztergomi notációban később egyeduralkodóvá válik. Annál figyelemreméltóbb a *scandicus* és a *climacus,* amelynek egy-egy alakváltozata a kifejlett esztergomi notáció emblematikus jeleként rögzül a 13. századtól.

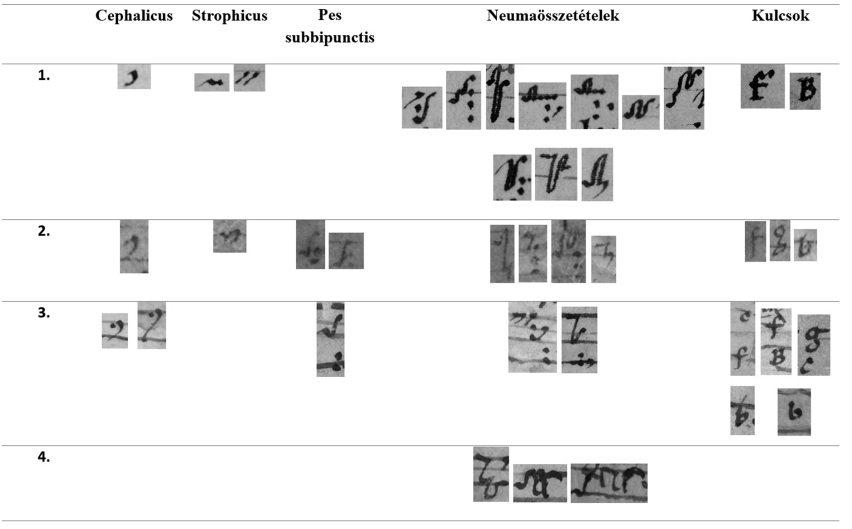
Ha a *scandicus* alakváltozataira tekintünk, mintha a szemünk előtt fejlődne ki a későbbi kötött neumaforma: a bencés közép-francia írásokból ismerős *pes + virga* elem szép lassan egybeolvad *(7. fakszimile)*. E forma evolúciója láttán vitába szállnánk Szendrei azon állításával, mely szerint a kötött *scandicus* Itáliából került volna hazánkba.[61] Épp a šibeniki töredék a bizonyítéka annak, hogy a későbbi akkoládszerű jel világosan levezethető a közép-francia félkötött neumából, annak egybeírásával könnyen létrejöhetett. Ezt történeti érvekkel is alátámaszthatjuk, hiszen a francia notáció inkább szolgálhatott mintaként a magyar főpapság 12. századi francia peregrinációi[62] és erős francia–magyar kulturális-dinasztikus kapcsolatai

61 Szendrei: *Középkori hangjegyírások Magyarországon,* 32.; uő: *A „Mos patriae" kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében,* 193–194.

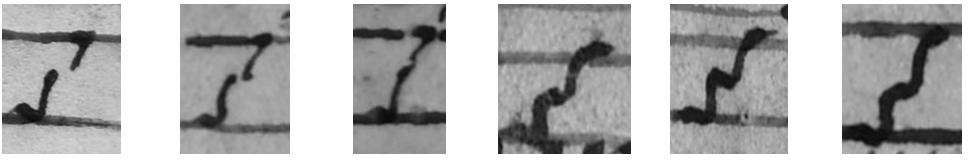
62 Ld. az 55. jegyzetet. A 12. századi hazai főpapság (mindenekelőtt Lukács és Jób érsek és Adorján budai prépost) korai párizsi egyetemi tanulmányairól jelentős irodalom szól, de ezt csak legújabban vontuk be szervesen a korabeli notációtörténeti vizsgálatainkba. Erről bővebben ld. Gilányi: *A Pray-kódex hangjelzései.*

1. Pray-kódex, 1. notáció, 12. század, f. 55v, 132rv
2. Krakkói töredék, 12. század
3. Šibeniki töredék, 1. notáció, 12. század
4. Šibeniki töredék, 2. notáció, 14–15. század





3. táblázat. Neumakészletek



7. fakszimile. A töredék scandicusváltozatai

idején, mint az itáliai, például a Szendrei által említett és a guidói reformokkal kapcsolatba hozott római-beneventán hangjelzés.[63] A guidói reform a 12. században nagy valószínűséggel francia terület felől érte el hazánkat, és a korabeli francia műveltségű magyar főpapság igényeit tükrözte.

A kötött mellett a félig kötött *scandicus* használatban maradt a továbbiakban is: a 14. században is kimutatható, például az MNS kottájában, ha nagy hangközt (kvartot, kvintet) kell áthidalni.[64] A krakkói töredéken is látható mindkét alak, a tagolt és a kötött is, ezzel szemben a Pray-kódex 1. notációmintájából hiányzik a tagolt *pes* + *punctum* szerkezet: csak a kötött forma tűnik fel. Illetve egy fordított, *punctum* + *pes* alak szúr szemet, amely a metzi mintát tisztán követő cseh hangjelzésben fog rögzülni később. Itt átmeneti alaknak tekinthető, a magyar notációnak soha nem volt építőeleme.[65]

Nemcsak a *scandicus*ok, hanem a *climacus*ok esetében is fejlettebb a Pray-kódex jelkészlete: szerepel három és két ponttal indító jelvariáció is, igaz csak összetételben, illetve a régies, *virgá*ból és két *punctum*ból álló német–francia alak, immár teljesen függőleges elrendezésben. A krakkói töredék is ez utóbbi archaikus *climacus*t használja, de két ponttal indító jel még nem mutatható ki, szerepel viszont a (kétféle *clivis*szel induló!) kötött alakzat, amely ezek szerint korábban jelenhetett meg a magyar hagyományban, mint a két ponttal indított jel. A šibeniki töredéken is a *virga* + két *punctum* szerkezet tűnik fel, illetve egy három *virgá*val indító *climacus*-összetétel, melynek az utolsó *virga*hangfeje franciásan, a képzeletbeli szár bal oldalán szerepel, akárcsak a Pray-kódexben. Ez a *climacus*indítás máshol nem dokumentálható, átmeneti megoldásnak tűnik. Megállapítható tehát, hogy a Pray-kódex notációja tartalmazza (igaz, csak összetételben) azt a két ponttal indító jelet, amely a 13. századtól fő alakká válik a magyar notációban, ugyanakkor ez a jel a töredékekről még hiányzik.

Mindent egybevetve a Pray-kódex nevezetes vonalrendszeres hangjelzésének mind kerekded kottaképe, mind jelkészlete egyértelműen későbbi fejlődési fokozatot tár elénk. A šibeniki és a krakkói töredékek közül a neumaalakok tekintetében a szekvencionále kottája ítélhető archaikusabbnak,[66] amely jelen állás szerint alátámasztja Szendrei 1984-ben tett kijelentését: ebben a kottaképben ragadható meg a magyar notáció első ismert vonalrendszeres példája.[67]

63 Legújabb kutatásaink alapján az esztergomi hangjelzésben itáliai hatást csak a 13. század második felétől valószínűsíthetünk.

64 A félkötött jel másodlagos alak, ld. pl. a Németújvári Misszále mindkét hangjelzésében, illetve az MNS fő korpuszának kottájában: leggyakrabban a kvint + tercet lépő formulánál szerepel *(cd–dac'a)*.

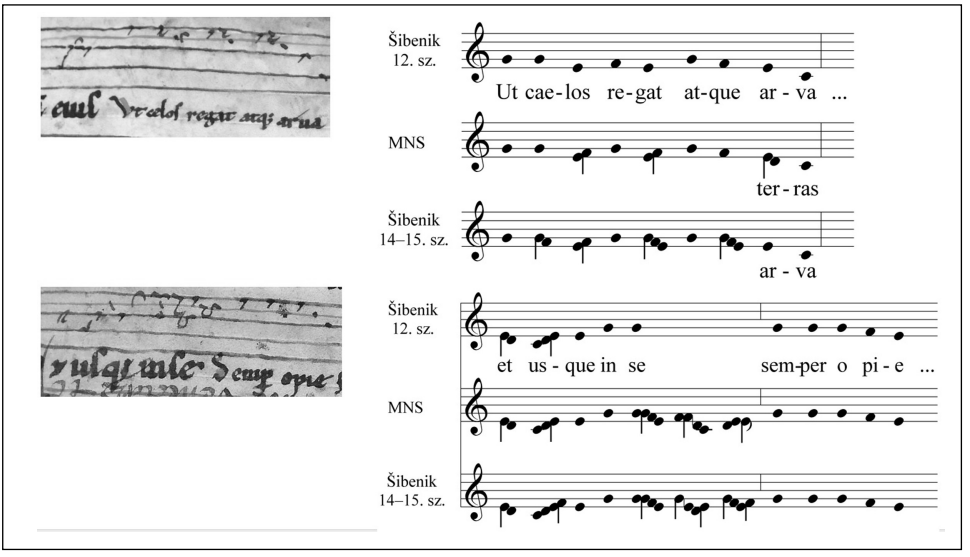
65 Ld. Pray-kódex, fol. 132 rv, R. *Domine Iesu Christe,* legelső neuma.

66 A krakkói töredéken a hangelemnyomaték jelentősebb (ld. pl. a *pes* 2. hangja), illetve ez a forrás a későbbi esztergomi kötött climacust is felkínálja, ellentétben a šibeniki levelekkel. Érv lehet a krakkói töredék második helye mellett a következetes barna kottavonalazás (már nem vakvonal!), illetve a vörös vonalszín hiánya.

67 A vonalrendszer bevezetésének idején francia területen (különösen Lotaringiában) igen képlékenynek mutatkoztak a scandicusok.

A *Laudem Deo dicam* olvasmánytropus dallamrétegei

Végezetül vessünk egy pillantást a *Laudem Deo dicam* kétféle, eredeti és kijavított dallamrészletére *(1. kotta,* 1. és 3. sorok; a fakszimilék a šibeniki töredék javításait mutatják), valamint MNS-változatára *(1. kotta,* 2. sorok). Az összevetés egy koherens fejlődésvonalat rajzol ki. A legegyszerűbb-szillabikusabb verzió a töredék eredeti lejegyzése, amelyből még az MNS szórványos díszítőhajlításai is szinte teljesen hiányoznak. A 12. századi hangokra ráírt későbbi verzió mutatja a legbonyolultabb dallamot. Elsősorban a nyitó és a zárlati formulákat alakítja mozgalmasabbá, akár egyetlen motívumot is: a későbbi kéz például minden esetben kijavítja a visszatérő *cde e* formulát *cdef e*-re. A források alapján tehát rekonstruálhatjuk, miképp vált egyre díszesebbé az eredetileg szillabikus lekciótropus Magyarországon. A kirajzolódó variánssorozat felhívja a figyelmet arra is, milyen fontos volna folytatni a Szendrei Janka által megkezdett tropuskutatást – akkor is, ha kevés tételünk és forrásunk van – további nemzetközi párhuzamok-források bevonásával.[68]



1. kotta. Dallamvariánsok

Örvendetes, hogy az új felvételeknek köszönhetően a 15. századi Laskai-kódex és két 12. századi szekvencionále előzéklapja immár a teljes magyar középkorkutató közösség számára elérhető, s a vizsgálatok eredményei a zenetudományi irodalomba is beépülhetnek. Mindez megerősíti azon véleményünket, hogy a gregoriánkutatás és a zenei paleográfia szempontjából elsődleges új források előkerülésének korszaka még korántsem zárult le. Az is nyilvánvaló, hogy a forrásföltáró munka egyik legígéretesebb terepének napjainkban éppen a fragmentológia bizonyul. Reményeink szerint e töredékesen fönnmaradt források árnyalhatják és pontosíthatják majd tudásunkat nemcsak a liturgikus egyszólamúság magyarországi kezdeteiről, de az önálló magyar zenei írásbeliség legkorábbi korszakáról is.

68 Ehhez legújabban ld. Rudolf Krisztina: „Többszólamú olvasmányok a liturgiában", *Magyar Egyházzene* XX. (2012–2013), 67–82.; uő: „Tropizált traktuskompozíciók a XV. században. A Laus tibi Christe–Filio Mariae traktus megjelenési formái cseh, lengyel és magyar forrásokban". In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok* 2013–2014. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 46–69.

ABSTRACT

Zsuzsa Czagány – Gabriella Gilányi

THE LASKAI CODEX AND ITS NOTATED FLYLEAVES

Demeter Laskai's 15th-century textbook was primarily of interest to Hungarian scholars, literary historians and codicologists because of the five-line prayer in Hungarian recorded in it. In the nineteen eighties, music historians became interested in the two 12th century parchment leaves with musical notation on the front and back flyleaves of the manuscript. Janka Szendrei, encouraged by Béla Holl, who was the first to describe the codex, worked on the fragments and the musical notation preserved in them, but her research was interrupted, presumably due to the poor quality of the available copies, and she did not publish her results.

In 2021, the members of the 'Lendület/Momentum' Digital Music Fragmentology Research Group visited the library of the Conventual Franciscan Friary of Šibenik in Croatia, where the Laskai Codex is kept. After the on-site study and digitisation of the manuscript, and now in possession of a high-quality copy, it was possible to carry out a deep analysis of the notated fragments and to identify the later entries, owner names and dates that remained in them and in the main text of the Laskai-codex. In the first part of the present study, an attempt will be made to reconstruct the use of the Laskai manuscript in the 15th century and its immediate afterlife.

The second part of the study focuses on the musical fragments of Hungarian origin. The parchment leaves were cut from the same manuscript, a 12th-century troper-proser. After the evaluation by Janka Szendrei, the new results of our research trip to Šibenik are summarised, with special attention to the troped lesson *Laudem Deo dicam,* a rarity in the Hungarian plainchant tradition, and to an analysis of the musical notation. The latter has helped to answer the most pressing question related to the fragments: whether they are indeed the earliest sources of Hungarian musical notation.

Zsuzsa Czagány is a music historian specializing in the field of medieval chant and chant theory with a particular focus on the repertory of the divine office in Central-Europe and late medieval saints' historiae. She graduated in 1990 in musicology and aesthetics at the Comenius University Bratislava and received her PhD in Musicology from the Liszt Ferenc Music Academy in Budapest in 2002. She is currently a senior research fellow at the Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology and heads the Department of Early Music History. Since 2019, she has been the principal investigator of the research project Digital Music Fragmentology established with the aim of discovering, collecting, classifying and publishing notated medieval and early modern manuscript fragments preserved in libraries and archival collections in Hungary.

Gabriella Gilányi is a musicologist and senior research fellow at the Department of Early Music History of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Budapest. She graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music in 2001, and received her PhD in 2007. Her research interests include medieval music history and the investigation of medieval plainchant sources and codex fragments. Lately, she has been mainly engaged in music palaeographical research. In 2020 she launched the Hungarian Neume Catalogue website, which presents the musical writing signs of the sources of the so-called Esztergom notation. Since 2019, she has been a full-time member of the 'Lendület' Digital Music Fragmentology Research Group of the Hungarian Academy of Sciences, where her main tasks include the analysis and identification of musical notations.

François Delécluse

DEBUSSY *VONÓSNÉGYES*ÉNEK VÁZLATAI ÚJ MEGVILÁGÍTÁSBAN*

1. Bevezetés

Claude Debussy *Vonósnégyes*e már eddig is számos zenei elemzés tárgya volt. Ismertségének köszönhetően a szerző e korai művét zeneelméleti vizsgálódásoknak vetették alá: David Code rámutat arra a beethoveni örökségre, amelyre Debussy a forma kialakítását alapozta.[1] Marianne Wheeldon, James Briscoe nyomán,[2] a Franck-örökséget hangsúlyozza, amelyet külösen a Debussy *Vonósnégyes*ét strukturáló ciklikus forma tesz jól hallhatóvá.[3] A kvartettnek 2000-ben is jó néhány elemzése látott napvilágot, ezek a formai értelmezések széles skáláját képviselik,[4] François de Médicis nemrég megjelent könyve pedig a mű keletkezésének körülményein alapuló elemzését nyújtja, elsősorban a ciklusszervezés szempontjából.[5] Ez a megközelítés, amely a történeti összefüggések mély megértésén alapul, lehetővé teszi számunkra, hogy jobban értékeljük Debussy vonósnégyesének eredetiségét más szerzők egykorú műveihez képest, amelyeket az 1880-as évek közepén mélyreható César Franck-i fordulat jellemzett. Debussyt erre a lépésre barátja, Ernest Chausson hatása késztette, de többek között Camille Saint-Saëns vagy még Edvard Grieg hatása is szerepet játszott benne.[6] Milyen kérdések várnak még válaszra Debussy kvartettjével kapcsolatban analitikus és történeti szempontból? Néhányat az imént említett tanulmányok eredményei vetnek fel. Az első – bár már korábban is vizs-

* A tanulmány eredetije: Francois Delécluse: "New Insights into Debussy's Sketches for the String Quartet Op. 10", *Studia Musicologica* 62/3–4. (2021)

1 David Code: „Debussy's String Quartet in the Brussels Salon of 'La Libre Esthétique'", *19th-Century Music* 30/3. (2007), 257–287.

2 James Briscoe: „Debussy, Franck, and the 'Idea of Sacrifice'", *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 45. (1991), 27–39.

3 Marianne Wheeldon: „Debussy and *la sonate cyclique*", *The Journal of Musicology* 22/4. (2005), 644–679.

4 Mark DeVoto: *Debussy and the Veil of Tonality. Essays on His Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004, 1–23.; Jean-Philippe Guye–Philippe Gouttenoire–Éric Demange: „Le *Quatuor* de Debussy. Recherches analytiques et esthétiques", *Analyse Musicale* 37. (2000), 32–60.

5 François de Médicis: *La Maturation artistique de Debussy dans son contexte historique, 1884–1902*. Turnhout: Brepols, 2020, 436–541.

6 A Grieg-hatásra és a Société Nationale-ra vonatkozóan ld.: Michael Strasser: „Grieg, the Société nationale, and the Origins of Debussy's String Quartet". In: *Berlioz and Debussy. Sources, Contexts and Legacies. Essays in Honour of François Lesure*. Ed. Barbara Kelly–Kerry Murphy. London: Routledge, 2007, 103–116.

gált, de részben megválaszolatlan – kérdés az alkotás folyamatára vonatkozik: hogyan született a *Vonósnégyes?* Denis Herlinnek a vázlatokról írott cikke bemutatja a mű egyik alapvető forrását, azonosítva zenei anyagának töredékeit egy kisméretű vázlatkönyvben; ez a könyv a *Vonósnégyes* és a *Scènes au crepuscule* vázlatai mellett a zenekari *Nocturnes* egy korai fogalmazványát tartalmazza.[7] Ezek a források azonban, amint a jelen tanulmányból kiderül, az eddiginél nagyobb mértékben is „szólásra bírhatók". A szóban forgó vázlatok töredékes és rendkívül hiányos jellegét régóta értelmezésük jelentékeny akadályának tekintik. Mégis: az átírásuk, hozzáférhetőbbé tételük, és mindenekelőtt a Debussy alkotómunkájával kapcsolatos korábbi eredmények lehetővé teszik számunkra azt, hogy jobban megértsük zeneszerzői tevékenységének ezeket a lenyomatait. Ennek során feltehetjük a kérdést, hogy melyek a komponálás fő szakaszai, illetve, vizsgálatunk fókuszát szűkítve, hogy milyen technikákra és kompozíciós eljárásokra következtethetünk e források elemzéséből. Másfelől a Société nationale de Musique társadalmi hálózatával való kapcsolat kérdése, valamint a kvartettműfaj és a ciklikus forma követelményei is alapvető fontosságúak a művel foglalkozó zenetörténészek véleményalkotása szempontjából, és az erre vonatkozó információk jelentősen kibővíthetők a kottáskönyvben található vázlatok beható tanulmányozásával.[8] Ezért a vonósnégyes-vázlatok elemzése Debussy társadalmi és történeti hátterének szempontjából új felismerésekhez vezethet Debussynek a ciklikus formával kapcsolatos elképzeléseire, illetve arra vonatkozóan, hogy miért vetett el bizonyos megoldásokat, és hogyan igyekezett újakat találni egy olyan kompozíciós technika alkalmazásával, amely a korszak zeneszerzőinek egy csoportját jellemezte. Ezeknek a forrásoknak mint a kompozíciós folyamat tanúinak újbóli megvizsgálása így lehetővé teszi a formaképzés és a zenei invenció bizonyos elveinek, továbbá bizonyos kompozíciós technikáknak a megértését. Emellett a felmerülő kompozíciós vonatkozások összevethetők a zeneszerző más munkáiban megfigyelhető technikákkal. Tanulmányomban először is emlékeztetem az olvasót azokra az összefüggésekre, amelyekben bizonyos kompozíciós kényszereket azonosítanunk és magyaráznunk kell. Majd röviden leírom a vázlatkönyvet és tartalmát filológiai szempontból. Végül pedig elemzem a kvartett III. és IV. tételének vázlatait, bemutatva Debussy kompozíciós folyamatának és technikájának bizonyos sajátosságait.

2. A keletkezés körülményei

Egy vonósnégyes komponálása nem volt kézenfekvő döntés Debussy számára. Kvartettjének megírása közben, 1892 vége és 1893 augusztusa között Párizs akkori wagneriánus és szimbolista légkörét szívta magába. 1893-ban közel került zeneszerzőtársához, Ernest Chaussonhoz, aki éppen döntően wagneri hatást tükröző operáján, a *Le roi Arthus*on dolgozott, s jelen volt Chausson lírai költeménye, a Rossetti preraf-

7 Denis Herlin: „Les esquisses du *Quatuor", Cahiers Debussy* 14. (1990), 23–54.

8 Különösen: de Médicis: *La Maturation artistique;* Wheeldon: „Debussy and *la sonate cyclique",* uott; Guye–Gouttenoire–Demange: „Le *Quatuor* de Debussy", uott

faelita költő szövegére írt *La Damoiselle élue* bemutatóján a Société nationale-ban. Ebben az évben tartott Debussy „Wagner-előadásokat" Raoul Pugno zongorista és Catulle Mendès társaságában *A walkürr*ől és *A Rajna kincsé*ről – éppen akkor, amikor Wagner a műveit érintő, évtizedekig tartó viták után végre meghódította Párizst. Debussy már 1892 óta dolgozott a *Prélude à l'après-midi d'un faune*-on, és 1893 nyarán befejezte *Proses lyriques* című dalciklusát, amelyhez a szövegeket is maga írta.[9]

Debussy 1893 május 17-én jelen volt Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című darabjának előadásán, és a nyár végén készen állt a zenés dráma megkomponálására. Párizs művészeti és zenei életére akkor a wagneri esztétika és a szimbolizmus gyakorolt meghatározó hatást. Hogyan magyarázzuk, hogy Debussy ilyen körülmények között vonósnégyest komponált? Hiszen a vonósnégyes mégiscsak tiszta zene, „komoly" műfaj, amelytől távol állnak a szimbolista elképzelések. A kamarazene azonban kulcsfontosságú szerepet játszott a francia zene, elsősorban kamarazenei művek előadásának elősegítésére létrehozott Société nationale de Musique köreiben. A Société nationale működését részben Vincent d'Indy elképzelései határozták meg, s ő biztosította César Franck esztétikájának folyamatosságát. Ebben a tekintetben a zenei formára vonatkozó esztétikai elvárások meglehetősen szigorúak voltak: a d'Indy által támogatott modell Franck *Szonátá*jának, *Vonósnégyes*ének és *Vonósötös*ének ciklikus formájában gyökerezett. Ebben az összefüggésben egy vonósnégyes komponálása még „komolyabb" és elitistább vállalkozás volt. Debussy megkísérelte, hogy sikeresebben integrálódjon ezekbe az arisztokratikus körökbe, valószínűleg barátja, Ernest Chausson ösztönzésére, akinek 1893-ban ezt írta: „Az életemben játszott szereped biztosan egyike a szívemnek kedves érzéseknek!"[10] A két zenész levelezése megkönnyíti annak megértését, hogy a saját zenéjükkel kapcsolatos véleménycserék nagyon őszinték voltak. Egyrészt Chausson nem akart több részletet előadatni *Le roi Arthus* című wagneriánus operájából, mert Debussy már elhatározta, hogy „Wagner utáni, nem pedig wagneri ihletésű" operákat fog komponálni.[11] Másrészt Debussy Chaussonnak szándékozott dedikálni a kvartettjét, de elállt a szándékától, mert Chausson csalódottságának adott hangot a mű formája fölött.

> Meg kell mondanom, hogy néhány napig mélységes szomorúságot éreztem amiatt, amit a kvartettemről mondtál, mert úgy éreztem, hogy a hatására *bizonyos dolgokat* végső soron még jobban szeretsz, olyanokat, amelyekről azt szerettem volna, hogy felejtsd el őket! Mindenesetre írok egy másikat, ami a te számodra készül, és megpróbálom nemesebbé tenni a formáimat![12]

9 További információ található Debussy környezetéről a szimbolista korszakban az alábbi kiadványokban: François Lesure: *Claude Debussy. Biographie critique*. Paris: Fayard, 2003; uő: *Claude Debussy avant Pelle„as ou les anne„es symbolists*. Paris: Klincksieck, 1992; és mindenekelőtt a Vonósnégyes Durand-féle kritikai kiadásának bevezetésében: *Oeuvres complètes de Claude Debussy,* III/1.: *Trio pour piano, violon et violoncelle, Pièce pour violoncelle et piano dite Nocturne et Scherzo, Intermezzo pour violoncelle et piano* (ed. Roy Howat); *Quatuor* (ed. Peter Bloom). Paris: Durant, 2015.

10 Claude Debussy: *Correspondance, 1872–1918*. Ed. Denis Herlin–François Lesure. Paris: Gallimard, 2005, 126–127. Ld. az Ernest Chaussonhoz írt 1893. május 7-i levelet.

11 Uő: „Pourquoi j'ai écrit Pelléas" [1902. április]. In uő: *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1987, 62–44.

12 Uő: *Correspondance,* 192. Ld. az Ernest Chaussonnak 1894. február 5-én írott levelet.

Ebből a levélből világosan kitűnik, hogy Chausson szerint a Debussy vonósnégyesének különböző tételeiben létrehozott formák nem elég „nemesek". Ezt a jelzőt Chausson láthatóan különös gondossággal választotta meg, amennyiben a vonósnégyes-komponálásra vonatkozóan társadalmi jelentést hordoz, és bizonyos formai kódokat involvál. Kifejezetten izgalmas megfigyelni azt, hogy „a formák nemesebbé tételének" szándéka hogyan érhető tetten a *Vonósnégyes* vázlataiban. Több esetben is azt látjuk, hogy Debussy ingadozik a mű negyedik tételében jelentkező formai problémák alternatív megoldásai között. Ezek a problémák, mint látni fogjuk, gyakran a ciklikus formával függenek össze, azzal a formaképző elvvel, amelyet César Franck oly magasra értékelt, s amelyet d'Indy tanított a Schola Cantorumban. Debussy számos hangszeres művében alkalmazott ciklikus szerkesztést, és gyakran ütközött jelentős nehézségekbe a zárótétel komponálása folyamán, a darab különböző témáinak felidézése során. A *Vonósnégyes,* az *Iberia,* a *Gordonkaszonáta* és a *Hegedűszonáta* egyaránt számos változtatás nyomait mutatja.[13] A *Vonósnégyes* esetében ezeket a nehézségeket a szerző levelezése is alátámasztja. A művel kapcsolatban Debussy ezt írta barátjának, Ernest Chaussonnak: „Ami a Vonósnégyes fináléját illeti, nem tudom elérni, hogy olyan legyen, amilyennek szeretném, és immár háromszor is sikertelenül futottam neki (fojtogató érzés!)".[14] Majd a következő hónapban: „Határozottan azt hiszem, hogy megmutathatom neked a Vonósnégyes zárótételét, amellyel egyáltalán nem vagyok boldog".[15]

3. A források

Nem sok forrásból meríthetünk információt a kvartett keletkezéséről. A mű megkomponálásához és kiadásához vezető lépések meglehetősen bonyolultak voltak, amint azt a Durand-féle Debussy-összkiadás keretében 2015-ben megjelent kritikai kiadás is tanúsítja. Az I. táblázatban[16] felsorolt különféle források legnagyobb része a kiadás és az előadás folyamatát világítja meg. Ám csupán egyetlen forrás tanúskodik a zeneszerző dallami, harmóniai és formai invenciójáról: ez pedig a Bibliothèque nationale de France-ban (ms. 20632 [2]) őrzött vázlatkönyv.

Egy további forrás, amely sajnos elveszett, bár a levelezés dokumentálja a létezését, tekintélyes mennyiségű információval szolgálhatna nem csupán az alkotás folyamatának tanulmányozása, hanem az előadói gyakorlat vizsgálata szempontjából is. Az Ysaÿe-kvartett által a mű keletkezésének időszakában használt szólamok valószínűleg bővelkedtek a játékosok revelatív bejegyzéseiben, és tanúskodhatnának a zeneszerző és a mű előadói közötti együttműködésről.

A *Vonósnégyes* vázlatai egy 12 cm magasságú és 15,5 cm hosszúságú, kisméretű kottáskönyvben találhatók. Vagyis valódi zsebformátumról beszélhetünk. A vonós-

13 François Delécluse: *Dans l'atelier de Claude Debussy. Processus créateur et méthodes de composition*. Paris: Sorbonne Université Presses, előkészületben

14 Debussy: *Correspondance,* 140. Ld. az Ernest Chaussonhoz 1893. július 2-án írott levelet.

15 Uott, 150. Ld. az Ernest Chaussonhoz 1893. augusztus 15-én írott levelet.

16 A táblázat a kritikai kiadáson alapul: *Oeuvres complètes de Claude Debussy,* III/1.

Elsődleges források	**Lelőhely/Kiadás**
Vázlatok egy kottáskönyvben	Paris: Bibliothèque nationale, dépt. de la mus., ms. 20632 (2)
Autográf partitúra	Uott, ms. 1004
Kéziratos szólamok 1 (első előadás)	Elvesztek
Kéziratos szólamok 2	Elvesztek (Ysaÿe számára készültek)
Korrektúra	New York: Pierpont Morgan Library (Lehman Deposit), D289.Q16
Egyes kimásolt szólamok	Paris: Durand, 1894
Első kiadás	Paris: Durand, 1894
A partitúra korai kiadása korrekciókkal 1	Royaumont: Bibliothèque François Lang
A partitúra korai kiadása korrekciókkal 2	Paris: Bibliothèque nationale, dépt. de la mus., Rés. Vmb.70
Kispartitúra	Paris: Durand, 1904 és 1907
Másodlagos források	**Kiadás**
Levelezés	Claude Debussy: *Correspondance, 1872-1918*. Éd. Denis Herlin–François Lesure. Paris: Gallimard, 2005
Kiadott írások	Claude Debussy: *Monsieur Croche et autres écrits*. Éd. François Lesure. Paris: Gallimard, 1987

1. táblázat. A Vonósnégyes *forrásai*

négyes vázlatait a kottáskönyv végére írta be a szerző, a 46. oldaltól végig, a könyvet fejjel lefelé fordítva. A vázlatok az I., a II. (ez egy scherzo) és az utolsó tételhez tartoznak. A III. tételhez nem található vázlat. Ezen a jelentékeny hiányon túlmenően a többi tételnek szentelt terjedelmek is lényegesen eltérőek. A vázlatok ugyanis főképpen a mű utolsó tételét érintik. Míg az I. tételhez csupán két, a scherzóhoz pedig három oldal tartozik, a IV. tétel vázlatai nem kevesebb, mint kilenc oldalt tesznek ki. Hogyan magyarázhatjuk ezeket a jelentős eltéréseket? Először is a IV. tétel vázlatainak bősége megerősíti azt, amit Debussy fejtegetett Chaussonnak írt levelében, tudniillik, hogy az utolsó tétel komponálása során nehézségekbe ütközött, és hogy sokféle megoldással próbálkozott. Másfelől a lassú tétel vázlatainak hiánya feltehetően annak tulajdonítható, hogy az független a vonósnégyes többi tételétől. A III. tétel nem tartalmaz utalást a ciklikus témára, komponálásához ezért egy másik forrásban kezdhetett hozzá a szerző. A szövegszociológia arra tanít bennünket, hogy egy médium és az általa hordozott tartalom közötti kapcsolat nem jelentéktelen.[17] Úgy tűnik, hogy a *Vonósnégyes* vázlatai megerősítik ezt a gondolatot: a kottáskönyvben csupán a ciklikus téma által összekötött tételek csírái

17 Ld. Donald F. McKenzie: *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

bukkannak fel, mintha maga a médium is részt venne a Debussy által komponált tételek összekapcsolásában. Más szóval a forrás materiális vonatkozása alapvető fontosságú az alkotói folyamat szempontjából. Így a kottáskönyv, a zeneszerző egész pályájára jellemzően, jelentős szerephez jut a komponálás során. Ha vázlatkönyvet használunk, akkor az összefüggéseket implikál a felvázolt töredékek között, ami átmenetet hoz létre a zongora és a vázlatkönyv, illetve a vázlatkönyv és a végigírt fogalmazvány között.

Ezek a vázlatok semmiképp sem tekinthetők végigírt fogalmazványnak. Lényegében töredékes vázlatokról van szó, amelyek a kvartett néhány konkrét ütemét érintik. Bizonyos menetek megléte vagy hiánya a kompozíciós folyamat többféle vonatkozására világít rá. Először is a vázlatkönyv, tekintettel kicsinységére, valószínűleg emlékeztetőül szolgált. Bárhol járt Debussy, ha eszébe jutott egy gondolat, lefirkanthatta azt a kottáskönyvébe, hogy majd a végigírt fogalmazványban használja fel. Vázlatkönyvét Debussy valószínűleg igen különböző körülmények között használta, és ennek megfelelően különböző jellegű feljegyzéseket tartalmaz. A vonósnégyes szólamai többnyire két szisztémából álló zongorakivonat formájában vannak lejegyezve, előjegyzés, kulcs és metrumjelzés nélkül. Ez azt sugallja, hogy Debussy legalábbis részben a zongora mellett dolgozott. Egyes részleteket közvetlenül partitúra formájában, négy sorban írt le: arra gondolhatunk, hogy ilyenkor „az íróasztalnál ülve" komponált. Ez a vázlatkönyv mindenképpen rendkívül töredékes; nyilvánvalóan kiegészítő szerepet játszott, a zeneszerző azért jegyzett le bele gondolatokat, hogy később átmásolja őket. Következésképpen fel kell tennünk, hogy létezett egy másik kézirat, amely közvetlenül megelőzte az autográf partitúrát. Ez egy olyan végigírt fogalmazvány lehetett, amelyben Debussy elsősorban a mű formájának kialakításával foglalkozott.

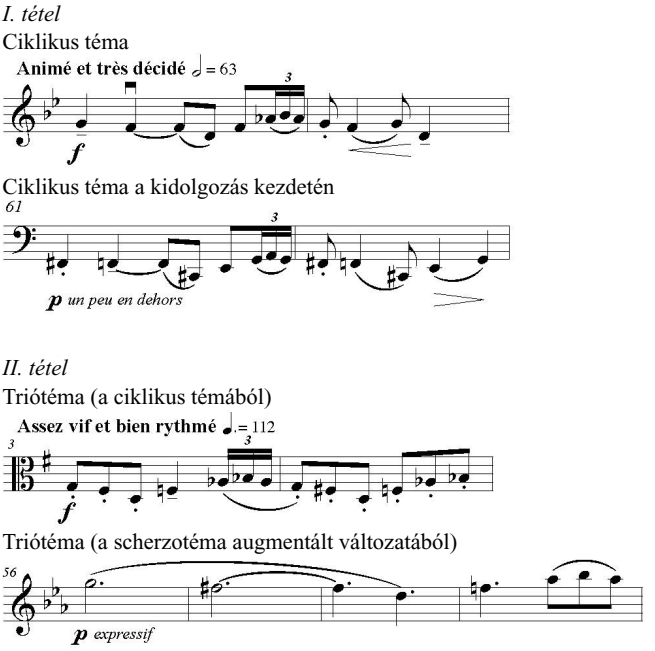
4. A scherzo vázlatai

Ahhoz, hogy megértsük a vázlatok funkcióját a scherzo komponálásának folyamatában, szükségesnek látszik e vázlatok természetének rövid felidézése. Ez a rövid és meglehetősen egyszerű koncepciójú tétel két triót tartalmaz *(2. táblázat)*. Debussy a scherzót ciklikus kapcsolatba hozta az I. tétellel: teljes témaanyaga a ciklikus témán alapul *(1. kotta)*.

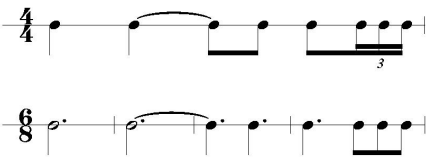
A scherzo főtémája maga a ciklikus téma, amely első ízben a nyitótételben bukkant föl. Itt a témának nem a pontos idézetéről, hanem a kromatikus változatáról van szó, amely az I. tétel kidolgozási részének kezdetén (61–62. ü.) jelenik meg, ott azonban kiaknázatlan marad, egészen a scherzóban történő felhasználásáig. Ebben a kromatikus változatában a dallamvonal megtartja az első tétel főtémájának általános arculatát és a tizenhatod triola váltóhangján alapuló motívumot. A ritmus, csakúgy, mint a metrumjelzés radikálisan átalakul; emellett megjelenik az ereszkedő kromatika *(g–fisz–f)*. Végül pedig ez a téma ostinatóként, nem pedig továbbfejleszthető témaként hat. A trió témája a scherzo ostinatójának egyszerű augmentációján alapul: a kromatika és a triolamotívum megmarad, a ritmus viszont az I. tétel főtémájából jön létre augmentációval *(2. kotta)*.

Szakasz	1. Scherzo	1. Trió	2. Scherzo	2. Trió	3. Scherzo	Kóda
Ütemszám	1–53.	54–85.	86–107.	108–147.	148–167.	168–177.
Hangnem	G	Esz	C_Esz/V.	Esz	G	G

2. táblázat. A scherzo felépítése



1. kotta. A ciklikus téma származékai a scherzóban

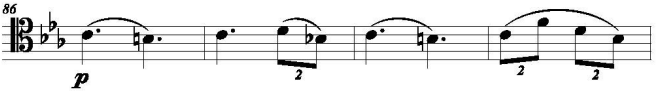


2. kotta. A ciklikus téma eredeti és augmentált ritmusa

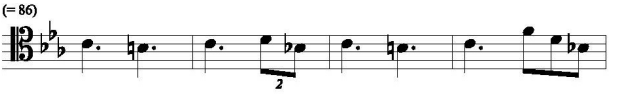
Ahhoz, hogy megértsük, hogyan használta Debussy a vázlatkönyvet, érdemes megfigyelnünk, hogy a scherzo visszatérésében, a 87–107. ütemben, a zeneszerző megismétli a nyitószakasz ostinatóját, de új dallammal társítja, amely a *3. kottán* (a 40. oldalon) látható. Ez a második téma ugyancsak a ciklikus témában gyökerezik, de úgy tűnik, hogy Debussy nem szándékozott hangsúlyozni ezt az összefüggést: a kapcsolatból csak az ereszkedő szekundot és a *h–b* kromatikát érzékeljük.

A vázlatkönyben lejegyzett három oldal a scherzo két igen különböző szakaszával kapcsolatos, a 86–99. ütem között. Ahogyan a diplomatikus átírás tanúsítja

II. tétel
A Scherzo második témájának visszatérése (a triótémából)



A Scherzo második témájának visszatérése a vázlat szerint
(a három hangból álló záró hangcsoport különbözik)

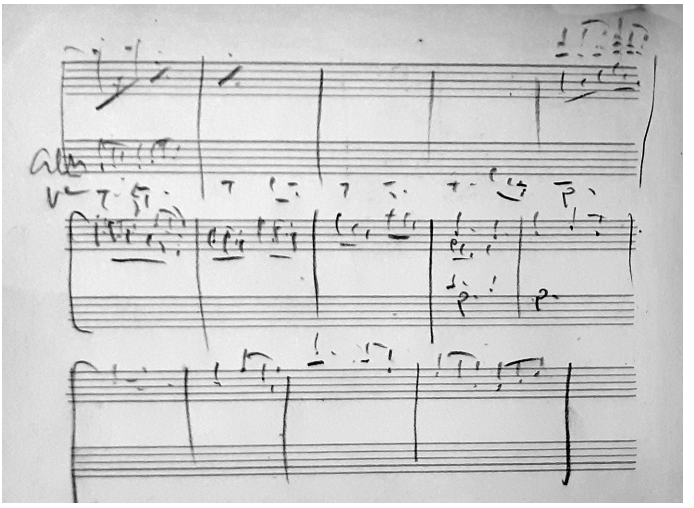


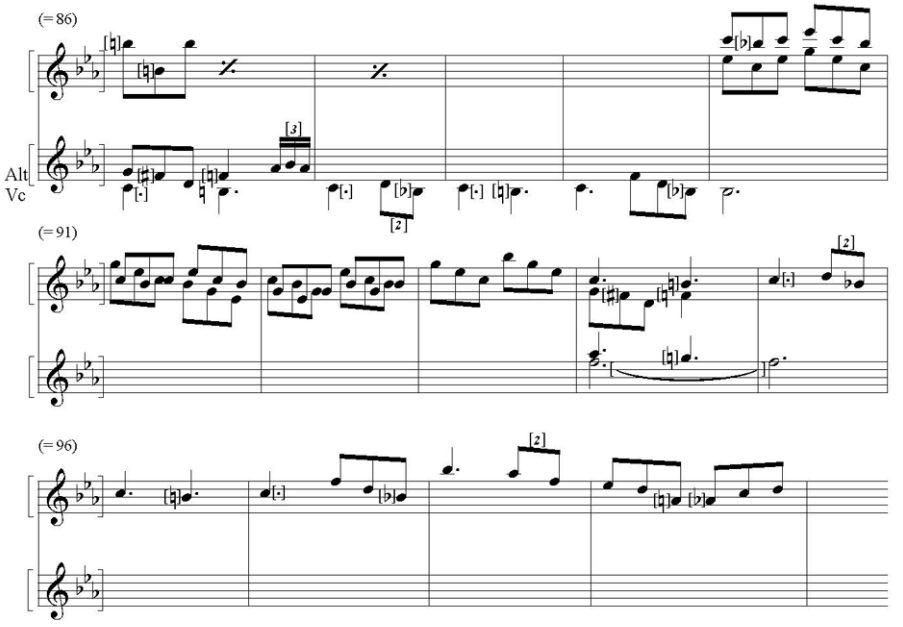
3. kotta. A második téma a scherzo első visszatérésében

(4a és 4b kotta), az első szakasz pontosan megfelel a scherzo visszatérésének az első triót követően. Mit tudhatunk meg ebből a vázlatból? Debussy ezt a szakaszt kétsoros kivonatként jegyezte le. A második téma a bal kézben, a basszusban jelenik meg, azután a második szisztéma végén, majd az utolsó szisztémában folytatódik. Azonban, amint a 3. kottán látható, a téma utolsó ütemének ritmusa nem egyezik meg a vázlatban és a végleges partitúrában. Ezek a változtatások Debussy tematikus építkezésének logikáját követik. A trió második témájának utolsó üteme először egy pontozott negyed és három nyolcad értékkel volt lejegyezve; a végleges változatban a szerző négy nyolcad értékre változtatta a ritmust. Ezáltal homályosabbá tette az összefüggést a második téma és a ciklikus téma között, az első ritmikai megoldás ugyanis közvetlenül utalt a ciklikus téma triolaritmusára. E ritmikai motívum mellőzésével Debussy továbbá azt is elkerülte, hogy a második téma ritmusa alkalmazkodjon az ostinatóéhoz: ennek az egyszerű ritmusnak a megváltoztatása tehát lehetővé teszi, hogy a téma világosabban megkülönböztethető legyen, kiemelkedjen, és hogy ellenritmust képezzen az ostinato triolájával szemben.

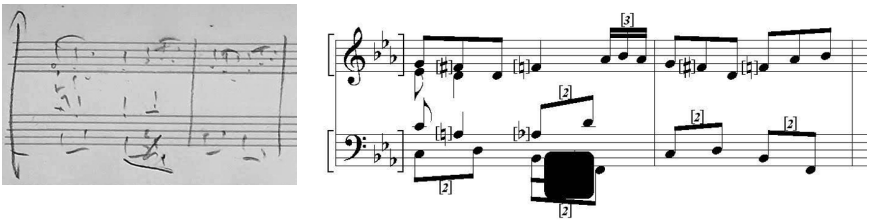
Ez a töredék információval szolgál továbbá arról, hogyan gondolkodott Debussy a zenei formáról. Miért írta le ezt a töredéket a vázlatkönyvébe? Mi lehetett a jelentősége az alkotói folyamat szempontjából? Ez a részlet a scherzo formájára való reflektálás nyomaként fogható fel. Funkciója pontosan megfelel a kompozíció folyamán felmerülő egyik igénynek: ugyanis úgy hozza vissza a scherzót, hogy egyben variálja is, egyszersmind pedig elválasztja egymástól a két triót. Ezért kézenfekvő, hogy a szóban forgó anyag hiányzott a feltételezett végigírt fogalmazványból, amelyről korábban említést tettem. Vagyis a vázlatkönyben szereplő töredék egy utólag, azt követően beiktatott területnek felel meg, hogy a scherzo formája nagy vonalakban már megszilárdult. Más szóval vagy a triók elválasztásának gondolata volt utólagos, vagy megvolt már a scherzo két trió közti visszatérésének gondolata, ám Debussy módosítani akarta ennek az – eredetileg szószerintibbnek elképzelt – visszatérésnek a textúráját.

A scherzónak a kottáskönyvben található másik vázlata feltételezhetően a scherzo kódáját *(5. kotta a 42. oldalon)* foglalja magába. Debussy szemmel láthatólag valamilyen sajátos textúrát keresett a tétel lezárásához. Maga a háromsoros lejegyzés is arra utal, hogy a komponista elsősorban a textúrával kísérletezett. Más ese-





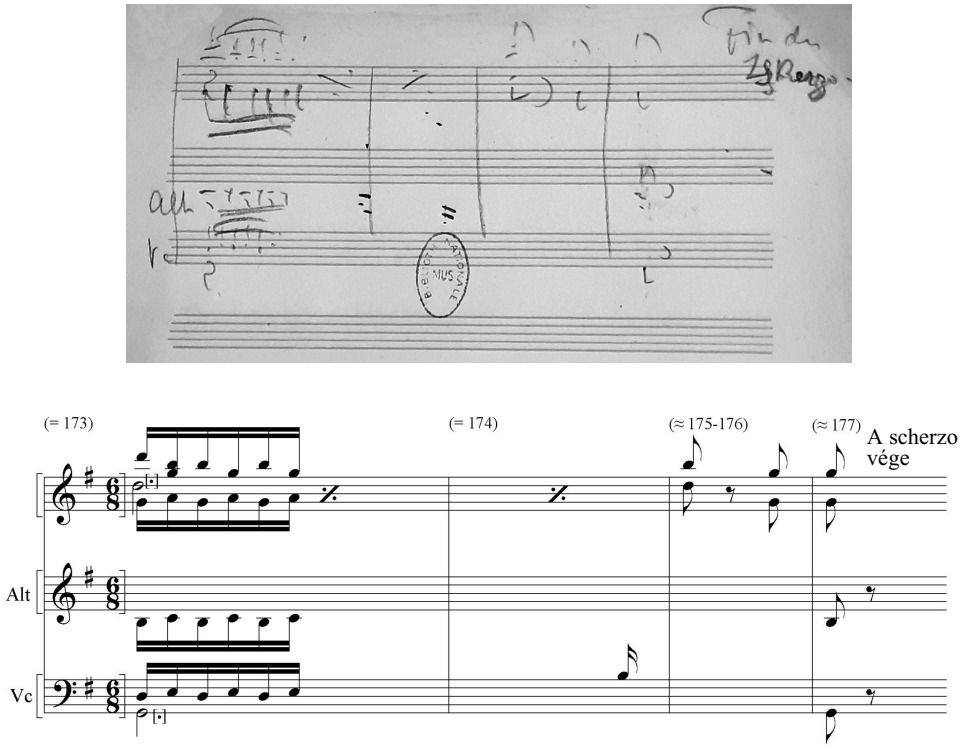
4a kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2)67.[18] *oldalának fakszimiléje és átírása*



4b kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) 66. oldalának fakszimiléje és átírása

18 A vázlatok diplomatikus átírása az olvasás és az elemzés megkönnyítését szolgálja: a szürkével nyomott kotta ceruzás bejegyzést jelent; a közreadói hozzátételeket fekete szögletes zárójelek jelzik. A sötét háttér kihúzott részleteket jelöl. Debussy vázlatainak legnagyobb nehézségét a módosítójelek hiánya jelenti: zenéje részben a hangsorok színezetének finom változásain alapul, s ezeket a vázlatokban nehéz nyomon követni.

tekben, mint már szó esett róla, a négy szólam két szisztémába való, zongorakivonatszerű összevonására hajlott.

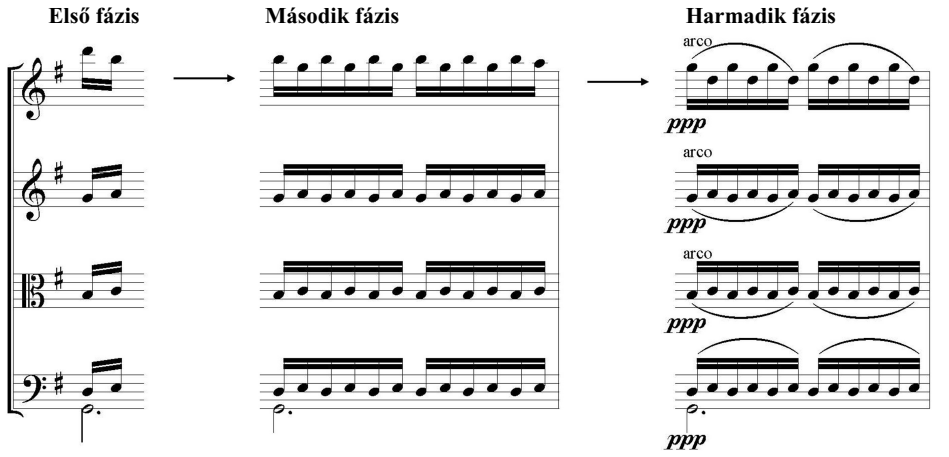


5. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 68. oldalának fakszimiléje és átírása

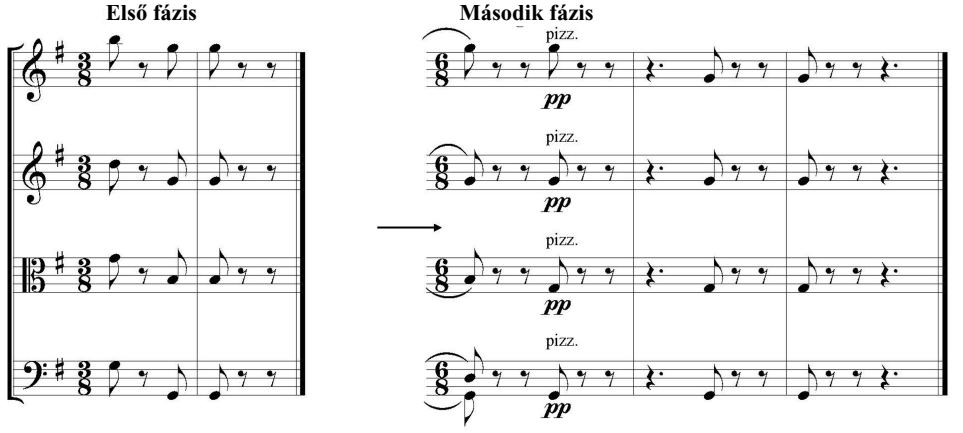
Mindebből az következik, hogy Debussy a vázlatkönyvbe nyilvánvalóan olyan töredékeket jegyzett be, amelyek az alakuló zenei forma egyes területeit voltak hivatva kiegészíteni, és amelyeket azután beépített a végigírt kéziratos fogalmazványba, amely – a vázlatkönyvvel ellentétben – nem maradt fenn. A kódához Debussy először *(6. kotta)* az I. hegedű szólamát dolgozta ki három fázisban, megváltoztatva a harmóniamenetet. Először a *d* és a *h* hang repetícióján alapuló motívumra gondolt. A *h* azonban nem illik bele a *g–e–c–a–*[*h*] harmóniába. Ezért a motívum hangjait *h*-ra és *g*-re módosította, hogy megfeleljenek a *g–e–c–a* akkordnak; utoljára pedig ismét megváltoztatta őket, ezúttal *g–d*-re, ezáltal egymásra halmozott kvintekből álló, bonyolultabb harmóniát *(c–g–d–a–e)* hozva létre.

Másrészt, egy egyszerűbb gesztussal, Debussy elhagyta az utolsó három ütem harmonizálását a meggyőzőbb unisono lezárás kedvéért *(7. kotta)*. Harmadrészt változtatott a ritmuson: meghagyta ugyan a vázlat meghatározó ritmusképletét, de növelte a teljes terjedelmét.

A scherzo tétel különösen töredékes vázlatai mégiscsak mondanak nekünk valamit a mű keletkezésének több vonatkozásáról is. Debussynek az alkotófolyamat során újra kellett gondolnia bizonyos részleteket. Ezek a vázlatok nem csupán a



6. kotta. A kóda átalakításának lépései



7. kotta. A scherzo utolsó ütemei

zenei formával és a motivikus kapcsolatokkal, hanem a ritmikai és dallami invencióval, a harmóniával és a textúrával összefüggő megfontolásait is tükrözik.

5. A zárótétel vázlatai

A mű IV. tételének vázlatai világosan megmutatják azokat a nehézségeket, amelyekkel a zeneszerzőnek a komponálás során szembe kellett néznie. Arról is tanúskodnak, hogy ezek a nehézségek egymással konkuráló elképzelések közötti választásokkal, illetve egy bizonyos gondolat megfelelő formába öntésével függtek össze. A IV. tételhez tartozó vázlatok szinte mindegyike Debussynek a ciklikus tervezés követelményeivel való küzdelméről tanúskodik – különösen az egyes témáknak a ciklikus témához való viszonyával, de a témák egymásra halmozásával és más

konkrét problémákkal kapcsolatosan is. A komponálásnak ezek a nehézségei az 1890-es évek francia zenei kontextusában válnak érthetővé: a César Franck-i hagyomány szerint a IV. tétel olyan tétel, amelyben a ciklikus téma és a mű különböző egyéb témái visszatérnek, és kontrapunktikus kombinációkban olvadnak össze, általában a molltól a dúr felé haladó folyamatban.[19]

A vázlatkönyvben a IV. tételen végzett kompozíciós munka nyomai rendezetlennek tűnnek: a töredékek megjelenésének sorrendje azt sugallja, hogy figyelembe kell vennünk minden egyes vázlatot és a tartalmát, továbbá az alkotófolyamat során történő felbukkanásuk sorrendjét (számításba véve azt a tényt, hogy a vázlatok a megfordított füzet közepétől kiindulva vannak lejegyezve). Amint a 3. táblázatban látható, a vázlatok rendezetlensége annak tudható be, hogy a zenei gondolatok nem időrendben következnek egymás után, hanem a tétel különböző szakaszaihoz tartoznak.

Oldal	**Ütemszám/Tartalom**
65	145–148.
64	a végleges változatban nem szerepel (az előző részlet folytatása)
63	ugyanaz a motívum, amely a 49. skk. oldalon szerepel
62	≈ 268–288.
61	≈149–151.
60	a végleges változatban nem szerepel (olvashatatlan)
59	≈ 1. skk. (a lassú bevezetés első változata)
58	a lassú bevezetés folytatása
57	üres
56	≈35–36 (a refrén harmonizálásának első változata)
55	a végleges változatban nem szerepel (a refrén egyik variációja)

3. táblázat. A zárótétel vázlatainak elrendezése[20]

Ebből következik, hogy a IV. tétel vázlatainak funkciója nem egészen ugyanaz, mint a scherzo vázlataié volt: az utóbbiak a zenei forma másodlagos fontosságú, de pontosan meghatározott részeit tartalmazták, és valószínűleg az időközben elveszett végigírt fogalmazványba kellett őket beilleszteni. Az utolsó tétel vázlatai viszont a scherzóéival szemben inkább kísérletező jellegűek. Debussy láthatóan inkább ötleteket gyűjtött, nem pedig a forma konkrét helyein megjelenő zenei anyagot írta le, mint a scherzo esetében. Ebből a szempontból – tekintettel a gondolatok rendezetlen természetére – feltételezhető, hogy itt a zárótétel zenei gondolatainak első,

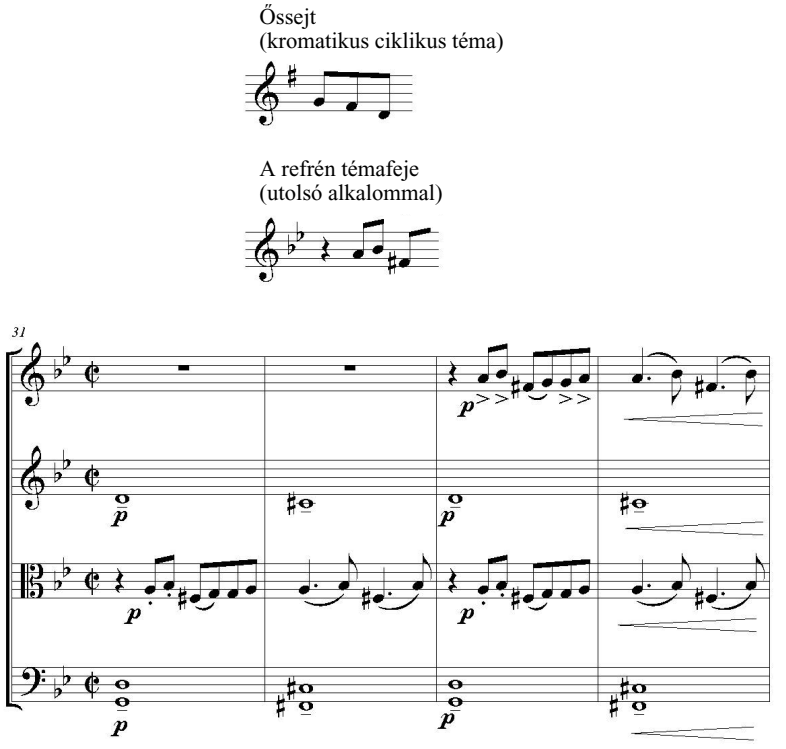
19 A César Franck-i összefüggésekről és az ebben az időben Debussy által alkalmazott zeneszerzői technikákról ld. de Médicis: *La Maturation artistique…,* 435–541.

20 E táblázat adatai elsősorban a következő publikáció eredményein alapulnak: Herlin: *Les esquisses du quatuor*.

sietős papírra vetéséről van szó, nem pedig a forma első elrendezéséről, sem pedig bizonyos hiányzó részleteket tisztázó – a scherzo esetéhez hasonló – ideiglenes lejegyzésekről. Ebben a tekintetben a vázlatkönyv funkciója alapvetően változott a kompozíciós folyamat során: nem csupán ötletek keresésére volt használható, hanem az átmeneti rögzítés helyeként is akkor, amikor a mű már a kialakítás előrehaladottabb fázisában volt. Vagyis a vázlatkönyv felhasználásának módja függött a tétel és a keresett gondolat jellegétől, de a fejlesztendő zenei gondolatok bonyolultságától is.

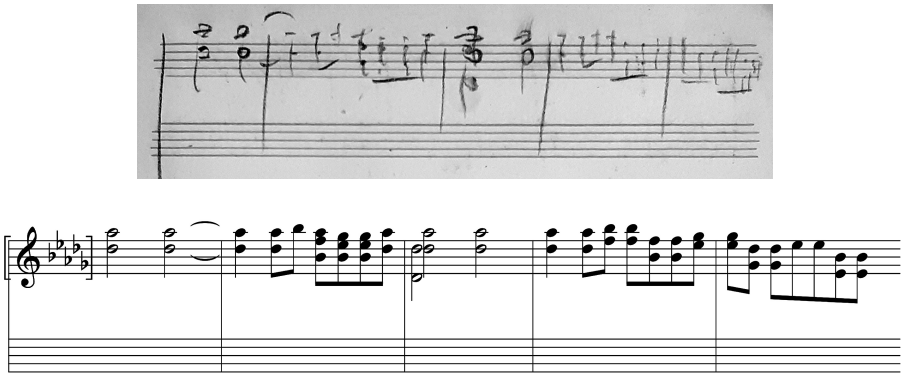
6. A refrén ötlete

A IV. tétel főtémája egy könnyen megjegyezhető rondótéma. Debussy nyers és népszerű karaktert kölcsönzött neki az üres kvinteken alapuló harmonizálással, amely kromatikusan *g–d* és *fisz–cisz* között váltakozik, és azáltal, hogy elbizonytalanítja a g-moll tonalitást *(8. kotta)*. A téma a ciklikus téma alapsejtjének kromatizált változatából ered, megtartva annak jellemző hangközeit: a lelépő kisszekund *(g–fisz* a kromatikus ciklikus témában) felfelé lépő kisszekunddá *(a–b)* alakul át, a nagyterc-ugrás lefelé *(fisz–d* a kromatikus ciklikus témában) pedig (enharmonikus átértelmezéssel) megmarad *(b–fisz)*.



8. kotta. A zárótétel refrénje és a motivikus kapcsolat

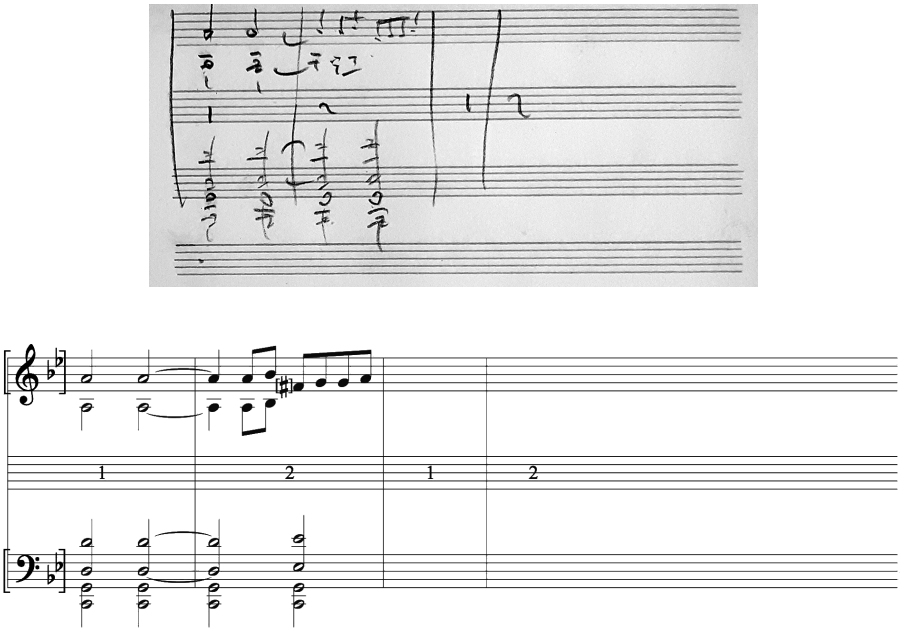
A vázlatkönyv IV. tételhez tartozó számos töredékét (a könyv 58., 56. és 55. oldalán) a téma kialakításának és a harmonizálás különféle változatainak szenteli a szerző. Itt a témának egy olyan első alakjával találkozunk, amely kimaradt a végső változatból *(9. kotta)*. Ez a verzió csupán a hegedűszólamokat adja meg, a brácsa és a cselló nélkül. A refrén kissé módosult alakban jelenik meg, és a motívum felbomlásával végződik. Ez a vázlat a lassú bevezetés vázlatainak (59. ü.) folytatása, és úgy látszik, hogy célja a refrén töredékes bemutatása, amely talán gyorsítást sugall. Ez lehet a tempó fokozatos gyorsításának első felbukkanása; ez az ötlet a végleges változatban, a 15–30. ütemben egy kromatikus fugato alakját ölti.



9. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 58. oldalának fakszimiléje és átírása

Amint a *10. kottá*n látható, az egyik vázlat a refrén elrendezésének és harmonizálásának egy másik lehetőségét rögzíti. A refrén itt egymásra épített kvinteken alapul, amelyek akusztikus vagy „Bartók"-skálát *(c–d–e–fisz–g–a–b)* alkotnak. Az üres húros felrakás a kettősfogásokkal és félkotta értékű ritmikával nem esik nagyon messze a végleges változattól, mégis nagyon különbözik tőle. A végleges kíséretig elvezető különböző lépések azt bizonyítják, hogy Debussy igen gondosan mérlegelte a különféle lehetőségeket, és hogy a kíséret kialakítása hosszú időt vehetett igénybe. Ebben az esetben azt is láthatjuk, hogy a zeneszerző kizárásos módszerrel dolgozott: a zenei gondolatot először megkettőzte, amint azt a vázlat „egy" és „kettő" jelzése mutatja *(10. kotta,* a szisztéma középső sora). Majd ennek a szakasznak a végső változatában elhagyta az első hegedű szólamát, hogy elkerülje a dallam oktávkettőzését a refrén első elhangzásakor; a dallamot végül a brácsába helyezte, hogy nyersebb hangzást érjen el; a dallam oktávkettőzéses változata pedig csupán a második alkalommal hangzik fel (hasonlítsuk össze a *9. kottá*val).

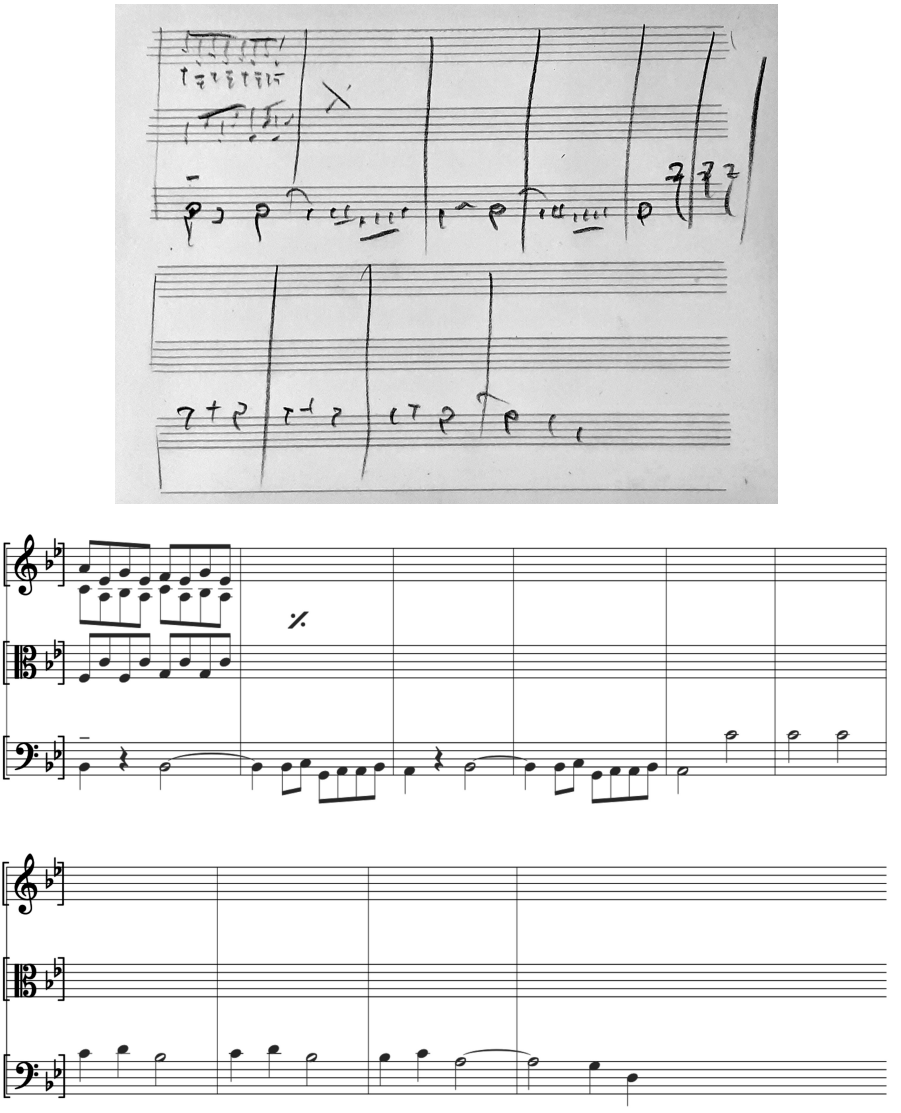
Amint a *11. kottá*n (a 48. oldalon) látjuk, a téma végső verziója az 55. oldalon bukkan fel. A komponálásnak ebben a korai szakaszában a refrén B-dúrban hangzik fel, mégpedig nem a brácsán, hanem a cselló mély regiszterében. Emellett a többi játékos *f* domináns nónakkordot *(f–a–c–esz–g)* szólaltat meg egy tonikai orgonapont *(b)* fölött. Mint az elrendezés mutatja, Debussy különös figyelmet fordított



10. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 56. oldalának fakszimiléje és átírása

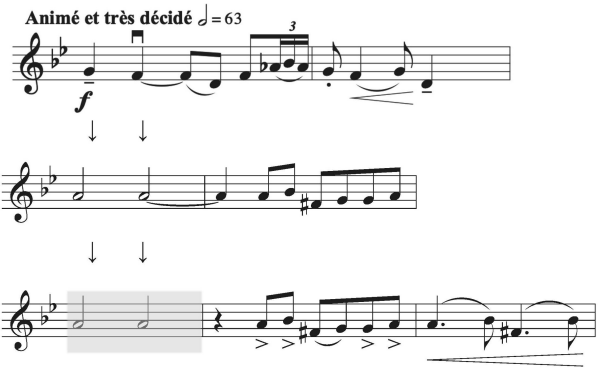
az akkord textúrájára és felbontására. A főtémának ezt a harmonizálását és felrakását végül nem használta fel. A vázlatokban található ilyesfajta kísérletek azt bizonyítják, hogy a korábban kialakított téma különböző variánsait kereste. Ezeknek a harmonizálási és elrendezési próbálkozásoknak egy későbbi fázisban szerette volna megtalálni a helyét a mű formai konstrukciójában. Ezt a B-dúr változatot a csellószólamban (a *11. kotta* második szisztémájában) a refrénmotívum (emelkedő szekund és ereszkedő terc) embrionális kidolgozása követi, augmentálva: ezt az ötletet elvetette a szerző. Tekintettel arra, hogy a két változat egymást követi, lehetséges, hogy ez a verzió eredetileg a refrén első variációjaként született, és közvetlenül a téma első, egymásra épülő kvintekkel megharmonizált elhangzása után következett volna.

Mindhárom esetben figyelemre méltó, hogy a vázlatokban a téma kezdete a két félkottát követő nyolcadhangos motívumon alapul. A végleges témának az egyik legjellegzetesebb vonása viszont a súlytalan, közvetlenül a nyolcadoló ritmikai motívumra eső kezdet által okozott kiegyensúlyozatlanság. A *12. kotta* szerint (a 49. oldalon) Debussy elhagyta a két félhangot, és eltérő folytatást komponált. Más szóval tehát először valószínűleg a negyedik tétel első verzióját komponálta meg, ahogyan a levelezéséből tudjuk; a vázlatok tanúsága szerint ennek az első változatnak egy jelentősen különböző főtémát kellett tartalmaznia, olyat, amelynek a második fele nem egy pontozott negyedből és nyolcadból álló ritmusra épült, mint a végleges változatban. Emiatt a témafej teljességgel megváltozott.



11. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 55. oldalának fakszimiléje és átírása

Ennek van jelentősége, mert a két nyolcad értékkel induló témafej az I. tétel ciklikus témájára utal, amely két hosszú (negyed értékű) hanggal kezdődik. Debussy tehát elhagyja ezt az utalást, hogy a negyedik tétel témájának nagyobb függetlenséget biztosítson. Ezáltal a rövid – nem pedig hosszú – hangokból álló felütéssel induló refréntémának élénkebb, szeszélyesebb és instabilabb jelleget ad. Ez a motivikus munka azt szemlélteti, hogy milyen meghatározó szerepet játszott a tematikus anyagok megtalálása Debussy vonósnégyesének koncepciójában, különösen a motivikus összefüggések szoros és komplex hálózatának megalkotása szempontjából, összhangban a Franck-iskolával és annak a Société nationale-ban tömörülő követőivel.



12. kotta. A ciklikus téma ritmikai vázlata

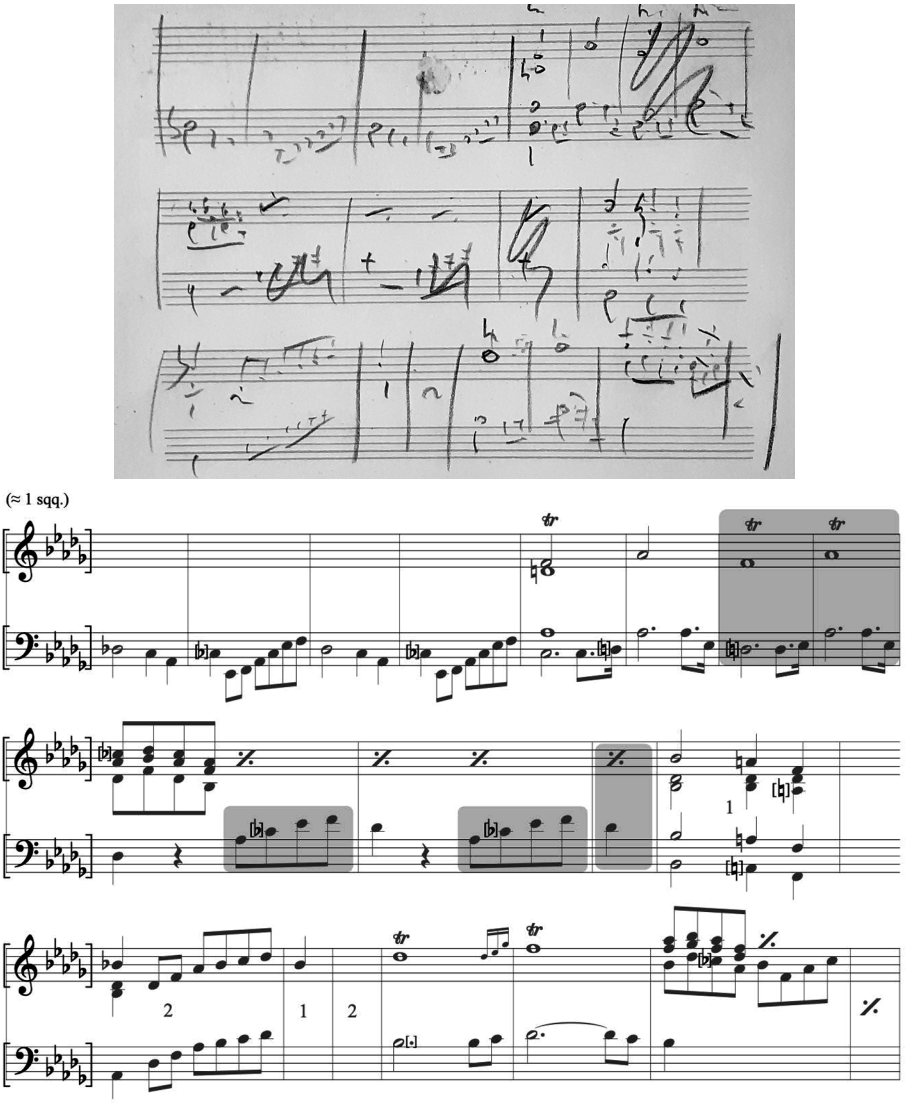
7. A lassú bevezetés első változata

A IV. tétel kétrészes lassú bevezetéssel indul, célja, hogy felidézze a III. tétel, egy igen expresszív lassú tétel hangulatát. Mint a *13. kottá*ból (az 50. oldalon) kiderül, a lassú bevezetés első része megtalálható a vázlatkönyvben. A lassú bevezetésnek a zeneszerző által eleinte elgondolt és a vázlatban rögzített változata több tekintetben is eltér a véglegestől.

Először is a cselló nyitótémája kissé módosult: mint a *14. kottá*n (az 50. oldalon) láthatjuk, ritmusa a végleges változatban diminuálva szerepel; emellett a kezdetén található egy jelentős sorrendcsere a *cesz* és az *asz* között. Ezzel Debussy elmosódottabbá teszi a kapcsolatot a ciklikus témának a II. tételben hallható változatával.

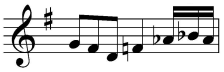
Az effajta viszonylag csekély változtatások meglepően hathatnak. Úgy tűnik, hogy Debussy gyengíteni igyekszik a kapcsolatot a tétel kezdete és a ciklikus téma között. Szükségesnek látszik azonban annak leszögezése, hogy a ciklikus témával való kapcsolat gyengülése a lassú bevezetés kidolgozásában megfigyelhető változtatásokkal is összefügg. Ugyanakkor a mű végső alakjában a ciklikus tervvel való tematikus kapcsolatot a teljes együttes válasza biztosítja, amely a 3. ütem triolaritmusában *(15. kotta* az 51. oldalon) idézi fel a scherzóban hallott kromatikus változatot.

Amint a 15. kottán látható, a témát az I. hegedű szólaltatja meg: ebben a végső változatban a tematikus kapcsolat nem a cselló által játszott frázis kezdetén, hanem csak a 3. ütemtől válik hallhatóvá. A korai változatban *(13. kotta)* Debussy először változtatás nélkül, kétszer egymás után megismétli a szólócselló zenei gondolatát; a végső változatban ez a frázis ugyancsak megismétlődik, de csupán a hegedűn (9–10. ü. a végleges partitúrában), és töredezetté teszik a teljes együttesnek a ciklikus motívumra utaló válaszai (3–8. és 10–14. ü.). Ebben a vázlatban figyelemre méltók az átdolgozás más jelei is az első változathoz képest. A kezdeti motivikus átalakítások, illetve első frázis mellett, amelyet erőteljesen gazdagít a texturális (szóló/tutti) játék, Debussy teljesen újragondolja a ciklikus téma felidézését követő kidolgozást is. A bevezetés kidolgozásának első zenei gondolata a vázlatkönyv 58. oldalán szerepel, ahol megtalálható az utolsó tétel refrénje is *(9. kotta)*.

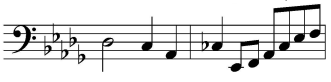


13. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 59. oldalának átírása és fakszimiléje

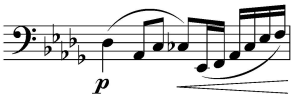
A ciklikus téma a II. tételben



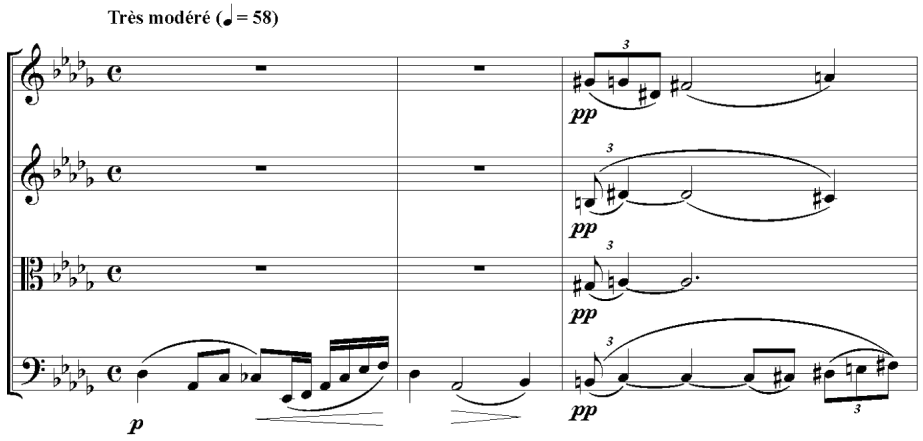
A ciklikus téma a IV. tételben (vázlat)



A ciklikus téma a IV. tételben (nyomtatott partitúra)



14. kotta. Változtatások a lassú bevezés első motívumában

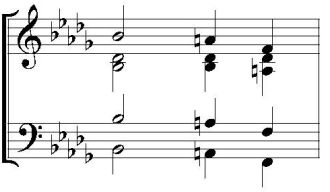


15. kotta. Debussy: Vonósnégyes, IV. tétel, 1–3. ü.

Így tehát a kidolgozás első változata, amely a vázlatban részben ki van törölve, közvetlenül vezetett volna a IV. tétel refrénjéhez. A végleges változatban ez a kidolgozás jóval terjedelmesebb: egy kromatikus fugato helyettesíti, amely növeli a zenei feszültséget, és fokozatosan felgyorsítja a tempót (15–24. ü.), míg azután a zenei feszültség csökkenni nem kezd a textúra fokozódó elvékonyodásával kísért kromatikus süllyedés nyomán (25–30. ü.), amely közvetlenül a refrén kezdete előtt (30. ü.) megszakad.

Az eredeti változatban a kidolgozás nem ugyanazon a folyamaton alapul. Inkább a zenei feszültség fokozásának szándékát tükrözi a refréntéma megjelenéséig, semmint a zenei folyamat megszakításáét a refrén felhangzása előtt. Ezért a kidolgozásnak nem teljesen ugyanaz a funkciója a korai és a kései változatban. A korai változatban a vonósnégyes textúráját egy *desz* alapú nónakkord kibontása jellemzi, miközben a cselló széttöri az előző témát azáltal, hogy csak a végét játssza el *(asz–cesz–esz–f–desz)*, és a textúrát trillák is gazdagítják *(13. kotta)*. A végleges változatban hasonló textúra jelenik meg a kromatikus fugatoszakasz végén (21–24. ü.), ám jóval sűrűbb harmóniai kontextusban.

A vázlat második szisztémájának végén *(13. kotta)* megjelenik továbbá egy újabb gondolat is: az imént leírt textúra kibontakozását egy olyan ütem szakítja meg, amelyben a kvartett a ciklikus téma kezdőmotívumát játssza azonos ritmusban (félkotta és két negyedkotta), ismét csak sűrűbb harmóniákkal:



16. kotta. A homoritmikus megszakítás ötlete

A texturális és harmóniai megszakítás gondolata a bevezetésben végül nem jut szerephez, viszont a vonósnégyes későbbi szakaszában alapvető gondolatként merül fel ismét: így a IV. tétel táncos refrénjét sokszor szakítják meg fortissimo akkordok, amelyeket a teljes együttes játszik homoritmikusan, felidézve a ciklikus téma legelső megharmonizálását az I. tételben (35–37., 43–44. stb. ü.).

A IV. tétel bevezetése első változatának fenti elemzése mindemellett a témaexpozíció azon modelljeinek összefüggésében szemlélendő, amelyekből Debussy a kezdő szakasz komponálása és revideálása során kiindult. Mint de Médicis rámutatott, Franck a műveiben általában arra törekedett, hogy egy-egy folyamat végén a téma megjelenésével fokozza a hatást,[21] s ezt a technikát Debussy magáévá tette, és egész pályája folyamán mérlegelte a használatát.[22] Az olyan eredeti gondolatok megtalálása, amelyek segítségével a téma bemutatását elő tudja készíteni, fontos zeneszerzői kihívás volt Debussy számára, amint ezt a keletkezéstörténet és az elemzések bizonyítják, és munkájának a vázlatokban megőrzött nyomai is megerősítik.

8. Témák egymásra halmozása

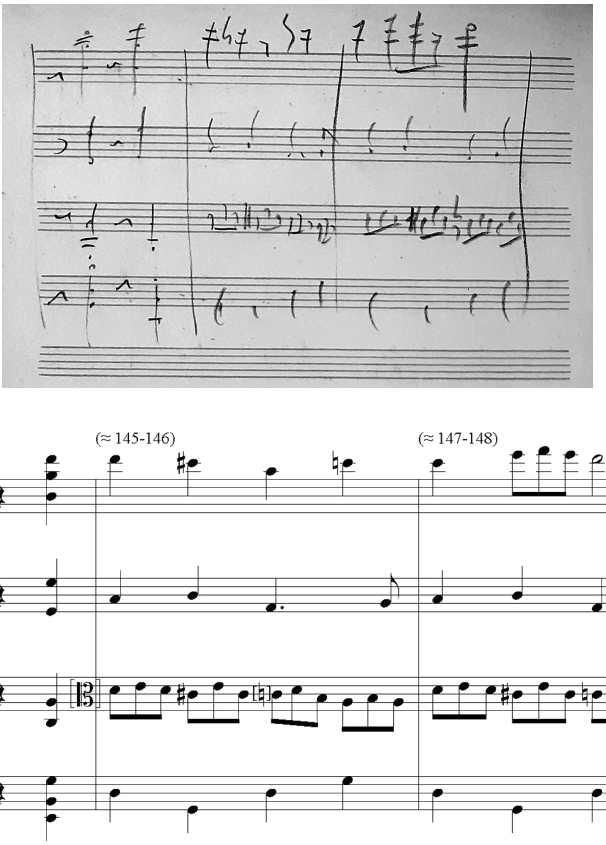
A zeneszerző kérdései a IV. tétel bevezetésében a ciklikus tervezéssel és a tematikus utalásokkal kapcsolatosak, de azzal is, hogy hogyan építhető fel egy téma expozíciója úgy, hogy harmóniák és textúrák segítségével zenei feszültséget váltson ki. A végső változatban a fugato beiktatása világos utalás a fúga és a kontrapunktikus textúrák alkalmazásának és motívumokkal és témákkal való feldúsításának a Société nationale-ban élő hagyományára. Úgy fest, hogy különböző témák egymásra halmozása fontos szempont lehetett Debussy számára a IV. tétel megírása során, amint azt több vázlat is bizonyítja, különösen azok, amelyek a vázlatkönyv következő, egymással szemben lévő oldalain találhatók: 65. *(17. kotta)*, illetve 64. oldal *(18. kotta* az 54. oldalon).

A két oldal közül a másodikon található egy olyan vázlat, amelyet a komponista nem használt fel. Ez magába foglal egy különböző motívumokat társító kidolgozást *(19. kotta* az 55. oldalon). Megtaláljuk itt a II. tétel anyagát *(e–d–cisz–a–c–e–fisz–e)* kézenfekvően páros ütemjelzéssel: a ciklikus témából képzett és a cselló által játszott ostinatóban megjelenik a ciklikus téma II. tételben felhangzó alakjára jellemző kromatika és váltóhang. Mindehhez a szerző a brácsa szólamában hozzátette a refrén *a–h–fisz–g* kezdetét. Ezt a tematikus halmozást Debussy trillákkal váltogatja. Ezekkel a kidolgozás jellegű töredékekkel a komponista a zenei anyag töredékeinek halmozására törekszik. A vázlataiban ritka a teljesen elvetett töredék, hiszen barátja, Robert Godet tanúsága szerint „Debussy csak akkor vette fel a tollat, ha a zenei gondolat már megszilárdult benne";[23] ennek ellenére ezen a ponton

21 de Médicis: *La Maturation artistique…,* 476–477.

22 François Delécluse: *Claude Debussy's Violin Sonata: Sources of the Creative Process*. Turnhout: Brepols, előkészületben (The Composer's Workshop)

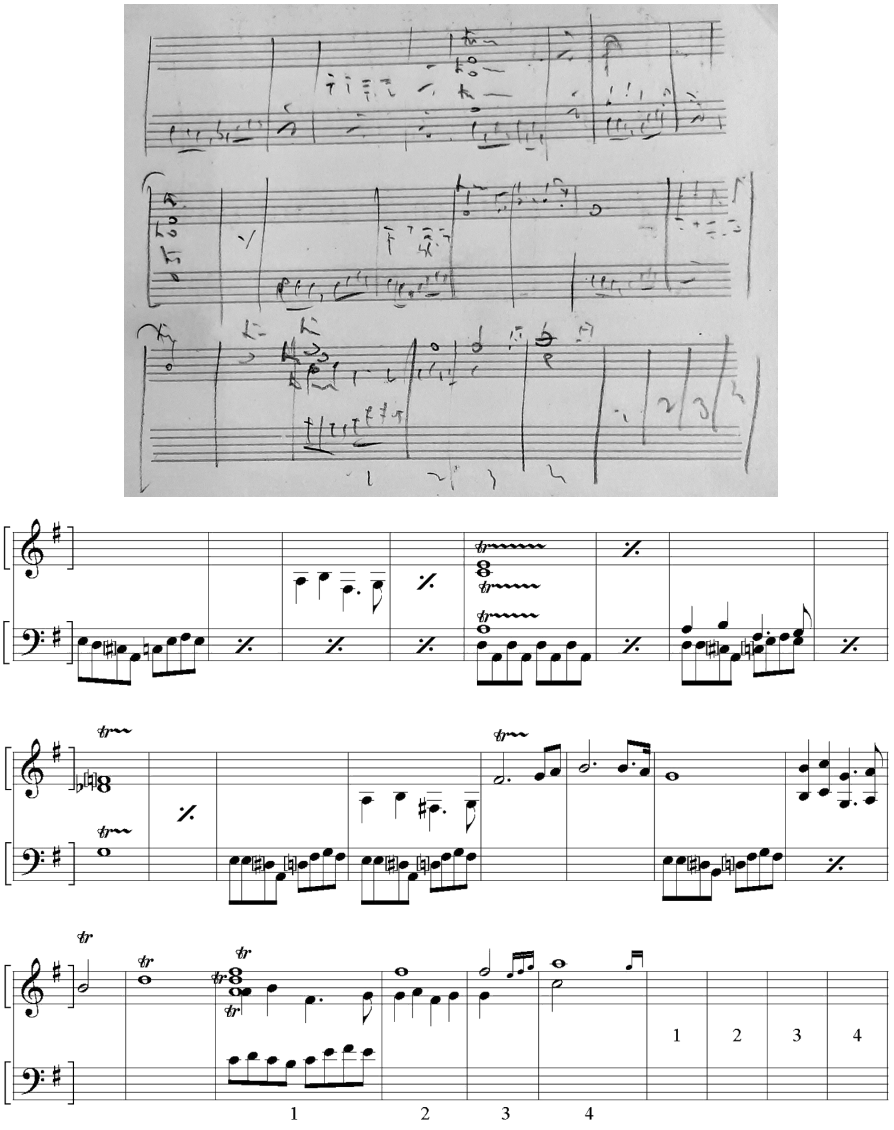
23 Idézi: Herlin: *Les esquisses du quatuor*



17. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 65. oldalának átírása és fakszimiléje

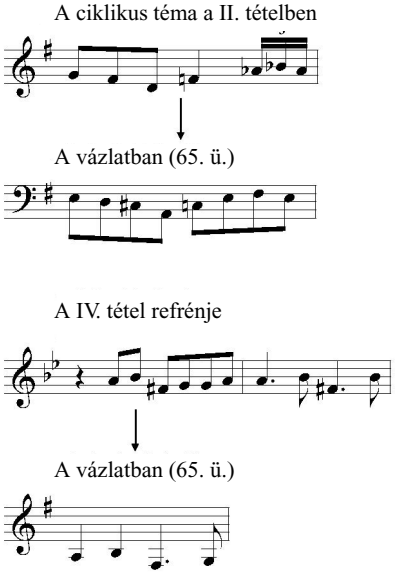
még sok tennivaló volt hátra addig, amíg a IV. tétel őt kielégítő változata megszületett. Debussy nem csupán számos megoldást talált zenei gondolatok kombinálására művének IV. tételében, hanem olyan tematikus kombinációk kialakítására törekedett, amelyek beilleszthetők annak formájába.

Az előző, 64. oldalon több olyan téma található, amelyek nem tartoznak témahalmozásokhoz. A vázlat 2. és 3. üteme *(17. kotta)* a végleges partitúra 145–148. ütemének *(20. kotta* az 55. oldalon) felel meg, de diminuálva; a végső változat megkettőzi a ritmusértékeket. Mindenesetre a pizzicato nyolcad triolákat rendkívül nehéz lenne ebben a tempóban eljátszani. A ritmikán túlmenően Debussy a regisztert sem ugyanúgy osztja el a hangszerek között: az I. hegedű a vázlatban egy oktávval magasabban áll, mint a végleges változatban. Végül pedig – és ez a legfontosabb – a végső változatban Debussy nem ír a II. hegedű számára felismerhető és azonosítható témát, hanem csupán egy sokkal semlegesebb, kíséret jellegű anyagot. A vázlatban a II. hegedű által játszott motívum a IV. tétel refrénjének kezdetéből származik. Debussy tehát elállt attól, hogy ebben a szakaszban kombinálja a ciklikus témát a refrénmotívummal, ezáltal egyszerűsítve a zenei textúrát.

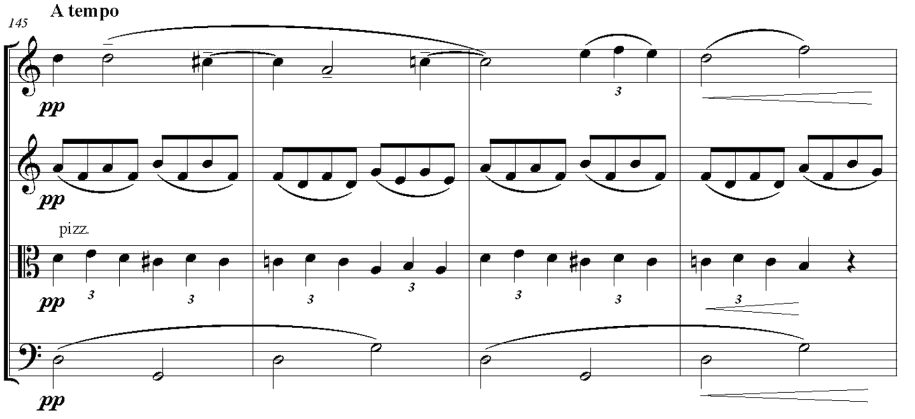


18. kotta. Az F-Pn ms. 20632 (2) jelzetű dokumentuma 64. oldalának fakszimiléje és átírása

A különböző témák egymásra halmozásának említett példái jellemzők Debussy kompozíciós technikájára, de a César Franck-i hagyományból eredő és a Société nationale zenészei által használt technikát is alkalmazzák. A zeneszerzőnek a most látott két vázlatban megnyilvánuló habozása ezeknek a motívumoknak a vonósnégyes komplex textúrájában kívánatos sűrűségével kapcsolatban azt szemlélteti, hogy a IV. tétel komponálása során a komponistának kétségei voltak e motívumok helyét, illetve észrevehetőségét és a textúrába való beolvaszthatóságát illetően. A motívumok összekapcsolása és kombinálása sohasem szűnt meg Debussy zene-



19. kotta. Az egymásra halmozott motívumok eredete



20. kotta. Debussy: Vonósnégyes, *IV. tétel, 145–148. ü.*

szerzési technikájának része lenni, és egy szinte ugyanebben az időben keletkezett másik mű, a *Prélude à l'Après-midi d'un faune* vázlataiban hasonló aggályok nyomait láthatjuk: a zeneszerző itt is hozzátesz és elvesz bizonyos egymásra halmozott motívumokat.[24]

24 François Delécluse–Thomas Lacôte: „Une esquisse oubliée du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*". In: *Esquisses musicales. Enjeux et approches du XIX^e^ au XX^e^ siècle*. Ed. François Delécluse. Turnhout: Brepols, 2022 (Royaumont-IReMus), 121–166.

9. Befejezés

A Debussy-vonósnégyes vázlatainak újbóli megvizsgálása különösen eredményesnek bizonyult nem csupán az alkotói folyamat számos elemének megértése, hanem zeneszerzői technikájának mélyebb megismerése szempontjából is. Először is a vázlatkönyv használata nem tűnik állandónak, függ attól, hogy a vonósnégyesnek melyik tételéről van szó. A kottáskönyvben található vázlatok különlegesen töredékes jellege feltételezi egy további, mára elveszett kézirat, egy feltételezhető végigírt fogalmazvány létezését. A kvartett II. tétele (scherzo) esetében a legtöbb részlet kidolgozása ebben az elveszett kéziratban történhetett, és a vázlatkönyvnek más funkciója lehetett: a darab másodlagos szakaszaihoz ötletek keresése vagy kidolgozása. A IV. tétel más eset, hiszen a vázlatok bőségesebbek és kísérletezőbbek. Olyan vázlatkönyvről van szó, amelyet Debussy ötletek kereséséhez használt, ami lehetővé tette, hogy abban a sorrendben jegyezze le őket, ahogy az eszébe jutottak, szigorú rendező elv nélkül. A IV. tétel végső formájának kialakítása viszont nagy valószínűséggel az elveszett végigírt fogalmazványban ment végbe. Az alkotói folyamat forrásainak leírása és elemzése lehetővé teszi továbbá, hogy elmélyítsük Debussy zeneszerzői módszereiről alkotott tudásunkat, és új megvilágításban értsük meg bizonyos technikák alkalmazását, sőt azt is, hogyan alkalmazkodott bizonyos kényszerekhez a *Vonósnégyes* komponálása folyamán. A kompozíció kontextusa, a vonósnégyes műfaja és az a tény, hogy Debussy közelebb került Chaussonhoz és a Société nationale-hoz, arra késztette, hogy olyan zeneszerzői megoldásokat alkalmazzon, amelyek a Franck-iskola technikáját összekapcsolják saját alakuló esztétikájával. Amint az utolsó tételhez készített vázlatok mutatják, az említett kényszerek elsősorban a ciklikus tervezés kérdéseit érintették. Egy ciklikus formában írt mű negyedik tétele általában az összes korábbi témát felidézi, de a témakombinálás és -bemutatás más eszközeivel is él. A vázlatokból leszűrhető legtöbb kompozíciós probléma a ciklikus formával, éspedig elsősorban a ciklikus motívumok meglétével vagy hiányával kapcsolatos. Különösen érdekes az utóbbit összekapcsolni a tematikus anyagok kialakításával, amelyek alkalmanként magukba olvaszthatják vagy elvethetik a ciklikus téma valamely jellegzetes elemét. E tematikus kapcsolatokon túl a különböző motívumok kontrapunktikus halmozásának kérdése alapvető kompozíciós kérdés, tipikus ismertetőjegye a Franck-iskolának, amelyet mindenekelőtt a Schola Cantorumban működő Vincent d'Indy és a Société nationale támogatott. Debussy fokozatos eltávolodása a kontrapunktikus kombinációk technikájának szisztematikus alkalmazásától már a kvartett vázlataiból is kitűnik, miközben a különböző motívumok fragmentálása és összekapcsolásuk sokféle módja fontos aspektusa maradt a munkamódszerének.

Malina János fordítása

ABSTRACT

François Delécluse

NEW INSIGHTS INTO DEBUSSY'S SKETCHES FOR THE *STRING QUARTET* OP. 10

This article provides new perspectives on Claude Debussy's compositional process in his String Quartet through a fresh examination of existing sources, particularly a sketchbook kept in the Bibliothèque nationale de France. First, the fragmentary nature of the material contained in the sketchbook implies the existence of another manuscript, now lost. By analyzing Debussy's notations for his String Quartet in greater detail, it is possible to question the different functions the latter took on in the compositional process: in addition to the musical ideas simply noted as an aide-memoire, there are more exploratory musical fragments. Furthermore, the description and analysis of the sources of the String Quartet's creative process enhance our knowledge of Debussy's compositional methods and techniques. These new insights into the sources also show how Debussy adapted to certain social and aesthetic constraints when writing the String Quartet. The compositional context, the very genre of the quartet, and the fact that Debussy was close to Chausson and the Société nationale, led him to seek compositional solutions to combine the techniques of the Franck school with the personal aesthetic he was developing at the time. In particular, the article reconstructs part of the composer's reflection on the cyclic design, which is at the heart of the questions raised in the sketches.

First published in: *Studia Musicologica* 62/3–4 (2021)

François Delécluse holds a Doctorate in Musicology and several prizes from the Paris Conservatoire in Music Analysis, Aesthetics, and Harmony. In 2018 he defended a thesis entitled *Dans l'atelier de Debussy: processus créateur et méthodes de composition dans les esquisses des dernières œuvres, 1915–1917* (*Into Debussy's Workshop: Creative Process and Composition Methods in the Sketches of the Late Works*), which will be published by Sorbonne Université Presses in 2023. He has recently edited a book entitled *Esquisses musicales. Enjeux et approches du XIXe au XXe siècle* (*Musical Sketches. Issues and Approaches from the 19th to the 20th Century*), following the international study days he organized at the François Lang Library with the support of the Royaumont Foundation, the Bibliothèque musicale Mahler and the Institut de recherche en musicologie (IreMus). In 2019, he was a guest speaker at the symposium Les Sciences de la musique (Music Sciences) and represented the French Musicological Society at the annual conference of the Royal Musical Association. He has been a teaching and research assistant (ATER) in the universities of Rouen and Tours, and regularly lectures at the Paris Conservatoire. He is currently pursuing his research as a FNRS Research Fellow at the Laboratoire de musicologie (LaM) of the Université Libre de Bruxelles (ULB).

Németh Zsombor

A NEGYEDIK NEGYEDIKJE*

Bartók Béla Allegretto, pizzicato *tételének keletkezéséről és korai előadás-történetéről*

Bartók Béla érdeklődése az 1920-as évek végén olyan többtételes szimmetrikus formák felé fordult, amelyekben az átellenes tételek egymással tematikus kapcsolatban állnak. E törekvése már a háromtételes 1. zongoraversenyben (BB 91, 1926) is megnyilvánult, de először a 4. vonósnégyesben (BB 95, 1928) bontakozott ki a maga teljességében.[1] A második világháború után a szeriális zene úttörő komponista-analitikusai ebben a műben találták meg a magyar mester oeuvre-jéhez vezető utat.[2] Somfai László 1988-ban magyarul, majd a következő évben angolul megjelent, a kvartett keletkezéstörténetét részletesen tárgyaló tanulmánya nem titkolt módon ezen elemzések hátulütőire kívánt rámutatni.[3]

Amint azt írásainak címeivel is deklarálta, Somfai vizsgálódásainak fókuszában a kottapapírok beható tanulmányozása állt – ezt a módszert ő honosította meg a Bartók-kutatásban. Erre Bartók Péter jóvoltából nyílt módja, aki 1988-ban – miután az egykori New York-i Bartók Archívum (a továbbiakban: NYBA) anyaga hosszas jogi procedúrát követően az ő magánarchívumába került át[4] – a birtokában lévő kompozíciós források mindegyikéről fekete-fehér photostat másolatot küldött a budapesti Bartók Archívumba. Somfai a papírszerkezet analízisén keresztül bizonyította be azt, hogy a 4. vonósnégyes IV. tétele, egyben a bartóki hídforma (más néven

* A tanulmány a budapesti Bartók Archívum és a Zeneakadémia 2021. október 29-én megrendezett *Bartók: The String Quartets – An International Colloquium* konferenciáján elhangzott „The Fourth of the Fourth. On the Genesis of the *Allegretto, pizzicato* Movement of Béla Bartók's Fourth String Quartet" című előadás magyar nyelvű, szerkesztett változata. Angol nyelven megjelent a *Studia Musicologica* 2021/3–4. számában. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmányban szereplő fakszimiléket a bázeli Paul Sacher Stiftung és a budapesti Bartók Archívum szíves engedélyével közöljük.

1 *Béla Bartók Complete Critical Edition,* 29.: *String Quartets Nos. 1–6*. Ed. Somfai László, Németh Zsombor. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2022, 23.*

2 Ld. – többek között – René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine", *Les Temps modernes* 25. (1947), 705–734.; Milton Babbitt: „The String Quartets of Bartók", *Musical Quarterly* 35. (1949), 377–385.; George Perle: „Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók", *The Music Review* 16. (1955), 300–312.

3 Somfai László: „A 4. vonósnégyes genezise. Bartók és a kottapapírok", *Magyar Zene* 29/3. (1988), 324–332.; uő: „Bartók and the Paper-Studies. The Case of String Quartet No. 4", *Hungarian Music Quarterly* 1/1. (1989), 6–13.

4 Ezek a források jelenleg a bázeli Paul Sacher Stiftung Bartók Béla Gyűjteményében (a továbbiakban: Ch-Bps, BBC) lelhetők fel.

szimmetrikus vagy palindromforma) legelső megvalósulása valójában egy zeneszerzői „második gondolat" volt, amely csak akkor ötlött fel Bartókban, amikor már elkészült egy olyan négytételes változat tisztázatával, amely csupán a végleges verzió szerinti I–III. és V. tételeket tartalmazta. Állítását nemcsak azzal igazolta, hogy a IV. tételhez használt kottapapír típusa eltér a többi tételben használtától, hanem azzal is, hogy ugyanebben a forrásban a III. tétel utolsó lapjának hátoldalán közvetlenül az V. tétel következik. A cikk folytatásában a vázlatokat tárgyalva röviden ismertette az egyes tételek keletkezéstörténetét is. Az itt közzétett kutatási eredményeit később a Bartók kompozíciós módszeréről szóló könyvébe is beépítette.[5]

Ebben a tanulmányban ehhez a témához térek vissza. Analízisem középpontjában az *Allegretto, pizzicato* tétel áll, és azokat a kompozíciós eseményeket vizsgálom, amelyek már az után történtek, hogy Bartók az eredeti négytételes koncepció kiegészítése mellett döntött. Bár Somfai a kompozíciós folyamatnak ezt a részét is tárgyalta, a *Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása* 29–30. kötetének előkészítése során – részben azért, mert ma már jó minőségű színes másolatok állnak a budapesti Bartók Archívum kutatóinak rendelkezésére, részben egy nemrég előkerült forrásnak köszönhetően – kiderült, hogy a 4. vonósnégyes egészének kompozíciós folyamata lényegesen részletesebben elemezhető, mint ahogy azt Somfai közel három és fél évtizeddel ezelőtt megtehette. Amint azt az alábbiakban ismertetni fogom, az egyik fő újdonság az, hogy a IV. tétel kialakulása ma már egyértelműen három különböző szakaszra osztható: (1) a tétel elejének legelső vázlata; (2) egy első, de befejezetlen változat; (3) végleges forma. Mivel e tanulmány értelmezéséhez elengedhetetlen a mű fennmaradt forrásanyagának legalább alapvető ismerete, a kompozíciós szakaszok tárgyalását a kéziratok rövid ismertetése előzi meg.[6] Írásom zárófejezetében szó lesz arról is, hogy a 4. vonósnégyes IV. tételének fordulatos története nem ért véget Bartók műhelyében.

A formai egységek elnevezését Bartók németül adta meg, a szerzőnek a mű *Philharmonia Partituren* kiadásának előszavaként megjelent elemzését követem.[7] Az autoanalízis szerint a tétel három részből (melyek közül a harmadik az első szabad visszatérése) és egy kódából áll.

A források rövid ismertetése

A 4. vonósnégyes a szerzői datálás szerint 1928 júliusa és szeptembere között keletkezett. A kompozíció fogalmazványait és vázlatait tartalmazó kézirategyüttes-

5 Somfai László: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources.* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996, 63–64., 100–102., 155–158., 273–275. Magyarul ld. uő: *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord, 2000. (A magyar kiadás oldalszámai megfelelnek az eredeti kiadáséinak.)

6 A mű teljes forrásanyagának leírását ld. *Béla Bartók Complete Critical Edition,* vol. 30: *String Quartets Nos. 1–6 Critical Commentary.* Ed. Németh Zsombor–Somfai László–Nakahara Yusuke. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Zeneműkiadó Budapest, 2022, 78-100.

7 Újraközlését és magyar fordítását ld. *Bartók Béla írásai,* 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 67–68., 211–212.

ben (Ch-Bps, BBC, 62FSS1) a IV. tétel folyamatfogalmazványai (33–35. és 21. oldal), valamint a tétel félbehagyott partitúravázlata (19–20. oldal) maradt fenn. Mint ismeretes, az 1950-es évek második felében a NYBA munkatársai az ott őrzött kéziratok bifólióit módszeresen kettévágták, és az egyes lapokat megőrzés céljából műanyag tasakokba tették; majd ahol erre szükség volt, oldalszámokkal látták el őket, akár felülbírálva a meglévő számozást is.[8] A NYBA-féle oldalszámozás azonban nem követi sem a kompozíció keletkezéstörténetét, sem a források eredeti bifólió-szerkezetét, sőt, néha még az oldalak recto-verso viszonyát sem. Esetünkben a 33–34. és a 19–20. oldalakat tartalmazó két lap egykoron egy bifóliót alkotott; a 35. és a 21. oldal pedig valójában ugyanannak a lapnak két oldala (lásd az *1. táblázat*ot).

Papírtípus	**Lap**	**Oldalszám**	**Tartalom**
J. E. & Co No. 8, 24 linig	[1r]	33	fogalmazványok
	[1v]	34	
	[2r]	19	félbehagyott partitúravázlat
	[2v]	20	
J. E. & Co No. 5, 18 linig	[3r]	35	fogalmazványok
	[3v]	21	

1. táblázat. A IV. tételhez tartozó lapok a 4. vonósnégyes fogalmazványait és vázlatait tartalmazó kézirategyüttesben

Ezek a fogalmazványok és vázlatok szolgáltak a tétel autográf partitúrájának alapjául (Ch-Bps, BBC, 62FSFC1, 24–28. oldal). Ebben a IV. tétel – amint azt Somfai már felfedte – egyfajta állam az államban: egy későbbi, a többi tételtől eltérő papírtípusra írt betoldás.[9] Az eredeti papírstruktúra itt sem magától értetődő (lásd a 2. *táblázat*ot), de a zavar ezúttal nem a NYBA-oldalszámozásnak köszönhető, hanem a kompozíciós és szerkesztési folyamat eredményeként állt elő.

Bartók a IV. tétel tisztázatához eredetileg két bifóliónyi 20 soros, J. E. & Co. No. 6 márkájú papírt tervezett használni oly módon, hogy a [2.] és a [3.] lapból álló lappárt füzetszerűen az [1.] és [4.] lapból álló bifólióba helyezte. Eredetileg csak az [1]–[3.] lapokra írt, az utolsó fóliót üresen hagyta.[10] Amikor azonban átalakította a tételt (ennek részletes tárgyalását lásd később), az eredeti papírstruktúra összekuszálódott. A IV. tétel végleges változata az [1.], [2.] és [4.] lapokon van, míg

8 Bátor Viktor: *The Béla Bartók Archives*. New York: Bartók Archives Publication, 1963, 16.; Carl S. Leafstedt: *A Thorn in the Rosebush: The American Bartók Estate and Archives During the Cold War, 1946–67*. Reno: KKL Publications, 2021, 280.

9 A IV. tétel J. E. & Co. No. 6 márkájú 20 soros kottapapírra, míg a többi tétel J. E. & Co. No. 5 márkájú 18 soros kottapapírra íródott.

10 Mivel azonban a fejjel lefelé használt, 1. és 4. lapból álló bifólió egy újrahasznosított lappár, a 4v oldal valójában ekkor sem volt teljesen üres (az oldal alján kétzongorás letétre utaló, négy, kettesével összekapcsolt violinkulcs áll).

Lap	Oldalszámozás	
	Bartók eredetije	**NYBA**
[1^{r}]	*24*	–
[1^{v}]	*25*	–
[2^{r}]	*26*	–
[2^{v}]	*27*	–
[4^{r}]	–	(28)
[3$^{r–v}$] (felső fél)	*28*	PASTED (DISCARDED) 62FSFC1
[4^{v}]	–	–
[3^{r}] (alsó fél)	–	28a
[3^{v}] (alsó fél)	–	28b

2. táblázat. A IV. tétel a 4. vonósnégyes autográf partitúratisztázatában

a [3.] fólió ketté lett vágva, és a felső fele a [4.] lap rectójának felső felére lett ragasztva (amely oldalnak aztán az alsó felére is került írás). Bartók az [1.] és [2.] lapot *24–27*. oldalként, a [4.] fólió rectóját pedig *28*. oldalként számozta. Az utóbbi oldalszámozás fizikailag azonban a felragasztáson, azaz a [3.] fólió felső felén van; így amikor ezt a felragasztást a NYBA-ban leválasztották a [4.] fólióról, a [4.] lap rectóját (28)-ként, a felragasztás hátoldalát „PASTED (DISCARDED) 62FSFC1”-ként, a [3.] fólió alsó felét pedig 28a-28b-ként számozták újra.

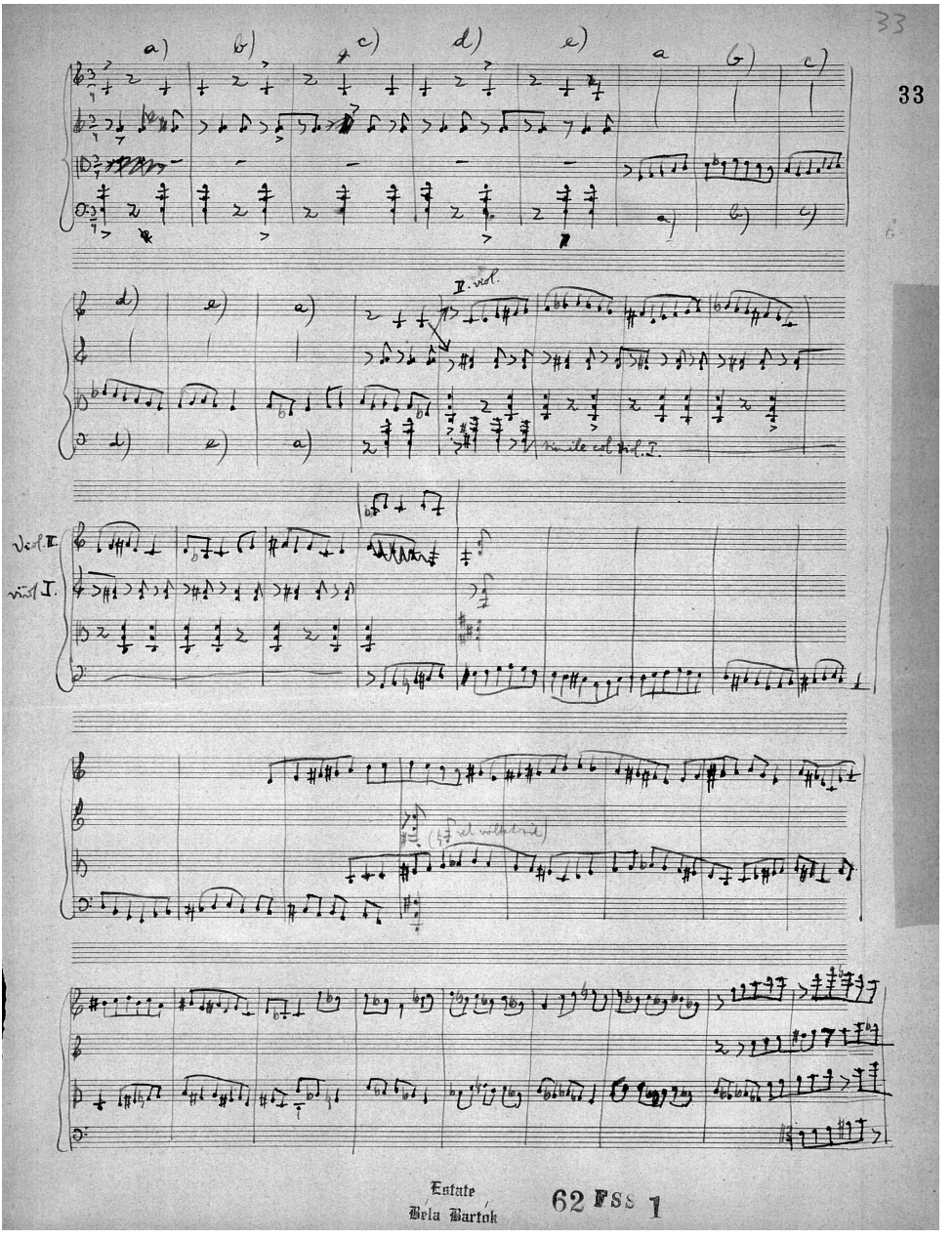
Az autográf tisztázatról valamikor 1928 őszén készült egy fényképes reprodukció (Ch-Bps, BBC, 62FSFC2), amely az 1929-ben megjelent első kiadás metszőpéldányaként szolgált.

A IV. tételből autográf szólamok is fennmaradtak (budapesti Bartók Archívum, C-3810/22). Ezek eredetileg az előkészületben lévő mű kipróbálása végett készültek (a részleteket lásd később), majd a szólam-elsőkiadás metszőpéldányának részét képezték. Ez a forrás csak a közelmúltban került elő: Katherine Waldbauer, Waldbauer Imre hegedűművész unokája 2020-ban adományozta őket a Bartók Archívumnak.[11] A másik négy tétel szólam-metszőpéldányai továbbra is lappanganak.

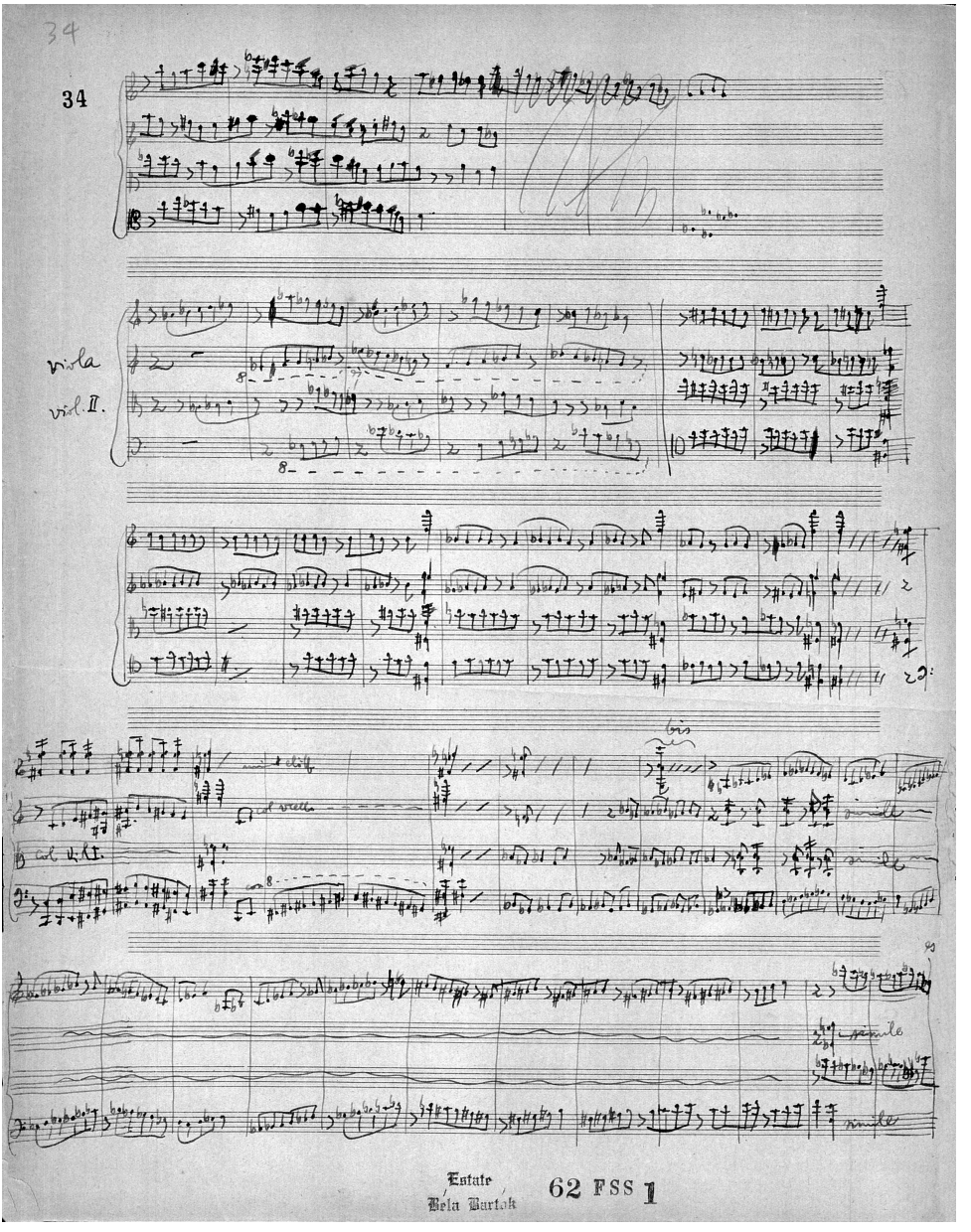
A kompozíciós folyamat első szakasza – az első fogalmazványok

A kiindulópontot jelentő fogalmazvány a kézirategyüttes 33. oldalán, illetve a 34. oldal első négy sorában szerepel (lásd az *1. fakszimilét* a 62–63. oldalon). Az itt leírtak a végleges változat első részének – az 1–35. ütemnek, illetve 13 további, a későbbiekben fel nem használt ütemnek – feleltethetők meg.

11 Németh Zsombor: „Imre Waldbauer, an Important but Little-Known Violinist Partner of Béla Bartók”, *Studia Musicologica* 62/1–2. (2021), 149–173., ide: 163–164.



1. fakszimile. Ch-Bps, BBC, 62FSS1, 33. és 34. oldal


34
34
viola
viol. II.
Estate
Béla Bartók
62 FSS 1

Ebből a fogalmazványból megállapítható, hogy a papírra vetésekor Bartóknak már a végleges, öt tételből álló szimmetrikus forma – amelyben a IV. tétel a II. tétel kromatikus jellegét diatonikussá bővíti – járt a fejében. Emellett arról is döntött, hogy az ötütemnyi bevezetés után a főtéma – amely a II. tétel főtémájának módosított változata – négyszólamú elrendezésben jelenjen meg (ellentétben a II. tétel kétszólamú elrendezésével), továbbá a tematikus belépések egymástól kvinttávolságra legyenek, a kvintkörön felfelé haladva. A tonalitás azonban ebben a változatban még más: minden, ami a végleges változatban is megjelenik, itt egy terccel mélyebben szerepel (azaz a főtéma a brácsaszólam 6. ütemében Asz helyett F-ről indul).

A legelső fogalmazvány utolsó tizenhárom ütemét (azaz a 33. oldal utolsó hét ütemét és a 34. oldal első szisztémáját – lásd az *1. fakszimilé*n) azonban nem lehet egy az egyben megfeleltetni a kiadott változattal. E szakasz első öt üteme átvezető anyag a maradék nyolc ütemhez, amely távolról a végleges változat 37–44. ütemére emlékeztet. A 34. oldal tetején található javítások felfedik, hogy Bartók több kontrapunktikus elrendezést is kipróbált, illetve hezitált a szakasz befejezését illetően.

A most ismertetettek után közvetlenül jegyezte le Bartók a végleges változat szerinti 37–44. ütemek fogalmazványát, amelyet kettősvonallal zárt le. Ez a fogalmazás már a végleges hangmagasságon van, vagyis Bartók legkésőbb ezen a ponton már tudta, hogy a tétel a legelső fogalmazványhoz képest más tonalitásban lesz.

A kompozíciós folyamat második szakasza: a tétel lezárás nélküli első változatának kialakulása

Következő lépésként Bartók felvázolta a tételt, majdnem a maga teljességében. A 37–41. ütemek fentebb tárgyalt megfogalmazásával a tétel első része tulajdonképpen már készen állt. Bartók ezért aztán az 1. és 2. lapot elválasztotta egymástól (ez esetben tehát nem az NYBA-ban szeparálták a két lapot), és a bifólió másik részén, azaz a 2. fólión kezdett hozzá a partitúravázlat elkészítéséhez. E lap rectójára (19. oldal), illetve a verso oldal (20. oldal) első ütemébe jegyezte le a már korábban felvázolt anyagokat transzponált és valamivel kidolgozottabb formában. A második részhez átvezető, korábban még le nem írt három ütemet itt rögzítette első ízben (először ceruzával, majd később tintával).

A második rész első szakaszát ezt követően, itt írta le először bármiféle előzetes fogalmazvány vagy ceruzás vázlat nélkül. Ez nem olyan meglepő, hiszen ez a szakasz is egy már kész anyag átdolgozása: a II. tétel 78–101. ütemé, amely abban a tételben ugyanúgy a második rész első szakasza. Megjegyzendő, hogy a IV. tétel partitúravázlatában még nyoma sincs az úgynevezett „Bartók-pizzicatónak", amely a végleges változatban különleges színt kölcsönöz e szakasznak.[12] Azonban amikor a zeneszerző a partitúravázlatában elért a második rész első felének végéhez, visszatért arra az oldalra, amelyen abbahagyta a fogalmazást (vagyis a 34. oldalra),

12 Ezt a színt Lendvai Ernő pattogó tűzijátékként („crackling fire-works") írta le, szembeállítva a II. tétel párhuzamos szakaszának szirénaszerű jajveszékelésével („siren-like wailing"), ld. Lendvai Ernő: *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica, 1983, 604.

és ott fogott hozzá a tétel hátralévő szakaszainak megformálásához. Amikor ezen az oldalon elfogyott a hely, akkor egy maradék üres lap rectóján (a 35. oldalon) folytatta a munkát.[13] Mindezek után megint visszatért a 20. oldalra, és felhasználva a 34–35. oldalra lejegyzett új fogalmazványát, teleírta a 20. oldalt a nagyjából a második rész második és harmadik szakaszának vázlatával.

A most ismertetett kompozíciós szakaszra azért használom az első változat kifejezést, mert az eddig elkészültekből Bartók annak ellenére készített tisztázatot (az autográf [1.] és [2.] lapjára, illetve az ekkor még egyben lévő [3.] lapra, vö. a *2. táblázat*tal), hogy a megfelelő lezárás még hiányzott. Ráadásul nem csak hangokat és ritmusokat tartalmazó tisztázatot készített, hanem az új leírást ellátta a végleges változatból ismert szinte összes előadási utasítással, sőt, be is számozta az ütemeket (a bekeretezett számok ötütemenként jelennek meg a kottasorok felett, akárcsak az első kiadásban). Ez az első verzió ugyan nem rendelkezett rendes lezárással, de ennek ellenére több ütemből állt, mint a végleges változat.

<table>
<tr><th colspan="2">Formarészek</th><th>Az első változat ütemszámai</th><th>A végleges változat ütemszámai</th><th>A két változat közötti eltérés mértéke</th></tr>
<tr><td colspan="2">Első rész</td><td>1–44.</td><td>1–44.</td><td rowspan="12">majdnem ugyanaz, vagy nagyon hasonló</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="6">Második rész, első szakasz</td><td>45.</td><td>45.</td></tr>
<tr><td>–</td><td>46.</td></tr>
<tr><td>46–57.</td><td>47–58.</td></tr>
<tr><td>58–59.</td><td>–</td></tr>
<tr><td>60–66.</td><td>59–65.</td></tr>
<tr><td>67.</td><td>–</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="4">Második rész, második szakasz</td><td>68–71.</td><td>66–69.</td></tr>
<tr><td>72.</td><td>–</td></tr>
<tr><td>73–75.</td><td>70–72.</td></tr>
<tr><td>76.</td><td>–</td></tr>
<tr><td colspan="2">Második rész, harmadik szakasz</td><td>77–91.</td><td>73–87.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Harmadik rész</td><td>92–115.</td><td>88–111.</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3">Kóda</td><td>116.</td><td>112.</td><td rowspan="3">eltérő</td></tr>
<tr><td>(a *Sostenuto* ütemig)</td><td>117–140.</td><td>113–118.</td></tr>
<tr><td>(a *Sostenuto* ütemtől)</td><td>–</td><td>119–124.</td></tr>
</table>

3. táblázat. A IV. tétel első és végleges változatának összehasonlítása

13 Bár a papírtípus ugyanaz, ez a fólió nem az autográf partitúrából származik, hanem eredetileg valószínűleg az *Öt magyar népdal* énekhangra és zongorára (BB 97, 1928) komponálásához használt két lappárhoz tartozott (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, BH I/212). Ezúton szeretnék köszönetet mondani Nakahara Yusukének ezért az észrevételért.

Az első és a végleges változat közötti legfőbb különbségek a következők. A tétel kezdeti tempója ♩ = 152 volt (♩ = 142 helyett), a „Bartók-pizzicatókat" végig bekarikázott pluszjel jelölte (szemben a végleges, azóta más szerzőknél is alkalmazott jelöléssel). Az első rész a prímhegedű szólamának egy rövid szakaszát leszámítva – a 21–26. ütemek akkordjai egy egyvonalas *e* hangot is magukban foglaltak – megegyezik a végleges változattal. A második rész textúrájában azonban jelentős változtatások vannak; a legfontosabb, hogy a pianississimo dinamikájú, színező funkciójú cluster tömbök ismétléseinek száma más volt (vö. a *3. táblázat*tal), illetve a csellószólam 78–82. üteme, hasonlóan a szekundhegedű paralel helyéhez, egy felső szólammal is bírt. A harmadik rész, azaz a rekapituláció szinte teljesen megegyezik a végleges változattal.

A kóda (lásd a *2. fakszimilé*t a 68–69. oldalon) azonban merőben más, mint a végleges változat. Egy *Allegro* résszel kezdődik, amely ismét az első rész témájára alludál, a textúrája a rekapitulációhoz képest azonban kevésbé sűrű, a kontrapunktikus szólamok ugyanis egymástól egy egész ütemnyi távolságra lépnek be. A kíséret először a tétel elejére hasonlít, de a *sempre accelerando* szakasz során a két alsó szólam anyaga a 78. ütemből (azaz a második rész harmadik szakaszából) ismert *arp. sempre* motívumba torkollik. A kóda első, lezárás nélküli változatának vége a végleges változat kódájának elejére hasonlít (113–117. ütem, amelyben a tematikus anyag egymást tükröző skálamotívumokra és ritmusimitációkra bomlik), ám lazább, szellősebb, mint a definitív verzió párhuzamos része.

Bartóknak ugyan bizonyára voltak elképzelései a lezárást illetően, először azonban meg akarta hallgatni a már elkészült részeket – ezúttal nem egy- vagy kétzongorás formában,[14] hanem egy igazi vonósnégyes előadásában. Ez lehetett az oka annak, hogy a befejezetlen tétel autográf partitúráját előadási utasításokkal és ütemszámokkal látta el, és ezért készíthetett belőle szólamokat, amelyeket aztán a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes tagjai kaptak meg. Ez a munkamódszer nem volt előzmény nélküli a 4. vonósnégyes keletkezéstörténetében: az I. tétel prímhegedűszólamának Bartók kezétől származó kiírása szintén fennmaradt; ez ugyancsak egy korábbi, befejezés nélküli változatot őriz.[15]

14 Bartók és Pásztory Ditta a következőket írta Voit Paulának, a zeneszerző édesanyjának 1928. augusztus 26-án: „[…] egy uj vonósnégyes, ami elég sok munkát adott, ez is már majdnem kész. Ennek az első tételét Dittával 2 zongorán próbáltuk játszani, azazhogy erősen tanultuk, mert kissé nehéz. Már elég jól megy." *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 448.

15 Bartók Archívum, BAN 1084. E dokumentumot Temesváry János, a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes egykori tagja (1910 és 1923 között másodhegedűse, majd 1938-ig brácsása) adományozta az Archívumnak 1963-ban. Bár nem maradt fenn más hasonló forrás, gyanítható, hogy Bartók a harmadik tétel elején lévő, különleges pulzáló effektusra utaló jel törlését (ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 274.) is egy hasonló kipróbálást követően dönthette el.

A kompozíciós folyamat harmadik szakasza: a tétel végleges változatának kialakulása

A tétel e formájának meghallgatása revíziókra késztette Bartókot, aki a módosításokat – valószínűleg még az előadás közben – először az autográf partitúrába írta be piros ceruzával,[16] majd ugyanezeket a változtatásokat a zenészek ceruzával bevezették a szólamokba. Mindezeket később a zeneszerző tintával véglegesítette mindkét forrásban.

Figyelemre méltó, hogy Bartók eredetileg a harmadik rész utolsó szakaszát is ki akarta húzni. A tétel végi piros ceruzás áthúzás ugyanis eredetileg magában foglalta az először csak *Tranquillo,* majd a végleges formában *Tempo I. (tranquillo)* utasítással ellátott 102–111. ütemeket is, ahol „az először zárt tematikus anyag megfordítások és ritmus-imitációk révén kidolgozásszerűen felbomlik, majd legyezőszerűen összezárul".[17] Később azonban a zeneszerző meggondolta magát, amint azt a *„marad"* megjegyzése is jelzi (lásd a 2. *fakszimilé*t a 68. oldalon).[18]

A tétel autográf partitúratisztázatán, a [3.] fólió hátlapjának tetején Bartók jelölte, hogy melyek azok a részek, amelyeket kisebb módosítások után meg kell őrizni (lásd a régi számozás szerinti 137–139. ütemekhez tartozó jelöléseket a 2. *fakszimilé*n a 69. oldalon). A komponista az autográf partitúra [4.] lapján fogott hozzá a tétel végének letisztázásához. Először azt tervezte, hogy újra lemásolja a 100–111. ütemeket, de még mielőtt akár csak egy teljes ütemet leírt volna, meggondolta magát, és hogy időt takarítson meg, inkább levágta a [3.] lap felső felét (amely azokat a részeket tartalmazta, amelyeken végül nem kellett változtatnia), és a [4.] fólió rectójára ragasztotta (vö. a 2. *táblázat*tal). Ezután a kóda végleges változatának első részét a [4.] lap rectójának üresen maradt alsó részére írta le.

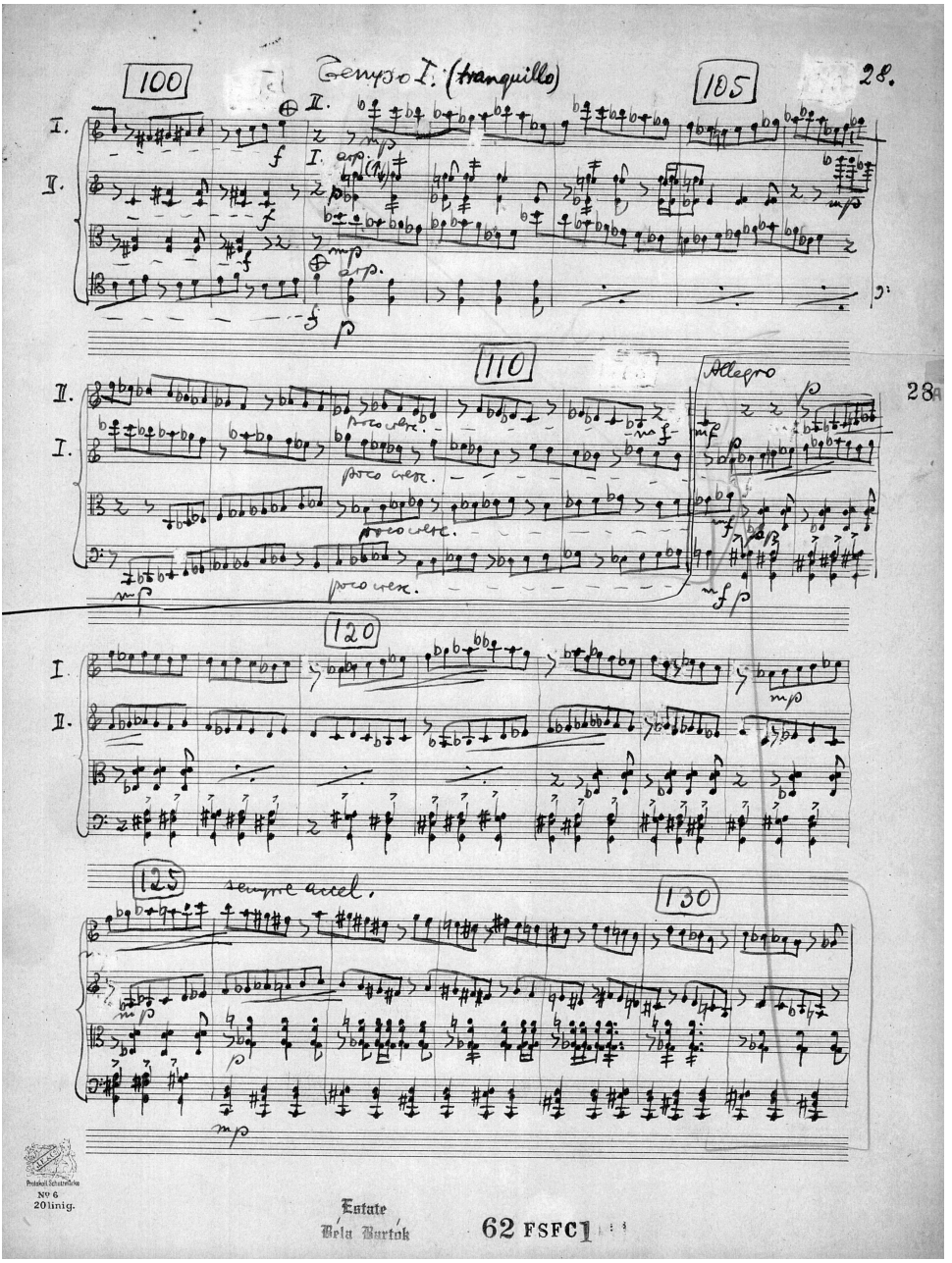
A tételnek azonban ekkor még mindig nem volt megfelelő lezárása. Itt jön a képbe a fogalmazványokat és vázlatokat tartalmazó kézirategyüttes eddig még nem tárgyalt 21. oldala (lásd a 3. *fakszimilé*t a 69. oldalon). Ez az oldal annak a 35. oldalnak a hátoldala, amely a régi ütemszámozás szerinti 108–140. ütem folyamatfogalmazványát tartalmazza. A 21. oldalon található kottázás azonban nem közvetlen folytatása a 35. (vagyis fizikailag az előző) oldalnak.

E fogalmazvány első tíz üteme (lásd a teljes első szisztémát és a második szisztéma első két ütemét a 3. *fakszimilé*n) a tétel második része elejének rekapitulációjaként értelmezhető. Ezeket a végül fel nem használt ütemeket Bartók valószínűleg a tételnek arra a pontjára szánta, amelyen a végleges változatban a 119. ütem foglal helyet. A fogalmazvány hátralévő része majdnem megegyezik a végleges változat

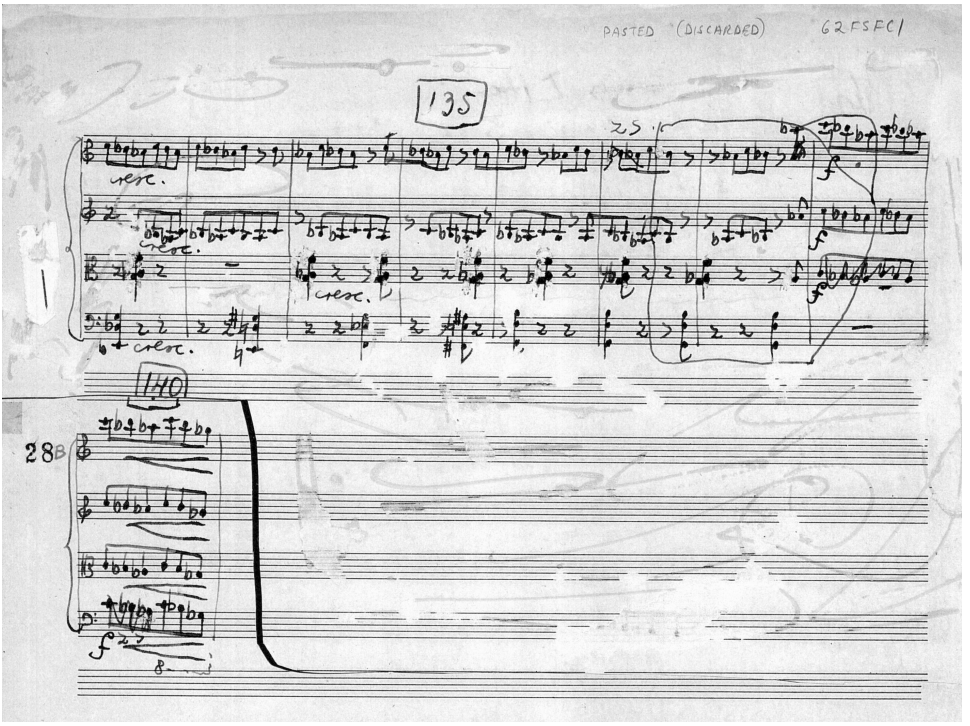
16 Hasonló piros ceruzás korrekciók az I., II. és V. tételben is megjelennek, de ezek kisebb jelentőségűek (többnyire előadási utasítások hozzáadását vagy törlését jelzik). A III. tételben a speciális pulzálást Bartók először szintén piros ceruzával húzta át, és csak azután vakarta ki.

17 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 227.

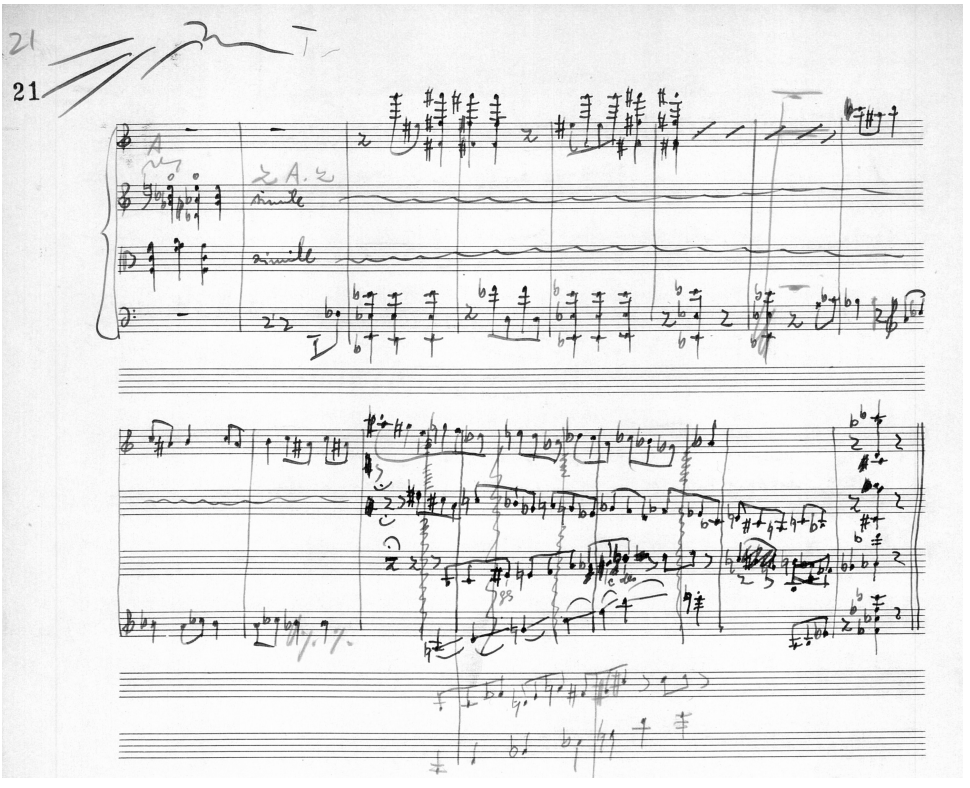
18 Ez a megjegyzés a keretes 110-es ütemszám közelében található, de mivel az eredetin is nagyon halvány, a fakszimile reprodukción szinte egyáltalán nem látszik.



2. fakszimile. Ch-Bps, BBC, 62FSFC1, IV. tétel, a [3r] és [3v] lap rekonstrukciója



(a 2. fakszimile folytatása)



3. fakszimile. Ch-Bps, BBC, 62FSS1, 21. oldal (csak az 1–11. sor; az oldal további része üres)

utolsó öt ütemével (120–124. ütem). Az elmondottak fényében a végleges változat 119., *Sostenuto* felirattal ellátott üteme nemcsak úgy értelmezhető, mint „a ritmikai folyamat megakasztása, amely után ismét legyezőszerűen összezáruló mozgás vezet rá a tétel záróakkordjára”,[19] hanem mint a második rész rendkívül tömör rekapitulációja, amelyben csak egyetlen elem tér vissza, amely nem más, mint a tétel, sőt az egész darab legfőbb hangzásbeli újdonsága: a Bartók-pizzicato.

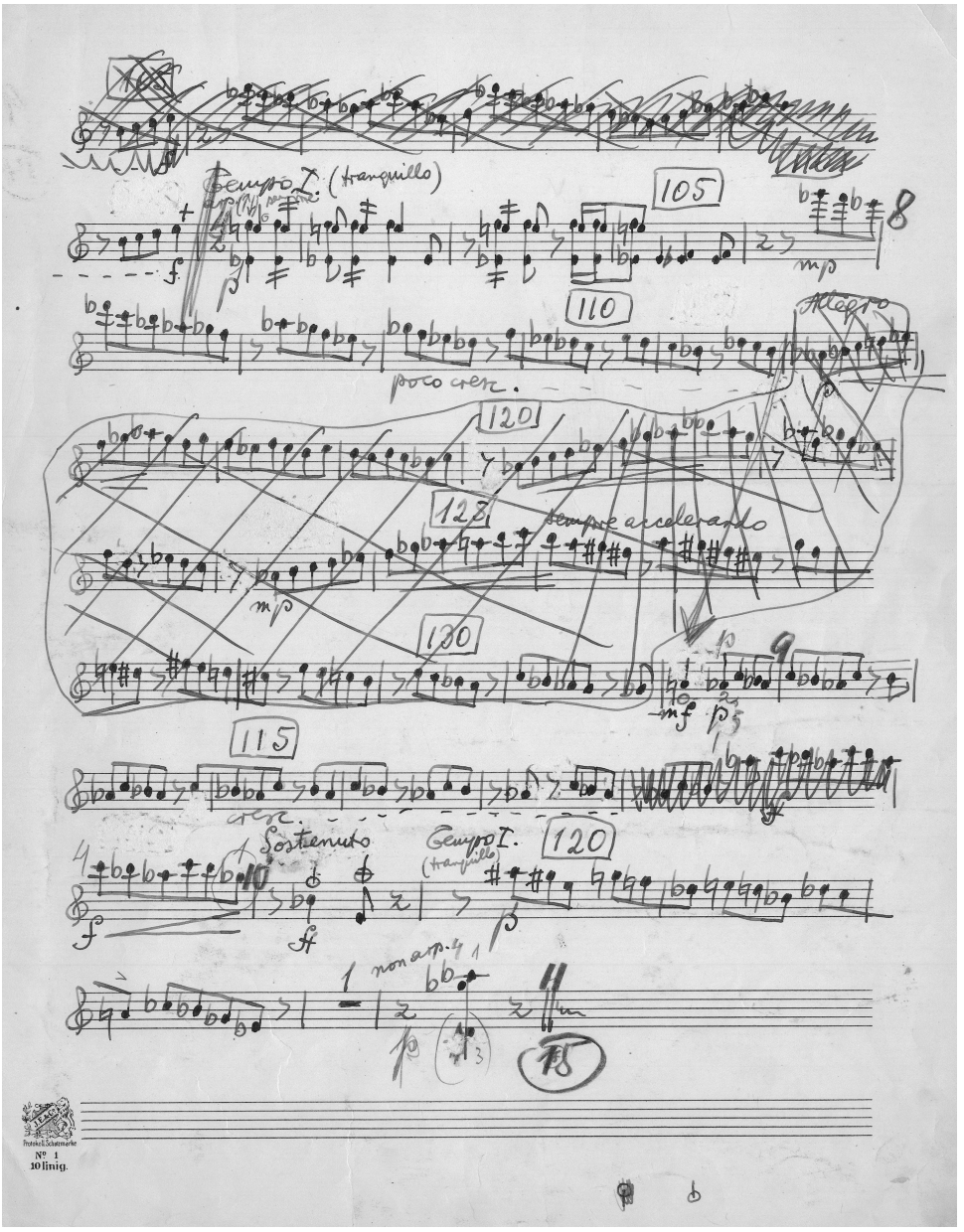
Az autográf szólamok átalakításának módja is tanulságos. A másodhegedű és a brácsa szólamában az áthúzás az autográf partitúrához hasonlóan a végleges számozás szerinti 112. ütemnél kezdődik, és a régi számozás szerinti 140. ütemnél végződik. Az elsőhegedű (lásd a *4. fakszimilét*) és a cselló szólamában a kihúzás már a régi számozás szerinti 131. ütemben véget ér, és Bartók a régi számozás szerinti 132–140. ütemeket úgy dolgozta át, hogy nem egyszerűen csak áthúzta a régit, és leírta az újat, hanem amit lehetett, felhasznált (bár néhány további ütemet végül ebben a szakaszban is elvetett). Ez a jelenség magyarázatot ad a zeneszerzőnek az autográf partitúra [3.] lapjának hátoldalán található jelöléseire is (lásd a *2b fakszimilét*), és bizonyítja, hogy a végleges változat 113–117. ütemei nemcsak hogy hasonlítanak az elvetett változat 132–140. ütemeihez, hanem – legalábbis az elsőhegedű- és a csellószólam átalakítása ezt sugallja – ez a két egység megfeleltethető egymásnak.

Nyitott kérdés, hogy a fogalmazványokat és vázlatokat tartalmazó kézirategyüttes 21. oldalának tartalmát Bartók közvetlenül az ezt megelőző 35. oldal befejezését követően (egy lehetséges, a tétel többi részéhez ekkor szervesen még nem kapcsolódó befejezésként), vagy csak a tétel lezárás nélküli változatának meghallgatása után vetette papírra. Az autográf szólamanyag ismeretében jó okunk van feltételezni az utóbbit.

Mint fentebb ismertettem, az autográf partitúrában az első változat végleges formára alakítása először piros ceruzával történt. Ám piros ceruzás jelölések – és most nem az áthúzásra gondolok – az új befejezésben, azaz a végleges változat 112. ütemét követő részben is vannak. Az itt piros ceruzával eszközölt változtatások az autográf szólamokban a zenészek ceruzás kiegészítéseiként is megjelennek, ugyanúgy, mint a tétel korábbi részeiben. Ráadásul ugyanennek a piros ceruzának a használata magán a fogalmazványon is megfigyelhető (lásd a *3. fakszimilét*). Úgy tűnik tehát, hogy Bartók a befejezést a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes próbája alatt, még a helyszínen komponálta meg.[20] A konklúziót először egy külön vázlatlapon fogalmazta meg, aztán azonnal letisztázta az autográf partitúrába, majd az új lezárást átvezette a szólamokba is. Ezután a zenészek eljátszották az új befejezést, amelyben Bartók további változtatásokat eszközölt: többek között dinamikai jelekkel látta el a 112., 115. és 124. ütemeket, visszavonta a csellóglisszandót a 120–122. ütemben, illetve revideálta az utolsó ütem csellószólamát.

19 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje,* 227.

20 Sajnos a próba pontos dátumát nem ismerjük. Minden valószínűség szerint 1928 szeptemberében vagy októberében került rá sor, még azelőtt, hogy a metszőpéldányként szolgáló fotómásolat elkészült volna.



4. fakszimile. A 4. vonósnégyes IV. tételének autográf elsőhegedű szólama, 4. oldal (Bartók Archívum, Budapest, C-3810/22)

A tétel kezdőtempójának írásmódjáról

A jelen tanulmány szempontjából az autográf partitúratisztázat fotografikus reprodukciója csak egy okból releváns. A II. tétel kezdőtempójához *(Prestissimo, con sordino)* hasonlóan az *Allegretto* (azaz a karakter) és a *pizzicato* (azaz a hangszeres játékmód) között mind az autográf partitúrában, mind az autográf szólamokban egy vessző áll. Az előbbiben azonban a vessző túlságosan halvány, ezért a fotografikus reprodukción szinte egyáltalán nem látszik. Mivel ez a reprodukció volt a nyomtatott partitúra metszőpéldánya, a tempójelzés vessző nélkül jelent meg. Úgy vélem, hogy a szólamok tempójelzéseit az Universal Edition egyik szerkesztője hozhatta összhangba a hibás metszőpéldánnyal.[21]

Az ősbemutató kulisszatitkai, avagy miért maradhatott fenn a IV. tétel autográf szólamanyaga

1958. május 2-án, több mint egy évtizeddel Bartók Béla és évekkel Waldbauer Imre halála után az alábbi sorok jelentek meg az egyik magyar nyelvű független izraeli lapban:[22]

> A 'Jeunesse musicale' nemzetközi szervezetének izráeli tagozata évad elején adta a Héchái Hátárbutban első nagysikerű hangversenyét, telt terem előtt. A második koncert – rendezési hanyagság folytán – a tel-avivi múzeumban fél termet sem vonzott. A Tál-vonósnégyes Jona Ettlinger közremüködésével Carl Maria von Weber klarinét-ötösét adta elő, de csak a 3-ik tételig jutott el, mert mint kiderült a klarinétos otthon felejtette szólamának egyik lapját… Erről két mulatságos történet jut eszembe: Dohnányi Ernő 50-ik születésnapja alkalmából a budapesti Zeneakadémián díszhangversenyt tartottak a Waldbauer-kvartett közreműködésével, melyen az ünnepeltnek új, 3-ik vonósnégyese került bemutató előadásra.[23] A páholyok telve voltak társadalmi és művészi előkelőségekkel, a nézőtér is zsúfolva közönséggel. Hirtelen azonban megszakadt a kvartett előadása, – Temesváry, a brácsás felállt és valamit súgott Waldbauer fülébe. A prímhegedűs zavartan elnézést kért a közönségtől, hogy a brácsás egy lapot otthonfelejtett, s míg el nem hozza (jó messze fekvő budai lakásáról), szünetet kell tartania… Jó félórás késéssel folytathatták a díszhangversenyt. Ugyancsak a Waldbauer-kvartettel történt meg, hogy mikor Londonban Bartók 4-ik vonósnégyesét mutatták be, kiderült, hogy a Mester állítólag elfelejtette odaadni a pizzicato-tétel szólamait… Kénytelenek voltak tehát a művet csak négy tétellel

21 Hasonló eset játszódhatott le a 2. vonósnégyes (BB 75) II. tételének *Allegro, molto capriccioso* tempójelzése esetében (ehhez ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere,* 263., 52. lábj.), bár a vessző hiánya a 4. vonósnégyes IV. tétele esetében nem vezet olyan félreértésekhez, mint a 2. vonósnégyes II. tételénél.

22 Pataki László: „A zenélő ifjúság", *Uj Kelet* 39/2967. (1958. május 2.), 10.

23 A hangversenyre 1927. október 25-én került sor. Az Op. 33-as vonósnégyes azonban nem bemutatóként hangzott el (első budapesti előadása az előző év novemberében volt, ekkor csendült fel másodszor). A programon e kompozíció mellett az Op. 10-es szerenád és – a szerző közreműködésével – az Op. 1-es zongoraötös szerepelt. Ld. Németh Zsombor: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes". In: Ozsvárt Viktória–Laskay Anna (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Budapest: ELKH BTK Zenetudományi Intézet, 2021, 141–184., ide: 146., 153., 163., 165., 171.

> adni elő. Bartók azt állította, hogy Waldbauer felejtette otthon a szólamokat, Waldbauer pedig a Mestert okolta a feledékenységért…

Néhány évvel később, 1962. június 1-jén, Bartók 4. vonósnégyesének első nyilvános izraeli előadását követően az előző cikk szerzője újra felelevenítette emlékeit:[24]

> Az angliai bemutatónál történt meg az a mulatságos eset, hogy a prímhegedűs otthon felejtette a 4-ik, pizzicato-tételnek kottaanyagát, és így enélkül adták elő a művet. Waldbauer otthon azt állította, hagy Bartók nem készült még el a tétellel, Bartók viszont elmondta a való tényt, – anélkül, hogy bosszankodott volna rajta.

A cikkek szerzője, Pataki László (korábban Pollatsek vagy Pollatschek) az új zene két háború közötti lelkes propagálója volt. Kritikáit és tanulmányait az 1920-as és 1930-as években fontos magyar, csehszlovák, német és svájci lapok közölték. A világ legrégebb óta folyamatosan megjelenő zenei folyóirata, a *Musical Times* az ő írásával köszöntötte Bartók Bélát ötvenedik születésnapján, melyhez Pataki magától az ünnepelttől kért kiegészítő információkat.[25]

Bartók 4. vonósnégyesének nyilvános bemutatójára 1929. február 22-én került sor egy, a BBC Daventry Experimental rádióállomásáról közvetített koncert keretében. Akkoriban a mű még nem jelent meg nyomtatásban, és az esemény hivatalos közleménye nem tért ki arra, hogy a kompozíció hány tételből áll.[26] Ezért amennyiben a negyedik tétel valóban kimaradt, ezt csak a hozzáértők egy szűk, bennfentes köre vehette észre. Mivel ebben az időben még ritkán születtek reflexiók rádiós koncertekről, továbbá magáról az előadásról sem maradt fenn felvétel, Patakinak a kvartettel kapcsolatos visszaemlékezését nem lehet sem bizonyítani, sem cáfolni.[27]

Dohnányi 3. vonósnégyesének előadásáról szóló állításait azonban megerősítik az egykorú kritikák. Az esetről a *Magyar Hírlap* anonim szerzője így tudósított:[28]

> […] az emelkedett hangulatot az a kis incidens sem zavarta meg, hogy a már megkezdett vonósnégyes hangjegyeinek egy része hiányozván, a játékot meg kellett szakítani. A műsort így megváltoztatták, szünet előtt játszották az ötöst, és csak azután a kvartettet.

A „kis incidenst" Lányi Viktor sem hagyta szó nélkül:[29]

---

24 Pataki László: „Korszerű kamarazene", *Uj Kelet* 42/4210. (1962. június 1.), 8.

25 Pollatsek László: „Béla Bartók and His Work: On the Occasion of His Fiftieth Birthday", *Musical Times* 72/1059 (1931. május), 411–413; 72/1060 (1931. június), 506–510; 72/1061 (1931. július), 600–602; 72/1062 (1931), 697–699. Bartók 1931. február 23-i válaszlevelét ld. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 403–404.

26 *Radio Times* 22/281. (1929. február 15.), 49.

27 Malcolm Gillies Bartók egyesült királyságbeli fogadtatásáról szóló átfogó könyve (Malcolm Gillies: *Bartók in Britain. A Guided Tour*. Oxford: Clarendon Press, 1989) csak az első előadás adatait (74.), illetve Philip Arnold Heseltine-nak és Frederick Deliusnak a műről alkotott véleményét (128–129.) közli.

28 Szerző nélk.: „A Waldbauer-vonósnégyes első hangversenye", *Magyar Hírlap* 37/243. (1927. október 26.), 8.

29 Lányi Viktor: „A Waldbauer-kvartett jubiláris Dohnányi-estje", *Pesti Hírlap* 49/243. (1927. október 26.), 12.

> A krónika hűsége kedvéért megemlítjük, hogy Waldbauerék egy kis hangjegykalamitás miatt a kvartett első tételét kénytelenek voltak félbeszakítani s míg a hiányzó kottaoldalak megkerültek, előbb az utolsó számként szereplő kvintettet játszották el.

Mindehhez hozzátehető még az is, hogy pár évvel korábban Kodály Op. 7-es *Duo*jának egyik előadása azért hiúsult meg, mert Waldbauer elfelejtette magával vinni a kottát, és a műből egész Londonban nem tudtak felkutatni egyetlen példányt sem.[30]

Amennyiben Bartók 4. vonósnégyesének ősbemutatója valóban úgy történt, ahogy arra Pataki emlékezett, akkor a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes – merő véletlenségből – valójában a Bartók által eredetileg tervezett nagyformát valósította meg. Talán éppen ezért mesélte el az esetet a zeneszerző bosszankodás nélkül a kritikusnak. Ez lehet az oka annak is, hogy miért maradtak fenn a tétel autográf szólamai Waldbauer Imre hagyatékában: a zeneszerző a nyomtatott szólamanyag megjelenése után adhatta oda a kéziratos szólamokat a hegedűművésznek, a kurta bemutató mementójaként.[31]

30 Kodály Zoltán levele az Universal Editionnak, 1925. november 20. In: *Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása – Zoltán Kodály und die Universal Edition Briefwechsel. 1918–1929*. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archívum, 2017, 145., 500. Kodály az 1925. február 25-én, a londoni Mayer-házban tartott koncertre utalhatott (az adat a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes kéziratos hangversenynaplójából származik: Bartók Archívum, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, C-2135/16).

31 Az Universal Edition a szólamok metszőpéldányaként szolgáló kéziratokat a szólamok első korrektúralevonatával egyetemben 1929 nyarán küldte vissza Bartóknak. A zeneszerző 1929. november 16-i kérdésére válaszolva a kiadó 1929. november 19-én azt írta, hogy kéri vissza a szólamok kéziratait is. (Bartók és az Universal Edition publikálatlan levelezése nyomán, Ch–Bps, BBC, BB–UE és UE–BB.) Nem tudni, hogy Bartók valóban visszaküldte-e a szólamokat, és ha igen, akkor milyen módon kerültek vissza hozzá.

ABSTRACT

Zsombor Németh

THE FOURTH OF THE FOURTH

On the Genesis and the Early Performances of the Allegretto, pizzicato *Movement of Béla Bartók's String Quartet No. 4*

As already pointed out by László Somfai in the late 1980s, Béla Bartók's first fully developed five-movement realization of the so-called 'bridge' or 'palindrome' form was only an afterthought, a further development of a composition originally intended as a cycle of four movements only. As also discussed briefly by Somfai, the evolution of the *Allegretto, pizzicato* movement itself had distinct stages. A recently surfaced source further clarifies these compositional phases, among other things it confirms the existence of a 140 bars long version without a proper conclusion, which, at one point, the composer considered as a definitive version (for which only the ending needed to be composed) and tried out with the Waldbauer–Kerpely Quartet. The present article re-examines the compositional process of Bartók's *String Quartet No. 4* with an emphasis on its additional fourth movement and discusses the different compositional phases of the *Allegretto, pizzicato*.

First published in: *Studia Musicologica* 62/3–4 (2021)

Zsombor Németh studied Musicology at the Liszt Academy between 2008 and 2013, and is currently pursuing a PhD there (theme: Ferenc Farkas's Rákóczi-related works). Since September 2017 he has been working at the Budapest Bartók Archives (ELKH Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology). He has been the assistant of László Somfai for volume 29 (String Quartets Nos. 1–6) and the editor of volume 30 (String Quartets Nos. 1–6, Critical Commentary) of the Béla Bartók Complete Critical Edition. His main areas of interest are source and notational studies, 20th century Hungarian music, and music for strings in the 17th and 18th centuries and its reception history since the 19th century. Aside from his work as a scholar, he is active as a musician, performing primarily on period violins. Between 2015 and 2019 he studied for a Historical Violin MA at the Music and Arts Private University of Vienna.

Pintér Csilla Mária

A BÁNAT DALAI*

Egységesítő komponensek Bartók Húsz magyar népdal*ában*

„1929-ben Húsz magyar népdalt írtam zongorára és énekhangra. Ezek nem feldolgozások, hanem eredeti szerzemények – föléjük mintegy mottóként helyezett magyar népdalokkal."[1] Ezekkel a szavakkal bocsátotta Bartók a baden-badeni harmadik nemzetközi kortárszene-ünnep közönsége elé utolsó zongorára és énekhangra írt ciklusának zenekari változatait a mű 1938. április 22-i előadására fogalmazott ismertetésében. Kijelentése olyan műfajt sugall, amely a kötöttségnek és szabadságnak mintha az *Improvizációk*belitől eltérő ötvözetével közelítene az 1920-ban elért „végső határhoz egyszerű népdalok és igen merész kíséret összekapcsolásában".[2] Szemben az *Improvizációk* teljes sorozatának bemutatójára fogalmazott címmel – *8 zongoradarab magyar népdalok fölött* – a cím ezúttal így hangozhatna: *Húsz magyar népdal zongoradarabok fölött*.

Dobszay László *The Absorption of Folksong in Bartók's Composition* című, 1982-ben megjelent, a *Negyvennégy hegedűduó* 19., *Mese* című tételéből kiinduló tanulmányában párhuzamot vont a népi dallam és Bartók késői népdalfeldolgozásaiban a belőle felépített kompozíció viszonya és a gregorián dallamok Palestrina műveiben betöltött szerepe között: a forrásdallam mindkét szerző „feldolgozásmódjában" felismerhető a maga teljes formájában, de egy másik, nagyobb zenei szerkezet részeként, amelybe úgy épül be, mint annak stabilizáló eleme.[3]

Az eredeti szerzemény „fölé helyezett" népdal stabilizáló jellege vokális zenében fokozottan érvényesül. Bartók utolsó dalciklusában a népi dallamok formai statikussága funkcionál ellensúlyként, egyfelől a ciklus egészének történésszerűségével – amelyet a tételeken átívelő sorszámozás tanúsít –, másrészt stiláris sokféleségével szemben.

A forrásanyag stílusbeli változatossága párhuzamba állítható a két évvel későbbi hegedűduók alapdallamainak sokstílusúságával. Míg azonban a hegedűkettős-

---

* Elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékére rendezett konferenciáján 2012. október 11-én. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Bartók Béla: „Magyar népdalok énekhangra és zenekarra". In: Tallián Tibor (közr).: *Bartók Béla írásai,* 1.: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 75.

2 Uő: *Harvard-előadások,* uott, 175.

3 Dobszay Lászó: „The Absorption of Folksong in Bartók's Composition", *Studia Musicologica,* 24. (1982), 313.; magyarul: uő: „A népdal felszívódása a bartóki kompozícióban", *Magyar Zene* LIX/2. (2021), 204.

sorozat „soknemzetiségű" jellegénél fogva elsődlegesen etnikai-nemzeti határokon ível át, a vokális ciklusban a népdalok stílusbeli sokrétűségének elsősorban „időbeli elterjedtségük" különbözősége az alapja, ami azonban nem jelenti azt, hogy az integráló szándék földrajzi értelemben ne volna érzékelhető. Bartók az összeállítással gondolatban nemcsak saját magyar gyűjtéseinek színhelyeit járta újra végig a Kárpát-medencében, de a mások – Molnár Antal, Lajtha László, Vikár Béla és Ziegler Márta – gyűjtötte további nyolc dallam felhasználásával a kronológiaiak mellett a ciklusterv térbeli kereteit is a lehető legtágasabban jelölte ki.

Vikárius László *Bartók contra Möller or A Hidden Scholarly ars poetica* című tanulmányában[4] foglaltak alapján nem zárható ki, hogy az enciklopédikus igényű magyar népdalciklus komponálásának a gondolata válaszként született meg Heinrich Möller *Das Lied der Völker* című, Bartókhoz 1929. április 25-én a Schott kiadó által elküldött antológiája tizenkettedik, magyar népdalokat közlő kötetében megfogalmazott provokatív kijelentésére, mely szerint az „igazi" és „nem igazi" népdalok elavult és tudománytalan megkülönböztetése még a magyar népzenéről is egyoldalú képet nyújt.[5]

A vokális magyar népzene térbeli és időbeli felölelésének szándéka a kompozíciós munka során a csoportosító-egységesítő elvek felmerülését szükségszerűen vonta maga után. A klasszikus hagyomány tempórendjén alapuló négy füzet *Szomorú, Tánc-, Vegyes* és *Új dalok* sorát hozza. A fogalmazványban a későbbi négyrészes felépítés nyomai még nem mutatkoznak meg (*1. táblázat* a 78. oldalon).

Ugyanakkor a csoportosítás korai elgondolása mellett szól a kiegyensúlyozott arányokat teremtő dallamválogatás a különböző stílusú és műfajú darabok között, és egyértelműen ciklusalkotó elvre vall, hogy öt dalt Bartók eleve *attacca* egybefűzött egységként, önálló sorszámozással is ellátva vetett papírra.

A fogalmazványról néhány héttel később készült autográf másolat már a végleges sorrendet mutatja, a négyrészes elrendezés a tételcímekkel azonban csak később, egy, a teljes kéziratról készült kontaktmásolatban jelent meg először.

A végleges felépítéstől jelentős mértékben eltér az A. K. M. – *Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger* – osztrák jogvédő társaságnak 1930. január 1-én kitöltött műbejelentő íven olvasható sorrend (*2. táblázat* a 79. oldalon).[6] Ez a felsorolás a hangsúlyt az elválaszthatatlanul összetartozónak ítélt tételekre helyezi. Bartók ezúttal csak három csoportot nevez meg: „Öt újabb magyar népdal, 2 párosító" és „3 régi táncdal".

Az új elrendezés, tartalmilag és stilárisan élesebb váltásokkal, a nyomtatott kottában megjelent tételrenddel ellentétes dramaturgiai folyamatot valósít meg: új stílusú dalokkal kezdődik és Adagio tempójú szomorú dallal, a kétszereplős *Párének*kel zárul. A lassú befejezés ezt a ciklust a legelső, a fogalmazványban kialakí-

4 Vikárius László: „Bartók contra Möller or A Hidden Scholarly ars poetica", *The Musical Quarterly* 90/1. (Spring 2007 [2008]), 43–71.; https://academic.oup.com/mq/article-abstract/90/1/43/1325814.

5 Uott, 49.

6 Ld. erről Wilheim András: „Tételsorrendek Bartók műveiben", *Magyar Zene* 25/2. (1984), 210–214., valamint Gomboczné Konkoly Adrienne: „Újabb dokumentumok Bartók és az A. K. M. osztrák jogvédő társaság kapcsolatáról", *Magyar Zene* 29/1. (1988), 54–55., 58–59.

Kanásztánc	II. Táncdalok, 7.
Pásztornóta	I. Szomorú nóták, 4.
Bujdosó ének	I. Szomorú nóták, 3.
Bordal	III. Vegyes dalok 15.
Pár-ének	III. Vegyes dalok, 13.
Székely „lassú”	II. Táncdalok, 5.
„Hatforintos” nóta	II. Táncdalok, 8.
Párosító (1)	III. Vegyes dalok, 11.
Székely „friss”	II. Táncdalok, 6.
Tréfás nóta	III. Vegyes dalok, 10.
Allegro (Hej, édesanyám)	IV. Új dalok, 16.
Più allegro (Érik a ropogós cseresznye)	IV. Új dalok, 17.
Moderato (Már Dobozon régen leesett a hó)	IV. Új dalok, 18.
Allegretto (Sárga kukoricaszár)	IV. Új dalok, 19.
Allegro non troppo (Búza, búza, búza)	IV. Új dalok, 20.
Párosító (2)	III. Vegyes dalok, 12.
Régi keserves	I. Szomorú nóták, 2.
Juhászcsúfoló	III. Vegyes dalok, 9.
Panasz	III. Vegyes dalok, 14.
A tömlöcben	I. Szomorú nóták, 1.

1. táblázat. A dalok komponálásának sorrendje a kéziratos fogalmazványban (PB 64VoPS1) a végleges elrendezés szerinti sorozatcímekkel és sorszámokkal

tott sorrendváltozattal rokonítja, amely három szomorú hangvételű dallal fejeződik be, és ugyancsak párbeszédes ének, a későbbi nyitótétel a záródarabja. A két lassú fináléba hajló befejezés gyökeresen eltér Bartók népdalciklusainak gyors tempójú, többnyire táncos lezárásától.

A végleges sorrend *„Per finire”* dalai azonban nemcsak az osztrák jogvédő társaságnak elküldött műbejelentő íven kerültek az első tétel helyére. Az új stílusú dalok a mű korai, szerzői közreműködéssel lezajlott előadásain három alkalommal is szerepeltek nyitótételként, ami arra utal, hogy a műbejelentő íven rögzített sorrend sem véletlenszerűen alakulhatott ki (*1–3.* kép a 80–82. oldalon).

A különböző elrendezéskísérletek és a korai előadások eltérő összeállításai (*3. táblázat* a 83. oldalon) Wilheim András *Tételsorrendek Bartók műveiben* című, 1984-ben megjelent tanulmányának megállapítását igazolják: „Bartók hallatlanul tudatos és kiérlelt művészetét ismerve meglepő az a tény, hogy műveinek nem is kis hányadában mennyire nyitva hagyta, szinte az eldöntetlenségig a ciklikus forma architekúráját – annyi lehetőséget hagyván, hogy már-már az a kérdés tolakszik elő, hogy hol is rejlik maga a mű.”[7]

7 Wilheim: *Tételsorrendek Bartók műveiben,* 211.

Öt újabb magyar népdal:	
Allegro (Hej, édesanyám)	IV. Új dalok, 16.
Più allegro (Érik a ropogós cseresznye)	IV. Új dalok, 17.
Moderato (Már Dobozon régen leesett a hó)	IV. Új dalok, 18.
Allegretto (Sárga kukoricaszár)	IV. Új dalok, 19.
Allegro non troppo (Búza, búza, búza)	IV. Új dalok, 20.
Régi keserves	I. Szomorú nóták, 2.
Bujdosó ének	I. Szomorú nóták, 3.
Panasz	III. Vegyes dalok, 14.
2 párosító:	
Párosító (1)	III. Vegyes dalok, 11.
Párosító (2)	III. Vegyes dalok, 12.
3 régi táncdal:	
„Hatforintos" nóta	II. Táncdalok, 8.
Székely „lassú"	II. Táncdalok, 5.
Székely „friss"	II. Táncdalok, 6.
Juhászcsúfoló	III. Vegyes dalok, 9.
A tömlöcben	I. Szomorú nóták, 1.
Tréfás nóta	III. Vegyes dalok, 10.
Kanásztánc	II. Táncdalok, 7.
Pásztornóta	I. Szomorú nóták, 4.
Bordal	III. Vegyes dalok, 15.
Pár-ének	III. Vegyes dalok, 13.

2. táblázat. A Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger számára készített műbejelentő íven megadott sorrend

Kimutathatók-e mégis azok a zeneszerzői eljárások, amelyek hozzájárulnak a *Húsz magyar népdal* ciklikus formájához és egységességéhez? Összetartja-e a négy tételt valamely összekötő gondolat?

A dallamokat és a szövegeket Bartók egyetlen gyűjteményből, *A magyar népdal* című, 1924-ben megjelent monográfiájából válogatta. A kompozíció alapjául kiválasztott dalok csoportjában feltűnő a „vegyes stílusú" dallamok túlsúlya. *A magyar népdal*beli vegyes, *C* osztályhoz azok a dallamok tartoznak, amelyek „nem pozitív, hanem negatív tulajdonságaik alapján verődtek össze; ennélfogva ez az osztály meglehetősen heterogén elemekből áll: nem tüntet fel egységes stílust".[8]

8 Bartók Béla: *„C)* A magyar parasztzene egyéb dallamai (vegyes osztály)". In: Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai,* 5.: *A magyar népdal.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989 (a továbbiakban *BBÍ*/5), 55.

STUDIO HANGVERSENYIRODA TELEFON: AUT. 810-30

BUDAPEST, IV., SZERVITA-TÉR 5. SZÁM

Csütörtökön, 1930. január hó 30-án este ½9 órakor
a Zeneművészeti Főiskola nagytermében

BASILIDES MÁRIA
ÉS
BARTÓK BÉLA

BARTÓK—KODÁLY—DEBUSSY ESTJE

MÜSOR:

1. KODÁLY: „Énekszó"-ból a 11., 9., 14., 5., 8., 12., 15. és 2. szám

2. DEBUSSY: a) Trois chansons de France (Bemutató)
Rondel — La Grotte — Rondel
b) Ballade des femmes de Paris

3. BARTÓK: Magyar népdalok (Bemutató)
Öt ujabb népdal
Régi keserves 2.=2.
Bujdosó ének 1.=3.
Két párosító 11. 12.
Régi táncdal 8.
2. 11. 12. 8.
SZÜNET

4. KODÁLY: Megkésett melódiák
1. Magányosság
2. Levéltöredék barátnémhoz
5. Búsan csörög a lomb . . .
6. Elfojtódás
7. A farsang búcsúszavai

5. BARTÓK: Magyar népdalok (Bemutató)
Két régi táncdal 5.6.
A juhász 9.
A rab 1.
Tréfás dal 10.
Kanásztánc 7.
5. 9. 1. 7.

Bösendorfer hangversenyzongorát Chmel J. és Fia cég (V, Dorottya-u. 7.) szállitotta

Vasárnap, 1930. február 2-án d. e. 11 órakor a Belvárosi Szinházban

KEÉRI SZÁNTÓ IMRE
CHOPIN MATINÉJA

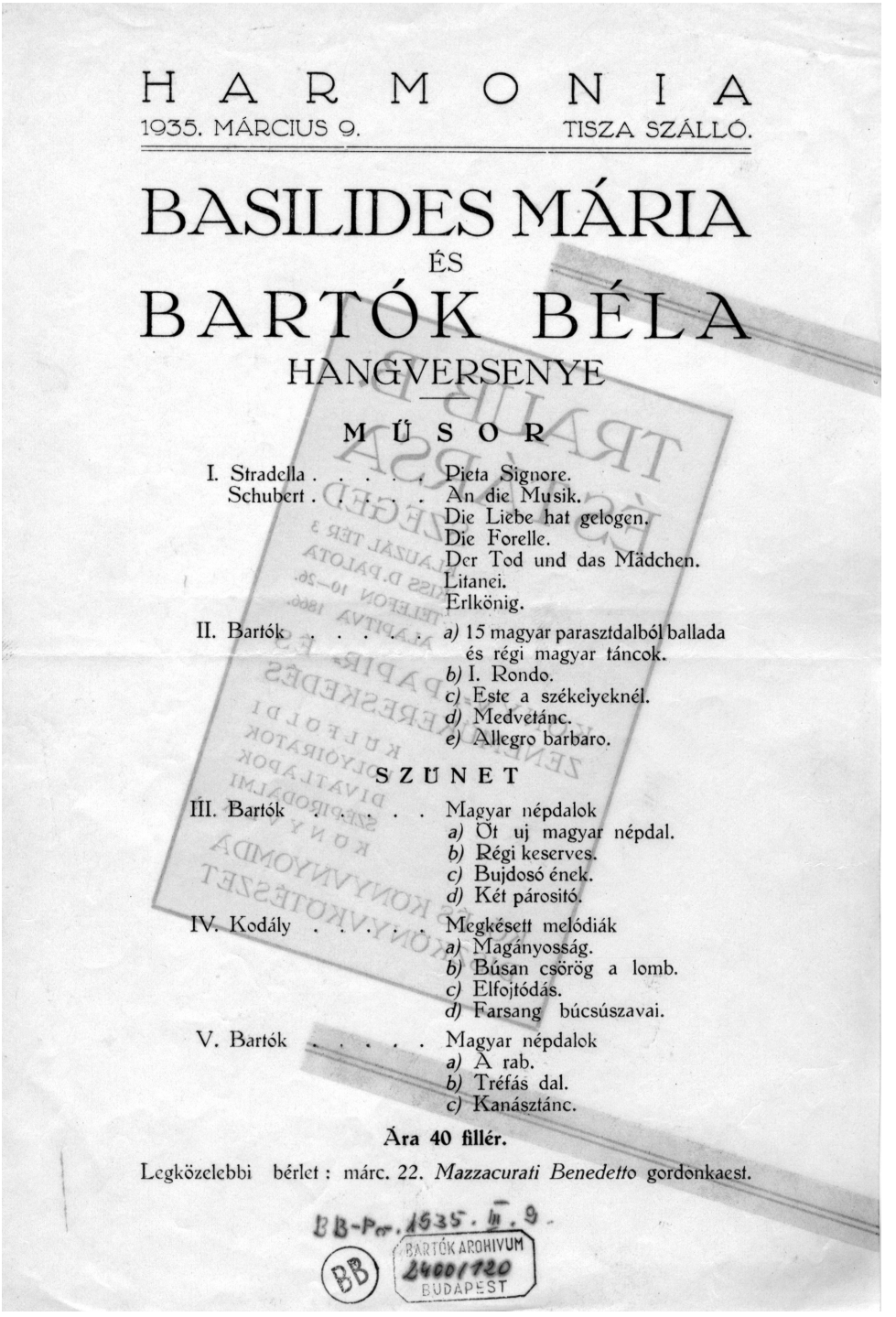
Ára szövegrésszel 60 fillér

BB - Pot. 1930. I. 30.

BARTÓK ARCHIVUM 2400/37 BUDAPEST

BB

1. kép. Budapest, 1930. január 30., műsorlap, fotokópia a Bartók Archívumban



HARMONIA

1935. MÁRCIUS 9. TISZA SZÁLLÓ.

BASILIDES MÁRIA
ÉS
BARTÓK BÉLA
HANGVERSENYE

MŰSOR

I. Stradella . . . . . Pieta Signore.
Schubert . . . . . An die Musik.
Die Liebe hat gelogen.
Die Forelle.
Der Tod und das Mädchen.
Litanei.
Erlkönig.

II. Bartók . . . . . *a)* 15 magyar parasztdalból ballada és régi magyar táncok.
b) I. Rondo.
c) Este a székelyeknél.
d) Medvetánc.
e) Allegro barbaro.

SZÜNET

III. Bartók . . . . . Magyar népdalok
a) Öt uj magyar népdal.
b) Régi keserves.
c) Bujdosó ének.
d) Két párositó.

IV. Kodály . . . . . Megkésett melódiák
a) Magányosság.
b) Búsan csörög a lomb.
c) Elfojtódás.
d) Farsang búcsúszavai.

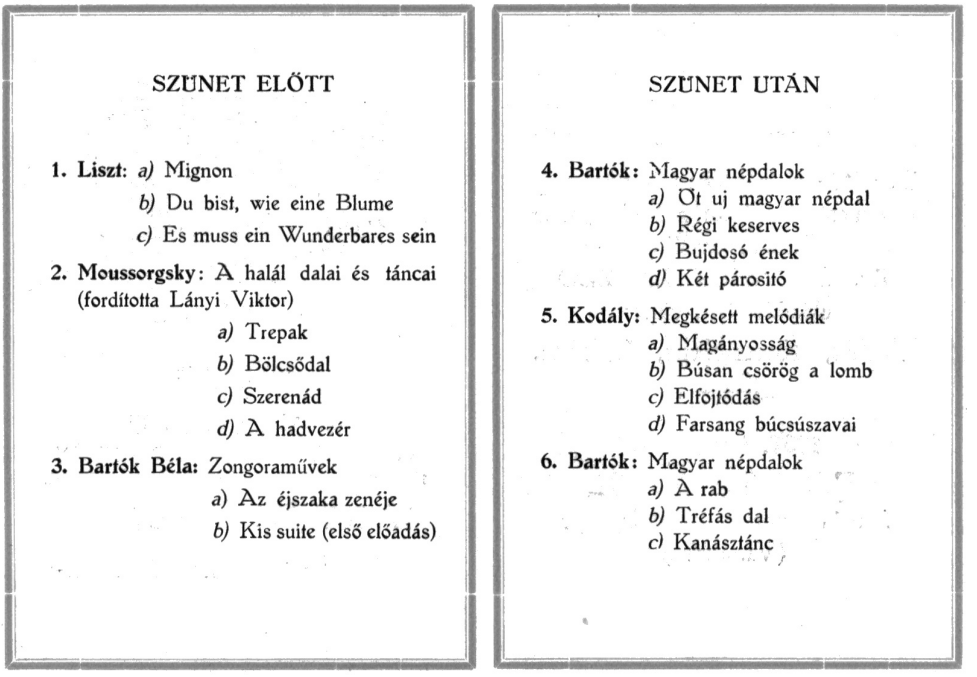
V. Bartók . . . . . Magyar népdalok
a) A rab.
b) Tréfás dal.
c) Kanásztánc.

Ára 40 fillér.

Legközelebbi bérlet: márc. 22. *Mazzacurati Benedetto* gordonkaest.

BB-Pr. 1935. III. 9.
BARTÓK ARCHIVUM
24001720
BUDAPEST
BB

2. kép. Szeged, 1935. március 9., műsorlap, fotokópia a Bartók Archívumban



SZÜNET ELŐTT

1. **Liszt:** *a)* Mignon
b) Du bist, wie eine Blume
c) Es muss ein Wunderbares sein

2. **Moussorgsky:** A halál dalai és táncai (fordította Lányi Viktor)
a) Trepak
b) Bölcsődal
c) Szerenád
d) A hadvezér

3. **Bartók Béla:** Zongoraművek
a) Az éjszaka zenéje
b) Kis suite (első előadás)

SZÜNET UTÁN

4. **Bartók:** Magyar népdalok
a) Öt uj magyar népdal
b) Régi keserves
c) Bujdosó ének
d) Két párositó

5. **Kodály:** Megkésett melódiák
a) Magányosság
b) Búsan csörög a lomb
c) Elfojtódás
d) Farsang búcsúszavai

6. **Bartók:** Magyar népdalok
a) A rab
b) Tréfás dal
c) Kanásztánc

3. kép. Békéscsaba, 1936. december 6., műsorlap, fotokópia a Bartók Archívumban

A népi alapanyag stílusa a *Húsz magyar népdal* egyes füzetein belül sem „tiszta”:

Szomorú nóták:	ACAA
Táncdalok:	CCCA
Vegyes dalok:	CCCCCCA
Új dalok:	BBBCC

A dallamválogatás azonban, amint azt a Bartók-rend szerinti osztályozás is alátámasztja, nem zárja ki stiláris kapcsolatok létrejöttét a nagyformán belül *(4. táblázat)*.

A koherenciát biztosító összekötőanyagot *régi* és *új* között a magyar népzene „egyéb dallamai” alkotják. „Aszerint – írja Bartók –, hogy egy-egy ide sorozott dallam több vagy kevesebb tulajdonságában tér el az előbbi két osztály [A) A magyar parasztzene régi stílusa, B) A magyar parasztzene új stílusa] dallamaitól, illetve távolabb vagy közelebb van az A) vagy B) osztálytól, inkább vagy kevésbé gyanús idegen eredetre (idegen anyagból történt átvételre), illetve kevesebb, vagy több joggal mondható sajátos magyar zenei kultúrterméknek.”[9] Az első dalfüzér egyetlen „vegyes” stílusú forrásdallama – *Régi keserves – A magyar népdal* C-I-es osztályából származik, amely „alosztály *parlando-rubato* dallamai állnak kétségkívül legközelebb a régi stílushoz”.[10] A *Táncdalok* első és harmadik C-IV és C-V alosztálybeli darabjai *(Székely „lassú”, Kanásztánc)* pedig „speciális magyar ritmusuk következtében

9 Uott.
10 Uott, 63.

1930. január 6.	London	Basilides Mária, Bartók	3, 9, 11, 7
1930. január 30.	Budapest	Basilides Mária, Bartók	**16–20**, 2, 11, 12, 8 […] 5, 9, 1, 7
1930. december 14	Kassa	Basilides Mária, Bartók	2, 10, 11
1934. febr. 15.	Békéscsaba	Elek Szidi, Bartók	1, 3, 5, 7 […] 10, 11, 12, 16–20
1935. január 29.	Amsterdam	Berthe Seroen, Bartók	13, 4, 10, 11, 12 […] 1, 2, 5, 15
1935. március 9.	Szeged	Basilides Mária, Bartók	**16–20**, 2, 3, 11, 12 […] 1, 10, 7
1936. december 6	Békéscsaba	Basilides Mária, Bartók	**16–20**, 2, 3, 11, 12 […] 1, 10, 7

3. táblázat. A korai előadások tételsorrendjei

Szomorú nóták
A-I (B-R: A-I); **C-I** (B-R: A-I); A-I (B-R: A-I); A-I (B-R: A-I)
Táncdalok
C-IV (B-R C-I); **C-I** (B-R: A-I); **C-V** (B-R: A-I); A-I (B-R: A-I)
Vegyes dalok
C-I 2 (B-R: A-I); **C-VII** (B-R: C-III); **C-VII** (B-R: C-III); **C-III** (B-R: C-2); **C-III** (B-R: C-II); **C-III** (B-R: C-II); A-VI (B-R: A-I)
Új dalok
B (B-R: B); B (B-R: B); B (B-R: B); **C-IV** (B-R: C-I); **C-IV** (B-R: B)

4. táblázat. Népzenei eredetű stiláris kapcsolatok

elég közeli rokonságban vannak a *B)* osztálynak hasonló ritmusú dallamaival, amiért is legnagyobb részüket, főleg amelyeknél a ritmus alkalmazkodása nem csak későbbi járulék, magyar alakulatoknak tekinthetjük".[11] A második tánctétel C-I-es alapdallamát Bartók *A magyar népdal*ban olyan dallamnak mondja, amely nem áll távol a régi stílus nyolcszótagú giusto dallamaitól.[12] A Bartók-rendben ennek megfelelően már az A-I osztályban szerepel.[13]

A vegyes dalok nemcsak egy-egy kisebb cikluson belül vállalnak közvetítő szerepet. A nagyformában is történeti helyüknek megfelelően, a régi és az új dalok között helyezkednek el. A vegyes dalfüzér a régi magyar népdalstílushoz legközelebbi C-I alosztályhoz tartozó dallammal indul. A ciklus formai centrumába a C osztály III. és VII. alosztályához tartozó, erős idegen befolyást – dúr és moll hangsort, valamint heterometrikus strófaszerkezetet – mutató dallamok kerültek. A *Ve-*

11 Uott, 70.
12 Uott, 63.
13 Bartók Béla: *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény* II. Közr. Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007, 712.

gyes dalok sorozatának utolsó darabja egyszerre kanyarodik vissza a régi stílushoz, és vezet át az új stílusú dalok csoportjába. Minthogy a régi stílusnak a VI. – *A magyar népdal*ban mindösszesen négy dallamot tartalmazó – alosztályából származik, legfontosabb jellemzője, hogy „ritmusa szerint átmenetet képez az új stílusú dallamokhoz".[14]

Átmenetek, átvezetések az alapdallamok kronológiai és stílusbeli összefüggésein kívül motivikus, tonális és harmóniai viszonyokban is kimutathatók. Az első dalfüzér alaphangnemének *E–H* főhangjai visszatérnek a *D* alaptonalitású második dal aszimmetrikus ostinatójában *(1. kotta)*. A szaggatott ostinato önmagában is visszautal a nyitótétel – mint Bartók írja – könnycseppeket festő akkordjaira *(2. kotta)*.

A karakterek megragadásában a zongorának az énekhangnál fontosabb a szerepe. Tizennyolc tétel alaphangulatát a zongorista rögzíti. A hangvételeket megteremtő és rendszerint visszatérő eljárások – orgonapontok, aszimmetrikus, egyenetlen ostinatók, előkés-arpeggiós pengetős karakterek, folyamatos motivikus figurációk, kétrétegű kíséretmotívumok, ellenpontos szerkesztés – jelentősen hozzájárulnak a ciklus egységességéhez, amelyet hangnemi összefüggések is megerősítenek:

Szomorú nóták	E F Esz E
Táncdalok	F D/F G D
Vegyes dalok	D, B, A G, F, Fisz, C
Új dalok	F, C, B, F, D

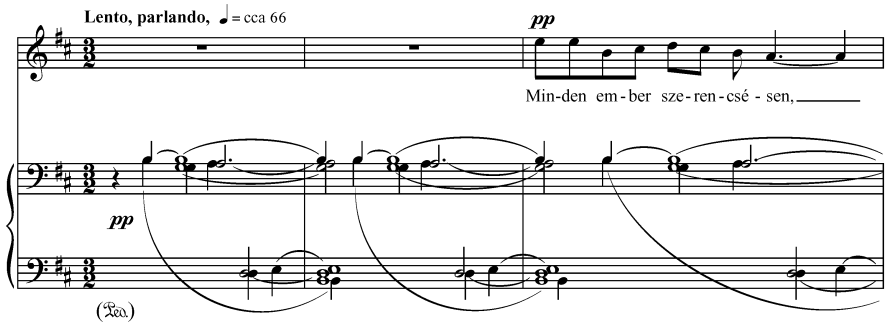
A harmadik, *Esz* hangnemű dal után tonális visszatérésként hat az első kis ciklus zárótételének *E* tonalitása. A *Táncdalok F* központú tonális pillérei a fríg színezetű, *G* alapú harmadik tétellel együtt is szilárdak. Míg a harmadik ciklusban a körvonalazódó *D/F* keretet elhangolja az utolsó két darabnak – a *Panasz*nak és a *Bordal*nak – *Fisz–C* hangnempárja, a Finálé-tételek egyazon tonális családhoz tartoznak.

Az első kisebb belső egység, a *Szomorú nóták* nyitó- és zárótételének azonos hangneme mellett talán a ciklus egészének tonális körkörössége sem tekinthető puszta véletlennek: a kezdet kétkeresztes *E* alapú moll–dórja a záróütemekben ugyancsak kétkeresztes, de eltérő színezetű hangnemmé alakul (*3. kotta* a 86. oldalon).

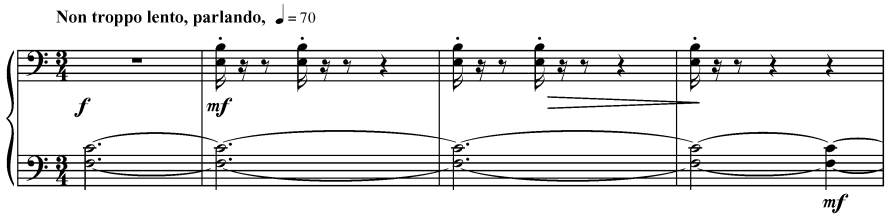
A tonális, formai és motivikus összefüggéseknél is erősebb kötelékeket hoz létre a ritmikai referenciák rendszere. A zongoraszólam még a parlando dallamoknak is kötött ritmuskeretet ad. Egységesítő hatásúak a tempo giusto ritmika visszatérő alapmotívumai: a negyedek, nyolcadok, pontozott ritmusok ismétlődő kombinációi. Emblematikus jelentőségre tesz szert a súlyos-rövid, súlytalan-hosszú ritmusfigura, amelynek visszatérései tizenkét tételt fűznek egymáshoz. A ritmikai alapmotívum, amelyhez a megfelelő német szavak megtalálása, a fordítóhoz, Dr. Rudolf Stephan Hoffmannhoz írt leveleinek tanúsága szerint a szerző számára

14 Bartók Béla: „Kilencszótagú szövegsorokra énekelt dallamok". In: *BBÍ*/5, 39–40.

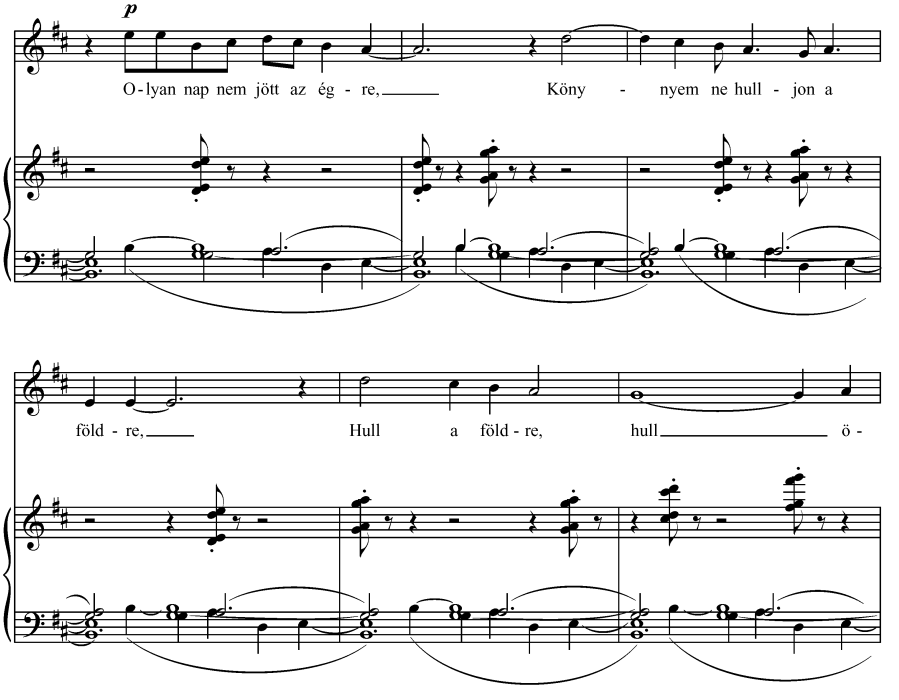
A tömlöcben



Régi keserves

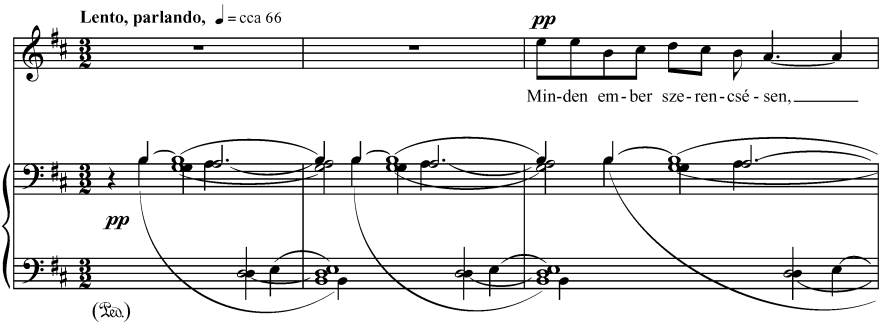


1. kotta. Bartók Béla: Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára *(BB 98), 1. A tömlöcben; 2. Régi keserves*

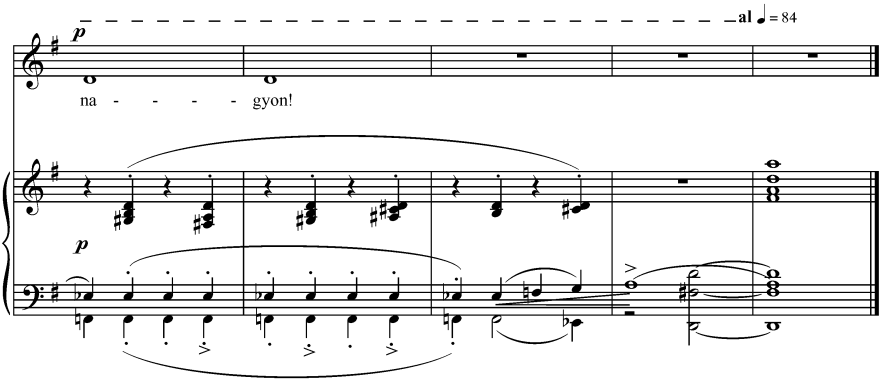


2. kotta. Bartók Béla: Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára *(BB 98),*
1. A tömlöcben, könnycsepp-akkordok

A tömlöcben



Új dalok

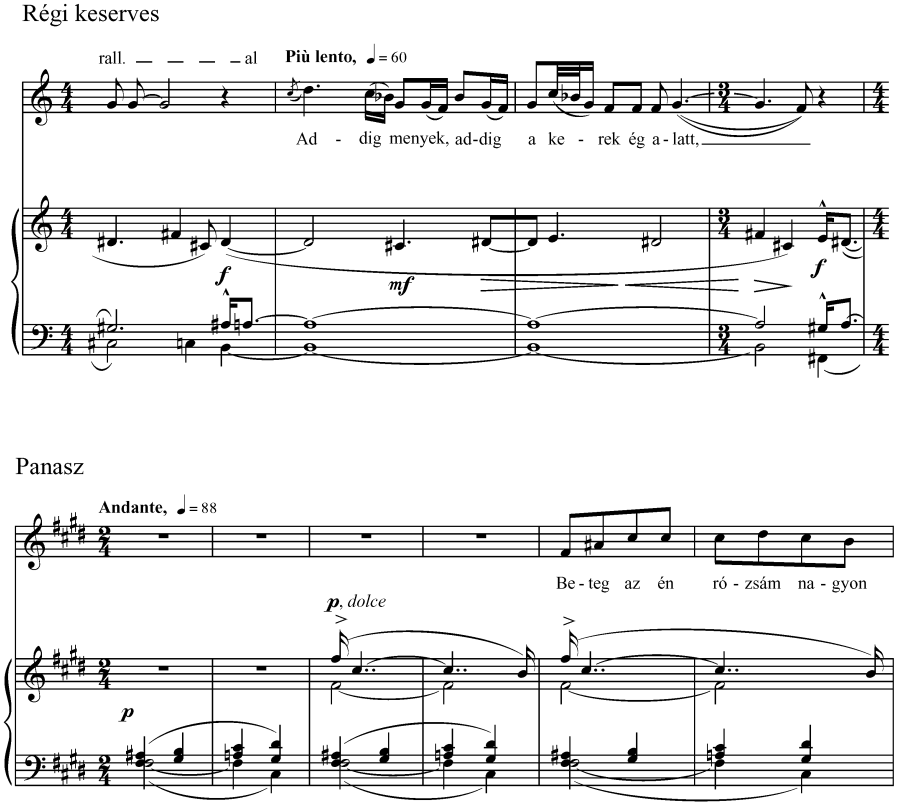


3. kotta. Bartók Béla: Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára *(BB 98), 1. A tömlöcben, 20. Új dalok/5. („Búza, búza, búza")*

kulcsfontosságú volt,[15] a teljes ciklus alaphangulatát befolyásolja. Bár kétségkívül szövegritmusból származik, ismétlődései – kivált a zongoraszólamban – nem kizárólag prozódiai okokra vezethetők vissza. Jelentőségét megerősíti, hogy az öt zenekari átdolgozásra kiválasztott darab közül a három keservesdalnak alapmotívumául szolgál. Az első dalban az énekszólam ismételgeti, a második és az utolsó előtti tételben – ahol ostinatóvá alakul – a zongora veszi át *(4. kotta)*.

A legfontosabb ritmusképlettel meghatározott alaptartalomnak visszatérő szövegmotívumok, a *sírás* (3), a *könny* (3) és a *gyász* (4) adnak nyomatékot. Bartók korábban idézett 1938-as levelének szövegre vonatkozó szakasza, a megfelelő fordítás érdekében éveken át folytatott levelezés, végül a maga készítette szó szerinti nyersfordítások egyképp arra engednek következtetni, hogy e kései népdalciklus-

15 Ld. Tallián Tibor: „Bartók levélváltása R. St. Hoffmann-nal", *Magyar Zene* 15/2. (1974), 134–185.



4. kotta. Bartók Béla: Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára *(BB 98), 2. Régi keserves, 14. Panasz*

ban mind az alapanyag kiválasztásának, mind a zenei karakterek megragadásának nem elsősorban a népi dallam, hanem a szöveg, a zeneszerző szavai szerint annak „belső karaktere" volt a kiindulópontja. Az első dalfüzér szövegeinek alaptónusát a kéziratok tanúsága szerint a szerző háromféleképpen is szavakba foglalta: *A bánat dalai, Bánatos dalok, Szomorú nóták*. Minthogy a nyitótétel tematikája vezérfonalként végighúzódik az egész sorozaton, a másik három címadás szükségszerűen semleges: stiláris vagy folklór műfaji eredetű. Még az *Új dalok,* a német címadás szerint *Az ifjúság dalai* sem hoznak tartalmi fordulatot. Nyoma sincs örömnek és tréfának, a hegedűduókra vagy a későbbi népi szövegekre komponált gyermekkórus-ciklusra jellemző érzelmi sokszínűségnek. Az egytémájúság azt sugallja, hogy a komponálást megelőző népdalválogatással Bartók nemcsak népzenei alapanyagot, de tárgyat, témát is keresett. A ciklus tartalmi magvát megvilágítja az 1933-ban zenekarra és énekhangra készült átiratokhoz kiválasztott tételek karaktere (*5. táblázat* a 88. oldalon).

Lényeges változást jelent a korábban elválaszthatatlan *Párosító*k megbontása a kéziratos partitúra szerint utólag közbeékelt 14-es számú, betegségről, halálról éneklő *Panas*szal.

A tömlöcben	*I. Szomorú nóták 1.*
Régi keserves	*I. Szomorú nóták 2.*
Párosító (1)	*III. Vegyes dalok 11.*
Panasz	*III. Vegyes dalok 14.*
Párosító (2)	*III. Vegyes dalok 12.*

5. táblázat. Bartók Béla: Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra *(BB 108)*

A központi tartalmat az eredeti, húsztételes ciklusban a régi s az új stílus dalai mint öregség és ifjúság metaforái fogják közre. A négy képsor időrendje, bár célelvű folyamat benyomását kelti, nem egyirányú. A népdalstílusok egymásra következésének reális idejében megérkezünk ugyan a régi énekektől a fiatalság dalaihoz, ám a személyes, emlékező időben a folyamat visszafelé játszódik le öregségtől ifjúságig, bánattól szomorúságig.

ABSTRACT

Csilla Mária Pintér

THE SONGS OF SORROW

Unifying Components in Bartók's Twenty Hungarian Folksongs

My analysis of Bartók's *Twenty Hungarian Folksongs* as a song cycle aims to demonstrate the factors that ensure the coherence of the cycle. Although the composition has never been intended to be performed in one performance, nevertheless its consistency is achieved both in its tonal relationships and in its recurring motifs. The preludes, interludes and postludes of the individual songs also contribute to the *Liederkreis* character of the work. The article pays particular attention to the aspects of the selection of the original folk songs, the relationship between music and text, and the titles given by the composer. The different orders of the 'small cycles' (concert versions) of the early performances are also discussed. The analysis is based on the autograph sources and programme bills in the Bartók Archives, Budapest, and Bartók's recordings.

Csilla Mária Pintér (b. 1968, Szombathely) studied musicology at the Liszt Academy of Music between 1992 and 1999, and graduated with a diploma in musicology. Her dissertation was on Olivier Messiaen's *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus (Reflexió és kontempláció Messiaen zenéjében [Reflection and contemplation in Messiaen's music])*. She continued her studies at the Liszt Academy as a Ph.D. student between 1999 and 2002, writing her dissertation on Bartók's rhythm (*Emblematic Stylistic Marks in Bartók's Rhythm*, 2010). She was awarded a Zoltán Kodály scholarship between 2000 and 2002 and is now a researcher at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Szabó Balázs

A MAGYAR ZENE SZOLGÁLATÁBAN*

Tóth Aladár pályakezdése

1919. április 22-én egy mindössze hat mondatból álló, emelkedett hangú kritika jelent meg a *Pesti Napló*ban „Bartók Béla szerzői estje" címmel az egy nappal korábban Bartók, Durigó Ilona énekesnő és a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes közreműködésével megrendezett hangversenyről.[1] Ezzel a cikkel búcsúzott el olvasóitól az egyedülálló tömörségű, sajátos stílusú recenzióival a magyar zenekritika történetébe 1917 és 1919 között önálló fejezetet író Kodály Zoltán.

Bő egy héttel később, 1919. május 1-én egy vidéki város újonnan megjelent kulturális lapjának zenei rovatában addig ismeretlen névvel találkozhattak a zenebarátok: Tóth Aladáréval. Micsoda őrségváltás! – mondhatnánk, ha nem lenne teljesen véletlen.

De milyen újságról van szó? Az 1918–19-es mozgalmak, közvetlenül a Tanácsköztársaság uralomra jutása vetette fel Székesfehérváron egy „szociális kultúrlap", *Az Eszme* megalapításának gondolatát. Az első számot 1919. május 1-ére, a következő, összevont 2–3. számot május 18-ára datálták. Az újság története itt véget is ért, *Az Eszme* – feltehetően papírhiány következtében – megszűnt. Két megjelent példányát szerencsére megőrizte a székesfehérvári Vörösmarty Mihály Megyei Könyvtár archívuma, bennük Tóth Aladár első publikációival: az első számban „Haydn 'gyermekszimfónia', vagy a proletár hangverseny" című kritikájával, az összevont 2–3. számban a „Magyar zene" című ismeretterjesztő jellegű esszéjével.[2]

Az 1898. február 4-én Székesfehérváron született Tóth Aladár a város nagyhírű Ciszterci Gimnáziumában érettségizett 1916-ban, majd Budapesten, a Pázmány Péter Tudományegyetemen tanult tovább.[3] Zenei tanulmányait a Székesfehérvári Zenekedvelők Egyesülete 1913-ban alapított zeneiskolájában kezdte: hegedűn,

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zenekritika és zenei ismeretterjesztés" címmel megrendezett konferenciáján a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2021. október 9-én elhangzott előadás bővített, átdolgozott változata.

1 Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 355.

2 A Haydn-kritika megjelent: „Haydn gyermekszimfónia, vagy a proletár hangverseny", *Muzsika* XII/5. (1969. május), 1–2.; mindkét cikk megjelent: *Dokumentumok a magyar Tanácsköztársaság zenei életéről*. Szerk. Ujfalussy József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973, 211–215.

3 Két szemesztert végzett az orvosi, majd hármat a jogi, végül hetet a bölcsészkaron.

zongorán és orgonán játszott, s csakhamar tagja lett gimnáziuma Námesy Medárd tanár által vezetett növendék-zenekarának. (A fővárosban utóbb Thomán István zongora-magántanítványa volt.) A zenéről való írás igénye is középiskolás éveiben bukkant fel: az önképzőkör elnökének választott végzős diák egy kisebb pályadíjat nyert „A klasszikus és a romantikus zene" című dolgozatával.

Az Eszme elkötelezett kommunistákból, köztiszteletben álló pedagógusokból, valamint a vele egykorú egyetemistákból verbuvált szerkesztőségébe a jelek szerint Tóth Aladár személyes ismeretségei révén került be. A fiatal értelmiségiek feltűnéséről Hernádi György 1959-ben megjelent *Földem, sorsom* című verseskötetének Fáy Árpád által jegyzett előszava ad hírt:

> A fiatal magyar Tanácsköztársaság Forradalmi Kormányzótanácsa elrendeli, hogy a középiskolában az eltörölt vallásoktatás helyébe a szociáletika tanítását iktassák az órarendbe. De honnan teremtsék elő az oktatókat? A régi tanárok, ritka kivételtől eltekintve, nem alkalmasak erre. Tudja ezt Velinszky László, a fehérvári direktórium elnöke, a hajdani „néptanító" [… aki] forradalmi tettel oldotta meg a fogas kérdést. Harcos, fiatal irodalmárokat bízott meg az új tantárgy oktatásával. És egy szép napon megjelentek a fehérvári középiskolákban az új „tanárok": Telegdi Bernát, azóta mindmáig is valódi középiskolai tanár, Tóth Aladár, későbbi zenekritikus és operaigazgató és – Hernádi György. Mit tanítottak? Tanterv híján mindazt, amit a Galilei-kör táplálta műveltségük és forradalmi hitük sugallt.[4]

Tóth Aladár tehát a megyei közoktatási népbiztos Velinszky László hívására tért vissza szülővárosába, hogy órákat adjon egykori iskolájában.[5] Sajnos utóbb nem írt visszaemlékezéseket, sem önéletrajzot: fiatalkora eseményei homályba burkolóznak. Konkrétum így nem tudható a Galilei-körhöz fűződő viszonyáról sem.[6] Az 1908-ban alapított, majd 1919-ben megszűnt, az önképzés és a tudomány fontosságát hirdető, később harcos antiklerikalizmus, majd antimilitarizmus jellemezte szabadgondolkodó társaság mindazonáltal fontos szerepet játszott kapcsolati hálójának alakulásában: barátsága a 2. világháború után berendezkedő kommunista rezsim prominens személyiségével, Révai Józseffel, valamint Lukács Györggyel innen eredeztethető.[7]

Az Eszme című lapban elsőként megjelent írás, a „Haydn 'gyermekszimfónia', vagy a proletár hangverseny"[8] esetében a zeneművel csak apropót adott egy agitatív

4 M. Pásztor József: „'Az Eszme' ('Szociális kultúrlap' 1919-ben)", *Magyar Könyvszemle,* 1969, 42–43.

5 Tóth Aladár és társai pedagógiai működéséről lesújtó véleményt közölt az iskola évkönyve: „Szent vallásunk magasztos tanai helyett hiányos műveltségű, tudománytalan, a saját bevallásuk szerint a pedagógiában teljesen járatlan legénykék hirdették az új etika soványa üres tanait." Vö. *A ciszterci rend székesfehérvári katholikus főgimnáziumának értesítője az 1918–19. és 1919–20. évről.* Székesfehérvár: Debreczenyi István Könyvnyomdája, 1920, 3–4.

6 A Galilei körről ld. Csunderlik Péter: „'Titkos társulat zsoldján kitartott bárgyú eszmezavarosok'? – Mi volt a Galilei-kör?". In: uő: *Csupa hajdani eszelős. Írások az 1900–1945-ös Magyarországról és emlékezetéről.* Budapest: Napvilág Kiadó, 2020, 28–37.

7 E kapcsolatok tartósságát mutatja, hogy fél évszázaddal később, 1968-ban Lukács írta meg a Breuer János szerkesztésében megjelent, Tóth Aladár válogatott zenekritikáiból összeállított kötet előszavát.

8 Az újság tartalomjegyzékében található, illetve a szöveg felett álló cím nem egyezik, az előbbi: *Haydn „Gyermekszinfoniája"*.

hangnemű koncertbeszámoló megalkotására,[9] amely a burzsoá koncertközönség sznobizmusát állítja szembe a proletár hallgatók őszinte érdeklődésével és lelkesedésével. A szöveg radikális kitételei mögött a fiatalember kétségbeejtő egzisztenciális helyzete sejthető: édesapja, idősebb Tóth Aladár (Fejér vármegye al-, majd tiszteletbeli főjegyzője, 1892–1897 között országgyűlési képviselő) 1915-ben bekövetkezett halála után özvegye Székesfehérvár kegydíjára szorult. Ifjabb Tóth Aladárnak az egyetemi tandíjmentességet igazoló, 1916-ban keltezett szegénységi bizonyítványa sanyarú életkörülményekről tanúskodik,[10] amelyek gyaníthatóan a Galilei-körrel való kapcsolatfelvételt és a proletárdiktatúra alatti székesfehérvári szerepvállalást egyaránt inspirálhatták. A szöveget mindenesetre leplezetlen indulat fűti át:

> Mert a koncertjáró burzsoavilágban van egy divat, melyet leghelyesebben úgy nevezhetnénk, hogy: élménycsinálás. Ők nem képesek egy zenedarabot magában élvezni (még ha megvan a zenei intellektusuk hozzá akkor sem), ők mindenből, nem bánják ha az akár az appassionata-sonata is, olyan kis biedermayer-izű élményt csinálnak, amelyről igen hatásosan lehet mesélni a zsurokon, amikoris a szellemes elbeszélő teljesen összekeveri a „cuki" Dohnányit, és a nagyszerűen sikerült appassionatát, a mellette ülő x-kisasszony gyönyörű selyemruhájával, vagy az y-urhölgy „echt" csipkéivel. Éppen eléggé ismerjük már ezeket az urakat és hölgyeket, akik előkelő ruhájukkal együtt magukkal hozzák degeneráltan nyálkás, édeskés, hangulatoskodó szalonpóézisüket.

Szöges ellentétben áll ezzel a munkásközönség ábrázolása:

> Milyen más volt a husvéthétfői proletárhangverseny közönségének proletár része. Ennek a lelkülete nem volt „kifinomodva", és nagyon örültem, mikor a helybeli zeneigazgató[11] nagyobb sikert aratott Hubay egyik csárdajelenetével, mint a Dvorzsák humoreszkkel. Bezzeg nem így járt volna egy burzsoa hangversenyen, ahol a fiatal lánykák és huszártisztecskék borzasztóan iparkodnak istenadta érzelmeiket mindenféle édeskés, bájosanmelankólikus dallamocskákba gyömöszölni. Milyen más volt az a ragyogás, amely fel-felcsillant a proletárszemekben, mikor egy-egy magyaros motivum, egész közelről érintette fogékony lelkületüket. Itt több megértést kereshetünk, mert itt van friss erő, még nyers, de tiszta telivér, ha nem is érti még Beethovent, de a Hubay „Csárdajelenetet" meg tudta hallgatni az érzésnek oly bátor erejével, olyan őszinte hevével, amilyenre a régi burzsoa publikum sohasem volt képes. Meggyőződésem, hogy ez a proletárközönség előbb fog eljutni a lángeszü Bartók Béla szerzeményeinek valódi megérthetéséhez, mint az elkényszeredett, finnyás izlésű, csenevész-biedermeyerpoézisu burzsoa hallgatóság.

A zárómondatok a Tanácsköztársaság sajtójából ismerős „forradalmi" hangot ütnek meg:

---

9 A kompozíció szerzőségét Joseph Haydn mellett sokáig Michael Haydnnak és Leopold Mozartnak is tulajdonították; a művet végül 1996-ban Edmund Angerer osztrák bencés szerzetes alkotásaként azonosították.

10 Ld. Karczag Márton: *Aranykalickában. Tóth Aladár élete és kora*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2019, 21.

11 Hermann László hegedűművész, zeneszerző, a székesfehérvári Zeneiskola alapító igazgatója, mai névadója.

> A Haydn gyermekszimfóniában is gyermekek szerepeltek, de örömmel állapíthatjuk meg, hogy ennek a proletárhangversenynek nem volt „társaságbeli" jellege, […] nem volt egy kiválasztott néposztály zsurja. Mikor a szimfónia megkezdődött a kakuk, a pitypalaty stb. hangjaira tiszta öröm és vidámság ült ki az arcokra; öröm és vidámság, mely gyermekesen naiv, talán kissé áhitatosan megilletődött, szóval ugyanolyan, mint amilyen Haydn zenéjéből sugárzik. Még soha az előadott darab és a hallgató közönség nem volt ennyire egy, még soha zenedarab tisztább hatást nem keltett Fehérváron. A Kismartoni „Kapellmeister" belénk plántálta szívéből mindazt a gyermekes áhitatu, de törhetetlen hitet és bizalmat, mely zenéjében megszólal, a hitet és bizalmat a boldog jövőben!

Tóth Aladár későbbi pályafutása tükrében *Az Eszmé*ben közölt másik írás sokkal jelentősebb, lévén az életmű legfontosabb témájának első feldolgozása. Rögtön felmerül a kérdés, hogy a magyar zene ambiciózus összefoglalását megcélzó fiatalembernek 1919-ben milyen rálátása volt a szerteágazó problémakörre? A nagy kortársak közül Kodállyal került leghamarabb személyes viszonyba: jó barátjával, Szabolcsi Bencével 1920-tól rendszeresen felzarándokoltak a Rózsadombra, hogy ott egy nem hivatalos mesteriskola hallgatói legyenek.[12] Dolgozata megírásakor Tóth azonban még nem támaszkodhatott ezekre a tanulmányokra; gyaníthatóan olvasmányai és hangversenyélményei alapján látott munkához. A mindössze kilenc bekezdésből álló szöveg felütésében zenei és aktuálpolitikai szempontok keverednek:

> A XX. sz. magyar kulturája kétségkivül a legegyetemesebb amit eddig Magyarország produkált. Bátran mondhatjuk, hogy minden téren „beérkeztünk" a nyugati államok kulturnivójába. A XX. század hozta meg a magyar művészetek között a legkésőbben érő gyümölcsöt: a magyar zenét is. A költészetben, sőt a képző-művészetben már rég megnyilatkozott faji géniuszunk, mikor magyar zenéről még beszélni sem lehetett. Voltak ugyan magyar születésű zeneszerzők, akiktől azonban mi sem állott távolabb mint a magyarság. Ők megelégedtek azzal, ha „magyarosak" lehettek, és a XIX. sz. második felében semmi sem követte hivebben a „szabadelvű" politikát, mint a zene. Az Erkelek és Tisza Kálmánok hazafiasságának egyaránt Bécs volt az igazi gyujtópontja. Liszt Ferenc pedig Páris és Weimar irodalmi szalonjaiba menekült, és csak akkor tért meg hozzánk, mikor már anyanyelvünket is elfelejtette. Milyen lehetett az ilyen korszak zenéje? Lehetett nívós, tetszetős, de annyi bizonyos, hogy gyökere, az nem volt neki! Nem volt igazi, valódi mert nem volt faji. Már pedig a nagy ember egyszersmind fajának is nagy képviselője: ezt most is megállapítjuk az internacionalismus hajnalán.

Ebből az alapállásból nézve nem meglepő a magyar romantika mestereit illető velős bírálat: „Erkel műveinek csak tárgya, Liszt szerzeményeinek csak egyes motívumai magyarosak, szellemük egyébként teljesen *német*." Liszt pillanatokon belül Hubayval árul egy gyékényen, a „[t]ávoli magyar puszták csikós- és betyárvilágának" zenei illusztrátoraként. Tóth szerint az egzotikus magyar népélet ábrázolása ugyanakkor mind Erkelt, mind Lisztet meggátolta az általános emberi sorsok és

12 Vö. Szabolcsi Bence: „Kodállyal a régi Rózsadombon". In: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Szerk. Wilheim András. Budapest: Typotex, 2003, 222–226.; uő: „Úton Kodályhoz". In: uő: *Kodályról és Bartókról*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 372–404. Az utóbbi írás preambulumában Szabolcsi pontosan meghatározza tanulmányaik aktív időszakát: 1920–1924 között voltak rendszeres látogatói Kodály rózsadombi otthonának.

problémák megragadásában. Erre a mulasztásra egyedül a német zenének a 19. században minden más nemzeté felett mutatott „kolosszális fölénye" ad magyarázatot, hiszen „még a nagy francia reformer Berlioz Hector is német szellemben újított". A német hatás alól csak a felületesnek értékelt olaszok tudták némileg kivonni magukat – s „az összes zeneszerzők közül egyedül Chopin Frigyes volt képes lengyel-francia származásának charakteristikumát szerzeményeibe belevinni". Ez a körülmény Lisztet és kortársait némileg felmenti a vád alól, miszerint nem voltak képesek valódi magyar zeneművészet létrehozására.

A folytatásban Tóth elismeri, hogy a német hatástól „rendkívül radikális reformok" útján lehetett csak megszabadulni – e téren Muszorgszkij vette fel először a küzdelmet Wagnerrel, ám kevés sikerrel: a győzelmet Debussy vívta ki.

A következő bekezdés elnagyolt leírást ad az impresszionista zenéről:

> Az impresszionista zeneszerző nem ismer semmilyen előre megállapított formai korlátot. Az érzések közvetlenül ömölnek át a zenébe, mely mint egy kozmikus ár hullámoz körül bennünket, pillanatnyi impressiok és hangulatok sorozatát pergetve, hömpölygtetve le szemeink előtt. A formák ezen legtágabb kezelése a hangszerelésre, összhangosításra stb. is vonatkozik, ennek fejtegetése azonban ugy hiszem csak a szakemberek érdeklődésével találkozhatna, a mi utunk pedig a magyar zene felé vezet.

A tanulmány tulajdonképpeni főtémájának kibontását Tóth egy karakteres portréval kezdi, majd kissé bombasztikusan folytatja:

> A magyar zene igazi megteremtője Bartók Béla, aki jelenleg tanár a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán, és noha alig töltötte be 37 életévét máris világhírű zeneszerző. Abból a magyar művész sorsból, mely Ady Endrét saját hazája kigunyolt, kiüldözött vadjává tette, Bartók Bélának is kijutott. Csakhogy amig Ady könyveit legalább kigunyolták, addig Bartókot szóhoz sem engedték jutni. Műveinek előbb diadalmas külföldi körutat kellett megtenniök, míg eljuthattak végre a magyar koncerttermek dobogójára. Bartók merész, kihivó, fanatikus temperamentum, aki előbb megdöbbenti hallgatóját, hogy azután annál biztosabban magával ragadja. Ő nyitotta meg a zeneakadémia kapuit a magyar népzene számára, amelynek lelkes rajongója és tudós, fáradhatatlan kutatója.

Feltűnő, hogy Kodálynak a jelen tanulmány elején említett kritikájában Bartókra vonatkoztatva szerepel a „szerzőjüknek gúnyt és üldöztetést hoztak" kitétel, amellyel Tóth itt Ady művészsorsát jellemzi; nem kizárt, hogy olvasta a szóban forgó recenziót. Ugyancsak vélelmezhető, hogy nem kerülte el figyelmét Molnár Antalnak a *Thália* 1919. februári számában megjelent „Bartók Béla jelentősége" című cikke sem, amelyben az Adyval vont párhuzam és a Bartókot a közönség részéről övező meg nem értés motívuma egyaránt felbukkan.[13]

A Bartókról szóló bekezdés utolsó mondatai némileg megmosolyogtatóak: „Igazi magyar: büszke, szilaj. Ady Endrének az embere. Lángész, aki nem restelli grammofon lemezekre gyűjteni a magyar népdal rejtett kincseit." A zeneszerző

13 Molnár Antal: „Bartók Béla jelentősége". In: *Boëthius boldog fiatalsága. Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásaiból.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989, 399–404.

visszafogott személyiségének leírására minden bizonnyal keveseknek jutott volna eszébe a „szilaj" jelző. Ám ugyanez a Tóth Aladár írja majd a *Cantata profana* 1936-os magyarországi bemutatója után a mester zenéjéről szóló legszebb kritikát – s Bartók itt már „költőóriás" és „egy királysaslelkű ember".[14]

Magától értetődik, hogy Tóth az 1919 áprilisában Reinitz Béla vezetésével megalakult Zenei Direktórium másik két tagját emeli be cikkébe. Érdekes viszont, hogy a Kodályról, illetve a Dohnányiról szóló bekezdések Bartókhoz viszonyítva jellemzik a két muzsikust:

> Kiváló rokonlélekre és segítőtársra talált Kodály Zoltánban a zseniális zeneszerzőben, pedagógusban, tudósban. Kodály művészete lágyabb, mélább, mint Bartóké, érzésvilága sem olyan színes, de árnyalatokban gazdagabb, nem olyan mélytüzű, és pregnáns stilusu, de van benne igazi alkotó erő. Mint Bartók elveinek apostola is fontos szerepet játszik.

Valamint: „Dohnányi Ernő művészetének köszönhetjük Bartók zongoraműveinek népszerűségét. Ő mutatta be őket először páratlan művészetével." Szokatlan, hogy Dohnányit valaki Bartók-interpretátorként jellemezze: tény, hogy a művész 1917. október 17-i hangversenye, amelyen több Bartók-darabot adott elő, nagy figyelmet keltett. Tóth a komponistát is ebben az összefüggésben értékeli: „Dohnányi, mint zeneszerző ugyan más iskola híve mint Bartók, de azért a zenevilágban igen előkelő helyet foglal el."

A zenekritika eredetileg nem tudományos műfaj – ám Tóth Aladár később nagy terjedelmű recenzióiban egy-egy jelentős interpretáció ürügyén gyakran szólt összetett zenetörténeti problémákról. Ugyanakkor szorosabb értelemben vett zenetudományi munkák is születtek műhelyében: a *Nyugatban* megjelent „Kodály és Psalmus hungaricusa" (1923),[15] a doktori disszertációként megvédett „Adatok Mozart zenedrámáinak esztétikájához" (1925),[16] továbbá a „Mozart ifjúsága" (1930)[17] és a „Liszt Ferenc a magyar zene útján" (1940).[18] A sort a „Verdi művészi hitvallása" (1941)[19] és a „Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében" (1942) című írások zárják.[20]

A felsorolt tanulmányokból a Molnár Antal által szerkesztett *Népszerű zenefüzetek* 9. számaként 1940-ben publikált, egy Kecskeméten megtartott előadás anya-

14 Tóth Aladár: „Cantata profana. A hétfői filharmonikus hangverseny bemutatója". In: *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 228–231.

15 Uő: „Kodály és Psalmus hungaricusa". In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 214–226.

16 Uő: „Adatok Mozart zenedrámáinak esztétikájához", *Holmi* III/12. (1991. december), 1571–1598.

17 Uő: „Mozart ifjúsága". In: *Zenetudományi tanulmányok,* V.: *Mozart emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957, 39–63.; Tóth Aladár–Szabolcsi Bence: *Mozart élete és művei*. Budapest: Győző Andor kiadása, 1941, 17–86.

18 Tóth Aladár: *Liszt Ferenc a magyar zene útján*. Szerk. Molnár Antal. Budapest: Magyar Kórusművek, 1940 (Népszerű zenefüzetek 9.); *Tóth Aladár válogatott zenekritikái,* 524–554.

19 Uott, 555–568.

20 Uő: „Kodály Zoltán költői világa, énekkari szerzeményeinek tükrében". In: *Zenetudományi tanulmányok,* I.: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 13–48.; *Tóth Aladár válogatott zenekritikái,* 580–620.

gát rögzítő „Liszt Ferenc a magyar zene útján" különösen fontos. Ebben Tóth általában is értekezett zenetörténetünk nagy kérdéseiről, s ez a terjedelmes dolgozatot *Az Eszmé*ben megjelent fiatalkori esszével rokonítja. Ez nem mellesleg az életmű két pillérét is kirajzolja, hiszen amíg *Az Eszme*-cikkek a pályakezdés dokumentumai, addig 1940-re Tóth Aladár zeneírói tevékenysége befejeződött, a két évtizeden át vízesésként ömlő publikációk árja hirtelen elapadt. A háborús éveket második feleségével, Fischer Annie-val svédországi emigrációban töltötte, a hazaérkezést követően pedig 1946. augusztus 12-én elfoglalta az Operaház igazgatói székét, amelyből 1956 októberében távozott. Ez idő alatt, majd a zenei életből való önkéntes visszavonulását követően, 1968-ban bekövetkezett haláláig Tóth Aladár már csak néhány alkalmi írással jelentkezett.[21]

A „Magyar zene" és a „Liszt Ferenc a magyar zene útján" közé mindazonáltal egy harmadik esszé is beékelődik: *A Zene* 1937–1938. évi 6. számában megjelent „Liszt igazi örökösei – Liszt magyarságának igazolói" című tanulmány egyes mottójellegű hívószavai már a két évvel későbbi nagy munka konkrét passzusait vetítik előre.[22] S ami még feltűnőbb: az írások azonos gondolatmenetet követnek. Tóth Aladár célja annak a teleologikus folyamatnak a bemutatása, amelynek végén „az otthont és hazát kereső", a magyar zenekultúrát egy nagy illúziónak engedve ingatag alapokra, a cigányzenére felépíteni szándékozó Liszt törekvései Bartók és Kodály a népzene „tiszta forrásából" táplálkozó diadalmas művészetében érnek célba.

A „Magyar zene" mind a terjedelmi korlátoknak, mind a tárgyi tudás akkori állapotának megfelelően csak vázlatos kép felvázolására törekedhetett. A későbbi esszék ugyanakkor egyre nagyobb felületen bontják ki gondolatmenetüket. Fókuszpontjukba Tóth nyilván nem véletlenül állította Lisztet. Egyfelől közel voltak még az 1936-os emlékév eseményei, a téma kurrensnek volt mondható. Másfelől az életmű által felvetett problémák azok egyre mélyebb átgondolására, egyre artikuláltabb kifejtésére késztették. Az 1938-as tanulmány három nagy részből áll, az 1940-es „Liszt Ferenc a magyar zene útján" pedig már kisebb fejezeteket sorakoztat:

1. Liszt magyarsága és a magyar Liszt-kultusz
2. Az otthont kereső Liszt
3. A hazát kereső Liszt
4. Liszt és a nemzeti kultúra
5. Kelet népe és a magányos magyar
6. A népzene felfedezése
7. A beteljesedés

21 Tóth Aladárnak a publikálástól való visszavonulását a válogatott kritikáinak kötetét szerkesztő Bónis Ferenc az önmaga iránt támasztott, gátló hatású igényességnek tulajdonította. Bónis beszámolója szerint a kritikagyűjtemény kiadására is csak Fischer Annie segítségével, „szeretetteljes erőszakkal" lehetett Tóth Aladárt rávenni. Vö. Bónis Ferenc: „Tóth Aladár a tökéletesség megszállottja volt". *TANI (TAZI) TANI. A zene szolgálatában. A Tóth Aladár Zeneiskola 1903–2016*. Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2016, 25–31.

22 Tóth Aladár: „Liszt igazi örökösei – Liszt magyarságának igazolói", *A Zene* XIX/6. (1938. január 1.), 85–89.

Az utóbbi dolgozat átfogó koncepciója és formai elrendezése egy mintaképet is feltételez: 1939-ben jelent meg a Szekfű Gyula által szerkesztett *Mi a magyar?* című esszékötetben Kodálynak a magyar zene nagy problémáin végigtekintő magisztrális tanulmánya, a „Magyarság a zenében".[23] Tóth nyilván nem kívánt konkurálni a mesterrel, egy évvel később talán ezért is koncentrált egy szűkebb, ám általános következtetések levonására szintén alkalmas területre.

Tanulságos, hogy Liszt alakját Tóth Aladár az 1919-es leíráshoz képest 1938-ban s főként 1940-ben sokkal árnyaltabban ábrázolja. Ebben mind Bartóknak, mind Kodálynak szerepe lehetett: az előbbinek a jubileumi évhez kapcsolódó akadémiai székfoglaló előadása,[24] az utóbbinak említett tanulmánya Liszt szerepét pozitívan ítéli meg a magyar zene történetében. Életművének kapcsolódását a 20. század két nagy magyar zeneszerzőjének munkásságához Tóth mindenesetre plasztikusan, sok szempontot figyelembe véve dolgozza ki. Dohnányi ekkorra már kikerül a triumvirátusból, amelyben az erőviszonyok is megváltoznak: amíg 1919-ben egyértelmű volt Bartók primátusa, két évtizeddel később Kodály már vele egyenrangú félként jelenik meg.[25] Említést érdemel továbbá, hogy 1919-ben a népzene kutatása még csodálni való hobbi – 1940-ben pedig már a nemzeti zenekultúra megteremtéséért folytatott küzdelem szellemi alapja.

Figyelemre méltó a stílus alakulása is. A magyar zenetörténet 20. századi nagy alakjai 1919-ben az impresszionista zene függönye mögül, mintegy előkészület nélkül léptek elő. Az 1938-as tanulmány így konferálja fel őket:

> Már-már úgy látszott, hogy örökre leáldozott a magyar zene első hőskorának napja, amikor váratlan új magyar zenék hangja csendül fel. Két hang szólalt meg bennük. Az egyik „Kossuthról" énekelt „szimfóniát", feltámasztva benne a régi büszke illúziók szellemhadát, de nem azért, hogy elringassa magát velük, hanem azért, hogy új harcot hirdessen, hogy felrázza a nemzetet. A másik egy „Nyári est"-ről dalolt, mely mély és szenvedélyes vágyak szárnyán indítja el a lelket azokba a bizonyos messzi magyar pusztaságokba és ez a vágy nem romantikus ábrándokért, hanem egy nagy és teljes élet gyönyörű beteljesedéséért kiáltott.

Ugyanez a gondolat két évvel későbbről:

> Már úgy látszott, a magyar zene hősi küzdelmeinek napja örökre leáldozik, mikor századunk elején két fiatal muzsikus tűnt fel a zeneakadémiában. Az egyik, Bartók Béla, Kossuthról írt szimfóniát és ebben a Kossuth-szimfóniában mintha régi kikeleti pompájukban virultak volna fel a meghervadt büszke nemzeti illúziók, mintha feltámadtak volna sírjukból Liszt első magyar küzdelmeinek ragyogó, harcra kész seregei. A másik fiatal ze-

23 Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében". In: *Mi a magyar?* Szerk. Szekfű Gyula. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939, 379–418.; Uő: *Visszatekintés,* II., 235–260.

24 Bartók Béla: „Liszt-problémák". In: *Liszt a miénk!* Budapest: Dante Könyvkiadó, 1936, 55–67.; *Bartók Béla összegyűjtött írásai,* I. Szerk. Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 697–706.

25 Kodály megítélését a *Psalmus Hungaricus* 1923-as óriási sikerű bemutatója persze döntő mértékben befolyásolta, s a következő évtizedekben súlya és befolyása egyre nőtt a magyar zenei életben. 1919-ben Bartók – akinek radikalizmusát feltehetően a Galilei-körben is nagyra értékelték – már előbbre tartott pályáján; ez a különbség 1940-re – legalábbis Magyarországon – nagy részben eltűnt.

> nész, Kodály Zoltán, „Nyári esté”-ről álmodott és zenekarán dalra kelt a távoli puszták szivárványos álma, újra dalolni kezdett a magyar lélek zenei honvágya, olyan régi hittel és egyben olyan tiszta és mély szenvedéllyel, hogy a vágyak tavasza már a nagy beteljesedés álmát ringathatta aratásos búzaföldek ölén…

Tóth hibátlan dramaturgiai érzékét mutatja, hogy az 1938-as tanulmányban egy hosszan hullámzó bekezdés végén, a várakozás feszültségét végig fenntartva, sőt fokozva, a teljes tanulmányra pontot téve csendül meg Bartók és Kodály neve. Persze lehetne ez l’art pour l’art műfogás is – ám a tanulmányokra általában is jellemző, hogy a számos frappáns idézet és a finom áthallások révén irigylésre méltó irodalmi műveltségről tanúskodó, csiszolt írásművészet a magyar zenetörténet nagy narratíváját értőn és érzékenyen megrajzoló látásmód szolgálatában áll.

Az 1919-es „Magyar zene” utolsó mondata így szól: „Lapunk következő számaiban egyenként részletesen foglalkozunk a magyar zene e három büszkeségével.” *Az Eszmé*nek nem jelentek meg további számai – ám a *Nyugat*, az *Új Nemzedék*, a *Pesti Napló* és a *Zenei Szemle* munkatársaként a következő két évtizedben Tóth Aladár példátlan alapossággal tárgyalta Bartók, Kodály és Dohnányi művészetének különböző aspektusait. A bevezetésben említett őrségváltás ekként mégiscsak bekövetkezett: úgy tudható, 1920-ban maga Kodály javasolta a *Nyugat* szerkesztőségének a fiatal Tóth Aladár szerződtetését, aki zeneíróként, majd 1946-tól egy évtizeden át az Operaház igazgatójaként mindvégig hű maradt fiatalkori első írásaiban körvonalazott, maga választotta küldetéséhez: odaadással szolgálta a magyar zene ügyét.

ABSTRACT

Balázs Szabó

IN THE SERVICE OF HUNGARIAN MUSIC

The Beginning of Aladár Tóth's Career

The career of the most outstanding music critic of the first half of the twentieth century, Aladár Tóth, began in Székesfehérvár, the city of his birth. Here his first articles on music were published in 1919 in a journal entitled *Az Eszme* (The Ideal). The archives of the Vörösmarty Mihály Megyei Könyvtár (the County Library) preserve the surviving copies of the journal, of which only two issues were published, and which include two publications by the young twenty-one year-old. The article presents briefly the contents of their texts, then compares the essay entitled 'Magyar zene' (Hungarian music) with his Liszt articles written in 1938 and 1940. The comparison reveals that his writings separated by two decades, though written with differing viewpoints, follow in essence the same train of thought in their interpretation of the relationship between Hungarian composers of the 19th and 20th centuries.

Balázs Szabó studied musicology from 1995 to 2000 at the Liszt Academy, where he gained a doctorate with his dissertation *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban* (*Form and meaning in Bartók's Violin Sonatas*). His main areas of research are the music of Bartók, Hungarian music history and protestant church music. Since 2002 he has been a lecturer and associate professor at the arts department of the Széchenyi István Egyetem (University) in Győr.

MŰHELYTANULMÁNY

Varga László Dávid

RÖGZÜLT „IDIÓMÁK” A SZÁJHAGYOMÁNY SZOLGÁLATÁBAN?*

Az órómai ének kutatástörténete (1891–2021)

Bevezetés

Tanulmányom tárgyát a középkori zene történetének egy olyan, a fennmaradt források számának tekintetében látszólag jelentéktelen, a korai gregoriánkutatás szempontjából mégis kulcsfontosságú repertoár képezi, melynek az eredetével foglalkozó mintegy 130 éves diskurzus mindmáig több kérdést vet fel, mint ahányat megválaszol. A témához kapcsolódó irodalom mára jelentősnek mondható mennyisége indokolja a kutatástörténet eszközeinek, módszereinek és célkitűzéseinek legújabb áttekintését. Látni fogjuk, hogy az órómai ének néven emlegetett repertoár értelmezését megnehezítő zsákutcák egyfelől a 20. századi kutatásmódszertan sajátos szemléletéből, másfelől a 19. századi esztétikai gondolkodás alapfeltevéseiben gyökerező kutatói attitűdből következtek. Az utóbbiak összefoglalása reményeim szerint szorgalmazza az eredetkérdés újragondolását.

A szóban forgó repertoár emlékét öt, 1071 és 1250 között keletkezett, beneventán notációval leírt kódex őrzi, melyek közül három graduálét André Mocquereau fedezett fel.[1] E számunkra jelentőségteljes eseményről az 1891-ben közreadott *Paléographie musicale* című kiadvány előszavának lábjegyzetében tudó-

* A tanulmány az ELTE BTK által megrendezett Fiatalok Konferenciája elnevezésű tudományos fórumon 2021. október 8-án elhangzott előadásom szövegének bővített változata. A publikáció nem jöhetett volna létre Gilányi Gabriella segítsége, iránymutatása és végtelen türelme nélkül.

1 Az órómai repertoár megismerhetőségének feltételei relatívak: a gregorián anyag mennyiségéhez viszonyítva nagyon kevés, mindössze öt kódex áll a kutató rendelkezésére. Közülük három graduále: a Szent Cecília Graduále (Cologny, Biblioteca Bodmeriana, Cod. Bodmer 74) a trasteverei Szent Cecília templomból, 1071-es keltezéssel; a Lateráni Graduále (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat.05319) feltehetőleg a lateráni bazilikából, a 11. és 12. század fordulójáról; és a Szent Péter Graduále (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolino San Pietro F.22) a régi Szent Péter bazilikából, a 13. századból. Időnként Phillipps, Vaticanum latinum, valamint Vaticanum basilicanum névvel is hivatkoznak rájuk. A két további forrás antifonále, melyek közül a korábbi egy névtelen római templomból származik és a 12. században keletkezett (London, British Library, Additional 29988); a későbbi, amely szintén a régi Szent Péter bazilikához kötődik (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolino San Pietro B.79) 12–13. századi. Ld. Robert J. Snow: „The Old Roman Chant”. In: *Gregorian Chant*. Ed. Willi Apel. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1958, 485., 499.

sít.[2] A szerző feltételezi, hogy a három kódex dallamanyaga egy különálló repertoár részét képezi, ugyanis az

> […] olyan távol áll a gregoriántól, mint az ambrózián ének, ennek ellenére alapjellegét abból kölcsönzi: a fodros díszítések avagy az azt elcsúfító korabeli ornamentika mögött felismerjük a [pozitív értelemben vett] primitív kialakítást.[3]

Mocquereau a vatikáni könyvtárban és levéltárban talált kéziratokat végső soron egy későbbi hagyomány írásos lenyomatainak tekintette, amely hagyomány a gregorián énekből táplálkozott, és eltorzította azt.

Ez az értékítélettől sem tartózkodó elképzelés, ha nem is közvetlenül, mégis alapjaiban határozta meg a repertoárról való gondolkodás miként jét a huszadik század első kétharmadában. Az időszak órómai forrásokkal foglalkozó kutatói eleinte egyértelműen a gregorián tradíció keretrendszerén belül, illetve annak egy jelentéktelen leágazásaként értelmezték a csupán különös, kivételes ritkaságnak vélt kódexeket.[4] Ahogyan az előző példában is láttuk, jelentős hangsúly helyeződött a repertoár gregoriánnal való időbeli viszonyának megállapítására, ugyanakkor a mindössze többé-kevésbé megalapozott, személyes benyomásokra hagyatkozó, tisztán zenei, illetve liturgiai szempontokat figyelembe vevő elképzelések nem segítették a későbbi kutatásokat. Paul Cutter 1967-ben publikált tanulmányában úgy fogalmaz: „Tények híján túl sok spekuláció látott napvilágot, az egész ügyet az objektivitás sajnálatos hiánya jellemzi."[5] A hiányolt objektivitás többek között a repertoárok történelmi folyamatokba való beágyazottságának figyelmen kívül hagyása és az ehhez fűződő ismeretek hiánya miatt lehetett megvalósíthatatlan célkitűzés.

Az órómai és a gregorián repertoár eredetének kérdése a korai történetírásban

Az órómai forrásanyag viszonya azért is fűződhetett ennyire szorosra a gregoriánnal, mert – közel azonos liturgikus anyaguk folytán – hosszú ideig mindkét repertoár kialakulását Rómához kötötték. A 20. század közepén Bruno Stäblein az órómai

2 A sorozatban megjelent kiadvány a 19. század második felében a solesmes-i bencés szerzetesek által elindított törekvés eredménye, amely törekvés a gregorián ének restaurációjára irányult és a kéziratos források feltárását, rendezését jelentette. Joseph Gajard–André Mocquereau (éd.): *Paléographie Musicale,* II. Solesmes: Imprimerie Saint-Pierre, 1891, 4–6.

3 „C'est un chant réellement distinft, aussi loin de l'ambrosien que du grégorien. Néanmoins le fond mélodique est ordinairement emprunté à la cantilène grégorienne: sous les fioritures, les broderies, ou, comme on dit encore, les macbicotages qui la défigurent, on reconnaît le dessin primitif." Uott, 5.

4 Mocquereau mellett ld. Raphael Andoyer: „Le Chant romain antégrégorien", *Revue du chant grégorien* XX/4. (mars–avril 1912), 71–75., 107–114.

5 „There has been far too much speculation in the absence of fact; and the whole affair, thusfar, has been characterized by a deplorable lack of objectivity." Paul F. Cutter: „The Question of the 'Old-Roman' Chant. A Reappraisal", *Acta Musicologica* XXXIX/1–2. (1967. janvier–juin), 2–20., ide: 4. Az előzmények kritikájához ld. még: uő: „The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?", *Journal of the American Musicological Society* XX/2. (1967 summer), 167–181., ide: 167.

graduálék liturgiájának archaizáló tulajdonságaiból kiindulva azok konzervatív jellegét hangsúlyozza, tartalmukat egy korábbi gyakorlat reprezentációjaként értelmezi; míg az újabb, Európa-szerte teret hódító, általa „új rómainak" nevezett, gregorián változatot e korábbi változat Vitaliánusz pápa tevékenységéhez kapcsolódó revíziójának tekinti.[6] Elméletének újdonsága abban rejlik, hogy a két „stílus" között az egyházi használatbavétel módja alapján tesz különbséget. Álláspontja szerint az új, gregorián ének a pápai rítus részévé vált, a „régi", órómai éneket pedig a helyi, kolostori istentiszteleteken alkalmazták.[7] Ezt az elképzelést Stephen van Dijk is támogatta.[8] Ezzel szemben Smits van Waesberghe, noha kitartott a repertoárok római eredete mellett, éppen a gregoriánt kötötte az urbánus rétegek ceremóniájához, az órómai változatot pedig a pápai rítushoz.[9] Bár a „két római ének" elmélete az időszak legszélesebb körben támogatott felfogásának bizonyult, később Cutter is rámutatott, hogy semmi sem utal a két repertoár egyidejű jelenlétére Rómában, ráadásul a 13. század második fele előtt keletkezett gregorián forrást nem tártak fel a térségben.[10] Világos, hogy a probléma megoldásának máris szükséges feltételévé vált egy nagyobb kérdés, a gregorián ének eredetének megválaszolása. Honnan ered, ha nem Rómából?

A Helmut Hucke munkásságának köszönhető – ma általánosan elfogadott – gondolat szerint a gregorián tradíció kialakulása a Karoling Birodalom reformtevékenységéhez kapcsolódik.[11] Elképzelése a 20. század közepén kifejezetten népszerűtlennek bizonyult a „két ének" elmélettel szemben, Dijk meglátása szerint például Hucke a tényeknek csak egy részét vette figyelembe, így nem számolt el a római urbánus és pápai rítusok (vélt vagy valós) különbségeivel.[12] Hucke érvelésében ugyanakkor megjelent egy olyan tényező is – a nyolc tónus rendszerének kérdése –, amelyről korábban aligha esett szó. Bár többek között Robert Snow is próbálkozott az órómai dallamok tónusok szerinti besorolásával,[13] ez a rendezőelv először kizárólag a gregorián repertoárban érvényesült; s mivel a tónusok rendszerét a frankok elméleti érdeklődése alakította ki, egyértelműnek látszik: a gregorián nem

6 Bruno Stäblein illette először „old-roman" és „new-roman" névvel a két repertoárt, ezzel utalva időbeliségük mellett keletkezésük közös helyére is. Ld. Bruno Stäblein: „Zur Frühgeschichte des römischen Chorals". In: *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*. Hrsg. Higinio Anglès. Tournai: Desclée, 1952, 271–275.

7 Uő: „Die Entstehung des gregorianischen Chorals", *Die Musikforschung* XXVII/1. (Januar–März 1974), 5–17., ide: 7–10.

8 Stephen Joseph Peter van Dijk: „The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighth-Century Rome", *Sacris Erudiri* XII. (1961), 411–487., ide: 414–415.

9 Joseph Smits van Waesberghe: „L'État actuel des recherches scientifiques dans la domaine du chant grégorien". In: *Actes du troisième congrès international de musique sacrée. Paris, 1er – 8 juillet 1957. Perspectives de la musique sacrée à la lumière de l'encyclique Musicae sacrae disciplina*. Paris: Edition du Congrès, 1957, 206–217.

10 Cutter: *The Question of the „Old-Roman" Chant,* 4.

11 Ld. legkorábban: Helmut Hucke: „Die Einführung des gregorianischen Gesanges in Frankreich", *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* XLIX. (1954), 172–187.

12 Dijk: *The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighth-Century Rome,* 413.

13 Ld. Snow: *The Old Roman Chant,* 487–503.

származhat Rómából.[14] Noha a gregorián dallamok későbbi rendezése, az elméleti háttér – így többek között a tonariusok – kialakítása már nyilvánvalóan tudatos reform eredménye, Hucke az órómai repertoár gregoriánná alakulását nem a Karoling Birodalom tudatos revíziójához kötötte, azt csupán az orális átvétel természetes következményének látta.[15]

Továbbra is kérdéses ugyanakkor, hogy a 8. század során a római misszionáriusok által a frankokhoz továbbított repertoár inkább az általunk ismert gregoriánhoz vagy az „órómai ének"-hez áll-e közelebb. A továbbiakban kitérek arra is, hogy a mai kutatásokkal összefüggésben mennyiben releváns ez a kérdésfelvetés, amely a repertoárt érintő 20. századi kutatások mozgatórugójává vált.[16] Hucke alapvető állítása, miszerint a két repertoár közötti különbség a Rómából importált dallamok frankok általi átvételének, majd revíziójának a következménye, a Karoling törekvések fényében nehezen támadható, de kiegészítésre szorul.

A látómezőt szélesíti a gallikán ének problémája. Jóllehet e korai repertoárról források híján kevés ismeretünk lehet, feltételezhető, hogy e helyi változat is hatást gyakorolt a gregorián ének kialakítására. A kutatástörténet kiemelkedő példája Kenneth Levy tanulmánya, amelyben a szerző a gallikán, azaz a korai frank hagyomány gregorián énekre tett, a rómainál is erőteljesebb hatását vélelmezi.[17] Az átvétel kérdésére, így arra, hogy miképpen befolyásolhatta egy új hagyomány születését a 8. századi frank előzmény és a római ének, később még visszatérek. Előbb a két tradíció közötti különbség megragadására törekszem, kottás források elemzésével.

Stiláris jellemzők: szájhagyományos vagy írott?

Paul Cutter reális irányba indul, amikor a két hagyomány között húzódó szakadékot áthidalva az órómai tradíció természetére irányítja a figyelmet.[18] Munkájában az órómai változat erőteljes szájhagyományos jellegét hangsúlyozza, amellyel részben világossá teszi: a 11–13. század között keletkezett kódexek nem tükrözhetik a repertoár 8. századi, frankok által örökölt állapotát. Érvelése bármennyire következetes, a mai nézőpontból szélsőségesnek tűnő kérdésfelvetés uralja: „orális vagy írott az órómai tradíció?"[19] Az oralitás melletti érvelésében Walther Lipphardt következő észrevételeire támaszkodik:

14 Helmut Hucke: „Toward a New Historical View of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society* XXXIII/3. (1980 Autumn), 437–467., ide: 442–443.

15 Uott, 442.

16 Ld. Joseph Dyer: „'Tropis semper variantibus'. Compositional Strategies in the Offertories of the Old Roman Chant", *Early Music History* XVII. (1998), 1–59.; Max Haas: *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen.* Bern: Peter Lang, 1997. James McKinnon: *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. Berkeley: University of California Press, 2000, 375–403.

17 Kenneth Levy: „A New Look at Old-Roman Chant, I.", *Early Music History* XIX. (2000), 81–104.; uő: „A New Look at Old-Roman Chant, II.", *Early Music History* XX. (2001), 173–197.

18 Cutter: *The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?*, 167.

19 Uott

> Mivel az órómai dallamok sokkal kevésbé kötöttek dallami szempontból, mint gregorián megfelelőik, mivel egyik létező órómai forrás sem datálható a 11. század közepénél korábbra, és mivel bizonyos 9. századi feljegyzések szerint a rómaiak minden alkalommal másképp énekelték dallamaikat, […] [feltételezhető, hogy] az órómai rítust, amely meglehetősen improvizatív volt, orálisan művelték nagyon hosszú ideig, így a római és frank dallamanyag közötti különbség az állandóan változó római gyakorlat következménye.[20]

Amellett, hogy Lipphardt gondolatait veszi alapul, Cutter egy-egy zsolozsma- és miseantifóna órómai és gregorián változatainak összevetésével hívja fel a figyelmet az órómai dallamok kevésbé rögzített, forrásonként eltérő, de alapvetően hasonló, improvizatív jellegére.[21] Konklúziója a kérdésben tehát az, hogy az órómai gyakorlat elsődlegesen szájhagyományos volt.[22] De mit jelent az, hogy elsődlegesen? Mi célt szolgált a repertoár kódexekben rögzítése? Később még visszatérek a kérdésre.

A szájhagyomány erős dominanciájára hivatkozó elemzések egyre gyakoribbá váltak az 1967 utáni kutatásokban. Mindenképp ki kell emelni Joseph Dyer munkásságát: 1971-ben közölt disszertációjában motivikus sablonnyelvként funkcionáló zenei formulák jelenlétét igazolja az órómai offertóriumok egy csoportjában.[23] A kutató által egy sajátos kompozíciós technika elemeinek, egyben az oralitás kifejeződésének tartott formulák „majdnem minden esetben más egyéb dallamszervezési eljárásokkal (ismétlés, visszatérés) összefüggésben vagy szabad szerkezetű anyagokkal kombinálva fordulnak elő" a dallamokban.[24] Ráadásul, amint arra Rebecca Maloy felhívja a figyelmet, „a gregorián offertóriumokra nem jellemzők az olyan formulák és motívumismétlések, amelyek a római dallamokban megjelennek. Noha néhány gregorián dallam tonálisan és hangterjedelmében hasonlít az órómai formulákhoz, a zenei és formai kivitelezés tekintetében sokkal változatosabb".[25] Az utóbbi megfigyelések alapján úgy tűnik, az órómai offertóriumokat olyan dallammodellek alkotják, amelyek kevésbé változatosak, és könnyebben megjegyez-

20 „Because the Old-Roman shows far less melodic fixity than the Gregorian, because none of the extant Old-Roman sources can be dated earlier than mid-11th century, and because certain 9th-century reporters claim that the Romans sang their chant differently every time, […] the Old-Roman was transmitted orally until quite late, that the oral tradition was highly improvisatory, and that the differences between Roman and Frankish chants were caused by the continually changing Roman practice." Uott, 169.; vö. Walther Lipphardt: „Gregor der Grosse und sein Anteil am römischen Antiphonar". In: *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*. Hrsg. Higinio Anglès. Tournai: Desclée, 1952, 248–254.

21 Cutter: *The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?*, 172–173.

22 Uott, 180.

23 Joseph Dyer: *The Offertories of Old-Roman Chant. A Musico-Liturgical Investigation.* PhD disszertáció: Boston: Boston University, 1971, 148–181.

24 „These formulae (FormA and FormB) almost always occur in conjunction with other procedures of melodic organisation (repetition and return) or in combination with 'free' material." Uő: *Tropis semper variantibus…*, 8.

25 „Gregorian offertories lack the melodic formulas and large-scale repetition that characterize their Roman counterparts. Although some Gregorian melodies are similar to the Roman formulas in range and tonal structure, they are far more varied in the details of the musical surface." Rebecca Maloy: „The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories", *Studia Musicologica* XLV/1–2. (2004), 131–148., ide: 136.

hetők, mint gregorián megfelelőik; valamint amelyek a szájhagyományosság – kódexekből megállapítható – hangsúlyos szerepére utalnak.

Az *1. kottá*n a *Sperent in te omnes* offertórium kezdetének gregorián és órómai változatát szemléltetem; az összevetés alátámasztja a fenti állításokat, valamint illusztrálja a két hagyomány formulahasználatának, dallamkezelésének különbségeit.[26] Az órómai dallamok vizsgálatakor szembeötlő, hogy azok „formulákból" építkeznek, míg a gregorián változat motívumainak kialakítása ettől alapvetően eltér. A gregoriánban az egyes dallamívek nagyobb hangterjedelmet járnak be, gyakori a terc és a kvarttávolságok hangközugrásokkal történő körüljárása. Ezzel a konjunkt dallamszövéssel – a dallamívek súlypontjának tág ambituson belüli gyakori áthelyeződésével – szemben az órómai hagyományban a szekundlépésekben mozgó, szűkebb ambitusú formulák általánosak. A kottapéldában az órómai dallam felett látható betűjelek Dyer szisztémáját követik. A tétel szerkezetét elsősorban ezen „építőkövek" elrendezése, sorrendje határozza meg, az utóbbi jellemző tendenciákat mutat. A *b2–c1–d1* kapcsolat több alkalommal szerepel; a *d2–b2* kötés pedig egészen ritka – kvartugrással járó – fordulat, amely egy-egy hosszabb melizma után fordul elő. Megfigyelhetők emellett olyan elemek is, amelyek csak egy adott formula közelebbi vagy távolabbi variánsaként értelmezhetők, vagy egyáltalán nem definiálhatók. E szabad szerkezetű melizmákat *x* jelöli.[27]

Az órómai dallamban látható variációk a Dyer által definiált nyelv sokkal szabadabb alkalmazását sejtetik.[28] Már a szerző is megjegyzi, hogy a formulák alkalmazását meglehetős rugalmasság és szabadság jellemzi.[29] A motívumok nem feltétlenül jelennek meg minden összetevőjükkel együtt, így alkalmanként nehéz megkülönböztetni a tényleges formulákat az azokra kisebb-nagyobb mértékben emlékeztető melizmáktól.[30] A kutató arra is utal, hogy „a formulákat vagy azok egyes elemeit ritkán érinti dallami variáció."[31]

---

26 A kottapéldában szereplő órómai dallamnak a trasteverei Szent Cecília Graduálében, a gregorián dallamnak egy 1160 körül keletkezett premontrei (őrzőhely: Porrentruy) forrásban fellelhető változatát közlöm. Noha a két forrás csaknem száz év különbséggel keletkezett, látni fogjuk, hogy az órómai források között nem tapasztalhatók olyan eltérések, amelyek az összehasonlítást ebben a formában hátrányosan érintenék.

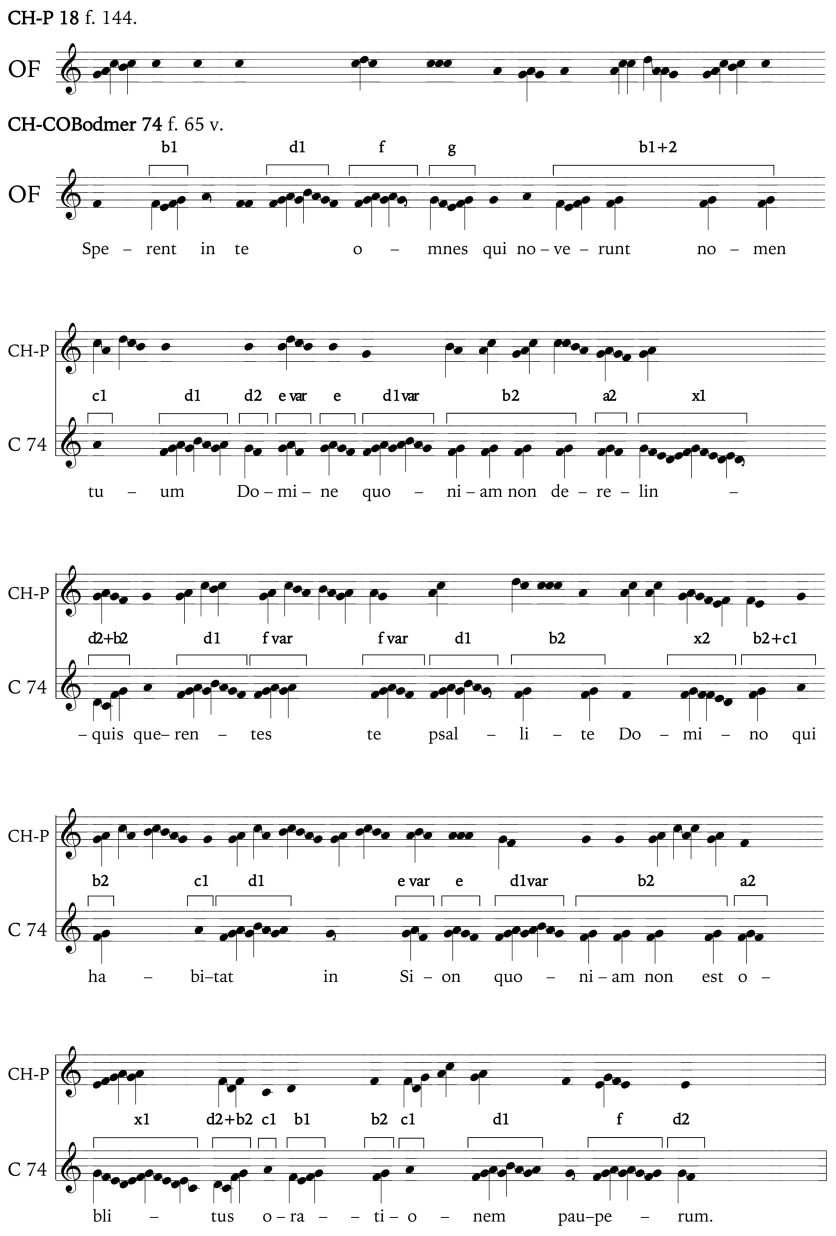
27 További érdekesség, hogy az *e* formula mindkét alkalommal párban áll, első tagja ugyanakkor egy hanggal rövidebb ebben a forrásban: *g–a–g–f* helyett *g-a–f* hangok szerepelnek.

28 Meg kell jegyeznünk, hogy Maloy a második tónusba sorolható tételek vizsgálata során javasolja a dyeri formulakészlet bővítését: Rebecca Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission*. New York: Oxford University Press, 2010, 96–100. Kelemen Gábor Imre aktuális disszertációja hazai és nemzetközi viszonylatban is hiánypótló, a kutatástörténet jelen tanulmányhoz hasonló áttekintése mellett a Dyer által megállapított, Maloy által elfogadott formularendszer átalakítására és talán szabadabb értelmezésére törekszik, témáját a korabeli énektechnika felől közelíti meg, hangsúlyozva ezzel a hagyomány improvizatív hátterét, vizsgálatát pedig kiterjeszti az offertóriumon kívüli proprium tételekre is: Kelemen Gábor Imre: *Repertoár a repertoárban – Egy archaikus énekstílus nyomai az órómai graduálékban.* PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021, 32–160.

29 Dyer: *The Offertories of Old-Roman Chant,* 149.

30 Uő: *Tropis semper variantibus…,* 8.

31 „Rarely are the formulae or individual elements thereof subject to melodic variation." Uott



1. kotta: A Sperent in te omnes *egy gregorián (Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurassienne, 18, CH-P 18) és egy órómai (Cologny, Biblioteca Bodmeriana, Cod. Bodmer 74, CH-COBodmer 74) változata*

Nem világos azonban, hogy a rugalmas, szabad megfogalmazást és a dallami variációt miként definiálja a szerző, illetve a kettő miképpen zárja ki egymást.[32] Érdemes további összevetéssel vizsgálni, mit is jelent az említett „szabadság". A 2. *kotta* a *Sperent in te omnes* három órómai graduáleforrásban fellelhető változata közötti eltéréseket szemlélteti. Bár a kottában jelölt motívumok között kevés különbség mutatkozik, összevetésük talán lehetőséget ad arra, hogy megbecsüljük, mennyire váltak az egyes formulák rögzítetté az ekkor már írásbeli továbbhagyományozódás folyamatában. Az *x*-szel jelölt – nem definiálható – szabadon formált melizmák egy-egy hangja különbözik a forrásokban. A *g*-vel jelölt, a dallamban mindössze egyszer szereplő motívum a Szent Péter Graduálében már eltér, illetve kibővült. A csupán jóindulattal az *f* variánsának jelölt melizma mindkét későbbi forrásban egy hanggal hosszabb. A két korábbi kódex punctumait és virgáit a Szent Péter Graduále következetesen clivisre cseréli. A trastevereivel ellentétben a lateráni forrás nem hagyja el az *e* formula középső skálahangját, egy másik alkalommal a Szent Péter Graduále pótolja azt. Ettől függetlenül a jelzett motívumok alapjellegüket megtartják, származtathatók egymásból.

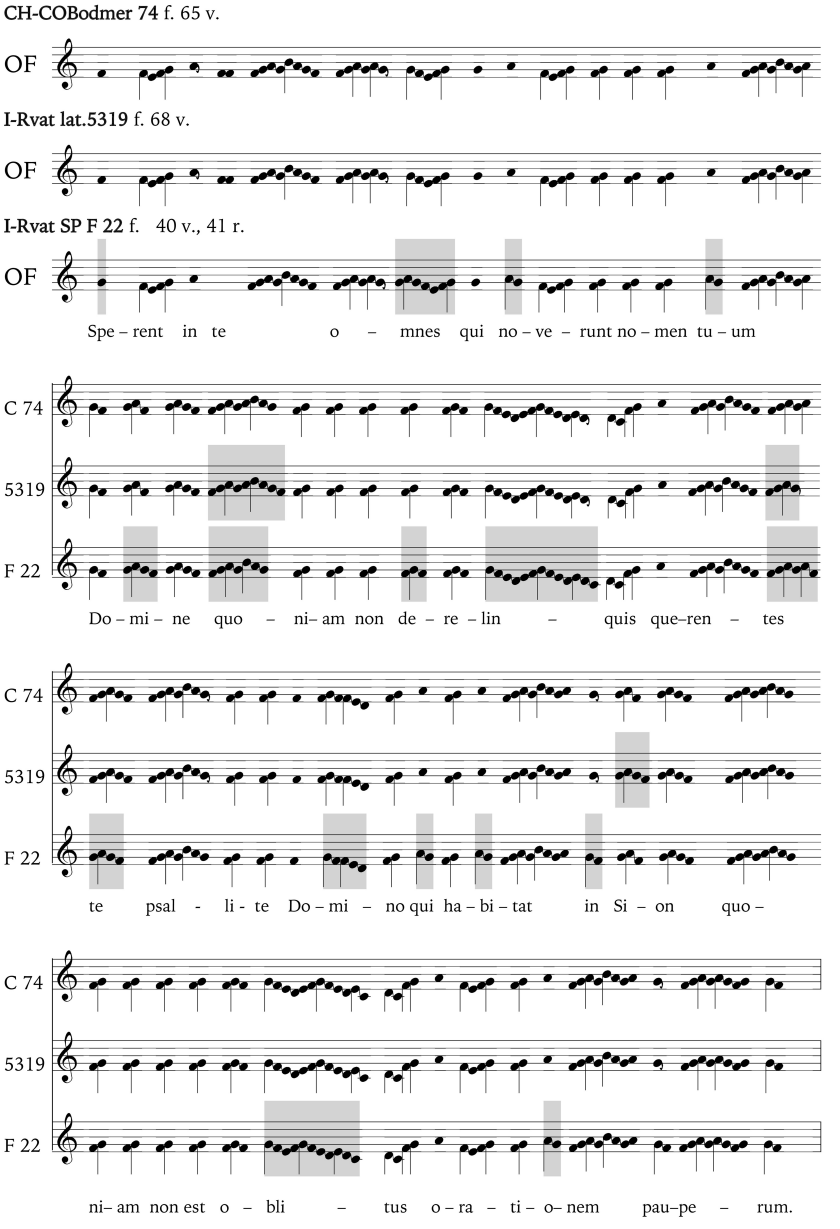
A különbségek interpretációja óvatosságot igényel: noha a gregorián variánsok jelentősebb eltéréseket mutatnak, figyelembe kell vennünk: az órómai hagyomány forrásai igen szűk földrajzi környezetben – egyetlen város vonzáskörzetében, „mindössze" kétszáz év alatt keletkeztek. Hozzá kell tenni ugyanakkor, hogy – az általános vélekedéssel egyetértésben – az órómai repertoár anyaga az írásbeli átadás idejére minden bizonnyal már kisebb-nagyobb mértékben rögzítve volt, ennélfogva lehetetlen rekonstruálni az írásosságot megelőző szájhagyomány variabilitásának a mértékét. Maloy olvasatában „a három forrás lényegében azonos dallamokat tartalmaz; noha jelentékeny variánsok is találhatók, azok nem általánosak".[33]

A hagyomány természetének minél pontosabb megragadásához a kutatás alapvető eszköze az összehasonlító elemzés. A fenti példákból azonban bizonyos mértékig világossá vált, hogy a mintapéldaszerűen rögzített formulák, bár hozzájárulnak a dallamok felépítésének jobb megértéséhez, nem világítanak rá a hagyomány egyes – gyakorlatban megnyilvánuló – sajátosságaira.[34] Érdemes a formulákat általánosabban, a tradíció működése szempontjából értelmezni: rögzítettségük mértéke, variálhatóságuk olyan *idiómák* érvényességét sejteti, amelyek időben változhattak, és rugalmasan működtek a dallamok megszólaltatásakor. Idiómák, nem kizárólag dialektikai értelemben. Az elnevezés a más hagyományoktól való megkülönböztetés során is alkalmas lehet arra, hogy kifejezze, ami a repertoár szempontjából igazán egyéni: közösségi, egyben zenei identitást jelent.

32 Érdemes megfigyelni, hogy a variáció lehetőségét Dyer is figyelembe vette a formulák mintapéldaszerű meghatározásakor, azonban e lehetőségek száma – éppen a kottás rögzítés miatt – az ő olvasatában meglehetősen alacsony: ld. uő: *The Offertories of Old-Roman Chant,* 149.

33 „The three sources transmit essentially the same melodies; significant variants between them, while present, are not the norm." Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission,* 101.

34 Ld. később Treitler improvizációról szóló magyarázatát.



2. kotta: A Sperent in te omnes *órómai graduálékban: a Szent Cecília Graduálében (CH-COBodmer 74), a Lateráni Graduálében (I-Rvat lat. 5319) és a Szent Péter Graduálében (I-Rvat SP F 22) fellelhető változatai*

A kutatás új iránya: zene és szöveg kapcsolatának vizsgálata

A fenti kontextusban érdemes vizsgálni zene és szöveg kölcsönhatásait is. Dyer elemző olvasata inspirálhatta többek között Rebecca Maloy 2004-es tanulmányát, amelyben a szerző a tárgyalt formulákkal összefüggésben állapít meg kapcsolatot bizonyos szöveg- és dallamelemek között.[35] Megfigyelésének lényegi pontja, mely szerint az énekesek egy ismert szabályrendszer alapján, teljes tételek memorizálása nélkül szólaltatták meg a dallamokat, közel áll az általam említett idiómákhoz.[36] A zene és szöveg kapcsolatáról szóló eszmefuttatása különösen gondolatébresztő, mert bizonyos szavak számos tételben megfigyelhető, igen hasonló zenei megvalósítására hívja fel a figyelmet.[37] E különös viszony feltételezése körültekintő magyarázatot kíván. A szerző javaslata alapján feltételezhető, hogy a szavak fonetikus alakja, hangsúlya, esetleg jelentéstartalma elősegíthette az offertóriumok dallami alkotórészeinek felidézését azok megszólaltatói számára, hiszen gyakorlatuk mögött nem állt olyan elmélet, amely a gregorián repertoár kialakításában érvényesült. Maloy ráadásul arra következtet, hogy a zene és a szöveg párhuzamai sokkal mélyebb gyökeret vertek az órómai hagyományban, mint a gregoriánban.[38] Hogy a kottaírás előtti időszakban dallam és nyelv erőteljes kapcsolódása, összefüggéshálója tette lehetővé a zenei hagyomány művelését, kevéssé vitatott gondolat.[39] Az órómai repertoár esetében azonban úgy tűnik, hogy ez az összefüggés később, a notáció szerepének felértékelődése után is megmaradt a rögzített dallamokban.

Az *1. kotta* kapcsán egy más jellegű észrevétel is tehető. A tétel szerkezetének vizsgálatakor szembetűnik, hogy egy, a formulák szerint definitív dallamsor kétszer is elhangzik. Alább félkövér kiemeléssel jelzem, mely szövegszakaszokhoz tartozik az érintett dallam.[40]

11	*Sperent in te omnes qui noverunt* **nomen tuum, Domine, quoniam non derelinquis** *quaerentes te.*	*Bízzanak benned mind, kik ismerik* **a te nevedet, Uram, mert nem hagyod el,** *akik keresnek téged.*
12a	*Psallite Domino qui* **habitat in Sion,**	*Zengjetek az Úrnak,* **ki Sionban lakik,**
13b	quoniam **non est oblitus** *orationes pauperum,*	*mert* **nem feledte el** *a szegények imáit.*

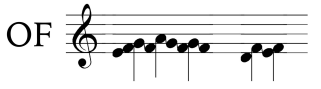
Világos, hogy a kérdéses zenei anyag elhelyezése nem a szöveg tagolásával függ össze, hiszen a strófák önmagukban nem jelentettek sokat a közösség számára. Az offertóriumok szövegeként felhasznált zsoltárszakaszok kiválasztását és elrendezését a zenei struktúra határozta meg.[41] Egy különös összefüggés a tartalommal viszont felvetődik. Az ismétlődő dallamív ugyanis olyan szakaszokban jelenik

35 Maloy: *The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories,* 131–148.
36 Uott, 136.
37 Uott, 137.
38 Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission,* 127.
39 Ld. Leo Treitler: „The 'Unwritten' and 'Written Transmission' of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation", *The Journal of Musicology* X/2. (1992 Spring), 131–191., ide: 144.
40 A 9. zsoltár megfelelő szakaszának szó szerinti fordítását közlöm.
41 Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission,* 31.

meg, amelyek nyelvtani alakjaik szerint összeegyeztethetők. Maloy a szakasszal kapcsolatban a tematikai-szerkezeti egységre való törekvés elvét hangsúlyozza, és megjegyzi: a szöveges tartalom mindkét esetben az Úr törődését fejezi ki.[42] Ismert jelenség, hogy a dyeri formulák hosszabb-rövidebb kombinációkban ismétlődnek, visszatérnek; a tárgyalt – mintegy tizenöt melizma hosszúságú – szakasz talán mégis túl terjedelmes ahhoz, hogy visszatérésének kizárólag zenei-esztétikai indítékai legyenek. Elképzelhető, hogy egy-egy anyag zenei megvalósítása a hagyomány művelőinek szövegfelfogásától, szövegelemekhez társított dallameszmék alkalmazásától függött?

A jelenség szemléletesebb és talán meggyőzőbb példája lehet a *Perfice gressus* offertórium *(3. kotta)*. A dallam többször visszatérő, ekképpen jellegzetes motívuma azonos szerkezetű nyelvtani alakokkal áll együtt. Az első melizma minden esetben az állítmány utolsó, míg a második a birtokos névmás első szótagjához kapcsolódik. A visszatérő „formula" változó szöveg- és dallamkörnyezetbe – nyilvánvalóan tudatos elgondolás alapján – ékelődik be. A motívum megjelenését a birtokos névmás indokolja nyelvileg, amelyet az azt megelőző szó utolsó melizmája készít elő. Ehhez hasonlóan alakját tekintve a *Sperent omnes* dallam jelölt szövegegységeinek is a második része állítható párhuzamba („quoniam non derelinquis" és „quoniam non est oblitus"), míg a megelőző részek hasonlóképp tekinthetők egyfajta zenei előkészítésnek. Az utóbbi két tétellel illusztrált felvetés általánosabb érvényessége további példákon vizsgálható.

CH-COBodmer 74 f. 35 v., 36 r.



(vestigi)	*-**a***	***me**-(a)*	R
(ver)	*-**ba***	***me**-(a)*	
(justiti)	*-**am***	***me**-(am)*	V_1
(deprecatio)	*-**nem***	***me**-(am)*	
(oratio)	*-**nem***	***me**-(am)*	
(conspec)	*-**tu***	***tu**-(o)*	V_2
(glori)	*-**a***	***tu**-(a)*	

3. kotta: A Perfice gressus *visszatérő formulájához kapcsolódó szövegszakaszok*

A római ének frank átvételének kérdése

Maloy kitért a római repertoár frankok általi átvételének kérdésére, 2004-ben ezzel kapcsolatban két lehetőséget vázolt fel.[43] Az első szerint a római tradíció még nem támaszkodott ennyire erőteljesen – a dyeri értelemben vett – formulatív nyelvre a szájhagyomány korai stádiumában; ez magyarázza, hogy a gregorián vál-

42 Uott, 53.
43 Uő: *The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories,* 140–142.

tozat is híján van annak. Maloy emellett foglal állást. A második lehetőség szerint a frankok nem tudták megfelelően elsajátítani a már a 8. században is létező formulákat, ennélfogva tradíciójukat a rómaitól eltérő zenei gondolkodás nyomán alakították ki. Az utóbbi változat számomra mégsem tűnik elképzelhetetlennek, és nem vethető el egyértelműen.[44] A kutató egy későbbi, nagyszabású munkájában részletezi korábbi elképzelését, és a formula nélküli római, illetve gregorián dallamok hasonlóságát alapul véve érvel az álláspontja mellett.[45] Megfigyelése alapján valószínűtlen, hogy a gall hagyománynak elsődleges szerepe lett volna a gregorián repertoár kialakulásában, ugyanis a gregorián és órómai offertóriumok egy csoportja egyértelmű rokonságot mutat, s mivel ez a hasonlóság éppen a formula nélküli órómai dallamok esetében látható, a formulák 8. századi létezése is vitatható. Létezésük kérdése ugyanakkor nem zárja ki az átvétel esetleges nehézségeit, noha a kutató erre csak 2010-ben világított rá egyértelműen.

A cantus romanus átvételének nehézségeiről két 9. század végén keletkezett forrás is beszámol. A szent-galleni Notker Balbulus Nagy Károly birodalmáról szóló művében saját és a római énekek közötti jelentős különbségekről tesz említést, valamint arról, hogy a rómaiak – irigyelve a frankok dicsőségét – mindenáron azon fáradoztak, hogy a helyi énekesek tanítását megnehezítsék, és megakadályozzák a repertoár átörökítését.[46] Ezzel szemben Nagy Gergely pápa életrajzában János diakónus úgy nyilatkozik a frankokról, hogy azok barbár viselkedésük folytán alkalmatlanok a római dallamok megtanulására; durva, erőteljes hangjuk valódi zajjá teszi a rómaiak kecses kantilénáját.[47]

Az anekdoták hitelessége ugyan kérdéses, mégis rámutatnak a repertoár átörökítésének egy fontos aspektusára: a kulturális közegek jelentős szerepére és azok különbségeire a hagyományok kialakításának folyamatában. Kenneth Levy azzal, hogy a római változat helyett a frank előzmény erőteljes befolyását látja elsődlegesnek a gregorián repertoár létrehozásában, szintén előtérbe helyezi az átvétel nehézségeinek kérdését. Így fogalmaz:

> Bizonyára lehettek gyakorlati nehézségek és még nemzeti ellenérzések is [az átvétel során]. A római ének improvizatív technikája talán nem volt szimpatikus a frankok számára, akik a mozarab-gall típusú offertóriumok teljesen megszilárdult dallamegységeihez voltak hozzászokva […] és a római dallamok talán nem voltak eléggé egyéniek ahhoz, hogy könnyen megjegyezzék őket.[48]

---

44 Ld. pl. Kenneth Levy magyarázatát: Levy: *A New Look at Old-Roman Chant,* II., 173–196.

45 Maloy: *Inside the Offertory – Aspects of Chronology and Transmission,* 127–131.

46 Notker der Stammler: *Taten Kaiser Karls des Grossen*. Hrsg. Hans Frieder Haefele. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1959 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum germanicarum. Nova Series, 12.), 15.; Levy: *A New Look at Old-Roman Chant,* II., 187–189.; uő: „Gregorian Chant and the Romans", *Journal of the American Musicological Society* LVI/1. (2003 Spring), 5–41., ide: 12.

47 János diakónus: „Sancti Gregorii magni Vita". In: *Patrologiae Cursus Completus. Acc. Jacques Paul Migne.* Garnier: Párizs, 1862 (Series Latina, 75.), 59–242., ide: 90–91.; Levy: *A New Look at Old-Roman Chant,* II., 185–187.; uő: *Gregorian Chant and the Romans,* 13.

48 „But there were practical difficulties and even national resentments. ROM's improvisatory techniques may not have been congenial to the Franks, who were used to fully formed melodic entities of

A rendelkezésre álló források alapján aligha becsülhető meg, hogy a frank és a római énekanyag milyen arányban keveredett a gregoriánum születése idején. Ettől függetlenül a római és a frank kulturális közeg különbségének hangsúlyozása azért is lehet előnyös napjaink kutatásai számára, mert míg korábban a gregorián és az órómai repertoár közös hátterére irányult a legnagyobb figyelem, ezúttal a cél e két, forrásokból is ismert hagyomány különbségeinek a megfogalmazása.

Az írott órómai források (újra)értékelése: improvizáció és notáció viszonya

Az órómai szájhagyomány természete – az említések és a források tükrében – erősen improvizatív jellegű lehetett.[49] Ahogyan Leo Treitler is rámutat, korábban a középkori zene hagyományait kizárólag írott források kontextusában vizsgálták, mit sem törődve az oralitás – akár a kottaírást megelőző, akár az írásossággal egyidejűleg érvényes – funkciójával. Ennek belátásához el kellett vetni a kutatások középpontjában álló kottás források szerepének kizárólagosságát, valamint a 19. század szemléletéből származó elképzelést az improvizációról és a kompozícióról mint individuális szubjektumról is.[50] Az utóbbi fogalmak között a romantika felfogása ugyanis alapvető különbséget tett, ez a különbség a 20. századi történeti kutatás nyelvében is megnyilvánult. Treitler így definiálja a terminológia középkori zenére alkalmazásának problematikáját:

> Az improvizáció romantikus koncepcióját a vele ellentétes kompozícióval szemben határozták meg, így az alkalmatlan az íratlan középkori énekhagyományok leírására, azok ugyanis nem felelnek meg ennek a kettősségnek.[51]

A kutató átfogóan tárgyalja a két fogalom történetileg helyes értelmezésének lehetőségeit. Frederic C. Barlett pszichológus munkájára hivatkozva hangsúlyozza, hogy az emlékezés nem a tárgy reprodukciója, sokkal inkább annak rekonstruálása, újraalkotása.[52] A kompozíció ennélfogva nem egy előre elgondolt és ismert alkotás, hanem egy olyan absztrakció, amely magában az előadás folyamatában valósul meg.[53] Az előadás sem a semmiből keletkezik: a dallamok megszólaltatóinak rendelkezniük kellett olyan készségekkel, előzetes ismeretekkel, *idiómákkal,* amelyek

---

the MOZ-GALL offertory type. […] Then too, the Roman melodies, with their constant twists, may not have been individual enough to be readily memorised." Levy: *A New Look at Old-Roman Chant,* II., 196.

49 Ld. többek között: Leo Treitler: „Medieval Improvisation", *The World of Music* XXXIII/3. (1991), 66–91.

50 Ld. uő: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant…,* 132–133., 146., 148–149.

51 „The dependence of the Romantic concept of improvisation on an opposite conception of composition is a clue to its inappropriateness for the description of unwritten medieval chant traditions, which do not answer to such a duality." Uott, 149.

52 Uő: „Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", *The Musical Quarterly* LX/3. (1974 July), 333–372., ide: 344.; vö. Frederic C. Barlett: *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

53 Treitler: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant…,* 135.

összhangban álltak a közösség szokásrendszerével és talán a hagyományt művelők elvárásaival.[54] E követelmények révén lehetett sikeres az improvizáció, amelyet semmiképp sem szabad úgy elképzelnünk, mintha az valami – mai értelemben vett – *új* létrehozására irányult volna. Miképpen függ össze az improvizáció az oralitással?

Ebben a tekintetben érdemes szemügyre venni Cutter észrevételeit. Ő a repertoárhoz való kései hozzátételek kapcsán úgy fogalmaz, hogy míg a gregoriánt művelők nyitottak voltak az új kompozíciók létrehozására, addig az órómai tradíció ebből a szempontból lényegesen konzervatívabb, takarékosabb.[55] Figyelembe véve az improvizációról kialakult elképzelést, valószínűsíthető: valójában nem volt szükség arra, hogy „új" kompozíciókat rögzítsenek és foglaljanak kottába, ha egyszer azok minden előadás alkalmával újraképződtek. Itt merül fel a kérdés, amely a 20. század végi kutatásokat szintén meghatározta: vajon e kéziratok mennyit tükröznek vissza az élő hagyományból? Fontos leszögezni, hogy a szájhagyomány erőteljes dominanciáját hangsúlyozó elképzelések mellett álló legáltalánosabb érv az írásosság 1071 előtti teljes hiánya Rómában. Treitler és Cutter lényeges támpontja a – gregorián és órómai – repertoárok természete közötti különbség megragadásánál ebből kifolyólag az, hogy az órómai típus hosszabb ideig hagyományozódott orálisan, mint a gregorián.[56] John Boe 1999-ben publikált tanulmánya nyomán azonban ma már tudjuk: Rómában 1071 előtt is bőven létezett notáció, valamint kéziratos kultúra.[57] Miben ragadható hát meg a frank és római gondolkodás közötti különbség? Ezen a ponton veszíti érvényét a Cutter által 1967-ben javasolt „szájhagyományos" és „írott" tradícióként megfogalmazott különbségtétel, amely kategorizálás nyomán a kutató sem tudta az orálisnak vélt hagyomány írott emlékeit értékelni.

A notált anyagok jelenléte ugyan nem zárja ki az oralitás domináns szerepét, mégsem valószínű, hogy a két tradíciót tisztán a szájhagyományosság és az írásosság fokmérői alapján kell megkülönböztetnünk. Sokkal jelentősebb az a kulturális közeg, amely Cutter olvasatában a frankokétól eltérő ötletek alapján született „kompozíciókat", és az azokhoz való hozzáállást jelenti.[58] Treitler az eszközök gazdaságosságát emlegeti az órómai dallamok esetében, ám ez a gazdaságosság, takarékosság nem tudható be kizárólagosan a szájhagyományosságnak.[59] A szájhagyomány erőssége talán abból ered, hogy a római tradíció mögött nem alakult ki olyan elméleti háttér, amely a komponálási kedvet erősítette volna. Hagyományukat hosszú ideig a már tárgyalt – improvizáción alapuló – szellemiség jegyében ápolhatták.

---

54 Vö. uő: *Homer and Gregory,* 346–347.

55 Paul Cutter: „Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?", *The Musical Quarterly* LXII/2. (1976 April), 182–194., ide: 191.

56 Rebecca Maloy, Paul Cutter és Leo Treitler hivatkozott munkái is ezen az elképzelésen alapulnak.

57 John Boe: „Music Notation in Archivio San Pietro C 105 and in the Farfa Breviary, Chigi C. VI. 177", *Early Music History* XVIII. (1999), 1–45., ide: 1–3.

58 Cutter: *Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?,* 183.

59 Treitler: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant…,* 150.; uő: *Homer and Gregor,* 369–370.

A korai vonalrendszeres notáció problémái az órómai forrásokban

A notált kódexek funkcióját Treitler 1992-es tanulmányában értelmezi.[60] Az írásosság feltételezett, 1071 előtti hiányára hagyatkozva tekinti a trasteverei kódexet az órómai hagyomány első ismert írásos rögzítésének, amely értelmezése szerint bizonyos fokig tükrözte ugyan a szájhagyományos formulákat, ugyanakkor magát az élő hagyományt is befolyásolta.[61] Míg Cuttert zavarba ejtik az orálisnak vélt hagyomány írásos lenyomatai, addig Treitler úgy vélekedik, hogy a kottázott anyagok elsősorban a dallamok emlékezetbe idézésére szolgáltak, mivel a vonalrendszerben feltüntetett hangmagasságok esetenként pontatlanok.[62]

Joggal fogalmazható meg a kérdés: miért gondoljuk, hogy a hagyomány rögzítői azonnal alkalmazkodtak a vonalrendszer által nyújtott összes lehetőséghez? Treitler az egyes tételek között fellelt apró, de jelentékeny dallamvariánsok, változatok kapcsán a következő feltételezéssel él:

> A forrásokban fellelhető ilyen jellegű variánsok mind a notátoroknak (vagy szkriptoroknak) a dallamok lejegyzése közben támadt nehézségeiről tudósítanak. Az órómai ének első lejegyzőinek készen kellett állniuk a hangközök pontos átalakítására függőleges távolságokká, ami egy olyan lejegyzési rendszer működési elve volt, amely nem az írásbeli zenei hagyományuk tapasztalatával fejlődött. Ez a feladat számunkra már természetes, de számukra teljesen idegen lehetett. Itt tehát olyan változatok jöttek létre az írásbeli átadás révén, amelyek az íratlan átadás során valószínűleg nem fordultak volna elő.[63]

Bár Treitler a tanulmányát ekkor még annak tudatában írhatta, hogy a római notációt elsőként az 1071-es trasteverei kódex reprezentálja, az egyes hangmagasságok bizonytalan jelölésére vonatkozó elképzelése – tudniillik, hogy az új rendszerhez való alkalmazás még nem volt tökéletes – nem áll ellentétben azzal, hogy 1071 előtt is létezett notáció a térségben, hiszen a guidói diasztematika az első órómai graduále születésekor még jócskán újdonságként hatott. Nem zárható ki, hogy a római notátorok először idegenkedtek a vonalrendszertől. A források összehasonlításakor mégis figyelembe kell vennünk, hogy azok közel sem egy időben keletkeztek. A 13. századi Szent Péter Graduále esetében már aligha tűnik elképzelhetőnek, hogy a diasztematikus írásmód zavarba ejtette a kézirat rögzítőit, jóllehet ez a forrás tér el leginkább a másik kettőtől. Az a vélekedés, hogy az írásbeli

60 Uő: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant…,* 131–191.

61 Uott, 138.

62 A szerző a *Sciant gentes* kezdetű graduále, valamint a *Factus est* kezdetű offertórium változatainak összevetésére alapozza feltételezését. Uott, 143., 157–158.

63 „All such variants in these sources are clues to a difficulty that the notators must have had in writing down their melodies […]. But the first notators of Old Roman chant would have had to add to their tasks the exact translation of melodic interval-distance into the fine differentiation of vertical distance that was the operating principle of a notational system that did not evolve with the experience of their musical tradition in writing […]. That task is second nature to us but must have been totally strange to them. So here variants were created through written transmission that would not likely have occurred in unwritten transmission." Uott, 158.

átadás következtében olyan dallamváltozatok jöttek létre, amelyek éppen a Treitler által hangsúlyozott orális, improvizatív közeg gyakorlatával szembeállíthatók, attól megkülönböztethetők, csak alapos magyarázat mellett nyer jelentőséget. James Grier szerint a források közötti eltérések értékelésekor például figyelembe kell vennünk, hogy a másolási hibának vélt különbségek az adott zenei anyag stílusához illeszkednek-e, vagy sem; az előbbi esetben ugyanis inkább lehet szó a hagyományon belüli variánsokról, mintsem notációs hibákról.[64]

Treitler a notáció „ügyetlenségeire" a *Sciant gentes* kezdetű graduale változatainak összevetése során igyekszik rámutatni, ugyanakkor az egyik általa kiemelt melizma átírása a munkájában sajnos pontatlan.[65] A *4. kottá*n a kérdéses szakasz a kutató által lejegyzett (a bal oldalon), valamint az általam átírt változatban (a jobb oldalon) látható. A helyesen átírt változatokat összevetve megállapítható, hogy Treitler értelmezéséhez képest lényegesen kevesebb a különbség a források között: a Szent Cecília Graduále melizmájának *g–f–a–g–f* hangjait a két összehasonlító forrásban egy szekunddal feljebb rögzítették, a Szent Péter Graduáléban a *g–h* terclépést egy átmenő *a* hanggal töltötték ki.[66] A melizmák utolsó, harmadik tagja ugyanakkor megegyezik a forrásokban.

Elengedhetetlen, hogy a guidói reform hatásait tágabb közegben vizsgáljuk. Amiképp azt tudjuk – és Szendrei Janka is rámutatott – Európa északabbi régiói sokkal konzervatívabban álltak hozzá a vonalrendszer bevezetéséhez.[67] Német nyelvterületeken az innováció a 11–12. században csak szigetszerűen – például némely bencés reformkolostorokban – érvényesült, aminek oka az is lehetett, hogy bár a zeneelméleti traktátusok szerzői kísérleteztek a kottaírással, a mindennapi gyakorlatot nem sikerült összhangba hozniuk az elmélettel, ráadásul az ő notációs jeleik voltak a legkevésbé hozzáigazíthatók a guidói rendszerhez.[68] Beneventán és aquitán szkriptóriumok eleinte szintén ellenálltak a reformnak azzal az indokkal, hogy kottaírásuk elég fejlett és jól olvasható.[69] Néhány fontos, nagy hagyománnyal rendelkező érsekség – mint például Lyon, a híres francia notációs régió közepén – elutasította a vonalrendszeres kottaírás bevezetését, kizárólag azért, hogy ezzel politikai függetlenségét hangsúlyozza.[70] A vonalrendszer feltalálása egy olyan kognitív változás következménye lehetett, amelyet a notáció széles körű elterjedése, intenzív használata indított el, és amelynek gyakorlati haszna felülírhatta az egyes térségek politikai ambícióit.[71] Ez a változás Európa északi és déli régióira

64 James Grier: *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice.* New York: Cambridge University Press, 1996, 68–69.

65 Ld. Treitler: *The Unwritten and Written Transmission of Medieval Chant…,* 152.

66 Hasonló jelenséget a 2. kotta *e* formulája esetében is láthattunk.

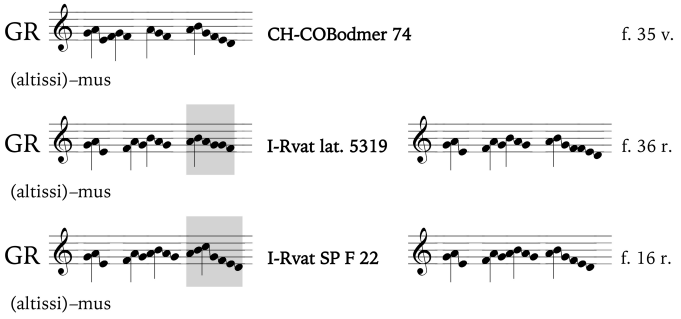
67 Szendrei Janka: „The Introduction of Staff Notation into Middle Europe", *Studia Musicologica* XXVIII/1–4. (1986), 303–319., ide: 304, 306.

68 Uott

69 Uott, 306–307.

70 Uott, 304.

71 Vö. Susan Rankin: „On The Treatment of Pitch in Early Music Writing", *Early Music* XXX. (2011), 105–175., ide: 108.



4. kotta. A Sciant gentes *Treitler által tárgyalt szakasza*

időbeli eltolással ugyan, de egyaránt hatást gyakorolt. Róma első az újítók között, szándékai között pedig minden bizonnyal nagy jelentőséggel bírt a repertoár minél pontosabb rögzítése, ezáltal gyorsabb tanulhatósága. Bizonyos: a kottaírás szerepének felértékelődése befolyásolta a dallamok továbbhagyományozódásának módját. Ugyanakkor figyelembe véve az európai kottaírást ért változások indítékait és eredményeit, valamint az órómai hagyomány improvizatív hátterét, kevéssé tűnik elképzelhetőnek, hogy a tárgyalt dallamváltozatok Treitler által fellelt különbségei notációs hibákból származnának.

Visszatérés az órómai graduálék első említéséhez – reflexió

A kutatástörténet általános ívének felrajzolása után visszatérek az órómai kódexek első, 1891-es említésére.[72] Az André Mocquereau-tól idézett lábjegyzetnek korábban azon részét próbáltuk értelmezni, amely a kutatásokat lényegileg inspirálta. Ez a jegyzet azonban tartalmaz olyan észrevételeket is, amelyeket eddig, úgy tűnik, figyelmen kívül hagytak, ugyanakkor a tárgyalt hagyományok természetének egy-egy lényeges aspektusára is rávilágítanak. Mocquereau a következőket írja:

> Az e kódexekben használt énekek többsége sem a neumák elosztásának gazdaságossága, sem a zenei hangközök sorrendje alapján nem kapcsolódik a hagyományhoz.[73]

Valamint:

> Úgy tűnik, hogy ezek a dallamok egy viszonylag új korszakból származnak, amikor a gregorián kompozíció szabályai kezdtek kiesni a használatból: ezt mutatja az a gyakran hibás vagy ügyetlen mód, ahogyan a szavakat a zenéhez illesztik, nem beszélve más jelekről, amelyek kifejtése itt túl hosszú lenne.[74]

---

72 Mocquereau–Gajard (éd.): *Paléographie Musicale,* II., 4–6.

73 „La plupart des chants en usage dans ces codex ne se rapportent à la tradition ni par l'économie de la distribution de leurs neumes, ni par la suite des intervalles musicaux." Uott, 5.

74 „Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente, dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude: c'est ce que révèle la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées à la musique, sans parler des autres indices qu'il serait trop long d'exposer ici." Uott.

Bár a jegyzet szerzője alapvetően hibás következtetésekre jut a dallamok eredetét illetően, észrevételei ma is tanulságosak. Nyilvánvaló, hogy a gregorián kompozíciós elv szabályai nem kezdhettek kiesni a gyakorlatból, hiszen egyáltalán nem is léteztek az órómai tradíció keretein belül. Elképzelhető, hogy „a zenei hangközök szokatlan sorrendjére" való utalás egy 19. századi olvasata volna annak a különbségtételnek, amely Cutter megfogalmazásában a frankokétól eltérő ötletek alapján született órómai kompozíciókat jelenti? A „szavak zenére illesztésének ügyetlen módja" mint esztétikai olvasat összefügghet zene és szöveg Maloy által javasolt viszonyával? Ez utóbbit nehezebb megítélni. Ettől függetlenül különös, hogy Mocquereau esztétikai alapokon nyugvó állításai napjaink kutatási eredményeivel összefüggésben értékelhetők. Többek között Leo Treitler és Paul Cutter munkássága volt szükséges ahhoz, hogy a szerző sorait – az elmúlt évszázad kutatástörténetéből leszűrhető háttértudás segítségével – újraértelmezhessük, indítékait megérthessük. Ennélfogva nem meglepő, hogy a 19. és a korai 20. század kutatói kizárólag az esztétikai értékítéletek bevonásával járó szemléletet örökölték. Túlzás volna állítani, hogy ez kizárólag Mocquereau munkásságának következménye, ám mint az órómai repertoár felfedezőjének a megközelítésmódja, ez az értékítélet mindenképp kiindulópontként szolgált.

Összefoglalás

Kutatástörténeti összefoglalásom semmiképp sem lehet teljes, az órómai kérdéssel kapcsolatos legáltalánosabb problémákat azonban rendszerezetten – egyszerre kronologikusan és tematikusan – érintettem. Az órómai polémia legkorábbi résztvevőinek esztétikai értékítéleteit a 20. század közepének szerteágazó zene- és liturgiatörténeti vizsgálódásai váltották fel, majd az új irányt Paul Cutter kritikai reflexiókkal tűzdelt észrevételei alakították ki. A többirányú megközelítések ellenére a legfőbb probléma továbbra is aktuális: a hatalmas méretű, a Karoling-reformok nyomán kodifikált, számos területi variánsban fennmaradt, szintén szájhagyományos kultúrát szolgáló gregoriánum áll szemben egy olyan órómai repertoárral, amelynek értelmezésében mindössze öt kézirat segíti a kutatót. Éppen ezen arányok következtében lehet kérdéses az egy-egy forrás összehasonlításán alapuló analízis hitelessége, így az abból levont mindenkori következtetés is.

Noha a fennmaradt kódexek olyan alapvető, dallamalkotást érintő különbségekről árulkodnak, amelyekkel kapcsolatban Mocquereau – ma is releváns – megnyilatkozásait tekintettük át, a két hagyomány közös hátteréről sem feledkezhetünk meg. És noha tanulmányomban elsődlegesen a két hagyomány között megragadható eltérések feltárását tűztem ki célul, az órómai ének továbbra sem független a gregorián változat eredetének kérdésétől. Figyelembe kell vennünk azt is, hogy az órómai ének értelmezéséhez fűződő polémia résztvevői jobbára olyan kérdéseket boncolgattak, amelyek egy kulturális szempontból igen mozgalmas, intenzív változásokkal teli időszakot érintenek. Hogy a frank átvétel során milyen arányban keveredett a frank és római énekanyag, s hogy a folyamat eredményeként született gregorián vagy a forrásokból ismert 11–13. századi órómai ének-

anyag áll közelebb a 8. századi római repertoárhoz, lehetetlen megbecsülni, hiszen az összegyűjtött érvek azt sugallják: a két tradíció az „elszakadást" követően meglehetősen eltérően alakult tovább. Szintén csak találgatni lehet, hogy az órómai kottás források milyen viszonyban álltak az azok keletkezésekor élő hagyománnyal, ráadásul a szájhagyomány erősségére utaló zenei formulák visszafejtésére csaknem kizárólag az offertórium műfaján belül történtek kísérletek.

Az irodalom áttekintése után a következők ugyanakkor viszonylag megalapozottan állíthatók: amellett, hogy a frankok a római liturgia átvételét tűzték ki célul a 8. század során, birodalmukban a helyi és a római énekstílus valamilyen arányban keveredett. Az itt született gregorián repertoárt a 9. században kodifikálták, a dallamok tonariusokba rendezése pedig az elméleti hátteret, a komponálási kedvet, a kottaírás fejlődése az énekanyag gyorsabb tanulhatóságát biztosította. Az órómai repertoár – a gregorián tradíció begyűrűzéséig Itáliába a 13. század körül – úgy tűnik, tudatos rendezés és elméleti háttértudás nélkül, a kottaírás használata melletti orális formulák, improvizáción alapuló hagyományművelés révén alakult azzá az énekanyaggá, amelyet az órómai kódexekből ismerünk.

Hogy a forrásokból ismert szájhagyományos formulák egy, a 11–13. században is létező, improvizatív, ezzel együtt a notáció előnyeit is kihasználó énekstílusra utalnak, vagy azok nem többek egy korábbi énekstílus írásos tradícióban rögzült archaikus maradványainál, aligha megítélhető. Ám amiképp azt Kelemen Gábor Imre aktuális disszertációjában bizonyította, az órómai tételekre sajátosan jellemző formularitás jelei az offertóriumon kívüli műfajokban is felfedezhetők. Az ő munkája és az ahhoz hasonló, a repertoár egészét érintő jövőbeli vizsgálódás progresszív jele lehet az – elmúlt években már kevésbé kutatott – órómai kérdés felelevenítése igényének.

ABSTRACT

László Dávid Varga

FIXED 'IDIOMS' IN THE SERVICE OF ORAL TRADITION?

The Research History of Old Roman Chant (1891–2021)

The extensive history of Western music is marked by a series of stylistic changes that have shaped, influenced or innovated the repertoire used throughout Europe in a relatively short period of time. Refraining from the use of abstract terms such as 'strange' and 'different' has usually manifested itself in a distinction between 'old' and 'new' practices. Nothing, however, could make the reconstruction of the traditions of the medieval Western church more exciting than the fact that the sources of the first centuries of musical literacy hardly reveal any temporal order in terms of their content. In this study I will be dealing with the reception history of a repertoire whose origins are still disputed and which Bruno Stäblein in 1950 coined the term of 'old-roman', contrasting it with the 'new-roman', gregorian version. However, the relationship of the former to the latter is far from clear: although a series of publications since the discovery around 1890 of the manuscripts dating from the 11th to 13th centuries offer a solid narrative, from the point of view of research methodology they raise more questions than they answer. The comparison of the old-roman codices with their gregorian counterparts, which became standard from the 9th century onwards, has presented analysts with a particularly difficult task, given that these two repertoires share a nearly identical liturgy, but their musical material can be understood as being the products of different cultural contexts. In addition to piecing together the mosaic fragments of the discourse on the origins of the manuscripts, I aim to establish various possibilities for capturing the nature of the tradition recorded in these sources.

László Dávid Varga is a third-year musicology student at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. His research focuses on the medieval monophonic repertoire, especially the Old Roman sources, as well as on the aesthetics of music and the problems of musical language at the turn of the 19th and 20th centuries. In his bachelor thesis he deals with the layers of musical structure in relation to Alban Berg's *Wozzeck*. He also works as an editor for the Liszt Academy's music journal.