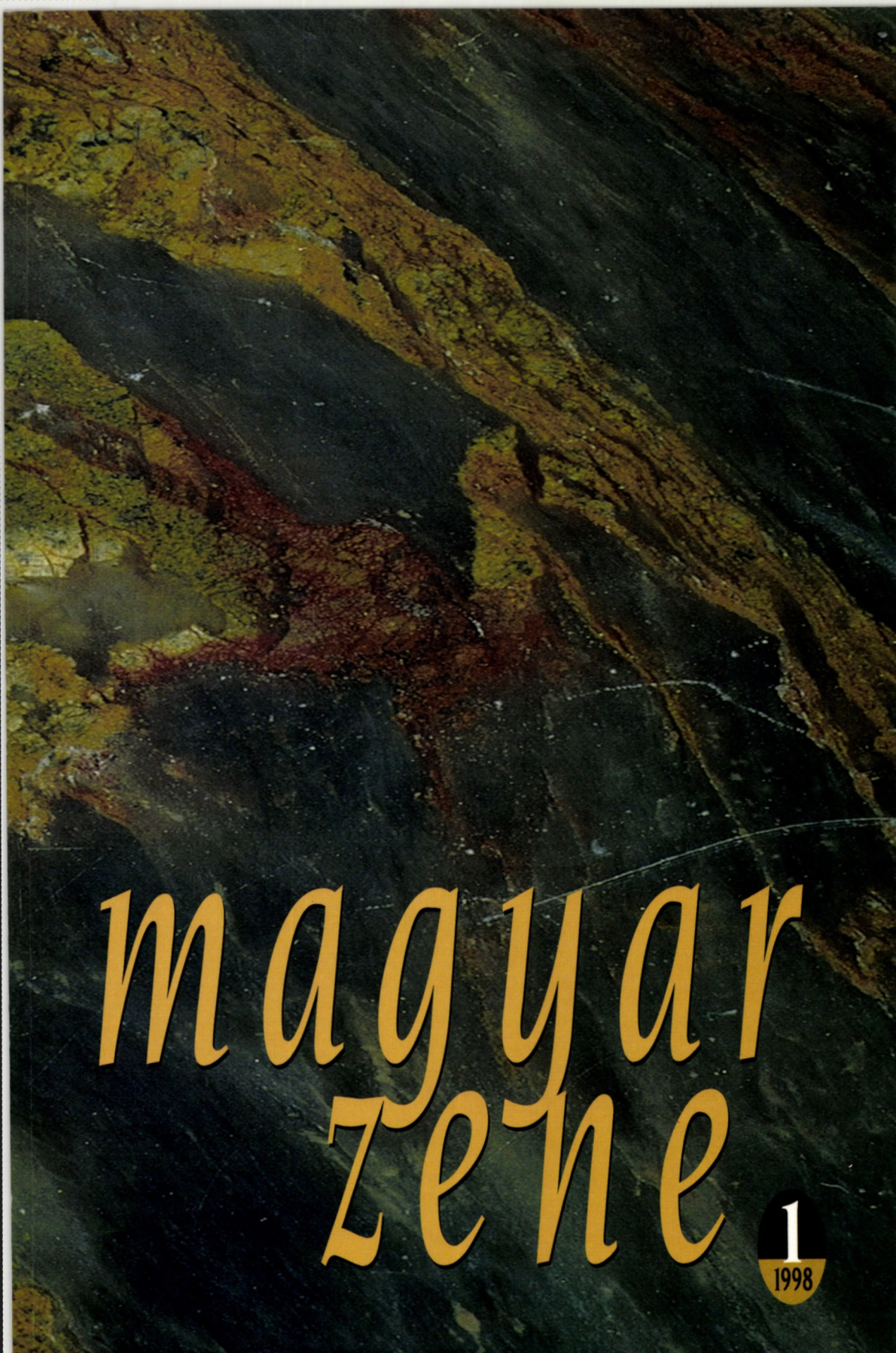

magyar
zene
1
1998

magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVII. *évfolyam*, 1. *szám* ..... 1998. *március*

Tartalom

3 WILHEIM ANDRÁS
A Magyar Zene új folyama elé

5 DOBSZAY LÁSZLÓ
A gregorián ének zenei elemzése

21 SZENDREI JANKA
„In basilica sancti Emmerami" – András és Benedek históriája

29 SÓLYOM GYÖRGY
Alberich és Freia. A nibelung gyűrűje dramaturgiájához

55 KÁRPÁTI JÁNOS
Monológ, dialóg és drámai ütközés Bartók hangszeres műveiben

69 SOMFAI LÁSZLÓ
Bartók tematikus műjegyzék. Minta és problémák

DOKUMENTUMOK

91 BREUER JÁNOS
Adatok Kodály Zoltán és Benjamin Britten kapcsolatához.

SZEMLE

103 FARKAS ZOLTÁN
A magyar népzenekutatás törlesztett adóssága
(Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene)

HELYREIGAZÍTÁS

109 *Alföldy Gábor*: Helyesbítés a Goldmark Károly vázlatkönyvei című tanulmányhoz

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP, VALAMINT A JÓZSEF ATTILA ALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT - 1998/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Wilheim András • Levelezési cím: Wilheim András, H-1071 Budapest, Damjanich u. 52. • Telefon és telefax: (+36 1) 342-8291 • Kéziratot nem őrzünk meg és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza. • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt. (Tel./fax: +36 1 2018448), külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft. (Tel./fax +36 1 201-8891, +361 1 212-5303; e-mail: batthyany@kultur-press.hu) • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. • Előfizetési díj egy évre 1500, – Ft. Egyes szám ára 375,– Ft. • Megjelenik évente négyszer. • Lapterv: Beleznai Kornél • Kottagrafika: Ámon Ilona • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten. • ISSN 0025-0384

bevezető

A Magyar Zene új folyama elé

1960 szeptemberében jelent meg a *Magyar Zene* című folyóirat első száma. Kiadója a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat volt; e két laptulajdonos még akkor is alapvetően meghatározta a lap karakterét, ha az címében viselte is a zenetudományi folyóirat műfaji meghatározást. Az első évfolyamokban ugyanis nagy teret kapott a lapban mindaz, amit a zenei élet híreiből, illetve a szervezet belső életéből a Szövetség fontosnak látott közölni: olvasható volt a Szövetség közgyűlése elé terjesztett anyag, a főtitkári beszámoló, a közgyűlések vitája, a szocialista országok különböző zenei szervezeteinek találkozóiról írt részletes beszámolók, hírek. A Zeneműkiadó Vállalat részvétele pedig magával vonta, hogy a lap rendszeresen beszámolt az új magyar művek bemutatóiról. Minden bizonnyal a lap szerepének tisztázatlanságából fakadt az is, hogy helyet kapott a folyóiratban a hanglemezek kritikája, a külföldi zenei folyóiratok anyagából összeállított terjedelmes lapszemle; beszámolók a különböző zenei fesztiválokról, ünnepi játékokról. Az évek során ezek a rovatok sorra kikoptak a lapból: a tájékoztató funkciót más folyóiratok kezdték átvenni s a *Magyar Zene* kezdett valóban zenetudományi folyóirat lenni.

Az első évfolyamok számai kéthavonta követték egymást; ezt utóbb a negyedévenkénti megjelenés ritmusa váltotta fel – bizonyára összefügg ez a tisztább profil kialakulásával: a magyar zenetudományi termés soha nem volt olyan gazdag, hogy évi hat folyóiratszámot lehetett volna megtölteni vele. Különböző anyagi és szervezeti gondok is nehezítették a folyóirat életét; időnként szám-, sőt évfolyam-összevonásokra kényszerült, az utóbbi években pedig megjelenése rendszertelenné, akadozóvá vált, teljes évfolyamok maradtak ki a folyamatos számozásból.

A most új folyamát indító *Magyar Zene* – a Magyar Zenei Tanács kiadásában – deklaráltan is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság folyóirata lesz. Nem kényszerül többé arra, hogy a zenei élet eseményeiről számoljon be, nem egyesületi értesítő, hanem valóban: tudományos fórum. Szándéka szerint elsősorban a magyar zenetudomány termését közli, de helyt ad majd fordításoknak, klaszszikus szövegeknek is. Dokumentum-közléseknek, kommentároknak éppúgy lesz helye, mint kisebb közleményeknek; a recenzió-rovatot pedig fenntartja a valóban tudományos kiadványok (könyvek és tudományos igényű kotta-kiadványok) számára – reményeink szerint persze főleg a megújulására váró magyar zenei könyvkiadás termését ismertetné, de nemzetközi szakmáról lévén szó, szemléznénk a fontos külföldi kiadványokat is.

Műfaji korlátokat már csak azért sem lehet szabni, mert a zenetudomány a zenéről való írás, gondolkodás oly széles spektrumát fogja át, hogy itt minden meg-

szorítás a szakma egész ágazataitól vonná meg a figyelmet. Remélhetőleg a következő évek megmutatják majd, hogy a magyar zenetudományi szakma igényli egy ilyen szakmai fórum folyamatos meglétét, s az újonnan születő munkák sora képes lesz meg is tölteni a rendelkezésre álló oldalakat. Meglehet, egy szakmai folyóirat nem tudja felmutatni és képviselni azt az erőt, amit egy szellemi mozgalom sugároz akkor, ha egy lap mögé áll. Mégis, az lenne jó, ha a *Magyar Zene* valóban képviselhetné a magyar zenetudomány egészét, s a lap folyamatos léte nem csak a legszűkebb szakmai érdeklődés számára jelezné, hogy a muzikológia valóban aktív szereplője a hazai szellemi életnek.

Wilheim András

Dobszay László:

A gregorián ének zenei elemzése

„Analízis" – ha úgy értjük, hogy az a mód, ahogy a zenész látja a zenei anyagot –, oly régi, mint maga a zenélés. Mint kidolgozott módszer azonban nem régibb, mint másfél, legfeljebb két évszázados. Az analízis nélkülözhetetlen eszköze volt és marad a gregorián-kutatásnak is, habár alapelveit, eszköztárát, viszonyát a műzenei elemzéshez idáig még kevéssé tárgyalták.

A gregorián elemzés sok tekintetben rokon más zenei stílusok analízisével, de a kutatáson belüli szerepét és lehetőségeit erősen módosítják a gregorián történetének sajátosságai. A gregorián repertoárt ugyanis hosszú időn át tisztán szájhagyományos módon alkották és adták tovább, s az összes írásos feljegyzések már retrospektív jellegűek. A kutatásnak nem áll rendelkezésére más adat, mint ezek a feljegyzések. Mindaz, amit a gregorián zene mivoltáról, keletkezéséről, komponálásáról mondani tudunk, nem korabeli feljegyzéseken alapul, hanem a keletkezésnél későbbi írásos anyag *analitikus* megfigyelésén.

Az analízis több, mint „a zenei struktúra felbontása viszonylag kisebb összetevőire" (*The New Grove Dictionary*: Analysis címszó; ennek alapján hivatkozunk a továbbiakban az analízis elméletével foglalkozó korábbi szerzőkre is). A zeneszerző (bár a gregorián tekintetében e szót csak nagyon sajátos értelemben használhatjuk) egy zenei gondolatot, egy hangzásképet hordoz fejében. A szokásos esetben ezt a hangzásképet a kotta vizuális képében adja tovább. Az analízis végső soron nem más, mint kísérlet arra, hogy a vizuális képből visszataláljunk a zeneszerző fejében élő hangzáskép struktúrájához. Tudni akarjuk, hogyan működött az ő képzelete, melyek voltak azok a tudatos vagy öntudatlan motívumok, melyek a darab megformálása során a szerzőt befolyásolták, s ebből következőleg: tudni akarjuk, hogyan kell *nekünk* elképzelnünk az adott zenét. Az analízis fogalmi és vizuális eszköztárral dolgozik (leírások és ábrák), de végső célja az, hogy az adott zenére vonatkozó *hallási* benyomásunkat formálja. Az analízis gyümölcsei táplálják mind a történészt, mind az előadóművészt, s amint az igazság mindig a fogalmak harmóniája a valósággal, úgy ez esetben a zenei igazság a mi elképzelésünk harmonizálása a zeneszerző elképzelésével. Amikor a történész nyomozása során visszalép a múltba, s amikor a zenész meg akarja érteni a hangjegyek üzenetét, két valósággal szembesül: egyrészt azzal, amit a zeneszerző történelmi környezetéről tudunk, másrészt azzal, amit magából a zenéből hallunk. Sok fogyatékosság és tévedés származik e két tényező egyikének elhanyagolásából.

A gregorián zene és más zenék analízise között vannak lényeges hasonlóságok és különbözőségek. A gregorián éneket, éppúgy, mint más stílusokat, két alapvető

paraméter határozza meg: egyik a zenének időbeli kibontakozása, a másik annak tonális struktúrája. Mindaz, ami e két faktorra vonatkozik, egy bizonyos közösséget jelent a gregorián ének és az általános zenei analízis között.

Ugyanakkor minél előbbre haladunk a kottaírás felfedezése után az európai zenetörténetben, a zenedarabok annál inkább egyedi létezőkké, „opusok"-ká válnak. Az egyes hangokat egyre inkább a zeneszerzői akarat határozza meg, s a műveket úgy tudjuk megfelelőképpen tanulmányozni, hogy egyes hangjaiknak vagy kis sejtjeiknek egymáshoz való viszonyát vesszük szemügyre. Ezzel szemben a gregorián ének mindenekelőtt egy zenei *nyelv* volt, egy stílus. Az egyes darab úgy jön létre, mint három hatóerő – nevezetesen: a) a szöveg, b) a liturgikus műfajjal kapcsolatos konvenciók és c) a tonalitás – eseti összetalálkozása, majd ennek megszilárdulása. Amikor az énekes egy adott *szöveget* egy adott liturgikus *szituációban* és egy választott *tonalitásban* meg akart szólaltatni, akkor a „darab" lényege már meg is volt határozva. Ami ezen túl van, az az énekes ízlésének vagy pillanatnyi hangulatának szabad játéktere volt. Ez persze nem egyformán igaz a gregorián valamennyi műfajára és korszakára. A legvilágosabb példákat a gregorián (és más régi liturgiák) recitatív anyagából idézhetjük, de a keleti rítus „echos"-ai, a gregorián rövid antifonái, responzóriumai, tractusai, graduálei is nagyjából ezen a fokon állanak. A nyugati liturgia más misetételein már inkább nyomot hagyott az egyéni alakítás, a késői cantus planus alkotásai pedig többé-kevésbé „Opuswerk"-eknek mondhatók.

Ha a gregorián analízis a zene generatív tényezőivel óhajt foglalkozni, az említett területen (szöveg, műfaj, tonalitás) érvényesülő zenei gondolkodásmódot kell feltárnia. Mellesleg megemlítem, hogy a *zenei* elemzés nem meríti ki az elemzés összes lehetőségét. Például a variáns-hangok, tonális változatok *filológiai* elemzése egyes intézmények, tájak, tradíciók közötti történeti kapcsolatokra deríthet fényt, következésképpen, a zenei megfigyelések útján tájak, korok, intézmények meghatározásához juthat el. A gregorián történetén belül különféle korok, stílusok elemzése is zenei analízisen nyugszik, de ezeket az elemzéseket időbeli változások jellemzésére használja fel. Mi azonban most megmaradunk azoknál a kérdéseknél, melyek a fent említett három tényezővel kapcsolatosak.

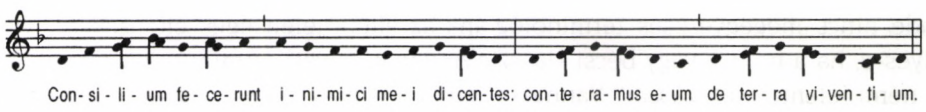
I.

A szöveg és zene összehangolásának körén belül négy alapvető és egy járulékos kérdést kell feltennünk. Az első: milyen viszony van a szöveg és a zene *formája* között. A második: milyen viszony van a szöveg és a zene *hangsúlyai* között. A harmadik: milyen köze van a egymáshoz a zenének és a *retorikai* előadásnak. A negyedik: mi köze a szöveg *kiejtésének* a zenei árnyalatokhoz. Az ötödik, járulékos kérdés arra vonatkozik, hogy konkrétan melyik szövegekhez melyik dallamok kapcsolódnak.

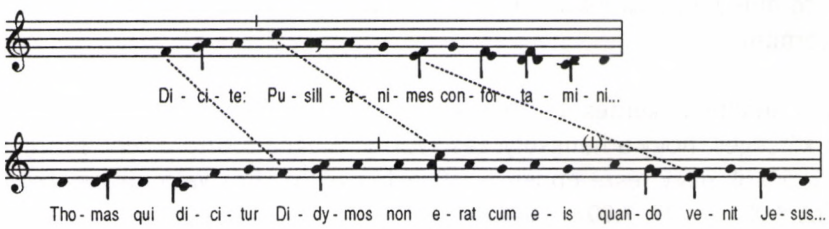
a. A gregorián repertoár „szövegkönyve" túlnyomórészt prózai szövegeket foglal magába: szövegeket mindenféle szabályozott frázishosszúság, szótagszám vagy ritmus nélkül. Következésképpen amikor az énekes a szent szöveget akarja prezentálni, a

keletkező zenei formát nem versszakképletek, ritmusok, lejtés vagy ütemek határozzák meg, hanem alapvetően a szöveg *grammatikai szerkezete*. A helyzet legvilágosabb az olvasmány-recitációk esetén. de lényegében ugyanez történik minden liturgikus műfajnál.

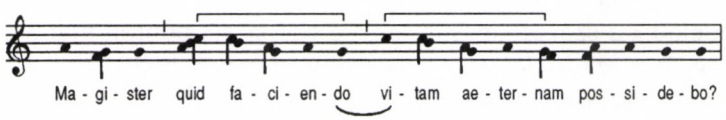
Az első analitikus kérdés itt az lehet, hogy egy adott esetben milyen eszközökkel fejezik ki a szöveg grammatikai tagolását illetve ezzel összhangban a zene artikulációját. A zene fő cezúrái legtöbb esetben nyilvánvalóak a szöveg jelentéséből. (Az antifona-példákat a magyarországi antifonák megjelenés előtt álló összkiadásából vesszük, melyekre **A** jellel hivatkozunk; vö. Dobszay László: Az *antifona*. Egyházzenei füzetek II/3. Budapest, 1995, eltérő számozással, lásd az indexet. A következő példa: A 1.139):



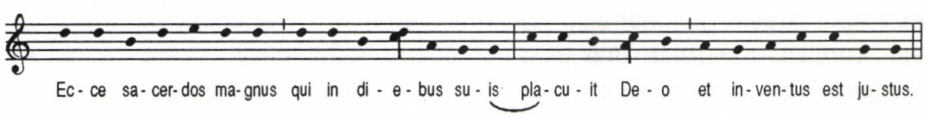
Ám sok átmenettel találkozhatunk, amikor a szöveg kisebb megállásai vagy megjelennek vagy eltűnnek a zenében, amikor hosszabb frázisokat vagy egybetartanak vagy éppen szétvágnak alárendelt rövidebb egységekre (A 1.48, 1.146):



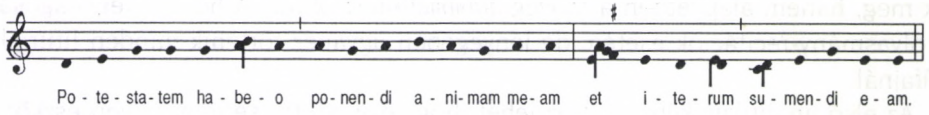
A zene maga gyakran vissza is hat a szöveg értelmezésére. A zene felfoghatósága ugyanis határt szab a frázis hosszúságnak, s ha a szöveg e határt túllépi, a zene javaslatot tesz a szöveg felaprózására belső kadenciákkal (A 8.500):



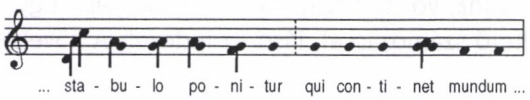
A zene szereti az egyensúlyt és a megfeleléseket (még ha nem is okvetlenül mechanikus egyenlőségek formájában), s keresi ezt még olyan esetekben is, ahol a szöveg egymagában nem indokolja azt. Egyes zenei típusokban a darab középpontja táján egy tonálisan kihangsúlyozott kadencia lép fel; ez a szöveget kéttagú struktúrának értelmezi (A 7.063):



Más típusok a szövegre négysoros struktúrát kényszerítenek (A 4.071):

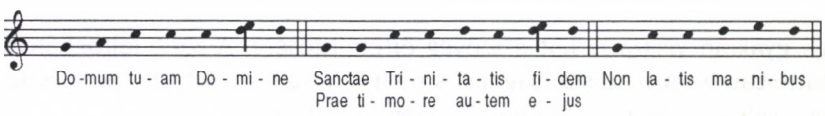


Mindez persze az adott műfaj vagy típus zenei karakterisztikumaitól is függ. A zenei frazeálás és a szövegtagolás nem mindig egyértelmű. Olykor az énekes dönthet arról, megáll-e egy adott ponton, vagy átlép a cezúrán (A 4.204: O Regem caeli).

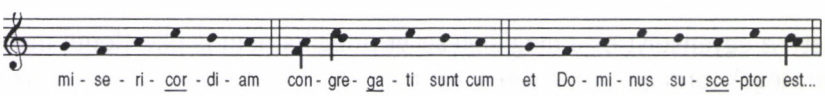


Ámde nincs megegyezéses terminológiánk az efféle jelenségek elemzésére. Vajon helyes-e, ha a barokk vagy bécsi klasszicizmusban bevett terminusokat alkalmazzuk itt, némi jelentésváltozással? Vannak-e terminusaink a lehetséges vagy elhanyagolható cezúrák sokféle erősségi fokának megjelölésére? A magyar antifonále-összkiadás kommentárjában megkíséreltem elkülöníteni a „motívum", „frázis", „sor" terminusokat, továbbá a kéttagú formák elő- és utótagjának megjelölésére Schoenberg zeneszerzői tankönyvének angol fordításában szereplő „*Antecedent part*" és „*Subsequent part*" terminusait alkalmazni, az összetett formák egy-egy szakaszára pedig a „periódus" terminust.

b. A második analitikus kérdés a szöveghangsúlyoknak a zenére gyakorolt hatását érinti. Nem kétséges, hogy a hangsúlyozás gyakran meghatározza a zene mozgását, s a zenei variánsok nagy része éppen a szöveghangsúlyokhoz való alkalmazkodásból adódik (A 7.021, 7.027, 7.007, 7.044):



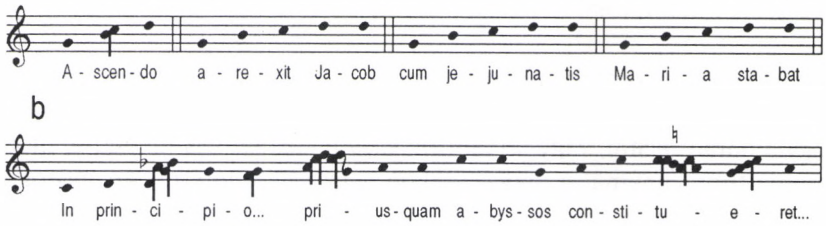
Valójában azonban a megoldások nagy változatosságával kell számolnunk. Gyakran egy motívum alárendelődik a szöveghangsúlynak, de egy másik ponton már a dallam zenei törekvése győz a szavak fölött, akár egyazon darabon belül is (A 8.022: Suscepimus, 8.020: Principes populorum, 8.025: Deus adjuvat):



Az efféle koordináció egyebek között a műfaj belső törvényeitől is függ. Az elemzés gyakran ítélkezni próbál ilyen esetekben, vagy éppen ellenkezőleg: magyarázatot keres a konfliktusra (például a „tiszta latin nyelvérzék" feltételezett hanyatlásában). A régi liturgikus repertoároknak és a népzenének előítélettől mentes kutatása világossá teszi, hogy e megközelítés már kiindulópontjában hamis. Az analízisnek nem

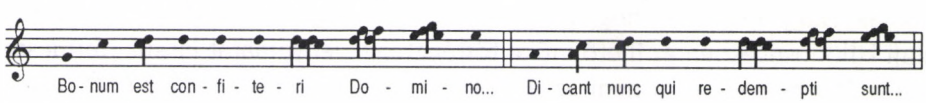
az a dolga, hogy igazolja a jó prozódiát, vagy mentegesse annak hiányát, hanem az, hogy feltárja a sokféle meglevő különbség indítékait e területen.

c. Az egyházias meggondolásoktól befolyásolt gregorián elemzés abban buzgólkodik, hogy egyfajta zenei retorika bizonyságait mutassa ki a gregorián énekben, azt ugyanis, hogy a szöveg tartalma miképpen jelenik meg a zenében, akár a szófestésig elmenőleg. A 17-18. századi zeneesztétika ideálja és a vallásos buzgóság egymás segítségére siet e megközelítésben. Az ősi orális hagyományok és archaikus népzenei jelenségek tanulmányozása azonban más megközelítésmódot tanúsít. E zenékben a magas színvonalú előadás garanciája a szöveg tiszta és eleven *kiejtése*, mely egy kimozdíthatatlan állóképességgel, folyamatossággal és a dallamformálás intenzitásával jár együtt. E fegyelmezett, mondhatni zárkózott előadási stílus nem tűri azt, hogy a részletek kedvéért a zene a maga ösvényéről letérjen és alapállásából minduntalan kimozduljon. Hosszú, izgalmas eseményekkel teli epikus énekeket, balladákat énekelnek végig az énekesek anélkül, hogy a szöveg tartalmára a legkisebb módon is reagálnának az előadás során. Az előadást egyetlen, mindent átható emóció kormányozza, nem pedig különböző apró emóciók. A toposzokra épülő zenei struktúrák sem igen engedik a zenét mellékutakra térni csak azért, hogy az az egyes szavakra közvetlenül reflektáljon (A 7.203, 7.008. 7,005, 7.052):



A szófestés és drámai előadás lehetőségét persze nem zárjuk ki, de csak teljes repertoárok összehasonlító vizsgálata (mely tekintetbe veszi a műfajok és korszakok különbségeit) menthet meg attól, hogy kiragadott példákra épített, elkapkodott állításokat fogalmazzunk meg.

d. A gregoriánban (és hozzá hasonló más zenékben) ugyanaz a zenei motívum különféleképpen hangozhat aszerint, hogy milyen nyelvi anyaggal jár együtt, vagyis mi a fonetikus kontextusa. (Responzórium-példáinkat **R** jelzéssel a következő kiadványból idézzük: Szendrei Janka: A *responzórium*. Egyházzenei füzetek II/2. Budapest, 1995. A következő példa: R 41, 42.)



A gregorián szemiológiai iskola foglalkozik azzal a kérdéssel, vajon a fonetikai tényezőkhöz tapadó efféle árnyalatok kiolvashatók-e a régi kéziratokból.

e. A szöveg-zene viszonyhoz tartozik még egy kérdés: mi határozta meg annak idején, melyik szöveg számára melyik dallamtípust jelölik ki (assignment). A jelen dolgozatban mellőznünk kell e kérdés tárgyalását, csak annyit jegyzünk meg, hogy e téma szoros kapcsolatban áll a gregorián legnagyobb változásával: hogyan lett zenei nyelvből repertoárrá.

II.

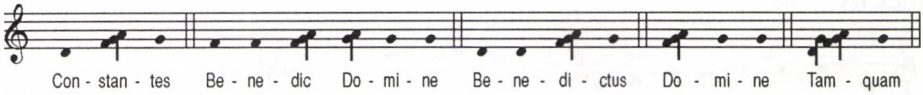
Az olyan népzenei kultúra, mely megőrizve ősi hagyományát több, mint csinos népdalok gyűjteménye, szorosan összekapcsolódik a népszokásokkal, vagyis a különféle celebrációkkal. A zene maga is stílusváltozatokban él, e szokások szerint differenciálódva. Ugyanígy a liturgikus zene is liturgikus műfajokban élt, s a zenei elemzés csak akkor tudja azonosítani a zene generatív tényezőit, ha tekintettel van e műfajokra. Az ilyen elemzés eredményei, ha összevetjük a történelmi adatokkal, a műfajok rendszerét tudja feltárni korról-korra. Az ó-latin liturgikus repertoárok (ambrozián, beneventán, órómai) azt sejtetik, hogy a gregorián ének nagy műfaji változatossága már egy differenciálási folyamat végterméke, s egy korábbi időpontban a zenei előadás műfaji összetevőjét kisebb számú liturgikus alapszituáció (például: olvasás, gyülekezeti refrén, szólózsoltározás) határozta meg.

a. A műfaji adottságok háromféle hatással vannak a zenére. A műfaj első, legabsztraktabb hatása csupán a darab alapvető jellegét érinti: a műfaj eldönti vagy eldöntheti, hogy a darab recitál, vagy szillabikus vagy melizmatikus jellegű-e, mozgékony vagy merev tubát használ-e, nagy ívekben vagy szűk ambitusban mozog-e a dallam, stb.

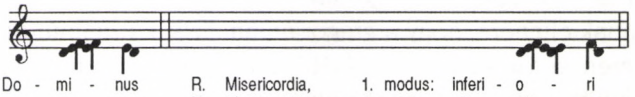
b. Második szinten a műfaj körülírt modellt vagy modell-választékot kínál a zenének. Más szavakkal: meghatározza a darabnak mint egésznek típusát. A recitáció esetében (például prefáció, litánia) e modellt „tónusnak" hívjuk. De a responzórium breve-k refrén-dallamai vagy a traktusok is modellszerűen viselkednek. Más műfajok, például az antifona, a responzórium, a graduálé nem homogén e tekintetben: tartalmaznak modell-dallamokat, melyek szinte tónus-szerűen viselkednek, más dallamok a modell alkalmazásának szabadságát tanúsítják, és vannak dallamok, melyek egészükben szabad kompozíciók, még ha rész-elemeik többé-kevésbé fixek is. De vannak olyan műfajok is (pl. az Introitus), melyben teljességgel hiányoznak az efféle modellek, noha egyes részleges motívumok darabról darabra vándorolnak. Nagy a kísértés, hogy a tipologikus gondolkodás tekintetében mutatkozó műfaji különbségekben az illető műfaj történetének lenyomatát lássuk (természetesen a műfaj egészének, s nem az egyedi példáknak történetiségére gondolva). Az analízis egyik legfontosabb feladata lenne, hogy minden egyes műfaj típuskészletét lajstromozza, azután írja le a különbséget az egyes műfajok között vagy az egyes műfajokon belül, aszerint, hogy milyen típusokat tartalmaznak, s egyáltalán, meny-

nyire hajlamosak arra, hogy típusokban éljenek. A zene megértése, autentikus előadása és a történeti folyamatok felismerése mind attól függ, eljutunk-e a típusok világos analitikus ismeretéhez.

c. Harmadik szinten a műfaj meghatározza azt is, hogy milyen kliséket (patterneket) használhat az énekes az előadás során. E klisék (figurák, formulák): néhol csak 3-4 hangos motívumot, máskor egész sorokat magukba foglaló sztereotípiák. Az elmúlt években a gregorián kutatás talán a formulák elemzésével foglalkozott a legalaposabban. Megismerhettük adott modusok és műfajok jellemző nyitó és záró formuláit (R 55-60):



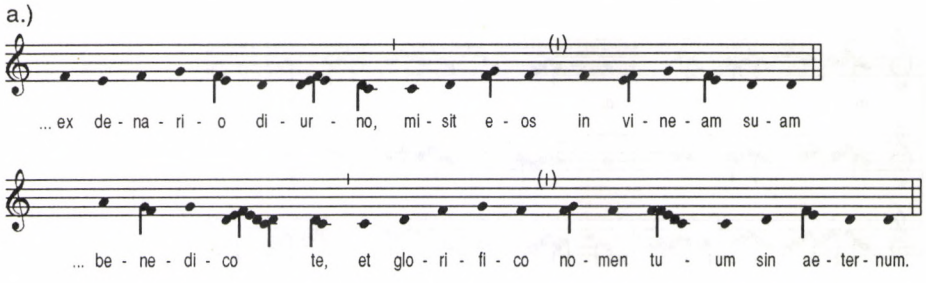
sőt olyan formulákat is, melyek műfajok vagy modusok között vándorolnak (R 48, 1, 3, 5, 11, 16, 8, 10, 14, 17, továbbá Szendrei Janka: *Graduale Strigoniense*. Musicalia Danubiana 12**. Budapest, 1990: 52, 52, 32, 54, 52.)



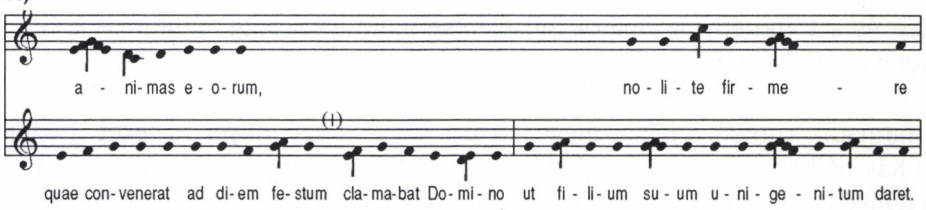
R.	In principio,	1. modus:	Do - mi - nus	R.	Misericordia,	1. modus:	inferi - o - ri
R.	Statuit,	1. modus:	no - vum	R.	Verbum iniquum,	1. modus:	Do - mi - ne
R.	Igitur perfecti,	1. modus:	pat - ra - rat	R.	Loquebantur,	2. modus:	alle - lu - ja
R.	Solem justitiae,	1. modus:	or - tum	R.	Quae suntin corde,	2. modus:	Do - mi - ne
R.	Audi Israel,	2. modus:	Do - mi - ni	Intr.	Misereris,	1. modus	no - ster
Intr.	Redime me,	2. modus	me - i	Comm.	Dum invocarem,	2. modus	me - am
Off.	Benedicam,	1. modus:	commo - ve - ar	Comm.	Domine Dominus,	2. modus	ter - ra

Vannak olyan formulák is, melyek helye nincs rögzítve a formán belül, hanem egy bizonyos hatás kiváltására szabadon felhasználhatók. Amikor például egy frázis-záró punctumot clivis helyettesít, az megnyitja az utat a motivikus bővítésre; egy punctumot helyettesítő pes egy belső osztópontot tud képezni egy túl hosszú frázison belül (A 1.139: Conventione autem, 1.143: Stans beata; A 4.236: Absolve, 4.236: Turba multa, 8.361: Judaea et Jerusalem, 8.362: Sic Deus dilexit):

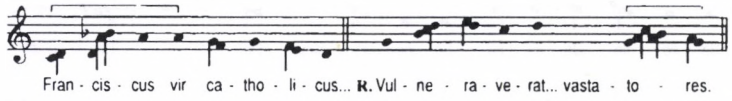
a.)



b.)

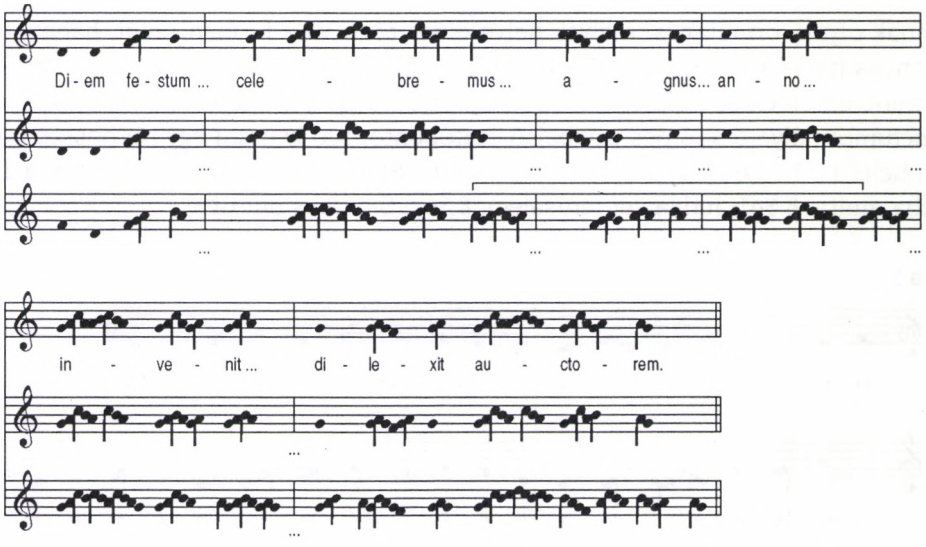


Vagyis a formula működhet zeneszerzői eszközként, működhet konvencióként, díszítésként, emlékezet-könnyítő fogásként, stb. A cantus planus új stílusában a formulák szimbolikus szerepet is játszanak, mintegy tiszteletadásként a gregorián örökségnek (A 1.586, R 53):

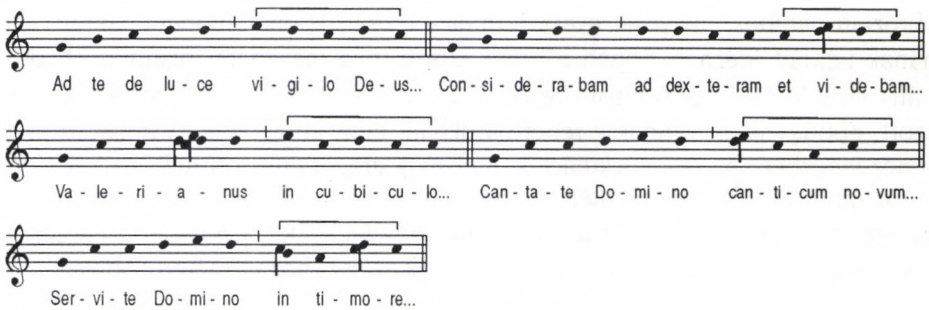


Viszont a régi rétegekben a formula a szájhagyományos alkotás mechanizmusához tartozik, s amit a szerb eposz-énekesek gyakorlatában Albert Lord téma+formula képletként ír le, az megfelel a gregorián énekes gyakorlatában a szöveg+formula képletnek.

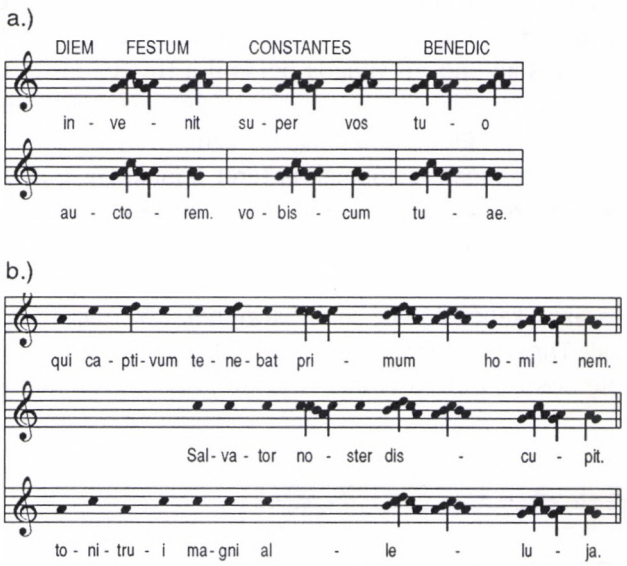
Annak ellenére, hogy a gregorián analízis a közelmúltban nagy eredményeket ért el e téren, a formulák elemzésétől még mindig jelentős ismeretgyarapodást várhatunk, különösen, ha az kiegészülne az egyenértékűségek (ekvivalenciák) elemzésével. Azok az ekvivalenciák, melyeket például különféle repertoárok (órómai, ambrozián, beneventán, gregorián) között, különféle dialektusok (pentaton, diaton) között (R 55, Worcester-i antifonále, *Paléographie Musicale* XII: 253, órómai antifonále B79 f 58v):



ugyanazon típushoz tartozó különböző darabok között (A 7.137, 7.138, 7.155, 7.136, 7.143):



ugyanazon darab különböző pontjai között találunk (R 55, 56, 58, 48):



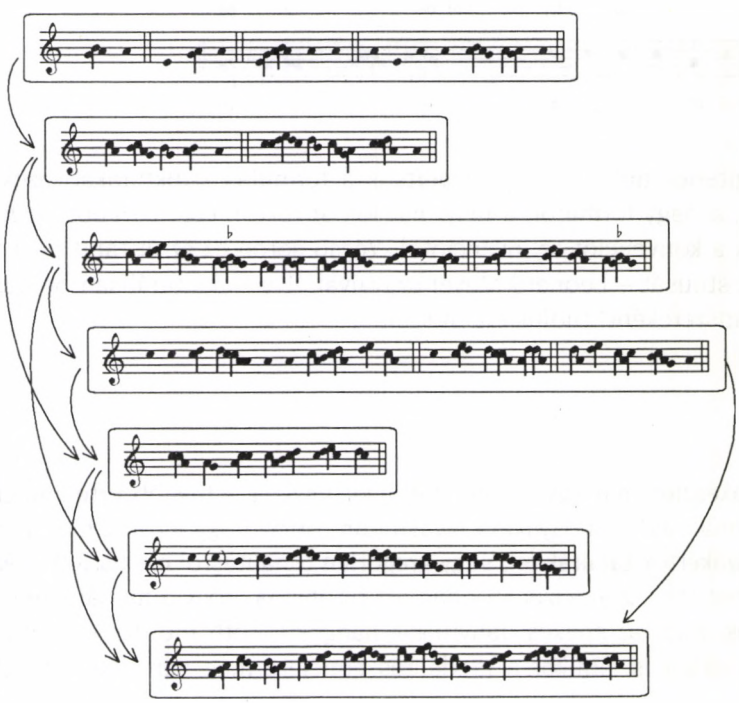
sokat segítenek abban, hogy megértsük a formulás struktúrákat, azok függését a szövegtől, a nagy formától, a helyi hagyományoktól, etc., továbbá hogy megkülönböztessük a konvenciót az invenciótól. Végső soron ez az út tanít meg arra, hogy a gregorián stílusát – Leonard Meyer szavaival élve – „kulturálisan beidegzett expektációk rendszereként" tudjuk elgondolni.

III.

A formulakészlet mintegy a tonalitás nyersanyaga – tágabb értelemben használva most a „tonalitás" szót. Gyakran olvashatunk arról, hogy a nyolc modus rendszerét a karoling szakértők találták fel, s így gregorián tonalitásról csak a 8-9. századtól kezdve beszélhetünk. Az analízis azonban azt bizonyítja, hogy a modális rendszer (vagyis a tonalitás, mint az énekes iránytűje a hangok közötti mozgás közben) tökéletesen működött akkor is, amikor a modalitás elmélete még nem létezett. Az órómai és

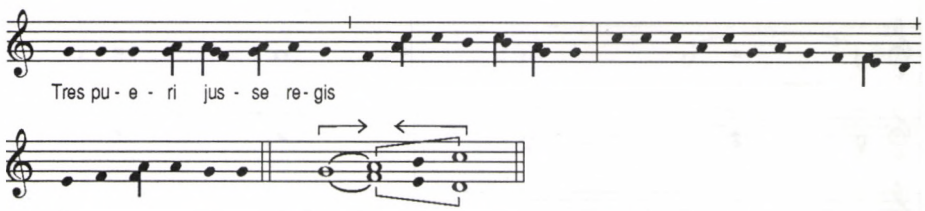
ambrozián darabok, melyeket gyakran mint a liturgikus ének modalitás-előtti stádiumának példáit idéznek, éppen a teoretikusan még meg nem fogalmazott, de élő tonális erők létére kitűnő bizonyítékok. A modusok, melyeket az elmélet megfogalmazott, éppúgy jelen vannak e repertoárokban, mint ahogy jelen vannak az archaikus népzenékben. Azok a spekulációk, melyek a gregoriánnak tonálisan fejletlen állapotát mint az octoechos-elmélet előtti stádiumot feltételezik, nem támogathatók tényleges zenei érvekkel. Amit az octoechos-elmélet ehhez a zenében bennrejlő tonális szisztémához hozzáadott, az igazából csak az *usus*-hoz járuló *ars* többlete.

a. Valójában mit is tartalmazott ez a „használati" tonalitás? Amikor az énekes nekifog, hogy a szöveget egy adott liturgikus műfaj keretei között megszólaltassa, egy konvencionális figurát vagy a lehető figurák egyikét használja, melyet a műfaj hagyományai felkínálnak. Ez az eljárás különösen világos például a tractus esetében. Ez a konvencionalitás természetesen mindazokat az egyenértékűségeket (ekvivalenciákat) is magába foglalja, melyeket a különféle szövegi és zenei helyzetekben alkalmazni lehet, sőt amelyek az énekes inspirációjának is teret adnak. Ha e figurák lehetséges összekapcsolása, következésképpen az egész folyamat iránya is meghatározódik, akkor ezek együtt úgy fognak működni, mint egy tonális rendszer, mely az egyes hangok szerepét elrendezi. (Következő példánk a „Justus ut palma" graduale-típus variánselemeit és azok kapcsolódási lehetőségeinek szkémáját tartalmazza. A motívumok a *Graduale Triplex*, Solesmes 1975 következő tételeiből: Tollite portas, A summo caelo, In sole posuit, Domine Deus virtutum, Excita Domine, Hodie scietis.)

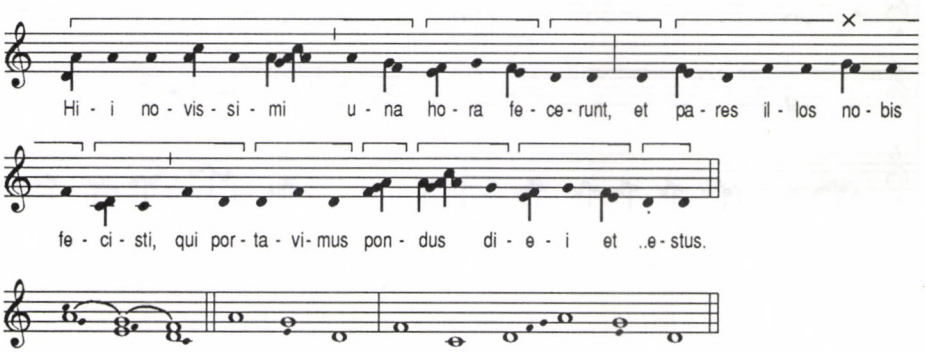


A schenkeri terminussal élve, ez az előtér-tonalitás (tonality in the foreground).

b. Ugyanakkor e rendszer működése a hangokat többé-kevésbé állandó és a konkrét zenei helytől már absztrahált módon kapcsolja egymáshoz. Ennek eredménye egy hangköz-szerkezet, s egyben a hangoknak egyfajta hierarchiája. A tonalitás ebben az értelemben nem skála, hanem a közlekedési útvonalak rendszere a hangok birodalmán belül. És ez a struktúra nagy mértékben érinti a dallamok ill. dallamelemek esztétikai hatását is, hiszen egy dallamlépés aszerint fog egyszerűbbnek vagy érzékenyebbnek hatni, hogy mi a két hang köze egymáshoz a tonális összefüggésben. A schenkeri terminológia szerint ez tekinthető a háttér-tonalitásnak (tonality in the background) mégpedig szinkronisztikus szempontból. Az elemző ezt egy térkép-szerű (ahogy Tovey hívja), sűrített hangképletben ábrázolhatja (A 8.440):

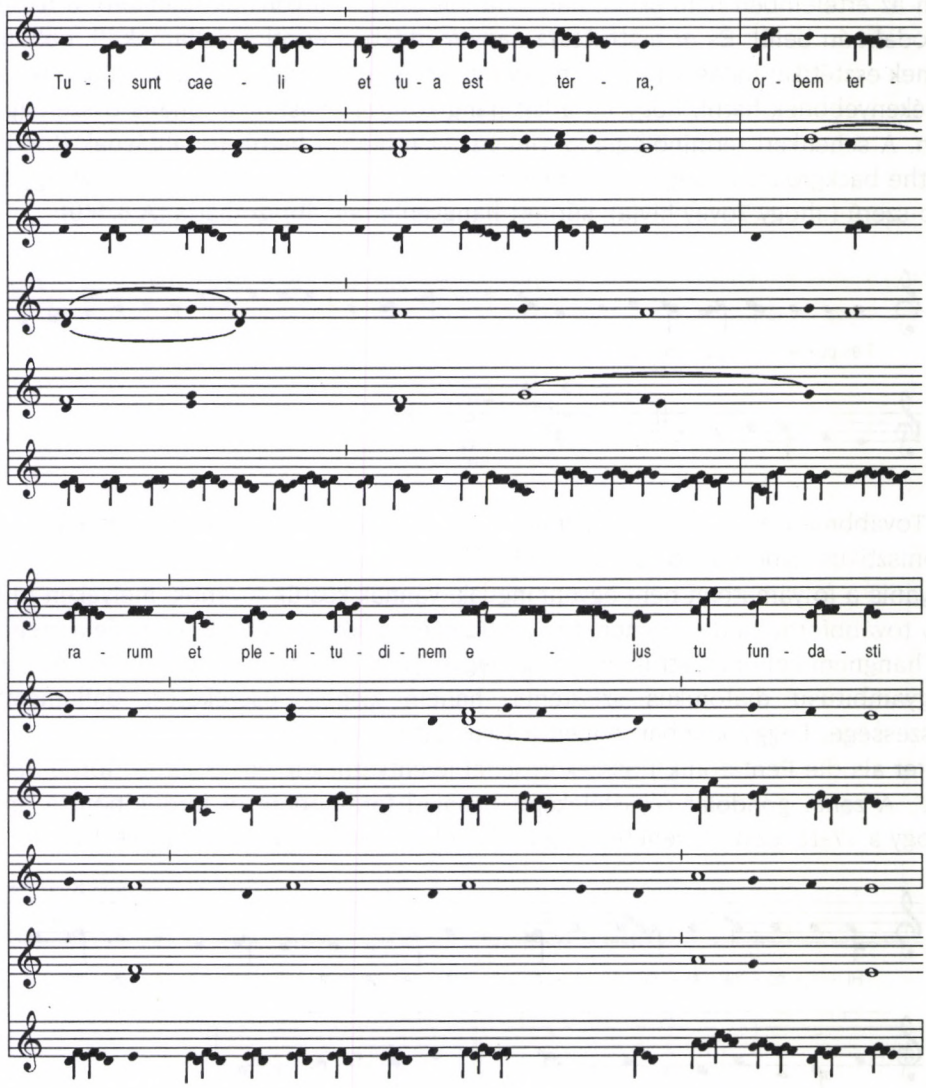


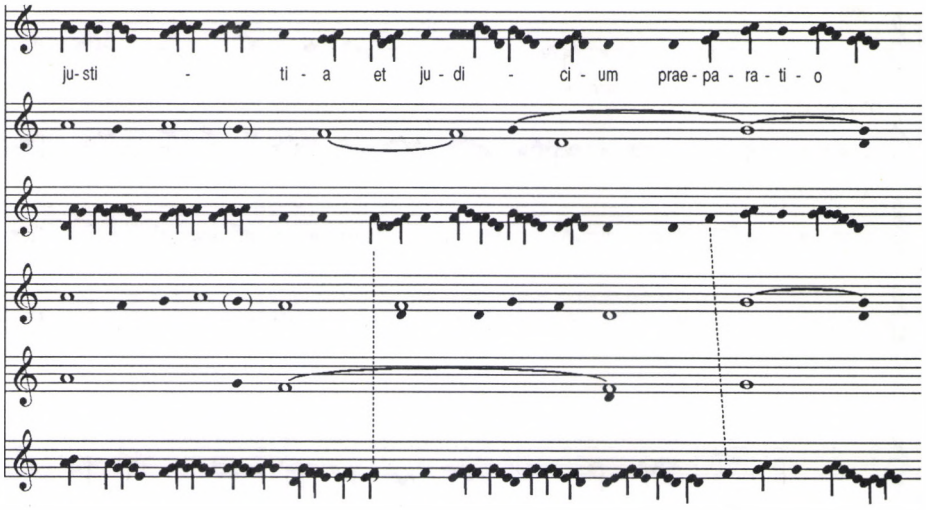
c. Továbbmenve: a schenkeri „Urlinien"-hez hasonló dallamvázak a tonalitás diakronisztikus kibontakozását ábrázolhatják egy adott darabon belül. A hangok ugyanis a folyamatban nem egyenrangúak: vannak köztük olyanok, melyeken mintegy továbbfordul a dallammenet egyik fázisáról a következőre. E jelenség a gregorián hangnem konjunkt struktúrájának függvénye: a klasszikus gregorián modus nem nagyambitusú diatonikus szisztéma, hanem kisebb, összekötött dallamsejtek összessége. Leggyakrabban éppen e kisambitusú dallam-csoportok (vö. W. Wiora: „Älter als die Pentatonik") összekötésénél jelentkeznek a fent említett „fordulópontok". A zenei gondolat olyasféleképpen halad fordulópontról fordulópontra, mint ahogy a 17-18. századi zenében tagolódik a harmóniaváltások szerint (A 1.248):

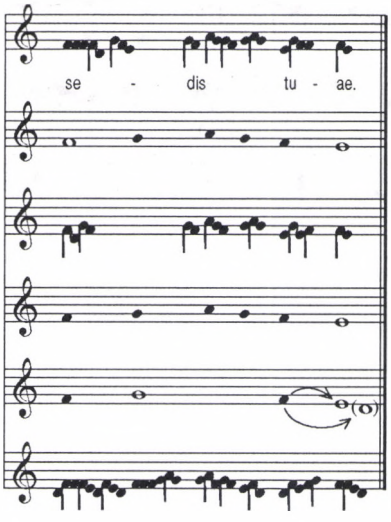


Érdekes kérdés, hogy e kisebb szakaszok hogyan függenek össze a szöveg kisebb léptékű artikulációjával. Természetesen a főhangok és kiegészítő hangok egymás

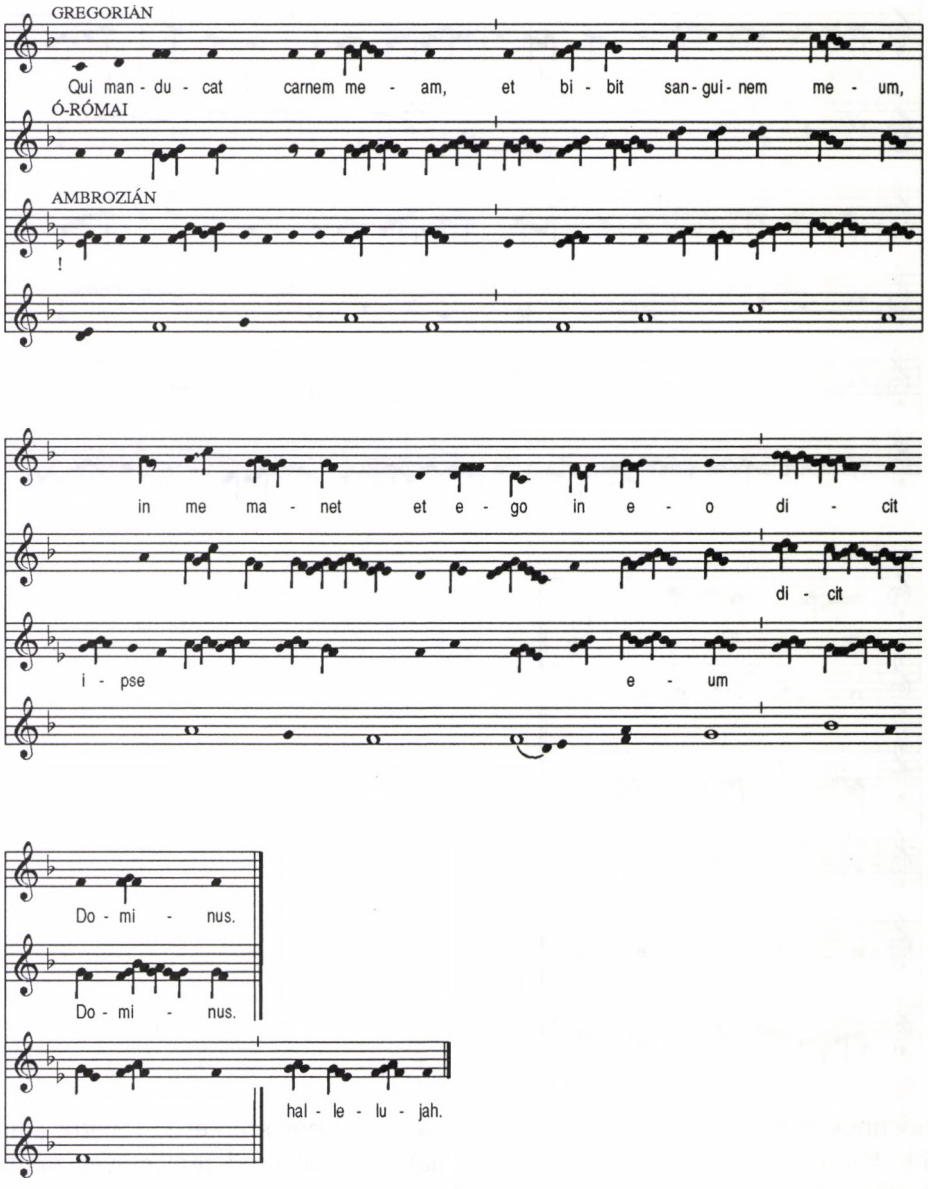
közti játékát a zenei textúra különböző mélységeiben tanulmányozhatjuk (az első sor: *Graduale Monasticum* 1938: 35. old, alatta annak vázlata; a harmadik sor: *Missale Notatum Strigoniense*, Musicalia Danubiana I., fo. 13, alatta annak vázlata; az ötödik sorban nagyobb léptékű vázlat, a hatodik sorban órómai Graduale, *Monumenta Monodica Medii Aevi* II: 288. old.):







Mindennek ellene lehetne vetni, hogy az effajta elemzés szubjektív ítéletre alapozódik. Bámulatos azonban, hogy a funkcionális hangok rendszere milyen mértékben áthatotta az egykori énekesek zenei képzeletét. Ha összehasonlítjuk egymással például azonos tételek órómai, gregorián, sőt ambrozián verzióit, a felszínen mindent különbözőnek találunk, ugyanakkor a közös tonális váz kormányzó szerepe teljesen nyilvánvaló (*Graduale Monasticum* 1938: 344. old. 6. tónusban, órómai Graduale, *Monumenta Monodica Medii Aevi* II: 464. old, 6. tónusban, *Antiphonale Missarum... Mediolanensis*, Roma 1935, 318. oldal, 8. tónusban, a negyedik sorban a közös vázhangok; vö. az előző példával is!):



Persze nem mondom, hogy a tonalitás ilyen értelemben nem lehet a gregorián dallamoknak változékony minősége. Egy tiszta dallam – harmónia, ütem, kontrapunktikus környezet nélkül – nagy teret ad az újraértelmezésnek. A hangok megváltozhatnak, másképpen csoportosulhatnak anélkül, hogy a darabnak mint egésznek logikája megváltoznék. Vannak természetesen ügyetlen neuma-csoportosítások és rossz variánsok is. De a repertoárok, dialektusok, helyi variánsok az egyaránt meggyőző értelmezések nagy változatosságát kínálják fel.

A gregorián tételek tonális analízise a zenének, a zene generatív tényezőinek lényegi jegyeit tárhatja fel, rávilágíthat különböző korok gregorián termésének zenei körülményeire, és sokat segíthet az intelligens és természetes zenei előadás kidolgozásában.

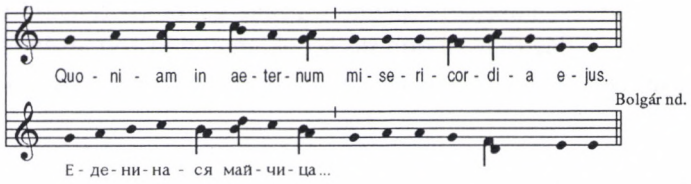
Befejezésül a fentiekhez még három megjegyzést szeretnék fűzni.

a. Nem beszéltem eddig *ritmus-elemzésről*. A ritmus a zenének a *számhoz* kapcsolódó eleme, s a legtöbb európai zenének önálló alkotórésze. Úgy gondolom, a gregorián zenének ebben az értelemben egyáltalán nincs ritmusa. Amit a solesmes-i arsis-thesis teória ritmusnak hív, az nem más, mint a Momigny, Riemann és mások által elméletileg is megfogalmazott romantikus zenei ízlés sajátos alkalmazása. Egyes kódexek „ritmikus neumái" nem ritmusra, hanem agogikára utalnak, ami nem szerves része a zenének, hanem eszköz, mellyel a zenét bemutatjuk. Az agogika az előadás legszellemibb faktora: minden egyes előadáson újra keletkezik és megszűnik, feltűnik és eltűnik az előadás összes többi tényezőjének kontextusában, mert ha nem így tesz, akkor a zene halott.

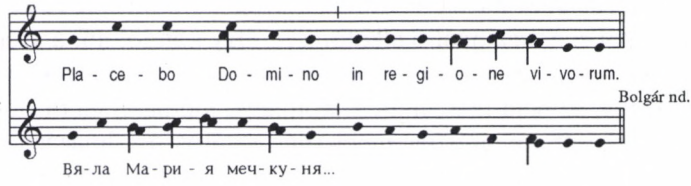
b. Az elemzést számos tévút fenyegeti, ha egyes feljegyzések fölött spekulál, ha szubjektív érzésekre hagyatkozik, vagy ha – e veszélytől félve – egyszerűen csak leírja azokat a tényeket, amelyeket úgyis látunk a kottában. Az effajta tévedések elkerülhetők, vagy legalábbis csökkenthetők akkor, ha repertoárok, variánsok, hasonló és különböző jelenségek tág körében végzünk *összehasonlító analízist*. Ez a követelmény különösen érvényes egy olyan zene esetében, mely nem úgy élt, mint egyedi darabok gyűjteménye, hanem inkább mint nyelv, mint stílus. A gregorián zenének, mely variánsokban élt, s kódexek százaiban maradt ránk, van egy előnye a nagy mesterek műveivel szemben. Azok csak a szerzők vázlatfüzeteiben tárulnak fel többé-kevésbé a születés, a lelemény, az alakítás folyamatát is magukba foglaló teljességgel. A gregorián esetében az összehasonlító elemzés adja a kulcsot a keletkezés megismeréséhez, igaz, többnyire nem az egyes darabok, hanem az egyes stílusok keletkezését nézve. Ez azonban inkább nyereség, mint veszteség: a művészet megértésének középpontjában a stílus áll, mint Guido Adler mondta. Úgy vélem, még nem hasznosítottuk eléggé a gregorián stíluselemzésében rejlő lehetőségeket.

c. E tekintetben a gregorián analízis sokat tanulhat az etnomuzikológiától. A népzene dallamokat vagy inkább dallamcsaládokat kínál összehasonlításra, típusokat és stílusokat, melyeket összevethetünk a gregoriánnal (A 3.003, 3.001, 3.035, 8.121; Sztoin, V.: *Chants Populaires Bulgares du Timok à la Vita, Bulgarie du* N-O), Sofia, 1928: 1789, 2003, 251; Canteloube, J: *Anthologie des Chants Populaires Français*, Paris, 1951: II. 339.):

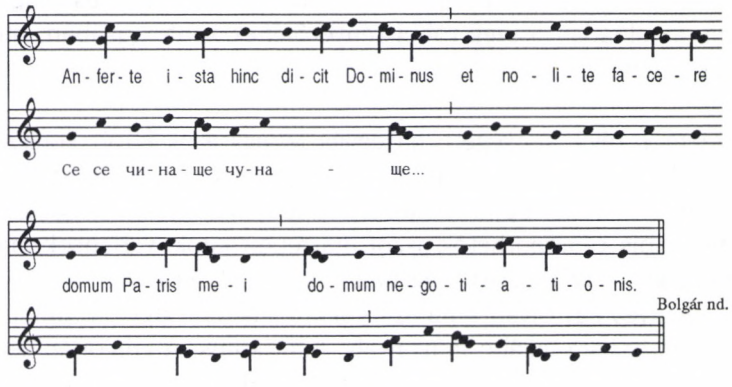
a.)



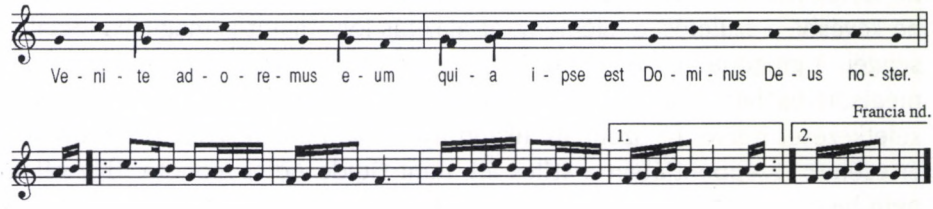
b.)



c.)



d.)



A jelenbe hoz olyan technikákat, eljárásokat, melyek a szájhagyományos zenei tradíciókhoz tartoznak. Példákkal illusztrálja a közhely és egyéni lelemény, a szilárd forma és improvizáció, a struktúra és előadásmód egymáshoz való viszonyát. De legfőképpen megtanít minket a zene régi életmódjára, az emlékezés erejére és módszereire, a félhivatásos énekesek közösségi szerepére. A népzenei hangfelvételek kitágítják zenei képzelőerőnk határait, és sok olyan énekes eljárást, díszítésmódot, agogikai megoldást, hangképzési ideált, melyet a régi kéziratok alapján elképzelni sem tudunk, az élő tapasztalat módján jelenít meg hallásunkban.

Szendrei Janka:

„In basilica sancti Emmerami" – András és Benedek históriája

A középkori Magyarországon regensburgi Szent Emmerám liturgikus kultuszának alig maradtak fenn emlékei.[1] Pedig legalább egy helyen az országban, a nyitrai várban (Nitra, Neutra) található püspöki székesegyházban rangos lehetett Emmerám ünnepe, itt ugyanis a patrónus Emmerám volt. A történeti, régészeti kutatás vitatja, hogy mióta. Van olyan vélemény, főként a szlovák irodalomban kifejtve,[2] mely szerint a 9. század elején a salzburgi érsek által Nyitrán felszentelt – a morva püspökség székhelyéül szánt – első bazilika patrónusa már Emmerám lehetett. Ez egyelőre hipotézis, melyet dokumentum nem igazol. A 9. századi templom ugyanis nem ott állt, mint az Árpád-kori, melynek patrociniumát ismerjük,[3] s meggondolandó az is, hogy a salzburgi érsek keleti missziójáát általában más patrocinium-választások jellemezték. A magyar történet-kutatásban a kérdés nem lezárt. Györffy György szerint a nyitrai vártemplom Emmerám patrociniuma Szent István első királyunk idejére megy vissza. Mikor István, még trónörökös hercegként a bajor Gizellát (II. Civakodó Henrik bajor herceg leányát) feleségül vette 995-ben, s őt Regensburgból saját hercegségének, a dukátusnak központjába, vagyis Nyitrára vitte, akkor valószínű, hogy „Gizella papjai a Regensburgból elhozott Szent Emmerám-ereklyével alapították meg a hercegi kápolnát".[4]

Vitatott, hogy a szentistváni közigazgatásban már fontos szerepet játszó Nyitravár egyháza mikor vált újra püspökséggé, s biztosnak látszik, hogy nem tartozott a legelső alapítások közé. Legvalószínűbb, hogy Könyves Kálmán hozta létre 1113 előtt.[5] Egy ideig tehát Nyitra is az esztergomi püspökség része volt – mégis, az esztergomi liturgikus tradícióban Emmerám rendszerint csak egy commemoratioval szerepel.[6]

[1] A Zagreb, Metropolitanska Knjižnica MR 118 jelzetű 14. századi Lectionariuma regisztrálja Emmeram ünnepét.

[2] Vö. Pražák, Richard: „A Legenda Sanctorum Zoerardi et Benedicti történelmi és kulturális összefüggései." In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 80/4 (1980),400.

[3] Györffy György: *István király és műve*. Budapest, 1977, 115.

[4] Györffy György: op. cit. 115.

[5] *Korai Magyar Történeti Lexikon (9-14. század)*, főszerkesztő Kristó Gyula., szerkesztők Engel Pál és Makk Ferenc, Budapest 1994, 498-500.

[6] Az esztergomi 1341 előtt keletkezett missale notatum három oratiot ad meg Szent Emmerám miséjéhez, vö. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio, Musicalia Danubiana* 1, ed. Janka Szendrei and Richard Rybaric, Budapest 1982, fol. 179. Három oratiot közölt a Pray kódex is az ünnepre (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Mny 1, fol. 88v).

Az egyik ok[7] valószínűleg az lehetett, hogy még a 11. században újabb, hazai szentek tiszteletével gazdagodott a nyitrai vártemplom, kiknek népszerűsége háttérbe szoríthatta Emmerám jelentőségét. A hazai szentek hivatalosan is konpatrónussá váltak 1111-re: az Emmerám-templom ekkor átkereszteltetik ecclesia „sanctorum Emmerani, Andree et Benedicti"-re. A két konpatrónus tehát András (Zoerard) és Benedek voltak, két szent életű remete, kiket haláluk körülményei miatt a vértanúk között tartottak számon. Mindketten a nyitrai Szent Emmerám templom oratoriumában vannak eltemetve, sírjuk máig ismert.[8]

Mint a legenda elmondja, András, eredeti nevén Zoerard (Sorad, Swierad), István király uralkodásának idején, mikor a kereszténység első magvai már meggyökerezni kezdtek, *de terra Poloniensium* jött Magyarországra. Alacsony sorból származott (*ex rusticitate*), de tökéletességre vágyott. A Nyitra melletti Zobor-hegyen álló szent Hippolyt bencés kolostorba ment, s annak apátjától, Fülöptől (Philippus) nyerte el a szent habitust és az András nevet, majd remete életre szánta el magát. A remeteségben hősies aszkézisre vállalkozott. Keményen böjtölt (a nagyböjt idején pl. tápláléka naponta egy dió volt), favágóként dolgozott, alvást is csak ülve engedett magának. Ciliciumként egy vasövet hordott, melyet halála után Fülöp apát a testébe benőve talált meg, kívülről bőrrel borítva. Már életét csodák kisérték, s ezek 1031-1034 körül bekövetkezett halála után is folytatódtak. Benedek, a másik szent, András tanítványa volt, majd mestere halála után még három évig annak életmódját folytatta. Őt rablók ölték meg és a Vág folyóba vetették. Testének helyét egy sas mutatta meg a keresőknek: egy év után ép állapotban találták meg a vízben. A két remetét egy helyre temették (*in basilica sancti Emmerami*).

András és Benedek élettörténetét egy korabeli szerző legendája örökítette meg.[9] E szerző, aki egyiküket személyesen is ismerte, boldog Mór (Maurus, cca. 1000-1070), 1036-tól pécsi püspök, korábban Szent Márton-hegyi apát volt, az első magyar klerikus-generáció kiemelkedő személyisége. Ő *puer scholasticus*ként Szent Márton kolostorában (ma: Pannonhalma) élt, mikor ott Benedek, András tanítványa többször megfordult. Mór püspök András történetét részben Benedek, részben a zobori Fülöp apát elbeszélése alapján foglalta írásba. Legendájában, mely bár stilizált irodalmi alkotás, de ugyanakkor mégis tömör történeti elbeszélés hatását kelti, forrásait minden adatnál megnevezi. A leírást András iránti személyes tiszte-

[7] Emmerám ünnepét Regensburgon kívül mindenütt háttérbe szorította, hogy az ő napjára (szept. 22) esett a Thébai légió mártírjainak (Mauritius és társai) ünnepe is: e népszerű kultuszt a birodalmi politika is támogatta.

[8] Melich János: „Zoerardus." *Magyar Nyelv* 1934, 129-135. vö. *Korai Magyar Történeti Lexikon*... 746-747., Pražák, Richard op. cit. András remete első tisztelői közé tartozott Mór pécsi püspök majd árpád-házi Géza herceg is, aki a nyitrai dukátus ura volt, mikor a remete ereklyéjének, a ciliciumnak felét Mór püspöktől megszerezte.

[9] *Scriptores Rerum Hungaricarum*. Vol. 2., Budapest 1938, 347-361., (kiadja Emericus Madzsar), vö. Csóka J. Gáspár fordításában: *Árpád-kori legendák és intelmek*, kiadja Érszegi Géza, Budapest 1983, 13-15.,184-186. Vö. Kühár Flóris: Szent Mór, a pannonhalmi „puer scholasticus", *Pannonhalmi Szemle* 1936, 241-252., Csóka J. Lajos: *A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon a XI-XIV. században*. Budapest 1967, 364-365.

lete motiválta. E tiszteletet Mór püspök másként is kifejezte. Egyrészt Fülöp apáttól megszerezte és magánál tartotta András híres vezeklő-övének egy részét, – erről később, vsz. 1064-ben lemondott az Árpád-házi Géza herceg, akkoriban a nyitrai dukátus ura javára – másrészt pécsi román stílusú új székesegyházában kőből ki is faragtatta András alakját.[10] Mór püspök 1070-ben halt meg, a legenda tehát ez előtt keletkezett.

A remeték kultuszának gyors fellendülését mind belpolitikai tényezők, mind erőteljes új egyházi irányzatok kedvezően befolyásolták. László király (1077-1095) az Árpád-ház Vazultól származó ágának legitimációját támogatandó szenttéavatásokkal is ki akarta fejezni a szentistváni politikához való csatlakozását. Így ő kezdeményezte Rómánál Árpád-házi Imre herceg és István király, valamint a térítő Gellért püspök szentté avatását,[11] s ő „emeltette fel" a zobori remetéket is, akiket lengyel-barátsága miatt is kedvelhetett. Mindegyik szentté-avatás 1083-ban volt, a remetéké júliusban. Az ő tiszteletüknek kedvezett az Itáliában akkoriban fellendülő, majd az egész egyházban hatást kifejtő új szellemi áramlat is, mely a bencés életideált a remete életmóddal egészítette ki (kamalduliak). Ez Közép-Európában is gyorsan visszhangra talált.[12]

András és Benedek remeték liturgikus kultuszát a magyarországi bencésektől és az esztergomi egyházmegyéből tudjuk először dokumentálni. Az 1070 és 1094 között keletkezett bencés ún. Szent Margit Sacramentarium[13] már a corpusba beszerkesztve hozza Benedek és András három–három oratioját, júl. 16-án és 17-én. Ugyanitt András (hitvallónak minősítve) a nagyszombati mindenszentek-litániában is szerepel. E bencés Sacramentarium adata tehát szinte egyidős a kanonizációval. A 12. század-végi Pray-kódex (szintén bencés sacramentarium) szerint a remetéket már sokkal szerényebb tisztelet illeti meg. Ünneplésüket időközben egy napra (jul. 17) vonták össze,[14]

[10] Vö. Cs. Tompos Erzsébet: „A pécsi székesegyház kőtárának kentauros oszlopfejezete és szirénes gyámköve. Adalék a XI. századi magyar épületplasztika ikonográfiájához." In: *Művészettörténeti Értesítő* XII/ 2-3 (1963), 113-120. Más vélemény a pécsi faragványokról: Wehli Tünde: 'Az 1083-ban kanonizált szentek kultusza középkori művészetünkben.' In: *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*, szerk. Fügedi Erik, Budapest 1986, 54-60.

[11] Vö. Klaniczay Gábor: „Az 1083. évi magyarországi szentté avatások." In: *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*, szerk. Fügedi Erik, Budapest 1986, 15-32.

[12] Vö. Pražák, Richard: op. cit., további irodalommal. A kamalduliak szellemi törekvései a 11. század végén, a szenttéavatások idején már a gregorianizmussal fonódnak össze.

[13] Kniewald K.: „A „Hahóti kódex" (zágrábi MR 126. kézirat) jelentősége a magyarországi liturgia szempontjából." *Magyar Könyvszemle* 1938, 97-112.; Szendrei Janka: A *magyar középkor hangjegyes forrásai*, Budapest 1981, C 62-es forrás, vö. 19-20. (további irodalommal).

[14] De létezett olyan magyarországi liturgikus hagyomány, melyben a remeték ünnepe jul. 16.-ra került. Ilyen volt a zágrábi úzus, vö. pl. a Missale Zagrabiense, Venezia 1511 (RMK III 176) naptárát, lásd továbbá Radó Polycarpus: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*, Budapest 1973, 559. (mutató az András és Benedek ünnepét regisztráló forrásokról). Bár Radó nem említi, a július 16-án ünneplők közé tartozhatott Gyulafehérvár is, legalábbis a Güssing, Bibliothek der Franziskaner Cod. I/34 jelzetű, 1462-ben keletkezett gyulafehérvári breviarium naptára szerint (fol. 5.), melyben 16-án jegyeztetnek a remeték, 17-én pedig szent Alexius (Elek). Az adatot gyengíti, hogy a corpusban ez a forrás is előbb közli Alexius liturgiáját, mint András és Benedekét.

s a Pray-kódex naptárában e dátumnál későbbi kéz vezette rá nevüket egy törlésre, Alexius neve mellé, ugyanott a corpusban viszont egyáltalán nem szerepelnek.[15]

Gazdagabb és folyamatosabban dokumentált a kultusz egyházmegyés hagyománya.[16] A legrégibb fennmaradt esztergomi breviarium, a zágrábi székesegyház MR 67 jelzetű 13. századi kódexe[17] András és Benedek tiszteletére saját históriát tartalmaz (fol. 215-216.). A história prózai szövegű, de rímekkel, asszonáncokkal ékesített. Antifonái mind Mór püspök vitájából veszik szövegüket, az olvasmányok közül az első két nocturnus anyaga, vagyis 6 szakasz származik onnan. A responsoriumok közül hétnek a szövege követi a Mór püspök-féle vitát, míg kettő (a matutinum 8. és 9. responsoriuma) máshonnan készen átvett tétel: a 8. responsorium a mártírok communejában, a 9. a mindenszentek zsolozsmában szerepel.[18] Ezenkívül a responsoriumok némelyike a verzusban nem a vitá-t folytatja, hanem zsoltár-idézettel emeli ki annak teológiai tartalmát, vagy adja meg morális értékelését. A zsolozsma lectioiban, mint ezt a későbbi, részben már nyomtatott breviáriumok is megerősítik, előlről folyamatosan olvastatták Mór püspök életrajzi írását. (Ennek tehát mai ismereteink szerint legrégibb forrása az említett MR 67-es esztergomi breviarium, ahol a vita liturgikus feldolgozásban maradt meg).[19]

A remeték históriája a középkor végéig öröklődött az esztergomi zsolozsmában, ad libitum alkalmazták további, az esztergomi érseki tartományhoz tartozó püspökségek zsolozsmájában is, sőt átvették más, Esztergom hatókörén kívül álló magyarországi egyházak is, például Várad.[20] Kottával leghiánytalanabbul az 1360 és 1370 között keletkezett un. Isztambuli Antiphonale[21] tartalmazza – itt megvan minden énektétel, jól olvasható lejegyzésben –; a késő középkor legfontosabb dokumentu-

---

[15] Török József: „Szentté avatás és liturgikus tisztelet." In: *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*, szerk. Fügedi Erik, Budapest 1986, 33-47. (Török József cikke nem említi, hogy a Szent Margit Sacramentarium András remetének a mindenszentek litániájában is helyet ad.)

[16] Az esztergomi, pécsi és zágrábi nyomtatott missalék idevágó oratio-anyagáról lásd Török József, op. cit. 45-46.

[17] Zagreb, Metropolitanska Knjiznica MR 67, vö. Kniewald, Dragutin: „Iluminacija i notacija zagrebackih liturgijskih rukopisa", in: RAD *Hrvatské Akademije Znanosti i Umjetnosti*, Zagreb 1944, 48-50., az esztergomi eredethez: Dobszay, László – Prószéky, Gábor: *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report*, Budapest 1988, 265-393. A remeték e kódexben olvasható „legendájáról" lásd Kniewald Károly: 'A magyar szentek legrégibb zsolozsmái', In: *Theologia* 10 (1943), 220-232.

[18] 8. Responsorium: Haec est vera fraternitas („de martyribus"), 9. responsorium: Beati pauperes spiritu („quaere de omnibus sanctis"). Lásd Breviarium Mr 67, fol. 216.

[19] A *Scriptores rerum Hungaricarum* (Vol. 2., 347-361.) szövegkiadása csak középkorvégi forrásokra támaszkodik.

[20] Lásd például Breviarium Strigoniense 15. sz., Wien, Österreichisches Nationalbibliothek cod. 1829, fol. 383v (teljes história), Breviarium Strigoniense 15.sz., u.ott cod. 1481 (foliálás nélkül, teljes história). Egy, az esztergomi érsek fennhatósága alá tartozó püspöki egyház, Eger késő középkori Ordinárius-könyve így ír: „Sanctorum andree et benedicti martyrum. Est festum tabulatum. Chorum regant scholares in rubeis. Dicatur per totum historia propria si est vel de pluribus martyribus." Vö. Kandra Kabos: 'Ordinarius secundum veram notulam sive rubricam almae ecclesiae Agriensis' In: *Adatok az egri egyházmegye történelméhez* III. Eger, 1905, 163. Az Esztergomtól független hazai liturgikus tradiciók közül a „keletiek" élhettek a teljes históriával, lásd Breviarium Varadiense 1460, Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8247, fol. 227v (teljes história). A kalocsai és zágrábi liturgikus források az ünnephez csak lectiokat és egy-két énektételt adnak, a teljes énekanyagot („históriát") nem.

ma pedig az esztergomi nyomtatott breviarium,[22] melynek változata majdnem szószerint egyezik a 13. századi forráséval.

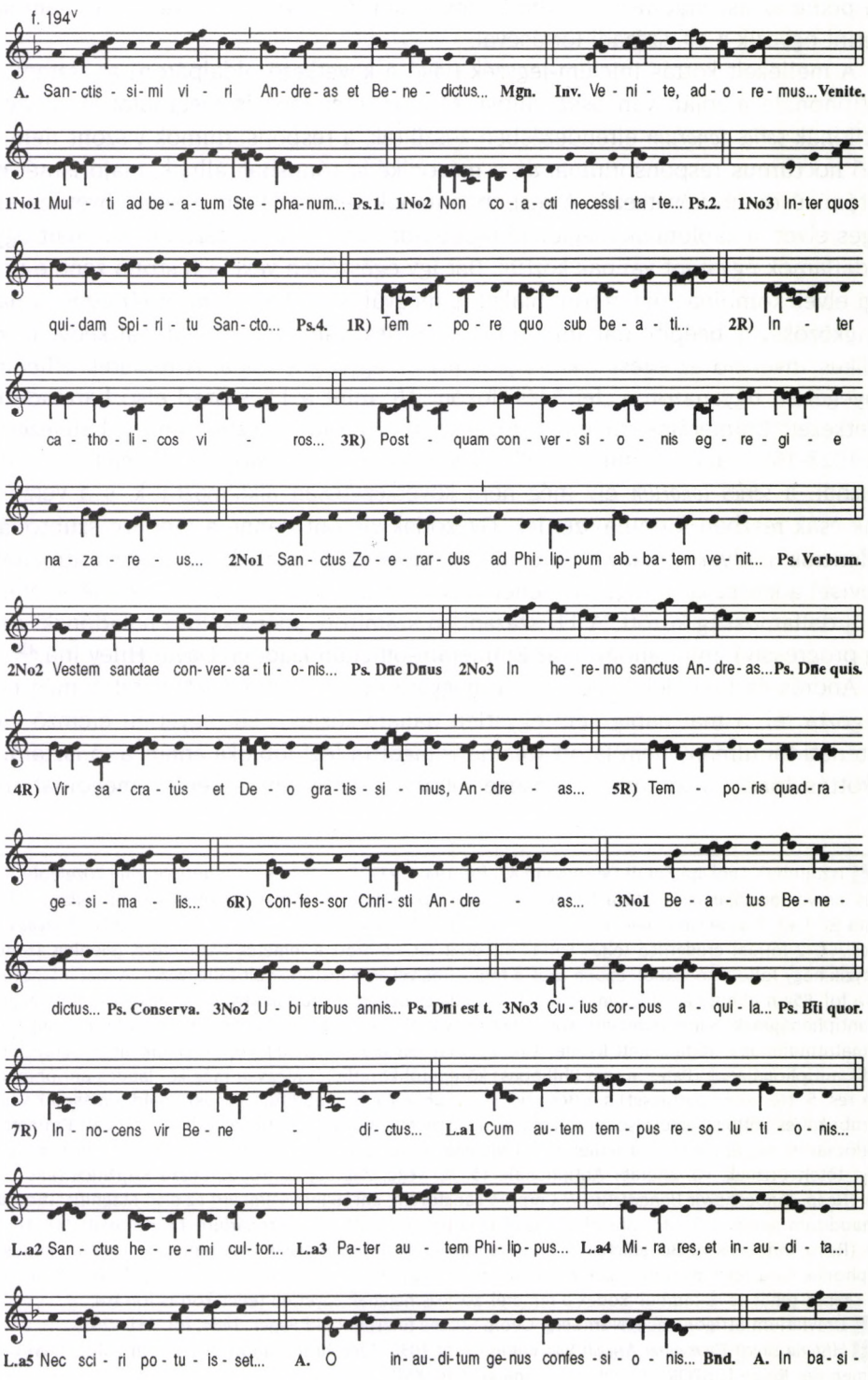
A mellékelt kottás inicium-jegyzék (lásd a következő oldalpáron) az Isztambuli Antiphonale alapján van összeállítva. Már az iniciumok is megmutatják, hogy az antifonák *series tonorum* elrendezésben készültek, a responsoriumok viszont nem: az első nocturnus responsoriumai *dé*, a másodiké *gé* tónusban állnak, majd ismét egy *dé* tónusú darab következik. A responsoriumok verzus-dallamai sem követnek egységes elvet: a sablonnak megfelelő modell-dallamok és merészen komponált egyedi dallamok egyaránt vannak köztük. Bár így egészében véve a história zenéje új és régi elvek kombinációja szerint alakul, a megváltozott hangnem-értelmezés, a nagy hangközöket is beépítő dallamalakítás és a friss, váratlan fordulatokat kedvelő melodikus invenció az egész ciklust jellemzi és egységbe fogja. A remeték officiuma lényegében ugyanazon a „fejlődési fokon" áll, mint a 11. század első harmadában keletkezett Emmerám-officium, a regensburgi Arnoldus Esztergomban befejezett, s ott 1028-1030 táján bemutatott alkotása. Rímeket az is csak ritkán, véletlenszerűen használ, a *series tonorum* elv még nem következetesen alkalmaztatik, s a verzusok csak csak részben formula-szerűek. Gyakoriak viszont benne a modern szubtonális kadenciák, melyek a magyar officiumban kevésbé jellemzőek. Ez a stílus átmenetet képvisel a klasszikus gregorián zenei nyelvezet és a középkor második felére jellemző új dallamosság között. A 11. században számított „mérsékelten haladónak" (mäßig progressiv), mint ahogyan az Emmerám-officium kiadója, David Hiley írja.[23]

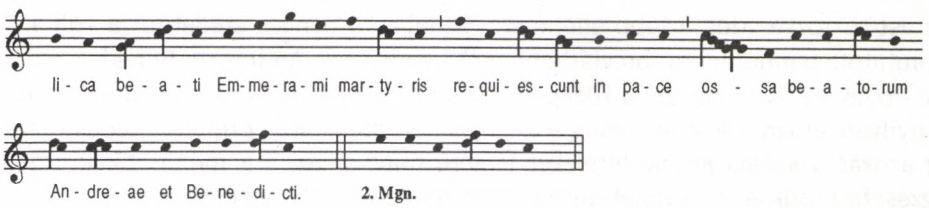
András és Benedek históriáját a magyarországi zenetörténeti kutatás még nem dolgozta fel, a mai napig sem egyetlen dallam-közlés, sem egyetlen elemző vagy történeti tanulmány nem látott róla napvilágot (a legfőbb oka ennek a jó isztambuli kottás forrás hozzáférhetetlensége lehetett). Így számos kérdés megoldatlan a

[21] Isztambul, Topkapi Serail Deissmann 42, fol. 194v-197v. E magyarországi antiphonale közelebbi liturgikus provenienciájának kutatása folyamatban van. Az esztergomi úzust jól képviselő Bratislava, Archiv Mesta EC Lad. 3-as antiphonale a 15. század első feléből (Knauz jegyzék 3. sz., Szendrei Janka: A *magyar középkor*... C 2 forrás) eredetileg teljes kottás históriát tartalmazott a remeték tiszteletére, jelenleg azonban hiányzik négy folio a kódexből, éppen azok a foliok, melyeken e história volt följegyezve. A mai állapot szerint a fol. 95v-n elindul az officium de sancto Andrea et Benedicto rubrikákkal és az első vesperás Magnificat antiphonájának (Sanctissimi viri) kottás verziójával. Ez megszakad, s a hiányzó négy folio-n a teljes kottás matutinumnak is rajta kellett lennie. A hangjelzett folytatás ma a 100. folion jelenik meg: a laudes harmadik antiphonájának (Pater autem Philippus) közepétől követhető. Megvan még két laudes-antiphona (4. Mira res, 5. Nec scire potuisset) s a Benedictus antiphonája (O inauditum genus), majd a második vesperás rubrikái és kottával az utolsó antiphona, a második Magnificathoz tartozó: In basilica beati Emmerami. A kalocsai és zágrábi rítusok a remeték históriájának csak egyes részeit vették át, így kottával is csak néhányt tételt őríznek, vö. Zágrábi Antiphonale 15. sz. vége, Zagreb, Metropolitanska Knjižnica MR 1, fol. 300v (Resp. Innocens vir Benedictus V/ Corpora sanctorum, ant. Sanctissimi viri az első Magnificathoz, ant. O inauditum genus a 2. Magnificathoz), lásd még ugyanígy: Zágrábi Intonárium 15. sz., u.ott MR 10, fol. 111v (Resp. Innocens vir Benedictus V/ Corpora santorum, ant. Sanctissimi viri, ant. O inauditum genus, az antiphonák és a responsorium csak kottás incipittel, egyedül a verzus van végig hangjelezve). A mai helyzet szerint tehát az isztambuli kódex a remeték zsolozsmájának egyetlen teljes kottás forrása.

[22] Breviarium Strigoniense, Nürnberg, Georg Stuchs für Theobald Feger, 1484, fol. 281v-283.

[23] *Historia sancti Emmerami Arnoldi Vohburgensis circa* 1030, Einführung und Edition von Hiley, David, (im Rahmen der Reihe HISTORIAE), Ottawa, Canada 1996, XVII.


f. 194v
A. San-ctis-si-mi vi-ri An-dre-as et Be-ne-dictus... Mgn. Inv. Ve-ni-te, ad-o-re-mus... Venite.
1No1 Mul-ti ad be-a-tum Ste-pha-num... Ps.1. 1No2 Non co-a-cti necessi-ta-te... Ps.2. 1No3 In-ter quos
qui-dam Spi-ri-tu San-cto... Ps.4. 1R) Tem-po-re quo sub be-a-ti... 2R) In-ter
ca-tho-li-cos vi-ros... 3R) Post-quam con-ver-si-o-nis eg-re-gi-e
na-za-re-us... 2No1 San-ctus Zo-e-rar-dus ad Phi-lip-pum ab-ba-tem ve-nit... Ps. Verbum.
2No2 Vestem sanctae con-ver-sa-ti-o-nis... Ps. Dne Dnus 2No3 In he-re-mo sanctus An-dre-as... Ps. Dne quis.
4R) Vir sa-cra-tus et De-o gra-tis-si-mus, An-dre-as... 5R) Tem-po-ris quad-ra-
ge-si-ma-lis... 6R) Con-fes-sor Chri-sti An-dre-as... 3No1 Be-a-tus Be-ne-
dictus... Ps. Conserva. 3No2 U-bi tribus annis... Ps. Dni est t. 3No3 Cu-ius cor-pus a-qui-la... Ps. Bti quor.
7R) In-no-cens vir Be-ne-di-ctus... L.a1 Cum au-tem tem-pus re-so-lu-ti-o-nis...
L.a2 San-ctus he-re-mi cul-tor... L.a3 Pa-ter au-tem Phi-lip-pus... L.a4 Mi-ra res, et in-au-di-ta...
L.a5 Nec sci-ri po-tu-is-set... A. O in-au-di-tum ge-nus confes-si-o-nis... Bnd. A. In ba-si-



históriával kapcsolatban. Legfontosabbak ezek közül a keletkezés időpontja és körülményei.

A magyarországi eredetet, mivel a história boldog emlékű Mór legenda-szövegére épül, biztosra vehetjük. Mikor vált azonban a legendából énekelt liturgikus költészet? A történelmi körülmények és a stilisztikai megfigyelések alapján a 11. század-végi, 12. század eleji keletkezést tartjuk valószínűnek. De a 12. században költött Szent István laudes-antifonák már kötött versformát követnek – ez a remeték officiumának inkább 11. századi datálása mellett szól. Bizonyos, hogy András és Benedek kultusza, népszerűsége Magyarországon ekkor, vagyis a szentté-avatás (1083) körüli években volt a legnagyobb. Vagy erre az eseményre és dátumra, vagy – legkésőbb – a nyitrai vártemplom püspökséggé emelésének eseményére (12. sz. eleje, Kálmán király alatt) kell gondolnunk. Hiszen az új püspökségben András és Benedek „rangja" is megnőtt: már 1111-ben conpatrónussá lettek Emmerám mellett. Sem a magyarországi liturgikus költészet stílusfejlődésének ismerete, sem a remeték kultuszának ismerete nem jogosít fel későbbi keletkezési időpont feltételezésére.[24] András és Benedek officiuma a *legrégebbi* ma ismert magyarországi liturgikus kompozíció, az írásos magyar zenetörténet egyik első nagy próbálkozása.

Hol keletkezett a história? A kultusz az esztergomi egyházmegyében indult, mikor az még Nyitrát is magában foglalta, ezenkívül egyes bencés kolostorokban lehetett eleven: pl. a zobori Szent Hippolitban, Szent Márton hegyén, ahol a legenda szerint az egyik szent, Benedek többször megfordult – s a Szent Margit Sacramentarium rejtélyes keletkezési helyén. Az esetleges bencés eredet magyarázatot adhatna arra, miért kaptak éppen ezek a remeték önálló históriát egy olyan korban Magyarországon, melyben még az ország-alapító szent királynak sem volt teljes zsolozsmája. Az officium strukturális és zenei elemzése azonban teljesen meggyőz arról, hogy a kompozíció *eredetileg sem monasztikus használatra* készült. A series tonorum rend pl. kilenc antifonát jelöl ki a matutinum számára (1-8. tónus + 1. tónus), ami a szekuláris kurzus beosztásának felel meg, s nem 2 x 1-6. tónust valamint egy

[24] Nem lehet érv a későbbi keletkezés mellett, hogy a remeték históriáját a Codex Albensis (12. sz. első harmada) nem tartalmazza. A kódex ugyanis nem esztergomi rítusú, sőt mai tudásunk szerint az országnak egy távolabbi, liturgikusan önállóan szerveződő régiójából származik (vö. Dobszay László – Prószéky Gábor: *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report*, Budapest 1988, TRA forráscsoport.

tonálisan szabad tételt, mint pl. az Emmerám-officium is teszi, a monasztikus beosztást tükrözve. Még inkább ellene szól azonban a bencés eredetnek a Tolnai-féle nyomtatott pannonhalmi breviáriumban[25] fennmaradt András és Benedek zsolozsma – nagy valószínűséggel a középkori Szent Márton-hegyi gyakorlat megörökítése. Ez nyilvánvalóan *másodlagos* jellegű a megismert szekuláris formához képest: kizárólag azokat a *historia propria* tételeket ismeri, mint amaz, s a monasztikus officium végzéséhez szükséges többlet-anyagot commune-ból toldja be.[26]

Ha ezek szerint a magyarországi *világi* egyházak klerikusai között kell keresnünk a história szerzőjét, a hely megjelölése elég egyértelmű. Nagyon valószínű, hogy a remete-szentek nyugvóhelyén, Nyitrán, *„in basilica sancti Emmerami"* készült a zsolozsma, ahol András és Benedek tisztelete rögtön haláluk után megindult, s ahol később ők conpatrónussá emeltettek.[27] Azt azonban már csak óvatos hipotézisként vethetjük fel, hogy vajon nem állt-e a zsolozsma hátterében mintául az ötven évvel korábbi, s Esztergomban akkor még bizonyára jól ismert Emmerám-officium.

[25] Breviarium ordinis sancti Benedicti de novo in monte Pannoniae Sancti Martini: Ex rubrica patrum mellicensium summa diligentia extractum. Venetiis (Liechtenstein) 1519, fol. 371-372v.

[26] Lásd már a 2. Nocturnusban a 4. antiphonánál: *Justi fulgebunt* „cum reliquis per ordinem de pluribus martyribus" (fol. 372.), az olvasmányok és a responsoriumok sora is commune-ből egészül ki.

[27] A nyitrai remete-kultusz elevenségére figyelmeztet, hogy István nyitrai püspök 1508 körül bejegyzi a hozzá került Filipecz-féle pontifikáléba (fol. 2v) az András és Benedek ünnepére való püpöki hármas-áldás szövegét (vö. Radó P. op. cit. 458-459.)

Sólyom György

Alberich és Freia
A nibelung gyűrűje zenedramaturgiájához

Ez a munka az utolsó lapok tisztázása órájában vált,
váratlanul – fájdalmas és baráti tiszteletadássá
Kroó György emlékének.

Szeretünk sűrűn, újra meg újra visszafordulni rég ismert, nagy művekhez, szentesített jelentőségű, nagy alkotók életművéhez... És szeretjük ennek a gesztusnak a bejelentésével indítani gondolatmenetünket. Azt a várakozást igyekszünk kelteni ilyenkor, hogy a mű valami fontos, érdemleges, eddig fel nem tárt – s épp napjaink történeti konstellációiban aktuálissá váló – tulajdonságának, összefüggésének jöttünk nyomára... Csakhogy... úgy vagyunk, olyanok vagyunk, mint a *nornák*, Erda ősanya-istennő múltat és jövőt tudó leányai az *Istenek alkonya* Előjátékának kezdetén, ahol „sötét hallgatás és mozdulatlanság" a színpadleírás. A sors fonalát szőni-fonni és sorsot énekelni jött a három sötét szavú leány, de nem tudják már ellátni mitikus teendőjüket. Nincs már Világ-kőrisfa, amely régen szilárdan rögzítette a szálat, töve alól kiszáradt a bőséges forrás is. Egyetlen mondat sem jóslás már a nornák szavában. Felidézgeti a balladás tagolású ének a valaha-volt, ismert történéseket, tovább-továbbadják egymásnak a szálat s végül – refrénként – újra meg újra csak *kérdezik* egymást: Tudod-e, hogy volt ez? Tudjátok-e, mi lesz?

...Egyre kevésbé tudjuk prognosztizálni régebbi műalkotások pályáját napjaink, vagy a közeljövő befogadásában. Világuknak milyen rétege, vonása kerül előtérbe, komplex tartalmának melyik oldalával, milyen elemével fogja megragadni későbbi befogadói figyelmét? És még csak ezután merülhet fel a kérdés: éppen mikor és – miért?

Weisst du, wie das ward? Még csak arra sincs kész válaszunk most, a kezdetnél, miért ösztönöz és izgat bennünket újra csak – hányadszor már? – egy rendkívüli hatású és különlegesen „hányatott sorsú" mű élmény-emléke, Wagner *Ring*jéé, a százhúsz éve élő *Nibelung gyűrűjé*-é. Nincs szó saját, és nagyon tartós befogadó élményünk valamilyen alapvető revíziójáról, csak fontosnak tűnő hangsúly-eltolódásról, érzékeny átszíneződésekről. Szubjektív kiindulású, „vallomásos" jellegű munka készül tehát s legföljebb csak remélhetjük, hogy bizonyos mértékig talán valós, történelmi eredetű folyamatok, tendenciák is állnak mögötte, anélkül, hogy fogalmilag megismerhetők volnának számunkra. Nyugtalan előérzettel kíséreljük meg az esetleges „választ" – bevezetés helyett – a munka egészére bízni.

Már csak ezért sem törekszünk úgynevezett „teljességre", a teljes mű széltében-hosszában bejárására, nem csak terjedelmi, mennyiségi mértéktartásból. Néhány

útvonal, talán csak útirány „akar" most – jó három évtized múltán – másképpen megnyílni, kibontakozni a régebbi képből. Úgy kínálkozik, hogy két zenedrámai körre, két területre koncentráljunk, ami most különösen, illetve új módon foglalkoztat bennünket.

Katasztrófa-látomásokként és *siratókként* foglalnánk össze az egyik csoportot: a teljes tetralógia élménytartalmának egyik alaprétegéről, talán legbelső magváról van szó. Aligha leegyszerűsítő, túlzó jelképesítés, ha megtestesítőjeként a pusztító, elembertelenítő hatalom démonát nevezzük meg – s *Alberich* világáról, szférájáról szólunk. Természetesen nem érhetjük be közvetlen megszólalásaival, szólama és szűkebb zenei környezete képével, a portrénak az elemek tágasabb komplexusából, szerteágazóbb összefüggésű szálaiból kell alakulnia...

Másik témánk pedig – *Freia* lesz, a viruló és termő fiatalság, a szépség és szerelem, az életforrás géniusza. S ő sem csak úgy, ahogyan az istennő színpadi és zenei alakjában – csak A *Rajna kincsé*ben – jelen van, de természeti ereje és hatása további „működésében" s abban is, ahogyan másokat megérint, ahogyan lényét felfogják.

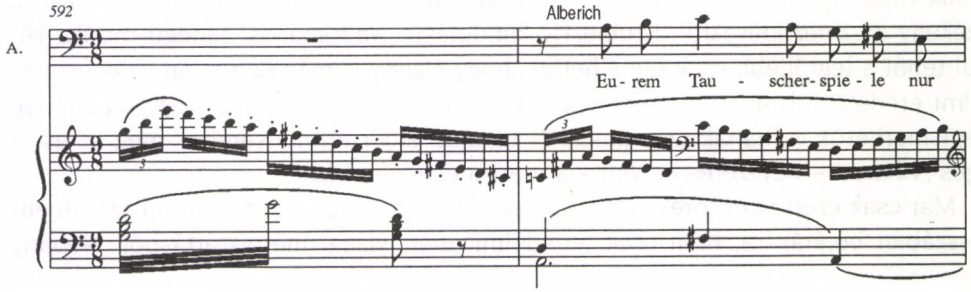
Néhány ponton össze is ér a két téma-terület. Figyeljünk pl. Freia közvetett, interpretált portréira A *Rajna kincsé*ben, amikor *mások ábrázolják* az ifjúság, szépség, szerelem szféráját az ember-világban: Loge, a második képben kétszer is és – éppen Alberich (!), a harmadikban. Áttételes, reflektált ilyenkor a motivika helyzete és páratlanul kifinomult a harmóniai érzékenysége: a hajlékonyság, a tisztán áradó fény és az űzött szorongás koraéretten-kései (1853!) árnyai közt. A megkésett, védtelen, kiszolgáltatott Szépség megkapó emlékképe – de egyszersmind a múlhatatlan *ewig Weibliche* is.

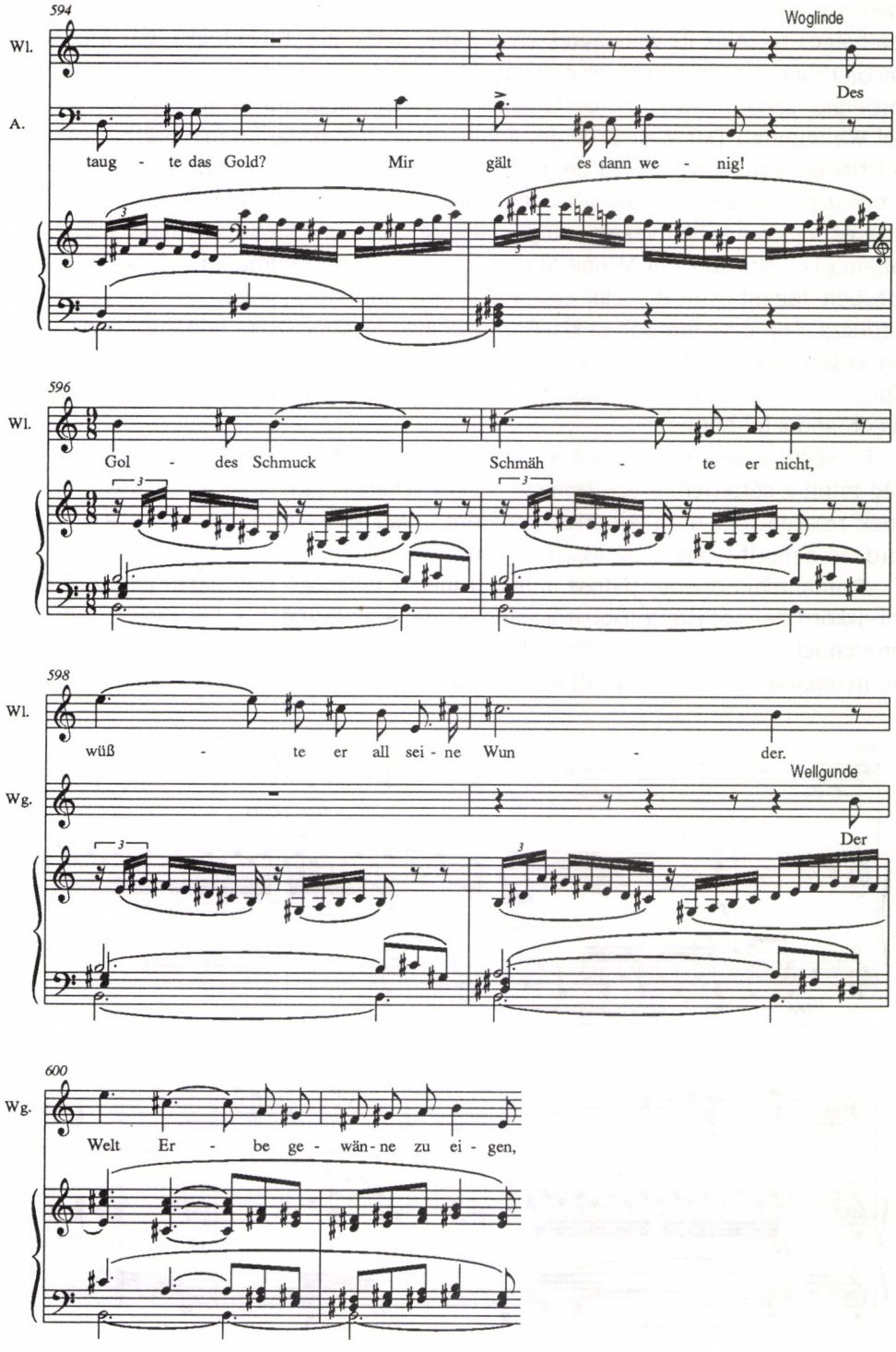
I.

1. A teljes tetralógia terjedelem-arányában voltaképpen meghökkentő, milyen könyörtelen gyorsan, hamarosan áll be az első – a továbbiakat megalapozó, meghatározó katasztrófa.

Kigyúlt a Rajna-mélyi arany fénye, megszakad a sellők és Alberich táncos-játékos scherzója. Még groteszksége mögül is áttetszik a „singspieles" dalolás mesebelien könnyű nyugalma, ártalmatlansága. S a *Rheingold*dal fehér, C-dúr fénye a fanyar, csúfondáros külső burkot is leveti; a lengő a-g, a-g léptek hangsúlyain, jól halljuk: c-d-h-f-a (VII. nóna) szól együtt; tömör, statikus disszonancia a fény energiaforrása. Zavartalan mégis a ringó, 9/8-os hullámzás mesélő könnyedsége.

De ekkor Alberich *kérdezni* kezd:

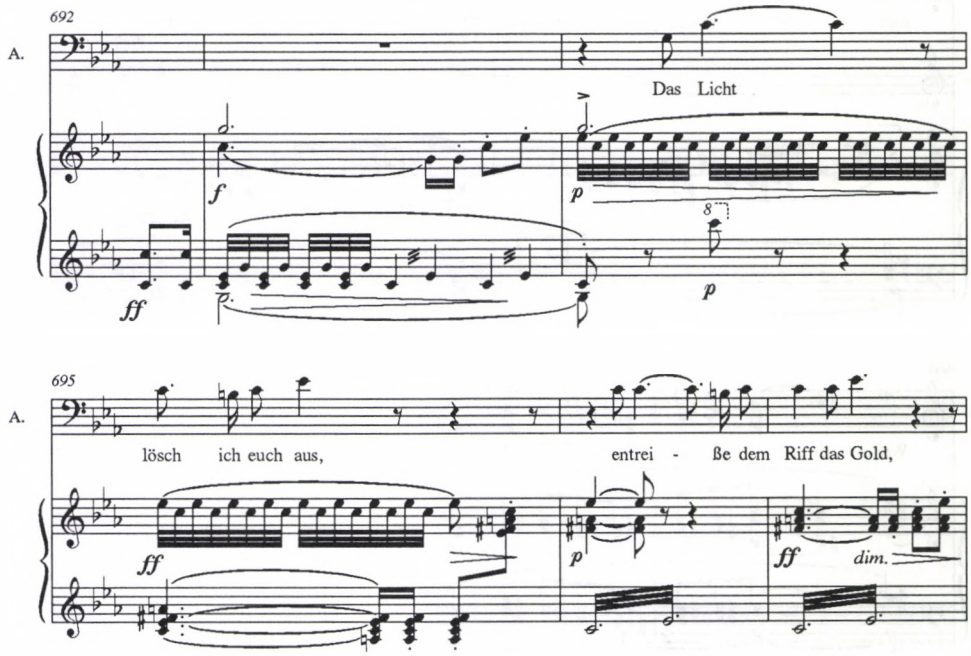


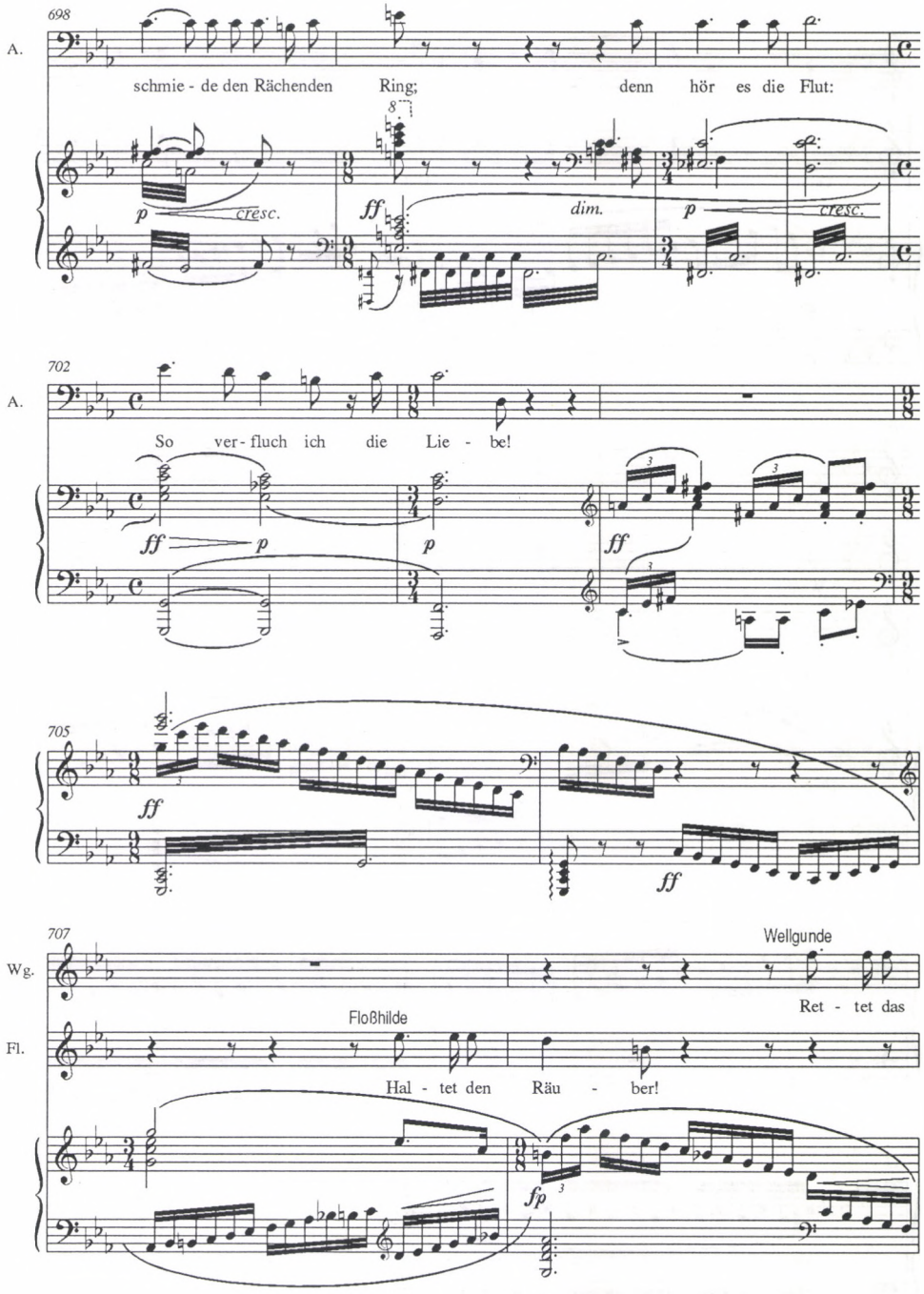

594
Wl.
Woglinde
Des
A.
taug - te das Gold? Mir gält es dann we - nig!
596
Wl.
Gol - des Schmuck Schmäh - te er nicht,
598
Wl.
wüß - te er all sei - ne Wun - der.
Wg.
Wellgunde
Der
600
Wg.
Welt Er - be ge - wän - ne zu ei - gen,

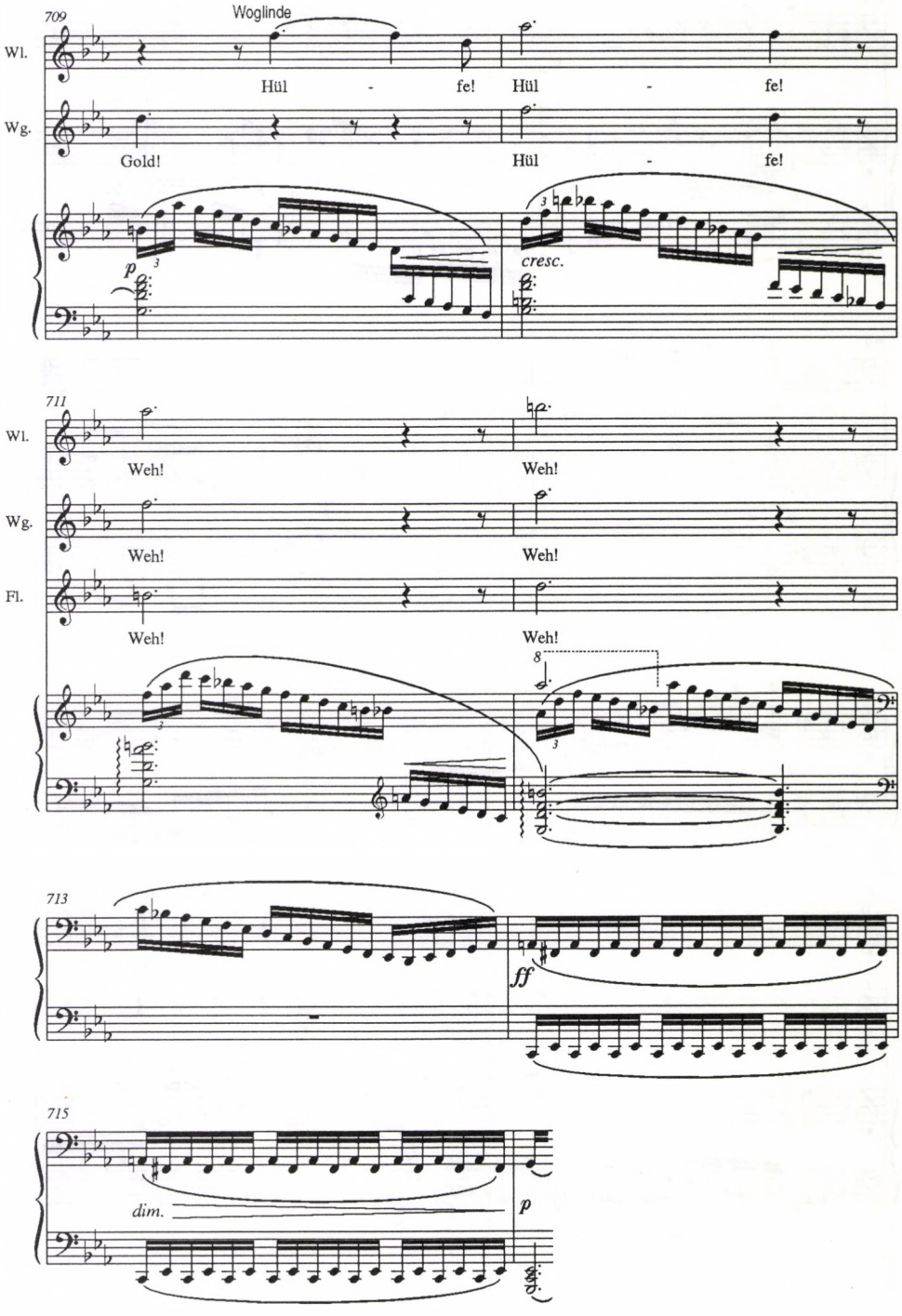
Ezzel a pillanattal fordul meg zenedramaturgiai funkciója. Az utálatosan esetlen, nevetséges torzalak itt válik agresszív rémmé, démonná. Ettől fogva már a könnyű, táncos ringás lesz a „külső", az *álca*, amelynek valóságtartalmára a nibelung *rákérdez*. Körbejáró, szeptimára szorított dallamát már-már „megtanulva"-utánamondva válaszol Wellgunde („Der Welt Erbe gewänne..."): a titok akaratlan megosztott, elfecsegett titokká válik („Weisst du denn nicht, wem nur...") – és készül lépésről-lépésre az egész művet átszövő, behálózó *gyűrű-motívum*. De még Woglinde – *később* elhíresedő és visszamenően vészes, súlyos jelentést nyerő – kiemelten nagy ívű c-moll dallama is („Nur wer der Minne Macht...") alapjában az eddigi, daloló scherzo-lüktetésben fogant, súlyát, csak egy *mese* varázs-mondókájaként, szinte észrevétlen hordozza, épp csak tempóban kissé visszafogva. Az atmoszféra félelmetes-fokozatosan sötétül be (gondoljunk vissza pl. Alberich „Wie in den Gliedern brünstige Glut..." – lefojtott, elhomályosított f-moll kitörésére...), rejtett, fenyegető borzongás erősödik fel benne.

És végül mégis robbanásszerű hirtelenséggel omlik össze az eddig viszonylag még mindig sértetlen, szűzi, *természeti* szféra scherzós játéka. A sellők E-dúr kitérőjének retardációja után Alberich sorsdöntő, vad kitörése hozza vissza a végzetet hordozó c-mollt („Das Licht lösch' ich euch aus...").

„Romantikus operai" pátosz is feszül még a tajtékozó kiáltásban (a szűk-szeptim-akkord halmozása, a többször ismételt dallamfordulat...). De a végső szó („So verfluch ich die Liebe!") szeptim-zuhanása, elfúló lélegzet-kiesés torzító hangsúlyával, nyomában a felcsukló-csattanó fúvósakkorddal: iszonyú leszámolás.




698
A.
schmie - de den Rächenden Ring; denn hör es die Flut:
p cresc.
ff
dim.
p cresc.
702
A.
So ver - fluch ich die Lie - be!
ff p
p
ff
705
ff
ff
707
Wg.
Wellgunde
Ret - tet das
Floßhilde
Fl.
Hal - tet den Räu - ber!
fp


709
Woglinde
Wl.
Hül - fe! Hül - fe!
Wg.
Gold! Hül - fe!
p
cresc.
711
Wl.
Weh! Weh!
Wg.
Weh! Weh!
Fl.
Weh! Weh!
713
ff
715
dim.
p

S alázúdul utána a hömpölygő ár. Sürgő tizenhatod-mozgásának úgyszólván teljes anyaga az *eddigi* kergetőző scherzo vízizenéje, ez a hármas-hangzat- és skála-hullám adta a *Rheingold*-köszöntő ének fényhátterét is. Most azonban végletes metamorfózison megy át ez a motivikus készlet. A scherzo, a fogócska-játék csillámló-cikázó, felaprózottan rövid *cselekmény-mozzanatai* helyébe *egy* nagy ívben kifeszülő, tömör és veretes *szimfonikus egység* lép, egyetlen *de profundis* kiáltás c-mollban, a *Rheingold*-dal minoréjában, az előjáték párhuzamos molljában. Az elemi-primer, klasszikus hangnemviszonylattal, mint legegyszerűbb kontraszt-tényezővel felerősödik még egyszer a messziség, mesebeliség aurája is – de egyben hasítóan éles, zuhanásszerű drámai fordulat zenéje ez. Meghatározó törés a cselekményben, a szűzi-tiszta, szépséggel teli Természet brutális megrablása, a *rossz világ* kezdete... A c-moll dominánshang oly rég ismert $^{6}_{4}$-$^{7}_{5}$ váltogató orgonapontjával, az újra meg újra belekiáltó kisnóna-sikollyal – ez a gomolygó áradat a boldog *Rheingold*-ének „visszája", mollellenképe: Alberich első, örömpusztító tette. Beletorkollik végül a „wer der Minne Macht..." mélyen megrendült felidézésébe, hogy ez benne először nyerjen *társító*, „Beziehungszauber" funkciót.

Amikor aztán, pára módjára ritkuló-tisztuló – újra dúr – térben „leválik" róla a gyűrű-motívum tercmenete, hogy lassan a Walhall ragyogó Desz-dúr képévé alakuljon át, – ez már új szféra, másik fejezet. A *Ring* első színváltozás-közjátéka: máris katasztrófa-állapot feszítően sűrített vészjelzője.

2. Az Alberich-birodalomra nyíló portál képe nemcsak a *Ring*-zene legmerészebb víziónak egyike, de a kor teljes zenei körképében is egyedülálló kuriózum. Az első pillanatokra merőben „zenén kívüli"-ként, hangfestő, illusztratív mozzanatként megszólaló effektus, a *hangolt üllőkön* szüntelen-egyetlen ritmusban repetált egyetlen *f* hang kétségtelenül – alig stilizált! – naturális *munka-zaj*... De megpróbáltatás, szenvedés vallomásos, forrón emberi zenéje övezi.

Wotan alászállása a nibelungok – immár Alberich rabjai – műhelyeibe vad elszántságú, kényszer űzte vállalkozás; hajtja Loge elbeszélésének „Weibes Wonne und Wert ..." intelme, az arany felcsapó fényhármashangzata, a menekülő Freia (e-moll) mozdulatából hatalmas feszítőerejűvé nőtt, s most már a mélység felé (b-moll) húzó dallam... Az egyes mozzanatok szoros és tömör mozgás-egysége végül az *észrevétlen* hozzá lopódzó, új ritmusú ostinatóval, a kovácsoló motívum lüktetésével nyer még nyugtalanabb folytonosságot. Annál dermesztőbb, hogy a nagy sodrású szimfonikus folyamatban egyszerre minden más megszakad és elnémul, marad az egyhangnyi éles, hideg és *üres* (felhang-szegény) csörömpölés: a munka üllő-kalapács-zaja. A munkáé, amely mögül elhalt, eltűnt a környezete: minden, bármivel való összefüggése, vonatkozása, minden emberi értelmű kapcsolat és dimenzió. *Csak így* illik Alberich rendjébe: a fájdalom, az elmúlás, a panasz, azaz *bármi expresszió* rideg kizárásával, elnémításával. Mondhatni, az egyszerűség kedvéért: *„a zene"* kikapcsolásával. Erre mutat pillanatnyi, megfélemlítő mintát ennek a nyolc ütemnek kietlen, kísérteti zörgése: ilyen az alberichi lét – a Freia nélküli.

A tizenkilencedik század közepén az intranzigens elutasítás egy kiáltásaként az elhallgatás lesz a zenei ábrázolás és formálás legintenzívebb, nyolc ütemnyi szava.

Aztán a kioltott, elnémult zene nyomában, félőn, alig hallhatóan meg tud még szólalni újra, *mégis* a csöndes folytatás, a mély járású sirató dallam... Az emberi tartás rezisztenciájának valami végső tartaléka rejtetten, úgyszólván illegalitásban túléli legbrutálisabb üldöztetését. Annak árán, hogy a zene bevonta szókincse elemei közé az elzenétlenedést.

3. Nyersebb, érdesebb a zenei anyag állaga, amikor – A *Rajna kincse* negyedik jelenete kezdetén – a nibelungok urának kezéből ragadják el minden rablott kincsét az istenek. Iszonyúan szégyenletes a bukása: rabjai, amíg felhordják a mélyből a kincset, rabként, Wotan és Loge foglyaként láthatják rettegett zsarnokukat. Csupa elemi motívumcsírából alakul Alberich szenvedés-zenéje, szinte még faragatlan, megmunkálatlan állapotú, összefüggésekbe még be nem épített foszlányokból, törmelék-darabokból. Az ún. robotmunka-motívum (például amelynek társításait a tetralógia szövedéke nem egyszer a fájdalom, gyötrelem sokkal tágabb jelentésköreire is kiterjeszti): egyetlen lelépő kisszekund-"sóhaj", ezúttal, kínzó makacssággal tizenháromszor ismételve ugyanazon a fokon. Ennél is tovább lüktet a vele együtt járó nibelung-kovács-ritmus és a kettős ostinatóra fonódik még a „kincs"-dallam lassan fölfelé kígyózó szekvenciája is. Hozzájuk még: az énekszólam, Alberich vergődő, fogcsikorgató, utolsó parancsszava. Ezek a motivikus elemek valóban a maguk brutálisan „fejletlen", elemi-indulati szintjén kombinálódnak egymással. Érzelmi-drámai affektusuk „rászorul" a hangerő színtisztán mechanikus, szóval-jellel előírt fokozására is (akárcsak korábban, a harmadik jelenetben Alberich munkára hajszoló, fenyegető kiáltásai):ez az alvilágian félelmetes affektus elsősorban talán épp ettől a kiélezetten *nyers, direkt* fogalmazásától nyeri *sajátosan új* töltését.

Márpedig ez az élménykör, úgy látszik, az öt és fél éves hallgatás után újjáéledő Wagner-zene világképének – legalábbis egyik – alapvetően új rétege: N*ibelheim* üzenete. Megkaphattuk már az imént, nagyon hasonló hangsúlyokkal – „Habt acht! Habt acht!" – hadüzenetként, Alberich világpusztító programjaként... Úgyszólván közömbös, hogy a történetben *most* a megrontó bukásának, a rabló kisemmizésének vagyunk tanúi; a rontás tartalma feloldhatatlanul érvényes, hatályos lett már a világ, az emberi jövő egészére, „an allem, was war, ist und wird." Életbe lépett a *„so verfluch ich die Liebe"* pillanatával, amely Alberich kezébe adta az aranyat, a gyűrű hatalmát.

A *cselekményi logika* szintjén úgyszólván közömbös a néhány perc múlva elhangzó (*szövegileg új* tartalmú) pokoli szuggesztiójú *átok* drámai funkciója is, hiszen *már fennálló helyzetet* nyomatékosít, már működésbe lépett törvényt ratifikál. Az új, születőben lévő világállapot sokkoló élményét – „Bin ich nun frei?" – veszi itt birtokába a zenedrámai kifejező-ábrázoló közeg. A *wohltemperiert* hangrendszerben valaha létrejött, legélesebben feszültségteremtő, dinamizáló harmónia-eszközök – a szűk és a bő hármas, az orgonaponttal együtt ötszólamúvá dúsuló disszonancia – az el-elakadó ritmusban lüktető, tartós repetíció súlya, nyomása által átcsapnak a *bénultság, a dermedt lépés-képtelenség* affektusába: kisérteti monotóniába.

A *Ring*-zene történeti újdonságának számos más közt, egyik alapvető tényezője ez. Nibelheim üzenete, olyan földalatti világ híradása, amely mintha a dolgok valami nyomasztó *változatlanságában, mozdíthatatlanságában* volna „érdekelt", sötétek az

alapszínei és kevés az árnyalatuk. Ilyen *a világ* színkészlete Alberich programjában (3. jelenet) és átkában (4. jelenet). A romantikus zenekari nyelv kibontakozó fénykorában, harmónia és hangszerelés együtthatásaként, a kolorisztikus gazdagság és differenciáltság teljében – nem más ez, mint ennek a kolorisztikus gazdagságnak egy tüntetően *negatív véglete*, szélsősége: illúziótlan sötétség víziója.

1853-54-ben, amikor A *Rajna kincse* zenéje íródik, korai, előreküldött jelzések, váratlan riasztások ezek a szcenikai és zenei katasztrófaképek. Ebbe az évkörbe tartozik még következő példánk, a *Siegfried* II. felvonásának előjátéka is. Szembetűnő *aszinkron*: a Wagner-zene jóval *előbb neszelt föl* egy általános európai *megrendülés, megrázkódtatás-élmény* tartalmaira, mintsem azokat széles körben elterjedten felismerték volna, a kor megkerülhetetlen, letagadhatatlan minőségeiként.

4. Az alberichi világperspektíva talán a romantikus zenében megjelenő *természetélményt* rombolja le legradikálisabb, legpusztítóbb könyörtelenséggel.

Erdőbe vezeti Mime Siegfriedet, akit meg kellene tanítania félni. S ha van erdő, amely erre esélyt ad, ez az: minden rebbenő mozdulat, vagy fény-villanás félelmet keltő itt, a lidérces éjszakában. „Erdő, amelyben az alvókat és a virrasztókat egyaránt látomás kísérti meg..."[1] A lét új konfliktusai közt vívódva-gyötrődve küzdő 19. századi ember zenéje, Beethoven VI. szimfóniája óta, vagy talán már a két nagy Haydn-oratórium óta szólította, köszöntötte, újra meg újra a Természetet, amely – úgy tűnt – a maga spontán, belső és örök harmóniájával nyugtot, megpihenést, feloldást kínál. Mintha „szerződés" köttetett volna: a társadalomban, történelemben élő ember a hódolatát, a rajongását ajánlja fel – a természet pedig óvja őt sérüléseitől és „enyhet ád"... De a megannyi kegyetlen tapasztalat közt felnövő, megkeseredő emberi világ egyszer csak mintha „felmondaná a szerződést". A régen és jól ismert, elementáris érzelmi indíttatás, a romantikus zenei (és költői-irodalmi) expresszivitás oly bőséges forrása, mintha elapadt volna: megjelenik a *Siegfried* II. felvonása előjátékában a természet eddig elképzelhetetlen képe, a Természeté, amely – „nem válaszol". Kietlen, lepusztult és elutasító, először a természetfestő zenék sorában.

A diatón hétfokú hangrendszer feszültségcentruma, a feltétlen feloldást követelő disszonancia, amely ezzel az igényével *a dinamizmus elvét* tartja fenn a folyamatban: a *bővített kvart* (szűkített kvint), a tritonusz. Ha feloldása tartósan *elmarad* s *ugyanaz a tritonusz* ismétlődik, – a jelenség éppen eredeti tulajdonsága révén, tartalma ellentétébe csap át: a *statikus* állapot, a dermesztő, bénító mozdulatlanság képét ölti. A korszerű tonális mozgás több-felé nyíló, választható lehetősége helyén – a *semerre, sehová* úttalansága jelenik meg.

A *selva oscura* ez, a „lasciate ogni speranza" erdeje, a hidegen zizegő-zúgó vonóstremolóval, a tritonusz süket timpani-döngésével. A felvillanó, cikázó fény kísértő rémre, a *gyűrű* jelenlétére világít, a kétszeri felágaskodó jeladás és nyomában a lassan – gyötörten is, fenyegetően is – emelkedő szinkópás akkordmenet, amelynek a kifosztott Alberich régi (A *Rajna kincse*, 4. jelenetbeli) feljajdulása a csúcsa, az átkot

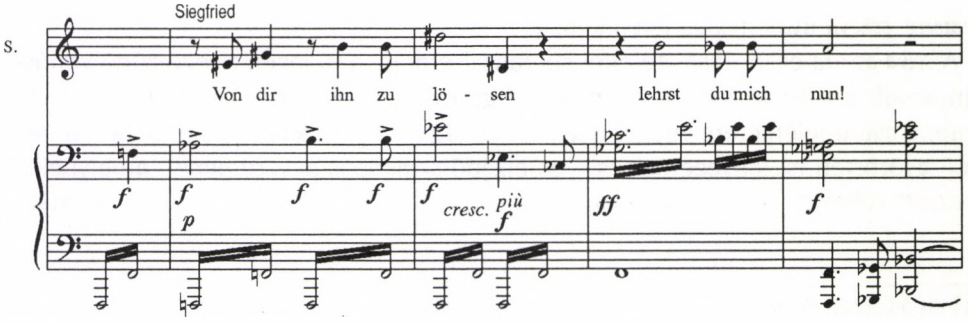
[1] Kroó György: *Heilavac avagy délutáni álom a kanapén*... Budapest: Zeneműkiadó,. 1983. 202.

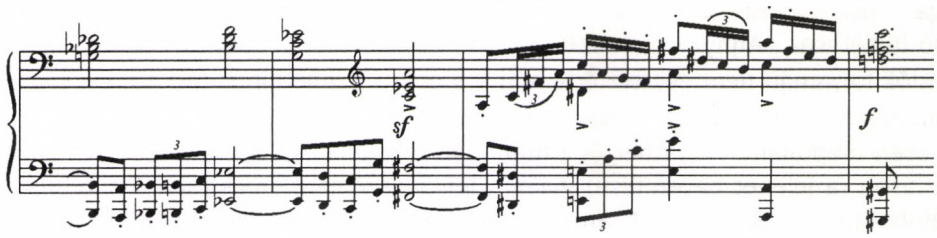
idézi... De *jel* a végig döngő, vakhomályos tritonusz maga is, csak ez nem visszaidéz, hanem anticipál: a nemsokára megjelenő Fafner ember-alatti, civilizáció alatti szavát, amely ezt az egyetlen hanglépést tudja csak s így szól: „Ich lieg' und besitz'". Ennyi és nem több a létezése értelme, nincs szüksége bővebb szókincsre.

A pokolmélységű „tételt" végül is szoros, szigorú – bár rejtőző – *formává* feszíti a kontrabasszus-tuba végigkígyózó szörny (Wurm)-motívuma, Fafner másik portréja. Fafner birodalma ez, *Neidhőhle*, az Irigység-barlang: Nibelheim követe, Alberich tart éjjel-nappali megfigyelő ügyeletet a bejárata előtt.

5. Azt hihetnők, a *Ring*-zene karakterszférái, élményterületei sorában mélyebbre nem is hatolhatunk már. De – ha a mű tartalmi-formai folyamata egyfajta „hullámvonalként" alakul, a pusztító-romboló erők s az ellenük föl-vett küzdelem perspektívái (vagy csak reményei, vagy csak illúziói) között – hátra van még egy minden eddiginél mélyebb aláhullás fázisa. A történet itt a meghamisított tudat, az identitásától megfosztott, manipulált személyiség és magatartás iszonyú tetteiről szól. Siegfriedről szól, aki – Az *Istenek alkonyá*ban – szerelmes Brünnhildéje előtt *nem-Siegfriedként*: felfoghatatlan-idegen Rémként, majd hűtlen árulóként jelenik meg. Siegfriedről, akinek cselekvését-be mások akarata épült be s ő maga – felismerhetetlenné vált benne. Az *ilyen* cselekvésnek és következményeinek zenedrámai víziója, zenei anyagának összetétele és állapota – magában álló.

Siegfried, az Alberich varázssisakjával hamisított ál-Gunther, Hagen felejtésitalából ivott, így vált számára Brünnhilde idegenné. Kimért, szenvtelen és parancsoló a szava – az első felvonás végén –, deklamációja szófukaran csupasz és kemény „rendelkezésekre" szorítkozik a teljes jelenetben. De megjelenésével rideggé, kiüresedetté vált az egész tematikus tér is; alig egy-két rég elmosódó jel köti az eddig megismert világhoz. S ezek is épp az elrejtő, *elváltoztató varázslat*, a feledtető bűbáj emlékei, alig mozduló, tompa és titokzatos – a tonalitás jellemző, fő fordulataitól távol eső, idegen – harmónia-léptek. Később benépesül lassanként a motivikus környezet, de elemei továbbra is mintegy széthullva vagy szétszórtan hevernek a sivár tájban, összefüggést, formát teremtő vonatkozásaikat, kohéziójukat elvesztették. S lefoszlott róluk, kíméletlenül a *színek* minden szenzuális fénye, vonzása. Ennek a szférának a logikájában megtörténhet a pokoli képtelenség, hogy Siegfried – aki soha nem hallott Alberichről, soha a gyűrűhöz tapadó, életpusztító átokról – az alberichi átok dallamával szólaljon meg!





Hatályossá lett számára is a gyűrű kijátszhatatlan, alberichi törvénye: „Des Ringes Herr – des Ringes Knecht!"

Siegfried és Brünnhilde: a két énekszólam minden kommunikációt kizáróan, tagadón szegül szembe egymással. Csak abban találkoznak, milyen engesztelhetetlenül messze jár mindkettő bárminő humanizált, egymással „szót értő" – nagyobb ívű, netán periodizáló – melodika hagyományától. Ha Siegfried szándékkal „elváltoztatott hangon" szól, Brünnhilde hangját a Felfoghatatlannal való szembesülés fordítja ki önmagából, vadul kiélezett hangköz-ugrások amorf cikázásaivá („Nun erseh' ich der Strafe Sinn")... A *Ring*-zene legradikálisabb hangközrendű motívumát alakítja itt az énekszólam (ezért is félrevezető a jóval később létrejövő „bosszúszövetség"-ről elnevezni). A megfejthetetlen *rejtély* gyötrelmeként jelenik meg Brünnhilde tudatában. Wotan oly nagyon jellemző *meghasonlás-témájának* – így keresztelnénk át a hamisítóan halvány, erőtlen „kedvetlenség" (Unmut) címkét – származéka ez, de az már maga is az eredeti – (*Rajna kincse*-beli) szerződés-, rend-, akarat-, elhatározás-értelmű *dárdamotívum* (*Walkür*-beli, Fricka gerjesztette) megbomlása, megkérdőjelezése volt – és vele a teljes – valaha racionálisnak és erkölcsileg szilárdnak hitt – wotani rendé is... Lényegében a zenedrámai történés legbelső folyamata megy végbe egy ilyen motívumsor három karakter-alakjában... Bár az ilyen, mindenek bomlásával, összeomlásával fenyegető pillanatokban a Beziehungszauber, a tematikus-motivikus összefüggésrendszer maga is mintha meginogna. Legalábbis nem nyomul elsőrendűen a figyelem előterébe: a bomlás, a katasztrófa-élmény már-már felszámolja tudatunkban az eddigi folyamatok és összefüggések emlékeit. Elborítja, leépíti a motivika konkrét, néven nevezhető „életfunkcióit". A káosz lett az úr, a Vonatkozás tagadása, lehetetlenülése.

A hatvanéves Wagner zenéje – ha valahol – itt közeljut a „megdicsőítetlen emberi szenvedés" komor, távolabbi jövőbeli, – wiesengrund-adornói – értéknormájához.[2] Nincs pontosabb és totálisabb képe a lecsapó-zuhanó oktáv ürességénél.

6. Az első felvonás-végi zenedrámai víziónak tágabb, explicit kibontása a tomboló és kirobbanó feszültségű, közvetlenebbül drámai összecsapás-jelenet, amely a második felvonás közepét, gerincét alkotja. S épp ez a *drámaiság* maga, az „operajellegű" mozzanat köti egyfajta, nagyon tág értelemben vett hagyományossághoz. Jól ismert elemekben éled meg ez a kötődés, az „operás" emlék: a dialógus tagolt-

[2] V.ö.: Theodor W. Adorno: „Arnold Schönberg." In: *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest: Gondolat, 1970. Id. különösen 159-161.

sága, kihívás és riposzt ritmusa, a mozgás éles, közvetlenül zenei feszültséggé hevülő lüktetése... Annyira él és felismerhető ez az örökség, hogy az Istenek alkonyát az idők folyamán nem egyszer érte már – s épp a wagneriánus táborból – a kompromisszum, az operai útirányba visszafordulás szemrehányó minősítése. Nem is teljesen alaptalanul. Gunther és Brünnhilde érkezése és fogadtatása a Gibichung-szálláson (a jelenet bevezetése) majd, a felvonás végén, a nászmenet elindulása – szembeszökően „kölcsönzött" anyagra utaló réteg: hangerő és pompa századközépi – főként francia – *nagyoperai* mámor, fanfáros, dekoratív „ünnepiség" légkörét árasztja. De az ilyen „visszaesések" bírálói nem érzékelik (pl. az ifjú és Wagnerrel sokat foglalkozó zenekritikus, G. B. Shaw sem[3], hogy Wagner koncepciójában az avíttnak, álságosnak érezhető operai formulák megjelenése a cselekményi és ábrázolási szituációk *torzultságát*, egyfajta *„érvénytelenségét"* kívánja hangsúlyozni (jószerével egy egész operatörténeti korszakét). Csak hát – gyengéjük-e, vétkük-e ha nem érzékelik? Ahhoz az kellene, hogy a közelmúlt harsány-pompázatos operatípusa már egyértelműen leértékeltként, túléltként éljen a köztudatban, – holott még ekkor, az 1870-es években is épp csak a wagneri, a wagneriánus orientáció értékrendi ítélete ez. S a nagyoperás elemek efféle, „pejoratív" hangsúlyú megidézése igazán meggyőzően szuggerálja – a drámai helyzet hamisítottságát, a művészi kép hiteltelenségét? Bárhogy is minősítünk, Wagner tudatos szándékát csak akkor vonhatnánk kétségbe, ha feltételeznénk kompozitorikus intenzitása hosszú perceket érintő elgyengülését, kihagyását, ekkor, 1870 tájt... úgy ítélnénk, mint Siegfried maga, épp ebben a jelenetben, hogy az álcázó, meghamisító eszköz, a (stiláris) varázssisak – ezúttal nem működött hibátlanul... Talán nem is igazán lényeges ennek a kérdésnek az eldöntése. Az igazán lényeges – a hamisított valóság elementáris, pusztító erejű összeomlása, az álca lehullása.

Amikor Brünnhilde a „Siegfried – Gutrune" jelenséggel szembekerül, hasonlóan sivár, kiégett és megfoghatatlan lesz a környező világ, mint előbb, az „ál-Gunther" jelenetben. Ott közbevágott a felvonásvég éles, könyörtelen metszése; most tere van a Brünnhilde-tragédiának a kibontakozásra és ki is kell bontakoznia, teljesednie – valami fékezhetetlen lávafolyam izzásában. Rémült felismerések felcsapó sikolyai, a megcsalatás, kijátszottság megsemmisülő zuhanásai a megkínzott indulat görcsében küzdenek az artikuláció, a megformálás gesztusaiért. Köztük, körülöttük a mélyülő, tehetetlen értetlenség csöndje. Nem más dől végképp romba itt, mint Siegfried és Brünnhilde minden gyűrű-átoktól szabadnak vélt, világ-megmentésre predesztinált szerelme... S vele összeomlanak, szilánkjaira hasadnak – „mir schwindet das Licht... Siegfried... kennt mich nicht?" – a felfogható létezés alapjai... A jelenettípus hátterében ott állhat, ha nagyon távol is, a „nagyoperás" drámai lüktetés ismerősnek tűnő emléke, de *ennek* a jelenetnek a légköre nem lehet ismerős sehonnan.

A formálása, építése sem. Első nagyobb tömbjét Brünnhilde feljajduló kiáltásai, illetve ezek csúcs-hangjai („Du lügst!", „Dieser war es,", „Betrug! Schändlichster

[3] George Bernhard Shaw: *The Perfect Wagnerite*. London, 1898.

Betrug!", „Heil'ge Götter...!", „nicht ihm, – dem Manne dort...") tagolják emelkedve fokozó sorukkal, de merőben zilláltan, aszimmetrikusan. Ez a tagolás nem segít, nem orientál valamilyen elrendezésre, a lángoló, pokoljáró intenzitás folytonosságát tartja fenn szüntelenül. A „Betrug" szavaknál egy jellegzetes instrukció áll az énekszólam mellett: „Ezekkel az ismételt kísérletekkel mintha lélegzete elakadását akarná leküzdeni." Valójában az egész, nagyobb szakaszt jellemzi ez a megjegyzés: az elfúló, zihálló lélegzetért vívott küzdelem – itt maga a tartalmi lüktetés, a lényeg és a szerkezet.

A zene más paraméterei is ebben, a bomlasztó, dekomponáló irányban működnek.

Gondoljunk az egyszer, futólag már említett, markáns harmónia-elemre: a teljes műben szembetűnően, jellegzetesen tért hódító *nón-akkordra*, ötöshangzatra. Ha a harmónia és tonalitás fejlődésvonalában talán nem is oly elhatároló, sorsdöntő fordulat, mint a trisztáni kromatika áttörése, – más, azzal látszólag ellentétes irányú eszközeivel végül is épp annak affektív, tartalmi következményével esik egybe: elhomályosítja, felfüggeszti a tonális relációk logikáját. Gondoljuk meg, (amit hallásunk spontánul érzékel): ha egy akkordban öt hang (négy egymásra állított terc) szól, a várható-feltételezhető folytatás, a feloldás iránya sokkal bizonytalanabb, kevésbé meghatározott és „szükségszerű", mint a hármas, vagy négyeshangzatok egymásutánja esetében. Öt hang: a sor hangjainak többsége. Hármas csoportjaiból, amelyek más körülmények közt a jól érzékelhető, jellegzetes *funkciókat* látják el, most egy akkordban *kettő is* (pl.:*c-e-g-h-d*!) jelen van: kioltják egymást.

A hangzás provokálóan éles effektusa, persze, rég nem ismeretlen már. A barokk és a klasszikus formálás átfogó és differenciált feszültsége rég kimunkálta már *a feloldás tartós halasztásának* izgalmas felfokozó eszközét: a domináns orgonapontot. Szonáta-, vagy rondó-alakú tételek száz meg száz *visszavezető* szakaszának élményei juthatnak eszünkbe. S ha a kifeszített „egyenes vonalat" közben – különösen mollban! – egy-egy VII., vagy megemelt IV. szűkített négyes-hangzat súrolja: az álló és a mozgó elem ütközése spontán „melléktermékként" hozza létre a sajátos, „függőleges" hangzásjelenséget. A történeti idő azután felfokozza a kiélezett és forró, felajzott pillanatok iránti igényt és érzékenységet. A jelenség leválik eredete emlékéről és önállósul. Az orgonapontok hosszan zengő *g*-je kilép nyugvó vonalából, hogy egy-egy *h-d-f-asz*-hoz, *fisz-a-c-esz*-hez, vagy akár *a-cisz-e-b*-hez, épp *mint ilyenekhez*, akarva, szuverén társként csatlakozzék.

A nón-akkord helyzete rokon lehet a kromatikus kötésekével abban, hogy a feloldás iránya determinálatlan, korlátlanul szabad, – de az eltérések a két jelenségkör között sokkal lényegesebbek. Először is, a trisztáni kromatika folyamataiban az „akkord"-fogalom többnyire másodlagos, származtatott: úgyszólván bármely mozzanata a polifón ellenpontos – és egyszersmind a zenekari – szövedék egy-egy fázisa, eseménye s mintegy épp csak abban „valósul meg" igazán[4]. A nón-akkordok pedig

[4] V.ö.: Carl Dahlhaus: *Wagner*. In: *Grove monográfiák*., Budapest: Zeneműkiadó 1988. 131.

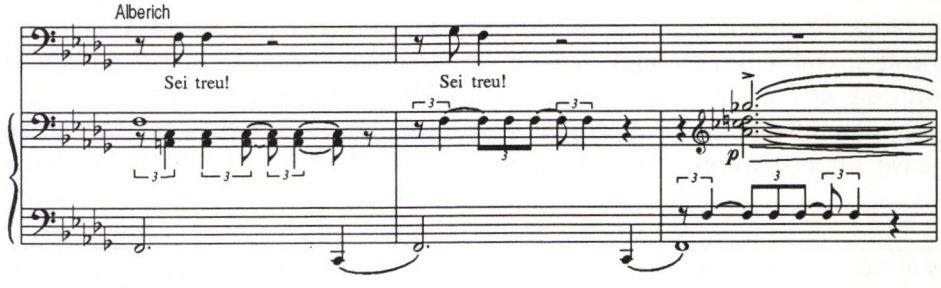
csaknem mindig a közvetlen-egyszerű értelemben vett akkord-alakban jelennek meg, mint egy-egy éles felkiáltás, megvillanó fény, vagy kopogó, repetáló hanghátter. De még döntőbb, hogy a kromatika – a permanens félhanglépések szorító-feszítő tapadása révén – a funkció-kapcsolatok „túl"-élezésével bomlasztja a tonális relációkat, – az ötöshangzatok sora az eltompításukkal, kilazításukkal.

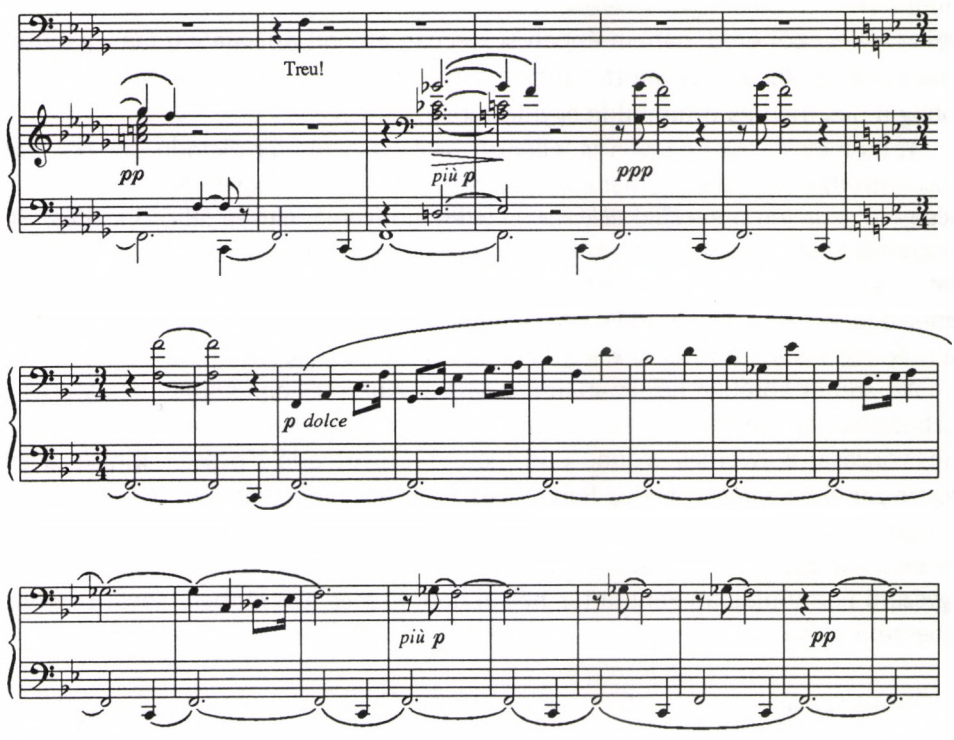
Nyilvánvaló, hogy jó idő óta már nem Alberichről „magáról", személy szerinti alakjáról van szó. Jeleztük is előre, hogy tágabb összefüggésekre igyekszünk figyelni, létezése-működése áttételes és szétágazó következményeire is, világára, szférájára. Épp ebben a tágabb értelemben élhettük át, hogy a Gibichung-porta, sőt, még Brünnhilde láng-sziklája is – Alberich működés-köreként – fokról-fokra mintegy Niebelheimmé, átok-területté és Neidhöhlévé vált... Az sem jelent igazán elhatároló cezúrát, hogy Alberich közvetlen tevékenységét az Istenek alkonyában Hagen vette át, pedig szólamaik intonációs útja sokban el is válik egymástól. A Hagené vitathatatlanul személytelenebb, kimerevültebb, „allegorikusabb" sötétségű atyja elvadultan barbár, zilált-izgatottan nyüzsgő, tevékeny tónusánál...

Találkozásuk nyomasztó, dermesztő jelenetében (a II. felvonás kezdetén) nem is kétféleségük a döntő momentum, hanem a teljes élménykomplexumnak valami más, titokzatosabb és irracionálisabb többrétegűsége. Nem elég az éjszakai dialógus – harmóniákban és hangszerszínekben – lidérces-kísérteti megvilágítása, amely mintegy kérdésessé teszi: él-e még valóban Alberich, vagy Hagen álombeli szellemvíziójaként jelenik meg...

Hatalmas áradású *sirató* zokog mögötte, szinte megszakítatlan, mély járású és aláhajló menetű dallam roppant ívű szekvenciája, az iszonyú indulatú támadásnak már védtelen kiszolgáltatott humánum még-ez-egyszeri, de profundis threnódiája, A *Rajna kincse* oly rég volt első közjátékának utolsó folytatása. Már-már hihetetlen *polifónia szinkronjában* a sötétség-démonok agressziójával magával! Félelmetesen szép tanúságtétel a megsemmisíthetetlen *Emberiről*, – legalább a panaszra, elsiratásra még megőrzött képességben. Nem: végül – még hihetetlenebbül – a „klasszikusan", lassan kifeszített domináns fölött oszlik a nibelheimi b-moll éjszakája. Gyöngéd hangú, tünékeny, egyszólamú maggiore dallam dereng át s ki is teljesedik, ígéretes feloldássá, rajnai virradattá. A végső Elem, a természet tudna, kínálna valahol, még egy megnevezhetetlen utat, ha mást nem, a minduntalan Változás kiiktathatatlan, örök változatlanságát? Lehetséges volna, hogy Alberich és a Gyűrű világa annak csak egyik fázisa?

A.





II.

Freia... – és tematikai, dramaturgiai környezete, úgy tűnik, nem „ellenpólusa" az Alberichének, a költői-zenei szféra, a „világ", amely körülötte felépül, önmagában nem alternatíva a nibelungok urával szemben. Alakjának helye a dráma struktúrájában nem egyenrangú amazéval; Alberich konfliktus-beli ellenfele Wotan és Siegfried (Brünnhilde már – az Alberich útjait, törekvéseit folytató és „képviselő" – Hagené). Freia alakja csak A *Rajna kincsé*ben jelenik meg s még abban sem az aktív, „fő" személyek egyike. De *róla szól* A *Rajna kincse* történetének fő kérdése, döntése, Wotané és az óriásoké is[5], a sorsától függ az istenek sorsa, jövője... Területe ezáltal túl terjed az előesti darabon.

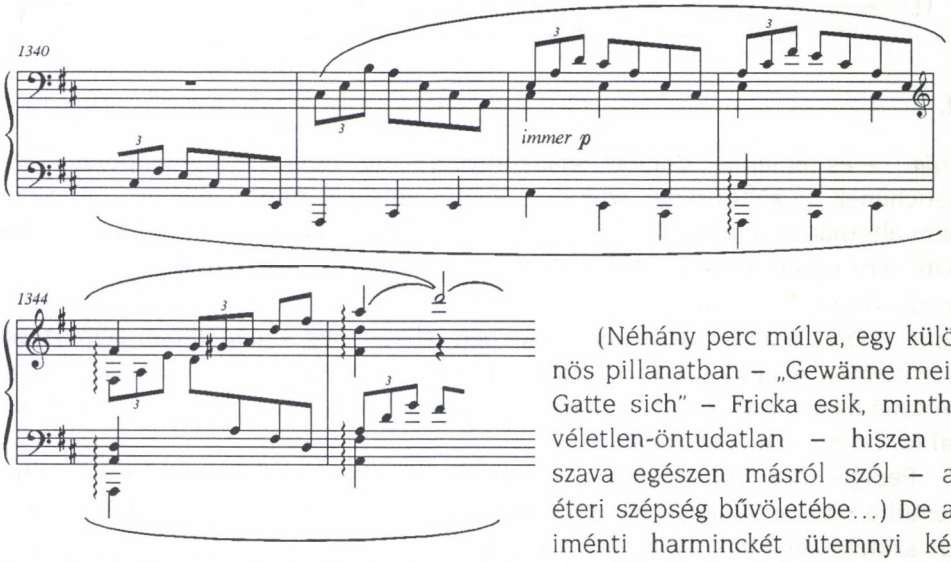
Pedig – más szemszögből – Freia motivikája és jelensége nem fogja át mindenestül a *szerelem* téma- és élménykörét. Az ő köre: a szerelem, mint az örök életforrás szinonimája, az örök *ifjúságé* – amelynek aranyalmájával ő táplálja az isteneket. „Licht und leicht"-ként jellemzi Wotan, de köszöntik Holda-ként is – akárcsak a *Tannhäuser*-beli pásztorfiú a tavaszhozó megújulást. Túlságosan általános a szerelemnek ez, a freiai képe, A *nibelung gyűrűjé*ben megjelenő konkrét-"valóságos" szerelmes pároké nagyon is más: fülledt és sűrített drámai töltésű, sőt, eleve tragi-

[5] V.ö. Kroó: I.m. 32.

kumra érett a Walsung-testvéreké A *Walkür*ben (s ez korántsem szerelmük *kivételes-sajátos* jellegéből ered, hanem éppen sokarcúan emberi árnyalatgazdagságából). És valami ezoterikusan elhivatott, karizmatikus, természeten és emberen-"túli" eufória lobog a Siegfried és Brünnhilde egymásratalálásában...

1. És mégis – s ez nagyon is jellemző, szükségszerű – az életadó szépség és fiatalság gyöngéd és törékeny nemtőjének, valamennyi isten kedveltjének első megjelenése – a védtelen menekülő *üldözötté. Egyetlen* motívuma: élesen feltörő kiáltás. Egyik mozdulat-eleme – később majd – épp a menekülés különváló jeleként szakad el eredeti alakjától, ritmusa – másutt – többször is súlytalan, ametrikus lebegéssé lazul, emelkedik fel. Ha – egy brutális lét-környezetben – védelemre szoruló űzöttség a tiszta Szépség sorsa, azt A *Rajna kincse* Freia-alakja átéli, megszenvedi mindenestől.

Az istenek körében bizalmatlanul szemlélt, kinézett Loge számol be róla: nélkülözhetetlen, semmivel sem pótolható a világban a férfi számára a női szépség öröme, vonzása, a „Weibes Wonne und Wert",[6] életet adó kincse... Kitárul a Freia portré zenéje, gyöngéd, meleg fényben és zavartalan tisztaságban. Itt lép a „felszálló ágba" a fellazító, megemelő triolás mozgás, tűnik el a lihegő, hajszolt ritmus és áll be a varázsos-könnyű lebegés a váratlan felragyogó D-dúr áttetsző és világítóan egyszerű harmóniáiban Fenntartás nélkül hódoló még a különben fanyar-szkeptikus elbeszélő szava is.

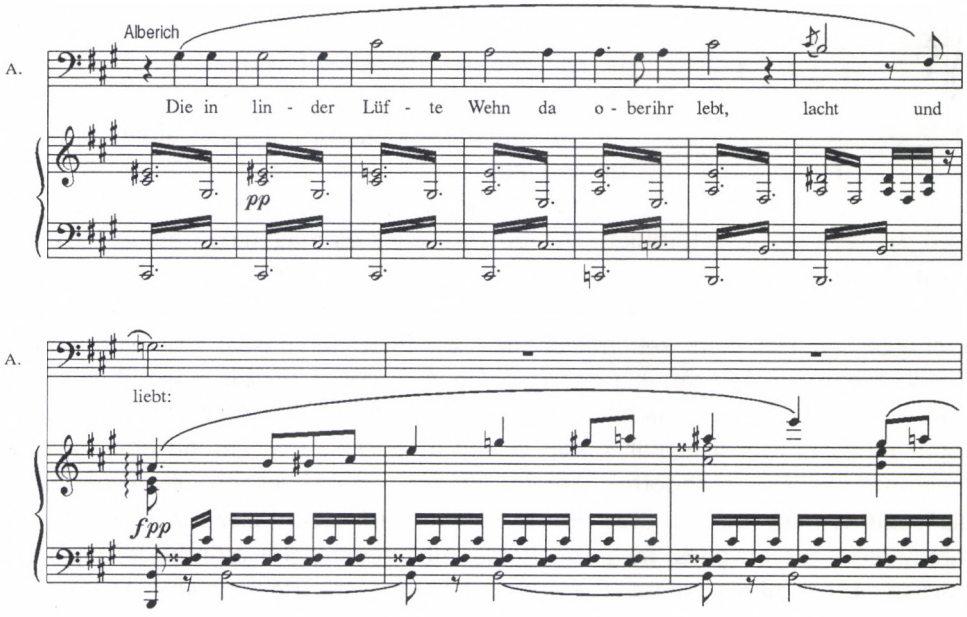


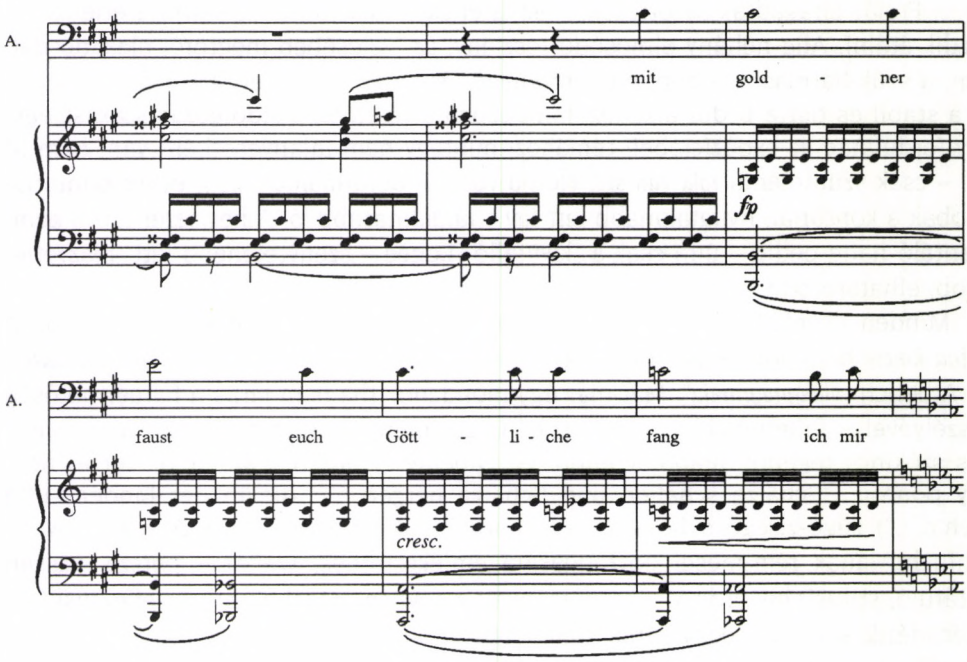
(Néhány perc múlva, egy különös pillanatban – „Gewänne mein Gatte sich" – Fricka esik, mintha véletlen-öntudatlan – hiszen a szava egészen másról szól – az éteri szépség bűvöletébe...) De az iménti harminckét ütemnyi kép már csak eszménye, mércéje lesz a freiai Szépség-ifjúság élménynek. Felvillan még többször, szorongás, válság helyzeteiben mentóként, egyszer majd, előre alig sejthetően magas csúcson is, de eredeti-egyértelmű tisztaságában már soha.

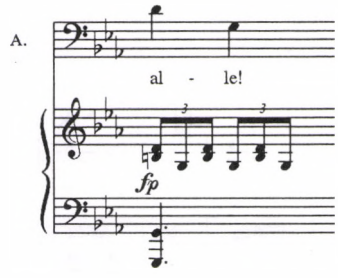
[6] Nem győz meg, amikor – annyiszor – a „lemondás"-motívum, Woglinde „Nur wer der Minne Macht" éneke származékaként sorolják be Loge hangsúlyosan vissza-visszatérő jeligéjét. Még ha összefügg is egy íznyi dallamfordulatával, a nyomatéka sokkal *önállóbb* jelentéskörű: a lemondás *lehetetlenségéről* szól!

...Freiát elragadták az óriások, – az istenek a hiányát, a nélkülözhetetlenségét kezdik átélni. Alig néhány elmosódó foszlány, az ívelésében megtörő, elakadó dallam, a szűk-hármasok, -szeptimek imbolygó, át-áttűnő ködében. Olyasfajta viszony ez a stabil és tiszta D-dúr alakhoz, mint szonáta-tételben a kidolgozás-szakasz egy-egy fordulatáé az expozícióbeli témához: mintegy nem „alanyesetben" van, nem „ő az" – csak szüntelenül *róla van szó*. Homályosuló, deformálódó kép, egyre pontatlanabbak a kontúrjai: nyugtalanabb lett így s fájdalmasabb is. A helyzetet leíró, kommentáló hang pedig – újra csak a „kívülálló" Logéé – szenvtelenebb lett, részvétlenebb, elhatárolódó az ítélete.

Minden ilyenfajta, finom disztinkció és árnyalat iránt sokkalta érzéketlenebb A *Rajna kincse* harmadik jelenetének egy rövid, de rendkívül nagy hangsúlyú mozzanata: Alberich *„világprogramja"*. Már-már úgy mondanók (ha nem járna a félreérthetőség veszélyével): „fejletlenebb, primitívebb" Loge iménti interpretációinál; a romantikus szókincs régebbi állapotát újítja fel. Nibelheim pusztító ambíciói, tervei nem egy ponton („Schätze schaffen und Schätze bergen...", „die in der Linder Lüfte Weh'n...") zúgó-zizegő s hosszan álló harmóniáik *tremolóival* A *bűvös vadász* „Wolfschlucht"-jának rém-mesei borzongására emlékeztetnek, Weber – persze, frissen feltáruló, stílusirányfordító! – kezdeményeit s egyben mesebeli horror-effektuskészletét idézik. Ebben a leegyszerűsítően sötétített atmoszférában a vékonyszálú hegedűszólóvá árvult Freia-dallam már a Szépség és Ifjúság ellenséges környezetben, kiszolgáltatottan és sebzetten vergődő szava.







A *Rajna kincse* történetének két fázisa – a szerelem elátkozása árán a kincs elrablása és a gyűrű elkészülte – között ilyen utat jár meg egy motívum sorsa, a Freia-emblémáé. Benne, csak egymagában is, kirajzolódik a végzetes folyamat, a *teljes mű* cselekményének fő „vonala": az emberi és természeti lét harmóniájától a pusztító, leépítő, alberichi perspektíva felé...

Említettük, hogy a motívum első alakjának egy lihegő, hajszolt ritmusú fordulata később különválik és magának a menekülésnek, hajszának – általában – válik izgatott mozgásképévé. Amikor Wotan és Loge nibelheimi alászállásának egy szakaszát követi, még friss és spontán, élménybeli az összefüggés emléke, nem kell „racionális", gondolati társítással helyreállítanunk: Freia dolgában, Freiáért járják a pokolmélybe vivő utat. A *Walkür* második felvonásában – kétszer is: a felvonás bevezetőjében és az üldözött Wälsung testvér-szerelmespár megjelenésekor – már sokkal lazább a kapcsolat. Siegmund és Sieglinde szerelem-motivikája, mondottuk, valami módon „személyesebb" és konkrétabb bensőségű. A nagyobb ívű, kvázi elbeszélő karakterű kibontakozásra formálódott, mintegy eleve a szenvedés, megpróbáltatás jelbeszédére. S a csöndre is, talán elsősorban arra, a néma pillantásba áttűnő elhallgatásra. Úgyszólván a teljes első felvonás szimfonikus szerkezeti folyamatának alapanyaga ez, a ki nem mondott szavával beszédes, expresszív motivika. A freiai „licht und leicht" színektől messze jár, akár csak a Wälsungok szerelme a közvetlenül természeti szférától. Menekülésük

hajsza-motívuma itt már aligha juttatja eszünkbe az ifjúság-istennő *Rajna kincse-beli* alakját. Egybeesés ez, tagadhatatlan, de eleven-érzékletes „Beziehungszauber" nem működik már benne.

2. Egy-egy motívum fontossága, jelentősége a mű tematikájának őserdei szövevényében korántsem függ feltétlenül előfordulása gyakoriságától. (A legszembeötlőbb és legszebb példa rá talán épp a mű befejezése lesz majd, az *Istenek alkonya* záróképének motívum-folyamata. A megtisztítva megsemmisítő Tűz és Víz elemi áradata borítja a világot; a szikrázó-cikázó kromatikájú Loge-zene átadja helyét az ősi-természeti Rajna-dallamnak, a kiélező és dinamizáló – vagy akár pusztító – erő a megbékítőnek. S ekkor a sellők ötfokú dúdolójának – a mű első énekelt dallama emlékének – fölébe ível egy másik: ezt is ugyancsak régen s *egyetlen egyszer* hallottuk. A *Walkür* harmadik felvonásában ezzel köszöntötte ujjongva Sieglinde a *folytatás*, a *megújulás*, a jövő perspektíváját: anyasága hírét. A dallam most mintegy magához öleli, átfogja – még egyszer, végső kicsengésként is! – a közbülső fázisokat, részmegoldásokat és -célokat, a Walhall ragyogását, Siegfried apoteózisát... Bukás fölött és halál fölött, beteljesült szerelem nyomában – örökség és új lehetőség ígéreteként...)

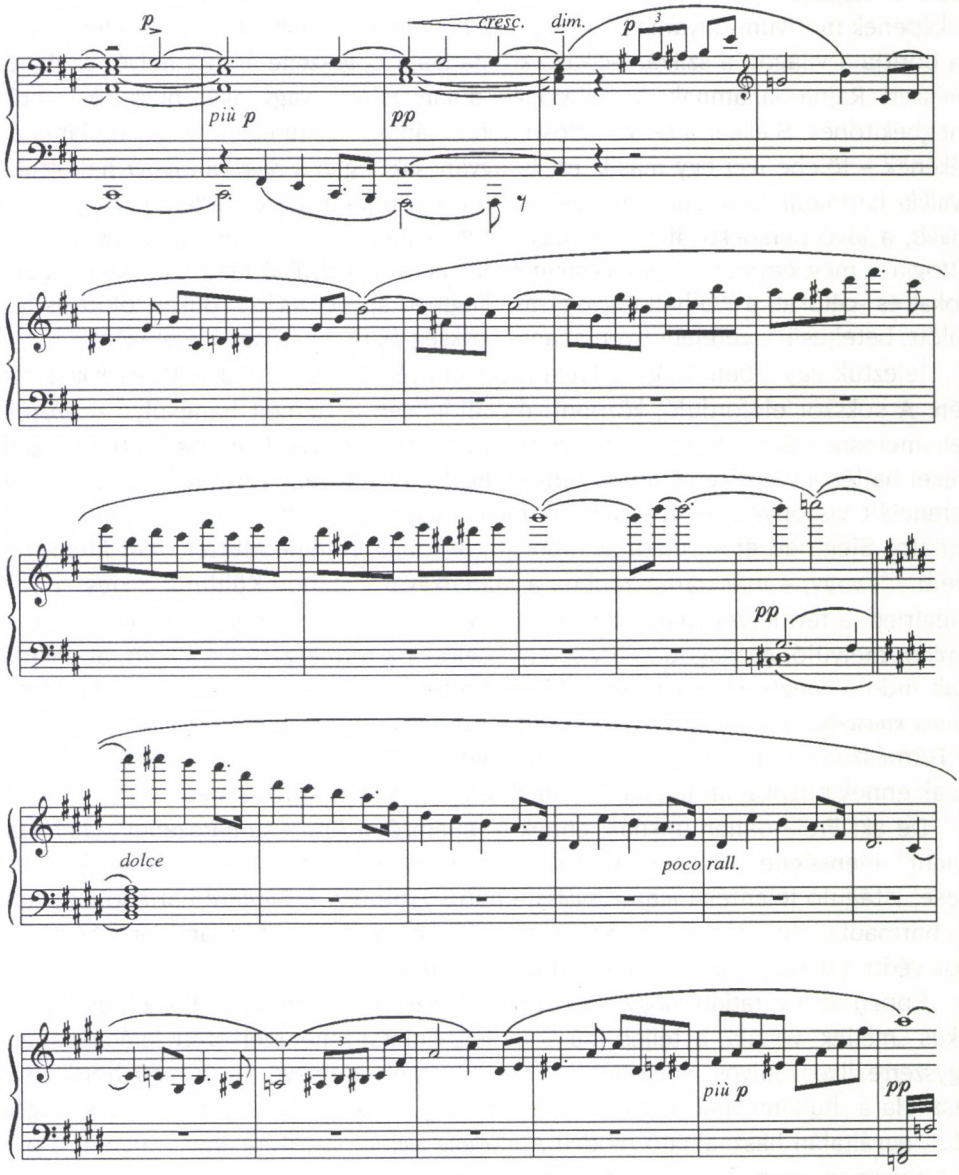
Jeleztük egy ízben, hogy a Freia-motívum „élete" túl terjed A *Rajna kincse* keretén. A sokszor előforduló, központi és különösen a kiemelt hangsúlyú – azonnali felismerésre szánt – témák közé azonban így sem tartozik. Felmutathattuk megjelenései hajlékony-érzékeny, finom árnyaltságát, helyzetével, környezetével alakuló differenciált viszonyait. Hozzátehetünk most még egy-két, csaknem észrevétlen mozzanatot Siegfried erdei meditációiból (II. felvonás: „Meine Mutter...ein Menschenweib...", vagy, – már párbeszédben a Madárkával – „Linde Kühlung erkies' ich..."): Siegfried, a természet „naiv, tudatlan" fia élményeiben ezekben a pillanatokban *észrevétlen* mélyülő, gazdagodó, *új* viszony érlelődik a természettel. Változó, átalakulásnak induló Siegfried portré és – távoli hátterében – a freiai indíttatás emléke, A *Rajna kincse-beli*, legtisztább egyszerűségű (ezúttal C-dúr) alakjában. Az újfajta közelség a Természethez, amelyben megjelenik már a Weibes Wonne und Wert" sejtése is. Csak ennek birtokában hághat fel Siegfried a lángoló hegycsúcsra.

De aki Freia-dallamunknak, ennek a jellemzően lírai, „kamarazenei", „licht und leicht" jelenségnek útját nyomon követte, aligha sejthette, hogy váratlan kiteljesedése, kitáguló jelentésű *megvalósulása* – hátra van még. A *Siegfried* harmadik felvonása harmadik jelenetének kezdő szakasza ez, a színváltozás után, amikor a hős a lángok védte sziklacsúcsra ér, rátalál Brünnhildére és csókjával felébreszti.

Éppen az a váratlan, hogy a tematika egy szerényen, finoman árnyalt, gyöngéd-lírikus „mellék"-vonala, a teljes mű komplex, drámai-zenei-szerkezeti felépítésében – egyszerre ilyen súlyos, sorsdöntő fordulat kiemelt elemévé, elsőrendű hordozójává lesz. Ha a „hullámvonal" rajza, sötétség és fény, katasztrófa és perspektíva kilengései közt, egyáltalán használható modell A *nibelung gyűrűje* struktúrájához – úgy ez a pillanat a legmagasabb „hullám-hegy": a tetőzés és célba érés, a teljesülés nagy pillanata.

Témánk, az ifjúság-istennő „alakja" itt nem is ismerhető fel egykönnyen. Most sem szövi át sűrű jelenléttel a hatalmas „költői-zenei szakaszt", de *átfogja*, félreérthetetlenül keretezi. Feldereng Siegfried megjelenése pillanatával, az első hegedűk

végtelen – korlátlan hangközi és periodikai szabadságú! – egyszólamú „variációjában" és sugárzó eufóriában tárulkozik majd ki Brünnhilde felébredésével. Wagner melodikájának legbelső és legforróbb expresszivitása nem egyszer sűrűsödik, nagyon is pregnánsan az ilyen szólam-"monológokban" (talán épp az egyszer már említett Pásztorfiú Frau Holda-éneke óta).



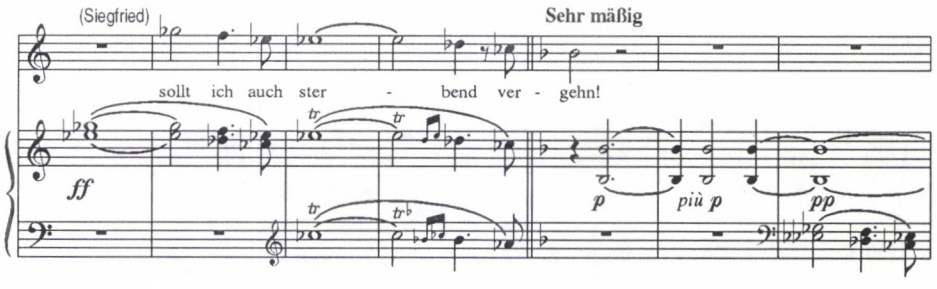
Egyszólamú „pásztordal" mond sorsot, múltat-jövőt a Trisztán angolkürt-dallamában is, de rokon társításokkal emlékezhetünk a *Walkür* utolsó jelenetében Wotannal magára maradó Brünnhilde (oboát-klarinétot váltogató) önvizsgáló tépelődésé-

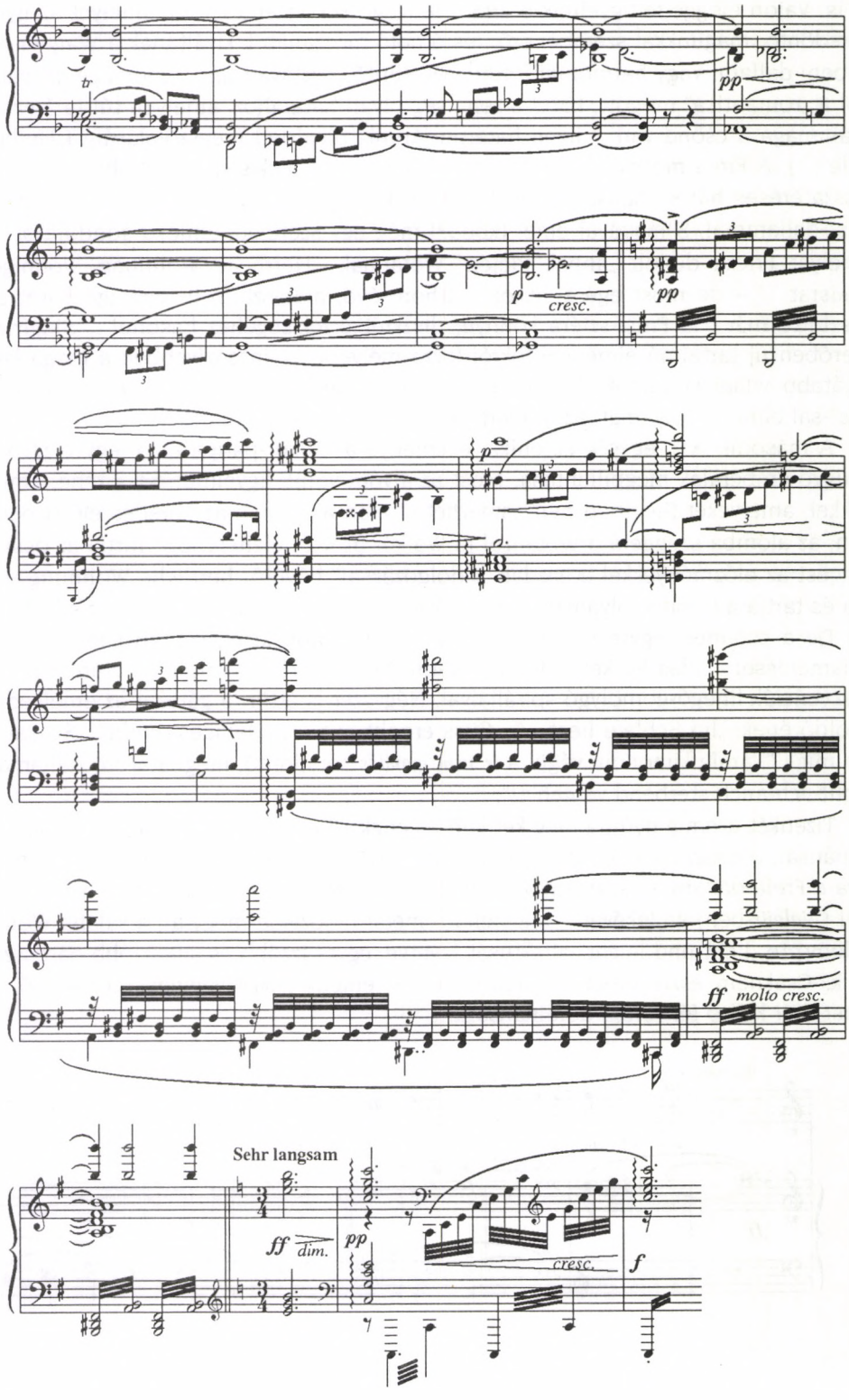
re is. Vajon eléggé felfigyelünk-e arra a lenyűgöző koncentrációra, amelyet az ilyen sorsdöntő, magunkkal szembenéző, leszámoló mozzanatok kiváltanak a Wagner-zenében: dallami vagy harmóniai fordulatok sűrítő, tisztává szűrt tömörsége ez, valahol a „romantika" mögött, közel a zeneiség olyan határához, amelyen túl talán már csak maga a csönd van... Ilyen határon járunk, Siegfried megszólalásáig („Heilige Öde..."). A Freia motívum csírája egyébként már itt, legkisebb relációban is kerek, visszatéréses háromtagúságot alkot – a *Walkür* Tűzvarázsa óta ismert – „szunnyadás"-dallammal. S magával emel (kóda?) még egy szerelem-emlékű gondolatot is, amelyet Fricka dúdolt „annak idején" Wotannak: „Herrliche Wohnung, wonniger Hausrat..." – de most egész, akkori, otthont-óvó, marasztaló összefüggéskörét elvesztette már s a Freia-szféra könnyű, diszkrét érzékiségéhez hasonul... Siegfried merőben új tartalmú élményei fokról-fokra mélyebben, intenzívebben a maga legsajátabb világává válnak: folytatódott, teljesedéséhez közelít már az „Erdő-zsongás"-sal elindult folyamat, az ifjú férfivá, egész emberré alakulása.

A második „kis"-egység szcenikai eseménye a walkür-paripa és a fegyverzetben nyugvó emberalak megpillantása. Most az alvóra vonja figyelmünket a zene, emlékekkel, amelyeket Siegfried nem ismerhet s talán álommal, az ébredés előtti percben, az álomba szuggeráló Wotanról (a Walkür utolsó jelenetéből). Tartja az összefüggést az előzményekkel a gazdag „kidolgozással" bővülő „herrliche Wohnung"-téma és tartja a tonális folyamat is, visszafordulva újra meg újra az E-H bázis felé...

De a csöndes, egyre mélyülő elragadtatást (újabb kisegységként) megrendítő felismeréssel – „das ist kein Mann" – vadul felizzó forróláz váltja, trisztáni emlékű szekvenciák lihegő-gomolygó spiráljaival. Négyszer is áttöri a gátakat az emelkedve feloldó ének: „Im Schlafe liegt...", „Süss erbebt mir...", „Heiliges Weib!", „So saug' ich mir...", amíg kimondja végül a *le nem mondás* sorsdöntő, meghatározó dallamát: „sollt' ich auch sterbend vergeh'n!".

Tizenkét ütemig nyújtja még két kürt az ének elhaló, *b* záróhangját, esz-moll dominánsát, a megvalósulást váró misztérium csöndes feszültségét. Ebben szólal meg újra a Freia-dallam, fölszárnyal a mélyből és kibontakozik, párban a *sors*, a *végzet* távoli (*Walkür*-beli) emlékével... Mélyreható metamorfózison megy át: a valaha Wotan jellemezte „licht und leicht" affektusát levetve, egyre izzóbb és sugárzóbb pátosszal telik. Csaknem észrevétlen, elvarázsló léptek emelik *e-moll* végleges célba érő és most már kiáltó fényerejű dominánsára...




tr
pp
p
cresc.
pp
p
ff molto cresc.
Sehr langsam
ff
dim.
pp
cresc.
f

A feloldás végül már lapidáris – *e*-C, *e-d*, *e*-C – kevés léptű, modális zengés... A modalitás emléke pedig a XIX. századi zenében szinte már magától értetődően valami *régit*, valami romlatlan *tisztát* idéz fel, retrospektív mozdulatot és – a földi lét jelenidejű, nyughatatlan küzdelme, feszültsége fölött – transzcendens magasságot... De a modális nyelvi elem felújítása egyszersmind úgyszólván mindig „áttörést", radikális stílustörténeti *újulást* is hordoz: frissítően merész alternatívát az újkori – kizárólagossá vált – funkciós-tonális logika összefüggésrendjével és főként annak kromatikus *tovább-feszítésével* szemben. Az elfeledett réginek, mint ősi-természeti örökségnek *váratlan újdonságát* a magasfokúan civilizált, organizált jelenben.

Ez a fordulat itt, Brünnhilde ébredésekor: a cél felé törő küzdelem és a cél beteljesülése, a hallatlan dinamikájú feszültség és feloldás rendkívüli erejű zenedrámai egységét teremti. (Szinte magától értetődő – s annál megrendítőbb –, ahogyan a pillanat nagysága majd a történet hasonlóan kiemelt pontján idéződik fel: Siegfried halálakor.)

3. Siegfried győzelme, Siegfried és Brünnhilde szerelme végül is visszautal – de kései, felfokozott emlékként – A *Rajna kincse*-beli, ősi világállapotra, a legtisztább Freia-képre, amelyet Loge elbeszélése formált meg, a második jelenetben. Ott is a lehetetlen lemondás dallama, a Weibes Wonne járt a Freia-motívum előtt, mint most Siegfried utolsó szava a csók előtt... íme: hiába, hogy a Freia-téma megjelenése nem tartozik a legsűrűbbek közé, drámai portréját a legszorosabb összefüggések, a döntő, alapvető mozzanatok kiemelik a tematika „másod"-jelentőségű vonalából. Először vált áradó, nagy dallammá A *Rajna kincsében*, amikor a *legmélyebb, legemberibb kapcsolat nélkülözhetetlenségét* mutatta fel Loge beszámolójában, a *Siegfriedben* pedig, mélységből jövet, a csúcsra emeli Siegfried szenvedélyét a felébresztő csók pillanatában. S ez a huszonegy ütemnyi, eufórikus „pillanat", a jelenet zenitje, mintegy utólag megmásítja a motívum jelentőségét, súlya arányát a zenedrámai egészben: a „vonatkozás" intenzitása legyőzi a messzeséget.

Azzal, hogy az istenek és az óriások hírt kaptak Alberich aranyrablásáról, létrejött a *kincs vagy Freia* alternatívája s ezzel megváltozott a világ állapota. A *Rajna kincsé*ben az első kép végétől fogva, minden újabb képpel egyre élesebbé, kíméletlenebbé vált a pusztulás, a sivár leépülés fenyegetése... Feltárult az alapvető, átfogó konfliktus és nyitott, *feloldatlan* is marad, az *Előeste* teljes egészét (végét is!) tekintve.

S ami nyitva maradt ott: most összezárul és feloldódik Siegfried szerelme győzelmével, Brünnhilde felébredésével. Freia dallama soha még eddig – csak ebben a percben vezet egy nagyobb egységet egyértelműen záró tonikára (nem is „belemagyarázó" túlzás talán, ha a szituáció megemelt monumentalitásában megsejtjük, megérezzük: befejezte útját, küldetését a műben). Brünnhilde „Heil dir, Sonne..." énekével új szakasz kezdődik már, „másik történet", amelynek behatóbb elemzése már túlvezetne jelen célkitűzésünk témakörén (bár problémája *lényegéhez* kell még, hogy szavunk legyen).

Még ha úgy is tűnhetett a kiindulóponton, hogy Freia alakja nem ellenpólusa vagy alternatívája Alberichének s hogy „súlya", jelentősége is más a dráma-struktúrában, – most, Siegfried és Brünnhilde egymásra találásában, mégis a „freiai prin-

cípium" győzelme teljesül az alberichi fölött. Méghozzá oly tartósnak, végérvényesnek és törésmentesen mindent átfogónak érezhetjük, mint sehol másutt a ciklusban. Úgy tűnik: érvényét vesztette Alberich átka s teljesül Brünnhilde és Wotan (*Walkür-beli*), még meghasonlásukban is közösen átélt vágya: a független szabad hős világmegmentő küldetése.

A mű folyamatos és spontán átélése közben „nem vagyunk kötelesek" ismerni keletkezése történetét: tudni pl., hogy első, ősi állapotában cselekmény-kerete éppen csak az volt, – ami most még hátra van – az *Istenek alkonya*, akkor még „Siegfried halála" alakjában! Enélkül is él bennünk egy olyan, racionálisan alig körülírható sejtés, hogy a Siegfried végével beállt költői-zenedrámai helyzet nem lehet a végső és teljes, hiánytalan megoldás és feloldás.

Igaz: ezt a költői műből, a szöveg-drámából közvetlenül, értelemszerűen tudjuk. A gyűrűnek vissza kell kerülnie a rajnai sellők – a természet – birtokába: ez a megváltás feltétele. S ha Siegfried erről (s egyáltalán az átokról, harcban elnyert gyűrűje jelentőségéről) mit sem sejt, – Brünnhilde tudja jól. Ő azonban szerelme mámorában, elszakította magát régi, walkür-lététől, nem osztja többé a Walhall, Wotan – és *a világ* gondját. Eldobta magától a sors wotani örökségét, *felelősségét*. A kizökkent világ helyrehozására rendeltetett szerelmes pár, itt, most, a *Siegfried*-végi drámai konstellációban – nem képes teljesíteni a rájuk hagyományozott, a kezükben lévő küldetést.

Mindezt valóban értelmi, fogalmi információból tudjuk elsősorban (akkor is, ha ez a szövegkönyv magas költői igényességű és szuggesztív erejű...). A mű legbelső és meghatározó közege, a zene – valóban (akárcsak Siegfried), mit sem sejtene erről a megoldatlanságról és feloldatlanságról? A beteljesült szerelem kiáltó, frenetikus extázisában – „elsiklik fölötte", vagy éppen *elfedi* és – öntudatlanul is akarva – „túlkiáltja", mint egykor A *Rajna kincsét* záró, fényes-zengzetes „bevonulás"-zene a mögötte maradó „gond és félelem" nyomását?

Nem könnyű a válasz. A *Siegfried*-"finale", a monumentális szerelmi kettős az ébredés pillanatától, az oly jellegzetes, modális akkordsor fényjelétől kezdve lényegében öt nagyobb szakaszra tagolódik. C-*dúr* az átfogó keret a szélső tagok egyértelmű hangneme révén, az a fajta C-dúr, amely mintegy visszanyerte klasszikus szerepét, az elsőrendű, centrális és tiszta fényforrását. Az első szakasz, a világ-köszöntő „Heil dir, Sonne, heil dir, Licht!" „himnusz" szakrálisan megemelt, már-már *rítus-szabású* éneke, súlyos, „elemi" mozdulatával olyasmit jelenít meg, mint – fél évszázaddal azelőtt – a fausti „megállított pillanat" élménye. Az ilyen kép nem ismerhet törést, nem rejthet aggodalmat. A végső egységben – vagy inkább már kódában – pedig a páros ének fugatót ígér, de helyében a mozgást mindjobban sűrítő „stretto" jubilációja tör a végső C-dúr cél felé: ide sem „férhet" a kétségek, aggályok bármily mélyen elrejtett jele... Azokkal, persze, végbement a számadás a „finale" közbülső szakaszaiban: Brünnhilde küzdelmes búcsúja walkür-múltjától, leszámolása kötöttségétől a Walhallhoz, Wotanhoz, fájdalmasan drámai útja a „földi", szerelmes asszonnyá válásig... Mindez azonban nem rejtőző, titkos „árnyalatként", hanem nyíltan „különválasztva" és közrefogva a meghatározó „kerettől". Ahhoz pedig Sieg-

fried teljes felszabadulása, önmagára találásának végső beérése a „visszavezető szakasz", szerelmes vágyának lángoló feszültségű ostromáig... így lesz töretlen, fehér fényű a végső tetőzés ragyogása. Úgy sejtjük, a *Siegfried-darab* zárására épp így van szükség: a győzelmes ujjongás és a baljós, sötét árnyak egyidejű többértelműsége, „imbroglio"-ja nélkül. így lesz annál végzetszerűbben hiteles az *Istenek alkonya* alázuhanó katasztrófája.

...Tudjuk, ez a féktelen lobogású mámor-zene jóval későbbi a *Trisztánénál*... Alig is volna képzelhető, hogy az abban elért korszakos és felforgató vívmány, az úgyszólván minden kapcsolatot meghatározó *kromatika* most lényeges mértékben hátrább húzódna a harmóniai szövetben (Carl Dahlhaus mutat rá, hogy a két mű közé eső *Mesterdalnokokban* „a megtagadott kromatika kimondatlanul is mindig jelen van. Ekkor már a kromatika a zene ‚normális' nyelve..."[7]) A *Siegfried* zárókettőse azonban elsőrendűen bőséges lélegzetű, szenzuális áradású *melodikus zene* s a széles ívelésű témák – Siegfriedé (amelyet egyedül csak itt *énekel Siegfried* maga), a Wotantól (az Erda-dialógusban) rá hagyományozott „világörökség"-motívum, vagy Brünnhilde feloldó-békítő E-dúr dallama – mind plasztikusan, gyökeresen *diatonikusak*.

Semmiképp nem lesz ez a zene ettől „konzervatívabb", nem jelez rezignált visszavonulást a személyes stílus-pályán. Érettebb lett csak, súlyosabb veretű s mintegy „fémes" fényű. Örömében, a beteljesülés töretlen ujjongásában is – minden komplex ellentmondásában átélt – s nem csak személy szerint, de egy tágabb, történeti értelemben is – *kései* zene.

Nem feledkeztünk meg róla: munkánk második részének Freia és motivikus köre, alakulása a tárgya. „Emberi alakot": a védtelen, űzött menekülőt ismertük meg először és „licht und leicht" leány-alkatát az oldott ritmus lebegésében. A szenvtelen, távolságtartó Loge többszöri intelme „Weibes Wonne und Wert"-ről is ezt a *jelenést* invokálja. Ott van a lassanként magára találó, érlelődő Siegfried mellett az erdő csöndjében. S a sziklacsúcson is – a csönd, a megtisztító magányosság nagy hegedűdallama az eleme, az intim otthona. Végül váratlan, legyőzhetetlen *erejét* ismerjük meg, az *áttörését*, amely Siegfried erejévé és megújult lényévé válik, a beteljesült szerelemben.

Aztán, teljesítvén küldetését Siegfried útjának alakításában – mint előbb az Erdei madárka –, eltűnik.

Küldetése előbb mítoszi volt, megtartó: az örök ifjúság megőrzése az istenek világában. Később emberi is: Siegfried Freia szellemétől, lényegi valójától eltelve a maga világát formálja teljessé. S talán még tágasabb is a küldetés. A mindig befejezetlen, nyitottan maradó motívum dallamjárása alapjában „búcsúzó" gesztus. S egyben talán – valami mindig-újrakezdésé is.

[7] Dahlhaus: I.m. 133.

Kárpáti János:

Monológ, dialóg és drámai ütközés Bartók hangszeres műveiben

A kamarazene Haydntól Schoenbergig ívelő vonulatában a tematikus-motivikus folyamatoknak fontos szerepük volt, sőt azok jelentették a fő szerkesztési módszert és vezérlő elvet. A tematikus folyamatot azonban nem abban a szűk értelemben fogom fel, mint Rudolph Reti teszi a szonáta-szerkezetű művek tételei között mutatkozó összefüggések elemzésében.[1] A tematikus folyamat ugyanis az én felfogásomban minden olyan zeneműben jelen van, amelyben a zene anyagát alkotó témák és motívumok – tágabb értelemben valamennyi melodikus, harmonikus és ritmikus struktúra – alakítása belső, organikus fejlesztéssel megy végbe. Ennek a belső kapcsolatnak a szélső eseteit mutatja be Edward T. Cone "On derivation: Syntax and rhetoric" című tanulmányában, Schumann, Schubert, Bartók és Webern művei alapján.[2] Tanulmányából kiderül, hogy a derivációk láncolata olykor matematikai jellegű, tisztán teoretikus kapcsolatokhoz is elvezethet, ám a Bachtól a szerializmusig vezető zenei praxis joggal és sikerrel épít az ilyen összefüggések élő, kifejezetten zenei természetű, a zenei eszközök határán belül maradó eszközeire.

Bartók hangszeres zenéje egyértelműen a klasszikus hagyományok követését mutatja, és tulajdonképpen szorosan illeszkedik az említett zenetörténeti vonulathoz. A Bartók-kutatás számára immár közhelyszerű, hogy a bartóki szerkesztés folyamatai elsősorban tematikus-motivikus jellegűek, és bár a szerző az egyes kompozíciókban számos egyéni szerkezeti megoldást kínál, autoanalízisei is alátámasztják, hogy gondolkodását többnyire a hagyományos tematikus-motivikus felfogás vezette.[3] Ebben a hangsúlyozottan zenei gondolkodásban vezető elve a variáció volt, melyet klasszikus értelemben („téma variációkkal") csak egyszer alkalmazott, a Hegedűverseny II. tételében, ám amely átszőtte csaknem valamennyi művét ellentétpárok (ideális és torz) vagy finom monotematikai kapcsolatok (pl. palindromikus szerkezet) formájában.[4]

Hangszeres műveiben azonban vannak olyan mozzanatok is, amelyek másféle szerkesztési elv felbukkanásáról tanúskodnak. Ha a tematikus-motivikus munkát, a derivációt és a variációt par excellence zenei módszernek tekintjük, ezek a másféle mozzanatok „zenén kívüli" területre vezetnek. Somfai László ilyen zenén kívüli mozza-

---

[1] *The Thematic Process in Music*. London: Faber & Faber, 1961.

[2] *Music Analysis*. Vol. 6, 1987. 237– 255.

[3] Vö. a II. zongoraverseny, valamint a IV. és V. vonósnégyes elemzésével. *Bartók Béla Írásai* I. Közreadja Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

[4] Vö. Monotematika és variáció c. fejezettel in: Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 99–126.

natnak tekinti a bartóki finálékban gyakran megjelenő penultima epizódokat, például amikor Bartók „többféle népzenei karakterisztika egymás mellé állításával a *népek testvérré válásának* gondolatát akarja tudatosan kifejezni", vagy amikor a magyar nemzeti karakter hangsúlyozása érdekében a zene a tétel befejezése előtt himnikus magasságba emelkedik.[5] Van azután egy olyan zenén kívüli eljárása Bartóknak, mely idegen anyagként, idézetként emel ki egy-egy részletet a kompozíció egyébként tematikus folyamatából. Ebben a tekintetben az már másodrendű, hogy a kiemelt részlet valóban más, létező műből való, avagy csak beállítása kelti az idézet hatását.[6] Ezek sorában igen jellemző példa az V. vonósnégyes zárótételének „verkli-epizódja", melynek anyaga ugyan tematikus, mivel szoros kapcsolatban áll a tétel második legfontosabb témájával, csak épp annak banális formáját mutatja meg, s ezért „idegen". Az idézet azonban nem mindig ironikus; mint például az I. vonósnégyes zárótételének „magyar népdal-témája" (Romlott testem a bokorba') vagy a *Concerto* „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország" dallama.

Az efféle kulminációs pontok és idézetek átmeneti formai funkciójánál fontosabb szerepet töltenek be Bartók hangszeres zenéjében azok a hosszabb, nagyobb felületű szerkezeti elemek, amelyek ugyancsak kilépést jelentenek a szigorúan vett tematikus szerkesztés elsődlegesen zenei világából. A szó, a színpad, a dráma megjelenéséről van szó, arról a jellegzetesen beethoveni magatartásról, amelynek során a hangszer az emberi hangnak adja át a vezető szerepet – akár úgy, mint az Op. 110 *Arioso dolente* szakasza, akár pedig mint a IX. szimfónia zárótételének recitatívója. A Bartók-életmű teljes áttekintése alapján persze ma már jól tudjuk, Bartók számára a színpad első sorban nem beszédet, hanem gesztust, mozdulatot jelent. Ez a gesztus-dramaturgia két nagyszabású színpadi műben ölt testet, és tulajdonképpen a hangszeres dramaturgia győzelme, hogy a színpadi játék – karakter, akció, összeütközés – minden mozzanata tisztán zenei eszközökkel van megrajzolva.

Azt is látnunk kell azonban, hogy Bartók számára a szó-dramaturgia is fontos kifejezési eszköz, és itt most nem A *Kékszakállú herceg vára* szövegének deklamációjára gondolok, hanem hangszeres műveinek azon részleteire, melyek – mint Beethoven *Arioso dolenté*je – a hangszerből átszellemített emberi *megszólalást* csalnak elő. Hangsúlyozni szeretném, hogy szándékosan kerülöm az emberi hang kifejezést, ami az ének fogalmát is involválja. Ezzel nem kívánom kizárni az ún. éneklő melódiákat, ám a jelenségben nem az ének, hanem a személyes megszólalás a lényeges.

Közismert, hogy Bartók III. zongoraversenyének *Adagio religioso* feliratú 2. tétele egyértelmű utalásokat tartalmaz Beethoven a-moll vonósnégyesének (Op. 132) lassú tételére, mégpedig nemcsak a zenei anyag általános karakterét, hangulatát tekintve, hanem szerkezeti vonatkozásokban is. A szerkezet sajátosságaiból kiindulva Kovács

[5] Per finire : Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form. *Studia Musicologica* Vol. 11, 1969. 391–408. Ua. magyarul *Magyar Zene* Vol. 11,1970. 3–15. Továbbá: „Egy sajátos kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban." *Magyar Zene* Vol. 12, 1971. 132–143.

[6] Vö. Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében". *Magyar Zene* Vol. 3, 1962. 105–122.

János 1971-ben arra a következtetésre jutott, hogy a bartóki megoldás legfontosabb eleme a dialogizálás a vonószenekar és a szólózongora között. Találó észrevételét tulajdonképpen egy másik Beethoven-analógia is megerősíti: a G-dúr zongoraverseny (Op. 58) 2. tételének dialógusa, melyhez az irodalom régtől fogva egy mitológiai jelenet drámai küzdelmét társítja.[7] Észre kell azonban vennünk, hogy a Bartók-műben a dialógus két szereplője nem a tartalom , hanem a hangszerelés és az akkordok személyessége tekintetében kerül szembe egymással: a vonóskar és a klarinét álpolifón hármashangzataira a zongora korálszerűen, de egyre forrósodó-feszülő harmóniákkal válaszol. Azt is mondhatnánk, hogy afféle antifonális dialógus bontakozik ki közösség (zenekar) és egyén (zongora) között, a két tartalom pedig nem ütközik, hanem kiegészíti egymást.

Nem értek viszont egyet Kovács Jánossal abban, hogy Bartók II. zongoraversenyében is hasonló dialógus játszódik le. A modell tisztán a zenei szerkezet felől nézve valóban hasonló: a vonóskar korálszerűen vonuló harmóniáinak tömbje váltakozik a szólózongora megszólalásaival.[8] Ha azonban mélyebbre tekintünk, észrevehetjük, hogy a vonóskar itt nem egy, az egyénnel szembenálló közösséget, hanem valamiféle személytelen környezetet, éjszakát képvisel. Vagyis nem dialógusról, hanem monológról van szó, egy nagyon magányos főhős vallomásáról. Somfai László is ezt fogalmazta meg a zongoraversenyről írt tanulmányában: Itt nem az élő természetháttér neszezéseinek megmutatásával indul a jelenet; a háttér itt csak a csillagos ég, a végtelenség magánya...A drámai jelenetnek nincs irodalmi szüzséje; a Korál és a Monológ kifejlése párhuzamos, egymást nem keresztező síneken zajlik. Ha az egyik hangot kap, elhallgat a másik.[9]

A természetháttér nyilvánvalóan az *Éjszaka zenéjé*re való utalás, amiből számunkra most nem az éjszakai neszek megfogalmazása a lényeges, hanem az, hogy az éjszakai háttér előtt a zongoradarabban is egy monológ szólal meg – soros szerkezettel, oktávuniszónóban, hasonló mozgással és belső feszültséggel. Az *Éjszaka zenéjé*nek csak abban áll a különlegessége – ami egyébként egyetlen zongorán megszólaltatva technikailag is bravúr –, hogy a háttér és az előtér nem váltakozik, az éjszaka neszezése és a magányos ember éneke egymás*ba* és egymás*ra* van komponálva, sőt még egy harmadik réteg is feltűnik a háttérben, talán távolból, talán a múltból: mintha a csíkmegyei népdalok tilinkószava lenne.

Felvetődik a kérdés: vajon mi tekinthető monológnak a zenében? Vajon egy hangszerszóló már önmagában is monológ? – A monológ drámai műfaj, valós vagy virtuális színpadot és valamilyen szituációt igényel. Számos monológ tulajdonképpen egyoldalú dialóg, melyben a partner nem szólal*hat* meg – gondoljunk például Hamlet

[7] Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. Leipzig, 1902 [első kiadás 1859], II. 77. Ld. még: Owen Jander: Beethoven's ´ »Orpheus in Hades«: The *Andante con moto* of the Fourth Piano Concerto. *19th Century Music* Vol. 8, 1985. 195–212.

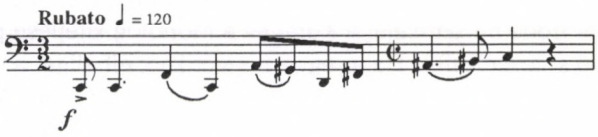
[8] Ezt a párhuzamot azután még két további tanulmány is érinti. John A. Meyer: „Beethoven and Bartók – a Structural Parallel." *The Music Review*, Vol. 31, 1970. 315–321. Mark A. Radice: „Bartók's Parodies of Beethoven." *The Music Review* Vol. 42, 1981. 252-260.

[9] „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben." In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 210.

monológjára a koponyával vagy Schoenberg *Erwartung* c. monodrámájára, melyben a hősnő szerelmese holttestével beszélget. Az elméleti definíció és a teljesség szándéka nélkül az alábbi kritériumokkal kísérlem meg Bartók hangszeres monológjait körülhatárolni:

- melodikájuk nem dalszerű, hanem retorikus; közel áll a beszéd nyugodt, ugrásoktól és ritmus-szélsőségektől mentes vonalához;
- dallamuk szövése és kapcsolódása nem tartalmaz tematikus-motivikus elemeket;
- szerkezetük egyszerű, többnyire sorokra tagolt;
- hangszerelés tekintetében úgy szolisztikusak, hogy magukban rejtik a szembeállítás (kérdés–válasz) lehetőségét.

Már a korai Bartók-művekben is találunk példát arra, miképpen válik egy dialóg monológgá. Az I. vonósnégyes zárótételét 33 ütemnyi *Introduzione* előzi meg. Hetyke *Allegro* indul a felső három hangszeren, de mindössze néhány taktusnyi anyagot exponál, mert a gordonka kér szót lassú *Rubato* dallammal. A melódia felugró kvartmotívuma nem tudni mit parafrazeál: Egressy Béni *Szózat*át vagy Szentirmay János Csak egy kislány... kezdetű népies műdalát?[10] Egyetlen dallamsor elhangzása után azonban ismét megszólal a vitapartner az előbbi hetyke hangvétellel, majd ismét a gordonka veszi át a szót, de most már nem szakítják félbe: egyre feljebb és feljebb szőtt melódiáját az első hegedű is átveszi és még magasabbra emeli, egészen a 4 vonalas E-ig.



Érdekes és mindenképpen karakterisztikus, hogy egy két évtizeddel későbbi vonósnégyesben, a „negyedik" centrális helyzetű lassú tételében hasonló funkciójú monológ bontakozik ki a gordonka szólamában. Valóságos dialógról, lehetséges vitapartnerről itt nem beszélhetünk, de valami félelmetes háttérről igen, a másik három hangszer – hol vibrált, hol nem vibrált – akkordtömbjeinek hangzásképében. Ez is afféle éjszaka, melyet azután a középrészben megszólaló madárhangok is igazolnak. A csellómonológot, bár rejtett módon, kitapintható kapcsolat fűzi az első vonósnégyeséhez: ez is magasra kúszik a hangszer legfelsőbb régióiba, majd pedig átadja a szót az első hegedűnek, hogy az is tovább emelje a melódia indáját a befejezés éteri magasságába. Jellemző belső kapcsolatról tanúskodik a melodikus anyag; ez is népi forrásból merít, de immár nem a népies műdalokból, hanem a magyar népzene egyik leghitelesebb és igen régi rétegéből, a siratóból.



© 1929 by Universal Edition A. G., Wien

[10] Talán mindkettőt, hiszen Bartók épp akkoriban gyógyult ki a paszományos magyarságból és egy viszonzatlan szerelem fájdalmaiból (Vö. Geyer Stefivel való levelezésével).

A bartóki monológok par excellence képviselője a VI. vonósnégyes tételeit bevezető *ritornell*, annak is első, mélyhegedűn való megszólalása. Bár a melódia maga motivikus elemekből szövődik, a kontemplatív hangvétel, a „megszólító" és nyugodt, minden expresszivitástól mentes karakter amellett szól, hogy ez a monológ egy dialógus elindítása. Ezt azután a teljes együttes *pesante, unisono* válasza igazolja is – anélkül, hogy valami szavakra lefordítható programot sugallna annak a 23 ütemnyi szakasznak, amely bevezeti a *Vivace* tételt. A mű további útja során azonban ez a monológ főtémává válik, két-, három- majd négyszólamúvá bővül, átforrósodik (*p, ma espressivo* 4. tétel 1–), átfagy (*pp, senza colore* 4. tétel 40–), hogy végül szomorúan és lemondással hulljon a semmibe.

Ha visszatérünk a III. zongoraverseny valóságos és a II. zongoraverseny virtuális dialógusához, a megszólalások méreteiben igen következetes változási folyamatot figyelhetünk meg. Az alábbi táblázatokban a vonószenekari korál (Kor) és a szólózongora monológja (Mon) ütemszámait ábrázoljuk.

II. zongoraverseny – *Adagio*

Kor 22	Mon 7	Kor 9	Mon 15	Kor 8	Mon 2

Presto	Kor 9	Mon 22	Kor 5	Mon 2

III. zongoraverseny – *Adagio religioso*

Kor 15	Mon 5	Kor 4	Mon 5	Kor 3	Mon 5	Kor 3	Mon 9	Kor 2	Mon 7	Kor 4

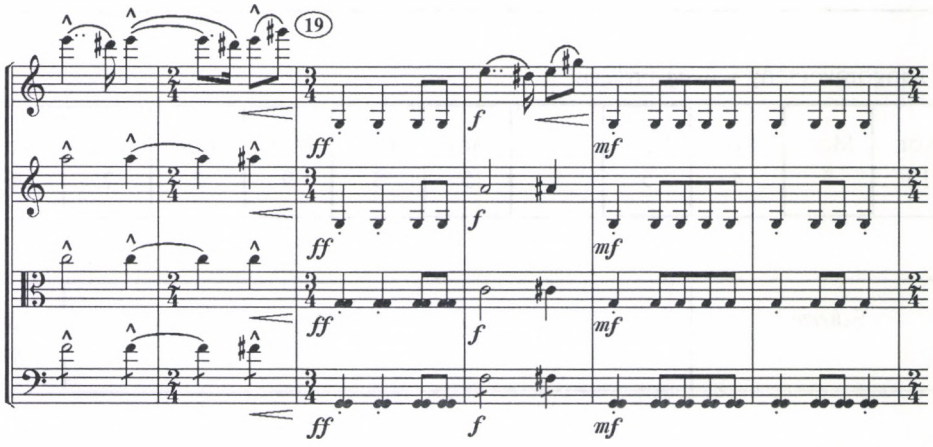
Scherzo	Mon 45	Kor 4

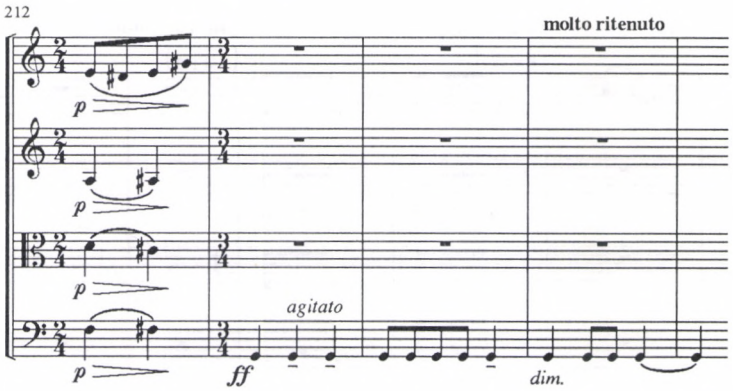
Kiolvasható belőlük, hogy mindkét tételben a bevezető és a megszólalások közé ékelő dő vonószenekari korál csökkenő, a szólózongora monológja pedig növekvő tendenciát mutat. A III. zongoraverseny esetében ez a növekedés odáig vezet, hogy a Scherzo utáni visszatérésben a monológ zenei anyaga 45 taktusnyi egységes tömbbé nő, melyben a zongora akkordjainak melodikus és harmonikus anyagát a fafúvós kar veszi át, és az egyes sorok végén a szólózongora figuratív kadenciái épp csak jelzik, helyettesítik a korált.

Mindez arra mutat, hogy Bartók hangszeres műveinek szerkezetében a szimmetria elve csak egyike a meghatározó tényezőknek, és mellette az aszimmetria ugyancsak fontos szerepet kap. Nevezhetjük ezt egyirányúságnak vagy akár drámaiságnak is, hiszen a drámai szerkezet aligha lehet szimmetrikus, mivel a cselekmény valahonnan valahová tart, a párbeszédben a felek nemcsak egyszerűen elmondják a maguk mondandóját, de egyikük vagy másikuk érvényt szerez az akaratának, fölénybe kerül, győ zedelmeskedik. Ez játszódott le a két előbbi példában is; a monológ, vagyis a mélyen személyes anyag már az első formai szakaszban is kezd fölénybe kerülni, de átjutva a vad éjszakai rohanás (Presto) vagy a derűs erdei madárcsicsergés (poco più mosso) választóvizén (szimmetria-tengelyén) mindent magába olvaszt, uralkodóvá válik.

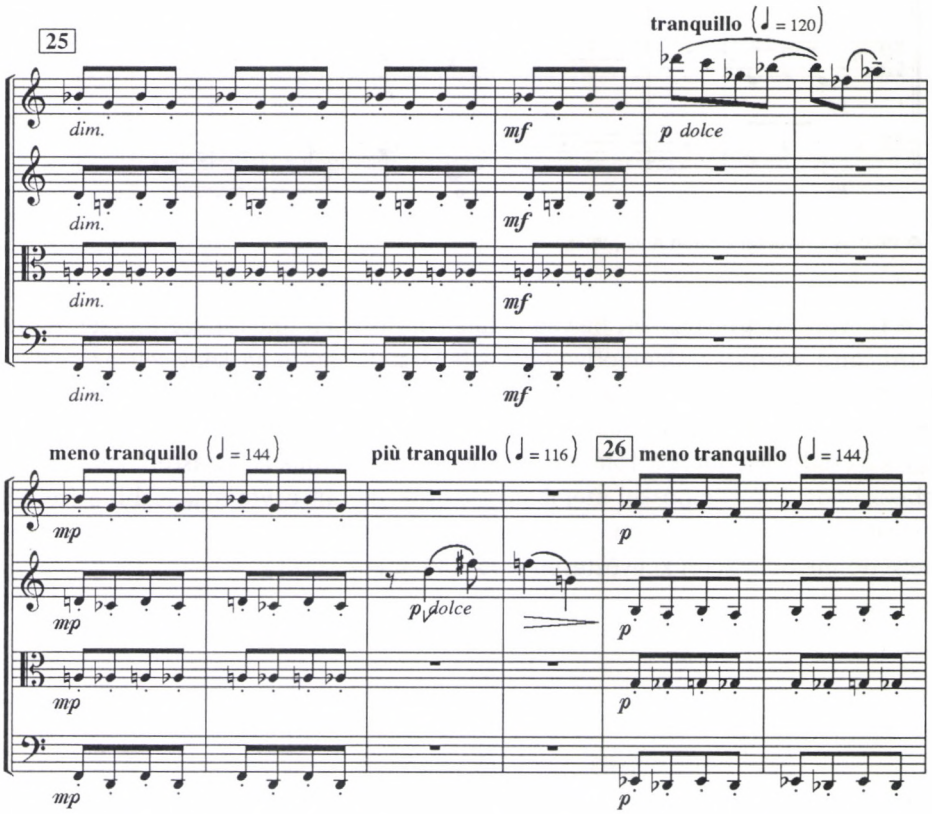
A drámai dialógusok azonban nem mindig ilyen simán, ilyen zökkenőmentesen zajlanak le. Különösen nem, ha a résztvevők nem egymás mellett, vagy legalábbis egymást tiszteletben tartva, sőt egymást kiegészítve haladnak, hanem élesen szembefordulva egymással. A drámai összeütközés emelt hanggal, az indulatok felcsapódásával jár, s a szembenálló felek olykor egymás szavába vágnak. Ilyesfajta dialógusok is felbukkannak Bartók műveiben, ha nem is egy-egy teljes tétel vagy formaegység terjedelmében, de a formai építkezés fontos pontjain. A Bartók-irodalom ez ideig nem foglalkozott velük.

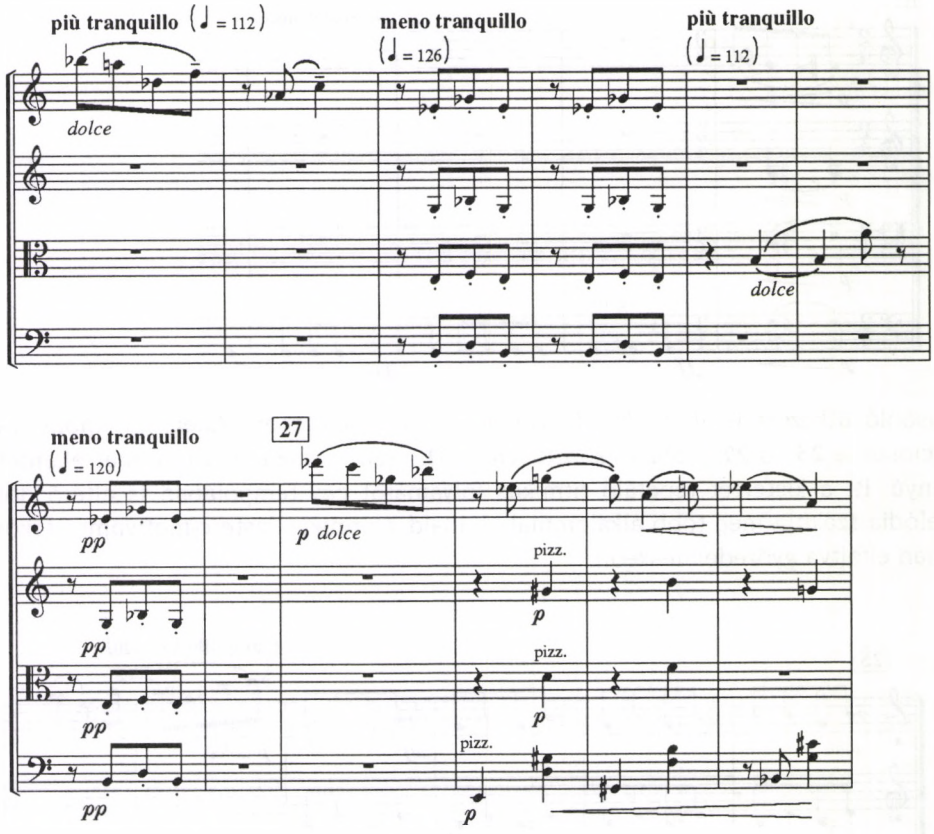
Az I. vonósnégyes 2. tételében (Allegretto) a főtéma jellegzetesen pontozott ritmusú motívumának dallamban és dinamikában felfelé törő fejlesztését egy ponton (**19.** 208. ütem) kopogó ritmus-motívum töri meg, majd a két elem, a melodikus és a ritmikus küzdelme végén a ritmikus motívum egyedül marad a színen.





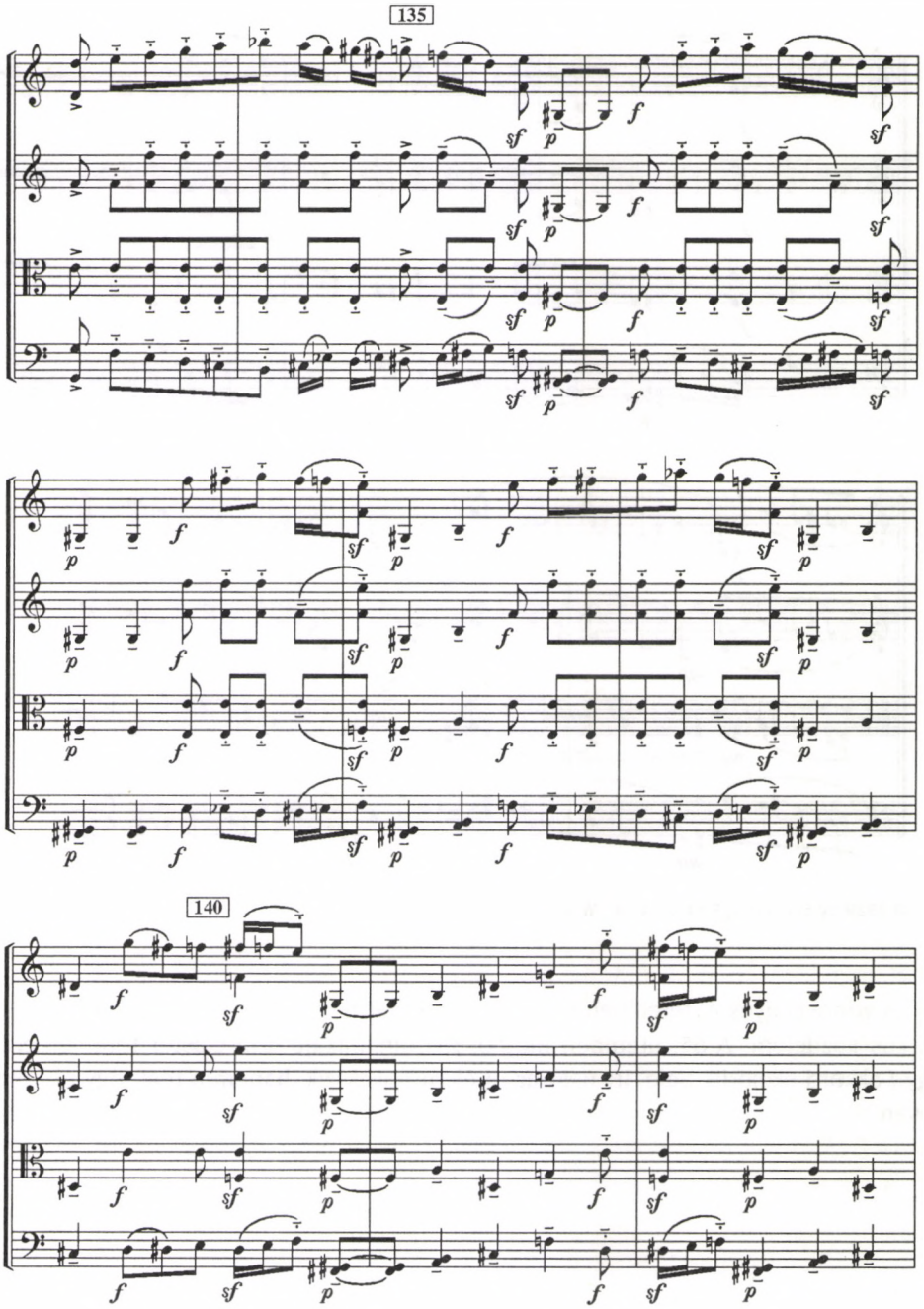
Hasonló ütközést hallhatunk a II. vonósnégyes 2. tételében (Allegretto molto capriccioso), a **25** és **27** próbajel között (284–304. ütem), csak épp a folyamat ellentétes irányú. Itt a kistercet repetáló ritmikus folyamatot egy tempójában is eltérő dolce melódia szakítja meg több alkalommal is, majd a ritmikus kisterc-motívumot fokozatosan elfojtva győzedelmeskedik.

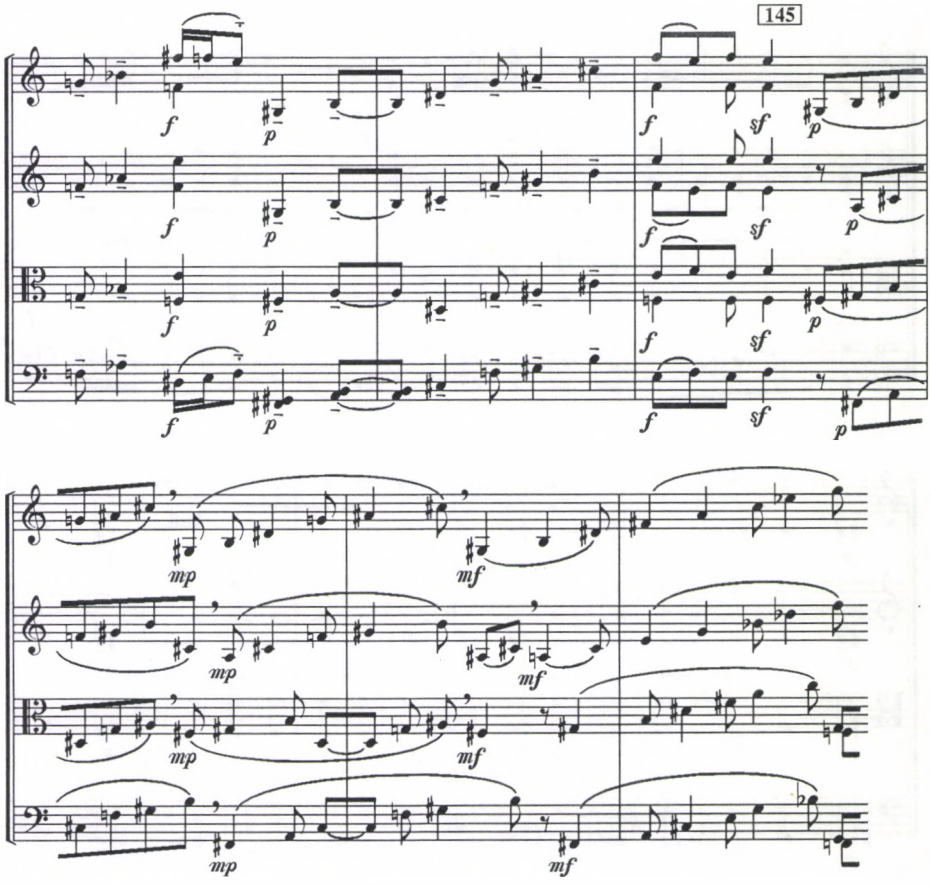




© 1920 by Universal Edition A. G., Wien

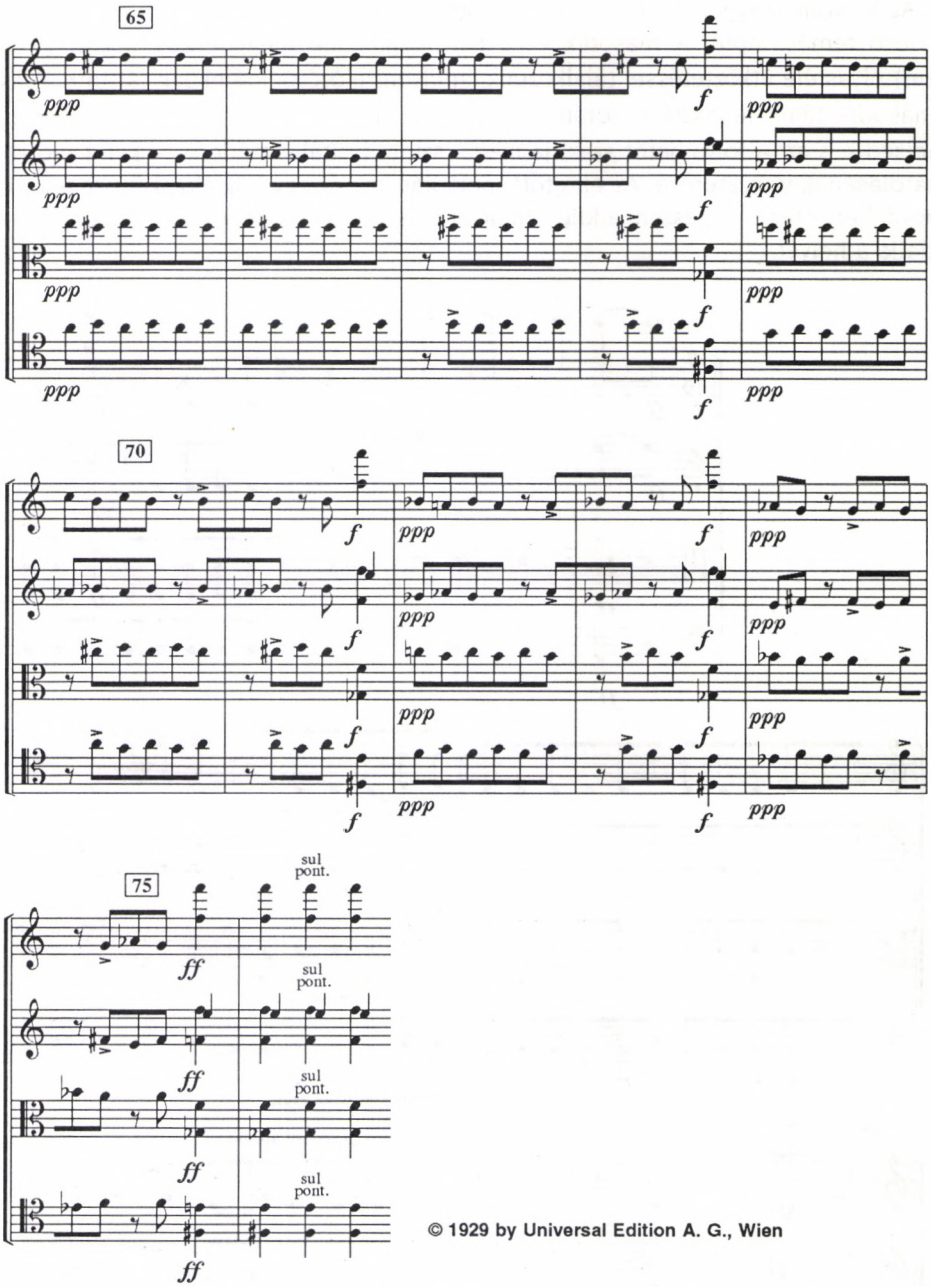
A IV. vonósnégyesben két helyen is találkozunk ilyen téma-ütköztetéssel. Az I. tétel (Allegro) végén az alapmotívumból kifejlesztett zárótéma képviseli az egyik elemet, melynek mozgó, *f-sf* dinamikájú tömbjeivel szemben álló *p* dinamikájú tömbök jelennek meg. Csak később, az újonnan megjelenő tömbök fejlődése során derül ki, hogy az eredetileg mozgó tömbök tulajdonképpen ritmikus karaktert képviselnek a közbeékelődő álló tömbökkel szemben, amelyek viszont egyre magasabbra ívelő melódiákat rajzolnak ki. A drámai küzdelemből ezúttal is az új elem, az egyre feljebb emelkedő melódia kerül ki győztesen (135–145. ütem).


135
140



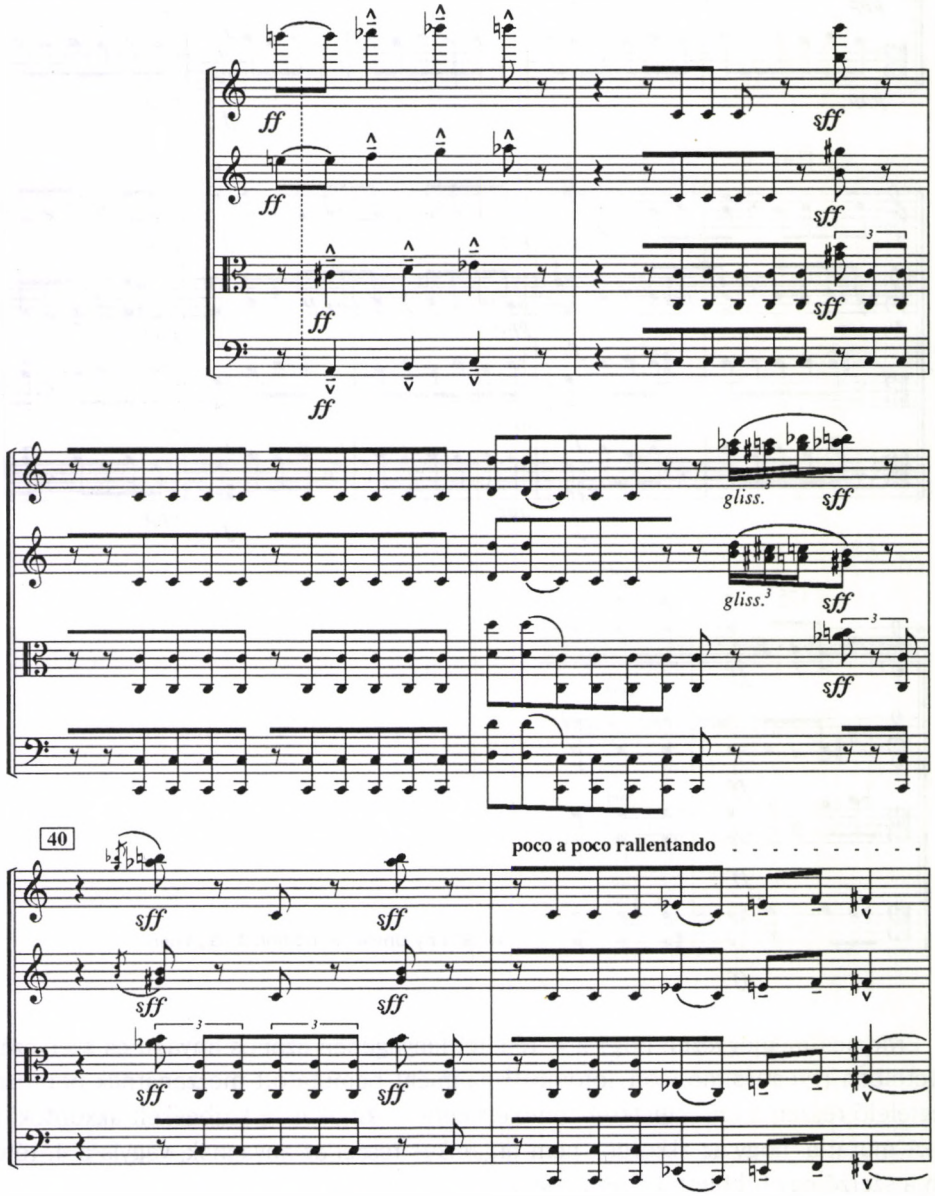
© 1929 by Universal Edition A. G., Wien

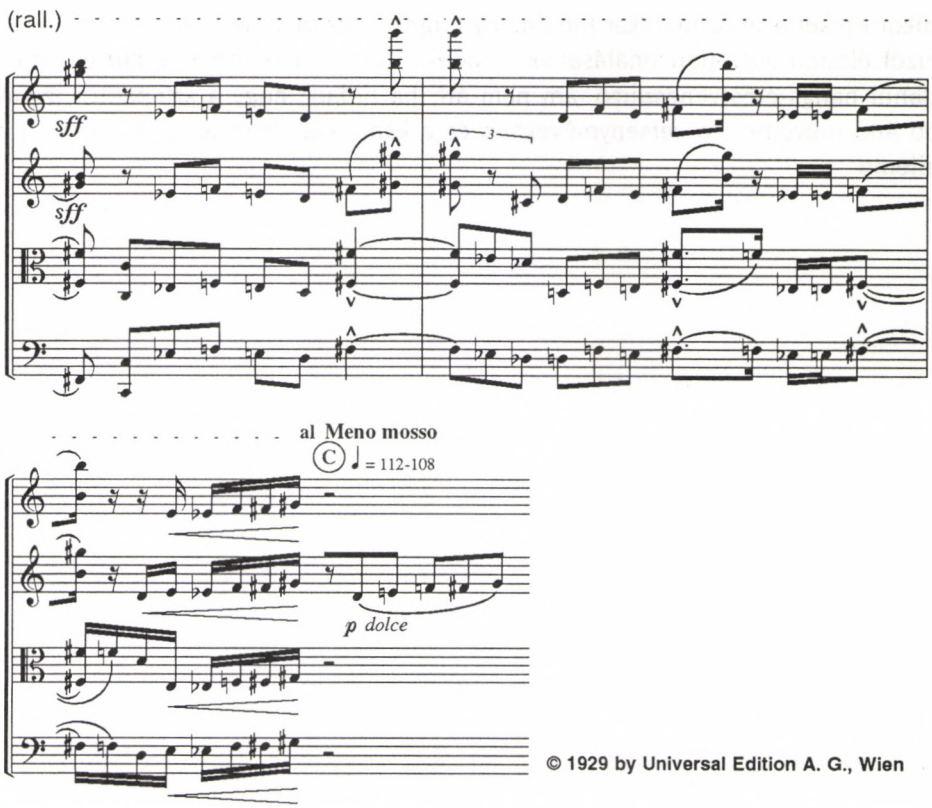
A vonósnégyes 4. tételében (Allegretto pizzicato) is helyet kap ez a tematikus-motivikus küzdelem. A 65. ütemben induló, *ppp* dinamikájú szín-cluster tömbjeibe egy-egy *f* akkord ékelődik bele. Itt nem az új elem növekszik, hanem a régi fogy el fokozatosan.



Érdemes megjegyezni, hogy a 4. tétellel lényegében azonos anyagú és szerkezetű 2. tételben (Prestissimo, con sordino)[11] az imént bemutatott mozzanatnak pontosan megfelelő részen a szín-clusterek tömbjeit nem szakítják meg közbeékelt akkordok. Ez is azt mutatja, hogy az akkordok nem organikus részei az anyagnak, vagyis a 4. tételben a szerző egy többlettel gazdagítja az eredeti anyagot.

Az V. vonósnégyes I. tétele egy kopogó-zakatoló keret-motívumra és három különböző témára épül. A második és a harmadik téma megjelenése között (35–45. ütem) olyasféle ütköztetéssel találkozunk, amilyent előző példáinkban láttunk. Vagyis: a második téma fejlesztése során a melodikus motívum egyre magasabb fekvésbe emelkedik, s ezt a folyamatot szakítja meg – szinte brutális módon – a keret-motívum zakatolásának visszatérése. Az elfojtott melódiát itt egy-egy jajkiáltásként megszólaló akkord helyettesíti, egészen addig, amíg a keret-motívum teljes egészében el nem foglalja a helyét.





© 1929 by Universal Edition A. G., Wien

Az imént bemutatott mozzanatokat immár együtt szemlélve a kompozíciós eljárásban az alábbi közös jellemvonásokat figyelhetjük meg:

- a zenei folyamat erőszakos megszakítása ütközést sugall;
- az ütköztetett anyagok eleve kontrasztáló elemekből (ritmikus–melodikus, melodikus–akkordikus, *f–p* dinamikájú) állnak;
- a küzdelem során a régi (előző) és az új (hirtelen megjelenő) arányai változnak: mindig az új elem győzedelmeskedik.

Nem előzmény nélküli a zene történetében, hogy a tisztán zenei szerkezet helyébe ilyesfajta drámai szerkezet lép. Klasszikus példáját, Beethoven G-dúr zongoraversenyét és a mögötte felsejlő mitológiai képet – melyet Gluck pontosan ezzel a dramaturgiával valósított meg az operaszínpadon – már említettük. Nincs bizonyíték arra vonatkozóan, hogy Bartók a komponálás folyamán ezeket a mintákat látta volna maga előtt, de nyilvánvaló, hogy ismerte azokat és hatással lehettek rá akár közvetett módon. Az ő hangszeres műbe épített jeleneteihez azonban nem kínálkozik ilyesfajta kulcs, főképpen azért, mert itt elvont drámák és miniatűr drámai jelenetek zajlanak.

[11] Vö. Bartók elemzésével (ld. 3. sz. jegyzet).

Amikor ezeket a mozzanatokat tanulmány tárgyává tesszük, nem áll mögötte a zeneszerzői életmű átproporcionálásának szándéka: Bartók félreérthetetlenül és vitathatatlanul hangszeres zeneszerző, ám nem árt, ha tudjuk, hogy a színpadtól legtávolabb álló műveiben, a versenyművekben és a kamarazenében is ott kísért a dráma szelleme.

Somfai László

Bartók tematikus műjegyzék – Minta és problémák

BEVEZETÉS

Öt évvel ezelőtt jelent meg először nyomtatásban az általam kidolgozott BB számozás, Bartók Béla kompozícióinak új, időrendi elvű számozása, a majdani tematikus műjegyzék alapja.[1] Vagyis most már elkerülhető az a korábbi hivatkozási gyakorlat, amelyet például a *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) Bartók szócikke követett: az 1904 előtti műveket Dille számokkal, a többit Szőllősy számokkal jelöltük (jó néhány mű esetében a két számozás elkerülhetetlen átfedéseivel), miközben a Bartók kéziratok legnagyobb gyűjteményében, az amerikai hagyatékban a kézirat-jelzet egy harmadik számozásra, a (kiadatlan) Waldbauer jegyzékszámra épül. Az új BB számozást azóta több összkiadás-szerű vállalkozás, mint pl. a zongoraművek Philips felvétele, meghonosította, és ugyanebben a rendben tekintettem át valamennyi Bartók kompozíció primer forrásait a Bartók kutatás egy fontos ágát, a forráskutatást reményeim szerint újraalapozó monográfiámban.[2]

A tematikus műjegyzéken több év óta dolgozom – már címe is van: *Béla Bartók Thematic Catalogue* –, azonban lassabban készül, mint öt éve reméltem. Alapvető szakfolyóiratunk új folyamának beköszöntő száma ünnepi alkalmat kínál arra, hogy a nyers formában elkészült többtucatnyi címszóból bemutassak egyet, a *Tizennégy bagatell* műjegyzékbeli leírását, várva a szakma hozzászólását.

Még formázható nyersanyagról, mintáról van csupán szó. Ezért nem ide illő a tudománytörténeti eszmefuttatás: milyen mintákat követ a Bartók tematikus műjegyzék; a műjegyzékek melyik generációjához tartozónak érzi magát; és hogyan akar a jövő Bartók kutatásának kovásza lenni. Néhány szerkesztési és technikai problémát azonban illő elmondani elöljáróban.

[1] „Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation". *Studia Musicologica* 1992: 345–366.

[2] *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996), 197–320: „Appendix: List of Works and Primary Sources" (a könyv magyar kiadása előkészületben).

PROBLÉMÁK

Cím, eredeti címek, incipit. A műjegyzék tervezett nyelve angol. Ma egy angol kiadásnak van legnagyobb esélye a megjelenésre, és ezen a nyelven végül is mindenkinek – gyakorló muzsikusnak, kutatónak, olvasónak –, valamennyi kontinensen hozzáférhető lehet a kötet. Bár a magyar muzikológus természetesen nem adja fel a reményt, hogy egy ilyen alapvető Bartók-munka valamikor magyarul is olvasható lesz, a műjegyzék megtervezésekor a világnyelven való megjelenés, a tematikus katalógusok nemzetközi irodalmába való harmonikus beilleszkedés egy-egy ponton meghatározó.

Az egyes művek BB-szám utáni hivatalos címe egynyelvű, csupán angol, éspedig az a címváltozat, amelyet minden vonatkozásban hitelesnek és nyelvileg pontosnak tartunk. Az itt közölt címszó-mustra esetében nincs probléma (*BB 50 | Fourteen Bagatelles, op. 6, for piano, 1908*), azonban számos Bartók mű többféle, részben pontatlan vagy önkényes angol címfordítással terjed. Az „Eredeti cím" fejezet adja meg a hiteles, eredeti címet/címeket és az autorizált nyelvi címvariánsokat. Ugyanitt kellő részletességgel bemutatom a cím kialakulásának és alternatív formáinak körét (ahogyan pl. a kéziratban, a szerződés szövegében, Bartók levelezésében, az ősbemutató műsorán stb. felbukkannak; e tekintetben a Bagatellek magyar címe érdekes eset), továbbá egyes tételcímek nyomtatásban is elterjedt, de nem Bartók szándékát tükröző idegen nyelvű formáit (jó példa lenne az „Este a székelyeknél").

A téma incipit a műjegyzék hagyományos, de Bartók esetében semmiképpen nem legfontosabb eleme. Végtére az érett művek kottája könnyen hozzáférhető, és viszonylag ritkán szorul majd az olvasó arra, hogy bizonyos Bartók tételeket a tematikus katalógus incipitjei között böngészve azonosítson, amire gyakran kényszerül Bach, Haydn, Mozart darabjait a BWV, Hob., K jegyzékben keresgélve. Az egysoros, rövid incipitek[3] legnagyobb információértéke a Bartók műjegyzékben alkalmasint az lehet, hogy a tempót és a metronómot (esetleg a tételcímet) a leghitelesebb, nem egy esetben nyomtatásban még nem hozzáférhető formában tartalmazza.

Arányok: kézikönyv, kutatási jelentés, összkiadás-manuál? Valamennyi tematikus műjegyzék több évtized kutatásainak összegzése, amely széleskörű felhasználásra számít, és ennek jegyében tervezi el az informálás–részletezés mértékét és milyenségét. A Bartók műjegyzék azonban, ezt kezdettől tisztán látom, a szokásos mértéken túl többfunkciós alapkönyv lesz. Egyrészt természetesen vállalja, hogy kézikönyv a gyakorló muzsikusoknak és a zenei könyvtárosoknak (akik eligazítást várnak például a

[3] Az incipit formája és hossza egyelőre nyitott kérdés. Például a *Kékszakállú*hoz egysoros (egy kottaszisztémába tömörített), 4-ütemes mutatványnál több nem kell; egy-egy vonósnégyes vagy zenekari mű tételeiből az egysoros, rövid kezdet teljesen elegendő. Ugyanakkor zongoraművek esetében természetesebb lenne a hagyományos kétsoros incipit, de ez csupán a *Gyermekekneke*khez 85 (az átdolgozás-variánsokkal még több), a *Mikrokosmos*hoz 153 (sőt több), a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*hoz 48 kétsoros incipitet jelentene. Itt most az egysoros, rövid incipit lehetőségét mutatom be.

kiadás-variánsok között), továbbá a műsorszerkesztőknek, szakíróknak, olvasóknak (akik itt keresik a kutatás legfrissebb állása szerinti alapinformációkat). Másrészt azonban bevallottan tudományos könyv, számtalan kutatási eredmény első közlésével. A Bartók kutatás vargabetűi következtében, nem kis késéssel, most a műjegyzéknek kell elvégeznie a kéziratos források ama alapos és rendszerezett, művenként részletezett elemzését, amelynek eredményeként a tematikus katalógust manuálként használhatja a kritikai összkiadás kötetszerkesztő gárdája. Ez indokolja a „Források" és „Kiadások" fejezetek terjedelmét, részletezettségét.

Egy másik gyenge pontja a Bartók irodalomnak mindmáig az, hogy az egyes kompozíciók keletkezéstörténetét nagyon hiányosan, vagy legalábbis egyenetlenül tárta fel. Természetesen ez is a forrásanyag hosszú évtizedeken át fennállt kettévágottságának, korlátozott hozzáférhetőségének következménye. Ezért a műjegyzék címszavankénti „Keletkezéstörténet" fejezete nem áll meg a keletkezés alapvető adatainak rövid ismertetésénél, hanem kiadatlan dokumentumokból idéz, sőt szól zenei kérdésekről: külső inspirációkról, Bartók kottázási és egyéb újításainak formálódásáról, módosulásáról (erre a Bagatellek jó példa).

Ugyanakkor általában rövid lesz a „Bemutató" rovat. Demény János, ifj. Bartók Béla, Tallián Tibor és mások alapvető kutatásai hatalmas adatbázist teremtettek, amely azonban – kivált a külföldi, vagy nem Bartók közreműködésű előadások vonatkozásában – távolról sem teljes, nem tenné lehetővé a korabeli recepció pontos adatolását; ennek feldolgozása külön kötetre való feladat. A műjegyzék a bemutatót követő előadásokkal csak akkor foglalkozik, ha ez rávilágít az átdolgozások vagy variánsformák motivációjára, egy többtételes mű kohéziójának mértékére, más darabokkal való kombinálhatóságára stb. (a Bagatellek is ilyen eset).

Hangrögzítésekkel – egy-egy textológiailag nevezetes vagy hírhedt korai hanglemez megfelelő helyen való megemlítésén túl – a műjegyzék általában nem foglalkozik. A Bartók-játszotta hangfelvételek azonban külön rovatot kapnak, és a szövegvariánsnak tekinthető eltéréseket úgy taglalja a műjegyzék, hogy esélyt adjon a Bartók-bejátszás szövegként való adaptációjára.

Az „Irodalom" bekezdés minden műjegyzék kritikus pontja. Sokan hajlamosak a tematikus jegyzék hasznosságát a szerint megítélni, hogy minden eszükbe jutó irodalmat nyomban megtalálnak-e az adott mű címszavában, vagy sem. Bartók esetében az irodalom teljességére való hivatkozás merőben felesleges, és elterelné a figyelmet a fontos, konkrét kérdésekben mérvadó munkákról. A kötet általános bibliográfiája természetesen sokkal hosszabb lista lesz, mint azoknak az alapmunkáknak sora, amelyeknek oldalszámaira művenként hivatkozni fogok. A szekunder irodalmat eleve tanácsos megrostálni. A számos nyelven írt (és számtalan kiadásvariánst megért) összefoglaló Bartók könyvek többségére éppoly kevéssé szükséges művenként tételesen hivatkozni, mint a stíluselemzések jelentős hányadára, s megannyi biográfiai és dokumentációs dolgozatra. A Bartók műjegyzék nyelve (angol) eleve kiszűrésre javallja a magyar, román, szlovák stb. könyv- és cikktermés egy részét, hogy annál egyértelműbb legyen, melyek azok a nem világnyelven írt Bartók-tanulmányok, amelyeket nem helyettesíthet más szakirodalom.

Hipotézisek. A munka során arra a meggyőződésre jutottam, hogy fontos kérdésekben nem szabad megállni a biztosan adatolható tényeknél, hanem, kellő óvatossággal, a szükséges mértékig tárgyalni lehet és kell egyelőre megoldatlan kutatási problémákat. A keletkezéstörténet, a külső hatás, a műkoncepció olyan kérdéseire gondolok, amelyeket most még csak a forrásanyag közelében munkálkodó kutató észlel. Továbbá az alkotási folyamatban sejtett hiányok, kétértelműségek kimondására (hogy például első fogalmazvány-e a fennmaradt legelső kézirat, vagy megelőzhette egy megsemmisített forma?). Ezek egy része szűkszavú hipotézisként a főszövegben, vagy valamivel részletesebb kifejtésben lapalji jegyzetben jelenik meg.

Idézetek, nyelvek. Bár e mustra magyar nyelvű, elmondom az angol kiadás elveit:

- németül és franciául írt kiadatlan Bartók szövegek eredeti nyelven, fordítás nélkül jelennek meg a műjegyzékben;
- kiadatlan magyar levélrészletek és kompozíció kéziratokról idézett magyar szövegek eredeti nyelven és angol fordításban;
- angol fordításban már megjelent magyar (német, francia) Bartók szövegek csak fordításban;
- Bartók angolul írt szövegei az általánosan elfogadott kiadás (pl. *Béla Bartók Essays*) szerint, vagy (ha Bartók szövegét a kiadás nyelvileg átszerkeszti és eközben az eredeti értelmet torzítja) a kézirat szerint;
- autorizált román, szlovák stb. mű- és tételcím variánsok eredeti nyelven;
- nem-Bartók szövegek (Kodály, kiadói levelezés stb.) általában csak fordításban, fontos részletek esetleg eredeti nyelven (németül vagy franciául).

A MŰJEGYZÉK EDDIG MEGJELENT RÉSZLETEI

Eddig két angol nyelvű dolgozatban adtam mutatványt a készülő *Béla Bartók Thematic Catalogue*-ból. Az egyik a **BB 64** *Négy zenekari darab* nyers formáját tette közzé a 90 éves Denijs Dille előtt tisztelgő *Festschrift*ben.[4] A másik, elsősorban az amerikai Bartók kutatóknak és előadóknak adresszált bevezetéssel, a **BB 63** *Allegro barbaro* ideiglenes formáját mutatta be.[5] Ezek a kompozíciók az Universal Editionnál jelentek meg, ami a műjegyzék „Kiadások" fejezetrészeinek diszpozícióját nagymértékben megszabja (a kiadástörténetet részletes levelezés dokumentálja, ami azonban kiadatlan; ismerjük a terjesztés, a recepció fontos adatait; a kiadás-lánc viszonylag egyszerű, a *Fassung letzter Hand* forma, már ha van ilyen, könnyebben meghatározható).

Nem így a Rozsnyainál megjelent **BB 50** *Tizennégy bagatell* esetében. Ez a címszó egyébként sem lesz tipikus fejezet a majdani hét-nyolcszáz oldalas Bartók műjegy-

[4] „Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of Work in Progress". *Studia Musicologica* 35/1–3 (*Denijs Dille nonagenario*): 229–41.

[5] „Why Is a Bartók Thematic Catalog Sorely Needed?" Peter Laki, ed. *Bartók and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 64–78.

zék-kötetben. Először is terjedelmesebb, mint a hasonló kompozíciók leírásának többsége. Ugyanis nagyon szerteágazó és részben publikálatlan a keletkezéstörténet hátterének dokumentációja. Részletesebb leírást igényelnek a korábban vázlatnak vagy első fogalmazványnak vélt autográfok. Nem utolsó sorban pedig eligazítást kell kapnia a gyakorló muzsikusnak (és a zenei könyvtárosnak) a kiadás-variánsok, reprint-kiadások dzsungelében. De azért sem tipikus ez a fejezet, mert töredékek is tartoznak a műjegyzék-számhoz, ugyanabban a periódusban írt, a voltaképpeni műalakhoz azonban szorosan nem kapcsolható fragmentumok – ez a címszavak alig egytizedében fordul majd elő.

Ellentétben a két korábban közreadott mintával, ezúttal nyelvi problémák is adódnak. A magyar szöveg az eredendően angolul írt szöveg fordítása, anélkül azonban, hogy a közlési elvek és rövidítések egész rendszere a magyarul megszokott hivatkozási formákhoz igazodnék.[6] Bartók idegen nyelven írt szövegeit, ha van hivatalos kiadás, magyar fordításban adom, megtartok azonban néhány terminológiailag fontos nem-magyar idézetet.

Egy természete szerint rövidítésekkel teli, az egyes kompozíciók címszavai közötti oda-vissza hivatkozásokkal túlzsúfolt műjegyzék egyetlen kiragadott fejezete természetesen nem könnyű szakmai olvasmány – fárasztóbb, mint egy német lexikoncikk. Bár felsorolom az e részben használt fontosabb rövidítéseket (és a kéziratok papírszerkezetének kottalap és kottaív terjedelmeit leíró arab ill. római számok jelentését), számos részlet valószínűleg érthetetlen marad vagy szükségessége felől támadhatnak kételyek. Például:

- kell-e ennyire részletezni az eredeti cím(ek) nyelvi és alaki variánsait?
- indokolt-e hipotézisek segítségével tárgyalni az egyes darabok komponálásának valószínű sorrendjét, a korábbi és későbbi rétegek kérdését?
- érdemes-e a két érintett bagatell kapcsán a népzenei forrást részletezni, amikor egyetlen Lampert-hivatkozás is megtenné?
- fontos-e a Bagatellek kottázási újításait taglalni? (NB ez utóbbit csak sommásan tekinti át a műjegyzék, a részleteket külön dolgozatban írtam meg, vö. Somfai/Bagatell, sajtó alatt)
- kell-e a „Bemutató" alcím alatt ezúttal a korai Bartók-előadások nagyobb körét listázni?
- van-e gyakorlati haszna a kéziratok ilyen részletes papírszerkezet-leírásának, a papírfajták azonosításának?
- kell-e kritikailag jellemezni a különféle utánnyomásokat és revideált kiadásokat?
- szükséges-e betűhíven közölni az utánnyomások copyright-szövegét?
- a „Szerzői elemzések" részben kell-e egyáltalán idézni Bartókot, amikor a teljes szöveg egy másik Bartók-kötetben megtalálható?

[6] A könyvészeti hivatkozásokban sem követem a magyar könyvtári szabványt, vagy a magyar tudományosságban elterjedtebb németes formákat, hanem a *Chicago Manual of Style* hivatkozási módját adaptáltam.

Az elkészült kötet meggyőződésem szerint bizonyítja majd, hogy a műjegyzék egésze szempontjából mindennek van információértéke. Amellett a műjegyzék vásárlója megérdemli, hogy a számára lényeges adatokat és szövegeket ebben a kötetben találja meg, s ne kelljen mellette további kötetekben lapozgatnia. Egyik-másik filológiai szempont következetes végigvitele pedig, nem titkolom, azt a célt szolgálja, hogy inspirálja más 20. századi zeneszerzők forrásanyagának tanulmányozását.

Ugyanakkor az itt bemutatott nyers formából egyelőre hiányzik három fontos rubrika kitöltése – „Levelek", „Irodalom", „Megjegyzések". Anyaguk a számítógép memóriájában részben már megtalálható, azonban a hivatkozott munkák–kiadások körét az utolsó pillanatig nyitva tartom: a legfrissebb (vagy idegen nyelven most megjelenő) kiadásokkal cserélem le a régieket, és a szakirodalom rövidítésének véglegesítéséhez figyelembe veszem a legújabb angol nyelvű tudományos Bartók-könyvek hivatkozásait, hogy a minimálisra csökkentsük az alapirodalom egymásnak ellentmondó rövidítéseit.

Egyébként a munka természetéből adódik, hogy e sorok írója minden szükségesnek vélt kiegészítést, kiigazítást, kommentárt örömmel fogad.

RÖVIDÍTÉSEK

Archive Edition	Benjamin Suchoff, szerk. *Piano Music of Béla Bartók. The Archive Edition*, Series I–II (New York: Dover, 1981)
Bartók/CDR-1997	*Bartók Béla 1881–1945.* CD-ROM (Budapest: Magyar Rádió, 1995) MR 008
Bartók/Geyer	*Béla Bartók. Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908* (Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979) [fakszimile kiadás német fordítással és jegyzetekkel]
BB [plusz szám]	a Bartók műjegyzékbeli BB szám
BBA	Bartók Archívum Budapest
BBCCE	*Béla Bartók Complete Critical Edition*, az előkészületben lévő Bartók Kritikai Összkiadás, amelynek kötetbeosztására a műjegyzék hivatkozik
BBI/1	Tallián Tibor, közr. *Bartók Béla írásai 1* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989)
BBjr/Apám	ifj. Bartók Béla. *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)
B&H	Boosey & Hawkes
Bónis/Élete képekben	Bónis Ferenc. *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)
Bónis/Így láttuk	—, szerk. *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés* (Budapest: Püski, 1995)
Családi	ifj. Bartók Béla, szerk. *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981)

Demény/Fejezetek	Demény János. „Fejezetek Bartók Béla művészi kibontakozásának első éveiből", kandidátusi disszertáció (Budapest, 1966), kézirat
Demény/Zongoraművész	—, *Bartók Béla a zongoraművész* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973)
Dictionary/1924	Eaglefield-Hull, Arthur, szerk. A *Dictionary of Modern Music and Musicians* (London: Dent, 1924)
Dille/1939	Dille, Denijs. *Béla Bartók* (Antwerpen: Standaard-Boekhandel, 1939), 89–92: „Lijst der Werken"
DocB/1–6	*Documenta Bartókiana Heft 1–6* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964–1981)
Fekete zsebkönyv	Somfai László, közr. *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922* (Budapest: Editio Musica, 1987)
Hungaroton/CD-1991	*Bartók zongorázik 1920-1945* [CD kiadás] (Budapest: Hungaroton, 1991) HCD 12326–31
Hungaroton/CD-1995	*Bartók felvételek magángyűjteményekből 1910–1944* [CD kiadás] (Budapest: Hungaroton Classic, 1995) HCD 12334–37
Hungaroton/Összkiadás-1981	*Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás 1–2* [LP kiadás] (Budapest, Hungaroton, 1981) LPX 12326–38
Lampert/Forrásjegyzék	Lampert Vera. *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980)
Levelei	Demény János, szerk. *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)
MND	Bartók Béla. A *magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi, 1924; kritikai kiadása: Révész Dorrit, közr. *Bartók Béla írásai 5*, Budapest: Editio Musica, 1990)
MNEGy	Bartók Béla, szerk. *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény I.* (közr.: Kovács Sándor, Sebő Ferenc) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991) [II. kötet: előkészületben]
MZSz/1941	Bartók János. „Bartók Béla zeneművei. (Időrendi jegyzék)", *Magyar Zenei Szemle* 1941: 43–48
Nüll/Beitrag	Nüll, Edwin von der. *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1930)
R	Rozsnyai
ReM/1921	„Table analytique des oeuvres de Béla Bartók". *La revue musicale* 1921 (2/1): 218
Sárosi/BBPC	Sárosi Bálint, szerk. *Magyar népzene Bartók Béla fonográf-felvételeiből* (Budapest: Hungaroton, 1981) LPX18069

Schirmer/Bartók	Balogh, Erno [Ernő], szerk. *Béla Bartók. Selected Works for the Piano* (New York: Schirmer, é. n.)
Somfai/Bagatell	Somfai László. „Bagatell-problémák", *Zenetudományi dolgozatok 1997* (sajtó alatt)
Somfai/Composition	—, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996)
Somfai/MS vs. Urtext	—, „Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Works", *Studia Musicologica* 1981: 17–66
Somfai/Vázlatok III	—, „Bartók vázlatok (III). A 'Fekete zsebkönyv' kidolgozatlan témafeljegyzései", *Zenetudományi dolgozatok 1986*: 7–17
Sz	Szőllősy műjegyzékszám
Szmolyan	Szmolyan, Walter. „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins", *Österreichische Musikzeitschrift* 1981: 82–157
T.I.	„Tót I." népzenei gyűjtőfüzet (BBA)
UE	Universal Edition
W	Waldbauer műjegyzékszám (kiadatlan; az amerikai Bartók hagyaték kézirat-jelzetei ezen e számozáson alapulnak)

A kottapapír szerkezet leírásában használt rövidítések:
1 = egy lap (levél, folio, azaz 2 oldal);
I = egy ív (bifolio, azaz 4 oldal),
II (stb.) = két (stb.) egymásba illesztett ív

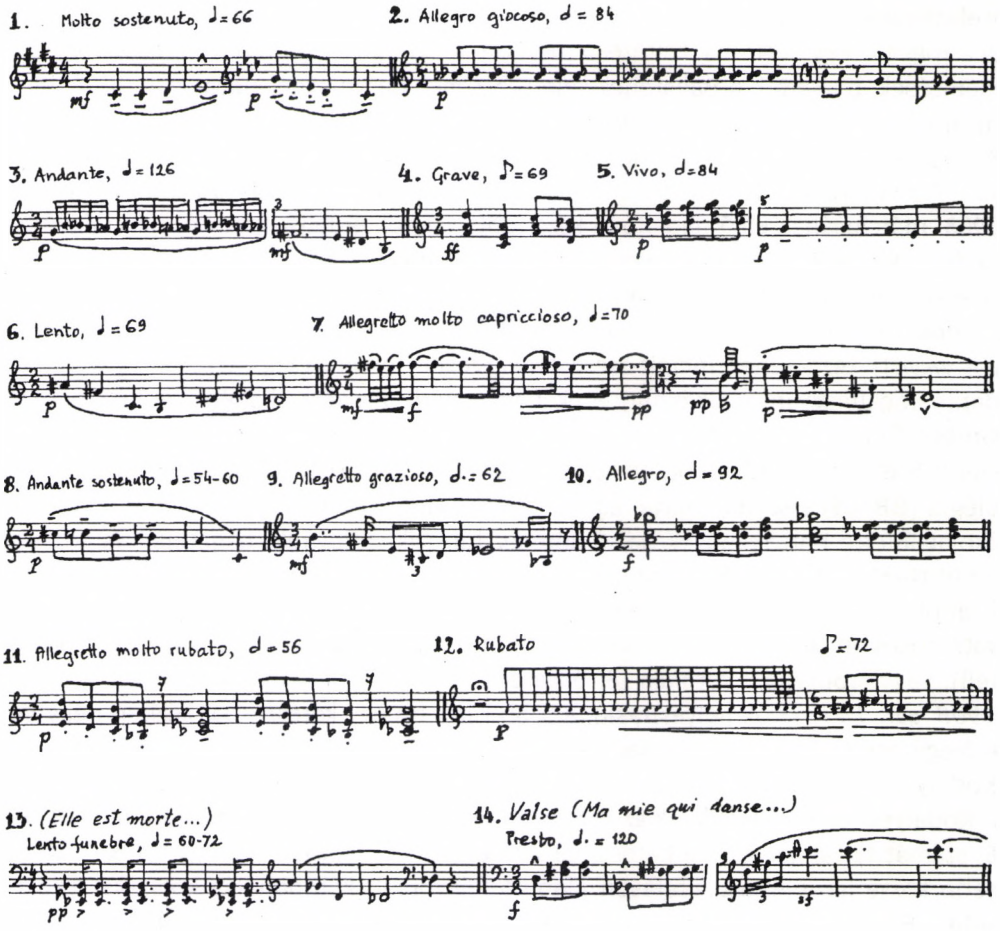
BB 50

Tizennégy bagatell, op. 6, zongorára, 1908

és töredékek (= **BB 50/A–C**)

BBCCE 36. kötet

Eredeti cím (Rozsnyai elsőkiadás:) *Bartók Béla 14 zongoradarabja op. 6.* | *14 Bagatellen für das Pianoforte op. 6*; (az autográf kézirat borítóján, lásd Források, h, eredetileg:) *14 bagatell*;[7] (Bartók kézírásával a R 1. kiadás metszőpéldányának címlapján, lásd Források, i:) *Zongoradarabok* | *14 Bagatellen für das Klavier* [...] *op. 6.*; (a szerződésben, Bartók kézírása:) *14 Bagatellen* (*Tizennégy bagatell*), *opus 6.*; (az 1910-es budapesti bemutató műsorlapján:) *14 zongoradarab* (későbbi magyar műsorlapokon részben *bagatell*; Bartók magyar nyelvű leveleiben, 1908. jún. 27.: *14 nagyobb zongoradarab*, 1908. jún. 28.: *zongoradarabok*, 1908. júl. 17.: *14 bagatell zongorára*, 1909: *14 bagatell*, 1940. jan. 2.: *Bagatell*); (franciául, a párizsi bemutató műsorlapján:) *Bagatelles*; (angolul, lásd Dictionary/1924 műjegyzék ill. B&H kiad.:) *14 Bagatelles, op. 6.*



Időtartam 1: *1'20"*, 2: *48"*,[8] 3: *45"*, 4: *1'10"*, 5: *1'10"*, 6: *1'35"*, 7: *1'57"*, 8: *1'45"*, 9: *1'37"*, 10: *2'35"*, 11: –,[9] 12: *3'6"*, 13: *1'46"*, 14: *1'55"* (Bartók bejegyzései kb. 1944-ben új kiadásra előkészített, revideált példányában, megjelent az Archive Editionben, lásd Kiadások, c). Egyes darabok időtartama Bartók előadásában: 2: *45"* ill. *44"*. (1929-es HMV ill. 1942-es Continental felvétel), 7: *1'56"*, 10: *2'16"* (privát fonográf felvételek, 1912). Az 1908-ban Busoninak eljátszott teljes sorozat körülbelüli időtartama: *„az a melyik 25 percig tart"* (Bartók 1908. jún. 27-én édesanyjának írott levele).

---

[8] 1908 táján a *bagatell(ek)* szó még nem számított a *Bagatelle(n)* német műfajcím megszokott, Beethoven bagatelljeire emlékeztető magyar megfelelőjének. Hivatalos magyar címként Bartók egy ideig ingadozott a semlegesebb *14 zongoradarab* és a következő évtizedekben, éppen Bartók darabjainak köszönhetően, muzsikus körökben elfogadottá vált *14 bagatell* között (lásd a MZSz/1941 műjegyzéket).

[9] A revideált példányban Bartók tévedésből *1'48"* időtartamot adott meg, ennek nyomán az Archive Edition-ben is így, hibásan jelent meg.

[9] Bartók a 11. bagatellt nem vette be a tervezett albumba, így időtartamát nem adta meg.

Keletkezéstörténet A *Budapest, 1908. V.* dátum (a R 1. kiad. végén) a mű befejezését rögzíti. Egy 1945-ös keltezésű bevezető szövegben (*Introduction*, lásd Szerzői elemzések, b) Bartók a Bagatellek keletkezésének dátumaként ugyancsak 1908. májusára utalt (*written in May, 1908*), ez azonban csak részben felel meg a tényeknek. A Bagatellek kompozíciós munkájának kezdete meghatározhatatlan,[10] az alkotás java 1908. március–májusra tehető. A komponálás intenzív periódusa valószínűleg 1908. márciusának első napjaiban kezdődött, Bartók erdélyi, kőrösfői népdalgyűjtő útján, a 9., 13. és 8. bagatell *Fekete zsebkönyv*beli memo-vázlataival, egy további töredékkel (A-töredék), és egy *Fugával* (B-töredék)[11] (vö. Források, a, c). Az első rögzített dátum, 1908. márc. 20., egy *Fuga* (vö. B-töredék) és a 14. bagatell (*molto marcato e – con amore!*) kezdetének incipit-szerű feljegyzésén jelenik meg; ekkor már mindkét darab fogalmazványa elkészült; ezek nem valódi vázlatok, hanem mutatványok[12] Gruber Emmának (vö. Források, e). Mindkettő feltűnően, főtémaként használja a Geyer Stefi vezérmotívumot, és így, az 1. vonósnégyes (**BB 52**) I. tételével és a Két elégia (**BB 49**) első darabjával együtt, a fiatal hegedűshöz fűződő romantikus kapcsolat ihlette Bartók-művek belső köréhez tartozik.[13] További bagatellek is közvetlenül tükrözik Bartók depresszióját, nyílt motivikus, sőt szöveges utalásokkal, amilyen pl. a 13. bagatellbeli *„meghalt - - -"* beírás, vagy kevésbé közvetlen tematikus hivatkozásokkal, mint a vezérmotívum különböző ereszkedő formái (6., 7., 9. bagatell), vagy kromatikus formája (8. bagatell). A komponálás másik rögzített dátuma *1908. apr. 14* (Bartók helyesírása), a jobb kézben négy kereszt, bal kézben négy bé előjegyzéséről nevezetes 1. bagatell végén, a készülő mű Gruber Emmának vagy Kodály Zoltánnak ajándékozott válogatott lapjainak egyikén (vö. Források, g). Ezek a Kodályékhoz került oldalak az 1–6. bagatellt és a Tíz könnyű zongoradarab **BB 51** 8. számát tartalmazzák – a hétből három népdalfeldolgozás –, és úgy tűnik, a kevesebb közvetlen életrajzi utaláson alapuló felgyorsult komponálás korszakát képviselik. Ebben a munkaszakaszban Bartók vegyesen írt rövidebb és hosszabb, könnyebb és nehezebb zongoradarabokat, olyan stílusban, *„amely lemond minden lényeghez nem tartozó dekoratív elemről és csak a legszükségesebb technikai eszközöket alkalmazza"* (1945, vö. Szerzői elemzések, b), a darabok többségében egy-egy kompozíciós ötletre összpontosítva. Némelyik *„kísérletnek volt mondható"*, ahogyan Bartók később az 1., 8., 9., 11., és 13. bagatellt jellemezte.[14] Eddig nem került elő semmilyen bizonyítéka annak, hogy ebben a stádiumban Bartók döntött volna bizonyos számú (14 ill. 10) nagyobb zongoradarab ill. könnyű zongoradarab két sorozatra osztásáról. Részletesebb hipotetikus kronológia kidolgozása, például a **BB 50–51** kéziratában használt többféle kottapapír alapján, felelőtlennek tűnik. Kivétel az azonos papírra, valószínűleg március derekán írott 1–2., 5., 10. bagatell és **BB 51** 6. szám valószínű összetartozása. – Kodály (és csekélyebb mértékben talán Gruber Emma) kritikai megjegyzései a komponálás során befolyásolhatták Bartókot. Dokumentált azonban csupán az, hogy Kodály lemásolta magának a 6. bagatellt,[15] és hogy neki legjobban a 10. tetszett. Az utóbbi véleményt Bartók levélszövege erősíti meg, a legrészletesebb beszámoló arról, hogyan fogadta Ferruccio Busoni a teljes sorozatot, amikor Bartók kéziratból eljátszotta neki, Bécsben, 1908. június 27-én:

> Busonihoz tegnap szerencsésen bejutottam. A 14 zongoradarabot nagy lelkesedéssel fogadta. „Endlich etwas wirklich neues, persöhnliches." Érdekes, hogy mikor a nagy C durt [10.] befejeztem (a melyik Zoltánnak legjobban tetszik) azt mondta: Bis jetzt gefällt mir dieses am besten; das ist etwas Grosses (Zoltán „óriási" kifejezése!) ezenkivül legjobban szereti még az elsőt, a h mollt (harmadutolsó [12.]) és az utolsót.[16]

Bartók később tudta meg, hogy Schoenberg a *Harmonielehre* (1911) egyetlen Bartók-példájaként a 10. bagatellből idézett (345. példa),[17] mellesleg a jobb kézben két hibás hanggal, mert Bartók szokatlan módosítójel-notációja félrevezette Schoenber-

[10] A bagatellekben később kidolgozott zenei gondolatokhoz kapcsolható legkorábbi feljegyzés a Geyer Stefinek 1907. szept. 11-én írott levélbeli 9 ütemnyi töredék (vagy incipit) a cisz–e–gisz–h vezérmotívummal (vö. Források, e). – A 13. bagatell végéhez fűzött kvázi-dátum félrevezető: Bartók *febr. 14.-re* bejegyzése az „Elle est morte" utolsó üteme után, amelyet utólag írt a metszőpéldányba, majd kihúzott (lásd Források, i), nem a komponálás dátuma, hanem az alkalomra utalás, azaz febr. 4-re, amikor szakításukat követően Geyer Stefi, képletesen szólva, meghalt Bartók számára.

[11] Maga az a tény, hogy Bartók ezeket a vázlatokat zsebkönyv-méretű vázlatfüzetébe írta, erős érv amellett, hogy otthonától és zongorájától távol dolgozott. Az előző gyűjtőút, 1907 októberének végén, a keletkezés túl korai dátumának tűnik. A vázlatfüzet használatának másik lehetséges, de kevésbé valószínű alkalma Bartók rövid bécsi útja, 1908. febr. 8. táján (vö. BBjr/Apám, 97). A *Fekete zsebkönyv*be a Bagatellek előtt írott egyéb vázlatok az *1908. II.* keltezésű I. elégiához (vö. **BB 49/I**), és az I. vonósnégyes I. tételéhez tartoznak, amelyen Bartók 1908 januárjában intenzíven dolgozott (vö. **BB 52**).

[12] A notáció jellege és a *stb.* szó mindkét leírás végén egyaránt arra utal, hogy Bartók e vázlat benyomását keltő mű-kezdeteket feltehetőleg már létező fogalmazványokból másolta.

[13] Bartók lélektani állapotáról úgynevezett „napló"-jának bejegyzései (1908. jan. 7., 9., 14.), Geyer Stefinek írott levelei (1908. jan. 9., 14., 30., febr. 8.) tanúskodnak és két további keltezetlen levél (Bartók/Geyer, 23–27. szám fakszimiléje), továbbá Bartók Gruber Emmának írt kiadatlan levelei (1908. jan. 19., febr. 15., 23., és egy datálatlan levél; vö. B-töredék).

[14] 1927 novemberében Edwin von der Nüllnek írott (elveszett) levelében, idézi Nüll/Beitrag, 13. Az 1944/45 fordulóján tervezett *Béla Bartók Masterpieces for Piano* albumból azonban Bartók csak a 11. bagatellt hagyta ki.

[15] Sándor Miklós, Gruber Emma fivére, az Emmához került fogalmazvány-együttesből (vö. Források, f) lemásolta magának az 1–2. bagatellt (National Library of Scotland, Edinburgh, MS 21579, 80–82). Ez az *SM* monogrammal jelzett másolat a borítón a semleges *Bartók Béla.* | *Kis darabok* címet viseli, ami arra utal, hogy a „bagatell" cím elhatározása, meglehet, csak később, április közepét követően született meg.

[16] Kiadatlan levél Gruber Emmának, 1908. jún. 28. Kevésbé részletes beszámoló Busoni reakciójáról: Családi, 183; Levelei, 135. – Busoni ajánlást írt a Breitkopf & Härtel kiadónak, amelyet Bartók 1908. jún. 27-én édesanyjának írott levelében idézett (Családi, 183): „...ich rechne diese Stücke zu den interessantesten u.[nd] persönlichsten der Gegenwart, deren Inhalt ungewöhnlich ist und eigenartig wirkt; nicht so was man gemeinhin originell nennt. Dabei durchaus leicht concipirt und in der Fremdartigkeit natürlich. ... Es wäre eine lobenswerte und verdienstvolle Tat diese Stücke *rechtzeitig* herauszubringen." Miután a német kiadó visszalépett (vö. Levelei, 136), Busoni szövegének magyar változatát („... ezeket a darabokat a jelenkor legérdekesebb és legegyénibb alkotásai közé sorozom; amit a szerző bennük mond, az rendkívüli, teljesen eredeti, még pedig nem a szó köznapi értelmében. S ennek dacára idegenszerűségük természetes, fogalmazásuk könnyed ..."), Dohnányi Ernő (különösen a 2., 5. és 11. bagatellért lelkesedő) és Robert Freund ajánlásával együtt (aki 1908. nov. 28-i levelében kifogásairól is írt, vö. DocB/3, 51–2) Rozsnyai használta fel, az 1. kiadáshoz csatolt reklám szalagszövegben (vö. DocB/2, 69–70).

[17] Bartók könyvtárában az UE 1921-es „III. vermehrte und verbesserte Auflage" egy példánya maradt fenn (BBA). A paper-back kiadás ívei felvágatlanok (a Bartók kottapélda, 504., éppen ív végére került), kivétel a kvartakkordokról szóló fejezet kezdetét tartalmazó 473–88 (a könyv másik Bartók utalásával a 487. oldalon). A kottapéldabeli sajtóhibákról részletesebben lásd Somfai/Bagatell.

get.[18] Az igazi fogalmazványok és a következő autográf kéziratok (Források, g és h) összehasonlításából arra következtethetünk, hogy Bartók a módosítójelek új notációs elveit (lásd a cím nélküli magyar- és német-nyelvű bevezetőt az 1. kiadásban)[19] a fogalmazványok másolása során alakította ki, amikor bizonyos szakaszok notációját is enharmonikusan megváltoztatta. Szándékos volt az előjegyzések elhagyása, az 1. szám sajátos kombinációjának kivételével. Még ha – az utóbb a Tíz könnyű zongoradarab sorozatába gyűjtött darabokhoz képest –, többek között éppen hangnemi szempontból, hangsúlyozottan „új zené"-nek tekintette is Bartók a Bagatelleket, számára e darabok tonalitása egyértelmű volt. Az 1945-ös *Introduction*t (vö. Szerzői elemzések, b) így zárta: *„Ezt az információt kivált azoknak szánom, akik előszeretettel skatulyáznak be minden olyan zenét, amit nem értenek, az ‚atonális' zene kategóriájába"*. Megmagyarázta az 1. szám *„fríges színezetű C-dúr"* hangnemét, elutasítva ezzel mindenfajta címkét („... *az 1920-as években ... sokszor idézték, mint a ‚bitonalitás' korai példáját*", BBI/1, 95),[20] továbbá megadta a 2., 6–10., 12–13. számok hangnemét. Kevésbé köztudott, hogy Bartók már 1908–1910-ben hangnem szerint utalt bagatelljeire. Az imént idézett 1908. jún. 27-i levél „nagy C-dúr" és „h-moll" utalásai mellett egyrészt az 1–7., 9–12. és 14. bagatell 1910. márc. 12-i párizsi bemutatójának kapcsán egy magyar nyelvű levélben (vö. Levelei, 159; a 14. szám csak címmel, hangnem nélkül), másrészt az 1–5., 7., 9–10., 12., 14. szám 1910. márc. 19-i magyar bemutatójának nyomtatott műsorlapján, meghatározta a hangnemeket, amelyek (a műsor kisebb sajtóhibáitól eltekintve) megegyeznek az 1945-ben megadott hangnemekkel. Bartók szerint: 1. C-dúr, 2. Desz-dúr (1945: Desz), 3. C-dúr,[21] 4. d-moll, 5. g-moll, 6. H-dúr (1945: H), 7. disz-moll, 8. g-moll, 9. Esz-dúr[22] (1945: Esz), 10. C-dúr, 11. asz-moll, 12. h-moll, 13. esz-moll, 14. d-moll. A Tizennégy bagatell további notációs újításai közül a normál (vékony) és vastag cresc.–decresc. villák megkülönböztetése (magyarázatát lásd Bartók J. S. Bach *Wohltemperirtes Clavir* közreadásában) a fogalmazványokban még hiányzik. Ez a megkülönböztetés a teljes autográfban már jelen van (jóval többször, mint a nyomtatott változatban), a kopista azonban nem vette át, Bartók pedig a metszőpéldányban nem javította valamennyi vastagnak szánt villát, a korrektúra olvasásakor néhányat pótolt. A 7. és 10. számban jelenik meg az

[18] 1918-ban Schoenberg a bécsi *Verein für Musikalische Privataufführungen* műsorába iktatta a Bagatelleket (és a **BB 67–68** darabjait), vö. 1919. okt. 31-i levelét Bartókhoz (DocB/2, 55); 1919. febr. 9-én és 16-án, jún. 6-án és 1920. márc. 19-én Cesia Dische játszotta a sorozatot, vö. Szmolyan, 85 köv. Schoenberg levelének utóirata szerint „Ihre Klavierwerke haben mir ausserordentliche Freude gemacht".

[19] Hiteles angol fordítása nincs. Különböző fordításai közül kettő Bartók német verzióján alapul: a B&H 1950-es „New Version"-ben, ill., Instructions for ‚Fourteen Bagatelles'" címmel, az 1981-es Archive Editionben. Egy harmadik angol fordítás, az 1952-es Ed. Suvini Zerboni reprint, a magyart követi, de kevésbé idiomatikus, akárcsak az 1953-as EMB kiadás későbbi utánnyomásaiban megjelent negyedik fordítás.

[20] Lásd például a Dictionary/1924 „Harmony" címszavát. Bár Bartók tagja volt a címszót megvitató bizottságnak (lásd a „Preface" vi. oldalát), valószínűtlen, hogy ő maga javasolta volna 1. bagatelljének idézését; lehetséges viszont, hogy ő ajánlotta a 29. példát, Kodály op. 11-es Hét zongoradarabjának 5. számát.

[21] Az 1910. márc. 19-i budapesti műsorlapon tévesen „e-moll".

[22] Az 1910. márc. 19-i budapesti műsorlap szerint „esz-moll".

akkord utáni hullámvonallal jelzett lefelé tört arpeggio. A repetált hangok 12. bagatellbeli kiskottákkal jelzett, a közfelfogás szerint cimbalom-utánzó fokozatos gyorsulása (1., 5., 22., 35. ü.) már az autográfban megtalálható;[23] a szöveges előadási utasítást Bartók a metszőpéldányban pótolta.[24] A 7. bagatell esetében Bartók kísérletet tett a hirtelen és fokozatos tempóváltozások hatvonalas szisztémára vetített grafikus ábrázolására, de ezt az ötletet feladta.[25] – **Népdalok forrása** Lásd Lampert/Forrásjegyzék, 46–47: a 4. bagatell „Régi magyar népdal a Dunántúlról" (metszőpéldány; 1. kiadás), „old Hungarian folk melody" (Bartók amerikai javítópéldányában), Bartók 1907. áprilisi fonográf-felvétele, énekelte egy legény, Felsőireghen (Tolna), a tempó a kéziratos támlapon Grave, a MND 7a számaként ill. a MNEGy II: A-I 438a számaként egyaránt Tempo giusto ♩ = 45 (az eredeti fonográf felvétel LP kiadása: Sárosi/BBPC 1/1c); az 5. szám „Tót népdal Gömör megyéből" (metszőpéldány; 1. kiadás), szlovák népdal Gömör megyéből, Bartók gyűjtése, Gerlice, 1906. augusztus (lejegyzés: BBA T.I, fol. 8r). – **Opusz-szám** 1908 nyarán, amikor egyszerre két vezető magyar zeneműkiadó, Rozsnyai és Rózsavölgyi, jelezte érdeklődését a zeneszerző kiadatlan műveinek megjelentetése iránt, Bartók első elgondolása az volt, hogy érett műveinek újra indított végleges opusz-számozásában a szimbolikus „opus 1" a Tizennégy bagatellt illeti (vö. Források, i). Végül azonban áttekintette kéziratban lévő műveit, és elhatározta, melyiknek ad utólag opusz-számot. A Bagatellek autográf lapjait borító ív hátoldalán (vö. Források, h) vázolta fel az op. 1–8 véglegesnek szánt tervét:

1 Rapsz.	[op. 1 Rapszódia]
2 Torzkép	[op. 2 Burleszk (Scherzo)]
3 n. Suite	[op. 3 (1.) Szvit nagyzenekarra]
4 k. Suite	[op. 4 (2.) Szvit kiszenekarra]
5 Hegedüv.	[op. 5 Hegedűverseny (op. poszt.)]
6 Bagatell	[op. 6 Tizennégy bagatell]
7 quartett	[op. 7 1. vonósnégyes]
(*8 zongoradar.*)	[op. 8 zongoradarabok][26]

[23] Az autográf másolása során a kopista kisebb hibákat vétett a repetált hangok számában (pl. az 1. ütemben az eredetileg hat tizenhatod helyett hetet írt), amelyeket Bartók javítatlanul hagyott.

[24] A jobb kéz 2. ütemében a német *gedehnt* [vontatottan] utasítás a metszőpéldányban jelent meg először, és így került az 1. kiadásba; revideált példányában Bartók Amerikában törölte (így az Archive Editionben hiányzik), egyes kiadások, *sosten.* (B&H), *allarg.* (Ed. Suvini Zerboni), *steso* (EMB) formában önkényesen olaszosították.

[25] A teljes autográf (Források, h) 14. oldalán, fölülről lefelé MM 70–80–90–100–110–120-as tempót képviselő hatvonalas szisztémán (az ötvonalas nyomtatott kottasort egy szabadkézzel húzott vonallal egészítve ki) Bartók felvázolta a 7. bagatell 1–52. ütemének tempóját. Fölötte megjelölte a diagramban használandó ♩ = 120, ♪ = 120, ♪ = 60 hangértékeket. Ezután a 15. oldalon, a 7. bagatell első kottás oldalán, hatvonalas sorokat készített ugyanezeknek a MM számoknak, és elkezdte a tempó bejelölését, az 1. ütemben ♩ hangértékkel a MM 70 vonalán, a 2. ütemben ♪ értékkel a 120 vonalán, a 2–4. ütemben fokozatos ritard. ill accel. jelentésű emelkedő–ereszkedő vonallal, de négy ütem kitöltése után áthúzta. Vö. Somfai/Bagatell.

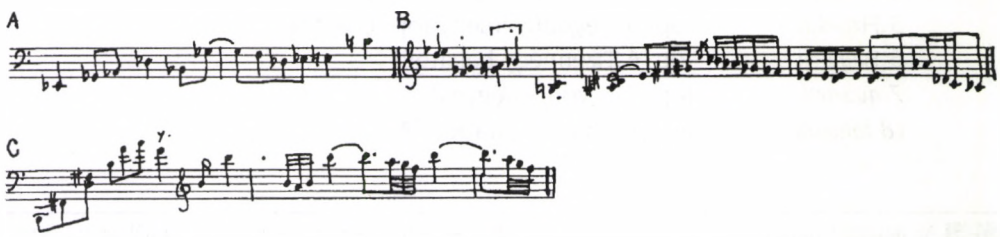
[26] Közelebbről meghatározhatatlan, vö. **BB 49** Két elégia, **54–55** Vázlatok, Három burleszk.

Töredékek (A–C)[27]

(A) 17 ütemnyi töredék, valószínűleg zongorára,[28] a Bagatellekkel rokon stílusban, 1908 márciusából, *Fekete zsebkönyv* fol. 8^{v} (közreadás: Somfai/Vázlatok III, 15; vö. Somfai/Composition, 87). – **(B)** *Fuga* zongorára, 17 ütemnyi töredék, kb. 1908 márciusából,[29] *Fekete zsebkönyv* fol. 9v–10r (közreadás: Somfai/Vázlatok III, 18); hozzá kapcsolható a *Fuga* feliratú 4 ütemnyi Allegro téma (vö. Források, d): ez vagy a fúgatéma eltérő első formája, vagy inkább hegedű-, semmint zongora-lejegyzése. A fúgatéma a Hegedűverseny **BB 48a** II. tétel nyitótémájának variánsa, vagyis a Geyer Stefi vezérmotívum származéka.[30] A töredék feltehetőleg egy elveszett zongora *Preludium és fugá*hoz tartozott. Bartók 1908. júl. 17-én Gruber Emmának írott levele, felsorolva kiadatlan műveit, amelyeket rendbe kell tennie, mielőtt átadná Emmának és Kodály Zoltánnak, megerősíti egy fúga befejezését: a felsorolásban **BB 35–36**, **39–40**, **48a**, **52** után, **BB 50–51** előtt *„egy prel. és fuga zongorára"* olvasható. Emmának írt korábbi levele[31] szerint ebben a tételpárban a vonósnégyes I. tételének zongoraátirata lett volna a preludium (vö. **BB 52**: átiratok):

> Itt küldök valamit, hogy átnézze: ez is a szomorú napokból, ugy mint a Vonósnégyes I. tétele. Tulajdonképpen ugyanaz zongorára átírva. Ez a preludium; hozzá még egy fuga járul – lázas torzképek sorozata.

A fennmaradt fúga-töredék megfelel a „lázas torzképek" karakternek. Magát a tételpárosítást pedig tekinthetjük a Geyer Stefi darabokból társított „két arckép" („egy ideális – egy torz") szerkezet előfutárának. – **(C)** 8 ütemnyi töredék zongorára, kb. 1908 (legkésőbb 1909/10), *Fekete zsebkönyv* fol. 11^{v} (közreadás: Somfai/Vázlatok III, 16; vö. Somfai/Composition, 87), stílusa nem annyira a Bagatellekkel, mint inkább a **BB 54** Vázlatokkal rokonítható (de vö. a **BB 49** 1. elégia 39. sköv. ütemeivel is).



Bemutató Hangversenyein Bartók soha nem játszotta a Tizennégy bagatell teljes sorozatát, és a 13.-at soha nem adta elő nyilvánosan; a sorozatot inkább gyűjteménynek tekintette, semmint összefüggő koncert-számnak. Privát körben azonban feltehetően teljes terjedelmében játszotta el 1908-ban, Bécsben: jún. 27-én (közelebbről meghatározatlan színhelyen) Busoninak (vö. Keletkezéstörténet), ill. jún. 29-én Busoni zongora mesterkurzusának hallgatói előtt; e privátelőadásokon kívül más teljes előadásról 1919-ig nem tudunk.[32] A 14. bagatellt Székely Arnold mutatta be, 1908. dec. 9-én, a budapesti Royal Szállóban, Debussy és d'Indy művek társaságában (vö. Demény/Fejezetek, 135). Ezt követte egy tizenkét bagatellnyi válogatás

(az 1–7., 9–12., és a 14. szám) ősbemutatónak számító Bartók-előadása 1910. márc. 12-én, a párizsi Hotel des Modes-ban rendezett „Magyar fesztivál" keretében. A műsorlapon (fakszimilében lásd Bónis/Élete képekben, 96), Weiner Leó, Szendy Árpád, Kodály Zoltán, Mihalovich Ödön és Dohnányi Ernő művei mellett, negyedik műcsoportként *a. 13 Bagatelles*, valamint *b. Fantaisie* és *c. Danse roumaine* [**BB 49/2**, **56/I**] szerepel, valamennyi még kéziratban lévő műként; Bartók azonban, Kovács Sándornak 1910. febr. 21-én írt levelében, csak tizenkét bagatellt sorol fel. Tíz bagatell (1–5., 7., 9., 10., 12., 14. szám) magyar bemutatójára hét nappal később, 1910. márc. 19-én került sor, Bartók előadásában, Budapesten, a történelmi jelentőségű első szerzői esten, a Royal-szálló dísztermében. A műsoron, a **BB 52** és **33** között: *a/ ábránd* [**BB 27/3**], *b/* A *„14 zongoradarab"-ból*, Op. 6. [a tíz bagatellt számmal, tempóval és hangnemmel azonosítva; a 14. *Valse. Presto*-ként, a francia alcím nélkül], *c/ Fantazia* [= Két elégia **BB 49/2**)], és *d/ Román tánc* [**BB 56/I**], b/–d/: *Kézirat; új.* Ugyanezt a tízet Bartók 1913 februárjában, Kecskeméten is eljátszotta; *Sechs Bagatellen* (7–10., 12., 14.) szerepelt háború utáni első németországi műsorán, 1920. márc. 8-án, Berlinben (hazatérőben Pozsonyban: 10., 14.); egy kissé eltérő tízes összeállítás (2–10., 12.) 1921. nov. 12-én Budapesten (Vigadó); ötös sorozat, záródarabként a 10. számmal (2., 7., 3., 5., 10.) 1923-ban Londonban és Párizsban; egy másik kombináció (2–5., 7., 12., 10.) 1930-ban, ismét Londonban (vö. Demény/Zongoraművész, 33–36). A Bagatellek fokozatosan zsugorodó válogatásai bizonyos fokig tükrözik Bartók von der Nüllnek mondott véleményét, amely szerint az 1., 8–9., 11., és 13. szám kísérletnek tekinthető. Többi fontos zongoraciklusához képest a Bagatelleket Bartók viszonylag ritkán játszotta, és az 1930-as évektől a sorozat gyakorlatilag eltűnt repertoárjáról. Annál jelentősebb, hogy a 2. számot kétszer is lemezre játszotta (1929, 1942), egy-egy lassúbb darabbal párosítva (**BB 55/2**, **92/I**; vö. Bartók előadásának hangfelvételei).

---

[27] A három töredék együttesének a Tizennégy bagatellhez kapcsolása végső soron vitatható, mert (1) csak közvetett bizonyítékok szólnak amellett, hogy az 1908 tavaszán írt központi zongoradarab-sorozathoz tartoznak; (2) datálásuk bizonytalan. De sem külön BB szám alá sorolásuk, sem szétaprózásuk a **BB 50** Bagatellek, **BB 52** I. vonósnégyes és **BB 54** Vázlatok darabjai között nem tűnt elfogadhatónak. Az A–B–C sorrend hipotetikus.

[28] Ez a zene karaktere felől vonósnégyes is lehetne, de a mély B hangok túllépik a cselló hangterjedelmét, lásd Somfai/Vázlatok III, 7–8.

[29] Vagy 1908 januárjából, ha a Geyer Stefinek Bartók 1908. jan. 30-i levelével küldött zene ez a fúga volt („A mellékelt lap jelenlegi hangulatom hű tükre" stb., vö. Bartók/Geyer, 63 és fakszimile).

[30] Már Gruber Emmának 1907. nov. 2-án írott levelében, a Geyer családnál tett látogatásáról szóló beszámolójában, utalt Bartók egy fúgára, a hangszer vagy apparátus megnevezése nélkül: *„És milyen különös: fugám után St.[efi] sokkal nyájasabb volt, mint azelőtt"*. Hacsak nem az I. vonósnégyes I. tételének variánsa volt ez vagy a **BB 40** 2. szvit II. tételének fugatója (ez is frissiben befejezett partitúra volt, amelyből témát idéz Bartók úgynevezett „napló"-jának 1908. jan. 14-i bejegyzése, vö. Bartók/Geyer, 62), egy további elveszett fúgáról van szó. Mindenesetre 1907 novemberében a Geyer Stefi témából formált „lázas torzképekkel" teli fúgának még nem volt életrajzi indoka.

[31] Datálatlan levél. Gruber Emma utólagos „1907?" feljegyzése pontatlan. Levelezésük kontextusa alapján a valószínű dátum 1908. február vagy március.

[32] A teljes sorozatot 1919–1920-ban Cesia Dische adta elő, négyszer, a bécsi *Verein für Musikalische Privataufführungen* hangversenyein; az előadást Schoenberg tanította be, lásd Keletkezéstörténet.

Források

(a–f) vázlatok; a 8–9., 11., 13–14. bagatell vázlatai és az A–B–C-töredék: **(a)** *Fekete zsebkönyv* (lásd az 1987-es fakszimile kiadást), fol. 8^{v}–9^{r}: A-töredék (a szembenlévő oldalpáron az első feljegyzés), 17 ü., fol. 8^{v} 1–10. sor; 8. bagatell 1–2. ü., fol. 9^{r} 9–10. sor; 9. bagatell 1–14. ü., fol. 8^{v} 1., 8., 6., 5. sor; 13. bagatell 2–10. ü., fol. 8^{v} 9–10. sor és fol. 9^{r} 10. sor (tipikus példái a zongora nélküli komponálásnak; mind ceruzás feljegyzés);– **(b)** *Fekete zsebkönyv*, fol. 33^{r}–34^{v}: 14. bagatell 45–114. ü., fol. 33^{v}, 114–150. ü., fol. 33^{r} 1–5. sor, 151–171. ü., fol. 34^{r}, 179–197. ü., fol. 33^{r} 6–7. sor (az utolsó bejegyzés tintás, a többi ceruzás); továbbá 7 ütemnyi vázlat 6/8-ban, fol. 34^{v} (ceruzás), talán a 14. bagatellel kapcsolatos azonosítatlan téma (vö. Somfai/Vázlatok III, 12, 17); – **(c)** a 9. bagatell 1–8. ütemének töredékes feljegyzése (valószínűleg első lejegyzés), *Allegretto*, a hangok megfelelnek a teljes autográf kézirat végleges változatának, de a jobb kéz 1. (és 3.) ütembeli akkordjainak alsó két hangja arpeggio: később a Tíz könnyű zongoradarab (PB 19PS1S2) borítójául használt lapon, vö. **BB 51**. – **(d)** két töredék a *Fekete zsebkönyv*ben: B-töredék, 17 ü., egy zongorafúga kezdete, fol. 9v és fol. 10r 2–3. sor; C-töredék, 8 ü., zongorára, fol. 11^{v} (mindkettő ceruzával írott) (NB az **a–b–c** vázlatok mindegyike cím és hangszer meghatározás nélkül); – **(e)** két töredékes feljegyzés, tintával, fél lapnyi kottapapíron, a margóra írott *1908. márc. 20.* dátummal (fakszimilében lásd DocB/2, 158): BBA 495b, korábban Kodály Emma tulajdonában (egy kottaív, J.E.& Co./no.4/16 li. papír, 9 sorában),[33] (1) az 1–2. sorban: egy *Fuga* | *Allegro* incipit-szerű lejegyzése, 4 ü. és egy hang, végén *stb.*-vel, csak a téma, violinkulcsban, hangszermegjelölés nélkül (hegedű vagy zongora?); a B-töredék előzményének tűnik; (2) a 4–9. sorban: a 14. bagatell kezdete, *Presto*, a téma alatt *molto marcato e – con amore!*, 36 ü. végén *stb.* (a 14. bagatell 1–4., 9–24., 27–37. ütemének megfelelő anyag plusz öt ütem, részben eltérő harmóniákkal és ritmussal), a teljes autográf leírását megelőző anyag (vö. f), mindazonáltal nem valódi vázlat, hanem egy elveszett vázlatos első leírás másolata. – **(f)** 9 ütemnyi, egysoros incipit Bartók Geyer Stefinek írott 1907. szept. 11-i levelében (Bartók/Geyer, 43 és fakszimile; Levelei, 131), a cisz–e–gisz–hisz motívum felhasználásával („*ez a maga 'Leitmotiv'-ja*"), a 13. bagatell lehetséges előfutára (lásd a jellegzetes pontozott ritmusú moll-akkordot a bal kéz második ütésén; itt *Adagio molto, molto espr.* utasítással, a 13. bagatellben *Lento funebre, molto espress.*).

(g) fogalmazvány (hiányos), csak az 1–6. szám, ennek a hat bagatellnek első fennmaradt kézirata (bár az 1. szám írásának karaktere inkább második, semmint első leírást sugall), számozás nélkül, az alapréteg teljes egészében tintás írás: BBA 488a–e (előző tulajdonosa Kodály Emma), öt papír-egységen, 1+1+1+1+I. A 7–14. szám hasonló fogalmazványa hiányzik. Egy maradék lap (12-soros, sárgás papír,

[33] A hátoldalon Kodály Zoltán Emma üzenetét közvetíti Bartóknak: „'Szombaton 2 óra tájban személyesen adom át az estére szóló Dohn.[ányi] jegyet annak aki kivánja, föltéve – ami alig valószínű hogy magam használom' irja E[mma]– "

330x264 mm., a kottasor-rasztrál tükörmagasság 261 mm, márkajel nélkül) recto oldalán az 1. bagatell, az 1. ütem előtt *Piano*, ceruzás kiegészítés: *Lento*, kezdete *sempre mf* | *sempre p*, az utolsó ütemek alatt 1908. *apr.* 14 [sic] (az 1., 2., 4. szám fakszimiléje: Bónis/Élete képekben, 85); hátoldalán a 2. bagatell, a 6–7. ütemben *poco rit., quasi dolce* | *a tempo, non dolce*, részben eltérő ütembeosztás. Egy másik (J.E.& Co./No.4/16 li.) lap egyik oldalán (hátoldala üres) a 3. bagatell, *Andante*. Egy harmadik lap egyik oldalán (16-soros, valószínűleg ugyanaz a J.E.& Co. típus, hátoldala ennek is üres) a 4. bagatell, *Grave*, mindvégig kapcsos pedáljelekkel. Egy negyedik lap (12-soros JS-PP papír) mindkét oldalán az 5. bagatell. Végül egy (J.E.& Co./No.5/18 li.) ív 2^r folióján a 6. bagatell, *Lento*; fol. 1^v a **BB 51/8** fogalmazványa (fol. 1^r és 2^v üres). Az anyaghoz még egy (J.E.& Co./No.5/18 li.) lap tartozik, a 6. bagatell fogalmazványának másolatával, Kodály Zoltán kézírásában: BBA 488f (hátoldala üres) (a 6. bagatell két leírásának fakszimiléje: Bónis/Élete képekben, 86–7).

(h) teljes autográf kézirat, az 1–14. szám feltehetőleg második leírásának kézirata, bár egészében (talán az 1. és 6. szám kivételével) nem tisztázat jellegű. Ellenkezőleg, részben első fogalmazványnak tűnik (pl. a 7., 11–12. szám),[34] még mindig törölt–újraírt ütemekkel: PB 18PFC1. Bartók nem számozta az oldalakat, minden darab új lapon kezdődik (ha nem tölti ki a papírt, végén üres oldallal), ami arra utal, hogy a sorrendet Bartók későbbi döntötte el. Az *I–X* római számokat Bartók utólag, ceruzával pótolta, de a *XI–XIV* számokat nyomban tintával írta a darabok élére. Minthogy a tempó, metronóm,[35] dinamika és artikuláció jelzése részletesen kidolgozott, feltételezzük, hogy Bartók a kéziratot eredetileg metszőpéldánynak szánta (de vö. Források, h). A borító ívvel együtt összesen 17 lap, egy kettévágott lappal és egy kisebb darab papír betoldásával 1–36. oldal (utólagos könyvtári lapszámozás; a 2., 4., 8., 10., 30., 32. oldal és a 35. oldal hátoldala üres). A címoldalon, a borító ív (J.E.& Co./No.1/10 li. papír) 1^r oldalán ceruzával (régi réteg): *14 bagatell*; tintával módosítva: 14 bagatell*en* | (*Klavier*); a zöld ceruzás *5*[36] 1938-ban került a kéziratra; 1^v és 2^r üres, 2^v: Bartók 1–8 opusz-számozás terve (részletesen lásd Keletkezéstörténet, Opusz-szám). A kézirat ötféle papírtípusból áll; J.E.& Co./No.3/14 li. papíron: 1. bagatell (3. oldal), 3–4., egy utóbb kettévágott lap egyik oldalán (7., 9.), 7. (15–16.), 8. (17–18.), 9. (19–20.), 11. (25–26.), 12. (27–28. oldal és egy lap háromsornyi kivágata, 29. oldal) és 13. bagatell (31. oldal); J.E.& Co./No.4/16 li. papíron: 2. bagatell (5–6. oldal); J.E.& Co./No.5/18 li. papíron: 14. bagatell (33–35. oldal);

[34] De az ütemek és figurák ismétlését jelző '/. típusú rövidítések, *colla parte*-szerű mozgásokra utaló hullámvonalak stb. bőséges alkalmazása még ezekben a darabokban is inkább gyors másolásra, semmint komponálásra vall.

[35] Bartók 12-éves tanítványának, Kósa Györgynek 1908-ban a 7. bagatellből készített másolata (fakszimilében lásd Bónis/így láttuk, 38) az autográf kézirat egy közbülső formáját őrzi. Bizonyítja, hogy a MM számokat (és további tempó-utasításokat, mint *Sostenuto* a 16. ütemben) Bartók a kézirat végső revíziója során pótolta. A másolat Bartók kézírású ujjrendet is tartalmaz.

[36] Az 1938-ban külföldre menekített kéziratok Bartók-számozása.

J.E.& Co./No.12/4x3 li. papíron: 5. (11–12.) és 6. bagatell (13. oldal);[37] egy 12-soros JS-PP papíríven (lásd az 5. szám fogalmazványát: Források, g): 10. bagatell (21–24. oldal). Bartók *ismétlést kiírni!* utasítása a 4. számban, a 9. oldalon, bizonyítja, hogy a metszőpéldány ebből az autográfból készült.

(i) metszőpéldány a Rozsnyai elsőkiadáshoz, Y kopista Bartók által revideált és kiadásra előkészített másolata. 1940-ben Bartók Budapesten hagyta a kéziratot, amely ezt követően ismeretlen okból kettévált: egyik fele a Magyar Tudományos Akadémián letétbe helyezett „Bartók Hagyaték" része lett (a címlap, a metszőnek szóló utasítások, az 1–6. szám = 2–10. oldal, valamint a 14. szám tartalék kópiája = 2–7. oldal; BBA BH35), másik fele Pásztory Ditta otthonában maradt az 1960-as évekig (7–14. = 21–38. oldal; BBA 2010). A kopista J.E.& Co./No.10 12-soros zongora-kottapapírt használt, egy J.E.& Co./No.2/12 li. papírív kivételével (9–12. oldal, az 5. szám utolsó oldalától a 7. szám végéig), amely most megoszlik a két kéziratrész között.[38] A papírszerkezet eredetileg a következő volt: 1, II, I, III, I+1 (összeragasztva), II (a 25. oldaltól Bartók lapszámozásával), és II (a 14. szám tartalék kópiája). A címlapon (ceruzával:) *Zongoradarabok* | (tintával:) *14 Bagatellen* | *für das Klavier* | *Bartók Béla op. 6.* (az opusz-szám javítása 1-ről 6-ra más árnyalatú tintával), és kiadói jelzetek: R.K. *292* (kiadói lemezszám), *76973* (a metszőműhely munkaszáma, kék ceruzával, *76963*-ra javítva). Az [1.] oldalon Bartók tintával kezdett, de ceruzával folytatott tízpontos utasítása a metszőnek: N.B. *Stecher!* (fakszimilében: Somfai/MS vs. Urtext, 61), 1908 augusztusánál nem korábbról (már utal a Tíz könnyű zongoradarab **BB 51** tipográfiájára), a szisztéma fölé írott ütemjelzésekről; a ♩/60-típusú, törtvonallal írott MM számokról; vastag és vékony crescendo–decrescendo villákról; ⌴-típusú kapcsos pedáljelzésekről stb.; a *8.*/ pont szerint *Auf Seite 3 kommt eine Einleitung*, de a bevezetés szövege nem maradt fenn. Bartók pótolt néhány lábjegyzetet, németül és magyarul, vastagra változtatott néhány villát a 13. oldalon (7. szám) és a 22–24.-en (10. szám), de nem vette észre, hogy a 2., 4., 5., 7., 8., 9., 11., 12., 13. és 14. számban eredetileg vastag crescendo–decrescendo villák a másolatban vékonyak maradtak.[39] További lényeges kiegészítések: tenuto+staccato jelek az 1. számban; Allegro *giocoso* a 2.-ban; *sempre leggiero* és *legato* a 3.-ban; a népdalszövegek hozzáadása a 4–5. számban; az *Allegretto molto ~~rubato~~ capriccioso* tempó, a lefelé tört arpeggio magyarázata a 7.-ben; Andante *sostenuto* a 8.-ban; enharmonikus notáció a 9. szám 9. és 11. ütemében;[40] 2/4-ről 1/2-re, 6/4-ről 3/2-re váltás stb. a 10. számban;

[37] A hátoldalon (14. oldal) a 7. szám tempóváltozásainak előzetes terve (lásd Keletkezéstörténet).

[38] A BBA BH35 kéziratrész laminálása során a 12-soros J.E.& Co./No.10 papírra írott extra címlapot és a J.E.& Co./No. 2/12 li. papíron lévő 9–10. oldalt tévesen egy ívvé egyesítették.

[39] Bartók a korrektúra olvasásakor nem használta az autográfot, ezért az elsőkiadásból (és későbbi kiadásokból) sok vastag villa hiányzik; pótolt viszont egy vastag decresc.-villát az 1. szám 14. ütemében; részletesen lásd Somfai/Bagatell.

[40] A MM a metszőpéldányban ♩. = 50 (az autográfban ♩ = 50, és így jelent meg az elsőkiadásban is). Nem világos, vajon Bartók eredendően ezt a rendkívül lassú tempót határozta-e meg, vagy hibázott a hangértékben (az amerikai revízió a hangértéket és a számot egyaránt javítja, 𝅗𝅥. = 62-re).

Allegretto molto ~~capriccioso~~ rubato a 11.-ben; a 2. ütembeli (*Andante sostenuto*) helyettesítése az 1. ütembeli *Rubato*-val, és a repetálás fokozatos gyorsulására vonatkozó jegyzet pótlása a 12. darabban; Lento *funebre* (♩ = 60– ~~66~~ –72), az alcím *(Elle est morte ----)*, a *(meghalt -----)* szöveg a 22–23. ütem fölött, és *(febr. 14.-re)* az utolsó ütem után (amit azután kihúzott) a 13.-ban; a *Budapest, 1908.* dátum (hónap megjelölés nélkül) a 14. szám utolsó üteme után (nem vette észre viszont Bartók, hogy a 14. szám MM-ja a másolatban ♩. helyett ♩-re romlott. A 14. szám tartalék másolata, *Valse* (kopista) | *14 bagatell* (Bartók, ceruza) címlappal, javítatlan maradt.

Kiadások

(a) elsőkiadás Rozsnyai R. K. 338 (copyright és dátum nélkül, szerződés 1908. aug. 15., 500 Korona honoráriummal, metszés és nyomás Röder, Leipzig, 1908), sötétszürke borító:[41] *BARTÓK BÉLA* | *14* | *ZONGORADARABJA.* | *OP. 6.*; a címlap [1. oldal]: *BÉLA BARTÓK:* | *14 BAGATELLEN* | *FÜR DAS PIANOFORTE* | *OP. 6*; merített papíron;[42] (3. oldal:) magyar és német nyelvű bevezetés; a 9., 10., 14., 27., 30. oldal magyarázatai németül és magyarul; a 13. (*Elle est morte ----*) és 14. szám címe, *Valse.* | (*Ma mie qui danse ---*) csak franciául, a vezérmotívum szöveges azonosítása ebben a két bagatellben csak magyarul, 13. szám 22–23. ü.: (*meghalt -----*), 14. szám 9–10. ü.: (*Szeretőm táncol...*). – A Rozsnyai kiadás UE reprintje, „in die Universal-Edition aufgenommen," U.E. 6844, új borítóval és címoldallal, de a kottarész változatlan utánnyomása (dátum nélkül). – Edizioni Suvini-Zerboni reprint, S. 4814 Z. (copyright 1952),[43] *14* | *BAGATELLE* | *PER PIANOFORTE* | *Op. 6*, forrásérték nélküli másodlagos kiadás; a Rozsnyai elsőkiadáson alapuló új metszés (a vastag villák vékonyra változtatva); a bevezetés olaszul, magyarul és angolul. – Reprint a Schirmer/Bartók kötetben, 18–54, a Rozsnyai kiadás foto-reprintje, szerkesztői módosításokkal (az 5. szám szlovák, a 13–14. szám magyar szövegei elmaradtak, a bevezetés és a lábjegyzetek angol fordításban, a 12. és 14. szám MM-jelzésének hangértéke ♩.-re változott), de forrásérték nélküli kiadás. – Boosey & Hawkes utánnyomás, B. & H. 16980, „New Version Copyright 1950" megjelöléssel (4. oldal), de valójában forrásérték nélküli másodlagos kiadás; a Rozsnyai elsőkiadáson alapuló új metszés (a vastag villák vékonyra változtatva); a bevezetés angolul (de a kottapéldákban *h* és

[41] Két borítóterv maradt fenn (BBA 1669): egy felhasználatlan betű-terves címlap a német címmel, amely a lipcsei Rödernél készült (1908. okt. 13.), és egy rajzos terv, magyar címmel és díszítéssel, amelyet végül Rozsnyai kinyomatott. Az eredeti terv borvörös alapon kék betűs, ebből három különböző színű próbanyomat is készült. E szín-variánsokon bukkan fel az árral kapcsolatos szöveg-terv, amely szerint négy kiadás-változatot terveztek: az „1–8. füzet" három-részes megjelenésben (*1. 2. 3. 4. füzet; 5. 6. 7. füzet; 8. füzet*), vagy egybekötve (*Teljesen egy kötetben*), 1.20, 1.60, 2.- ill. 6.- koronás áron került volna kiadásra. Semmilyen más dokumentum nem sejteti, hogyan tagolódhatott volna tizennégy bagatell nyolc füzetre. A megjelent borítón ill. a címlapon már csak az egykötetes forma ára szerepel (*Teljesen egy kötetben 5 kor.*; *Komplett in einem Bande* Kr./Mk. *5,-*).

[42] A későbbi nyomatok közönséges papíron; az eredeti ár 5,- javítva 5,50-re, azután ár nélkül.

[43] A Rózsavölgyi zeneműkiadó 1949-es magyarországi államosítása után a Rózsavölgyi jogokat külföldön az Ed. Suvini Zerboni (Milano) képviselte.

eses helyesírás maradt). A 4. számban a népdalszöveg angol és magyar nyelven, az 5. szám szöveg nélkül (az eredeti szlovák szöveg elmaradt, az első sor angol fordítása lábjegyzetbe került). A módosítások inkább muzsikustól vagy szerkesztőtől származhatnak, semmint valamely közvetlen Bartók forrásból (két metronóm-változás: a 4. számban: ♪ helyett ♩ = 69, minden alapot nélkülöző javaslat; a 11. számban az utolsó MM: 𝅗𝅥 = 96, 90 helyett, talán sajtóhiba); a 13. számban a magyar szavak fordításban szerepelnek (*She dies - - -*) [„She died" helyett], a 14.-ben elmaradtak. – Zeneműkiadó (EMB) reprint, Z.934 (copyright 1953),[44] *14 BAGATELL ZONGORÁRA* [...], a Rozsnyai elsőkiadás kissé kicsinyített foto-reprintje, kis módosításokkal (marcato stb. jelek pontosítása; az 1. számban a vastag villa vékonyra változtatva); a bevezetés és a jegyzetek különböző nyelv-variánsokban (magyar–német, magyar–angol); egyes utánnyomások címoldalán: „Sole Selling Agents Boosey & Hawkes Music Publishers, Ltd., London, New York [...]".

(b) Bartók Album Csak a 2–3., 5., 10., 14. bagatell[45] (a **BB 51, 54–55–56** válogatott darabjaival, összesen 14 zongoradarab), Rózsavölgyi[46] R. & Co. 7045 (copyright 1947, de Bartók a javított levonatot még 1940 márciusában megküldte a kiadónak); új metszés (vastag villák vékonyra változtatva). A metszőpéldány hiányzik. Az 5. és 14. szám dinamikáját Bartók kissé revideálta,[47] egyébként mindössze az olasz helyesírást javította (*leggiero* helyett *leggero*) és a sorközi tempójelzéseket a jobb kéz sora fölé helyezte. – EMB reprint Z. 1229 (copyright 1953), az 1970-es évektől előszóval.

(c) javított példány Bartók munkapéldánya, egy Rozsnyai elsőkiadású példány (PB 18PFC2), szürke, kék és piros ceruzás javításokkal, pótlásokkal és húzásokkal. Bár néhány javítás eredhet az Amerika előtti évekből,[48] a revízióra lényegében az Egyesült Államokban került sor, 1944-ben vagy korábban, a tervezett *Béla Bartók Masterpieces for the Piano* (Edward B. Marks Music Corporation) kötet előkészítéseképpen, amikor a Bartók Albumbeli öt bagatell korábbi revíziója (lásd b) nem volt Bartók keze ügyében. Bartók revideálta a MM számokat és/vagy értékeket (2.: 𝅗𝅥 = 84, 3.: ♩ = 126, 9.: 𝅗𝅥. = 62, 12.: ♪ = 72, 14.: 𝅗𝅥. = 120), megadta az időtartamokat (a 11. kivételével), ujjrendet, óvatossági módosítójeleket[49] és marcato jeleket pótolt (de az 5. és

[44] Későbbi kiadásai „©1909 by Rozsnyai Károly, Budapest | Copyright assigned 1950 to Editio Musica, Budapest" copyright-szöveggel jelentek meg.

[45] Mind a darabok fölött, mind a tartalomjegyzékben sajtóhibákkal: *I. Bagatelle* = 5. bagatell, *IV. Bagatelle* = 14. bagatell (az EMB reprint kiadásban javítva).

[46] 1936-tól a Rozsnyai jogok tulajdonosa.

[47] 5., 28. ü.: *mf, poco marcato* a jobb kéz szólam fölött, 55–56. ü.: villa a bal kéz szólam alatt; 14., 36. ü.: *fz*; 66–67. ü.: villa és *mf*, 92–93. ü.: villa és *f*; 160. ü.: *cresc.*, a *cresc.* és *dim.* után – – – –; ♩ helyett ♩. az első tempó utasításban.

[48] Pl. a 11. bagatellben, amelyet kihagyott a tervezett albumból, Bartók a 2–3 ü. közötti tizenhatod szünetet piros ceruzával az 1–2. ü. közé utalta.

[49] Vö. Somfai/Bagatell.

14. számban 1940-ben már pótolt előadási jelek itt hiányoznak), revideálta az olasz utasításokat (az 1. számban *sonoro*; a *leggiero* viszont javítatlan maradt), a sorközi tempójelzéseket a jobb kéz sora fölé helyezte, elhagyta a magyar és német előszót, a magyar és szlovák népdalszövegeket, a 12. számban a német *gedehnt* utasítást, a 13–14. darabhoz angol lábjegyzetet írt.

(d) Archive Edition Benjamin Suchoff, szerk., *Piano Music of Béla Bartók. The Archive Edition*, Series I, 68–104 (és Introduction, ix), *Fourteen Bagatelles ... op.* 6 (Copyright 1981 by Dr. Benjamin Suchoff ... Estate of Béla Bartók), a Rozsnyai kiadás fotografikus reprodukciója Bartók javított példányán (c) alapuló javításokkal, de hibákkal,[50] Bartók angol lábjegyzeteinek nyelvi revíziójával, egy önkényes javítással.[51]

(e) Javított kiadás [A Bartók Péter nevével jegyzett „Revideált kiadás", Editio Musica Budapest, e sorok írásakor még nem jelent meg.]

Bartók előadásának hangfelvételei (1a–b) a 10. és 7. bagatell privátfelvétele Bartók rákoskeresztúri otthonában, 1912. május 1-én, két („újracsiszolt") fonográf hengeren rögzítve, az eredeti viaszhengerek a Budapesti Bartók Archívumban (#143, 145), a két doboz tetején Márta kézírásával: *C-dur Bagatelle 1912. V. 1.* és *Dis-moll bagatelle Rákoskeresztur 1912. máj. 1.* (lásd a Centenáriumi kiadás 2 kísérőfüzetének borítóképét); az (1b) felvételen a 7. bagatellt a **BB 53** Gyermekeknek 10. száma követi; első kiadás: Hungaroton/Összkiadás-1981 2: 1/2 és 1/3a; Hungaroton/CD-1995 1/3 és 1/4a. – **(2)** a 2. bagatell első felvétele (utána a 2. burleszk, **BB 55/2**), His Master's Voice gramofon lemez, HMV AM 2622 (1930), 1929. novemberi budapesti felvétel, új kiadás lemez alapján: Bartók Records BRS 003 stb., az eredeti matrica alapján: Hungaroton/Összkiadás-1981 1: 1/3; Hungaroton/CD-1991 1/7. – **(3)** A 2. bagatell 2. felvétele (utána az 1. rondó, **BB 92/1**), Continental gramofon lemez (első kiadás: Continental 4006, 102. sorozat, kb. 1942; első LP lemez: Continental CLP 1010, kb. 1949), 1942. októberi New York-i felvétel, új kiadás Hungaroton/Összkiadás-1981 1: 16/1 (a felvétel tévesen kb. 1941-re datált); Hungaroton/CD-1991, 6/5. (2)–(3) szimultán felvétele a két 2. bagatell-felvétel tempójának összehasonlítására: Bartók/CDR-1997.

Ajánlás Nincs

---

[50] Pl. az 1. számban: *sonore* nincs *sonoro*-ra javítva; a 2.-ban: 6. ü., *molto rit.* a két sor között maradt, 7. ü. jobb kézben h^1-hoz a feloldójel, 23. ü. bal kézben az első hanghoz a > pótlása elmaradt stb.

[51] A 4. számban a ♪. = 69 helyetti ♩ = 69 önkényes javítás. A Bartók gyűjtötte népdal előadása nagyon lassú volt (vö. Keletkezéstörténet, Népdalok forrása), annak felel meg az orgona-korál jellegű harmonizálás. Amellett a ♪. = 69 tempójú előadás, megfelelő rubatóval, megközelítően a Bartók adta időtartamot (1'10") eredményezi. További hibák: a 12. szám 26. ütemében a MM hangérték ♩. helyett ♪. = 50, a 14.-ben ♩ helyett ♩. = 120.

Hangszerelés A 14. bagatell hangszerelését lásd **BB 48b**.

Szerzői elemzések (a) A 2. „Harvard előadás"-ban (1943), a poli- vagy bimodalitás megjelenéséről szólva egy mű hosszabb vagy rövidebb szakaszaiban, szélsőséges esetként Bartók a 7. bagatell egy (közelebbről meghatározatlan) szakaszát idézte: *„Mutatok egy példát, amelyben a téma minden egyes hangja önálló kezelésben részesül"* (BBI/1, 173). – **(b)** A *„Béla Bartók Masterpieces for the Piano"* bevezetésében (BBI/1, 94, „Mesterművek zongorára"), 1944 végén vagy 1945 januárjában Bartók így írt: *„...Ezekben* [a Bagatellekben] *új zongorastílus jelentkezik, ellenhatásként a* XIX. *század romantikus zenéjének túláradására; e stílus lemond minden lényeghez nem tartozó dekoratív elemről és szándékosan csak a legszükségesebb technikai eszközöket alkalmazza. Amint későbbi fejlemények mutatják, a Bagatellek a zongorastílus új irányát kezdeményezik pályámon, amelyet majdnem valamennyi későbbi zongoraművem következetesen folytat, kisebb-nagyobb módosításokkal ..."*; szólt az 1. szám *„félig komoly, félig tréfás"* előjegyzéséről, hozzátéve, hogy *„Miután az első darabban 'ad absurdum' vittem a hangnemi előjegyzés elvét, valamennyi további bagatellben ... mellőztem használatát"*, továbbá meghatározta az 1–2., 6–10., 12–13. szám hangnemét (vö. Keletkezéstörténet).

Levelezés [52]

Irodalom

Megjegyzések

Műjegyzék-számok Sz 38, W 18. – **Korabeli műjegyzékek** ReM/1921 *14 Bagatelles, op. 6, comp. 1908, publ. 1909.* Dille/1939 *1908 14 Bagatellen, op. 6.* MZSz/1941 *1908 Tizennégy bagatell, zongorára. Op. 6.*

[52] A Levelezés, Irodalom és Megjegyzések szakaszok kidolgozása még munkában van.

dokumentum

Breuer János

Adatok Kodály Zoltán és Benjamin Britten kapcsolatához*

Egy éves korában hallhatott – volna – Britten először Kodály-zenét (op. 4, 1914. március 11., Aeolian Hall London; előadta Livio Boni és Franz Liebich). A 20-as, 30-as években megismerkedhetett Kodály teljes hangszeres termésével, vokális mű veinek jelentős részével. Hogy valójában ismert-e bármit is, az persze nem tudható, Bár negatívumot dokumentálni szinte lehetetlen, bizonyosnak tekinthetjük, hogy nem találkoztak Kodály rendszeres angliai látogatásaikor.

Kodály Zoltán először 58-évesen hallhatott – volna – Brittent, Budapesten (nincs nyoma annak, hogy Angliában találkozott bármelyik kompozíciójával). A második Új Magyar Zene-Egyesület, az ISCM magyarországi szekciója oboára és vonóstrióra írt, op. 2 *Phantasy Quartet*-jének bemutatóját hirdette, 1940. március 14-re.[1] A mű 1932-ből való, 1934-ben műsorába iktatta firenzei fesztiválján az ISCM (ritkaságértéke volt annak, hogy az ISCM 21 éves szerzőt avasson). Az UMZE Bartók közreműködését ígérte, a *Mikrokosmos* új darabjainak bemutatóját. A programon szerepelt még Malipiero zongoratriója (1927) és Frank Martin fuvola-zongora *Balladá*ja (1939). Britten előadói: Gáti Zoltán és a Végh Sándor-Banda Márton-Banda Ede összeállítású alkalmi vonóstrió.

A hangverseny napjáról való sajtóhír, hogy Bartók betegsége miatt az UMZE április 12-re halasztotta a bemutató-estet.[2] Az információ valóságtartalma azonban kétséges. Ifj. Bartók Béla, aki Bartóknak még múló betegségeiről s azok időtartamáról is rendre tájékoztat *Apám életének krónikája* című kötetében (Zeneműkiadó, 1982), gyengélkedést sem jegyez fel 1940. március 14-re s a környező napokra. Másrészt Bartók február közepén még úgy tudta: „[...] márc. 15-től kb. máj.végéig nem leszek Pesten, Amerikába utazom."[3], az pedig legalábbis valószínűtlen, hogy a nagy út elő estéjén nyilvános szereplésre vállalkozott. Végül, a halasztott dátum mindenképp légből kapott lehetett, mivel április 1-sején elhagyta Budapestet s másnap Nápolyból elhajózott New Yorkba. Az 1938-39 fordulóján átalakult UMZE[4] hangversenyé-

* Rövidebb első változata „Zoltán Kodály and Benjamin Britten" címmel a *New Hungarian Quarterly* XXIII. évf. 88. számában (Tél, 1982) jelent meg, 52–56.

1 *Magyar Nemzet*, 1940. március 7.

2 *Magyar Nemzet*, 1940. március 14.

3 *Bartók Béla levelei*. Szerk.: Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 646.o.

nek az ő közreműködése és a – Magyarországon – előadatlan *Mikrokosmos*-darabok bemutatása lett volna a fő attrakciója, az est elmaradt.

„Legközelebb" az 1945 karácsonyát megelőző napokban hallhatott – volna – Britten-művet Kodály. Meghívott muzsikus-vendégeinek forgatta le a Rádió Angliából frissen kapott kortárs zenei lemezeit, közöttük a *Simple Symphony*-t (op. 4)[5], azonban Kodály, Dombóvárott tartózkodván, nem lehetett jelen. Nyilvánvalóan sugározták is a hangfelvételeket (a Britten-darab közvetítésének időpontjai rekonstruálhatóak lennének a *Rádió Újság* műsorlapból), nem tudni azonban, hallotta-e a rendszeres rádióhallgató Kodály a *Simple Symphony*-t utóbb.

Bizonyíthatóan a *Peter Grimes* a Kodály által megismert első Britten-alkotás (láttam a nézőtéren, az 1947. december 22-i operaházi bemutatón).[6] A hangszeres termésből elsőként valószínűleg az op. 6 jelzésű hegedű-zongora Szvitet hallotta. Ákos Ferenc és Petri Endre mutatta be 1948. március 7-én[7] a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete és a vele szimbiózisban működő harmadik UMZE hangversenyén, a szervezet Bajza utcai székházának parányi kamaratermében. Jelenlétére adat ugyan nincs, de a kortársak egybevágó információja szerint Kodály, itt is, ott is elnök, rendszeres látogatója volt a Bajza utcában tartott bemutatóknak.

Személyes ismeretségüket megelőzően nyomtatott kottában találkozott Kodály és Britten, a Countess of Harewood (Marion Stein) és a Britten-librettista Ronald Duncan által a Boosey & Hawkes-nak szerkesztett *European Song Book* lapjain. E kiadványnak készült Kodály egyetlen Shakespeare-zenésítése, a *Fancy* c. kórus (1959),

---

[4] A hangversenyrendezőként 1932-től tevékeny UMZE szervezeti-egyesületi életének első, egyszersmind egyetlen nyomára 1939-ből bukkantam (A *Zene* XX. évf., 7. sz., 1939 január 15., 144. o.). Eszerint titkárának, dr., Kerntler Jenőnek 1938-ban bekövetkezett halála után az UMZE újjáalakult: ügyvezető igazgató Vaszy Viktor, titkár Jemnitz Sándor, igazgatósági tagok Bárdos Lajos, Endre (András) Béla, Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Tóth Aladár, Tóth Dénes, Veress Sándor. A lap közgyűlésről, választásokról tudósít, Hogy Kerntlert ki és mikor választotta titkárrá, homályba vész, miként e – meglehet első – közgyűlés résztvevőinek névsora is, Kadosa Pál finoman érzékeltette is, hogy az UMZE informálisan működött aktív éveiben: „Tulajdonképpen én voltam a főtitkára. Ez nem volt így kimondva, de én már a külföldi kapcsolataim révén kvázi összekötő voltam a londoni központtal. Az is maradtam, amíg a zsidótörvények ezt lehetővé tették. Utána persze lemondtam erről a tisztségről." (Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 60. o.) A tisztázatlan helyzetre jellemző, hogy Kadosa 1977-ben tőlem tudta meg, hogy 1939-ben igazgatósági taggá választották, mert a közgyűlésen nem volt jelen s erről értesítést sem kapott (uo. 64.). A *Zene* úgy tudja, 1941-ben rendez Budapest ISCM-fesztivált, a *Pesti Napló* (1939. június 25.) 1940-re teszi a nemzetközi kortárs zeneünnepet. A világháború természetesen lehetetlenné tette a budapesti ISCM-projektet. A közgyűlést követően a meghirdetett, de elmaradt hangverseny volt az UMZE egyetlen értékelhető életjele, egészen 1945 decemberi újjáalakulásáig.

[5] „Új angol zene" címmel számolt be erről Jemnitz Sándor a Népszava 1945. december 25-i számában. *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Szerk.: Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. 382. o.

[6] A budapesti brit nagykövetségen 1960. november 2-án tartott „Angol vokális zene" című előadásában Kodály már két, az Operaházban előadott Britten-művet említ, jóllehet a másodikként bemutatott *Albert Herring*nek mindössze tíz nappal korábban, október 23-án volt a premierje. Naprakészen, frissen tartotta tehát Britten-benyomásait (is). Kodály Zoltán: *Visszatekintés* I. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964. 321. o.

[7] Vö. Sárai Tibor: „Mai zene a budapesti hangversenydobogón." *Zenei Szemle*, 1948. VI. sz. 319. o. (A Magyar Kórus kiadó folyamatosan sorszámozta az általa gondozott folyóiratokat. Az 1948/VI. jelzés valójában az év második számát jelenti.)

Brittentől pedig a *Fancis*, Shakespeare-szövegekre, egyszólamú énekegyüttesre, zongorakísérettel (1961).

1964. április 20-án Britten Peter Pears dalestjét kísérte a Zeneakadémián (műsorán négy Schubert-dal, Brittentől a *Hat Hölderlin-töredék* op. 61, a *Hét Michelangelo-szonett* op. 22 és népdalfeldolgozások). Első magyarországi látogatásakor Britten a szokásos hajszolt turné-programnál (megérkezés-próba-fellépés-elutazás) hosszabb időt töltött Budapesten: az Operában meghallgatta az *Albert Herring*et, ellátogatott az Ifjú Zenebarátok XVI. kerületi Klubjába, emlékezetem szerint a Lórántffy Zsuzsanna utcai ének-zenei általános iskolába – ezt minden jelentős muzsikus vendég megtette az idő tájt – s meglátogatta Kodályékat[8], kik természetesen ott voltak a hangversenyén. Kettejük kapcsolata innen kezdve dokumentálható, bár a levelezés kiterjedtebb kellett hogy legyen annál, ami belőle fennmaradt.[9] Az első írás Brittentől való.

1.

My dear Mr. Kodály, *15th August* 1964.

it was a great honour, and a great pleasure indeed, for Peter Pears and me to meet you and Mrs. Kodaly in Budapest in the spring, As we said then we are looking forward greatly to a further meeting, if possible in England. Could we possibly persuade you to visit our Aldeburgh Festival? This happens each June, ten days of concers, operas, lectures and picture exhibitions, If you had the time and inclination to be present as our guest, possibly to talk – an illustrated lecture on a subject which interests you or to introduce a concerts –, it would be a highlight for our Festival audience, an interesting audience of old and young.

We brought back from Hungary with us a record of the Kodaly children's chorus, by which we are very much attracted. It is a marvellous choir for musicianship, and with a beautiful, individual sound. It is our ambition to ask this choir to participate in next year's Festival. We expect there may be problems in transporting such a choir this distance, but we would make every effort to overcome these difficulties. Could you tell us with whom our Festival Secretary (Mr. Stephen Reiss) should communicate – an agency or choir secretary? The date we were thinking of was 19 June 1965 – and if your own visit could coincide with this we should be doubly happy.

With warm good wishes to you and Mrs. Kodaly in which Peter Pears joins.

Yours sincerely,
Benjamin Britten.

[8] Eszmecseréjükre két helyütt hivatkozott Kodály 1964-ben Lutz Beschnek adott életút-interjújában. A hanglemez iskolai használatával kapcsolatban: „ Mi nagyon is ez ellen vagyunk – és örültem, hogy Britten kollégám, az aktív zenélés összefüggésében ugyancsak erőteljesen állást foglalt a hanglemez ellen." A hozzá szellemileg közel állókról szólva: „Úgy találom, hogy számos döntő kérdésben hasonló a felfogásom a Brittenével." Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez.* In: *Visszatekintés* III. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 570., 571. o.

[9] Kérdésemre 1981. augusztus 6-án küldte el nekem Rosamund Strode, a Britten Estate titkára az Aldeburghban megőrzött Kodály-dokumentumok xerox-másolatát. Közreadásuk engedélyezéséért néki és Kodály Zoltánnénak tartozom köszönettel.

M. Zoltan Kodaly,
Népkoztarsasay [sic!] ut. 89,
Budapest VI;
Hungary
(Gépirat indigós másolata, a jobb felső sarokban tintával, nyomtatott nagybetűkkel „KODALY")

1964. augusztus 15.

Kedves Kodály Uram,

Nagy tisztesség és valóban nagy öröm volt Peter Pears és a magam számára, hogy tavasszal találkoztunk Önnel és feleségével. Mint akkor elmondottuk, nagyon várunk egy következő találkozásra, lehetőleg Angliában. Rábírhatnánk-e Önt arra, hogy meglátogassa a mi Aldeburgh Fesztiválunkat? Ez minden év júniusában zajlik le, tíz napnyi hangverseny, opera, felolvasás és képkiállítás. Fénypontja lehetne fesztiválunk közönségének, mely öregekből és fiatalokból álló igen érdekes közönség, ha volna ideje és kedve hozzá, hogy vendégünk legyen, esetleg szóljon – illusztrált előadás Ön által választott témában, vagy bevezetés egy hangversenyhez.

Magunkkal vittük Magyarországról a Kodály Gyermekkar egyik, számunkra igen vonzó hanglemezét. Csodálatos kórus ez, muzikális, szépséges, egyéni hangzással. Szorgalmazzuk ennek az énekkarnak a meghívását jövő évi fesztiválunkon való részvételre. Gondoljuk, ilyen kórus ily nagy távolságra utaztatásával kapcsolatban adódhatnak problémák,[10] de mi mindent elkövetnénk e nehézségek áthidalására. Közölné velünk, kivel kellene fesztiválunk titkárának(Mr. Stephen Reissnak) kapcsolatba lépnie – ügynökség, kórustitkár? A dátum, amire gondoltunk, 1965. június 19., és kétszeresen boldogok lennénk, ha ezzel egybeesnék az Ön látogatása.

Peter Pears osztozik Önnek és Mrs. Kodálynak küldött legmelegebb jókívánságaimban.

Tisztelettel
Benjamin Britten

M. Zoltan Kodaly
Nepkoztarsasay út. 89,
Budapest VI.
Magyarország

A meghívás kézhez vételekor – emlékezzünk rá, ha nem is feltétlenül cenzúrázták, nyolc-tíz napig elfektették a Verseny utcában a nyugatról küldött postát – Kodály éjjel-nappal a Nemzetközi Népzenei Tanács Budapesten, augusztus 17-25. között rendezett konferenciáján ült mint legfőbb házigazda s a szervezet elnöke. Utána, jóllehet szeptember első napjaiban számos köszönő levelet intézett a konferencia megrendezéséhez segítséget nyújtó személyeknek–intézményeknek,[11] feltehetően visszavonult pihenni, miként tette volt a Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága június 26.–július 3.

között Budapesten tartott konferenciája után is.[12] Britten levelére, általam nem ismert időpontban, bizonyosan válaszolt. Előbb utána kellett járnia annak, ki az illetékes magyarországi partnere az Aldeburgh Festival-nak, ki jogosult Andor Ilonka kórusa utazásának megszervezésére. Ez a Kodály-levél az Aldeburgh-i Britten-Estate-ben nem maradt fenn, miként a meghívás sem a budapesti Kodály-Archívumban – utóbbi feltehetően az „ügyintézőhöz" került, a Művelődési Minisztériumba vagy a Kulturális Kapcsolatok Intézetébe. Megjegyzem, nemzetközi versenyekre hellyel-közzel utaztak már nyugatra amatőr énekkaraink, de hangversenyszereplésre nem (kivéve a Budapesti Kórust, amely azonban az Országos Filharmónia állományában működő „amatőr" volt).

Hiányzik továbbá egy második Britten-levél, részletes tájékoztatás az 1965. évi Aldeburgh Festival műsoráról. Pedig 1965 februárjában nyilatkozta Kodály Herskovits Pál rádióriporternek: „Az aldeburgh-i fesztivál műsora már ki van dolgozva. A kórus [Andor Ilonkáé. B. J.] két napon át szerepel ott, részint régi, részint újabb kompozíciókkal. Igen változatos és tarka a program; egy koncert tisztán az én műveimből áll. Ott és egy másikon szerepel majd a kórus, mely nemcsak magyarul, hanem angolul is énekel."[13]

Hiánylistára tartozik továbbá Britten 1965. március 10-én kelt levele, melyre Kodály hivatkozik (3.); az Aldeburgh-ba érkezés pontos idejét közlő postai információ s egy a vendéglátásért és a Kodály-ünnep megrendezéséért – minden bizonnyal megírt – köszönet mondás.

Két fennmaradt Kodály-levél teljes egészében, illetve részben Britten „Iker-variációival" kapcsolatos.

[10] Meglehet, Britten árnyalt fogalmazásban, a vasfüggönyön való átkelés „problémájára" utalt itt, a távolság, tudta jól, semmiféle gondot nem okozhatott. Mintha csak ráérzett volna arra, hogy Andor Ilonka varázslatos kórusának voltak már utazási „problémái". Ansermet szervezett számára svájci turnét 1948 tavaszán. Akkor még Ranolder Intézetnek hívták a kórus bázisául szolgáló, apáca-tanárok által vezetett iskolát. Az együttes, mint megbízhatatlan, nem kapott útlevelet; küszöbön állt az egyházi iskolák államosítása, mely „törvényerőre" 1948. június 16-án emelkedett. A névre szóló meghívásnak pedig egy másik – igen kiváló – ifjúsági kórusunk tett eleget.

[11] *Kodály Zoltán levelei*. Szerk.: Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 318-320.o.

[12] L. Heltay Lászlónak, 1964. július 14-én írt levelét. Uo. 317. o.

[13] Kodály Zoltán: *Visszatekintés* III. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 574.o.

2.

Zoltán Kodály
Budapest, VI.
Népköztársaság út 89.

Dear Mr. Mitchell, 25.3.65.

thank you for your letter of 16th March, 1965. I have learned with plesure that my illustrious colleague, Mr. Britten has included the theme of No. 4. of my Epigrams in his Gemini Variations.
Of course I fully agree with its publication, and I am sure that also the publisher for England, Boosey & Hawkes will make no objection.

Yours sincerely
KodályZ
Zoltán Kodály

(Gépirat, egy oldal, Kodály tintás aláírásával. Leveleit általában kézzel írta, nem használt nyomtatott fejléces levélpapírt. Az idézett dokumentumon a feladó is gépírással szerepel. A szövegen látszik, hogy ritkán használt, műszerészt rég nem látott írógép volt szolgálatban, az átütött betűkön pedig, hogy nem titkárnő vagy más hivatásos gépíró keze munkája.)

Kodály Zoltán
Budapest, VI.
Népköztársaság út 89.

Kedves Mitchell Úr, 65. 3. 25.

köszönöm 1965. március 16-i levelét. Örömmel értesültem róla, hogy nagyrabecsült pályatársam, Britten Úr Gemini Variációiban felhasználta Epigrammáim közül a 4.-nek témáját.
Kiadásával természetesen tökéletesen egyetértek, és bizonyos vagyok benne, hogy az angliai kiadó, a Boosey & Hawkes sem emel ellene kifogást.

Tisztelettel
Kodály Zoltán

Donald Mitchell brit zenekritikus, 1965-től Britten kiadója, a Faber Music Ltd. vezetője, az „Iker-variációk" publikálásához kérte és kapta meg Kodály jóváhagyását (1965. március 16-án kelt levele nem maradt fenn). Mitchell igen közel állt Brittenhez s mint a Britten Estate vezetőségének tagja emelte ki Kodály levelét a Faber üzleti dossziéjából s helyezte el Aldeburghban, a zeneszerző hagyatékában. Az *Epigrammák* – miként Kodály valamennyi késői alkotása – kiadói jogai fölött a Boosey & Hawkes rendelkezett; nyilvánvalóan nem volt kifogása a variációk publikálása ellen, azok Fabernél megjelentek.

3.

Dear friend, Bp *27/III*
[1965]

many thanks for your kind letter from 10. III. I am looking forward with great interest to your new work, how could I have any objection, if you honour me this way?

I answered already to Mr. Mitchell about the copyrigth question.

I am agreably surprised to hear about Mr. Foldi. I suppose he will sing in Hungarian? As to tessitura, he can freely transpose, if e.g. No 1 would be to deep.

Since [a]there is no cyklus in op 6[a], [b]he must not sing all,[b] he can choose what is most suitable for him.

We think both with great pleasure about our trip which promises to be very interesting and send you our warmest thanks and greetings

Z. Kodály

(Brittennek küldött egy oldalas, kézzel írt levél. Keltezéséből – Kodály szokása szerint – az év hiányzik. „No copy here" – írta ceruzával a másolatra, a Britten-levél dátumához Rosamund Strode. Talán a válasz gyors megfogalmazása tette, hogy két helyütt megbicsaklott Kodály közismerten választékos angol nyelvhasználata. Bizonnyal azt kívánta tudatni, hogy az op. 6 – a *Megkésett melódiák* – nem zárt ciklus [a a]. Feltehetően nem megtiltani óhajtotta e hét dal ciklikus előadását – [b]must not[b] –, csupán arra utalt, hogy nem kell – need not – sorozatként megszólaltatni.)

Drága Barátom, Bp. [1965.] III/27

nagyon köszönöm március 10-i kedves levelét, Új művét nagy érdeklő déssel várom, hogyan is lehetne bármi kifogásom az ellen, hogy Ön ilyen módon tisztel meg?

Már válaszoltam Mitchell úrnak a szerzői jog tárgyában.

Kellemesen meglepett, hogy Foldi Úrról hallottam. Feltételezem, magyarul énekel? Ami a hangfekvést illeti, szabadon transzponálhat, ha például az 1. szám túl mély volna. Mivel az op. 6 nem ciklus, nem kell mindet elénekelnie, választhatja, ami számára a legalkalmasabb.

Mindketten nagy örömmel gondolunk nagyon érdekesnek ígérkező angliai utazásunkra s küldjük legmelegebb köszönetünket és üdvözletünket.

Kodály Z.

Eszerint februárban még nem alakult ki véglegesen az Aldeburgh-i hangverseny mű sora, mivel az énekes közreműködéséről Kodály csupán márciusban értesült. Válasza két lényeges szakmai információt tartalmaz: 1. a zongorakíséretes dalok szabadon transzponálhatók (a levélben említett „1. szám", a baritonista Földi nyitódarabja, – a

Sírni, sírni, sírni Ady-zenésítés – basszus-dal az op. 5 *Két ének*-ből); 2. A *Megkésett melódiák* nem zárt ciklus. Álláspontját Kodály 1965-ben adta először írásba.[14]

A 2.-3. levélben említett Gemini Variations op. 73 Jeney Zoltán fuvolaművész[15] tizenéves ikerfiainak, Zoltánnak és Gábornak, a XVI. kerület Ifjú Zenebarátok Klubja tagjainak „rendelésére" született, fuvolára, hegedűre, zongorára két- és négykézre. 12 variáció és fúga Kodály 4. Epigrammájának témájára.[16]

Britten eredeti terve (1.) néhány helyütt módosult. Kodály nem tartott előadást Aldeburgh-ban; a Kodály-kórus nem egy, hanem két hangversenyen működött közre.

„Hódolat Kodálynak a zeneszerző jelenlétében" (Tribute to Zoltán Kodály [.] In the presence of the Composer) volt az Aldeburgh-i Jubilee Hall-ban, 1965. június 18-án rendezett szerzői est mottója. A fesztivál művészeti vezetői, Imogen Holst, Gustav Holst zeneszerző leánya, Benjamin Britten és Peter Pears, névbetű kkel szignált méltatást közöltek a műsorfüzet 12-13. lapján. Írója Britten volt, az ő aláírásával jelent meg, mint előszó, a Kodállyal készült interjú-kötetben németül, majd magyarul.[17] A műsorfüzet 55-56. oldala Dr. G. F. Cushing fordításában közölte Bartóknak a *Nyugat* 1921. évfolyamában megjelent „Kodály Zoltán" című írását.

A hangverseny műsora: *Szerenád* op. 12 (Emanuel Hurwitz, Ivor McMahon hegedű, Cecil Aronowitz brácsa); *Sirni, sirni, sirni* op. 5. No.2, *Adám hol vagy?* op. 9. No.1, *Az Erdő* op. 9. No.5, *Levél töredék barátnémhoz* op. 6. No.2, *A farsang bucsuszavai* op. 6. No.7[18] (Andrew Foldi, Viola Tunnard zongora); *Nagyszalontai köszöntő, Cigánysiratő, Árva vagyok, Táncnóta, Hegyi éjszakák* I. (Kodály-kórus, Andor Ilonka); *Duó* op. 7 (Emanuel Hurwitz vagy Ivor McMahon hegedű, Keith Harvey – gordonka); *Új esztendőt köszöntő, Karácsonyi pásztortánc* (piccolo szóló: Jeney Zoltán), *Ave Maria, Pünkösdölő* (Kodály-kórus, Andor Ilonka). A műsorfüzet 13. oldalán csupán a két kamarazenei alkotásról található rövid, szignálatlan ismertetés (a *Szerenád*-szöveg Eősze Lászlóra is hivatkozik), az énekkart Andor Ilona mutatta be.

Június 19-én délután 3 órai kezdettel templomi hangversenyen, a Parish Church-ben, lépett fel a Budapesti Kodály-kórus. Közreműködött: Ralph Downes (orgona), Jeney Zoltán és Gábor (fuvola, hegedű, zongora). Műsor: Konrad Hagius, Giuseppe Pitoni, Orlandus Lassus, Claudio Monteverdi, Orazio Vecchi, J. H. Schein, John Ward egy-egy kórusműve, Samuel Scheidt: Eccho és duplex manuál, Forte e Lente orgonára; Kodály: A 150. *Genfi zsoltár*, Bartók: *Bolyongás, Senkim a világon, Tavasz*, Kodály: *Fancy, Vízkereszt*; Britten: *Gemini variations*, op. 73[19]; Bartók: *Madárdal, Bánat, Cipósütés, Isten veled*, Kodály: *Semmit se bánkódjál, Angyalok és pásztorok*; Kodály: *Pange lingua*, himnusz orgonával; Kodály: *Ite missa est* (a *Missa brevis*-ből), orgonaszóló.

„Ez a látogatás [– mármint Kodályé –] valóban nagy siker volt és mi még mindig nagyon melegen emlékszünk rá itt, Aldeburgh-ban." – írta Rosamund Strode a dokumentumokat kísérő levelében 1981. augusztus 6-án, vagyis 16 évvel a Kodály-köszöntés után.

A két zeneszerző harmadik, egyszersmind utolsó személyes találkozására 1965 októberében, Budapesten került sor. Peter Pears és Britten Schubert Winterreiseját adta elő a Budapesti Zenei Heteken, majd, a fesztivál záróhangversenyén, Fe-

rencsik János karmester partnereként Benjamin Britten vezényelte Háborús Requiemjének kamaraegyüttesét.

„Mi és sokan mások itt Aldeburgh-ban szomorú szívvel küldjük őszinte együttérzésünket a nagy zeneszerző és a nagy ember elhunyta alkalmából. Benjamin Britten és Peter Pears" – érkezett 1967 márciusában a távirat a Kodály-köröndre.[20]

De érkezett üzenet a hazai nyilvánosságnak is. A BBC magyar hírszolgálatának jól tájékozott szerkesztősége érthető módon éppen Benjamin Brittentől kért búcsúztatót s ő a felkérést bizonnyal néhány óra alatt teljesítette is. „ For BBC, Hungarian Service, 7th March 1967" a nekrológ – nem Britten kezétől származó – tintás felirata.

4.

KODALY

A great man has gone from us. Not only a great musician but a great human being, and a very contemporary one. By that I do not mean necessarily a fashionable contemporary composer – Kodaly was beyond and above that. But he was a man who was able to make sense *of*

[14] A dalok transzpozíciójának jóváhagyásáról sem adatom, sem emlékem. Közelebbit erről a Kodállyal személyes kapcsolatban állt énekesek – Andor Éva, Melis György, Sándor Judit – tudhatnak. Az azonban bizonyítható, hogy csakis kiadástechnikai szempontoktól vezetve rendezte füzetekbe zongorakíséretes dalait. E terméséből először 1918. május 7-i szerzői estjén hangzottak el részletek: A megkésett melódiák hét dalából két részletben – szünet előtt és után – öt s hozzá az Öt dal op. 9 utolsója, Az Erdő c. Balázs Béla zenésítés (A részletes műsort közli Demény János : „Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben." *Zenetudományi Tanulmányok* VII. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959. 81. o.). A 20-as évek elejétől rendezett szerzői estjein az op. 1 *Énekszó* ciklusból is részletek hangzottak el mindenkor. A gyakorlat azt mutatja, dalsorozatait Kodály kezdettől nem tekintette zárt ciklusnak.

[15] Nem túlságosan ismert, hogy Jeney Zoltán, a kiváló fuvolaművész Kodály Zoltán zeneszerzésnövendéke is volt (1936/37 I., 1937/38 II. akadémiai osztály; a III. évfolyamnak kétszer rugaszkodott neki a következő tanévekben, mindkétszer kimaradt, 1938-ban az Operaház zenekarába szerződvén nyilván nem maradt elegendő ideje kompozíciós tanulmányokra). 1945 tavaszán internálták, Kodály közbenjárására szabadult a kistarcsai táborból.

[16] A mű keletkezésének történetét Britten megírta az 1965 évi Aldeburgh Fesztivál műsorfüzetébe (15.o.). Változatlan utánközlése a Faber Music News 1966 őszi számában. Ez utóbbi a forrása Eric Walter White *Benjamin Britten élete és operái* c. könyvének. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 55.o.

A variációk diszpozíciója: Tema – négykezes zongora; Var. I. Prestissimo – zongoraszóló; Var. II. Moderato – hegedű és zongora; Var. III. Allegro – hegedű szóló; Var. IV. Grazioso – fuvola és zongora;Var. V. Canone – fuvola és hegedű; Var. VI. Specchio I. – fuvola és hegedű;Var. VII. Cadenza – fuvola szóló;Var. VIII. Appassionato – fuvola és zongora;Var. IX. Fanfara – zongora szóló;Var. X. Marcia – négykezes zongora;Var. XI. Specchio II. – négykezes zongora;Var. XII. Romanza – zongora szóló; Fuga – hegedű, fuvola és négykezes zongora. (Az 1965-ös bemutató műsorfüzetéből, 15. o.)

[17] *Mein Weg zur Musik*. Zürich: Verlag der Arche, 1966. *Utam a zenéhez*. Budapest: Zeneműkiadó,[1]1969.

[18] Kodály reményei teljesültek; a dalok magyarul hangzottak el, a műsorfüzet (13. o.) magyarul közölte a címeket, a külföldön megszokott (?) ékezethibákkal. A kórusok címét angolul közli a programm.

[19] A műsorfüzet (15. o.) premiert jelez. Britten Kodály-variációinak volt azonban egy zártkörű előbemutatója a brit nagykövetség kulturális attaséjának Bimbó út végén lévő villájában. A meghívott muzsikusok között természetesen ott volt a Kodály-házaspár; gyönyörködve hallgatták Britten variációs leleményeit csakúgy mint a Jeney-ikrek pompás, sokoldalú játékát. Tanúsítja, mint jelenlévő, e dolgozat készítője.

[20] *Muzsika* X. évf. 5. szám, 1967 május. Számozatlan – értelemszerűen – 15. o.

contemporary life. He was there. He did not avoid problems. He remained and triumphed . And out of the problems he produced solutions which have changed our ways of thinking. He made sense. He lived a long life, but to the end kept his vitality and his faculties. In Budapest when I saw him late in the autumn last year, he was as lively as I have ever known him. H talked animately about musical education, about Ansermet's recent provocative essays on science and music, the Winterreise, the reaction of the present day urban young to folksong. He was awareness itself about the problems of contemporary art. It is difficult to realise that he is not longer among us. But what a legacy he has left. Superb choral works, the Psalmus Hungaricus, stage works which still hold the stage, Hary Janos, and excellent chamber music, and, what I perhaps cherish the most, a volume of two hundred pages – folk songs collected by him and Bartok, arranged for children's voices unaccompanied. They are of an originality, simplicity yet richness, which is startling. We can all learn from these, from their beauty of sound, freshness, their multum in parvo. *One is reminded of his famous words „nobody is too great to write for children"; in fact he should try to become great enough for it. Not only did he leave this countless miniature masterpieces for children, but he worked for and re-planned their musical education – new methods of sight reading and vocal training, new curricula. One result of his educational efforts is that at this moment over 80 of the state schools in Hungary (and I do not mean the musical schools) have one hour's general music period every day. And with excellent young men and women to teach the youngsters – I have seen some of them at work.*

Many of us will never forger the happy days at the Aldeburgh Festival, 2 years ago, when he and his young wife were our guests, along with the Kodaly girls choir of Budapest, who sang many of his pieces. We tried to tell him by our words, presence and applause how much we owed to him, how much we loved him. He brushed all this gently aside, and got on with the business of rehearsals, concerts, meeting people, young and old, driving around, for him, a new countryside. In those few days Mr. and Mrs. Kodaly became welcome, familiar figures among us. Just as in a far greater way, he was a welcome, trusted, familiar figure all over Hungary – at all times, war and peace, and under every régime. We send his young widow, all his pupils and colleagues, his innumerable Hungarian friends, our deepest sympathy in their great loss.

© 1967 Benjamin Britten. Újraközlés a Britten Estate kurátorainak szíves engedélyével.

KODÁLY

Nagy ember távozott el közülünk. Nemcsak nagy muzsikus, nagy és nagyon kortársi emberi lény. Nem szükségképpen értem ezalatt a divatos kortárs zeneszerzőt – Kodály fölötte volt ennek s túl ezen. De olyan ember volt, aki meg tudta érteni a mai életet. Itt volt. Nem tért ki a problémák elől. Maradt és diadalmaskodott. És, a problémákon túl, gondolkozásmódunkat megváltoztató megoldásokat teremtett. Hosszú életet élt, de mindvégig megőrizte életerejét és szellemi képességeit. Amikor tavaly késő ősszel utoljára láttam Budapesten, éppoly élénk volt, mint amilyennek mindig is ismertem. Élénken beszélt a zenei nevelésről, Ansermet tudományról

és zenéről írt provokatív, új tanulmányáról[21], a *Winterreise*-ról, a mai városi fiatalok és a népzene viszonyáról. Ő maga tisztában volt a mai művészet problémáival. Nehéz elhinni, hogy nincs többé közöttünk. De micsoda örökséget hagyott ránk. Fenséges kórusműveket, a *Psalmus hungaricust*, mindmáig színen maradt színpadi műveket, a *Háry Jánost*, kitűnő kamarazenét, és ami számomra a legkedvesebb, az ő és Bartók gyűjtötte népdalok 200 oldalnyi kötetének feldolgozásait a cappella gyermekkarra. Megdöbbentő az eredetiségük, egyszerűségük, egyszersmind gazdagságuk. Mindannyian tanulhatunk belőlük, hangzásuk szépségéből, frissességükből, tartalmas rövidségükből. Emlékezzünk híres szavaira „senki sem elég nagy ahhoz, hogy gyermekeknek írjon"; ő valóban megpróbálta, hogy elég nagy legyen hozzá. Nemcsak e számtalan remekművet hagyta a gyermekekre, hanem zenei nevelésükön munkálkodott, újjáteremtve azt – munkálkodott a lapról olvasás és vokális gyakorlat új módszerein, új tanmenetein. Most pedagógiai erőfeszítéseinek egyik eredménye az a 80-nál több állami iskola Magyarországon (és itt nem a zeneiskolákra célzok), amelyekben naponta tartanak zeneórát. És az ifjúságot kiváló fiatal férfiak és nők tanítják – láttam néhányukat munka közben.

Sokan közülünk soha el nem felejtjük a két évvel ezelőtti Aldeburgh Fesztivál boldog napjait, amikor ő és ifjú felesége a vendégünk volt a budapesti Kodály Leánykarral egyetemben, amely számos művét elénekelte. Megpróbáltuk elmondani szóval, jelenléttel, tapssal, mennyivel tartozunk néki s mennyire szeretjük őt. Ő szelíden elhessegette mindezt és a próbák teendőivel foglalkozott, a hangversenyekkel, az emberekkel – fiatallal és öreggel – való találkozásokkal s azzal, hogy körbe hajtatott a számára új tájon. Szívesen látott, meghitt személy volt közöttünk ama néhány napban Kodály és felesége. Azonban sokkal tágabb értelemben volt szeretett, bizalommal övezett, meghitt alakja egész Magyarországnak – minden időkben, háborúban és békében, minden rezsim alatt. Nagy veszteségében legmélyebb együttérzésünket küldjük ifjú özvegyének, valamennyi tanítványának és pályatársának, megszámlálhatatlanul sok magyar barátjának.

[21] Britten Ernest Ansermet *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* c. két-kötetes munkájára utal (Neuchâtel: A la Baconière, 1961). Benne Ansermet – eredeti foglalkozása szerint matematikus – a zenei avantgarde bírálatát adja Schoenbergtől a szerializmusig. Kodály bel- és külföldi ismeretségi körének éveken át ajánlotta figyelmébe Ansermet tanulmányát. Kritikai elemzése: Zenematematika és zenei világnézet. In: Zoltai Dénes: A *modern zene emberképe*. Budapest: Magvető, 1969. 437-447. o. (első megjelenése: *Muzsika* V. évf. 10. szám, 1962 október, 1-4. o.).

Szemle

Farkas Zoltán

A magyar népzenekutatás törlesztett adóssága

Sárosi Bálint: A *hangszeres magyar népzene*
Budapest: Püski Kiadó, 1996. 264 oldal

„Mindig vonzott az olyan feladat, amelynek hosszú ideig nem akadt gazdája, az olyan probléma, amely megoldhatatlannak látszik, az olyan fehér folt, amelyet a kutatók szinte véglegesnek tekintenek".[1] Domokos Pál Péter egyik könyvének bevezető szavai Sárosi Bálint kutatói munkásságának is mottójául szolgálhatnának. Sárosi ugyanis olyan kutatási területet választott, amelyet idősebb pályatársai – a legkiválóbbakat is beleértve – tudatosan kerültek. A hangszeres népzene hosszú időn keresztül „mostohagyereke" volt a nagy múltú magyar etnomuzikológiának. Noha Bartók és Kodály gyűjtései az énekelt népdalokon kívül gazdag hangszeres anyagot is felszínre hoztak, s zeneszerzőként mindketten bőségesen kamatoztatták is hangszeres népzenei tapasztalataikat, folkloristaként mégis bizonyos gyanakvással tekintettek rá. Sárosi könyve feltárja e gyanakvás hátterét. Amellett, hogy a vokális népzene elsődlegessége a magyar folklórban valóban nyilvánvaló, a kimondottan hangszeres zene nem illett bele Bartók és Kodály generációjának a paraszti hagyományról alkotott felfogásába. A hangszeres zene művelői ugyanis hivatásos muzsikusok, akik nem spontán megnyilatkozásként, hanem ellenszolgáltatásért zenéltek, ráadásul társadalmi státuszuk is különbözött a népzenei hagyomány fő hordozójának, a parasztságnak helyzetétől és életmódjától. Bartók és Kodály szemében e hivatásos hangszeres muzsikusrétegnek – melyben a 18. század végétől egyre nagyobb szerepet kaptak a cigány nemzetiségű zenészek – az volt a fő „bűne", hogy – különböző társadalmi rétegeket és gyorsan változó divatokat kiszolgálván – a hiteles népi kultúrát a város romlott, értéktelenebb, újabb keletű repertoárjával vegyítette. Megszületett tehát Kodály sommás ítélete: „A cigányzenész néprajzi értéke annyi, amennyit a városi dal- és tánczenén felül tud."[2] Bartók, hasonlóképpen, a cigányzenész által játszott dallamok összességének paraszti rétegét szűrte le, s jelölte meg a kutatás egyedül méltó tárgyaként. E megtisztított, kiválogatott hangszeres zenei repertoár feldolgozása is számos technikai nehézségbe ütközött. Először is egy népi hangszeregyüttes, vagy csupán egyetlen hegedűs játékának pontos lejegyzése jóval összetettebb feladat, mint akár a legbonyolultabb *vokális* dallam lekottázása. S ha kiváló lejegyzőkben nem szűkölködött is a hazai kutatás, még csak e

[1] Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

[2] Kodály Zoltán: A *magyar népzene*. (Első kiad. 1937), Budapest: Zeneműkiadó, 71976, 81.

munkafázis után mutatkozott meg a másik, a súlyosabb probléma: a hangszeres dallamkincs természeténél fogva nehezebben illeszthető egy egységes, következetes típusrendbe. E tények ismeretében érthető, hogy még az a Lajtha László sem vállalkozott adatainak elemzésére és a hangszeres népzene elvi kérdéseinek tisztázására, aki lenyűgözően pontos, szinte mikroszkópszerűen részletező lejegyzéseket készített a hangszeres népzenei gyűjtések hangfelvételéről. A hangszeres népzene kutatására ösztönző hatást gyakorolt a magyar tánckutatás 2. világháború utáni fellendülése, mely Martin György vezetésével ért el világszínvonalat. Ezzel párhuzamosan megkezdődött a tánczenék dallamait rejtő történeti források szisztematikus feldolgozása, elsősorban Domokos Pál Péter (18. *század*), valamint Major Ervin és Papp Géza (*verbunkos*) munkássága révén. Ekkorra azonban már Sárosi Bálintot is ott találjuk a hangszeres kutatások hadszínterének első vonalában: 1997-ben visszatekintve úgy tűnik, szinte egész korábbi kutatói tevékenysége előttünk fekvő könyve, a nagy összegző munka felé vezetett. Érdemes röviden áttekinteni e kutatói pálya legfontosabb produktumait.

Miként a hangszeres népzene kutatása szorosan együtt haladt a népi hangszerek feltárásával, Sárosi első nemzetközi rangú publikációi is magukra a hangszerekre vonatkoztak. Az ő könyve indította a Nemzetközi Népzenei Tanács által kezdeményezett kézikönyv-sorozatot.[3] Később tankönyvet is írt a magyar népi hangszerekről.[4] Már e munkákból is kiviláglik, hogy szerzőjük *„mint kitűnő hangszerjátékos és gyűjtő, hangszeres zenével és hangszerekkel, ezek társadalmi keretével és funkciójával, valamint történetével egyaránt behatóan foglalkozva, sokoldalú, áttekintő, ugyanakkor technikailag is teljesen részletekbe menő ismertetést tudott adni erről az elhanyagolt területről."*[5] Sárosi kutatásainak másik nagy vonulata a hangszeres népzene hivatásos művelőinek legnépesebb csoportjára, a cigányokra vonatkozik. *Cigányzene...* c. könyve gazdag történeti adattárat forgatva, érzékeny zeneszociológiai megfigyelésekre építve, a minden tudományos alapot nélkülöző mítoszokat[6] a tényekkel szembesítve járja körül a cigányzenészek szerepét.[7] 1980-ban Sárosi szerkesztésében jelent meg a magyar hangszeres népzenei gyűjtésből válogatott, három hanglemezből álló antológiát.[8] A 80-as években publikált cikkei részlettanulmányok a hivatásos és nem hivatásos népzenész-státusz, a hangszeres és szöveges népzene kapcsolatának, illetve a hangszeres népzene műzenére (Kodályra és Haydnra) való hatásának tárgyköréből.

[3] Bálint Sárosi: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie* I, *Band* 1., Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde Berlin in Zusammenarbeit mit dem Musikhistorischen Museum Stockholm. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967. 147 pp.

[4] Sárosi Bálint: Magyar népi hangszerek. Budapest, Tankönyvkiadó, 1973. 116 pp.

[5] Rajeczky Benjamin méltatása, ld. fönti mű Előszavát, p. 5.

[6] például Liszt Ferenc cigányzenéről szóló 1859-ben kiadott, s nagy botrányt kavart könyvének állításait,

[7] Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Budapest: Gondolat Kiadó, 1971. Idegen nyelven: *Zigeunermusik*. Budapest: Corvina Verlag, 1977; *Gipsy Music*, Budapest: Corvina, 1978.

[8] *Hungarian Instrumental Folk Musik from the Collection of the Hungarian Academy of Sciences*. Edited by Bálint Sárosi. Budapest, Hungaroton LPX 18045-47, 1980.

1988-ban sajtó alá rendezte Lajtha László egyik fontos hangszeres gyűjtését.[9] Legfrissebb könyvének közvetlen előzménye az a cikksorozat, amelyben immár a hangszeres zenei anyag elemzésére, rendszerezésére vállalkozik.[10] Ebben az összefoglaló áttekintésben nem támaszkodhatott hazai vagy akár nemzetközi előzményekre; sokkal inkább saját, több évtizedes tapasztalataira, melyek során világossá vált számára, hogy a vokális népzene tipológiája nem alkalmazható a hangszeres repertoárra. Az anyag természetéből következő rendszerező módszer bemutatása Sárosi könyvének egyik legfontosabb újdonsága. De nem az egyetlen újdonsága. A személyes gyűjtés tapasztalataiból fakadó közvetlenség, a népi hangszerek bensőséges ismerete, a zeneszociológiai háttér felrajzolása, a hangszeres népzenész tevékenységének, életterének bemutatása, s a dallamanyagot biztos kézzel elrendező zenei elemzés együttesen olyan komplex művet eredményezett, amely a hangszeres magyar népzenével kapcsolatos valamennyi fontos kérdést fölteszi.

E kérdések közül – egy efféle átfogó igényű elméleti mű esetében – elsőként az merül fel, hogy a szerző hogyan határolja körül vizsgálódása tárgyát. Sárosi e téren sorra bölcs döntéseket hoz. Vajon hol célszerű meghúzni például a hagyományos paraszti és a népies városi zene közötti határt? Sárosi felismerése szerint *„a hagyomány teljes képét kell látnunk akkor is, ha csak a szűkebb értelemben vett népi hangszeres zene dolgában ítélkezünk."* A könyv első része (*„Zenész és közönsége"*) a hangszeres zenész társadalmi helyzetét tekinti át, s e helyzetkép felvázolásakor nem nélkülözheti a városi cigányzenélés jellemzését sem. Aki az e fejezetekben megelevenedő zeneélet színesen ábrázolt képével szembesül, bizonyára nem fogja a szerző rovására írni a szélesebb kitekintést. Amikor azonban a zenei elemzésre kerül a sor (*„Dallamkészlet és stílus"*), Sárosi megmarad a szűkebb – bartóki-kodályi értelemben vett – parasztzene keretei között. E fejezetekbe kerül a Példatárban közölt dallamok repertoárjának bemutatása, csoportosítása és jellemzése. Egy másik elkerülhetetlen döntés: hol szabjunk határt hangszeres és vokális között? Sárosi ebben is az anyag természetéből következő döntésre jut. Az énekszerűen kiszótagolt, amatőr hangszeres által játszott, vokális eredetű népdallal nem e könyv keretei között kell foglalkozni, ám egy hangszeres stílus szerint fütyült, dúdolt vagy énekelt dallam, a hangszerutánzó énekes előadás funkciója és zenei jellegzetességei alapján igenis a tárgyalandó darabok közé tartozik. A könyv harmadik nagy egysége (*„Dallamterv és kész darab"*) azt vizsgálja, hogyan viselkednek a csoportosítás logikája kedvéért alkotóelemeire bontott zenei egységek az élő előadásban, a nagyformában. Itt kap helyet számos olyan eljárás (improvizáció, dallamhosszabbítás, kíséret és harmonizálás stb.) leírása, amelynek nem lehetett helye a dallamok stilisztikai csoportosításában, ugyanakkor szervesen

[9] László Lajtha: *Instrumental Music From Western Hungary. From the Repertoire of an Urban Gipsy Band. Studies in Central and Eastern European Music* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

[10] „A hangszeres magyar népi dallam". In: *Magyar Zene* 1987: 335-378; 1988: 28-42, 197-218, 237-250, 351-378; 1989: 115-135, 250-274; 1991: 266-283, 374-385; 1992: 56-65, 241-256.

hozzátartoznak a hangszeres népzene életmódjához. A könyv mintegy felét kitevő Példatár (csaknem 800 kottapélda) nem filológiai teljességre törekvő, kritikai kiadásban közli az egyes dallamokat, csupán azok *„preparátum-szerűen kimetszett, vázlatos lejegyzését"* tartalmazza, mert ebben az áttekinthetőbb alakban töltheti be a szerző gondolatmenetét alátámasztó, szemléletes illusztráció funkcióját. (Ugyanakkor a Példatár függeléke teljes darabokat, sőt az előadóegyüttes egészének zenei anyagát felölelő „partitúrákat" is közöl, hiszen csak teljes ciklusok bemutatása világíthatja meg Sárosinak a hangszeres nagyformára vonatkozó megfigyeléseit.) A Példatárat gondosan elkészített mutatók (forrásjegyzék, helységnév-mutató, funkció szerinti mutató, és kadencia-jegyzék) teszik használhatóvá.

Így fest a könyv szerkezete „madártávlatból", ám érdemes közelebbről is megvizsgálnunk az egyes fejezeteket. A hangszeres zenész társadalmi helyzetét áttekintő első rész (*Zenész és közönsége*) első fejezete (*Milyen ember a hivatásos zenész?*) nagy földrajzi és időbeli távolságokat áthidalva mutatja be, hogy a hivatásos zenész mindig kívül állt valamelyest azon a közösségen, amelyet kiszolgált. Nemcsak hogy idegennek számított, hanem tisztátalannak is tartották személyét. E társadalmi normákon kívüli helyzetet számos, zenészekkel kapcsolatos babona felidézésével mutatja be a szerző. Itt írja le, hogy a cigányzenész tevékenység milyen más létfenntartó foglalkozásokkal párosult, s itt elemzi, hogy a nem cigány, paraszti foglalkozás-típusok általában milyen hangszer használatának kedveztek. Az *Egy zenész, több zenész paraszt zenész, cigányzenész* című fejezet az egyes hangszerek elterjedtségét, virágkorát és hanyatlását ábrázolja, s a változó hangszerdivatokkal együtt felvázolja a hangszeres együttesek összetételének átalakulását a hegedű-gardon duótól a „klasszikus" kvartett-formáción (hegedű, kontra, bőgő, cimbalom) keresztül a 19/20. század felduzzasztott létszámú cigányzenekaráig. Datálja a régebbi korokban meghatározó szerepet játszott dudazene és az újabb keletű hegedűmuzsika hatalomváltását. Már e fejezetekben is lenyűgözi az olvasót az a gazdag forrásanyag, amelyből Sárosi az adatait meríti. Szépirodalmi idézetek (Arany János, Gvadányi József, Petőfi Sándor, Móra Ferenc, Tömörkény István, Vörösmarty Mihály) éppúgy helyet kapnak itt, mint 16-17. századi politikai röpiratok, a korai magyar memoár-irodalom emlékei, angol utazók útleírásai s persze a teljes vonatkozó szakirodalom.

Sárosi könyve olykor egyenesen katartikus hatást gyakorol olvasójára. Különösen a *Szórakoztató és játékszer* című fejezet emelkedik erre a magaslatra. A zenésznek a közönséggel kialakuló egészen szoros kontaktusát veszi itt górcső alá a szerző, s nem egyszerűen zeneszociológiai alapossággal, hanem a lélektan iránti kifinomult érzékkel végzi feladatát. Bemutatja a busás fizetségért mindenre képes muzsikusokat éppúgy, mint az uralkodás ösztönének elhatalmasodását a mulattatást megrendelők oldaláról. A zenészekkel űzött vaskos tréfák bemutatása például a prímás története, akit a merítő vödör láncán kútba eresztenek le, hogy annál bánatosabban játszsza a kesergő nótát mély bepillantást enged egy kor társadalomlélektanába. Másfelől szó esik a híres

cigányzenészek fényűző életmódjáról, a személyüket övező sztárkultuszról, s a rivális sztárok versenyeiről, az úgynevezett „vonópárbaj"-ról. Sárosi lebilincselő elbeszélő stílusát a cigányzenészek számára vonatkozó statisztikák támasztják alá, s több mint harminc remekül összeválogatott fénykép teszi érzékletessé azt a környezetet, amelyben a könyv tárgyát képező zene megszólalt.

A *Cigány zenészek – magyar hagyomány* c. fejezet foglalkozik a legbőségesebben egy régi, de makacs tévhit eloszlatásával, mely különösen a tájékozatlanabb külföldi szerzők körében terjedt el. Sárosi a könyvében többször is visszatér erre a félreértésre, mely a legújabb keletű szakirodalomban is egyre-másra felüti a fejét.[11] Arról a téves vélekedésről van szó, mely a magyarországi cigányzenészek által az utóbbi két évszázadban játszott zenét cigány folklórnak tartja, holott az nem más, mint a korabeli magyar népies műdal. Sárosi rámutat arra a paradoxonra, hogy amit néhány külföldi „szakember" csökönyösen cigányzenének tekint, *„azt akár a magyar zenei hagyomány legmagyarabb részének is nevezhetnők, hiszen magyar nemzeti mozgalom terméke."* E Magyarországon már közismert tényt a cigány- ság magyarországi történetének felvázolásával, s a cigányzenészekre vonatkozó történeti adatok összegyűjtésével is igazolja. A cigányok jelenléte – miként más európai országban – Magyarországon is a 15. századtól adatolható, de a cigányzenészek egyre jelentősebb működésére csak a 18. századtól követhető nyomon. Az asszimilálódott cigányze- nész-réteg nagy szerepet játszott a 18.-19. század fordulóján végbement magyar zenei „nyelvújításnak", de az új repertoárnak nem ők a forrásai, létrehozói, hanem csupán kivitelezői. A könyv első részének zárófejezete (*Hogyan tanultak a zenészek?*) a népi hangszeres muzsikusok tanulási technikáját elemzi, bőven illusztrálván a cigányzenészek taníttatásának tényét, illetve fordítva: a cigányzenész tanító tevékenységét.

Sárosi könyvének zeneszociológiai és történeti fejezetei a széles közönség számára is követhető, sőt élvezetes olvasmányként szolgálnak. A könyv középső része (*Dallamkészlet és stílus*) – mely sikeresen kísérli meg a dallamkincs rendszerezett bemutatását, a repertoár belső összefüggéseinek feltárása által – inkább a szakembernek szól. A szerző egész eddigi kutatómunkájának tapasztalatait szűri le néhány alapvető fontosságú módszertani tanulsággá. Felhívja a figyelmet a vokális népzenén kialakított stíluselemző módszerek alkalmazhatóságának korlátaira a heterogénebb hangszeres anyagban, melyben a típus-azonosság kritériumainak meghatározása még a jövő feladata. Saját módszert dolgoz ki a hangszeres repertoárban való tájékozódáshoz. A legkisebb felismerhető egységek, az ütempárok felől közelít a dallamrokonságok, stílusok és típusok földerítéséhez. Ez indokolja, hogy a dallamtár három nagy csoportra osztja a repertoárt: az ütemparos rétegre, a sorpárokra és a strófákra. A zenei elemzések megannyi értékes eredményét reménytelen vállalkozás lenne összefoglalni a jelen keretek között. Tény, hogy a szerző rendsze-

[11] vö. Sárosi Bálint: 'Párizsi ítélet: a magyar népies zene a cigányoké'. In *Muzsika*, 1997. március, 3-6. A szerző e cikkében Alain Antonietto illetve Patrick Williams általtudományos cikkeinek téves állításait cáfolja meg.

rezésének egyes részletei elgondolkodtatják, olykor vitára is késztetik az olvasót. A rendszerezés logikájának következetes betartása olykor összetartozó dallamokat is külön kategóriába sorol, bár a szerző valamennyi esetben utal a fennálló rokonságra. (Egy-egy dallamcsoport vokális párhuzamait is megemlíti Sárosi, bár ebben nem mindig következetes: a strófák 27/28. dallamáról például megtudjuk, hogy az ún. Rákóczi-dallamcsaládhoz tartoznak, de ugyanehhez a körhöz tartozó 8. dallammal kapcsolatban sehol nem tünteti fel a kapcsolatot.) Jelen sorok írója legszívesebben egy másik csoportosításban is közölné ugyanezt a dallamanyagot, melyben az összetartozó sorpárok és strófák is egymás mellé kerülnek, de ilyenfajta kettős elrendezésre egy összefoglaló műben terjedelmi okokból aligha kerülhetne sor. Sárosi maga is folyvást figyelmeztet rendszerezésének ideiglenes voltára, ám a Példatárban követett csoportosítás betölti a szerző szándékát: reális képet ad a dallamkészletről, annak összefüggéseiről, s a hozzáértőknek széles kiindulási alapot s ösztönzést nyújt a további kutatásokhoz. A zenetörténész számára különösen értékesek azok az utalások, amelyek Haydn zenéjének magyaros elemeire vonatkoznak. E téma iránt érdeklődő kollégáinknak valószínűleg ez a könyv szolgál az eddigi legteljesebb összefoglalásul. Sárosi mintaszerűen elemzi a hangszeres zenével kapcsolatos terminológiát is, részletesen kifejtve az *aprája, diminutio, division, figura, cifra* kifejezések értelmét, külföldi párhuzamait és hazai használatát. Egy percre sem téveszti szem elől a dallamok funkcióját, amely hangszeres repertoárban még fontosabb fogódzót nyújt, mint a vokális dallamkincsben. Részletesen foglalkozik a változat fogalmával, s megjegyzi: *„sajnos arra alig van megfigyelésünk, milyen kritériumok alapján tekinti a hagyományos zenész a dallamot egy másikkal azonosnak vagy különbözőnek."* E területen a fiatalabb népzenekutató generáció egyik-másik képviselőjének is van már fontos mondanivalója.[12]

A könyv tartalmi értékeinek számbavétele után, szó kell, hogy essék egy bosszantó formai apróságról. Meglepően nagyszámú sajtóhiba éktelenítí a szöveget, s sajnos olykor a kottapéldákat is, melyeket a könyvhöz mellékelt négy oldalas hibajegyzék csak részben korrigál. Az olvasónak az a benyomása, mintha a szerzőnek nem lett volna lehetősége a korrektúrák munkafázisainak elvégzésére. Ezt a hiányosságot azonban könnyedén pótolhatná egy második kiadás, vagy – ami talán még fontosabb: a könyv idegennyelvű változata, melynek megjelenése a téma fontossága és feldolgozásának magas színvonala miatt igen kívánatos lenne. Hiszen A *hangszeres magyar népzene* megkerülhetetlen alapműve lesz a kutatásnak, ugyanakkor világos, követhető és élvezetes stílusú eligazítást nyújt az érdeklődők szélesebb táborának is. Sárosi munkája méltó a nagy tekintélyű magyar népzenekutatás legfontosabb produktumaihoz. Döntő lépés a magyar etnomuzikológia egyik nagy adósságának törlesztéséhez vezető úton.

[12] A népi előadó saját zenéjéről alkotott fogalmainak tisztázása terén különösen ígéretesnek mutatkoznak Pávai Istvánnak – a Néprajzi Múzeum és a Zenetudományi Intézet munkatársának – kutatásai.

Helyesbítés

A *Goldmark Károly vázlatkönyvei* című tanulmányhoz (*Magyar Zene* XXXVI, 234-296.)

A *Magyar Zene* legutóbbi számában megjelent tanulmányba sajnálatosan bekerült, értelemzavaró hibák javítását közlöm. A sajtóhibákon kívül külön említendő, hogy a tanulmány megjelenése óta, az 1997. év folyamán a vázlatkönyveket restaurálták, s ennek során a 2. könyv korábbi – egy-egy foliót kihagyó – ceruzás folioszámozását kijavították. Mivel a tanulmány a régi számozásra hivatkozik, a helyrajzi kimutatás alapján az e könyvben szereplő vázlatok egy részének visszakeresése lehetetlenné vált. Így szükségesnek tartom egy – a régi és új számozást összehasonlító – jegyzék közlését is. (A mikrofilmen továbbra is a régi számozás látható.)

Alföldy Gábor

238. oldal, 7-8. sor:
„A vázlatkönyvek korának meghatározásához segítségünkre lehetnek a kereskedő beragasztott címkéi." mondat törlendő.

239. oldal, 24. sor:
helyesen: levelezéséből

240. oldal, 16. sor:
„Только в нуках рождяются миры.../Можем быть все написанные здесь вещи сильны(й) посвоему но к моему сожселению я в них тёмний человек. Николай 1956 г. [год]"

242. oldal: a 8. sor helyesen:
kereskedő beragasztott cédulájáan sincs kitöltve a könyv árának helye.

243. oldal, alulról 5. sor:
helyesen: 2. kottapélda

246. oldal, 22. sor:
helyesen: 6. kottapélda

248-251. oldal
A táblázat 3. oszlopának helyes megnevezése:
Műfaj ill. apparátus

249. oldal, 14. táblázat-sor:
A mű címe helyesen: *Im Grase taut's*

262. oldal, az 56. folio rectójának leírása helyesen:
- témafejek, számozva, egymástól kettős vonallal elválasztva. Az 1. számú az op. 39. *Gka-zg. szonáta* 1. tétel kezdete, a 4. számú az autográfban szereplő 4. tétel kezdete, a 8. számú a Begegnung c. zgdarab kezdete. A többi azonosítatlan. Eredetileg zongora-albumhoz, emlékeztetőként?

A sor végén, a megjegyzés rovat szövege törlendő! (v. ö. 53/b)

270. oldal, 25/a folio leírása:
a dalciklus címe helyesen: *Der Wilde Jäger*
284. oldal, kép-aláírás:
helyesen: Ignaz Brüll eljegyzésére írott kánon

A 2. vázlatkönyv (jelzete: Goldmark III./2) régi és új folio-számozásának összehasonlítása

régi	új	régi	új
1	1 (előzéklap, ábrával)	24	25
2	2	25	26
3	3	26	27
4	4	27	28
5	5	28	29
6	6	30	31
7	7	31	32
8	8	(kivágott folio csonkja)	
9	9	32	33
10	10	33	34
11	11	34	35
12	12	35	36
13	13	sztl.	37
14	14	36	38
15	15	sztl.	39
16	16	37	40
17	17	38	41
18	18	39	42
19	19	40	43
sztl.	20	41	44
(kivágott folio csonkja)		42	45
20	21	43	46
21	22	44	47
22	23	sztl.	sztl. (előzéklap)
23	24		

Magyar zene

2. 1998/1999

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVII. évfolyam, 2. szám ..... 1999. március

Tartalom

TANULMÁNYOK

113 DOLINSZKY MIKLÓS
Kromatikus fantázia és fúga –
egy fejezet a korai közreadás történetéből

127 PAUL MERRICK
A tonalitás szerepe az Années de Pèlerinage svájci kötetében

143 PAPP MÁRTA
Orosz kerékvágás... Glinka Scherzójától Borogyin Közép-Ázsiájáig

153 TALLIÁN TIBOR
„...múljék el e pohár én tőlem..."
Cantata profana és Máté evangélium

161 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Bartók a népzene hatásáról

KÖRKÉP

177 LÁSZLÓ FERENC
„Erdélyi elégia"

RECENZIÓK

185 KIRÁLY PÉTER
16–17. századi felvidéki kottajegyzékek
Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.-17. Storočí

189 HAMBURGER KLÁRA
A nagy biográfia befejező kötete
Alan Walker: Franz Liszt. Vol. 3: The Final Years.

197 KOMLÓS KATALIN
Egy zenei *figura* történeti etimológiája
Peter Williams: The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, VALAMINT A SOROS ALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 1999/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Wilheim András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer, 1999-ben háromszor • Kottagrafika: Kottamester bt. • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

tanulmányok

Dolinszky Miklós

KROMATIKUS FANTÁZIA ÉS FÚGA – EGY FEJEZET A KORAI KÖZREADÁS TÖRTÉNETÉBŐL

Két évszázad látott exempláris művet a *Kromatikus fantázia és fúgá*ban (BWV 903). J. S. Bach, majd két legidősebb fia környezetéből származó nagyszámú másolat tanúskodik rendkívüli kedveltségéről, bár a 18. század során nyomtatásban meg sem jelent. 1802-es első kiadása[1] a látszat ellenére is egy voltaképp folyamatos forráslánca illeszkedik, és a század tucatnyi közreadása végeredményben ugyanebbe a folyamatosságba kapcsolja. A mű példaszerűségének okát a század második felétől különösképp megszaporodott közreadások egyikében Hans von Bülow fogalmazza meg: eszerint a kor saját elődjét vélte megpillantani a *Kromatikus fantázia és fúgá*ban, mert ez az a mű, amelyben „a romantika első ízben hatolt be a zongorairodalom területére".[2]

A század*elő* közreadásait más cél vezeti. A Lipcsében napvilágot látott első kiadás még nem is közreadás, vagyis 1802-ben még nem látszott szükségesnek, hogy kottaszöveg és olvasója közé interpretátor ékelődjön. A rákövetkező londoni kiadás (1806),[3] bár a hagyományozás itt követett útvonalától független, nem maradhat említetlen már csak azért sem, mert historikus zene egyik legkorábbi közreadását képviseli, és azért sem, mert ez a közreadás egyszersmind átdolgozás. A. F. C. Kollmann, az átdolgozó fő törekvése elsősorban praktikus természetű: egyfelől a kézváltásokat pontosan feltünteti (láthatóan annak a notációs hagyománynak ismerete híján, amelyben a szárak iránya már önmagában tájékoztat a kézelosztásról), másfelől az eredetileg egyetlen kéznek szánt futamokat oktáv- terc-, vagy szextmenetekkel kettőzi meg. Mivel ez utóbbi helyeken a kézelosztásra vonatkozó bejegyzések, bár szintén jelen vannak, természetesen érvénytelenek, nyilvánvaló, hogy a duplázások esetében előadói alternatíváról van szó, amelyeket a közreadó apró szedéssel meg is különböztet.[4] *(Lásd a 4. kottát.)*

1 *Fantaisie chromatique par J. S. Bach.* Hoffmeister & Comp., Bécs és Lipcse 1802. Lemezszám 74. (Ugyane kiadás egyidejűleg az ugyane kiadó által gondozott *Oeuvres complettes de Jean Sebastien Bach* 8. kötetében is megjelent. Lásd *The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980. Vol III.* K. G. Sauer, 1981.)

2 Lásd 18. jegyzet. – Itt jegyzem meg, hogy a 19. századi közreadások közül a cikk írása idején nem állt rendelkezésre Anton Rubinstein és Eugen d'Albert publikációja.

3 *John Sebastian Bach's Celebrated Fantasia Chromatica for the Piano Forte with some additions by A. F. C. Kollmann, Organist of His Majesty's German Chapel at St. James's.* Preston, London (lemezszám nélkül). Az évszámmal kapcsolatban lásd *The Catalogue of Printed Music,* 1. jegyzet.

A döntő fordulatot mégsem ez a később sokáig mégoly elképzelhetetlenül merész átdolgozás, hanem a Friedrich Griepenkerl által jegyzett 1819-es, immár újfent lipcsei publikáció hajtja végre. A közreadó mindenekelőtt J. S. Bach orgonaműveinek közreadásával vált ismertté, aki mint Forkel növendéke a Bach-iskola örökösének tekintette magát. És ez az örökség a kiindulópontja és üzenete közreadásának is. Az új kiadás szükségességét annak a *„wahrer Vortag"*-nak megőrzésével indokolja, amelynek letéteményeseiként egyedül a Bach-iskola valódi és virtuális tagjait jelöli meg. Különösképp már a címlap siet felsorolni a Johann Sebastiantól Wilhelm Friedemann Bachon és Forkelen át Forkel tanítványaiig terjedő genealógiát.[5] A zenetörténet egyik legelső közreadója abban látja saját feladatát, hogy ehhez a hagyománylánchoz kapcsolódva az autoritással megtámasztott hiteles előadásmódot átmentse. Megjelenik tehát a látótérben a hagyomány fogalma, biztos jeleként e hagyomány megszakadásának. Ám a hagyománylánc feltüntetése nem csekély ellentmondást rejt magában. A közreadó célja ugyanis legkevésbé sem a megőrzött hagyomány visszacsatolása a jelenbe, ellenkezőleg, annak a hegeliánus eszmének megvalósítása, mely a „minden időkre szóló tiszta műalkotást" *(„Die meisten Musikstücke von J. S. Bach sind reine Kunstwerke für alle Zeiten")* kiemeli *valamennyi* hagyomány közegéből, és ezzel lehetővé teszi a „tisztán objektív művészi ábrázolást" *(„rein objektive Kunstdarstellung")*, azt tehát, hogy az előadó „kedélyét", közvetítő közegeket megkerülve, „csakis maga a műalkotás határozza meg" *(„sein Gemüth durch das Kunstwerk selbst rein bestimmen zu lassen")*. Az objektivitásnak történelemfelettiségként való értelmezése mindenekelőtt nem az átmentendő hagyományról, hanem az átmentőről beszél, a jelenről tehát, melyet az átmentő már nem képes a hagyomány részeként megtapasztalni. Márpedig ha a jelen az, ami „divatos, szubjektív és individuális" *(„verbannt ist daher aus ihrem Vortrage jede Empfindelei und Ziererei, wie alles*

4 Ezt a ritka, Európában nem is hozzáférhető szöveget annak dokumentumértéke miatt itt teljes terjedelmében közlöm. *„Preface by the Editor. – The present Fantasia being universally esteemed as the most sublime Piece of it's kind hitherto known, it would be unpardonable to make any real alteration in it. But I have found that Players in general are at a loss how to divide the plain Chords of the first Movement, intended for Harpeggios, because some of them consist of more Notes or parts than others, and a long series of Harpeggios becomes tiresome if it does not contain a proper variety of divisions. This difficulty I have endeavoured to remove, by dividing those Chords in a manner as I hope it will be found corresponding with the nature of the Movement.*

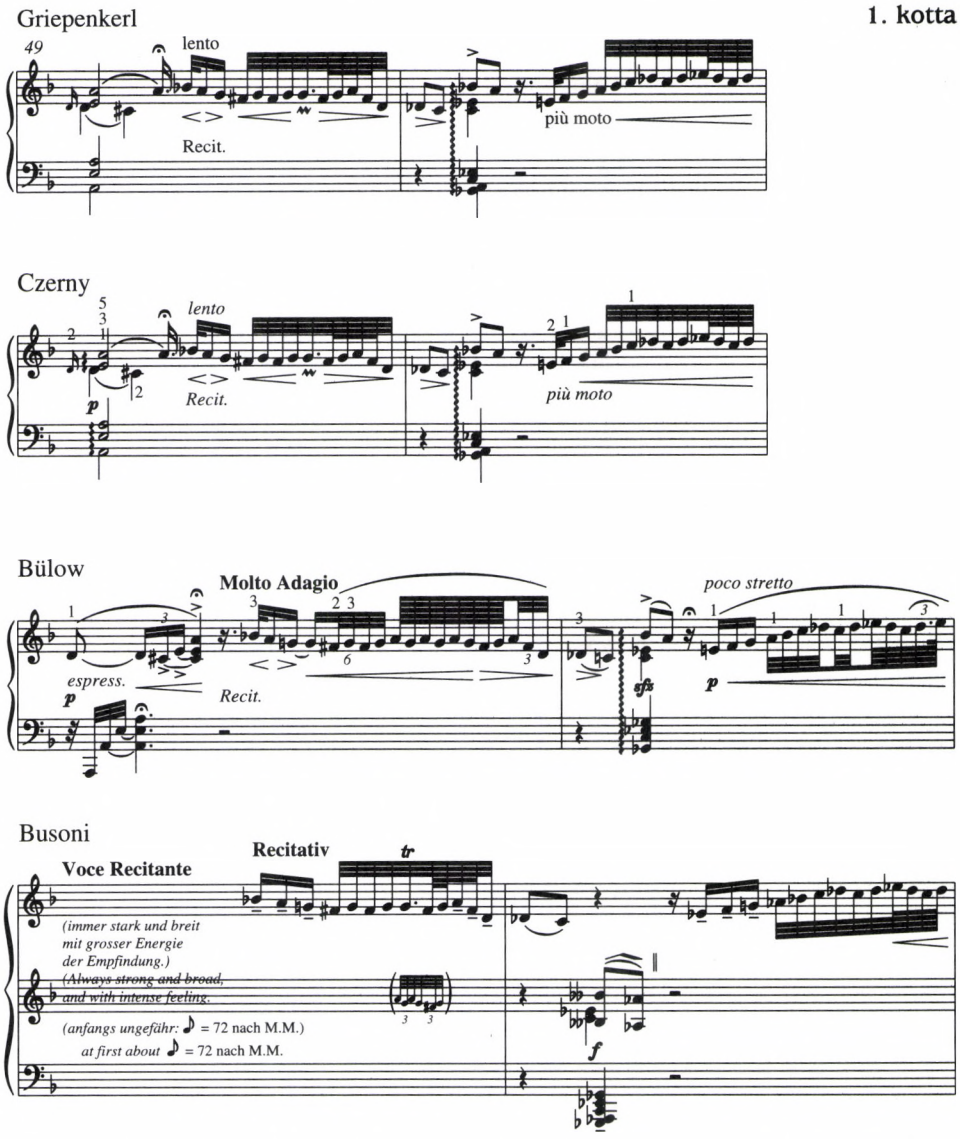
And as the running passages of the same Movement have but the effect as a Solo for one hand, tho' in the original both hands are to come in alternately, as the letters D and S (right and left hand) shew, I have ventured to double them in the Octave and other Intervals, for the use of both hands at once. This I flatter myself will be found an addition to the effect of those Passages, as well as it affords a greater practice than otherwise; and it can not be considered as rendering the Piece too difficult for such Players as the whole of it requiers.

The said additions I have distinguished from the orginal by expressing the former in small Notes throughout, and the latter in large ones.

An analysis of the harmony of the first Movement may be found in my NEW THEORY OF MUSICAL HARMONY, Chap. XVII."

5 *Neue Ausgabe mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J. S. Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen.* Leipzig, Peters. Az előszó dátuma: Braunschweig, 1819. április 10.

1. kotta



Modische, Subjective und Individuelle"), vagyis ha a hagyományhoz már nem mérhető hozzá, akkor a hagyomány szükségképp azzá válik, ami máshol és másképp van, mint a megszokott. „A Kromatikus fantázia és fúga esetében", írja Griepenkerl, „minden mai zongoristának elegendő oka van rá, hogy ne bízzon érzéseiben, és, hogy a helyes megszólaltatás nyomára ráakadjon, néhány előíráshoz kell tartania magát, amelyek a címlapon feltüntetett hagyományozásnak felelnek meg."[6] A tiszta

6 *„Bei ihr [der Fantasie] hat jeder neuere Klavierspieler hinreichenden Grund, seinem Gefühle zu misstrauen, und um nur auf die Spur ihres wahren Vortrags zu kommen, muss er sich einige Vorschriften gefallen lassen, welche der auf dem Titelblatt angegebenen Überlieferung entsprechen."*

objektivitással felruházott hagyomány *másságában*, a műalkotással való *közvetlen* szembesülés radikális élményében a kor filozófiájának és szépirodalmának fogalma: a Fenséges (Das Erhabene) munkál tovább.

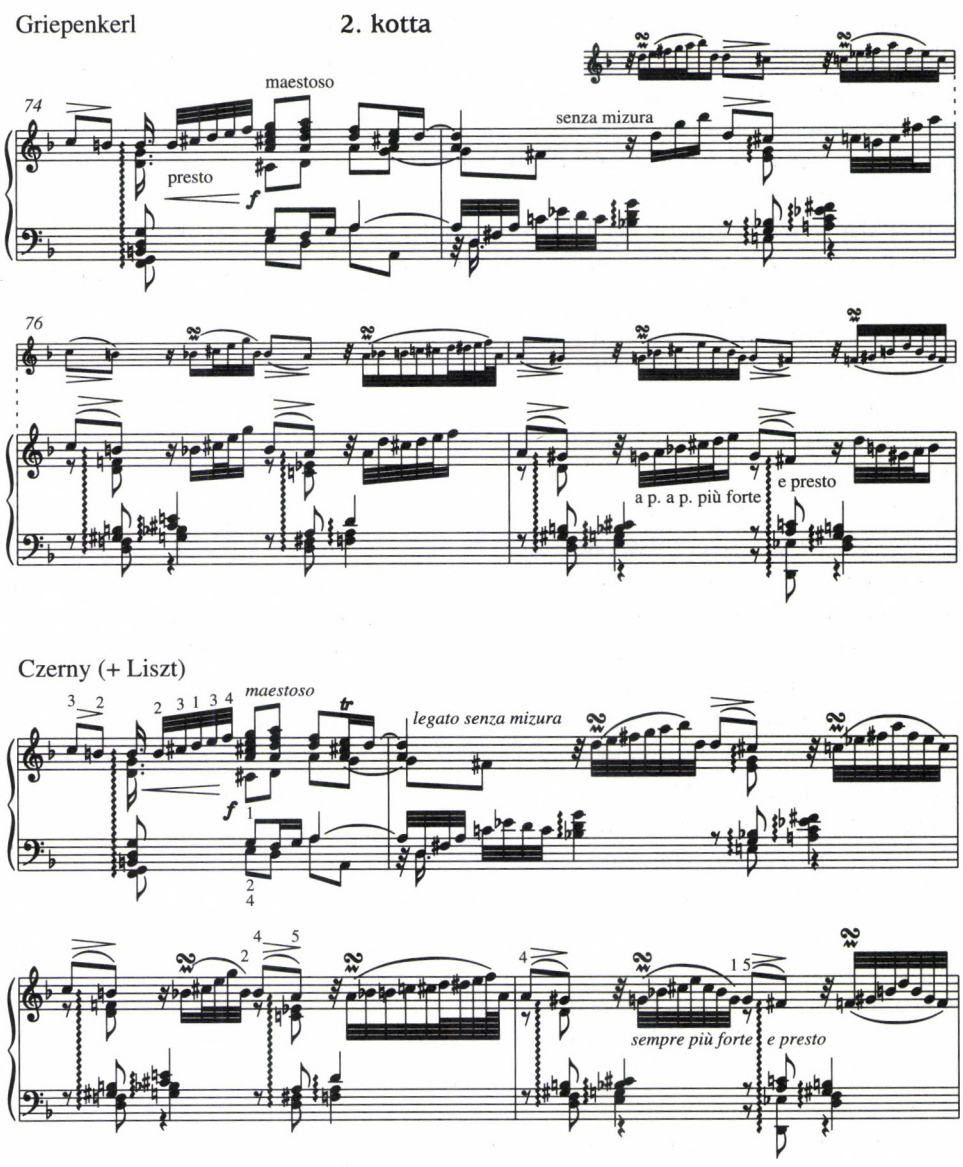
Rövid úton kiderül azonban, hogy a hagyományra való hivatkozás gesztusa fontosabb, mint a hagyomány tárgyának körvonalazása. Griepenkerl ugyanis elsősorban nem a *Kromatikus fantázia és fúgá*hoz kapcsolódó előadói hagyományról beszél. Az előszó nagyobbik és jelentősebbik része a billentyűs játék technikai részleteivel *en bloc*, mindenekelőtt a kar helyes súlyviszonyaival, tehát a billentéssel, általánosabb értelemben játékos és hangszer harmóniájával foglalkozik, és Bach egyes billentyűs sorozatai csupán egy lehetséges *Gradus ad parnassum*ként kerülnek szóba. Csak ezután tér át a szerző a közreadott mű részleteire, nevezetesen az arpeggio-játékra és a recitativo-szakaszok helyes megszólaltatására. Hogy azonban „a fantázia első két oldala ... a lehető legbriliánsabban és legkönnyedébben játszandó, nagyon gyors és egyenletes tempóban", vagy hogy „az első arpeggio-szakaszhoz a triolákba tört d-moll akkord révén való átmenetet lassan kell elkezdeni és fokozatosan gyorsítani",[7] mindez a legjobb indulattal sem nevezhető Bach személyéhez köthető információnak vagy olyasminek, ami akár elmosódott képet adhatna Bach játékának személyes vonásairól. Leleplező, hogy magával az akkordtörés kivitelezésével kapcsolatban pedig már egyenesen C. P. E. Bach tankönyve a hivatkozási alap. Hasonlóképp a recitatív helyek megszólaltatásával kapcsolatban is csak általánosságokról esik szó.

E ponton azonban két olyan helyre hívja fel a figyelmet a közreadó, ahol beavatkozott az eredeti kottaszövegbe. Az első ilyen aktus a recitativo-szakaszok első hangjainak megrövidítése annak érdekében, hogy a felütésképlet ne kapjon hangsúlyt *(1. kotta)*. Bár a közreadó a hasonló képletek pontozásának és összesűrítésének régi hagyományától egyaránt elzárkózik,[8] nehezen képzelhető el, hogy, ha egyáltalán hangzó élmény áll a jelölés mögött, az mégis ne hasonló játékmód volna. A másik helyen, a fantáziát berekesztő orgonapont felett Griepenkerl, 20. századi közreadói alternatívákat megelőlegezve, apró hangjegyekkel közli azt a változatot, ahogyan a helyet „Forkel olykor játszotta és tanította". *(„In kleineren Noten darüber findet sich die Art, wie Forkel zuweilen spielte und lehrte.") (2. kotta)* Ez a közreadás egyetlen helye, amely tényleges dokumentumnak számít, bár Johann Sebastian Bachhoz aligha van köze. Elsősorban arról tanúskodik, amit Griepenkerl maga is említ: hogy a műnek ez

---

7 *„Die beiden ersten Seiten der Phantasie und die dritte bis zum Arpeggio müssen so brillant und leicht, als nur möglich, gespielt werden, in gleichmässiger sehr schneller Bewegung" ... „Nur der Uebergang zum ersten Arpeggio durch den in Triolen gebrochenen D moll Akkord, muss langsam anfangen und nach und nach geschwinder werden ..."* Lásd még G. Mantel: „Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs »Chromatischer Phantasie«". In: *Bach-Jahrbuch* 1929, 142-152.

8 "Ehelyütt a szóban forgó recitativ szakaszok összes kezdőhangjának értékét megrövidítettük, nem azért, hogy ezzel pontozott és eltorzított előadásra csábítsunk, hanem csupán utalásképpen arra, hogy valamennyi szakasz felütéssel indul, következésképp a hangsúly a második hangra kell, hogy essék." *(„Die ersten Note eines jeden dieser recitativischen Sätze ist hier verkürzt dargesellt, nicht um dadurch zum punktirten und verzerrten Vortrage zu verführen, sondern einzig um anzudeuten, dass jeder Satz im Auftakte anfängt, und dass also die zweite Note den Accent haben muss.")*



a helye merész változtatásokat is elvisel – ezenkívül azonban legfeljebb a hagyománytörés mélységéről vall, ami a Bach és Forkel közötti két generáció során lezajlott.

Griepenkerl közreadásának legfőbb értéke nem a mű hiteles előadásmódjának közvetítésében, hanem sokkal inkább az előszó művészettörténeti jelentőségében van. Éppen ez a szöveg váltotta ki ugyanis azt a vitát, amely – az arpeggió-játék ürügyén – első ízben húzta meg a historikus előadásmód elméletének körvonalait. Adolf Bernhard Marx, a kiváló teoretikus 1848-ban terjedelmes cikket írt az Allgemeine Musikalische Zeitungba, hogy bebizonyítsa: a *Kromatikus fantázia* több, mint merő

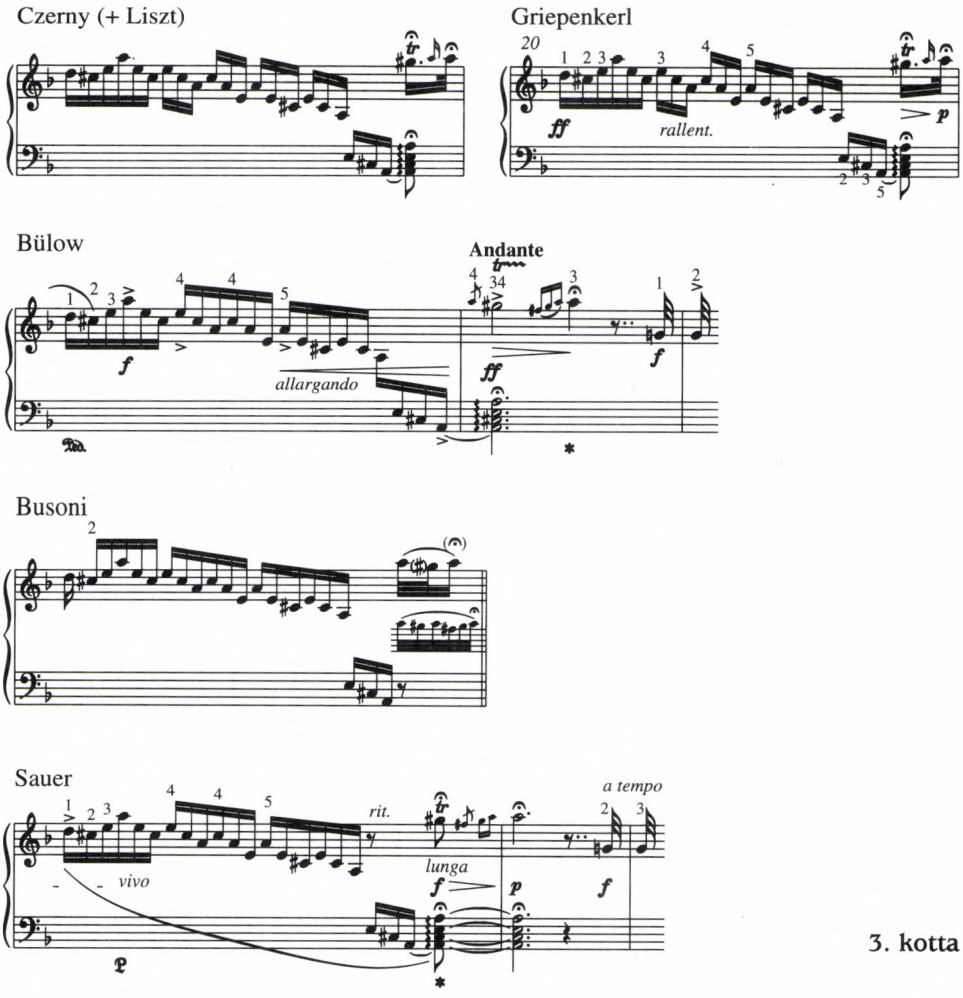
előjáték a fúgához, amazzal szerves egységet alkot. Ennek kapcsán egy ponton elítélőleg hivatkozott arra a hagyományra, melynek nevében Griepenkerl a 27. ütemben induló akkordmenet megszólaltatását mint *folyamatos* (fel- és lefelé tört) arpeggiálást írja körül.[9] „Márpedig," írja Marx, „ha követjük ezt az utasítást, akkor ez azzal jár, hogy az egész szertefoszlik és szétszóródik egy csaknem parttalan hangzuhatagban, miközben – még mielőtt közelebbi jelentésüket fürkésznénk – ezen akkordoknak sziklák gyanánt kellene egy helyben állaniuk a mozgalmas tengeráradatban, fogódzókként, ahol az érzelem összeszedheti és kipihenheti magát, és ama nyugtalan forgatagból a szilárdabb létezés talajára emelkedhet fel."[10] A hagyományválasztás szabadságának tagadása és a hagyományozásnak *a* hagyományra való korlátozása révén Griepenkerl első ízben rögzít egy olyan hitelességfogalmat, amely immár nem az előadó személyes hitelén, hanem valamely – esetünkben hangzó – dokumentum hitelén nyugszik. „Manapság különböző felfogásokról beszélnek zeneművek kapcsán, és egyik-másiknak akár némi jogosultságot is tulajdoníthatunk. Hogy e művek szerzői, ha még élnek, megegyeznek-e a virtuózokkal: az ő dolguk. Ám régebbi darabok esetében, melyek historikussá lettek, egyetlen felfogás létezik csupán, ti. a történetileg helyes, már amennyiben ez még kideríthető. Áthagyományozott előadásmód híján a régi műalkotás történeti valótlanság, amely ugyan az új felfogás szerint nagyon tetszetős lehet, de magasabb értéke nincs, csupán szubjektív hangulat."[11] Viszonválaszában[12] Marx egyfelől joggal kérdez rá mindazon historikus művek sorsára, melyeknek nem maradt fenn előadói hagyományuk. Vajon büntessük-e mindezeket a műveket azzal, hogy kirekesztjük őket a játszott művek repertoárjából? Másfelől magának az írásos és szóbeli hagyományozás műveletének megbízhatóságát vonja kétségbe, hiszen nemcsak hogy hiányzik a legtöbb zenemű előadói hagyománya, hanem egyenesen lehetetlen a hűséges hagyományozás: nem lehet folyamatos a hagyományozók láncolata, mivel a továbbadók individualitása óhatatlanul megszakítja

9 Griepenkerl igazát közvetve a londoni kiadás is alátámasztja, melyben a közreadó a félkottás akkordokat pontosan a német kollegája által később leírtak szerint oldja fel apró szedésű kottafejeivel (különös módon anélkül, hogy az eredeti félkottákat a kottaképből eltüntetné). Bach a vonós-arpeggio notációs hagyományát követi e rövidítéssel (lásd BWV 1015/II; BWV 1004/5 stb.).

10 *"Kommt man jener Weisung nach, so ist die Folge, dass das Ganze zerflattert und zerstäubt in eine fast haltlose Tonflucht, während doch – selbst ehe man auf den näheren Sinn eingeht – jene Akkorde gleich Felsen in der bewegten Meerflut feststehen möchten, als Anhalte, wo das Gefühl sich sammeln, beruhigen, erheben könnte aus dem unsteten Gewühl zu festerem folgesicherem Dasein."* Lásd „Seb. Bach's chromatische Fantasie. Einige Bemerkungen von A. B. Marx." *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)* 1848, Nr. 3 (január 19.), 33-41. (azon belül 36.) hasáb.

11 *"Man spricht jetzt oft von verschiedenen Auffassungen musikalischer Kunstwerke und scheint nicht abgeneigt, einer jeden derselben eine gewisse Berechtigung zuzugestehen. Mögen die Komponisten dieser Werke, wenn sie noch leben, sich darüber mit den Virtuosen verständigen; es ist ihre Sache. Von älteren Kompositionen aber, die historisch geworden sind gibt es nur eine Auffassung, nämlich die historisch richtige, insofern sie noch ausgemittelt werden kann. Das alte Kunstwerk ist ohne seinen traditionellen Vortrag eine historische Unwahrheit, die zwar in der neuen Auffassung recht hübsch sein mag, aber keinen höheren Werth hat, als eine subjektive Laune, ..."* Lásd „Noch einmal: J. S. Bach's chromatische Phantasie." *AMZ* 1848, Nr. 7 (február 16.), 97-100. (azon belül 97.) hasáb.

12 Lásd „Tradition und Prüfung," *AMZ* 1848, Nr. 10 (március 8.), 153-160. hasáb.



3. kotta

azt. Ha az idős Griepenkerlt dogmatizmusáért kárhoztathatjuk, Marxtól is hiányolható a hagyomány dialektikus megközelítése. Mindeközben a két fél ugyanannak az objektivitásnak érdekében veti be fegyvereit: ugyanaz a hagyomány, amely Griepenkerlnek a szubjektivitás előli menedéket kínálja, Marx számára önkény és ellenőrizhetetlenség színtere.

A Griepenkerl-féle kottaszöveg lett kiindulópontja Czerny 1843-as publikációjának a maga billentyűs Bach-összkiadásában.[13] A már ismert hagyományláncot a sorozat

13 *Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagnement par Jean Sebastien Bach. Edition nouvelle, soignensement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps d'aprés le Métronome de Maelzel, et accompagnée d'une préface par Charles Czerny. Oeuvres complets Liv. 4.* Leipzig, Peters. Lemezszám 2696.

egy másik, szintén Griepenkerl által gondozott kötete tünteti fel (itt C. P. E. Bach is felvétetik a hagyományőrzők listájára), s ebből visszakövetkeztethető, mennyire protokolláris volt a korábbi hivatkozás ugyane hagyományláncra a *Kromatikus fantázia és fúga* kapcsán. Ám miközben a hivatkozás gesztusa, ha közvetve és módosítva is, mégiscsak megmarad, a kottakép már radikális változáson esik át. Míg az 1819-es kiadás tételesen megkülönböztette kevés számú közreadói járulékát, Czerny semmiféle megkülönböztetésnek nem látja szükségét, miközben Griepenkerl előadási jeleire újabb s ezúttal jóval vastagabb réteg rakódik. Beolvadás a sorsa annak a két helynek is, ahol Griepenkerl a hangokhoz nyúlt hozzá: Czernynél már semmi nem adja tudtul, hogy a recitativo-szakaszok kezdőhangjait Bach tizenhatodként jegyezte le, és azt sem, hogy a stretta ehelyütt közölt jobbkéz-szólamát Bach sohasem írta le – a főszöveg mindkét változtatást bekebelezte. Griepenkerl még terjedelmes magyarázatra és szabadkozásra kényszerült, hogy indokolja néhány beavatkozását, és közreadását csupán a hiteles szöveg mellékletének szánta egy megszakítatlan előadói hagyomány mintegy hangzó forrásaként. „Ezeket a hagyományozott ismereteket kell hát ehelyütt hűen visszaadni, amennyire ez szó és jel útján lehetséges, és amennyire ez csekélységünknek megengedtetik. Ám hogy sok szót megtakarítsunk, mindenkinek, aki az itt elmondottakat értelemszerűen kívánja alkalmazni, azt tanácsoljuk, hogy a *korábbi kiadást a jelenlegivel hangról hangra vesse össze, és a jelen kiadásban eszközölt módosításokra ne mint mértékadó javításokra, hanem egy megszakítatlan előadói hagyományra való utalás gyanánt tekintsen.*" (*„Diese Ueberlieferungen sollen nun hier treu wiedergegeben werden, so weit sich das durch Wort und Zeichen thun lässt und so weit es unsere Unzulänglichkeit gestatten mag. Um aber viele Worte zu sparen, ist jedem, der das hier gelieferte mit Verstand benutzen will, zu rathen, dass er* die vorige Ausgabe mit der gegenwärtigen von Note zu Note vergleiche und die hier getroffenen Abänderungen nicht als anmaasliche Verbesserungen, sondern als Andeutungen des ächten in ununterbrochenen Linie überlieferten Vortrags ansehe." Kiemelés tőlem. D. M.) Alapvető megkülönböztetés ez, mivel egyelőre körülhatárolja és elszigeteli azt a kottaolvasást, amely a következő egy-két évtizedtől kezdődően, a régi olvasat emlékét eltörölve, egyeduralkodóvá válik. A megszólaltatásra közvetlenül vonatkozó kottaírás itt még segédeszköz, amelynek létjogosultsága csupán egy különleges és egyszeri helyzetre korlátozódik, és amely – ezt hangsúlyozza Griepenkerl – semmi esetre sem léphet a mű hiteles szövegének helyébe. A Czerny-sorozatban a kétféle kottaolvasásnak ez a megkülönböztetése elmarad, a közreadások immár természetes gesztussal közlik az eredeti kottaszöveg közvetlen megszólaltatásra lefordított változatát. Eközben a hagyomány vélt vagy valós letéteményeseinek tekintélye erősen elhalványul, és amelyik publikáció egyáltalán tekintélyre hivatkozik még, az akkor sem a történeti hitelesség tekintélye: például a *Wohltemperiertes Klavier*-kiadás (1837) előszava az előadási jelek hitelességét többek között Beethoven előadásmódjával igazolja.[14] A köz-

14 Vö. Georg Feder–Hubert Unverricht: „Urtext und Urtextausgaben", *Die Musikforschung* XIV (1959), 432-454., ezen belül 440.

readói beavatkozások jelenlétének igazolása céljából immár nem szükséges egy máskülönben hozzáférhetetlen előadói hagyomány rekonstrukciójára törekedni és ezzel a művet a kortárs irodalomból kiemelni – a cél egyszerűen a könnyebb játszhatóság, a praktikum. A funkció, mely a Griepenkerl-kiadásban még alárendelt szerepet játszott, itt önállósul és egyeduralkodóvá lesz: megszületik a praktikus kiadás típusa, melyben nemcsak néhány kijelölt és külön indoklásra szoruló hely, hanem automatikusan valamennyi mozzanat értelmezést nyer. Ez a kiadás honosítja meg metronómszámok és ujjrend feltüntetését is a darab közreadástörténetében.[15]

Mindazonáltal Czerny kiadásában a közreadás *funkciója* radikálisabban változott meg, mint maga a kottaszöveg. A század második felének közreadásai közül Liszté (1870 k.) az utolsó, amely a szűkebb értelemben vett szöveghez hűséges marad.[16] Liszt, hasonlóan Czernyhez, még változatlanul meri hagyni az első kiadások sugallta kézelosztást, nemkülönben az arpeggio-szakaszok félkottás bachi notációját, pusztán az eredeti *arpeggio legato* utasításban bízva, és sehol nem érez késztetést arra, hogy a metrikus rend és a súlyviszonyok összhangján alapuló konvencionális lejegyzés grammatikáját feloldja egy, pusztán a megszólaltatás forgatókönyveként szolgáló notációban *(Lásd a 4. kottát)*. Ha tudomást szerzett volna róluk, elképzelhető, hogy a két, Griepenkerltől örökölt beavatkozást is visszaállította volna. Forrása azonban a jelek szerint a Czerny-kiadás volt, amely e beavatkozásokat már megkülönböztethetetlenné tette, és amelyet Liszt alapvetően változatlanul hagyott.[17]

A közreadóként is nagy tekintélyű Bülowé az első közreadás (1864 k.),[18] amelyben végérvényesen szétesni látszik kottakép és jelentés immanenciája. Első pillantásra

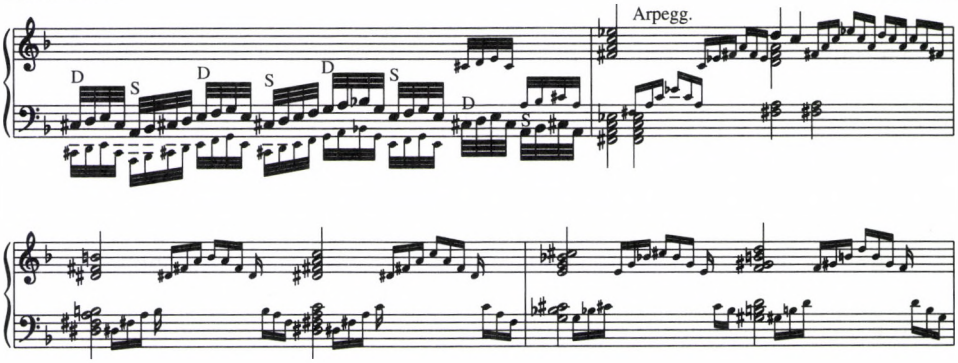
15 Jellemző, hogy Griepenkerl csupán előszavában hivatkozik egy forgalomban lévő ujjrendre, nevezetesen a C. P. E. Bachtól származóra, de nem közli – nincs kizárva, hogy a szóban forgó, egy kéziratban (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, P 887) ma is hozzáférhető ujjrend muzsikus körökben olyannyira elterjedt volt, hogy érdemes lehetett hivatkozni rá.

16 In: *Anthologie Classique. Collection des Pièces de Concert tirées des Oeuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc pour le Piano seul avec indications de nuances et le doigté par Liszt, Bülow, Kullak, Epstein Sturm. No.32.* Berlin, Schlesinger. Lemezszám 6269. A megjelenés dátumával kapcsolatban vö.: *Verlagskatalog der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Erste Abteilung: Musik für Piano, Orgel, Harmonium, Harfe und Guitarre.* Berlin, 1870.

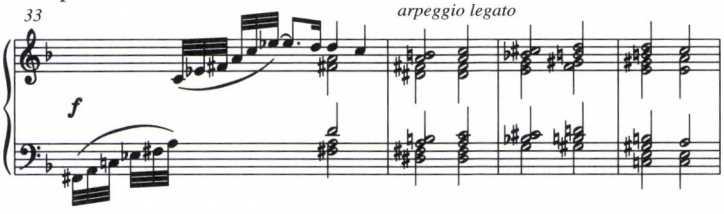
17 Liszt hagyományőrző–kottatisztelő közreadásának fényében különös megvilágítást nyer A. B. Marx viszonylag részletes beszámolója arról, hogyan játszotta a virtuóz a *Kromatikus fantázia és fúgát*. „Baccháns zúgással viharzott át a fantázián és a fúgán (a fúgán mintegy kétszer olyan gyorsan, mint ahogyan megszoktuk és – mint ahogyan képesek vagyunk rá), a fúgában a basszust csaknem mindvégig oktávokkal duplázta meg, és ebbe a hangzivatarba váratlan sforzato-hangokat vetett bele (pl. a 39, 40, 62, 64. taktus félkottáit), amelyek hol egyik, hol másik szólamban mint az éjszakai égbolt hirtelen villámai annál élesebben kivillantak, minél kevésbé volt rájuk szükség a fúga folyamatában." *AMZ* 1848, Nr. 3., 37. hasáb (lásd 9. jegyzet). Furcsamód Griepenkerl is megerősíti az ellenfele által felvázolt képet Liszt játékáról: „Liszt, miután a Kromatikus fantáziát Berlinben nyilvánosan a maga módján eljátszotta, meghallgatta a tradicionális előadásban; Meyerbeer, Mendelssohn, Fr. Schneider és más virtuózok, komponisták és teoretikusok is meghallgatták – és valamennyien figyelmet és elismerést szenteltek neki és tetszéssel jutalmazták." *AMZ* 1848, Nr. 7, 98-99. hasáb. (Lásd 10. jegyzet)

18 In: *Joh. Seb. Bach. Oeuvres Choisies Pour Le Piano avec doigté et indications sur l'execution publiées par Van Boom, H. de Bulow, H. Krigar, Fr. Kullak, etc.* No. 5. Berlin, Boote und Book. Lemezszám 5995. A megjelenés dátumával kapcsolatban vö. O. E. Deutsch: *Musikverlagsnummern* (válogatás). Berlin, 1961.

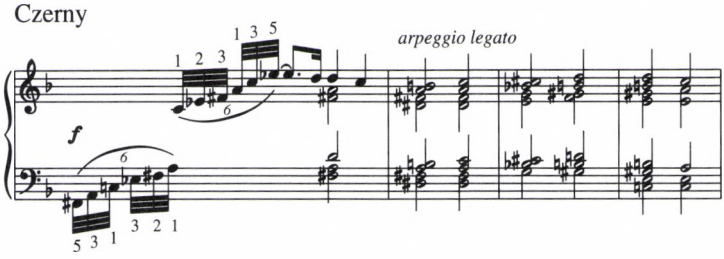
Kollmann **4a kotta**



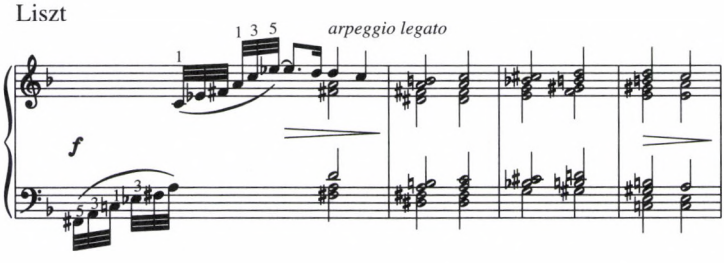
Griepenkerl



Czerny



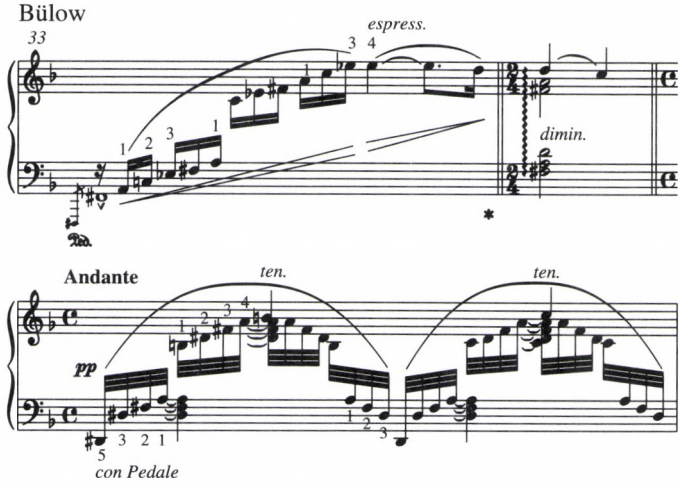
Liszt



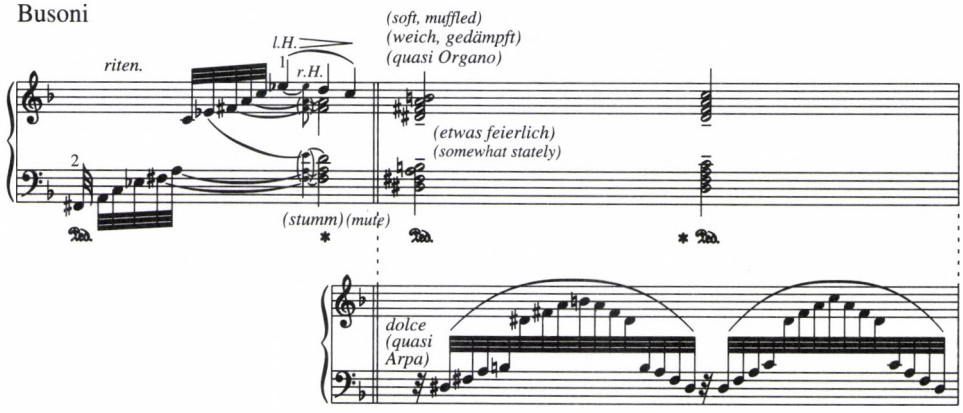
kortárs zongoramű benyomását kelti, melynek kottaképe önnön megszólaltatásának hatását igyekszik rögzíteni. Más szóval: ebben a közreadásban válik visszafordíthatatlanná az előadási utasításként szolgáló kottaírás uralomra jutása. A megszólaltatás pontos rögzítése érdekében a lejegyzés metrikus rendje több helyen is szétroncsolódik. A 20. ütemben Bülow egy teljes további taktus beiktatásával kívánta elkerülni,

4b kotta

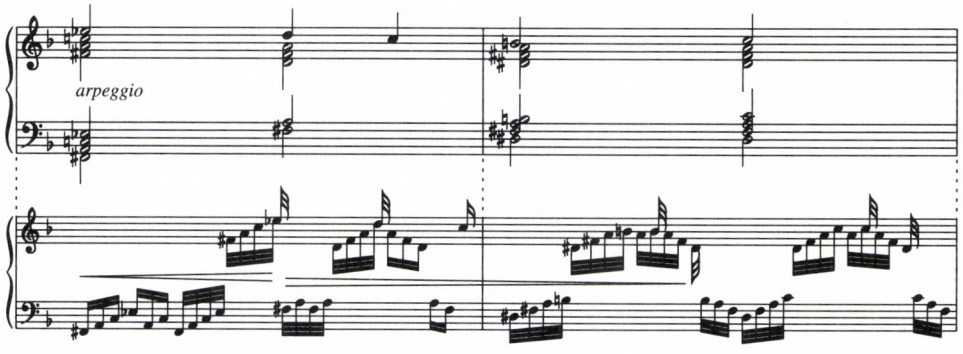
Bülow



Busoni



Schenker



hogy a kadenciális trilla súlytalan helyre essék, illetve érzékeltetni a zárlat általa megkívánt kiszélesítését *(3. kotta)*. Az eredeti 33. ütemről szintén leválik egy újabb, ezúttal kétnegyedes taktus, mintegy a kiírt lassítás szándékával *(4. kotta)*. Az idevágó

és Griepenkerl előszavában pontosan körvonalazott írásszokás ismeretének hiánya révén kettős félreértésbe keveredett a közreadó. Az akkordikusan lejegyzett arpeggio-szakaszba vegyülő negyed értékű hangjegyek ugyanis az akkord újbóli megütésének rövidítésére szolgálnak. A negyed kottás ütemekben tehát egyetlen pillanatra sem szabad, hogy megszakadjon az arpeggio folyamatossága. Ezzel szemben Bülow nem akkord-, hanem dallamhangokként értelmezi a két, negyed értékű hangot, amihez viszont a helyet recitatívóvá kell szélesítenie. Ebből adódik az a képtelen helyzet, hogy a bachi arpeggio-szakasz Bülownál egy ütemmel később kezdődik és megelőzi egy deklamatív bevezető taktus.[19] Természetesen magát a gyorsírás-jellegű fehérkottás barokk arpeggió-notációt is feloldotta Bülow, a C. P. E. Bach-féle szabállyal egyébként összhangban, kétszer törve valamennyi akkordot.

A kottaképpel együtt annak a hagyományhoz való viszonya is demonstratíven megváltozik. Miután a Griepenkerl-kiadás érdemei kapcsán beszámolt az azon feltüntetett, tiszteletet ébresztő hagyományőrökről, előszavát Bülow így folytatja: „Sugárzó autoritásuk ellenére sem riadt vissza a jelen közreadó attól, hogy efelett a hagyomány felett kritikát gyakoroljon, amin éppúgy értendő jóváhagyó kiegészítés, mint változtató szándékú ellentmondás. Ám még ez utóbbi esetben is beismeri a közreadó, hogy annak a hagyománynak talaján áll, amely első ízben adott kulcsot a számára ezen szellemóriás bensőséges megismeréséhez, amely az első sejtéseket ébresztette harmóniavilágának nagyszerűségéről, dallamvilágának mélységéről és bensőségességéről, ... s amely az elrejtő parókatincsek alól a fenséges emberarcot felfedte. ..."[20] A közreadó felelősségének radikális növekedéséről tanúskodnak e sorok. A hagyományozás feladatát, amelyet mindeddig több generáció láncolata tudott csak elvégezni, a közreadó immár egymaga vállalja fel. Egyedül az ő érzékenysége szavatolja a mű szelleméhez való hűséget. Bizalmat követel tehát olvasójától, de továbbra is a hagyomány, legalábbis egy igencsak tágan értelmezett hagyomány örökösének tekinti magát. Ebből következik, hogy Bülow, elsőként a *Kromatikus fantázia és fúga* közreadástörténetében, tiszta lappal indít: ha nem tért is le teljesen a Griepenkerltől kiinduló hagyományozási útvonalról, a munkát nagyrészben kétség-

19 Nyilván e két helyre céloz Bülow, amikor, élesen elhatárolódva a kottaszöveghez való öncélú hűség „antikvárius" magatartásától, emelt fővel vállal felelősséget azokért a helyekért, ahol a zene lélegzése érdekében egy-egy taktust több részre osztott fel: *„Zur Verantwortung gewisser Licenzen, bei denen ihn stets jene Pietät geleitet hat, die sich von der Buchstabenabhängigkeit antiquarischer Wortklauber, welche es mitunter bis zur Druckfehleranbetung treiben, wesentlich unterscheidet, ist der Herausgeber bereit. Um eine derselben namentlich zu erwähnen: die Auseinanderlegung eines einzelnen Taktes in mehrere (bei der Fantasie), so glaubte er dieses Mittel 'Luft zum Athmen zu schaffen', im Interesse der Verständlichung für den Spieler benutzen zu dürfen."*

20 *„Sie haben trotz ihrer glänzenden Autorität den Herausgeber von dem Versuche nicht zurückgeschreckt, diese Tradition praktisch zu kritisieren, worunter ebensowohl ein anknüpfendes Ergänzen, als bisweilen ein änderndes Widersprechen zu verstehen ist. Aber selbst in dieser letzteren Richtung bekennt der Herausgeber, stets auf jenerTradition zu fussen, welche ihm zuerst den Schlüssel zur intimeren Vertrautheit mit dem Riesengeiste gereicht, ihm die erste Ahnung von der Grossartigkeit seiner Harmonik, von der Tiefe und Innigkeit seiner Melodik ... erschlossen, ihm das erhabene Menschenantlitz aus den bergenden Parückenlocken enthüllt ... . „*

kívül újrakezdte. Bülow szövegéből kiderül, hogy mindeközben az objektivitás továbbra is, a század derekán is méltánylandó elvnek számított, legalábbis olyasminek, ami előtt a közreadó illett, hogy megtegye a maga tiszteletkörét. Csakhogy ennek az objektivitásnak feltétele már nem a hagyomány folytonossága, hanem éppen a jelen korral való kompatibilitás. Ezért nincs ellentmondás, amikor beavatkozásaival Bülow egyazon gesztussal véli átmenteni a mű szellemét a modern zongorahangzás közegébe, és hivatkozik például oktávduplázásai kapcsán a Liszt-átírta Bach-orgonafúgákra, vagy a fantázia emelkedő érzelmi intenzitása és a két rész lélektani egysége kapcsán Mendelssohn e-moll fúgájára. A döntő éppen az, hogy a *Zukunftsmusiker* Bachért lelkesedő Bülow valójában a kortárs *komponálás* problémáit vetíti Bach szövegébe.

A hátralévő három közreadás egyetlen közös vonása, hogy a régi Bach-összkiadás idevágó kötetének megjelenése után kerültek piacra.[21] Egyértelmű jele ennek, hogy valamennyiükből eltűnik Griepenkerl két beavatkozása, melyeknek koloncát pedig még Bülow is magával hurcolta: a recitatívókban és a strettában ezzel helyreáll az eredeti kottakép.[22]

Ferruccio Busoni 1902-es publikációja[23] (fejcímében eddig nem használatos megjelölés: *„interpretiert von Ferruccio Busoni"*) besorolhatatlan közreadás, amely három vonatkozásban is újat hoz. Először is a kottakép egyes olyan frazeálási és artikulációs jelekkel bővül, mint a kettős ferde vonal vagy a ∧; elsőjüket hamarosan *Interpunktionsausgabé*kban látni viszont (*Lásd az 1. kottát*). Másodszor a bejegyzett előadói utasítások olyan fokú kifinomultságot értek el, amely azokat a közreadó hangzásvíziójának legaprólékosabb megközelítésévé avatja. Mindezt lábjegyzetek egészítik ki, amelyek részben az előadási utasítások harmadik rétegét képviselik,[24] részben viszont szövegkritikai jellegűek, és bár csakis nyomtatott forrásokra hivatkoznak, mégis, a szecessziós kottakép ellenére is a tudományos megközelítés igényéről tanúskodnak. Harmadszor ott a gyakran három- vagy négysoros kottakép, amellyel egyfelől, Bülowhoz hasonlóan az orgonahangzás jegyében, manuálváltást szimulál a közreadó, másrészt alkalmat nyújt a bonyolult kottakép analitikus áttekin-

21 A régi Bach-összkiadás szóban forgó kötetének előszava 1890-es keltezésű, a kötet maga 1886-os dátumot visel.

22 Közülük a legkésőbbi, Emil Saueré (Leipzig, Peters, 1915) tipikus *Interpretationsausgabe* (*„nach eigenem Gebrauch beim Vortrag und Unterricht"*). Részletesen nem foglalkozunk vele, de említésre méltó az a törekvése, hogy a fantáziát és a fúgát összekapcsolja: a fantázia záróhangjának basszusa átnyúlik a fúga kezdőhangja alá. A két rész egységének érzékeltetése volt Bülow maga elé tűzött feladatainak egyike is.

23 Berlin, Simrock. Lemezszám 11787. Rövid előszóval. További kiadása: *Bearbeitungen, Übertragugen, Studien und Kompositionen für das Pianoforte nach Johann Sebastian Bach*, 6 kötetben, 2. kötet: *Bearbeitungen. Meisterstücke.* Lipcse, Breitkopf und Härtel, 1914-1916.

24 Például a fantázia 28. ütemához csatolt megjegyzésben arra utasítja az előadót, hogy „a D alaphangot ne tartsuk le, hanem a ritmikai csúcspontot az akkord mindenkori legmagasabb hangjára helyezzük" (*„man halte sich auf der Grundnote D nicht auf, sondern lege die rhytmische Spitze auf die jeweilige höchste Spitze des Accordes [linke Hand]"*), ami éppen ellenkezője Griepenkerl javaslatának.

tésére (*Lásd az 1. kottát*). Busoni közreadásának nem is csekély része meg nem szólaltatandó hangokat tartalmaz.

Végül Heinrich Schenker közreadása (1910)[25] ennek az analitikus szemléletnek teljes diadala. Ehhez foghatóan különös publikáció a *Kromatikus fantázia és fúga* interpretációtörténetében sem előtte, sem utána nem akadt. Pedig a kottaszöveg maga nem több, mint – két módosítás híján – a régi Bach-összkiadás átvétele (ugyanakkor egy jellegzetes alternatíva látható a *4. kottán*).[26] A kotta azonban mellékszereplővé zsugorodik a hipertrofikusra duzzadt függelék árnyékában. A kiadvány nagyobbik része egy történeti ismereteket, levél- és kottarészleteket felhalmozó jegyzetanyagból áll, amely számos nyomtatás mellett mindenesetre csupán egyetlen 18. századi kéziratra hivatkozik, és a fúga szerkezetét átvilágító táblázatokkal zárul. Majd újabb kiadós tanulmányok következnek a bachi non legato-játék, dinamika és ujjrend kérdéseiről.

Schenker nehezen áttekinthető kommentárjaiból is kiviláglik elkötelezettsége a szerzői kottakép megőrzése mellett. Úgy tűnik, elsőként ismerte fel a kétféle kottaírás közötti különbséget, amely a darab közreadástörténetének tanúsága szerint Griepenkerl után menthetetlenül elmosódott; felismerte, hogy a 18. századi kottaírás eredendően nem hangzásképet, hanem hangzásszerkezetet rögzít.[27] Az eredeti kottaképre tehát se nem filológiai buzgalomból, se nem az *Aufführungspraxis* utáni nyomozás lázában, hanem éppen a mű szerkezetének megvilágítása érdekében volt szüksége. Ezzel a közreadással kísérelte meg első ízben áthidalni a tudományos módszer a szakadékot, amely a praktikus kiadásoktól mindeddig elválasztotta.

25 *Kritische Ausgabe mit Anhang.* Wien – Leipzig, Universal, 1910. Az előszó dátuma 1909.

26 A stretta Forkel–Griepenkerl-féle alternatíváját meglepő módon mégis közli Schenker, ha nem is a kottában, hanem a kommentárok szövegtengerében. (30.)

27 Hogy Schenker – és ezzel akaratlanul is a kiindulópontunkul szolgáló Griepenkerlre utal vissza – valóban megtette a kétféle kottaírás közötti alapvető megkülönböztetést, az éppen a háromhangos felütésképlet Griepenkerl-féle lejegyzésmódjának téves mivolta mellett felsorakoztatott érvekből derül ki. *„Zu den tadelswerten Freiheiten im Vortrage gehört inbesondere auch jene freie Art, jeden einzelnen rezitativischen Satz anzufangen, die in so manchen Ausgaben (bald, wie bei Peters, nur als Variante, oder wie bei Bülow und Reinecke auch sogar im Text) durch eine Verkürzung des ersten Notenwertes ausgedrückt, also folgendermassen angegeben wird: (lásd a jelen tanulmány 1. kottapéldáját) Mag nun der Herausgeber noch so sehr wünschen, dass diese Schreibart von Seiten des Spielers ja durchaus nicht gröblich missverstanden wurde (vergleiche die Vorrede bei Peters), halte ich es dennoch für gefährlich, sie doch überhaupt nur dessen Auge auszuliefern! Denn nicht immer ist es, meine ich, gestattet, auch im Notenbild jene Freiheit ausdrücken und festlegen zu wollen, die man dann eventuell im Drange der Empfindung der Ausführung tatsächlich verleiht. Gegenüber der Subtilität in der Ausführung sagt denn nicht die Schreibart unter allen Umständen bald zu viel, bald zu wenig?"* (30.)

Paul Merrick

A TONALITÁS SZEREPE AZ ANNÉES DE PÈLERINAGE SVÁJCI KÖTETÉBEN

Kroó György a Liszt-centenárium évében megjelent tanulmányában[1] a komponista egy 1835-ben keletkezett levelében tett, zeneszerzői „belső út"-jára *(ligne intérieure)* utaló megjegyzésének jelentőségét vizsgálta. Ebből kiindulva követte nyomon az *Album d'un voyageur* [S (Searle) 156/ R (Raabe) 8, a továbbiakban *Album*] eredetét, és az *Années de Pèlerinage* első kötetének létrejöttéhez vezető átalakulást (*Première Année: Suisse* [S160/R10a], a továbbiakban *Années I*). Egy 1987-ben megjelent Lisztről szóló könyvben[2] a vallásos és programatikus művek tanulmányozása során arra a következtetésre jutottam, hogy a zeneszerző bizonyos hangnemeket vagy tonalitásokat meghatározott kontextusban használ: az Asz-dúr a „szeretet"/„szerelem", az E-dúr a „vallás" hangneme. Később, 1992-ben, a *Don Sanche*[3] elemzésekor megfigyeltem, hogy Liszt korai operájában (1825) a fent említett hangnemeket már ugyanebben az összefüggésben használta. Ez bizonyítja, hogy valószínűleg maga Liszt komponálta a művet, és nem tanárai – mint ahogyan ezt sokan feltételezték. Az Asz-dúr és az E-dúr mellett a H-dúrt is megemlítettem, amely az operában csak egyszer fordul elő: a szerelmesek szigetének, az örök béke és boldogság világának ábrázolására szolgáló kórus- és balett-zenében. Ez megfelel a későbbi művekben megfigyelhető H-dúr – Paradicsom vagy Mennyország asszociációnak. Az *Années I* tonalitásainak alábbi elemzésében e három feltevés szolgál kiindulópontul, nevezetesen: 1. az Asz-dúr a szeretettel/szerelemmel, 2. az E-dúr a vallással, 3. a H-dúr pedig a Mennyországgal társítható. A hangnemek programatikus használata (amely hangnemszimbolikává növekszik) gyakori a Weimarban keletkezett művekben. Itt készült el az *Album* végleges verziója is, az *Années I*, mellyel egyúttal a korábbi változatot visszavonta a szerző.[4]

1 Kroó, György: „La ligne intérieure" – The Years of Transformation and the „Album d'un voyageur". *Studia Musicologica* 1986, 249–260.

2 Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge, 1987. A hangnemeket több helyütt is említi a könyv. Lásd különösen 297–298.

3 Merrick, Paul: „Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in Support of His Authorship of Don Sanche." *Studia Musicologica* 1992, 427–434.

4 Liszt a revíziót a korábbi változat *(Album)* érvénytelenítésének és visszavonásának tekintette *(Années I)*. Hogy ne nyíljon lehetőség a mű előadására vagy terjesztésére, a zeneszerző 1850-ben visszavásárolta Haslingertől az *Album d'un voyageur* kiadói jogait és nyomólemezeit. Azt sem engedélyezte, hogy a ciklus bekerüljön művei katalógusába.

Milyen elvek alapján állította Liszt új rendszerbe a sorozatot? Szvit vagy ciklus az 1855-ben megjelent kilenc darab? Van-e kohézió a ciklus tematikus utalást nem mutató, egymást követő tételei között? Milyen szerepe volt, ha volt egyáltalán, a tonalitásnak a sorozat végső elrendezésében? Liszt *Années I* kilenc darabjának hangneme a következő:

1. *Chapelle de Guillaume Tell*	C
2. *Au lac de Wallenstadt*	Asz
3. *Pastorale*	E
4. *Au bord d'une source*	Asz
5. *Orage*	c
6. *Vallée d'Obermann*	e/E
7. *Eglogue*	Asz
8. *Le mal du pays*	e
9. *Les cloches de Genève*	H

A ciklus ebben a formájában 1855-ben jelent meg. Az *Albumot* korábban, 1842-ben adták ki, amelynek hat darabja mellett három új tétel, az *Orage,* az *Eglogue* és a *Le mal du pays* is bekerült az 1855-ös sorozatba. Az új darabok datálása körül vita alakult ki.[5] Az *Eglogue* című darab például számos forrás szerint az 1830-as évekre tehető; Kroó szerint azonban ennek a műnek semmi nyoma az 1855-ös ciklusban való megjelenése előtt. Ez utóbbi esetben a darab az *Orage* cíművel együtt a weimari korszak terméke. Az egyik jellegzetesség, amely az 1855-ös sorozatot az 1842-estől megkülönbözteti, az a hangnemi rend, amelyben a darabok szerepelnek: Liszt az *Album* darabjainak sorrendjét, és egyes esetekben magát a zenét is megváltoztatta. A *Les cloches de Genève* korábbi verziójában például egy hosszú Asz-dúr szakasz szerepel, amelyet az *Années I*-ből kihagyott. A *Pastorale* című darab esetében a szerző *Fête villageois* címmel, 1840 körül kiadott zongoraművét vette alapul, és hangnemét G-dúrról E-dúrra változtatta (ez a mű, cím nélkül, az *Album* második részében, a *Fleurs mélodiques* harmadik darabjaként is szerepel). Ezzel szemben a *Vallée d'Obermann* korábbi változatának e-moll/E-dúr hangneme megegyezik a későbbiével, mégis e két verzió olyannyira különbözik egymástól, hogy szinte önálló kompozíciókként értelmezhetők.[6] Nyilvánvaló, hogy Liszt elméjében az újjászervezésnek és a darabok finomabb kidolgozásának bonyolult folyamata zajlott.

Sokatmondó az az átalakulás, amely a *Le mal du pays* című darab esetében figyelhető meg. Az 1855-ös verzióban egy olyan dallamot találunk, amelyet Liszt először az 1836-ban kiadott *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* (S157/ R9) című művében idéz. Ez a dal nem Liszttől való, hanem 1818-ban jelent meg *Heimwehlied* (Dal a honvágyról) címmel.[7] Liszt zeneileg különböző módon kezeli a dallamot 1855-ben és 1836-ban.

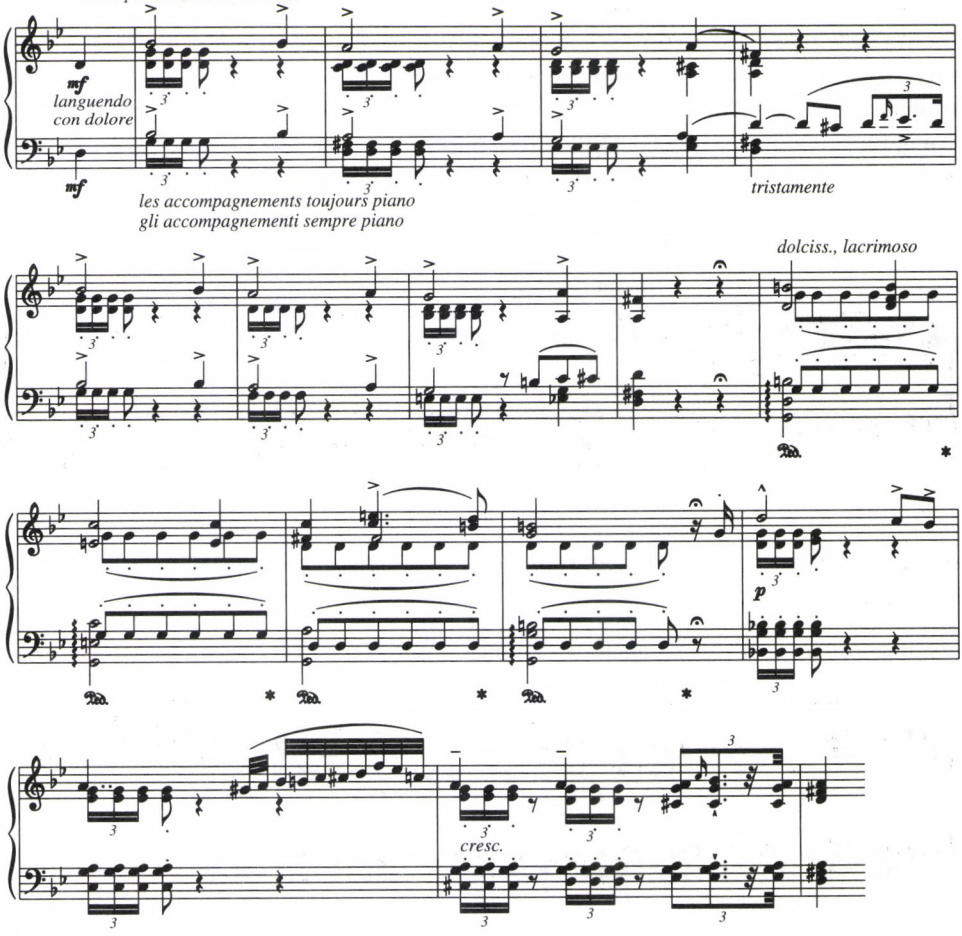
5 Kroó, György: „Années de Pèlerinage – Première Année: Versions and Variants." *Studia Musicologica* 1992, 405–426.

6 Kleinertz, Rainer: „Zum Problem des »Frühwerks« bei Franz Liszt am Beispiel von »Vallée d'Obermann«". *Studia Musicologica* 1992., 251–265.

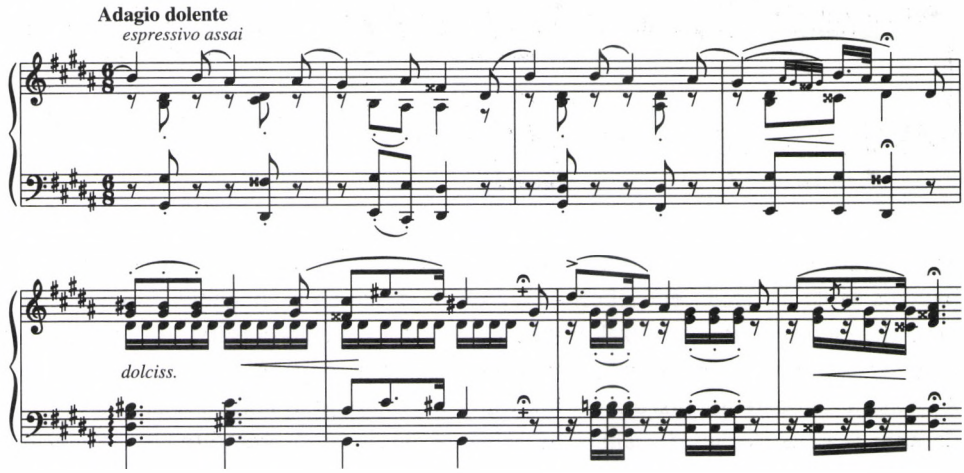
7 Kroó, Années/Versions, id. kiad. 415.

(i) *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses, 136-151 ütem*

Das Heimweh.- Longing for Home.
La Nostalgie, Mal du pays.- Honvágy.
molto pronunziato la melodia

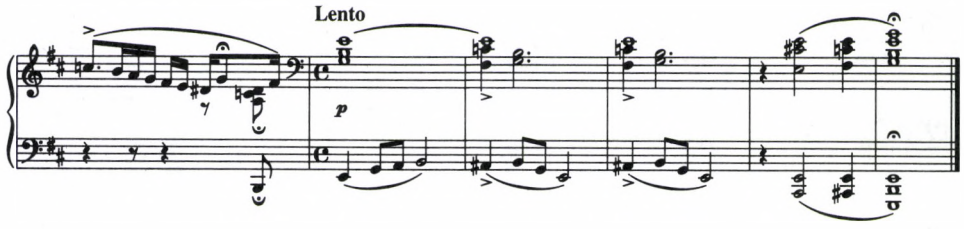


(ii) *Le mal du pays,* 20-27. ütem



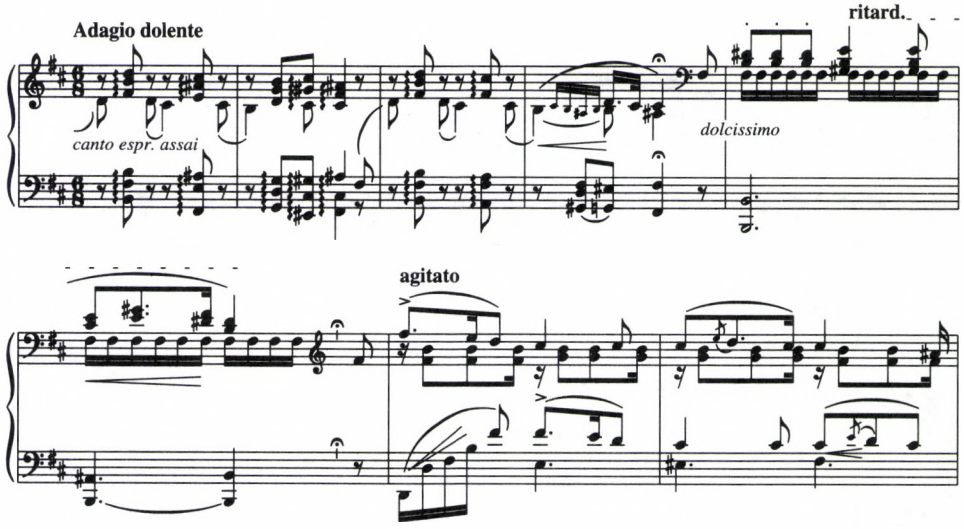
A dal a *Le mal du pays* közepén jelenik meg, a *Le mal...* kezdete pedig megtalálható, ugyancsak e-mollban, a *Fleurs mélodiques* második darabjában is. Ebben a 18. ütemtől egy másik, Allegro vivace jelzésű dallam szólal meg, és a 160 ütemből álló darab G-dúrban végződik. Az 1855-ös változat pontosan 70 ütem hosszú, és a tonikai e-mollban, egy szokatlan, Liszt zenéjében másutt – legalábbis az én tudomásom szerint – alig fellelhető sajátossággal zárul: a darab folyamán az előjegyzés egy keresztről két keresztre változik, és ez *megmarad* az e-moll nyitás visszatérésénél is:

Le mal du pays, 65-70. ütem



Így, bár a végső zárlat hangneme e-moll, az előjegyzés tonalitása a megelőző szakasz h-mollja marad:

Le mal du pays, 47-54. ütem



Ez a kétértelműség tükröződik a zárlat szokatlan akkordmenetében, különösen a basszus szólam Ais-E lépésében – úgy tűnik, a szerző a „helytelen" előjegyzésre utal. Mi lehetett Liszt célja azzal, hogy itt megtartotta a két keresztet, hiszen gyakran még egészen rövid, két-három ütemes szakaszokra is megváltoztatta az előjegyzést? A válasz a kérdésre azt hiszem az, hogy a *Le mal du pays* tonális zárását a következő darabhoz, a *Les cloches de Genève*-hez kívánta illeszteni. A szerző tehát azt sugallja,

hogy a ciklus kilencedik, befejező darabjának H-dúr tonalitása feloldja a megelőző darab e-moll (h-moll) tonalitását. Mint a mennyországot szimbolizáló hangnem, a H-dúr megjelenítheti a *Le mal du pays* című darabban kifejeződő „honvágyat", csakúgy, mint az egész ciklust meghatározó utazás végső célját. Tonalitásban gondolkodva azt mondhatjuk, hogy itt a H-dúr az e-moll „helyes" feloldása. Ebben az esetben a *Vallée d'Obermann* végén lévő szabályos E-dúr oldódás „helytelen", aminek az az oka, hogy a darab „happy end" nélkül zárul.

Liszt zenéjében megszokott a mollból dúrba való átmenet. Vannak természetesen olyan művek, amelyek moll hangnemben kezdődnek és végződnek, de egyről sem tudok, amely dúrban kezdődik és mollban fejeződik be (ez utóbbi nem ismeretlen a romantikus zongorairodalomban: vegyük például Chopin *H-dúr Nocturne*-jét, op. 32, No. 1, amely h-mollban zárul). Ha az *Années I* kilenc darabja összefüggő sorozatot alkot, hasonló, a moll tonalitásból a dúrba érkező menetet várnánk. Vessünk még egy pillantást a hangnemi tervre:

1. C 2. Asz 3. E 4. Asz 5. c 6. e/E 7. Asz 8. e 9. H

Csalódnunk kell: a C-dúrt c-moll követi, az E-dúr után pedig kétszer is e-moll jelenik meg. A dúr hangnem kialakítása és megerősítése után közbeszúrt tonikai moll a tartalom szempontjából erős nyugtalanságot sugall: félresöpör mindenfajta derűt és nyugalmat. Liszt tonális dramaturgiájának szempontjából kell, hogy legyen ennek programatikus oka. Meg kell gondolnunk, hogy miért követ e-moll E-dúrt *(Pastorale)*, és miért zavarja meg az *Orage* c-mollja a *Chapelle* C-dúrját.

Az egyetlen szilárdan álló hangnem (a H-dúr egyszeri megjelenésén kívül) az Asz-dúr, amely háromszor szerepel. Ha az Asz-dúr a szeretetet/szerelmet jelképezi, meg kell vizsgálnunk jelentőségét az *Au lac de Wallenstadt*, az *Au bord d'une source* és az *Eglogue* című darabokban.

Az elsőről Marie d'Agoult Memoárjaiban találunk említést: *„A Wallenstadt tó partja sokáig fogva tartott bennünket. Franz írt nekem itt egy szomorkás dallamot, amely a hullámok sóhaját és az evezők lejtését utánozta, és amelyet sohasem tudtam könnyek nélkül hallgatni."*[8] Feltűnő a darab szépsége, és Marie utalása bizonyítja, hogy az Asz-dúr hangnem ebben a darabban az ő személyéhez fűződik. Két kézirat erősíti meg a tonális összefüggés meglétére vonatkozó feltevésünket. Az első egy kiadatlan Asz-dúr mű, *Waltz à Marie*, amely Liszt Marie d'Agoult-hoz írott, 1842-es levelében található;[9] a második egy 12 ütemes, ugyancsak Asz-dúr töredék, amelyről Kaczmarczyk Adrienne tesz említést[10]

8 d'Agoult, Marie („Daniel Stern"): *Mémoires, 1833-1854*. Ed. Daniel Ollivier, Paris, 1927. (Angolul idézi: Humphrey Searle: *The Music of Liszt*. New York, 1966. 26.)

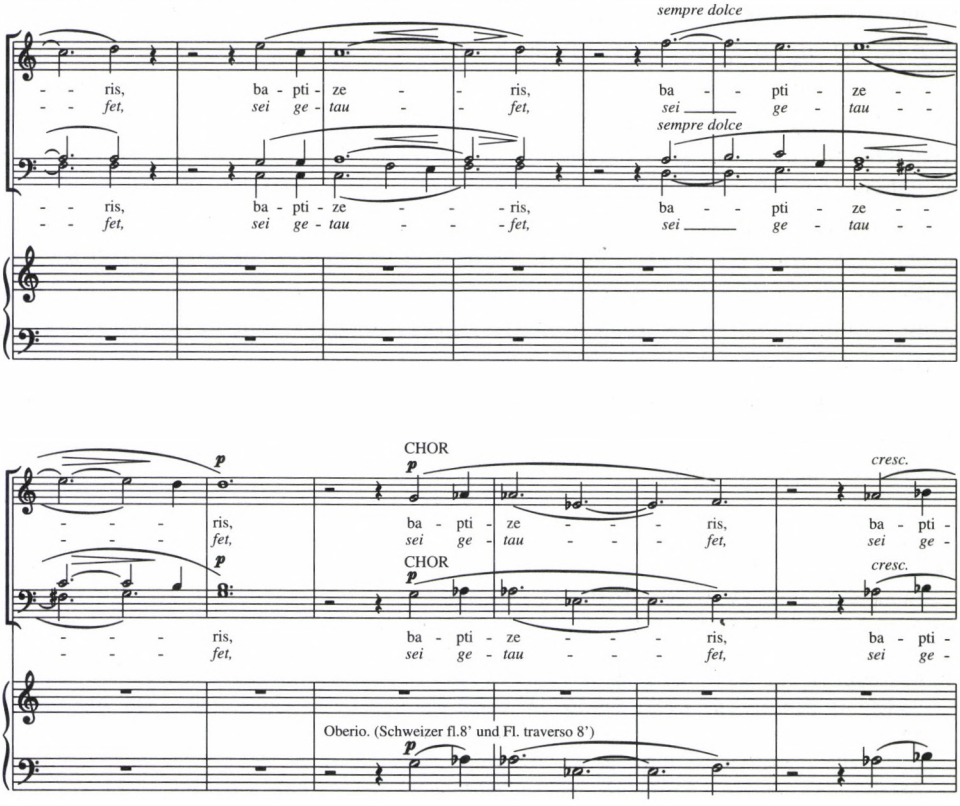
9 A *Waltz à Marie* megtalálható: Gut, Serge: „Nouvelle approche des premières oeuvres de Franz Liszt d'après la correspondance Liszt–d'Agoult." *Studia Musicologica* 1986, 243–244.

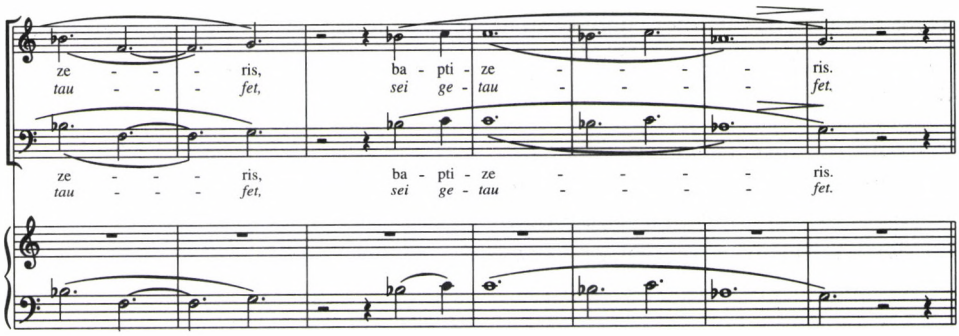
10 Kaczmarczik, Adrienne: „Liszt: *Marie, Poème* (A Planned Piano Cycle)." *Journal of the American Liszt Society* 41 (January-July 1997), 88–101. A szerző egy Marie d'Agoultnak írott, 1843. február 8-ai levelet idéz: „Jövő nyáron összekötjük az Album Mariotique-ot. Nagyon örülök ennek az ötletnek." A tanulmány szerzője így folytatja: „A hivatkozott darab egy 12-taktusnyi *Album mariotique* című, Asz-dúr, 4/4-es passzázs a vázlatkönyvben, amelyet feltehetőleg itt akart használni." (94.)

Liszt *Marie, Poème* című ciklustervének vázlatairól szóló tanulmányában. A Marie d'Agoulthoz kapcsolódó három Asz-dúr hangnemű darab elegendő bizonyíték ahhoz, hogy megerősítsük: itt az Asz-dúr hangnem és a szerelem társításának vagyunk tanúi. Elfogadván ezt a tézist, a víz-kapcsolaton tűnődhetünk. Az *Années I* három Asz-dúr hangnemű darabja közül kettő „vízi" darab (fontos, hogy ezeknek Liszt az *Album* sorozatban a 2a és 2b számot adja). Ismervén a ciklus végének vallásos tartalmát, itt a második darabnál hasonló vallásos asszociációkat kereshetünk, a víz és a szeretet vallásos asszociációit. Ennek a kapcsolatnak közvetlen kifejezését a *Septem Sacramenta* (S52/ R530, 1878) első responzóriumában, a *Baptismá*ban találjuk meg. A keresztség szentségében a víz és a szentlélek szeretete kapcsolódik össze. Valószínűleg ezért modulál a szerző a tonikai C-dúrból Asz-dúrba, amikor a *baptizeris* szóhoz érkezik a szöveg, és ezért jelenik meg újra ez a hangnem a *qui datus est nobis* szavaknál a *„Caritas Dei diffusa est in cordibus nostris per Spiritum sanctum, qui datus est nobis"* (Isten szeretetét szétárasztja szívünkben a szentlélek, aki nekünk adatott) szakaszban (i-ii kotta):

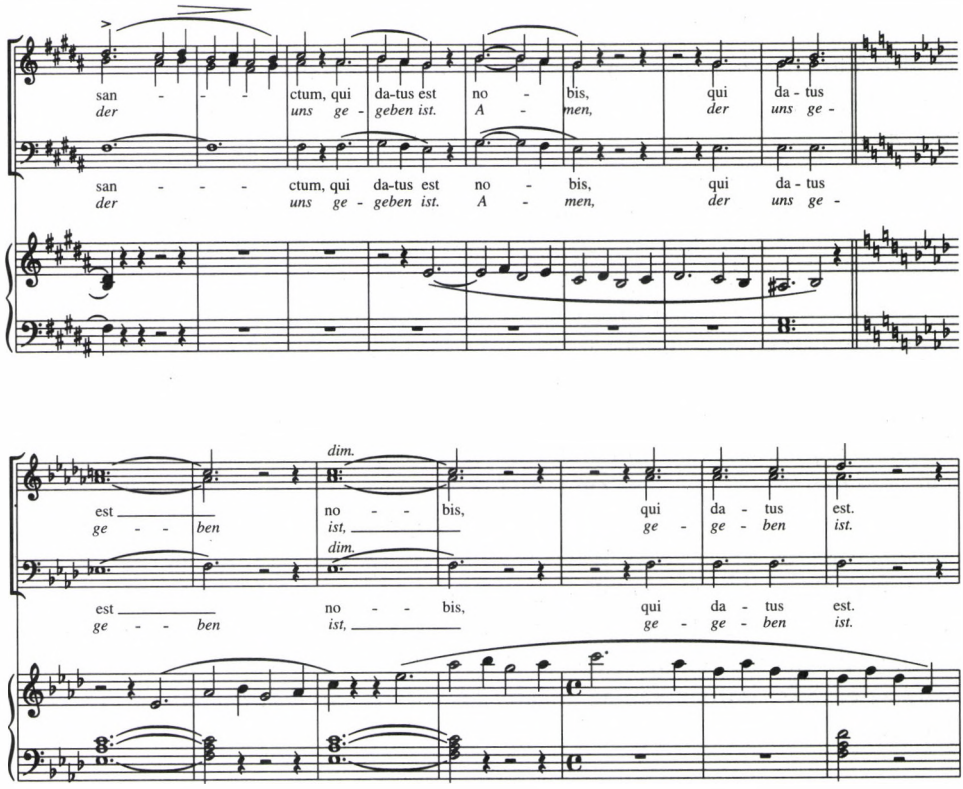
D

(i) *Baptisma (Septem Sacramenta* első responzóriuma), 17-36. ü.





(ii) *Baptisma,* 60-74. ütem



(Itt a H-dúr és az Asz-dúr közelsége ismét a mennyország és a szeretet összekapcsolása). Megalapozottan következtethetünk tehát arra, hogy Liszt számára a víz jelenléte az Asz-dúr hangnemű zenének vallásos hangot kölcsönöz. Ha ez az asszociáció bújik meg az *Au bord d'une source* című darab mögött is, a két darab közötti különbség – nevezetesen, hogy az első álló, a második „mozgó" víz – dramaturgiailag be-

folyásolja a ciklus menetét, különösen akkor, ha a mozgást az élet vagy a lélek fogalmával társítjuk. Ezt az eltérést tükrözik a darabokat bevezető feliratok: az *Au lac du Wallenstadt* felirata:

...thy contrasted lake,
With the wild world I dwell in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.
(Byron: *Childe Harold*)

Ezzel szemben az *Au bord d'une source* mottója így szól:

In Säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur.
(Schiller: *Der Flüchtling*)

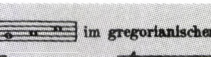
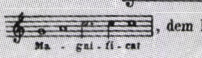
Az első feliratban a *stillness,* a másodikban a *beginnen* a kulcsszó, mivel a *Wallenstadt* a zenei környezetfestés része, a *source* után pedig zenei „cselekmény" következik *(Orage).*

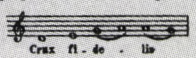
A harmadik Asz-dúr darabbal, az *Eglogue*-gal kapcsolatban egymásnak ellentmondó adatok ismeretesek. Datálásának kérdését már említettük, tartalmára vonatkozóan az új Liszt-összkiadás első sorozata 6. kötetének előszava arról tudósít bennünket, hogy ez a darab „egy svájci pásztordal feldolgozása".[11] Véleményem szerint az *Eglogue* fő tematikus anyaga először a 6. ütemben jelenik meg, és egyértelmű megnyilvánulása annak, amit a könyvemben a kereszt-motívumának nevezek.[12] Ez a motívum, amely Liszt egész zeneszerzői pályája során előfordul, a weimari korszakban nagyobb intenzitással van jelen, és különleges hangsúlyt kap a *Die Legende von der heiligen Elisabeth* című oratórium partitúrájának végén egy megjegyzésben. A kereszt-motívum az *Eglogue* című műben tízszer szólal meg Asz-dúrban és C-dúrban, a híd szerepét töltve be ezáltal a két hangnem között (például a *Chapelle de Guillaume Tell* és az *Au lac de Wallenstadt* között). A motívum Asz-dúrban való felhangzása az e-moll darabok előtt és után *(Vallée d'Obermann,* és *Le mal du pays)* párhuzamba állítható például a *Trois Odes Funèbres* (S112/ R429, 1860) első darabjával, az e-moll hangnemű *Les Morts*-ral, amelyben a kereszt-motívum négy megszólalása közül az első Asz-dúrban van az *„Heureux les Morts, qui meurent dans le Seigneur!"* szövegnél:

---

11 Kroó ezzel a feltevéssel nem ért ezzel egyet. Lásd Kroó: Années/Versions, id. kiad. 1992, 412. Egy lábjegyzetben a szerző W. Rünch könyvét idézi, *Liszt's Années de Pèlerinage,* Bellinsona, 1934, 17.: „Das Allegro Final aus dem Trois Airs Suisses erscheint wieder in »Eglogue«." Kroó hozzáteszi: „A hasonlóság egyébként csak az *Eglogue* kezdetére érvényes és túlságosan általános. Helytelen lenne azt állítani, hogy az *Eglogue* ennek a darabnak egy korábbi változata volt."

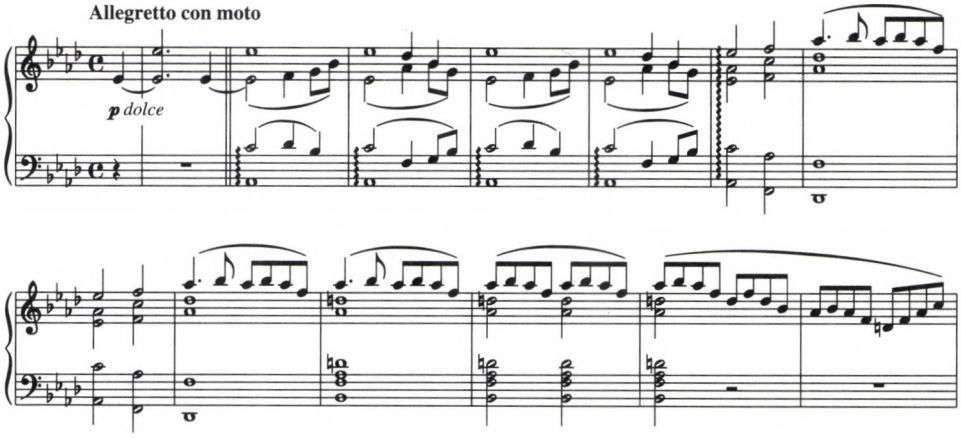
12 Merrick, Paul: *Revolution/Liszt,* 284–287. Itt találhatók példák a motívum megharmonizálásaira, például *Crux fidelis* a *Hunnenschlacht* című szimfonikus költeményben. Az ebben szereplő akkordmenettel (I–VI–IV) gyakran találkozunk itt, az *Eglogue* című darabban is.

Schliesslich sei noch bemerkt dass die Intonation  im gregorianischen Gesang sehr häufig gebraucht ist; zum Beispiel in dem 

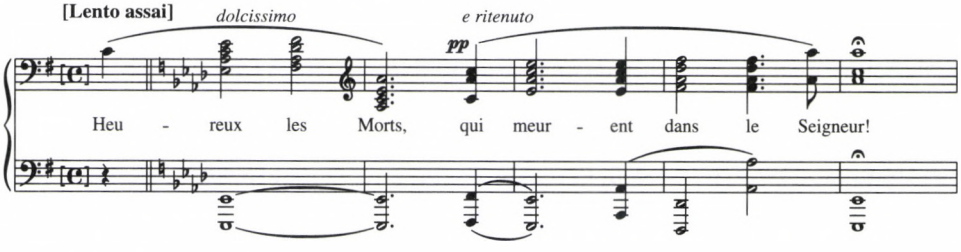
, dem Hymnus 

etc. — Der Componist dieses Werkes hat die nähmliche Tonfolge mehrmals verwendet — unter andern in der Fuge des Gloria *(„cum sancto spiritu")* der Graner Messe; im Schlusschor der Dante Sinfonie, und in der symphonischen Dichtung „Die Hunnen-Schlacht." — Sie bildet, in der obliegenden Composition der Legende der heiligen Elisabeth, gleichsam als tonisches Symbol des Kreuzes, das Hauptmotif des Chors der Kreuzritter (N° III a) und des Kreuzzug-Marsches (N° III d.)

(ii) Az *Eglogue* nyitó ütemei.



(iii) *Les Morts* (zongorakivonat), 22-27. ütem



Az *Eglogue* felirata így szól:

The morn is up again, the dewy morn,
With breath all incense, and with cheek all bloom,
Laughing the clouds away with playful scorn,
And living as if earth contained no tomb, –...

(Byron: *Childe Harold*)

Nem nehéz e szavak vallásos olvasatát megadni; jelen van az *incense* és a föld, amely *contain'd no tomb* – A *morn*, amely *contain'd no tomb*, lehet-e más, mint Húsvét? Minden bizonnyal ez a darab vallásos tartalma (megváltás, feltámadás), amelynek rendeltetése, hogy az egész ciklus „katalizátora" legyen, és ezzel a *Le mal du pays* című darabban idézett dalt pszichológiai fordulóponttá tegye. Itt azonosítja

Liszt az „otthon" fogalmát, és E-dúrból H-dúrba mozdul el. Megfigyelhető, hogy hogyan vezette le a zeneszerző ebből a dalból, új felépítésében a teljes *Années I* ciklust; hiszen az *Orage* és az *Eglogue* komponálását megelőzően kellett hogy kialakítsa a dal új értelmezését. Ennek az átértelmezésnek pillanatában vált az *Album* túlhaladottá, vagy ahogy Liszt fogalmazott, „érvénytelenítetté".

A *Le mal du pays* című mű összegzi az *Années I* vallásos tonális dramaturgiáját. A dalidézet – mind 1836-ban, mind 1855-ben – két részből áll, az első a tonikai mollban, a második a tonikai dúrban. Az 1855-ös változatban a dal háromszor hangzik fel. Ezek közül kettő megőrzi a mollból dúrba forduló formát, így mind a gisz-mollt mind a h-mollt tonikai dúr hangnemük követi. A dal harmadik megjelenésekor csak a második szakasz szólal meg, elhagyva így az e-moll részt. A három dúr hangnemű szakasz tehát Gisz-dúr, H-dúr, és E-dúr, ám mivel a Gisz-dúr enharmonikus változata az Asz-dúrnak, a dal e három megszólalása a szeretet, a mennyország és a vallás hangnemeit öleli fel. Az Asz-dúrból Gisz-dúrba való enharmonikus átalakulás (lásd 1. kottapélda, ii, 24. ütem) az *Années I* tonális kontextusának egészében olyan ritka Lisztnél (nem ismerek más hasonló példát a szerzőnél – nem úgy, mint Chopinnél, aki bőséges kínálatát adja a „lehetetlen" enharmonikus hangnemeknek, mint például az Eisz-dúr az F-dúr helyett), hogy minden bizonnyal szimbolikus jelentősége van. (Liszt megszokott gyakorlata szerint a dúr szakasz b-s lejegyzését várnánk). Bármiféle, a szimbolizmust valló elgondolás számára fontos lehet az a tény, hogy öt keresztes környezetben, azaz H-dúr előjegyzésében jelenik meg. Figyelmet érdemlő az is, hogy a H-dúr hangnemű *Les cloches de Genève* első hangja ugyancsak Gisz (kísérő akkord nélkül szólal meg) – mintha a zeneszerző az utalást át akarná vinni erre a darabra – a ciklus tonális dramaturgiája ezzel az Asz/Gisz enharmonikus átalakulásban teljesedik ki. Értelemszerű, hogy ezután az átalakulás után Liszt elhagyja az Asz-dúr szakaszt az *Album Les cloches de Genève* című darabjában. A Gisz kezdőhang továbbá megvilágítja annak a tercnek hangnemi viszonyait, amely a C-dúrt, az Asz-dúrt és az E-dúrt összeköti. Minden egyes tonikai hangnem állandó emelkedést kölcsönöz a folyamatnak azáltal, hogy az új hangnem nagy terc-rokonává válik (például a C először „dó", majd „mi"). Az Asz-dúrból E-dúrba menetnél szükségszerű a Gisz-re történő váltás (a lejegyzés praktikus keretei közt maradva). Az enharmonikus átalakulás párhuzamba állítható a hangnemszimbolikával (az E-dúr mint a vallás hangneme az Asz-dúrt, a szeretet/szerelem hangnemét „átváltoztatja" Gisszé, azután ez az „új" szeretet-hangnem – a *Cloches* című darabban – a mennyországot képviselő H-dúrban szerepel majd). Az e-moll rész elhagyását a *Le mal du pays* című darabban magyarázhatja az egész darab korábban említett tonális szerepe – nevezetesen hogy az e-mollt a H-dúr oldja fel. Liszt ezért kerüli el az E-dúr szakaszt megelőző e-moll részt, a tartalom közvetítését egyedül a dúr tonalitásra és annak szimbolikájára bízva. Csupán a véletlen műve lenne, hogy e darab ütemszáma pontosan 70, azaz években számolva az ember bibliai élettartama?

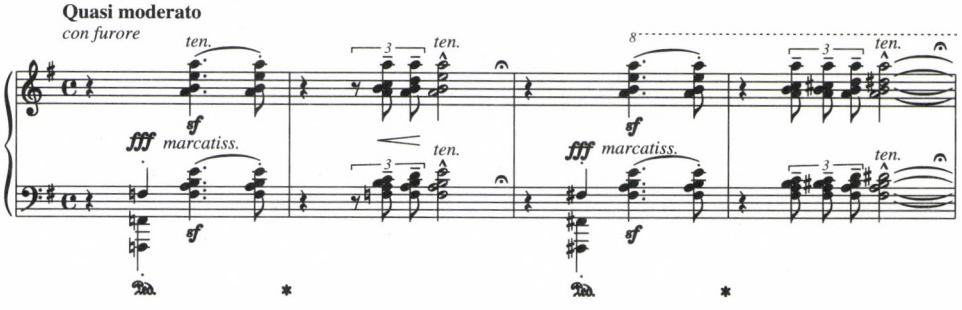
Liszt elképzelésében ezért az *Années I* kompozíciós (tonális) dramaturgiája a ciklus végéből, a *Le mal du pays* című darabból kiindulva bontakozik ki, az idézett dal tartalmát követve. Ekképpen a honvágyat a kereszt-motívum, azt pedig a *Vallée*

d'Obermann kétségbeesése előzi meg–hozza létre. Az *Obermann* kétségbeesését az *Orage* hevessége, azt pedig az *Au bord d'une source* „mozgó" vize idézi elő. Ez utóbbit a *Pastorale* paraszti elevensége, emezt pedig az *Au lac de Wallenstadt* nyugodt vize hozza létre. Végül, a *Wallenstadt* állóvizét a *Chapelle de Guillaume Tell* teremti meg. A ciklus elejére érkeztünk.

A *Chapelle de Guillaume Tell* korai verziója bizonyos szempontból különbözik a későbbitől, bár hangnemük megegyezik. Egyrészt hiányzik még belőle az *Années I* változatot bevezető akkordsor, másrészt a szerző a fő dallamot (Adagio) *religioso* jelöléssel látta el. Az 1855-ös darab nyitó akkordjai, úgy tűnik, a bevezető mottót tükrözik: „Einer für Alle – Alle für Einen" (egy mindenkiért – mindenki egyért), amely Kroó szerint az Újtestamentum egy gondolatának parafrázisa.[13] A Bibliával való kapcsolat arra enged következtetni, hogy a ciklus egy templomban kezdődik, ahol a C-dúr természetes kiindulópontot nyújt a tonális „utazás"-hoz (ahogyan szigorúbban vett zenei körülmények között is, mint például az etűdsorozatokban, avagy zenei tanulmányokban). Így a *Chapelle...* C-dúr hangneméből a *Wallenstadt* Asz-dúrjába való elmozdulás, a templom hangneméből a víz hangnemébe, párhuzamba állítható a korábban már említett *Baptisma* című responzórium azonos hangnemi mozgásával. Ezt követően, a c-moll megjelenése az igazi dráma első megnyilvánulását jelzi a ciklusban.

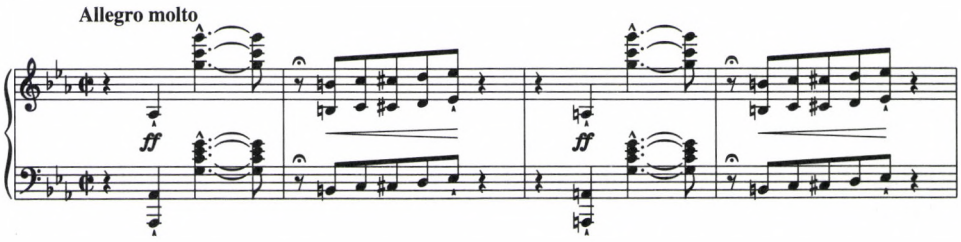
Az *Orage* című darab kezdete tulajdonképpen a zongorára és vonósokra komponált *Malédiction* (S121/R452, c. 1840) nyitásának idézése, amelyben a téma az átkot reprezentálja:

(i) A *Malédiction* nyitó ütemei



13 Lásd Kroó mottó-táblázatát: *Années/Versions*, id. kiad. 417. „Az Új Testamentum egy gondolatának parafrázisa (Pál levele a rómaiakhoz, 5,18–19; és Pál első levele a korintusiaknak, 7,14–15.)" Kroó bibliai utalásaihoz hozzátennék még egy versszakot, Pál első levele a korintusiaknak 12,12: „Mert a miképen a test egy és sok tagja van, az egy testnek tagjai pedig, noha sokan vannak, mind egy test, azonképen a Krisztus is." Innen csak egy lépés vezet ahhoz a mottóhoz, amelyet Liszt a *Krisztus*-oratóriumhoz választott (Levél az efezusiaknak, 4,15). Ha a 16. versszakot is hozzávesszük, olyan szöveget kapunk, amely a *Chapelle de Guillaume Tell* mottójában gyökerezik, de az egész ciklusra érvényes: „Hanem az igazságot követvén szeretetben, mindenestől fogva nevekedjünk Abban, a ki a fej, a Krisztusban; A kiből az egész test, szép renddel egyberakatván és egybeszerkesztetvén az *Ő* segedelmének minden kapcsaival, minden egyes tagnak mértéke szerint való munkássággal teljesíti a testnek nevekedését a maga fölépítésére szeretetben."

(ii) Az *Orage* nyitó ütemei



(Ugyancsak ennek a témának egy változatával kezdődik a *Prometheus* című szimfonikus költemény.) A svájci hegyi viharok természetesen igen lenyűgözőek tudnak lenni, ám nekünk most zenei pszichológiával van dolgunk és nem meteorológiával. A kottát bevezető Byron-idézet a következő:

> *But where of ye, O tempests! is the goal?*
> *Are ye like those within the human breast?*
> *Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?*
>
> (Byron: *Childe Harold*)

A vihar *„within the human breast"* ad számot arról, hogy miért tartozik az *Orage* fő témája olyan típusokhoz, melyek gyakran bukkannak fel a szimfonikus költeményekben, ideértve még a *Faust-szimfóniát* és a *h-moll szonátát* is. A weimari korszak sok más művéhez hasonlóan ennek a darabnak drámája is a megváltás szempontjából vizsgálható (az átok a kereszténységben a bűnbeeséssel hozható párhuzamba). Ezt sugallja, hogy a darab unisono Asz oktávokkal indul – az Asz itt az *Au bord d'une source* tonikájából c-moll alsó tercrokonává alakult. Nyilvánvaló, hogy Liszt tovább akarta vinni a hangnem képviselte szimbolikát egyetlen hangra. Nem ez az egyetlen ilyen sűrített gondolkodásmódról tanúskodó pillanata a ciklusnak, nem is beszélve más, főleg késői művekben fellelhető példáiról. Egy, a jelen írásnál részletesebb elemzés felfedné, hogy az egyes darabokon belüli hangnemi összefüggések ugyanazon gondolattársítások mentén szerveződnek, mint amelyeket magasabb szinten megismerhettünk. Ilyen például az Asz-dúr és az E-dúr váltakozása (anélkül hogy az előjegyzés változna) a *Wallenstadt* című darabban. Bármilyen próbálkozás, amely komoly szándék után kutatva az *Orage* zajos felszíne alá akar hatolni, figyelembe kell, hogy vegye a zeneszerző által használt hangnemeket. A darab c-moll és Fisz-dúr között ingadozik, tehát három-bés és hat-keresztes hangnemek között. Nem lehet jelentőség nélküli, hogy sok olyan pillanat van Liszt műveiben, amikor a Fisz-dúr hangnemet az „isteni"-vel párosítja (ennek megfelelője a byroni feliratban az *„eagles"* és a *„high nest"*.).

Ez a képiségből a pszichológiába, a festőiségből a drámaiságba való elmozdulás félreérthetetlenül a ciklus központi darabjához, a *Vallée d'Obermann*hoz vezet, ahhoz a tételhez, amely az E-dúr *Pastorale* paraszti vidámságát szétrombolja.

Különös, hogy az első E-dúr darab a *Pastorale* címet viseli, mert Liszt nagyon gyakran az F-dúr hangnemet választotta pasztorális asszociációihoz, talán hivatko-

zással Beethoven 6. szimfóniájára (példa erre Lisztnél a *Transzcendens etűdök Paysage* című darabja). Mikor ezt a tételt belevette az 1855-ös ciklusba, a zeneszerző mind a címét, mind a hangnemét megváltoztatta. Szembeötlő itt az E-dúr kiválasztása, amely összeillik a Marie d'Agoult számára komponált „vízi" darab Asz-dúr hangnemével: a puszta hangnem is jelentőséggel bírt. Amennyiben az E-dúr a vallásos hangnem, a következtetés az lenne, hogy egy vallásos jelenet tanúi vagyunk, egy *megelevenedett* vallásos jelenetnek, amely a korábbi, *Fête Villageois* című darabban kel életre. A korábbi, 1855-ös változat egy falusi szent ünnepét vagy búcsút volt hivatott ábrázolni (erre utal az első cím *Fête* szava), és az új cím, a *Pastorale,* a falusi helyszínt, tehát annak képi sajátosságát tükrözi. Ez megvilágítaná a látszólagos ellentmondást cím és tartalom között: a Liszt által megfogalmazott cím helyezi kontextusba a tonalitást és azt, amit szimbolizál, nem pedig fordítva, ahol is a tonalitás tükrözné a címet. A zeneszerző mintha kívülállóként figyelné a táncoló parasztokat és boldogságukat. Az *obermanni* értelemben ők nem hús–vér emberek, csak a kép részei. A valóság a ciklusban csak az *Orage* című tétellel jelenik meg.

A *Vallée d'Obermann* a ciklus egyetlen darabja, amelyben tematikus átalakulás figyelhető meg; az e-moll nyitó téma a tétel végén átalakulva, E-dúrban szólal meg. Amikor 1855-ben megjelent, Liszt egy levelében kifejtette Schottnak, hogy azért vette bele ezt a darabot a ciklusba, mert a regény Svájcban játszódik, és hogy jelentősége nem annyira képi, mint inkább pszichológiai. Visszautasította egy hegyi tájképet ábrázoló címlap ötletét, mondván, *„nincs hely fegyverek és vadászok számára."*[14] Ugyanebben a levélben azt írja, hogy a darab *„egyszerűen Senancour francia regényére utal, az* Obermann*ra, melynek cselekményét egy jellegzetes lelkiállapot kifejlődése formálja..."* Liszt a következőket mondta Göllerichnek: *„Obermann az emberi fájdalom kérlelhetetlen magányának magára maradt hangja."*[15] (Emlékezzünk, hogy a zeneszerző a mű későbbi zongoratrió-átiratának a *Tristia* címet adta.) Bár az *Obermann* a tonikai dúrban fejeződik be, helyreállítva ezzel a *Pastorale* elveszett E-dúr tonalitását, egy éles disszonancia a végén elárulja nekünk, hogy a próbálkozás hiábavaló volt: visszataszítja a zenét a kétségbeesésbe, és zord kadenciába vezeti. Ekkor hangzik fel a kereszt-motívum az *Eglogue*-ban.

Amikor Liszt a *Les cloches de Genève* című darabot az *Album* harmadik helyéről az *Années I* csúcspontjára helyezte, a zenét is megváltoztatta. Az egész tételt H-dúrba transzponálta, és a második részhez új témát komponált. A *Nocturne* alcím látható a kotta elején, és nincs mellette felirat. Ezzel szemben a korábbi verziónak két mottója is volt, egy francia és egy angol, ezenkívül egy dedikáció „à Blandine", aki Liszt és Marie d'Agoult lányaként Genfben született 1835-ben. A francia felirat a következő:

14 Levél Schottnak [Dr. Edgar Istel: „Elf ungedruckte Briefe an Schott." *Die Musik* V/19 (1905–1906.), 47.]. Idézi a *Ferenc Liszt, New Edition of the Complete Works*, Series I, Vol. 6 előszava.

15 Idézve: Marggraf, Wolfgang: „Eine Klaviertrio-Bearbeitung des »Vallée d'Obermann« aus Liszt's Spätzeit." *Studia Musicologica* 1986, 295–302. Az idézet August Göllerichtől származik: *Franz Liszt*, Budapest, 1908.

16 Lásd Ramann, Lina: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Leipzig, 1880–1894, I: 535.

...Minuit dormait; le lac
était tranquille, les cieux étoilés...
nous voguissons loin du bord.

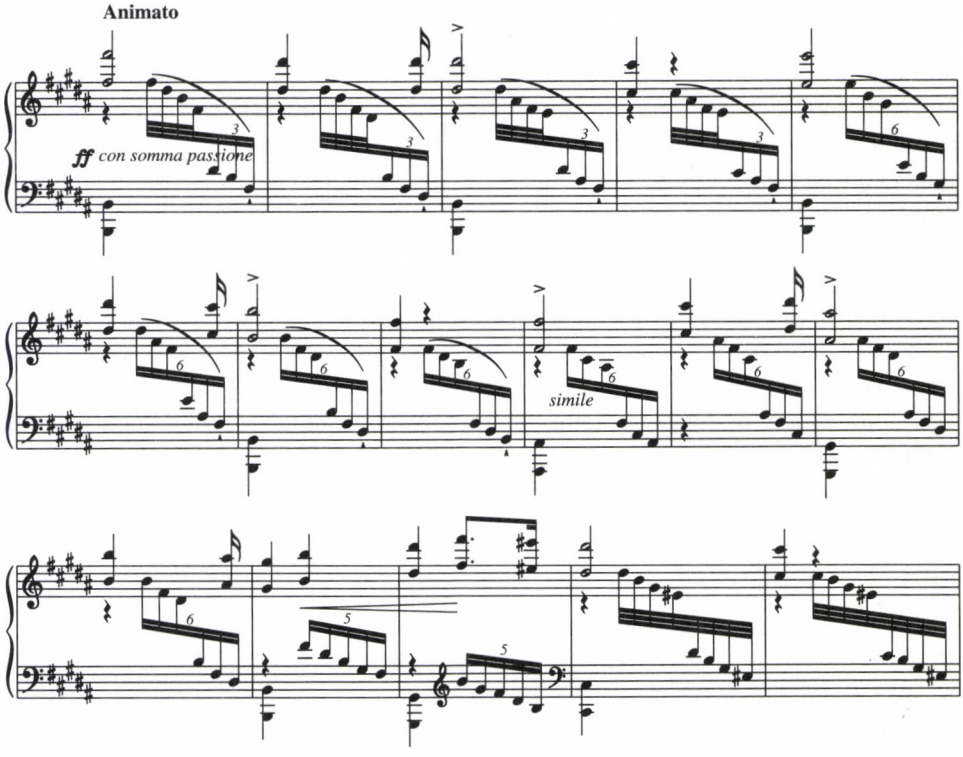
Az angol, Byroné, így szól:

I live not in myself, but become
Portion of that around me;...
(Byron: *Childe Harold*)

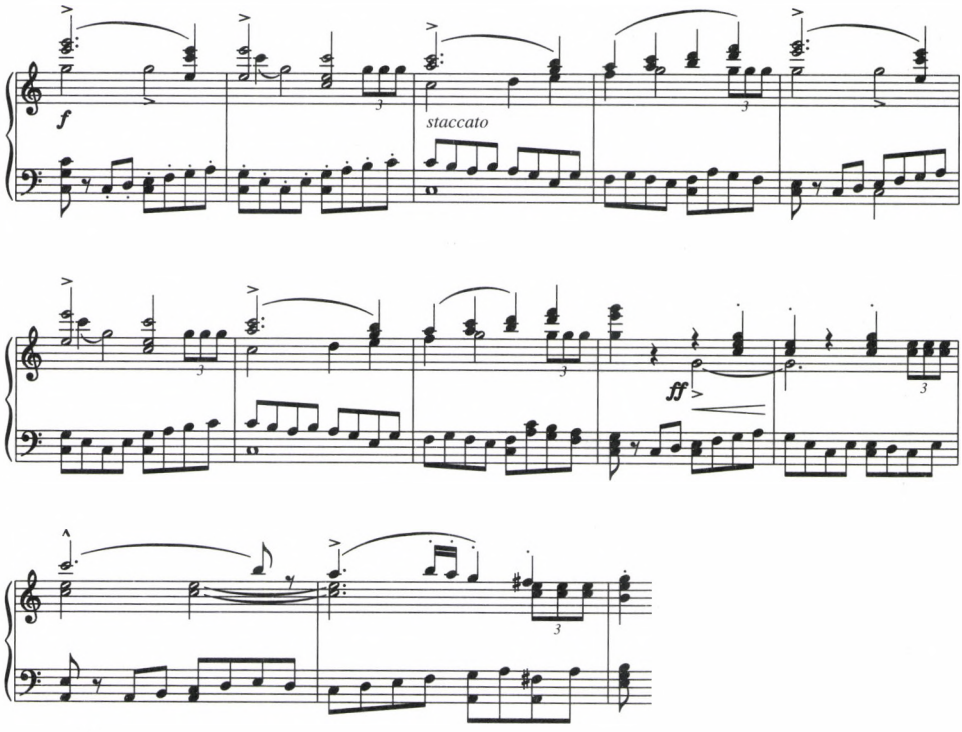
Az 1855-ös alcím, *Nocturne,* megőrzi az 1842-es francia utalást az éjszakára, de vajon mit őriz meg a byroni idézetből, amely mintha az apává válás élményére utalna? Az 1855-ben keletkezett új téma sugárzóan szép, és rokonságot mutat a Krisztus oratóriumban a *Három Királyok* egyes részeivel *(i kotta ezen az oldalon, illetve ii a következőn).*

A Máté evangéliumából vett latin szöveg a partitúra e helyén így szól: „Et ecce stella, quam viderant in Oriente, antecedebat eos, usque dum venitens, staret supra, ubi erat Puer. (És ímé a csillag, a melyet napkeleten láttak, előttük megy vala mind addig, a míg odaérvén, megálla a *hely* fölött, a hol a gyermek vala. Mát. 2,9). Megjelenik itt a csillag, az éjszaka és egy gyermek születése – a karácsony és Jézus szüle-

(i) *Les cloches de Genève,* 108-123. ütem



(ii) *Die heiligen drei Könige* a *Krisztus* c. oratóriumból (zongorakivonat), 334-335. ütem



tésének jelenete. A H-dúr használata a *Les cloches de Genève* című darabban a mennyországra mint a ciklus „úti céljára" utalva 1855-ben arra vezette Lisztet, hogy elhagyja az Asz-dúr szakaszt, amely a tétel korábbi változatában szerepelt. Kétségtelen, hogy mint a születés ünneplése, a két hangnem, a H-dúr és az Asz-dúr itt is a mennyországot és a szeretet idézte – Liszt nem az első apa, aki gyermekét Isten ajándékának tekintette. [Egyik legkorábbi dala, *Angiolin del biondo crin* (S269/ R593a, Aranyhajú kicsi angyal), amit 1839-ben komponált, altatódal a kislánya számára.][16] Az *Années I* vallásos programjában azonban a harangok természetes helyükre kerültek. Lisztnél másutt a mennyország vagy a templom szimbólumai a harangok, mint például a késői dalban, *Ihr Glocken von Marling* (S328/ R621, 1874), amely, bár fő tonalitása E-dúr, tartalmaz egy H-dúr szakaszt (előjegyzés-váltás nélkül). Ebben a szakaszban a harangokhoz szólva a költő a következőket mondja, „ein heil'ger Gesang umwallet wie schützend den weltlichen Klang" (egy szent ének úgy árad szét, mintha a világ lármájától védelmezne); „behütet mich gut" (vigyázzatok jól reám). A *Les cloches de Genève* című darabban a zeneszerző megjegyzés hozzáfűzése nélkül új témát komponált, hogy folytatódjék a H-dúr tonalitás, és ujjongása úgyszólván önmagáért beszélhessen.

Egy utazásnak két aspektusa van, egy külső és egy belső, a képi környezet és a cél. A szótárban a zarándoklat definíciója: „utazás egy szent helyre". Amikor Liszt az *Album*ot komponálta, a tájat írta le. Az *Années I*-ben, ezzel szemben, egy belső utazást akart kifejezni, ezért „pèlerinage"-nak, zarándoklatnak nevezte. A már meglévő festői darabokon változtatásokat eszközölt, és újabb darabokat csatolt hozzájuk. Ezáltal az utazást zenei zarándoklattá formálta, amelynek egyik eszköze a hangnemek szimbolikus elrendezése volt. A ciklus kilenc darabját háromszor hármas csoportokban is elképzelhetjük. Az első csoport az Embert reprezentálja *(Chapelle de Guillaume Tell, Au lac de Wallenstadt, Pastorale)*, a második a Lélek megjelenítője *(Au bord d'une source, Orage, Vallée d'Obermann)*, a harmadik csoport pedig Isten megszemélyesítője *(Eglogue, Le mal du pays, Les cloches de Genève)*. A tonális utazás tehát a következőképpen alakul:

C	ember, hős, ideálok, templom
Asz	szeretet/szerelem, állóvíz
E	falusi–paraszti vallásos ünnep
Asz	szeretet/szerelem, víz, mozgás (lélek)
c	vihar – az ember lelke mélyén
e/E	kétségbeesés
asz	szeretet – kereszt-motívum – megváltás
e	honvágy
H	mennyország

Ha elhagyjuk a *Chapelle de Guillaume Tell* C-dúrját, a tonális „dráma" nem más, mint egy kísérlet az Asz-dúrból való kimozdulásra a „cél" felé – azaz hogy az utazás e célja kifejezésre jusson. Az első csoportban az E-dúr mozdulatlan marad, egy puszta kép. A második csoportban közbelépő c-moll mozgást és feszült nyugtalanságot teremt, az E-dúr *Pastorale* idillje szertefoszlik, és nem hozza azt vissza a *Vallée d'Obermann* sem. A harmadik csoport sem tesz kísérletet arra, hogy helyreállítsa az elveszett E-dúrt. Az *Eglogue* megjelenése az „igaz" H-dúr felé irányítja a zarándokot. Itt látjuk a ciklus „belső út"-ját, egy utat, amely a tonális rendszer mögött bújik meg.

Azáltal, hogy a ciklus tonalitásainak rendjét „programja" eszköztárának részévé tette, Liszt egy, a tematikus anyagban vagy a címekben nem észrevehető logikai folyamatot tudott a zenébe építeni. A tonalitás az, amely magában mutatja a zarándoklatot; másképpen fogalmazva: Liszt számára a hangnemek sora bizonyos értelemben a zenei „ligne intérieure" megformálója.

(Vajda Júlia fordítása)

E tanulmány eredetileg előadásként hangzott el Finnországban, 1997. június 12-én, a kallio-kuninkalai Sibelius Akadémia által posztgraduális doktori képzésben résztvevő hallgatók részére rendezett Nyári Egyetem keretében. Jelen formájában Kroó György emlékének dedikálom, aki 1997. november 12-én hunyt el.

Papp Márta

OROSZ KERÉKVÁGÁS...

Glinka Scherzójától Borogyin Közép-Ázsiájáig*

„Megírtam az első Allegro első részét (c-moll), elkezdtem a második részt, de mivel a tétel továbbfejlesztésénél nem sikerült kilépnem a német kerékvágásból, feladtam, és abbahagytam a szimfóniát."[1]

Mihail Glinka önéletrajzi feljegyzéseinek idézett részlete, mely az 1852 szeptemberében elkezdett *Tarasz Bulba* szimfóniára vonatkozik, a 19. századi orosz zeneszerzés egyik alapvető dilemmájáról árulkodik. A „német kerékvágás" minden bizonnyal a szonátaforma, az európai zene építkezésének azon princípiuma, amely – ha gyakran csak kereteiben, külső szkémájában is – a 20. századig meghatározta a zenei formálást. Mivel Glinka szimfóniája nem maradt fenn, nem tudjuk, hogyan kezdte el Glinka azt az Allegro tételt, amelyben ki szándékozott lépni, bár sikertelenül, a szonátaformából. Jóllehet éppen ő, az orosz zene atyjaként tisztelt zeneszerző volt az, aki a szimfonikus darab – mindegy, hogyan nevezzük: szimfóniatétel, szimfonikus költemény, kép, fantázia vagy nyitány-fantázia – felépítésében a szonátaforma komoly alternatíváját mutatta meg. Az 1848-ban keletkezett zenekari mű, amelyet a kortársak *Kamarinszkaja*nak kereszteltek el, a nyugat-európai zenetörténet számára egzotikus, kicsit gyanús népzenefeldolgozás, az oroszok számára alapmű; Csajkovszkij szép metaforájával élve: „a makk, amelyben benne rejtezik lehetőségként az orosz szimfonikus zene tölgyfája."[2]

E rövid lélegzetű darab sok tekintetben szolgált mintául a közvetlen és távolabbi utódoknak, a forma-koncepció újdonságától a hangszerelés merészségeiig. A komponálás ötlete, mint Glinka megjegyzi emlékezéseiben, onnan jött, hogy a zeneszerző rokonságot fedezett fel egy falun hallott lakodalmi dal és egy közismert táncdal, a *Kamarinszkaja* dallama között.[3] A méltóságteljes lejtésű, szinte periódus-szerkezetű lakodalmi ének és a hangszeres népzenére jellemző fürge ismételgetésekből épülő táncdal közötti kapcsolat nem magától értetődő; zeneszerzői agy és logika kell a felfedezéséhez és felfedeztetéséhez *(a kottát lásd a következő oldalon)*.

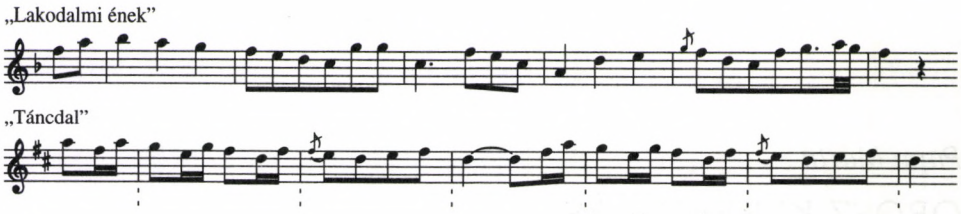
Talán emez érdekes rokonság demonstrálásának vágya hívta életre a mű sajátos formáját. Az 1. téma, a lakodalmi ének bemutatása és néhányszori variált megismétlése után élesen elkülönítve jelenik meg a 2. téma, a táncdal, majd annak sok-

* A tanulmány a 60 éves Somfai László tiszteletére rendezett 1994. november 4-i konferencián elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 M. I. Glinka: *Zapiszki* (Feljegyzések), Moszkva 1988, 144.

2 P. I. Csajkovszkij: *Dnyevnyik* (Napló), Moszkva 1923, 215.

3 Glinka: i. m., 133.



szori ismétlése–variálása után vesszük észre, hogy újra az 1. témát halljuk. A lakodalmi ének a kompozíció folyamatában a táncdal 16. variánsaként tér vissza.

A Glinka-féle modell alapvetően különbözik az európai műzene hagyományos formálási elveitől. Az ilyenfajta kompozícióban, legyen formája variációs vagy más jellegű képződmény, egy vagy több különböző terjedelmű és szerkezetű motívum vagy téma ismétlődik és váltakozik úgy, hogy az ismétlődéskor *mindig* változik a motívum vagy téma valamely paramétere, anélkül hogy a változás a klasszikus értelemben vett variálást vagy motivikus munkát jelentené. Hogy azután ebből az ismételgetésből milyen zenei építmény jön létre, az a szerző dramaturgiai elképzelésétől függ, és műve válogatja.

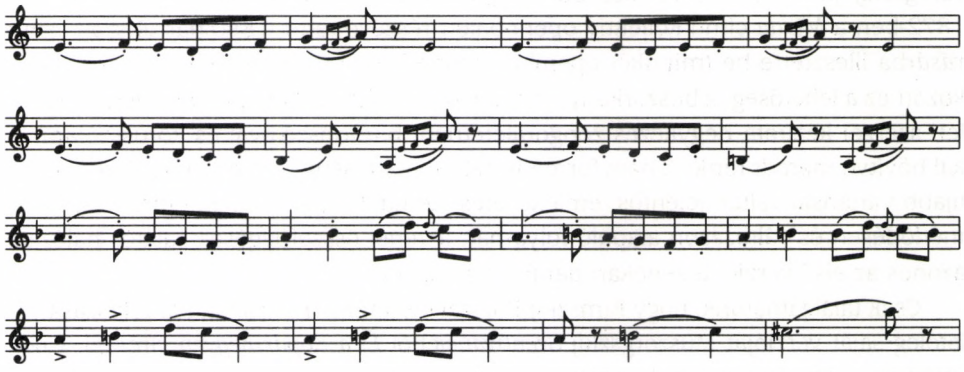
Azt gondolnánk, a *Kamarinszkaja* esetében a népzenei alapanyag eleve másfajta forma-modellt diktált, mint egyéb 19. századi szimfonikus darabok „költött" témái. Számos ellenpélda kínálkozik azonban e hipotézist cáfolandó. Glinka 1845-ös *1. spanyol nyitány*a a Jota Aragonese és egyéb spanyol népi dallamok témájára a szonátaforma kereteibe illeszkedik. Balakirev három orosz népdalra komponált *Nyitány*a 1858-ból a klasszikus szonátaforma elvei szerint épül fel. Csajkovszkij *Vonósszerenád*jának utolsó tétele orosz népi dallammal indul, a *Kamarinszkaja*-féle forma-elv mintáján: a lassú népdalból ismétlődések–variálódások folyamán születik a gyors téma, amely azonban szabályos szonátaforma főtémájává válik. Ezzel szemben felbukkannak az orosz zenében olyan nem népzenére alapozott szimfonikus művek, melyeknek zenei folyamata a Glinka-féle új modellt követi.

Természetesnek tűnik az új formálási lehetőségek keresése olyan radikálisan gondolkodó zeneszerzőnél, mint Muszorgszkij; kevésbé magától értetődő a társai által gyakran konzervatívnak csúfolt Borogyinnál. Érdekes, hogy az Ötök műhelyének vezére, Balakirev, nem is kevés zenekari darabjában mindvégig a szonátaforma-szkémára alapoz. Csajkovszkij is, természetesen, jórészt a szonátaformából indul ki zenekari poémái, nyitány-fantáziái, egyéb szimfonikus darabjai megformálásakor, bár a rá jellemző parttalan dallamszövés sok esetben dominánsabban meghatározza a kompozíció folyamatát, mint a klasszikától örökölt formai princípium; a sajátos csajkovszkiji struktúra, a „végigénekelt forma" néha olyan mértékű eltávolodást mutat a kereteiben még egzisztáló szonátaformától, amilyent más eszközökkel Liszt valósít meg műveiben. Rimszkij-Korszakovnál, mint minden vonatkozásban, a formát tekintve is változó a helyzet: az 1860-as években keletkezett szimfonikus művek, különösen a *Szadko* című zenei kép építkezése figyelemre méltó módon elkerül mindenfajta hagyományos európai formálási elvet, az 1887-88-as három zenekari darab (a *Spanyol capriccio*, a *Sehere-*

zádé tételei és a *Nagyorosz húsvét* nyitány) nagyformájában viszont a háromtagúság, a rondó s nem utolsósorban a szonáta-princípium alapvető fontosságú.

Igen tanulságos a forma szempontjából Muszorgszkij *Szentivánéj a Kopár hegyen* című darabjának és Rimszkij-Korszakov-i átdolgozásának esete. A *Szentivánéj* megkomponálásával Muszorgszkij elképesztően merész – még az ő alapvetően ellenzéki, hagyománytagadó gondolkodásának viszonylatában is vakmerőnek nevezhető – kísérletbe fogott, amit azután a továbbiakban, főleg a külső bírálatok, az általános értetlenség miatt, ebben a műfajban nem folytatott, de a *Szentivánéj* formai hatása, konzekvenciái kimutathatók a később keletkezett operákban, főként a *Hovanscsiná*ban és *A szorocsinci vásár*ban.

A mű felépítése az európai zenetörténetben használatos hagyományos formai terminusokkal nem határozható meg (ha mégis ezeket használom, megfelelő terminusok híján teszem). A *Szentivánéj,* bár nyilvánvalóan tonális zene, és tonális síkjainak formaképző funkciója van, egyetlen kivételtől eltekintve nem használ modulációt, a zene nem törekszik egy másik hangnem felé, hanem – a modális, illetve 19. századi neomodális gyakorlatnak megfelelően – egyszerűen hangnemet vált. A zenei folyamat motorja nem a motivikus fejlesztés, hanem az állandó változás.[4] A zenei történésben a kétütemes vagy kétegységes szimmetriának alapvető szerepe van, a periódusnak viszont nincs. A dallam, amit a mű hagyományos ismertetéseiben főtémának szoktak nevezni:



Fölfogható ugyan bővített periódusnak vagy inkább félperiódusnak – hiszen mindig nyitva marad, amennyiben *d* hangnemben értelmezzük (s az európai klasszikus ze-

4 „Még valamit a szimfonikus fejlesztésről – írta Muszorgszkij barátjának, Rimszkij-Korszakovnak 1868-ban. – Mintha Ön félne attól, hogy Korszakov-módon ír és nem úgy, mint Schumann. Én azonban azt mondom, hogy míg az okroska a németnek kész szörnyűség, mi élvezettel esszük. A német Milchsuppe vagy Kirschensuppe pedig nekünk szörnyűség, a német el van tőle ragadtatva. – Röviden, a németek által kidolgozott *technikai értelemben vett szimfonikus fejlesztésre* mint filozófiára megsemmisítő csapást mértek napjainkban az angol pszichológusok és a mi Troickijünk. A német, amikor gondolkodik, először *szétbont*, azután bizonyít, a mi fajtánk először bizonyít, majd szórakozásképpen akár boncolgat is." (*Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*, Összeállította és fordította Bojti János és Papp Márta, Budapest 1997, 151.)

néhez szokott fülünk így hallja) –, de a vélt vagy valós periódus-jellegnek a kompozíció formájára nézve semmilyen kihatása nincs. A teljes szimfonikus darab motivikus szerkezete levezethető egyetlen dallammagból: az ebből képzett motívumok és témák variálási lehetősége végtelen, s Muszorgszkij fantáziája e területen is kimeríthetetlen, fiatalosan heves, néhol szinte túláradó, az alkotói diszciplína által még nem eléggé szabályozott.

A motívumváltozatok rengetegéből Muszorgszkij sajátos nagyformát hoz létre, mely négy, zenei jellegében egymástól különböző részből áll. Az elsőt nevezhetjük bevezetésnek és bemutatásnak, a másodikat scherzando jellegű boncolgatásnak, a harmadik a lírai szemlélődés, a negyedik quasi visszatérés és szintézis. A négy rész eltérő zenei jellege arról is vall, hogy Muszorgszkijra hatással lehetett az egészen friss nyugat-európai újdonság, Lisztnek az 1850-es években kialakított nagyszabású forma-koncepciója, mely ciklikus művet szorít be egytételes kompozícióba. Mindazonáltal a *Szentivánéj* esetében az egyes formarészek belső tagolása egészen más, mint Lisztnek a beethoveni formálás gyökereiből táplálkozó zenei szerkezete. Muszorgszkij végül is sikerrel kerülte el a „német kerékvágás" számára gyűlöletesen simára taposott útját, bár az e törekvéssel létrehozott kompozíció épp formai tekintetben bizonyult a kortársak és utódok számára megemészthetetlennek.

A *Szentivánéj a Kopár hegyen* keletkezéstörténetének bonyodalmas a folytatása. Miután Balakirev, a zeneszerzői kör vezére nem fogadta el a kompozíciót, Muszorgszkij jó néhány évvel később megpróbálta azt más műfajban hasznosítani: 1872-ben a *Mlada* című kollektív opera-balett részévé tette, 1880-ban *A szorocsinci vásár*ba illesztette be (mindkét operában többé-kevésbé természetes módon kínálkozott ez a lehetőség, a boszorkányszombat szituációja). A két operabeli verzió egyetlen szerzői kézirata négykezes zongoraletétben, baritonszólóval és kórusszólamokkal bővítve maradt ránk. A nagyforma itt teljesen átalakult, a motivikus alapmagnak újabb variánsai váltak jelentős, emlékezetes „témákká", ám a zenei történés, az ismétlődésen és változáson alapuló folyamat, a zenei összefüggések sajátos hálózata azonos az első verzió, a zenekari darab szerkezetével.

Csak találgathatunk, hogy Rimszkij-Korszakov, amikor megalkotta átdolgozását, illetőleg saját verzióját Muszorgszkij *Szentivánéj*éből *Éj a Kopár hegyen* címmel, vajon miért az operabeli verzióból és miért nem az eredeti zenekari darabból dolgozott. Talán nem került el hozzá időben a Muszorgszkij-hagyatékból a zenekari verzió autográf partitúrája, talán kevésbé bonyodalmasnak ítélte az operabeli változatot, talán tetszett neki *A szorocsinci vásár*ba komponált szép kóda, „a legény ébredése", talán... Mindenesetre, mint memoárjaiból kiderül, rengeteget kínlódott a számára zűrzavaros kompozícióval: „Alig boldogultam vele. Meg kellett találnom azt a formát, amelybe Muszorgszkij gondolatai legjobban beleillenek [...] két év alatt sem tudtam kielégítően megbirkózni vele."[5] Rimszkij-Korszakov birkózása az anyaggal nagyon is érthetővé válik, ha belegondolunk, hogy abba a formába gyúrta át Muszorgszkij kompozícióját,

5 Ny. A. Rimszkij-Korszakov: *Muzsikus életem krónikája*, ford. Legányi Dezső, Budapest–Uzsgorod 1974, 197–198.

amelytől az elszakadni igyekezett: a szonátaformába. Természetesen a szonátaforma lényegét, a zene meghatározott irányultságát és belső törvényszerűségeit nem tudta belevinni Muszorgszkij darabjába, nyilvánvalóan nem is akarta. Amit megtehetett, s azt is csak erős változtatások árán: a szonátaforma külső kereteit, az expozíció–feldolgozás–repríz tagolódást és annak szabályszerű, a 19. századi teoretikusok által is rögzített hangnemi rendjét húzta rá a *Szentivánéj* szeszélyes építményére. Bizonyos motívumváltozatból „melléktéma" lett, egyéb variánsokból „zárótémacsoport", s mindegyik szabályosan, alaphangnemben tér vissza a reprízben. Rimszkij-Korszakov elég nagy zeneszerző volt ahhoz, hogy az operáció sikerüljön. Ebben az esetben nem is átdolgozói munkát végzett, mint Muszorgszkij operáinál, hanem társalkotói tevékenységet. Gúzsba kötve táncolt és remekművet hozott létre. Természetesen az ő *Kopár hegye* nem azért lett kiváló darab, mert sikerült szonátaformába átírnia Muszorgszkij *Szentivánéj*ét, hanem talán azért, mert Muszorgszkij izgalmas nyersanyagának olyan arányt és mértéket szabott, amely jobban megfelel a műalkotásról az évszázadok folyamán kialakult európai tudatnak, mint az eredeti kompozíció.

A *Szentivánéj*, illetve *Éj a Kopár hegyen* esete azt is jól példázza, mennyire nincs jelentősége a szimfonikus költemény vagy kép programjának a forma vonatkozásában. Muszorgszkijnak természetesen rendkívül fontos volt a mű koncepciójának kialakításakor a boszorkányszombat pogány szertartásának elképzelése, ahogyan az a népi fantáziában élt.[6] Úgy tűnik azonban, a négy pontba szedett szerzői program, illetve „tartalom" (Muszorgszkij kifejezése) elsősorban praktikus céllal íródott: „A mű címlapján feltüntettem a tartalmat: 1. A boszorkányok gyülekezése, tereferéik és pletykáik, 2. A Sátán érkezése, 3. A Sátán pogány dicsőítése és 4. Boszorkányszombat. – Amennyiben a művem előadásra kerül, szeretném, ha a műsoron ott lenne a tartalom is, hogy a közönség felérje ésszel. [...] A boszorkányszombat valójában az ördögfiak megjelenésével kezdődik, mert a pogány dicsőítés, az elbeszélések szerint, beletartozott a boszorkányszombat szertartásába, de én (a tartalomban) különálló epizódokat neveztem meg a zenei forma könnyebb felfogása érdekében – mivel az új."[7] Amikor azután a mű kiadásra került Rimszkij-Korszakov átformálásában, a partitúrába bekerült a négy pontba szedett muszorgszkiji program, ám egy gyökeresen más koncepciójú forma elé.

Egyéb orosz műveknél sincs formaalkotó jelentősége a programnak, kivéve talán Rimszkij-Korszakov korai szimfonikus képét, a *Szadkót*. A *Kamarinszkaja*, amelyet Glinka eredetileg *Scherzo egy orosz táncdal témájára* címmel jelölt, nem is „programzene"; a kortársak szerettek volna utólag programot illeszteni hozzá, egy lakodalom történetét, Glinka azonban tiltakozott ellene.[8] Érdekes a története Borogyin

6 „Ön ismeri egy kissé zenei elveimet – írta Nyikolszkijnak közvetlenül a Szentivánéj befejezése után, 1867. júliusában –, és nem kételkedik abban, hogy számomra fontos dolog a népi fantázia hű reprodukálása, bármiben jelentkezzen is, persze amennyire csak a zeneművészet eszközei lehetővé teszik. E művészi hűség nélkül a kompozíciót méltatlannak tartom – akkor inkább hagyjuk a címadást, és nevezzük úgy, ahogy a németek: *ez vagy az* B-dúrban vagy a-mollban." (Modeszt Muszorgszkij: i.m., 121.)

7 Modeszt Muszorgszkij: i.m., 121.

8 Glinka: i.m, 133.

Közép-Ázsiában című zenekari darabja[9] keletkezésének és programjának. A mű különleges alkalomra íródott: a II. Sándor cár trónralépésének 25. évfordulójára tervezett ünnepi élőkép-sorozatnak ahhoz a képéhez, amely az orosz birodalom ázsiai hódításainak békés és építő jellegét kívánta illusztrálni. Az előadás végül elmaradt, de Borogyin műve elkészült, s a koncert-bemutató műsorfüzetébe bekerült egy program – nem tudni, Borogyin vagy valaki más tollából –, amely leírja, hogyan közeledik és távolodik Ázsia sztyeppéin az orosz katonák biztonságos védelme kíséretében a keleti karaván.[10] Található a népszerűsítő irodalomban ennek a programnak egy variánsa, amely szerint az orosz hadegység és a keleti karaván egymással szemben halad a sivatagban, találkozik, majd eltávolodik egymástól. A darabba tulajdonképpen mindkét program beleképzelhető. A zene természetesen sem egyikről, sem másikról nem szól, bár tagadhatatlan, hogy az élőkép témája, az orosz katonák és a keleti karaván jelenléte adhatta az ötletet Borogyinnak oroszos és keletias téma ötvözésére.

Nem véletlen, hogy amikor Rimszkij-Korszakov, a nagy átdolgozó a Borogyin-hagyatékon munkálkodott, fel sem merült benne, hogy a *Közép-Ázsiában* bármiféle beavatkozásra szorulna. A darab ugyan teljességgel elkerüli a hagyományos nyugat-európai forma-szkémákat, de nem nélkülöz arányt és mértéket, mi több, a forma teljes harmóniája valósul meg benne. Borogyin kompozíciója, bár alkalmi indíttatással és igen gyorsan készült, egy tökéletesre csiszolt gyémánt benyomását kelti. Hogy a szerző is tisztában volt a mű értékével, a Lisztnek szóló ajánlás tanúsítja.

Elsőre feltűnik a kottakép szokatlanul részletes és gondos, szinte bizonyos 20. századi partitúrákra jellemzően aprólékos kidolgozottsága. Nagyon kevés előadásban (talán az Ernest Ansermet és a Karel Ančerl vezényelte felvételeken)[11] valósulnak meg azok a leheletfinom árnyalatok, amelyek a partitúrában rejlenek. Például a hegedűk három- és négyvonalas *e*-n tartott üveghangjának úgy kell szólnia az első 100 ütemen keresztül, hogy fokozatosan testesedik, de nem erősödik, azaz kizárólag a testesedés által erősödik: az *e* hangot az első 4 ütemben egy-egy szólóhegedű tartja, a következő 9 ütemben két-két szólóhegedű, a további 14 ütemben három-három szólóhegedű, az azután következő 16 ütemben négy-négy szólóhegedű, majd a formarész végéig a teljes első-második hegedű szólam, ám a dinamika mindvégig *pianissimo*.

A második, ami feltűnik a partitúra tanulmányozásánál, a szerkesztés, a hangnemi terv, a dinamika, a hangszerelés hihetetlen ökonómiája. A 302 ütemes darab egységes metrumban zajlik le, 2/4-es *Allegro con motó*ban 92-es metronómszámú negyedértékekkel (ennek következtében az időarányok nyugodtan meghatározha-

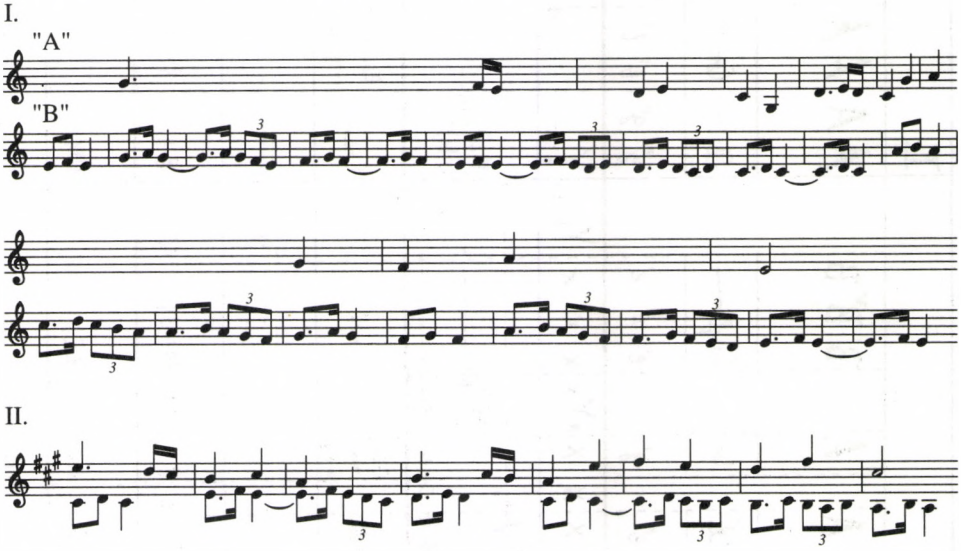
9 A mű a nyugati nyelveken *Közép-Ázsia pusztáin* vagy *Közép-Ázsia sztyeppéin* fordítással terjedt el. A múlt század végén Franciaországban és Belgiumban *Tevék* címmel játszották (S. Dianin: *Borodin*. London 1963, 226.), Liszt is így emlegette. Borogyin német és francia nyelvű levelezésében viszont *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* címen szerepel (Sz. A. Gyianyin: *Borogyin*. Moszkva 1960, 265. ff.).

10 Gyianyin: i. m., 180.

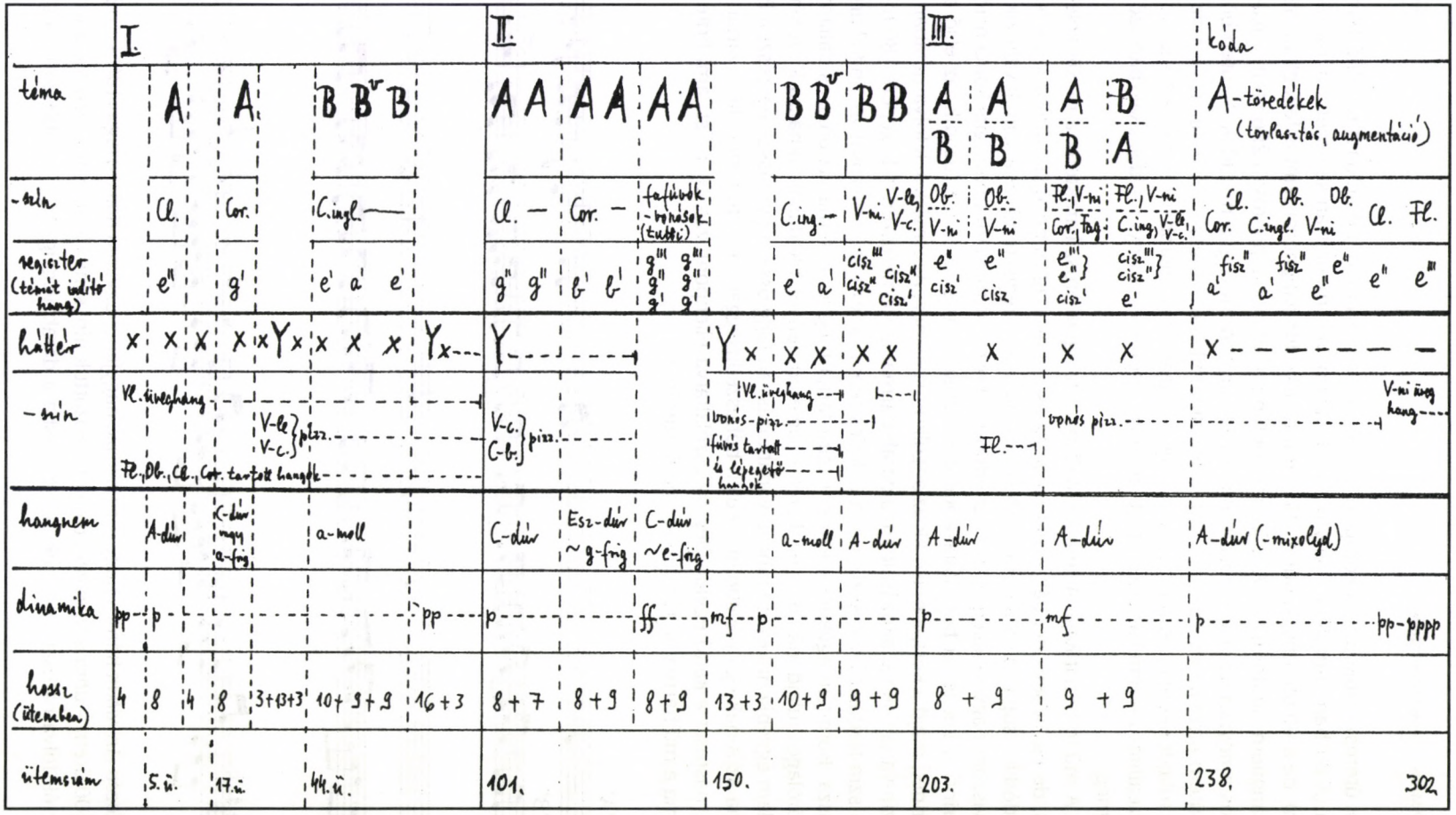
11 Ernest Ansermet, L'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, DECCA LXT 2833; Karel Ančerl, Cseh Filharmonikus Zenekar, Supraphon 10626 mono, 50626 stereo.

tóak ütemszámokban). A kompozíció nagy része, csaknem öthatoda *A*-tonalitásban van (A-dúrban, a-mollban vagy ezeknek valamilyen modálisan színezett változatában), de a 40 ütemnyi C-dúr és 17 ütemnyi Esz-dúr hangnemi szint is felfogható az A-hangnem variánsaként. A teljes mű több mint öthatoda, pontosan 256 ütem a *piano* és a *négyszeres piano* közötti dinamikai sávban mozog; a maradék 46 ütemből 30 ütem *mezzoforte,* 16 ütem *fortissimo* dinamikájú. Hangszerelését tekintve a darab tulajdonképpen kamarazene. A teljes – egyébként inkább 18., mint 19. századi összeállítású – zenekar csak egyetlen helyen, egy 16 ütemnyi rövid szakaszban szólal meg.

A mű fő tematikáját alkotó két dallam – az egyik orosz karakterű, a másik keleties, de egyik sem népdal – melodikailag és ritmikailag mindvégig *változatlanul* ismétlődik, csupán a hangnemük, illetve moduszuk, a regiszterük és a színük változik, az viszont nagyon jellegzetesen, gondosan eltervezett formadramaturgiai koncepció szerint. A két téma bemutatása karakterisztikus hangszerekhez fűződik: az első a klarinét, majd a kürt, a második az angolkürt színéhez. Az ismétlések folyamatában, a szín-variációk váltakozásaiban, a darab harmadik formarészének közepére 180 fokos szín-fordulat következik be: a keleties témát a kürt, az oroszosat az angolkürt játssza. Borogyin egyedül a klarinét-színt tartja meg az 1. téma, az oroszos dallam kizárólagos tulajdonának, s e takarékosság eredményét a kódában aknázza ki. A két dallam egyébként két különböző vonatkozásban függ össze egymással: egyrészt a B téma az A-nak egy bővebben – keleti bőbeszédűséggel – kifejtett melodikai variánsa, másrészt a kettő egyidejűleg megszólaltatva ellenpontozza egymást, ami kritériuma a mű harmadik formarésze építkezésének.



A *Közép-Ázsiában* három nagy formarésze nagyjából egyenlő hosszúságú (100 + 102 + 100 ütem – *ábra a következő oldalon),* közöttük nincsenek kihallható cezúrák, a variációk folyamatosan mennek át egymásba a darab végéig. Mégis, többszöri meg-



A = „oroszos” téma / B = „keleties” téma / x = tartott hang(ok) / Y = „lépegető” hangok

hallgatás után kikristályosodnak a kompozíció folyamatának jellegzetességei: az első rész a témák levegős bemutatása, a tartott és a lépegető hangokból kirajzolódó zenei háttérben; a második rész sűrítést hoz zenei léptékben, szaporítást tematikában, nagyobb amplitúdójú változásokat dinamikában, színtartományban; a csöndesen, szinte intimen induló harmadik rész az összefoglalás, a két dallam összeolvasztása és színbeli metamorfózisa; a kódára csak az A-val jelölt 1. téma marad – amely, ekkorra már a hallgató képzetében is, magában foglalja a 2. témát – és töredékeire bomlik. A mű végén még egyszer felhangzik teljes formájában, augmentálva, alapszínén, a klarinéton, majd lezárásként, a hegedű-üveghang mellett, a fuvolán: azon a hangszeren, amely a fúvósok közül először szólalt meg a darab kezdetén. A három részt nevezhetjük tézis–antitézis–szintézis folyamatának, de hívhatjuk expozíció, valamiféle feldolgozás és visszatérés építményének is, hozzátéve, hogy a darab formájának nincs köze a szonátaformához. Glinka és Muszorgszkij után Borogyinnak is sikerült kilépnie a német kerékvágásból egy rövid zenekari kompozíció erejéig, amely időtálló remekműnek bizonyult – s további tölgyfák eredetének.

IMS-KONFERENCIA
Budapest, 2000 augusztus

A Nemzetközi Zenetudományi Társaság (International Musicological Society)
2000. augusztus 23. és 29. között
kongresszusközi szimpóziumot rendez Budapesten.

A szimpózium fő témája:

A MÚLT A JELENBEN

A „jelen" ezen összefüggésben nem (csak) a 20. századot jelenti, hanem bármely kort a maga múltjához viszonyítva. A téma a következő kérdéscsoportokat foglalja magában:

> Miképpen válik aktuálissá egy-egy korszakban a zenetörténeti múlt egy adott része? Hogyan „fedezik fel"? Hogyan látják? Miképpen lesz élő? Hogyan értelmezik át, s milyen szerepet játszik e „múlt" az adott korszak zenekultúrájában?

Elsősorban nem a folyamatos (és nagyrészt ösztönös) tradíció-folyamatosságról van szó, hanem a közvetlen megelőző korszakon átugró, tudatos újrafelfedezést feltételező visszanyúlásról (nagyszülő-effektus).

A szimpózium a következő területeken vizsgálná a jelenséget:
- zeneszerzés („archaizálás"; zenetörténeti ihletés; a múlt értelemváltása)
- előadói repertoár (kivételek a zömmel kortárs zenét játszó egykori gyakorlaton belül; e modell fokozatos átváltása a zenetörténet egészét birtokló előadói gyakorlatra)
- a zenetudomány múltképe (egyes korok felfedezése, majd forrásokon alapuló, módszeres megismerése a zenetudományban; az egyes korok megítélésének alapvető változásai)
- a múlt az uzuális zenegyakorlatban (népzene, zeneoktatás, szórakoztató zene, a mai könnyűzene)

A témakörbe bevonjuk a népzenét és egyéb „tradicionális zenei" jelenségeket (például az ázsiai, afrikai zenekultúrákat) is:
- hogyan képviselnek maguk is múltat egy-egy zenetörténeti „jelen" számára?
- mennyiben foglalnak magukban maguk is múlt-elemeket (amennyiben e jelenség egyáltalán rekonstruálható)?

A szimpózium programjába a főtémán túl szabad előadások is felvehetők, de a főtémához kapcsolódó előadások előnyt élveznek. Előnyt élveznek továbbá olyan javaslatok, melyek átfogó, több korszakot érintő témákat, témacsoportokat tárgyalnak, egységes tervezésben, lehetőleg round-table formában (team-pályázatok). Az egy adott korszakot érintő, kisebb témákat a fogadó-korszak (a „jelen") szerint csoportosítjuk sessiókba, és külön keretet biztosítunk – tematikus csoportosításban – a szabad előadások számára. A megnyitó ülést augusztus 23-án délután, a sessiókat augusztus 24. és 26. között, valamint augusztus 28-án tartjuk. Augusztus 27-én, vasárnap kirándulás.

A javaslatokat legkésőbb június 1-ig kérjük beküldeni a következő címre: Dobszay László, Institute for Musicology, H–1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. Telefon: 36–1–214–6770 (Ext. 202). Fax: 36–1–375–9282. E-mail: laszlod@zti.hu. Az előadás-javaslatokhoz 10–12 soros kivonatot kérünk csatolni, továbbá egy ugyancsak 10–12 soros információt a szerzőről (cím, születési év, munkahely, kutatási terület, két-három legfontosabb publikáció). Az egységes tervezésű sessióra, round-table-re vonatkozó javaslatot annak vezetője nyújtja be a sessio koncepcióját tartalmazó mintegy féloldalas konceptben, csatolva hozzá a tervezett résztvevőkre vonatkozó fenti adatokat és a kapcsolódó előadások rövid vázlatát.

A programbizottság 1999. szeptember 1-ig hozza meg döntését, és azonnal értesíti a javaslattevőket.
Ezután 1999. december 1-jén jelenik meg a szimpózium hallgatói számára
a programterv és részvételi felhívás.

Tallián Tibor

»...MÚLJÉK EL E POHÁR ÉN TŐLEM...«*

Cantata profana és Máté evangélium

Keszi Imre figyelt föl elsőként a *Cantata profana* budapesti bemutatóhangversenye alkalmával (1936) arra a magányos *retour à Bach*ra, amit Bartók a mű bevezetésében megvalósít: felismerhetően idézi, pontosabban újraformálja e részlet a Máté-passió nyitókórusának hangszeres bevezető zenéjét. Az embléma-választás vélhetőleg könnyen felfedi első jelentését. Román népi mítosz-szövegével Bartók a múlt mély kútjába tekint, ahogy Thomas Mann fogalmaz a *József és testvérei* kezdetén; a Bach-parafrázissal mintegy hirdeti, hogy a szöveghez illőn és méltón a zene is a legmélyebbre tekint, az európai zenei hagyomány legtisztább forrásának tükrébe. (Forrás, vagy inkább őstenger: *„nicht Bach, Meer sollte er heißen"*.)

Kézenfekvő magyarázat; vajon elégséges is? Felmerül a második kérdés: Bartók reájuk vetett merész tekintetét mű és műfaj nem irányítják-e vissza még Bachnál is távolabbra, nem mutatnak-e rá valami még nagyobb szabású, összemérhetetlen előzményre? Bach passiója nem ad-e alkalmat Bartóknak, nem kényszeríti-e, hogy megpillantsa, megszólítsa a Bibliát, az evangéliumot?

A kérdés felvetését indokolja, hogy Bartók, aki (amennyire tudom) a Bibliáról, a könyvhöz fűződő viszonyáról nyilvánosan nem nyilatkozott, foglalkozni bizonyíthatóan foglalkozott szövegével. Dolgozatomban a nagy aposztata különös találkozását készülök elbeszélni az evangéliumok hősével. Előrebocsátom: a találkozás a *Cantata profana* születési évszámához képest meglehetős korai időpontban történt; ha a jelek nem csalnak, az 1910-es években. Eleven lehetett-e akárcsak részben is a régi szövegélmény a nagy mű fogalmazása közben, hozzáadódhatott-e belőle valami az üzenetéhez? Hogy a mítosz és a zenei barokk régmúltja mellett Bartók közelebbi múltba, a sajátjába is visszatekintett 1929–30-ban, arra mindenesetre tanúként hívhatjuk magát a *Cantata profanáb*an megzenésített kolindaszöveget. Ugyan időtlenül ősi forrásokból tör fel, mégis, Bartók számára az 1910-es években nyilatkozott meg, szubjektív értelemben akkor született. Két változatát közvetlenül az I. világháború kitörése előtt gyűjtötte fel, nehezen születő táncjátéka gesztációjának első korszakában. A Bartók-irodalom okkal utal arra, hogy a *Cantata* quasi-színpadi, misztériumjáték, *actus* műfaja a tízes évek színpadi trilógiájára emlékezik, tárgyban és hangsorszimbolikában elsősorban annak erdei darabjára, *A fából faragott királyfi*ra.

* Elhangzott a 75 éves Ujfalussy József tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián, 1995. április 1-jén, az MTA Zenetudományi Intézetének Kodály termében.

Színpadi műveinek évtizede, a tízes évek a permanens érzelmi válság korszakát alkotta Bartók életében. Egyszersmind a nagy menekülési kísérletek kora volt, északra és délre, keletre és nyugatra: Norvégia és Marokkó, Párizs és (legalábbis terv szerint) Moldva épp csak, hogy elég messze volt a harmincéves Ahasvérus hangulata számára. A háború kirobbanása elzárta mind a keleti, mind a nyugati menekülési utakat; Bartókon a szellemi klausztrofóbia jelei mutatkoztak, az 1915 elején, közelebbről ismeretlen időpontban feleségének írott könnyes panaszlevél félre nem érthető híradása szerint. Külső helyzete és belső állapota valamelyest javult, amint 1915 nyarán újra megnyílt a lehetőség a folklór-gyűjtésre. De ha javult is a helyzet, mindenesetre csak részlegesen; a keleti mélybeszállásokat a háború körülményei között nem ellensúlyozhatta a másik vigasz-ág, az út a magas nyugatra. Szerencséjére a tényleges utazásokon kívül Bartók ismerte másik, eszmei módját is a távolbamenekülésnek, s ezt a háború sem tudta elzárni előle. A távolság-vágy szublimálásának jellegzetes bartóki módja volt a roham- vagy inkább gyűjtőútszerű nyelvtanulás, különleges, utazásszerű, árulkodóan élmény-központú módszerrel. Kiválaszt egy „távoli", Magyarországról nézve bizonyos értelemben egzotikus nyelvet, kiválasztja a nyelv irodalmának valamelyik legmagasabb rendű termékét, és nyelvtannal, szótárral felszerelkezve nekilát olvasásának. Az olvasás–utazás–gyűjtés eredményét, a szavakat lapszéleken, olykor füzetes szószedetekben örökíti meg.

Nyelvtanulási szenvedélyéről feleségéhez, nyelvtanuló-partneréhez írott több levél ad hírt a háborús években. 1915 áprilisában Füleken kelt levelében két felkiáltójellel figyelmezteti Mártát: „Olasz!!" Tőkésujfalubúl írja 1916 decemberében: „Néha vágyom valami francia könyv után." 1917 februárjában további nyelv tanulásáról, illetve már a tanulás megszakításáról értesít egy sürgős munka, a balett szólamainak másolása okán: „Az én szép lendülettel megindult spanyol tanulásomnak korai és gyászos vége szakadt (azért folytatom azt is). Elolvastam már *Don Quijote* 1. 2. fejezetét. Jó olvasni. És arra gondolok hogy nyáron majd spanyolra tanítlak. Igazán. Párhuzamosan az olaszt is folytatjuk – és épen ez lesz érdekes: két ilyen rokon nyelv összeboronálása és szétválasztása."

Hogy a tizenhetes nyárra vonatkozó ígéretét beváltotta-e, tovább tanulta-e Mártával az újlatin nyelveket, nem tudjuk. Tudhatjuk viszont, hogy valamikor – talán a *Don Quijoté*val egyidőben, talán később – másik spanyol szövegű könyv olvasásába, szószedetelésébe is belefogott. A Bartók-hagyatékban megtalálható könyv főhőséhez, bár hasonlíthatatlan, mégis kapcsolható valamiképpen a búsképű excentrikus, ha máshogy nem, úgy, mint ideálishoz a groteszk. 1901-ben Madridban jelent meg, címe: *El Nuevo Testamento*. Bibliagyűjteményébe sejthetően az 1906-os ibériai út zsákmányaként sorolta be Bartók a spanyol *Újszövetség*et a francia, olasz, angol, illetve szlovák és román fordítások mellé.

Bibliagyűjtemény Bartók könyvtárában? Előzzük meg a félreértést: a szent könyv többszörös jelenléte egyáltalán nem bizonyít amellett, hogy Bartók afféle *Evangelimann*, bibliás ember lett volna. Ő, a született gyűjtő és összehasonlító, a Bibliát nem utolsó sorban fordításainak nagy száma s az ebből kínálkozó összehasonlító játék okán gyűjtötte. Jellemző, hogy milyen nyelveken: bár a Biblia hat nyelven volt birtokában,

Bartók két „anyanyelvén", magyarul és németül olvasható kiadás nem szerepel az eredeti gyűjteményben, annak láthatóan a századelőn beszerzett darabjai között. (Protestáns magyar nyelvű bibliafordítást a Bartók Archívum-béli Bartók könyvtár későbbi időből sem őriz. Találunk viszont ott egy magyar nyelvű katolikus Biblia-díszkiadást. Kézírásos ajánlás szerint 1937-ben kapta a mester a kegyes szervezőktől az Éneklő Ifjúság Bartók-hangversenyének emlékére.) Mindennek alapján megkockáztathatjuk: a Biblia szövege, bár fontos Bartók számára (hiszen hat változatban őrzi), másfelől excentrikus szöveg is, mint – Közép-Európából nézve – a nyelvek, amelyeken gyűjti.

Mit árulnak el a Biblia-példányok a szövegeket gyűjtő és összehasonlító Bartókról? Feltűnik, hogy a francia és a román biblia nem tartalmaz jelöléseket és bejegyzéseket, ezek tehát minden bizonnyal kimaradtak az összehasonlításból. Annál lelkesebben fogott bele az olasz és a szlovák fordítás összevetésébe. A szlovák példányban sok piros irónnal bekeretezett helyet találunk a kezdettől a Genezis 16. fejezetéig, ezzel a megjegyzéssel: „olaszban másképp". Úgy látszik, e jelöléstől a szlovák szöveget nem olvasta tovább, az olasz fordításban azonban szó-kijelölő vonalkák találhatók a lapszélen egészen a Bírák 1. fejezetéig. Az angol kiadásban ugyanilyen szókijelölések és aláhúzások az első három evangéliumban fordulnak elő. A spanyol Újszövetségbe beírt néhány angol szinonima egyértelművé teszi, hogy az angol példányt Bartók fordítási segédletül, quasi szótárként használta a spanyol olvasáshoz. Jézus történetét azonban olvasni spanyolul olvasta, a *Don Quijote* és *A belső várkastély* nyelvén.

Mennyire hatolt át a spanyol nyelvű Újszövetségen a behatoló Bartók? Szó-kijelölései a harmadik evangélium 11. fejezetéig követhetők, hosszabb szöveget a második és harmadik evangéliumban csak egy-egy helyen húz alá, illetve jelöl ki a lapszélen. Sűrű szószedetelés nyomát és egyes tartalmi kérdések intenzív feldolgozására utaló jeleket csupán az első evangéliumban fedezünk fel. A *Cantata profana* felől nézve bizonyára jelentőséggel bír, hogy az első evangéliumot az Újszövetség Máté nevéhez kapcsolja.

Hogy a nyelvtanulási és nyelvi–összehasonlító célú olvasáson túl miben is állt a spanyol nyelvű evangéliumi szöveg bartóki feldolgozása, vagyis hogy a szavakon túl miféle jelentéseket ismert fel és raktározott el, és ha egyáltalán megtette, az emlékezet milyen mélységébe, a személyiség mely rétegébe, azt teljes egészében nem tudjuk rekonstruálni. Azért sem, mert nem tudjuk, mennyire ismerte az evangéliumot korábban. 1907-ben úgy tüntette fel magát Geyer Stefi előtt, mint aki kamaszkora óta meggyőződéses ateista. Majdnem bizonyosra vehető ennek alapján, hogy a gyermekkora és a nyelvtanulás között eltelt húsz évben nem foglalkozott az újszövetségi történet eredeti formájával. Nagyon kérdéses, hogy korábban közvetlen kapcsolatba került-e egyáltalán a Bibliával: a katolikus hitoktatásban – amelynek erkölcsi elidegenítő hatásáról Geyer Stefinek beszámolt – a bibliai szöveg tanulmányozása korántsem állott előtérben.

Ennek megfelelően, a spanyol Újszövetségben található olvasásjelek egy része mintha éppen az evangélium első felfedezésére utalna. Pontosabban szólva, arra a felismerésre, mennyi minden él szállóigeként mindennapi (vagy emelten mindennapi) stílusunkban és gondolkodásunkban Jézus szavaiból. Tipikusan ráismerés jelét

látom abban, hogy egy nevezetes mondást Bartók nemcsak aláhúz a spanyol szövegben, de a hátsó borító előzéklapjára ki is írja lelőhelyét és tartalmát magyarul: „Máté 6,24: 2 úrnak nem lehet szolgálni". Sejthetően hasonló okból húzza alá a következő helyeket: Mt 7,3 („Miért nézed pedig a szálkát, amely vagyon a te atyádfiának szemében, a gerendát pedig, mely a te szemedben vagyon, nem veszed eszedbe?"), és Mt 8,12 („Ez országnak pedig fiai kivettetnek a kivülvaló setétségre, holott lészen sírás, és fogaknak csikorgatások"). Mint a szellem minden sértett embere – nem is mondhatni, alaptalanul – magára ismer ama mondat alanyában, amely a 13. fejezet spanyol tartalomismertetésében olvasható: *El profeta sin honor en su patria.* A kiválasztottság toposzára reagál Mt 20,16 kiemelésével („mert sokan vannak a hivatalosak, de kevesen a választottak"). Mt 19,24 aláhúzása magáért beszél. („Ismét pedig mondom néktek, hogy könnyebb a tevének általmenni a tűnek fokán, hogynem a gazdagnak isten országába menni.")

Itt utalok a Lukács evangéliumában feltűnően megjelölt epizódra, azért is, mert a jelölés motívuma, bár kétségkívül lélektani, nyilvánvalóan nem „mélylélektani". Legfeljebb csak az lehet kérdéses, hogy kinek a pszichéjéről árulkodik Lk 10,30–42 kijelölése, Bartókéról vagy feleségééről, akinek minden oka megvolt rá, hogy magára vonatkoztassa az evangéliumi példázatot – nem csak az, hogy a Márta névre hallgatott. („Lőn pedig, mikor az úton menne, beméne ő egy faluba, egy Márta nevű aszszony pedig befogadá őtet házába. És ennek vala nénje, ki neveztetik vala Máriának, ki a Jézus lábainál leülvén, hallgatja vala az ő beszédét. Márta pedig foglalatos vala a szüntelen való szolgálatban. Eljövén azért monda: Uram! Nincsen-é arra gondod, hogy az én néném elhagyott engemet, hogy csak én magam szolgáljak? Mondjad azért néki, hogy nékem segéljen. Felelvén pedig, monda néki Jézus: Márta! Márta! szorgalmatos vagy és sokra igyekezel. De egy a szükséges dolog: Mária pedig a jobb részt választotta, mely el nem vétetik ő tőle.")

Egy a szükséges dolog: az epizód az evangéliumi *„Spruchweisheit"* szintjéről átemel a második, magasabb és szempontunkból jelentőségteljesebb szintre, amelyen Bartók az evangélium szavaival szembesül. Arra a szintre gondolunk, amelyen Jézus kemény példázatokkal világosítja fel tanítványait: a társadalmiság szabályai érvénytelenek, semmisek, a társadalmi–emberi kapcsolatok, érzelmek, értékek csak látszólagosak az Istenhez fűződő kötelékek erejéhez képest. A „jobb rész" epizódja még viszonylag szelíd, sőt talán szelíden tréfás megnyilvánulása e szándéknak. Anyjával, testvéreivel szemben azonban a Mk 3,33 Bartók által megjelölt epizódjában már teljes nyíltságában mutatkozik meg Jézusnak az emberi értékrend iránti közönye; ha jól értem, egyetlen, megsemmisítő kérdéssel elszakítja azt, ami az emberi faj legősibb belső szervezőerője: a vérségi köteléket („Kicsoda az én anyám, vagy az én atyámfiai..."). Ami itt passzív formában nyilvánul meg, az az evangélium számos helyén drasztikus, bár képletes aktivitás formáját ölti. Aláhúzásaiból, jeleiből ítélve, Bartók különösen érzékenyen reagált e helyekre: Mt 10,21–21 („Az atyafi az ő atytyafiát halálra adja, és az atya az ő fiát; és támadnak a magzatok az ő szüléikre, és azokat megöletik"); Mt 10, 34-35 („Ne gondoljátok, hogy azért jöttem volna, hogy békességet bocsássak e földre: nem azért jöttem, hogy békességet bocsássak, ha-

nem fegyvert. Mert jöttem, hogy azt cselekedjem, hogy a fiú az ő attyának ellensége legyen, a leányzó az ő annyának, és a menye az ő napának.")

Egy további módusa a társadalmiság tagadásának a már kiemelt tétel: „két úrnak nem lehet szolgálni". Szövegösszefüggésében nézve, ez a társadalom együttműködésének azt a bázisfaktorát tagadja, ami Marx szerint az emberből embert csinált: a munkát, a munkán alapuló ön- és társadalomfenntartást. A szorgalmatosság, az étel, ital, öltözet értékének tagadása, az égi madarak hasonlata – mindebből kihalljuk Jézus parancsát az átváltozásra: Mt 6,24 („Senki nem szolgálhat két úrnak: mert vagy az egyiket gyűlöli, a másikat szereti; vagy az egyikhez ragaszkodik, a másikat megutálja. Nem szolgálhattok Istennek és a világi gazdagságnak. Annakokáért mondom néktek: Ne legyetek szorgalmatosok a ti életetekről, mit egyetek, vagy mit igyatok; sem a ti testetekről, mivel öltöztessetek. Nemde nem nagyobb-é a lélek, hogynem az eledel, és a test, hogynem az öltözet? ...Hanem keressétek először az Istennek országát, és annak igazságát, és mind azok megadatnak néktek. Ne legyetek azért szorgalmatosok a holnapi napról: mert a holnapi nap gondot visel az ő dolgairól.").

Hyperbolikus véglete az átváltozási parancsnak Mt 19,12. („Mert vannak herélt emberek, kik az ő annyok méhéből úgy születtek; és vagynak herélt emberek, kik emberektől heréltettek meg; és vagynak herélt emberek, kik magok herélték meg magukat a mennyeknek országáért. A ki béveheti ezt, vegye bé.") Jézus e mondása előtt is, utána is int: nem mindenki érti a szót, csak az, akinek megadatik. Vajon a szabadgondolkodó Bartók értette-e Jézus mondandóját? Efelől a spanyol Újszövetség kétségben hagy, bár nem a szöveg Bartókra gyakorolt nagy hatása felől. Kijelölésen és aláhúzáson túl Bartók három esetben írt be egy-két szavas kommentárt a kötetbe; egyik, tömör megjegyzése éppen e versnél található: „oho!" – látjuk a szakasz után felkiáltójellel, talán a felháborodás jelével. Tízegynéhány évvel később, a *Cantata* komponálásának idejére azonban mintha „bevette volna", amit Jézus mond: a *Cantata* tenorszólójának két kényes magas *c*-je, amihez, tudjuk, olyannyira ragaszkodott Bartók, talán arra utal, a legnagyobb fiú szarvassá változva, belép azok közé, akik *„seipsos castraverunt propter regnum caelorum"*.

További szkeptikus bartóki jegyzettel találkozunk Mt 19,28-nál („Bizony mondom néktek, ti kik engemet követtetek, amaz újonnan való születéskor, mikor ülénd az embernek Fija az ő dicsőséges székibe, ti is ültök tizenkét székekben, és megítélitek az Izráelnek tizenkét nemzetségit"), ahol Jézus ígérete mellé Bartók a lapszélre írja kérdőjellel: „Judás is?" Talán ez is egyike azon helyeknek, amit csak az vesz bé, aki béveheti. Más a helyzet harmadik, leghosszabb, kétmondatos széljegyzetével Mt 6,1–4 mellett. („Eszetekbe vegyétek, hogy alamizsnátokat ne osztogassátok emberek előtt, hogy láttassatok azoktól; különben a ti mennyei atyátoknál jutalmotok nem lészen... Mikor pedig te osztogatsz alamizsnát, ne tudja a te balkezed, mit cselekeszik jobbkezed. Hogy a te alamizsnád titkon legyen: a te Atyád pedig, aki néz titkon, megfizeti neked nyilván... Te pedig mikor imádkozol, menj bé a te titkos házadba, és ajtód bézárolva imádjad a te atyádat, a ki titkon vagyon, és a te atyád aki néz titkon, megadja néked nyilván.") A szakaszhoz Bartók a következőt jegyzi a lapszélre: „Hát mégis jutalom fejében tegyünk jót?! Ez nem tökéletesség".

Meglehet, teológiailag ez Bartók legnagyobb félreértése – de nem vetemedünk arra, hogy e félreértést megkíséreljük eloszlatni. Nem mondjuk, hogy Jézus atyja, aki néz titkon, maga a tökéletesség, amit Bartók számon kér. Csupán annyit konstatálunk, mit próbál kifejezni a tökéletesség e fogalmával maga Bartók. Ő, akit – jól látszik – lelkesítenek Jézus drasztikus „oldásai", mindazok az elszakadások és csonkítások, amelyekkel Jézus az embert mintegy kimetszi a világból, ez a Bartók nem akarja alávetni magát Jézus kötésének, amellyel a világtól eloldott embert az Atya nevében az országhoz akarja fűzni. Az ifjú Bartók nem akarja, hogy az embert bárki megjutalmazza, ha annak az az ára, hogy nézze őt titkon. Ő az abszolút emancipációt akarja, a tökéletes meg-nem-figyeltséget – a tökéletes magányt.

A kolinda-szöveg kétségkívül erről, a teljes, az abszolút emancipációról beszélt neki. Biztosra veszem, tudatosan állította szembe a kolindabeli szarvasfiak atya elleni lázadását az evangéliumi alázattal, alávetéssel, amit az ember fia a mindenütt jelenlévő, a titkon figyelő Atya irányában tanúsít; az evangéliumra utalva, az evangélium szakralitása ellenében nevezte a kolinda alapján komponált művét profánnak. Hogy vajon mi hozhatta működésbe az asszociációs mechanizmust az 1920-as évek végén, mi ismertette föl Bartókkal, hogy a másfél évtizeddel azelőtt, a nagy klausztrofóbia korában közel egy időben olvasott–gyűjtött bibliai, illetve folklorisztikus exodus-szövegek egymással rokonságban állnak, noha bennük a kivonulás valóban vagy vélten más jegyben zajlik? Könnyen lehet, hogy a Máté-passió bemutatásának kétszázadik, a Mendelssohn-féle újrafelfedezésnek századik évfordulója. Vikárius László *Cantata*-forrástanulmánya figyelmeztet rá, mindkettőről megemlékeztek 1929-ben. Az aktualitáson túltekintve: nem tartom lehetetlennek, hogy az asszociációt a két kivonulási mítosznak egyik nyilvánvalóan közös motívuma váltotta ki: a megkísértés jelenete, és a megkísértés metaforikus eszköze, a pohár.

Jézust a Máté-evangélium szerint a Getsemané-kertben megkísértette az elemi emberi életösztön. Magányos párbeszédében a legfőbb bíróval, nem fél gyengének mutatkozni, és háromszor elhárítja magától a halál keserű kelyhét. De aztán háromszor legyőzi félelmét; aláveti magát atyja akaratának, mint Szókratész az athéni atyákénak, és kész kiinni a méregpoharat. (Mt 26,39–42: „És egy kevéssé előmenvén, arccal leesék, könyörögvén, és ezt mondván: Én Atyám! ha lehetséges, múljék el e pohár én tőlem: mindazonáltal nem úgy legyen mint én akarom, hanem a mint te... Én Atyám! ha el nem múlhatik én tőlem e pohár, hogy meg ne innám azt, legyen meg a te akaratod.")

A kolinda utolsó szakaszában a szöveg párbeszédes formában ad elő megkísértés-jelenetet; a kísértő, az atya szavaiban az egyik legerősebb csábítás-motívum az otthoni bőségasztalon álló, borral teli pohár, melyet felidéz a fiúk lelki szemei előtt. E poharat, az engedelmesség, a függőség kelyhét a kolindában a fiúk elutasítják, a legnagyobb szarvasfiú elhíresült zárómondatával: „a mi szájunk többé nem iszik pohárból..."

Azonos motívum ellentétes értékelése: úgy látszik, a passió és a kolinda pohármetaforája között, szakrális és profán szféra között a nyílt ellentmondás, a tagadás viszonya feszül. Vajon valóban az, és csak az? Egyértelmű választ a kérdésre nem le-

het adni. Emlékeztetni azonban lehet valamire, amire Máté-passió és *Cantata profana* motívum-azonosságainak számbavételekor általában nem gondolunk – nem merünk gondolni. A pohár, az ivás motívuma ugyanis nem a Getsemané-jelenetben tűnik föl először az evangélium utolsó szakaszában, Jézus passiójában. Kimondhatatlanul fontos előzményként ott áll a pohár már az est korábbi szakaszában megterített bőségasztalon, az utolsó vacsora asztalán. Jézus, a poharat kezében tartva, az ivás és nem ivás, elutasítás és elfogadás szóképeiben beszél tanítványainak: az isteni színét mondja el annak, aminek a Getsemané-kertben emberi fonákjával találkozunk. S amit mond, a kinyilatkoztatás pohár-metaforája az e világi ital elutasításáról, a másvilági elfogadásáról, az helyenként szórul-szóra egyezik a legnagyobb fiú kolindabeli zárszavával. Vajon nem képzelhetjük el, hogy mikor Bartókban megszólalt a *Cantata* – most már tudjuk – nehezen megtalált zárózenéje, az evangéliumnak ez a másik pohár-köszöntője is ott visszhangzott benne, nem a tudattalanjában, nem is a tudatában, hanem ama legzártabb, legmagasabb személyiségrétegben, amely mindannyiunkban nyitva áll a transzcendencia ígérete előtt: „És vévén a poharat és hálákat adván, adá azoknak, mondván: igyatok ebből mindnyájan. Mert ez az én vérem, az új szövetségnek vére, mely sokakért kiontatik bünöknek bocsánatára. Mondom pedig néktek, hogy mostantól fogva nem iszom a szőlőtőkének ebből a terméséből mind ama napig, amikor újan iszom azt veletek az én Atyámnak országában."

ZENETUDOMÁNYI KONFERENCIA

SZABOLCSI BENCE

születésének 100. évfordulója tiszteletére

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, valamint az MTA Zenetudományi Intézete kétnapos tudományos konferenciát rendez Szabolcsi Bence (1899–1973) születésének 100. évfordulója tiszteletére, egyetemes és magyar zenetörténeti, illetve népzenetudományi témákból.

A konferencia színhelye az MTA Zenetudományi Intézet Kodály terme (1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7.), időpontja 1999. november 26–27.

A konferencia viszonylagos rövidsége miatt előre láthatólag nem lesz mód minden felajánlott referátum megtartására. Jelentkezéskor kérjük beküldeni a tervezett előadás címét és rövid tartalmi összefoglalását, amelynek alapján a Társaság elnöksége és az Intézet igazgatósága által kiküldött bizottság összeállítja a végleges programot.

Írásbeli jelentkezés és a tartalmi kivonat beküldésének határideje
1999. március 18.

Cím:
Tallián Tibor, MTA Zenetudományi Intézet
1250 Budapest, Pf.28

Telefax:
(36-1) 375 92 82

e-mail:
info@zti.hu

KÁRPÁTI JÁNOS
Magyar Zenetudományi
és Zenekritikai Társaság
elnök

TALLIÁN TIBOR
MTA Zenetudományi Intézet
igazgató

Vikárius László

BARTÓK A NÉPZENE HATÁSÁRÓL*

Mottó gyanánt – s ezúttal nem véletlenszerűen megválasztott stíluseszköz, hogy a „mottó" szót használom – állítsunk egymás mellé három jól ismert zenei részletet. *(Mindhárom kotta a következő oldalpáron.)* Az első Kodály op. 2-es 1. vonósnégyesének bevezetője. A mindjárt mellé kívánkozó példa Bartók 1. vonósnégyesének zárótételéből való. Végül a későbbiek kedvéért álljon itt még a 3. zongoraverseny lassújának is egy részlete.

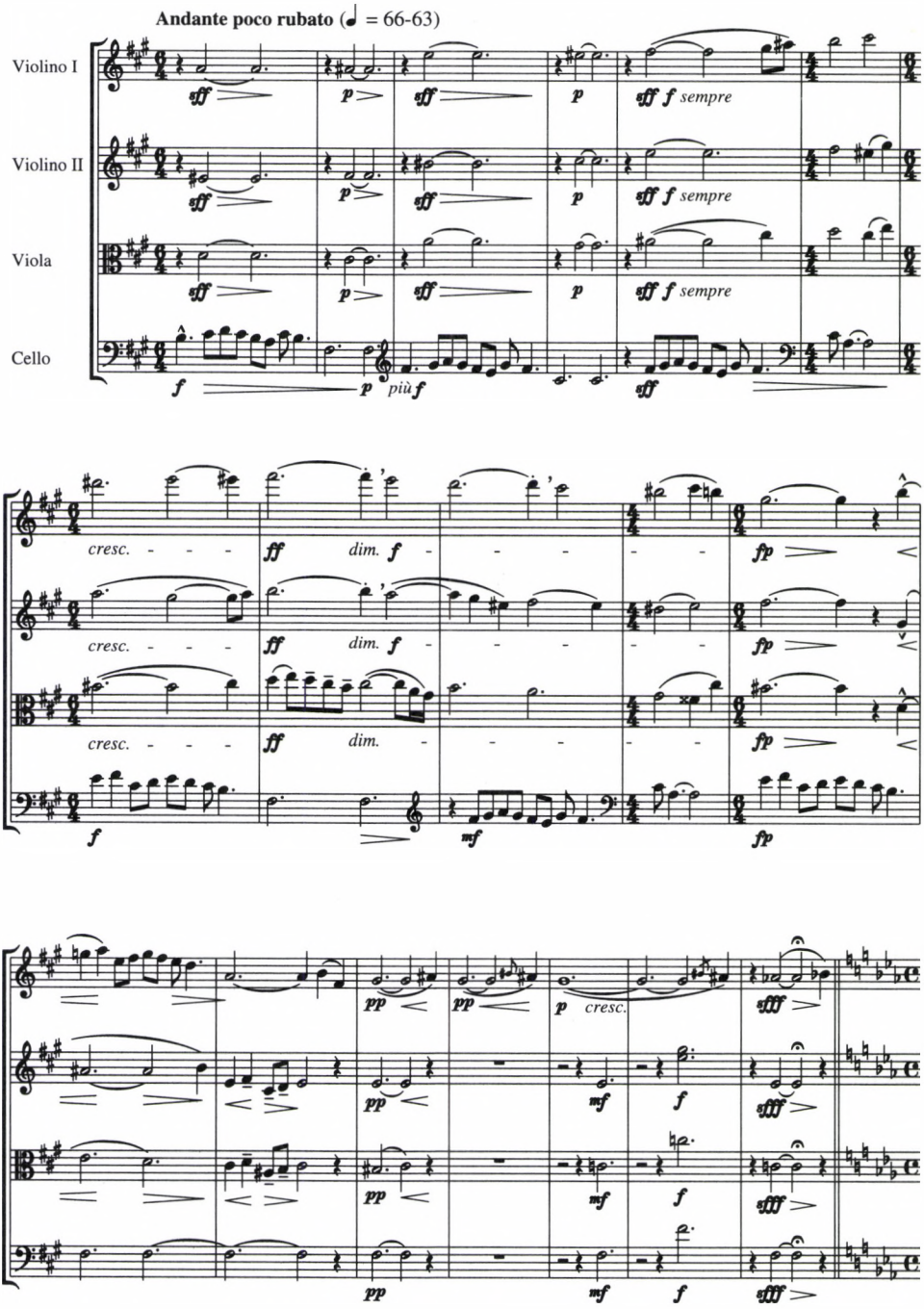
Vegyük először kicsit közelebbről szemügyre a két egykorú vonósnégyes-részletet. Válasszunk vizsgálódásunk tárgyává akár olyan pregnáns, mégis oly nehezen meghatározható sajátságokat, mint az „intonáció", akár egészen konkrét, körülírható zenei jellemzőket, mint például a tempó, a dinamika vagy a textúra, meglepő hasonlóságokat találunk. Kiemelt melodikus szólam, *f, ff* alapdinamika, melyből a zárás *pp*-ig halkul. (Kodálynál az ismét fölerősödő dinamika már az *Allegró*hoz történő átvezetés része.) Expresszív (romantikus) harmóniák, alapvetően homofon kíséret, mely csupán belső szólammozgások, a dallam tartott hangja alatt megszólaló kitöltő (esetleg álimitáló) ellenszólam-szerű melodikus frázisok révén válik áttörtebbé. A lassú tempót szinte még időtlenebbé tévő széles ütemek is egyeznek (6/4 Kodálynál, 3/2 Bartóknál, s mindkettőt meg-megtöri egy vagy több 4/4-es ütem). Bartók a végére tartogatja a tiszta dúr záró hármashangzatot, Kodálynál a népdal kezdősorainak harmonizálására jellemző ez a megoldás. A döntő különbség ugyanakkor éppen a legfontosabb közös láncszemben, a mindkét szerző által középpontba állított pentaton dallamban, valamint a zenei részletnek a mű egészében való elhelyezésében keresendő.

Első példánk a komponista saját kifejezése szerint is: mottó. Bár bevezetőként elkülönül a tételtől, egy fontos pillanatban, a kódában visszatér még. Kodály saját hangszerén, a csellón egy Vikár Béla gyűjtötte és Bartók lejegyzésében ismert teljes népdalstrófát játszat el – mondhatnánk: a magyar népdal strófaszerkezetét doktori disszertációja tárgyául választó Kodály szólal meg így a vonósnégyest, e legmagasabb rendűnek érzett műzenei műfajt választó első darabjában.[1] A tétel főrészének kezdetén az ismét csellón megjelenő téma jól hallhatóan nő ki a népdaltémából.

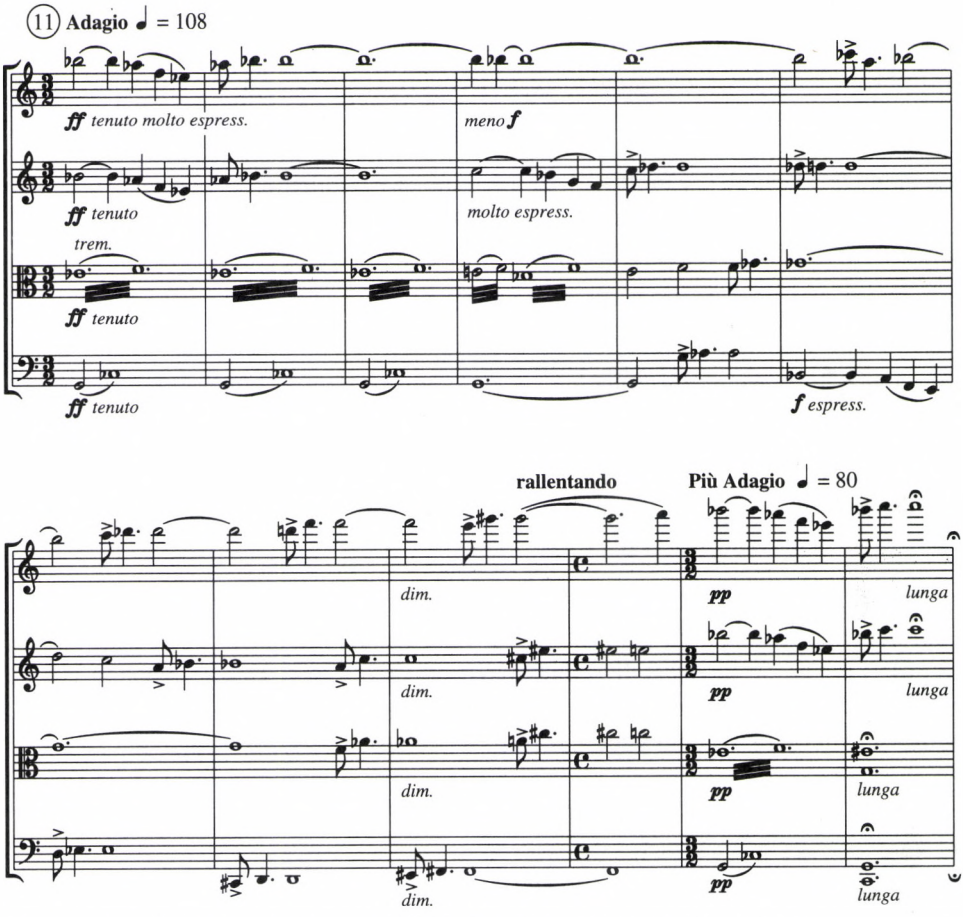
---

* Az előadás eredeti formájában 1998. június 19-én a Földvári Napok keretében hangzott el. A kottapéldákat a kiadók engedélyével közöljük.

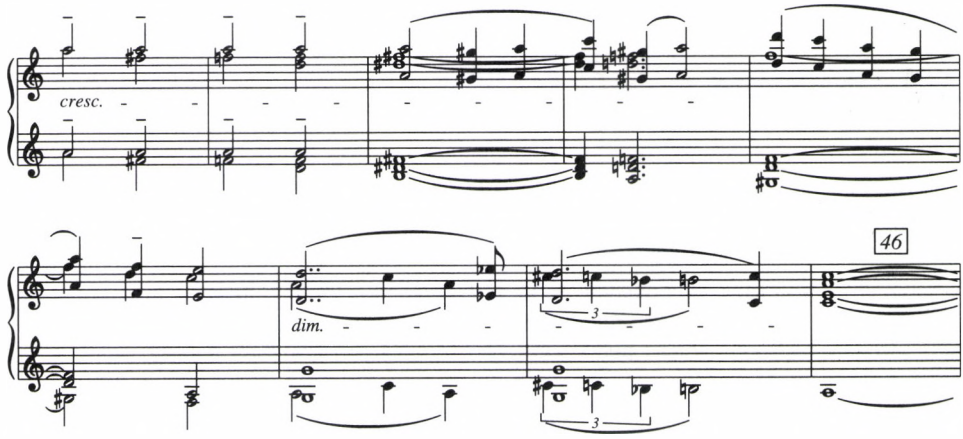
1 Kodály 1. vonósnégyesének nyitótételében szereplő „Két alma van a szűröm aljába" kezdetű („Ha meghalok, temetőbe visznek" szöveggel is ismert) új stílusú népdal eredeti lejegyzéséhez lásd Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalai Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984, 29.



1. kottapélda:
Kodály 1. vonósnégyes (1908–09), I. tétel bevezető, *Andante poco rubato* (1–18. ütem)

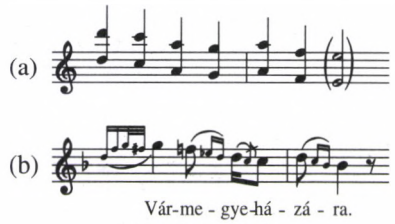


2. kottapélda: Bartók 1. vonósnégyes (1908–09), III. tétel, *Adagio* (94–105. ütem)



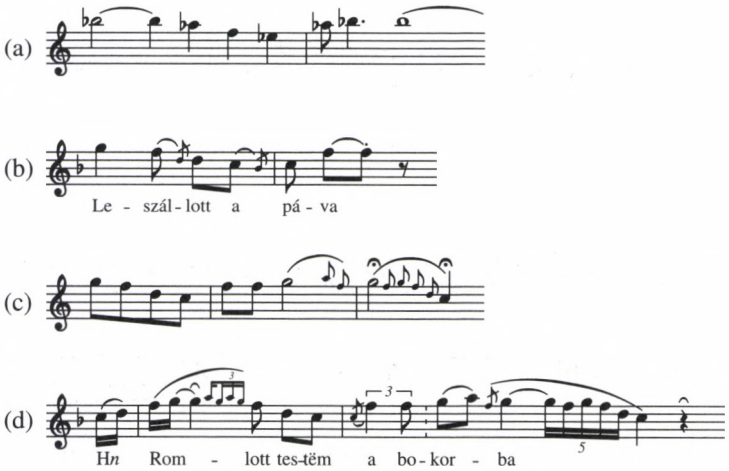
3. kottapélda: Bartók 3. zongoraverseny (1945), II. tétel, *Adagio religioso* (37–46. ütem)

Bartóknál, ha nem is végleges, de megérkezés a népzenei dallamfordulatokkal amúgy is átitatott finálé pentatóniára utaló (valójában tetraton) expresszív dallama. A mindössze hat hangból egyetlen rövid népdalsorra futná. (A *Più adagio* ugyanakkor visszatérésessé teszi a zenei „sziget" formai szerkezetét, ám nem Kodály népdalának strófaformáját követve, hanem egy miniatűr háromrészességet alakítva ki.) A mű elemzői a később oly fontossá vált (oly fontosként fölismert) típus, a páva-dallam kezdetét hallják ki belőle, annak a dallamtípusnak kezdősorát, melynek másik részlete mintha az *Adagio religiosó*ban is fölbukkanni látszana.



4. kottapélda: (a) Bartók 3. zongoraverseny, II. tétel, *Adagio religioso*, a 41–42. ütem dallama; (b) a „Leszállott a páva" második sora, Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerk. Vargyas Lajos. Budapest, 1989, Zeneműkiadó, 1. példa.

Közvetlen mintájának Kárpáti János az 1924-ben publikált *A magyar népdal* „Romlott testem" szövegkezdetű dallamát látja.[2] Ezt a Csík megyei balladát Bartók nemcsak hogy ismerte már, hiszen 1907-ben gyűjtötte, hanem ki is adta egyik első *Ethnographia*-beli közleményében, a „Székely balladák" között 1908-ban.



5. kottapélda: (a) Bartók 1. vonósnégyes, III. tétel, *Adagio*, a 94–95. ütem dallama; (b) a „Leszállott a páva" kezdősora; (c) a „Romlott testem a bokorba" kezdősora Bartók korai közlésében, „Székely balladák", 12 C) példa; (d) ugyanaz a ballada Bartók *A magyar népdal* című könyvéből, 21. példa

2 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 67–68.

A „Romlott testem" kezdetű népdal szövege is figyelmet érdemel. Eredeti fonográf-felvételén a ballada két strófája valahogy így hangzik:

Romlott testem a bokorba
Piros vérem hull a hóba
Hull a vérem, hull a hóba
Piros vérem hull a hóba

Gazdám gazdám édes gazdám
Vigy el éngem a hazámba[3]
Vigy el éngem a hazámba
Édes apám kapujába

A gyűjtéskor külön lejegyzett szöveg sok részletében eltér a fonográfba énekelt strófáktól.[4] Ilyen alig-alig rögzíthetően egyszeri és változékony volt az a zenei és költői anyag, melyből Bartók és Kodály a nemzet zenei karakterjegyeit és emlékezetét igyekezett kiolvasni.

Kodály mottója programnyilatkozat; Bartóké nehezen megtalált valami, rejtőzködik, de meg is mutatja önmagát. Mindez következik a formai elhelyezésből. Amellett nem egyszerűen népdalsor áll itt a másik népdalstrófájával szemben. Nem csupán dal helyett motívum, konkrét „példa" helyett általános jelleg. A stilizálás mértéke, ha megnézzük a számításba vehető népzenei előképeket, a két kvartettben döntően eltér, még akkor is, ha – mint láttuk – számos rokonság mutatható ki a két hasonló kifejező eszközökkel és hasonló kifejező erővel megformált részletben.

Bartók 1909. január 27-ére datálja vonósnégyese elkészültét. Kodály műve az övével teljesen egykorú, keletkezési dátuma 1908/09, bár levelekben már 1907 júniusában szó esik egy c-moll kvartett komponálásáról.[5] Hogy Kodály darabja mennyire személyes, s közösségi szerepet kereső gesztusai ellenére mennyire individuális, az még életművében járatlanabb hallgatója előtt is nyilvánvalóvá válik: erre következtethetünk egyébként a zeneszerző technikai jellegű tematikus elemzésének egy-egy magán túlmutató megjegyzéséből is.

Többet vélek tudni Bartók művének, s magának a pentaton (tetraton) „idézet"-nek személyes vonatkozásairól. A komponista a zárótételbe került témát a kvartett-

3 A fölvételen bizonytalanul hallható, inkább csak kikövetkeztethető sor. Bartók *A magyar népdal*ban csak első versszakát közli, s a népdalszövegek közlésénél a rokon Uti Miska balladájára (uo. 14. szám) utal, melynek a 3. versszaka így kezdődik: „Testem törött a bokorba, / Vérem kihullott a porba [...]". Vö. Révész Dorrit (közr.): [Bartók Béla:] *A magyar népdal* (= Bartók Béla írásai 5). Budapest: Editio Musica, 1990, 191–192.

4 Bartók ezt a balladát eredetileg nyolc versszakkal közölte. A fölvételen hallható szöveg nagyjából az első közlés 2–3. versszakának felel meg: „– Romlott lelkem a bokorban, / Piros vérem hull az hóban, / Romlott lelkem a bokorban, / Piros vérem hull az hóban. / – Gazdám, gazdám, édes gazdám, / Tégy fel éngem szekeredre. / Tégy fel éngem szekeredre, / S vigy el éngem a hazámba." A fölvételen hallható második versszak záró sora pedig a közlésbeli forma 4. versszakában található meg: „– Vigy el éngem a hazámba, / Zsedány alsó falujába. / Zsedány alsó falujába, / Édes apám kapujába." Vö. Bartók „Székely balladák". In Szőllősy András (közr.): *Bartók Béla Összegyűjtött írásai* I (a továbbiakban: *BÖI*). Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 46.

5 A Párizsból valószínűleg 1907. június 23-án írt levelében ezt olvassuk: „Ha jó napos lesz a nyár, talán készre kovácsolom a c-moll quartettet és cello son.[áta]-t amihez még mindig nincs adagióm, se utolsó jó allegro-témám." Bár végleges alakját a csellószonáta például évekkel később, 1909–10-ben nyerte el, a kvartett is több lehetett ekkor már puszta tervnél. Lásd Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 37.

re vonatkozó csekély számú vázlat között külön feljegyezte. (Megtalálható egyetlen korai – akkor aligha véletlenül nemrégiben kezdett – „beethoveni" vázlatfüzetében.)[6] A kvartett egészében hemzseg a személyes életrajzi motívumoktól. A műfajválasztás maga ugyancsak Beethovennel való azonosulást sejtet. A *Trisztán*ra és ugyanakkor a nevezetes Leitmotiv címzettjére történő számos utalás a nyitótételben ezúttal nem tárgya vizsgálódásunknak. Amint nem az a III. tételt bevezető *Introduzione* zenéje sem, melyben Kárpáti János Szentirmay „Csak egy szép lány" kezdetű dalára történő utalást lát. (Szentirmay dalára Bartók népzenetudományi írásaiban különben több esetben is hivatkozik.) Azzal sem foglalkozunk, hogy az *Introduzione* egészében – amint ma már tudjuk – Bartók egyik Geyer Stefinek írott leveléből idéz.[7] Most elég, ha a pentaton téma megszólalásának programszerű jellegét vizsgáljuk meg futólag.

A balladát, a téma feltételesen azonosított forrását vagy ihletőjét Bartók Csíkrákoson gyűjtötte 1907 júliusában, ott, ahonnan július 14-i levelében Geyer Stefinek hírül adja a pentatónia fölfedezését. (Két héttel későbbi, Csíkkarcfalván kelt fontos levelében ideiglenesen „székely hangsor"-nak nevezi el.) A felfedezés tényét utólag Kodály is hitelesítette, amikor „Ötfokú hangsor a magyar népzenében" címmel fogalmazott alapvető tanulmányában Bartók 1907-es székelyföldi gyűjtésétől számítja a pentatónia magyar népzenei jelentőségének tudományos felismerését.

Néhány odavetett adat segítségével az 1. kvartett és benne a majdhogynem himnikus népdalféle hang megszólalásának nagyon is személyes, mondhatni magánjellegű hátterére kívántam a figyelmet fölhívni. Hogy a halálról regélő balladaszöveget oda kell-e értenünk a rátalálás diadala mögé, nem tudom biztosan. De aki kételkednék a zenei anyag szenvedően és szenvedélyesen személyes vonásaiban, gondoljon arra, hogy a népdalszerű motívum továbbszövése ismét a Trisztán-harmóniába burkolózik. Mindez nem változtat a tényen, hogy valahol itt kezdődik az, amit zenetörténet-írásunk nyomán azóta a modern magyar zene kezdetének tekintünk. Már 1925-ben Kosztolányi Dezsőnek adott interjújában Bartók a Bagatellek és az 1. vonósnégyes komponálásában jelölte meg személyes stílusának meglelését. Ahogy a pályatárs innen kezdte számozni első opusait, nem mellékes, hogy Bartók is valószínűleg fontolgatta azt a lehetőséget, hogy a *Rapszódia* helyett a Bagatellekkel indítsa érettkori műszámozását. Ha ezt végül elvetette is, a cezúra egyértelműen ott maradt.

A két kompozíció azonban nemcsak az 1907 és 1909 közötti időszakot idézheti emlékezetünkbe. Kettejüket ugyanis még egy nevezetes dátum összeköti: 1910 már-

6 Somfai László (szerk.): *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*. Budapest: Editio Musica, 1987, f. 11^{r} első sor: a 94–98. ütem tintás vázlata. Az első három ütemben a dallam alatt Bartók a kísérő harmóniát is jelezte.

7 Lásd Bartók 1907. július 20-án írt levét, melyben Geyer Stefi kérdésére adott válaszát („Szabad engem barátjának nevezni") rögtönzöttnek ható miniatűr kompozícióban közli. Ez utóbb az Introduzione anyagának kiindulópontjává (vagyis utólag „vázlatává", „első megfogalmazásává") vált. A levél kiadását lásd: Béla Bartók: *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Basel, 1979, Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 7. számú levél. A levélrészletet kommentálva közli Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnégyes". In uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 35.

ciusa, amikor a két fiatal komponista két nap különbséggel megrendezte zeneszerzői estjét, mely egyúttal a Waldbauer–Kerpely vonósnégyes bemutatkozását is jelentette. Ezáltal a művek most már valóban nemzeti zenetörténetté kívántak lenni.

Annál is inkább, mivel úgy tűnhetett, a szerzői estek csupán valamiféle előjátéka az új kompozíciós irány térhódításának. Alig egy évvel e koncertek megrendezését követően alakult meg – igaz: csak rövid időre – az Új Magyar Zene-Egyesület. Közben pedig történt még valami, ami a remélt új korszak hajnalát kívánta jelezni. Bartók megírta és az akkor induló *Auróra* folyóiratban leközölte első cikkét, mely – polemikusan és némiképp kiáltványszerű hangnemben – a nemzeti műzene kérdését vizsgálja. Cikke ezekkel a mondatokkal kezdődik: *„A dolgok természetes rendje szerint a praxis előzi meg a teóriát. Nálunk, a magyar nemzeti zene kérdésében fordított sorrendet látunk; már néhány évvel ezelőtt jelentek meg tudományos munkák, melyek a magyar zenének sajátságairól szólnak; azt akarták meghatározni, aminek akkor – még nyoma sem volt."*[8]

A gúny céltáblája *A magyar zene elmélete*, melyet Molnár Géza, a Zeneakadémia rendkívüli tanára mai szemmel lenyűgöző filozófiai és esztétikai műveltséggel, a korszerű természettudományra alapozva kísérelt meg megalkotni.[9] Minthogy szegényes és heterogén, történeti szempontból kellőképpen nem minden esetben tisztázott magyar zenetörténeti adatokra volt kénytelen támaszkodni, élő hagyományként pedig a népies műdalból és a korabeli cigányzenéből indult ki, nagyszabású vállalkozásának érvénye már születésénél kérdésesnek volt mondható. Mint elemző, rendszerező munkának, meg kellett maradnia a meglehetősen elvont elmélet síkján. Erudíciója éppúgy mint fogyatékosságai alkalmatlanná tették arra, amire tudós szerzője szánta, hogy zeneszerzői kézikönyvvé váljon. Legfőképpen azonban azért nem tölthette be feladatát, mert éppen megjelenése idején, 1904 táján kezdett Kodály és Bartók egymástól függetlenül fölfedezni egy addig ismeretlen élő zenei hagyományt, melynek megismerése s a felfedezők javasolta értelmezése és értékelése tökéletesen átformálta nemzeti történeti–zenetörténeti képünket.

*A magyar zene elmélet*ének megítélésében úgy látszik osztoztak azok, akik magukat a népzenei kutatás ügyének szentelték. Kodály hátrahagyott följegyzései közül különösen kettő bizonyítja ékesen, mennyire elhamarkodottnak, időnek előtte jöttnek és tévesnek tűnt mind módja, mind szándéka az elméletalkotásnak. Saját utólagos datálása szerint 1903-ból való a következő kirohanás:

„Különben mind mai napig igen makrancosan viselkedik a mi népdalunk a művészi köntössel szemben. Nem bírja meg, [...] megszűnik népdal lenni, és csak motívumaival táplál egy különben idegen zeneművet. Nem is hiszem, hogy lényeges haladást hozna az idő. Más módon fog szárnyat bontani a művészi magyar zene. (Magyar emberek fogják csinálni, hosszú tradíció alapján, sajátos lesz az idegen fülnek, formái is magából fog-

8 Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról* (= Bartók Béla írásai 1; a továbbiakban: *BBí* 1). Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 99.

9 Megjelent: Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, 1904.

nak kinőni. Nem lehet az egész nyugateurópai forma skémát magyar hússal-vérrel kitölteni, óh mily bután gondolja ezt M[olnár] G[éza]!)"[10]

Visszaemlékezik, amikor autobiográfiai jegyzetei között elmeséli, mily bizalmatlanul fogadta Vikár Béla, attól tartva, hogy ő is azok közé tartozik, akik *„derűre-borúra [...] egy-egy új teóriával"* állnak elő a magyar zenéről. Kodály megnyugtatta: *„teóriám nincs, mert éppen a praxist akarom megismerni, az élő népdalt, mert a nyomtatott gyűjteményekben lerögzített dalt merevnek, holtnak találom."* [1950][11]

A *Kossuth* szimfónia szerzője még aligha gondolkodott így. De kétségtelen, hogy Bartók egyik bejegyzése a szerzői dedikációval ellátott Molnár Géza-kötetében – amint Tallián Tibor is idézi – már így hangzik: *„Magyaros hatásokat* nem *fogunk először* elméletben *kitalálni!"*[12] S Kodályhoz továbbra is igen hasonló szellemben nyilatkozik magában az 1911-es cikkben, amikor így véli:

„Várjanak ezek a tudós urak, míg teljesen kialakul egy magyar földből kisarjadzott zeneművészet. S ez úgy történhetik, ha támad egynéhány zeneszerzőnk, akik amellett, hogy külön-külön erőteljes egyéniségek, olyan sajátságokat is adnak műveikben, melyek valamennyiüknél közösek, melyek semmiféle más földön létrejött zenében nincsenek, melyeket ennélfogva a magyar műzene általános sajátságainak kell majd deklarálnunk. Ezek a közös sajátságok lehet, hogy az együtt élő zeneszerzők egymásrahatásából, lehet, hogy az igazi magyar népzene befolyásából fognak majd származni."[13]

Az új magyar zene fogalmában mindkét komponista számára szinte szétválaszthatatlanul összefonódott a nemzeti és a népi zene ügye. Nem meglepő tehát, hogy Bartók a modern zenéről – a népzene kérdésétől többé-kevésbé függetlenül – néhány fontos nyilatkozatát leszámítva egyetlen egyszer írt jelentősebb tanulmányt, 1920-ban a *Melos* egyik első számába. Cikkének első változata, „A »ma« zenéje" címmel még lényegesen eltér a végleges megfogalmazástól, mely „Das Problem der neuen Musik" (Az új zene problémája) címmel látott napvilágot.

Bartók rendszeres szakírói tevékenységének ez volt egyik legfontosabb korszaka. Még a magyar népzenéről írott alapvető monográfiájának kidolgozása is jelentős mértékben ekkor, 1920–21-ben történt. Az új zenét tárgyaló cikkét hamarosan követte a népzene műzenére gyakorolt hatására vonatkozó gondolatainak kidolgozása. Lényegében élete végéig ez maradt az a tematika, melynek összefüggésében saját zeneszerzői technikájába, zenéjével kapcsolatos gondolataiba valamelyest bepillantást engedett.

Számos gondolat, nézet változatlanul, vagy jelentéktelen változtatásokkal vonul végig Bartók idetartozó írásain. Ha a gondolatok kifejtésének sorrendje vagy mikéntje módosul is, gyakran az az érzésünk, mintha újból és újból ugyanazt a fejtegetést

10 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 162–63.

11 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 167.

12 *BBí* 1, 101.

13 *BBí* 1, 100.

olvasnánk. Pedig érzésünk részben csalóka. Bár számos elem meglehetős következetességgel tér vissza írásról írásra, szinte állandó az egyes gondolatok hangsúlyának, helyzeti értékének finom módosulása.

A kiindulópont szinte mindig azonos: a népzene meghatározása. Már itt megjelenik azonban valami, ami szüntelen módosulás tárgya lesz. Bartók kezdetben „népzené"-ről beszél, bár hangsúlyozza, hogy annak hordozója a „parasztosztály". Elég hamar a „parasztzene" kifejezés válik azonban uralkodóvá, ez a részben szociológiai, részben talán történelmi implikációkat is hordozó fogalom, mely jelentősen eltér a „nép"-re mint romantikus közösségre való hivatkozástól. Egyes esetekben kétségtelenül az adott írás közönsége, nyelvi közege is befolyással volt Bartók megfogalmazására. Mintha az 1927–28-as amerikai út kapcsán, de mindenképp abban az időben kezdené Bartók oly módon meghatározni a népies műdal és parasztdal különbségét, hogy az előbbit a „városi népzene", az utóbbit a „falusi népzene" megjelöléssel írja körül. Az egységes stílusformálás Bartók megállapítása szerint csak a „parasztdal"-ra jellemző, míg a „népies műdal" dallam-individuumokban él. A parasztzenében tapasztalható egységes stílusok, típusok illetve az ezekkel összefüggő variánsképződés szerinte művészi formáló erő eredménye és kétségtelen megnyilatkozása.

Bartók gyakran kifejezetten apologetikus érvelésében fontos szerepet kapnak a népzene magas műzenei felhasználásának példái. Kodály úgy gondolta, hogy az európai műzene magába szívta az egyes nyugat-európai népek népzenéjét. Ez maga is alapvető érvnek tekinthető. Bartók azonban inkább egyes konkrét zenetörténeti példákra szeretett hivatkozni. Az angol közlésre szánt, németül fogalmazott „Das Verhältnis der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage" (A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében) közöl először délszláv példákat, melyek a népzenének a bécsi klasszikusok műzenéjében témaként való megjelenését bizonyítják. Haydn D-dúr szimfóniájánál is fontosabb a *Pastoral* szimfónia később is többször emlegetett nyitótételének dudatémája, ahol Beethoven még az aprája motívum-ismételgető eljárását is fölhasználja. Aránylag későn, csak 1931-es előadásában jelenik meg a 17–18. század musette-típusú tételeire történő utalás. Azért meglepő, mert már az első – s kétségtelenül programatikus – UMZE-koncerten játszott Bartók efféle darabokat Couperintől és Rameau-tól. Többnek instruktív kiadását is elkészítette a 20-as évek elején. Ugyanekkor, ám jóval nagyobb hangsúllyal jelenik meg a Händel Stradella-átdolgozásaira történő utalás. (Erről a „posztumusz" plágium-vitáról Bartók nagy valószínűséggel egy hosszabb Romain Rolland-tanulmányból tudott 1926 óta.) Ugyancsak ekkorra dolgozza ki Bartók teljes részletességgel a Bach-korálok analógiájára történő hivatkozását.

Jószerivel mindvégig sztereotip marad a 19. századi folklorizmus jellemzése. Bartók ennek problematikus voltát részben tudományos, részben esztétikai szempontból véli meghatározhatónak. Tudományos szempontból, amennyiben a valódi népzene helyett rendszerint a népies műzenére támaszkodtak, esztétikai szempontból pedig, hogy külsőséges maradt a népies tematika földolgozása, melyet a zeneszerző a kor műzenéjének sablonjaira bízott. Az említett komponisták között – nyil-

ván osztályozhatatlanként – csak fokozatosan tűnik föl Muszorgszkij neve, kit Bartók végül is a 20. századi folklorizmus előfutáraként ismer el anélkül, hogy részletesebben foglalkozna jellemzésével. Az azonban már végképp a Harvard-előadásokra marad, hogy Brahms német dalait a népzene eredeti földolgozásai közt hajlandó legyen megemlíteni.

A 20. századi népzenei alapú törekvések közvetlen előfutáraiként különleges hely illeti meg Debussyt és Ravelt. Kettejük nevét gyakran együtt említi, s zenéjükből lényegében egyetlen sajátságot, az orosz népi eredetűnek tartott pentatónia használatát emlegeti. (Debussy halála után adott interjúját kivéve, Bartók egyetlen helyen, „A »ma« zenéjé"-ben, vagyis az avantgarde zenei elméletalkotásra tett kísérletében foglalkozik részletesebben Debussy jelentőségével, kitérve harmóniai újításaira is.) Érdemes megjegyeznünk, hogy mind a 19. századi népies folklorizmustól való elhatárolódás, mind a Debussyre történő hivatkozás megfogalmazódik már Bartók egyik fontos, 1909-ben kelt, demonstratív hangú levelében.

A kortárs zeneszerzéssel kapcsolatos nyilatkozatait mindvégig befolyásolta, hogy miközben másokról adott véleményt, ezáltal saját helyét is igyekezett kijelölni a változó zenetörténeti közegben. Itt elegendő, ha – mondjuk így egyszerűsítve – folklorizmusának a kortárszene összefüggésében való elhelyezését érintjük. Akinek művével, egyes meghatározó különbségek kiemelése mellett következetesen azonosult, az természetesen Kodály. Stravinskynak ellenben eleinte csak orosz periódusára hivatkozott. 1926-tól egy Stravinsky-koncert személyes élményének hatására kezdte mind jobban elfogadni a neoklasszicizmust, s az 1931-es előadások idejére már sikerült azt a folklorizmussal közös nevezőre hoznia, amennyiben ez is, az is a romantika előtti múlt zenéjében keres kiindulópontot. (A népzene jelenben létező zenei jelenségből láthatólag mindinkább jelenlévő, sőt tűnőben lévő történeti képződménnyé értelmeződött át.) Ugyancsak 1931-es előadásában egy további szempontból is sikerült egyszerre párhuzamba és ellentétbe állítania saját kompozíciós törekvéseit orosz kortársáéval. A parasztzene sajátos jegyeként említi ugyanis a „tárgyilagosság"-ot, ily módon Bartók a Stravinsky által még 1922-ben párizsi találkozásukkor hangoztatott esztétikai ideált is kisajátította saját ihletforrása számára. Csak hozzátette, hogy ő szívesebben beszél – amint a 30-as években valóban szívesebben beszélt – objektivitás helyett „a szentimentalizmus hiányá"-ról.

Némiképp alkalmi hivatkozásokat nem számítva Schönberg az egyetlen komponista, akihez képest saját törekvéseinek új és újbóli meghatározását szükségesnek érzi. Bár 1920-ban közel érzi magához azt, amit akkor „atonális" irányzat alatt ért, hamarosan tiltakozni kezd az ellen, hogy kapcsolatba hozzák vele. Létjogosultságát mindazonáltal nem kérdőjelezi meg, legföljebb azt hangoztatja, hogy a népzenén alapuló komponálás a természeten, s nem spekuláción alapul.

Előadásom szempontjából középponti témát nyújtanak a népzene műzenei hatásának különböző módozatai. Bartók ezt a – Tallián Tibor kifejezésével pszeudotudományos – paradigmát nagyon fokozatosan dolgozta ki. A húszas években csupán elnagyoltan volt hajlandó népi jellegről, a népzene szellemének megnyilvánulásáról beszélni. Sőt, éppen a 19. század elvetett folklorizmusa tűnt olyan konkrét

technikai fogások kimutatása révén leírhatónak, mint a népdal (elsősorban népies műdal), népdalutánzat vagy dallamtöredék felhasználása. Kodálynak a népdallal kapcsolatos korai kételkedése, melyet föntebb idéztem, ugyanezekre a jelenségekre vonatkozott. Az 1931-es előadássorozatra, s annak német változatára maradt végül a rendszer kidolgozása,[14] s formai szempontból mintha a 19. századival meglepően hasonló technikai lehetőségeket mutatna ki Bartók a népzene modern műzenei felhasználása terén. Kategóriáira gyakran hivatkozik a szakirodalom, nyilvánvalóan megfelelő hivatkozási alapként is fogalmazódtak meg. Első fok a népdal változtatás nélküli, vagy csekély változtatással történő fölhasználása. A kategória két szélsőséges altípusa abban különbözik egymástól, hogy míg az egyikben a dallam a legfontosabb, s a kompozíció egyéb összetevői (kíséret, elő-, köz- és utójáték) csupán a „drágakő"-höz hasonlított parasztdallam foglalatát képezik, a másik esetben a népdal csupán mottó szerepét tölti be. A mottó itt éppúgy, mint Kodály műismertetőjében, kétségtelenül zseniális megjelölés, hiszen a mottó természeténél fogva idézet, idegen test, de egyúttal hivatkozás, mely rámutat valamire a mű sajátságából. A népzenei anyag esetleg túlzottan konkrétnak vélhető jelenléte ily módon nem zavarhatja a mű – talán nem indokolatlanul őrzött, féltett – eredetiségét.

A népzene fölhasználásának következő (érezhetően magasabb) foka, amikor a zeneszerző utánozza a népdalt ahelyett, hogy konkrét dallamot idézne. Ha Bartók ezt tagadja is, e kategória elkülönítése arra vall, hogy mégiscsak jelentőséget tulajdonít annak, ha a téma nem átvétel, hanem a zeneszerző eredeti dallaminvenciójából született.

Végül a népdal hatásának utolsó, legmagasabb rendű formája az, ha a népi jelleg nem népi vagy népit utánzó dallamban, hanem a mű egész szellemében nyilvánul meg. Ez, mint jeleztem, a népzene hatásának legkorábbról ismert jellemzése. Végső soron olyasmiről van itt szó – s a szóhasználat nem véletlenül cseng egybe –, mint amiről a magyar zene talán elsietve, helyesebben hiába megfogalmazott elmélete kapcsán Molnár Géza dr. is értekezni próbált, amikor a mára oly rossz ízűvé vált szóhasználatával „faji" jellegről, „faji szellem"-ről, vagy „a faj géniuszá"-ról beszélt. Másrészt viszont Bartók ezt a népi szellemet, megejtő megfogalmazással mindig „szavakkal nehezen meghatározható"-ként jellemzi. Figyelemre méltó, hogy ugyanezt a sztereotípiája ellenére is kétségtelenül érzelmileg telített kifejezést használta 1920-as

14 A Balatonföldváron elhangzott előadás után hozzászólásában László Ferenc mutatott rá Octavian Beu és Bartók vele folytatott levelezésének a népdal hatásának kategorizálását illető jelentőségére. Beu 1930. november 26-án „Béla Bartók „şi muzica românească" címmel a bukaresti rádióban megtartott és Bartóknak megküldött tanulmányában a népzene hatásának érvényesülését illetően négy kategóriát állított föl. Bartók 1931. január 10-i levelében a 2. kategóriát fölöslegesnek minősítette, viszont jóváhagyta az 1., 3. és 4. kategóriát. Ezek lényegében megfelelnek a saját előadássorozatában is alkalmazott osztályozásnak. Bartók levelét lásd Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei* (a továbbiakban: *Blev*). Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 396. László Ferenc részletes tanulmányt közölt Bartók és Beu kapcsolatáról, melybe belefoglalta a főbb vonatkozó dokumentumokat, így Beu említett tanulmányát is. Lásd László Ferenc: *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri.* Bucureşti: Editura Kriterion, 1985, 209–48. (különösen 218.).

Melos-beli cikkében: „*Die Wucht de[s] durch Worte schwer präzisierbaren inneren Inhaltes*" (a szóban nehezen meghatározható tartalom súlya). Mégpedig az új „atonális"-nak nevezett kompozícióké. Ez a tartalom pedig az „*erste Eingebung*" (az ihlet) frissessége és a „*Harmonie der Linienführung*" (a vonalvezetés harmóniája) mellett – a műalkotás változatlanul érvényes minőségi meghatározója.[15] (Az „*erste Eingebung*" kifejezéssel Bartók *expressis verbis* Schönberg *Harmonielehré*jét idézi.) Vagyis, amint az egyező nyelvi fordulat elárulja, amikor Bartók a nehezen meghatározható szellemről beszélt, valami sokkal általánosabb, egyáltalán nem kizárólag népzenei meghatározottságú tartalmi mozzanatra célzott. Részéről ugyanakkor döntés, méghozzá fokozatosan meghozott döntés lehetett, hogy saját zenéjében e szellemet népzenei meghatározottságúvá tette.

Az előbbiekben ismertetett osztályozás nagyjából érvényben is maradt Bartók ilyen tárgyú előadásaiban és publikációiban. Sajátosan módosul azonban a rendszer a Columbia Egyetemen „The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music" (A kortárs magyar műzene és népzene viszonya) címmel valószínűleg 1941-ben tartott előadásában. Még a rendszerezés előtt leszögezi, hogy eredeti műveiben nem használt népi anyagot. Az eredeti mű és népdalfeldolgozás megkülönböztetése, mely írásaiban mind nagyobb nyomatékkal szerepel, részben bizonyára összefügg a népdalfeldolgozás korabeli leértékelésével (mind anyagi, mind esztétikai szempontból).[16] Valószínű azonban, hogy az eredetiség kérdése ennél mélyebben érintette Bartókot, s életművében is jelentősen háttérbe szorult a 30-as évekre a népdalfeldolgozás műfaja.

A népzene hatásának módozatait ezután a szokásostól eltérően fordított sorrendben közli. Először a népzene szellemének a stílusban való jelenlétét említi. (Azonos a korábbi 3. fokkal.) Ezután így folytatja: „*Másodsorban, a témák vagy dallamfordulatok sokszor szándékosan vagy öntudatlanul népi dallamokat vagy dallamfrázisokat utánoznak.*"[17] Ez felelne meg a korábbi 2. foknak. Csakhogy 1931-ben egyértelműen az *Este a székelyeknél* és a *Táncszvit* témái – jelesül a ritornello – képviselték a népzene hatásának második lépcsőjét. Ezzel szemben most nem népzenei témautánzatokról beszél, hanem olyan témákról vagy *dallamfordulatok*ról, melyek népi dallamokat vagy *dallamfrázisok*at utánoznak. Ráadásul a népdal utánzását a régebbi második fok értelmében szándékosnak kell gondolnunk, míg pedig Bartók most határozottan fölveti, hogy az lehet szándékos vagy *öntudatlan*. Mintha az 1. kvartett és az *Adagio religioso* expresszív dallamsorait első ízben ekkor magyarázná meg s tenné beilleszthetőkké a rendszerbe.

15 Somfai László: „Vierzehn Bartók-Schriften". In uő (hrsg.): *Documenta Bartókiana* 5 (a továbbiakban: *DocB* 5). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 31., illetve *BÖI*, 719.

16 Bartók már 1924. december 16-án kelt, Ernst Laczko karmasternek írt különösen demonstratív hangú levelében kijelenti, hogy „eredeti műveimben [...] népi dallamokat sohasem alkalmazok", *Blev*, 312. Ugyanitt határolja el magát el az „atonalitás"-tól valamint az „objektív" és „személytelen" stílustól.

17 *BBí* 1, 158.

Ezután következik a tulajdonképpeni népdalfeldolgozás három fajtája, mely tehát nem azonosítható a korábbi három fokkal. Ezek az újnak tűnő kategóriák lényegében valamelyest részletezőbb leírását adják a korábbi első foknak. Itt talán legfontosabb, s bizonyos fokig meglepetés a harmadik kategória esetében, amikor is – jól ismerjük már a kifejezést – „*a felhasznált parasztdallam csupán mottó*", hogy „*a hozzáadott feldolgozás az* eredeti mű *fontosságával bír*". (Kiemelés tőlem.)

Előadásában Bartók azonban már előbb megszakította gondolatmenetét. Még mielőtt rátért volna a szoros értelemben vett népdalfeldolgozás módozatainak tárgyalására, szükségesnek tartotta a Kodály és a maga zenéje közötti alapvető különbség meghatározását. Ezt többek között abban látja, hogy míg Kodály kizárólag magyar népzenére alapította stílusát, ő a magáét általános kelet-európai népzenére alapozta, sőt egyéb (keleti) hatásoknak is engedett. Csak két évvel későbbi írásában teszi hozzá, e sokféleséget talán egységbe forrasztja a közös parasztzenei jelleg. Akár így, akár úgy, világossá teszi ez, hogy zenéje nem egészen úgy kíván nemzetivé lenni, mint Kodályé. Talán erre, a tevékenységükből és választásukból szinte önkéntelenül adódó feszültségre reagált Kodály, mikor (valószínűleg 1965-ben) – nem minden indulat nélkül – följegyezte: „*Bartók világpolgárrá fejlődött, 1920 óta egyre csak kivándorló tervekkel foglalkozott [...] Világnyelv? Amibe minden népé vegyít valamit, hogy egy-egy részletében minden nép magára ismerjen. Goethe a világirodalmat nem így képzelte.*" [1965][18] Ugyanakkor Kodály persze ugyanezt kései följegyzéseiben nemcsak kétkedő ellenérzésekkel, élesen tudta megfogalmazni. Másutt más hangnemben szól ugyanerről: „*ő attól, hogy magához ölelte a román, szlovák, jugoszláv népdalt, még magyar maradt. Mint Mithridates, meg akarta tanulni országa minden népének nyelvét.*" [1958][19]

Nagymértékben változó, hogy írásaiban Bartók milyen technikai mélységben magyaráz. Nemcsak az alkalom és a hallgatóság vagy olvasóközönség játszhatott ebben szerepet. Bizonyos fokig saját zenéje stílusváltozásainak függvényében újabb és újabb technikai sajátságokat származtat a népzenéből. Először csak általánosságban a pentatóniát és a „régi egyházi hangnemek"-et; később bonyolultabb hangsorokat, különleges dallamfordulatokat (többek között a tritonus sajátos használatát) mutatja be népzenei példákon. Emellett abból a – máskülönben nem igazolt – elvből kiindulva, miszerint egy horizontális (dallami) jelenség vertikálisan (akkordszerkezetben) is létjogosulttá válik, Kodállyal közös stílusuk egyes harmóniai sajátságait is levezeti a népzenéből: a konszonánsan kezelt kis-szeptimet és a kvartakkordot. Ez 1928-as előadásában történik. Ugyanott megállapítja – valószínűleg német elemzője, Edwin von der Nüll egyik levélbeli megjegyzésére reflektálva[20] –, hogy a népzené-

18 Kodály: *Közélet, vallomások, zeneélet*, 214–15.

19 Kodály: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 58.

20 Bartók írásának erről az összefüggéséről von der Nüll levelével valamint Bartók írásainak további gondolati elemeiről, melyek a német zenetudós elméleteivel kapcsolatba hozhatók, lásd Wilheim András tanulmányát „Bartók és Edwin von der Nüll". In uő: *Mű és külvilág*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 33–62.

ből kontrapunktikus ösztönzést nem kaptak, s zenéjük éppen ezért alapvetően homofon jellegű. Tíz évvel később, Denijs Dillének adott interjújában – saját stílusorientációját követve – már zenéjében a kontrapunkt kiemelkedő szerepét hangsúlyozza, méghozzá éppen a 2. rapszódiára, vagyis egy azóta komponált népzenei feldolgozásra hivatkozva.

Zeneszerzői szempontból legkitárulkozóbb írásában, a Harvard-előadásokban részint részletezőbben vizsgál egy sor zeneszerzés-technikai kérdést, mint korábban, részint olyan témákat is érint, melyekről előzőleg nem nyilatkozott. Újdonság a polimodalitás, az egy hangra vonatkoztatott több módusos szabadon változó hangsorszerkezet fogalmának bevezetése éppúgy, mint a kromatikus dallamosság jellemzése, mely mintha az egykor még föl nem ismert melodikus szabad 12-fokúság problémájára adott saját válasza volna.[21] Hiszen 1920-ban még így fogalmazott: *„A melodika terén a 12 hang egyenjogusítása nem ad annyi uj lehetőséget, mint a harmónia terén, ha egyszólamú menetekről van szó."*[22] Ugyanez volt a konzekvenciája Stravinsky *Pribautki*járól nem sokkal később közölt rövid elemzésének, s összhangban volt saját az idő szerinti zeneszerzői törekvéseivel (mindenekelőtt az *Improvizációk*kal). A kompozíció tehát – akkor így gondolta – lehet diatonikus melodikájában és „atonális" harmóniailag. Kétségtelenül a szabad dallami 12-fokúságot találta meg a Harvard-előadásokban jellemzett későbbi kromaticizmusa révén.

1943-ban a legfőbb újdonságot azonban a frissen megismert délszláv népzene sajátosságai és az azokkal rokonítható zeneszerzői eszközök jelentették: a nagyszekund-, kisszeptim-párhuzam lehetősége – s aligha véletlen, ha az olvasónak nemcsak a Bartók által említett *A katona története* jut eszébe, hanem az akkor még megírásra váró „Giuoco delle coppie". Ugyancsak a délszláv népzenével kapcsolatos az egyik legizgalmasabb fejtegetés, a dallami szűkítés és tágítás technikájának magyarázata. Következő témája a ritmika. 1920-as cikkében még határozottan másodlagosnak tekintette a ritmika kérdését a hangszínnel és dinamikával egyetemben. Nemcsak szemlélete, hanem zenéje is változott azóta. Persze kétségtelenül az alkalom is az, ami éppen 1943-ban ad lehetőséget Bartóknak arra, hogy első ízben rendszerezze a népzenéből (főként a magyar népzenéből) levezethető, stílusában meghatározó szerepet játszó fő ritmikai típusokat: a mindenekelőtt a vokális zenéhez mintát nyújtó parlando-rubatót, az ütemváltással is kombinálható giusto 2/4-es ütemet és az alkalmazkodó pontozásos 4/4-et. Ezúttal (Brahmsnál és Hubaynál) „antimagyar"-nak nevezhető ritmusképletekre is fölhívja a figyelmet. A nyolc előadásra tervezett (kilenc témát felölelő) félbemaradt előadássorozat negyedik előadása éppen a bolgár ritmus tárgyalásának kezdetén szakad meg. (Amennyiben folytatni kívánnánk gondolatmenetét, a továbbiakban „Az úgynevezett bolgár ritmus"-ról 1938-ban,

21 Ez is egyike az Edwin von der Nüll elméleteivel kapcsolatba hozható önelemző eszközöknek, lásd Wilheim András: *Mű és külvilág*, 61. Valószínűleg elsősorban erre az összefüggésre utalhat futólag Malcolm Gillies is egyik cikkében: „Bartók as correspondent". *Melos. En Musiktidskrift*. 3/12–13 (Våren-Sommer 1995), 8.

22 *DocB* 5, 25.

nem saját kompozíciós eszközeire vonatkozóan megfogalmazott előadására lennénk utalva.)

A számtalan vissza-visszatérő téma egyike, hogy egy népdal megharmonizálása inspirációt igénylő, magasrendű művészi feladat. Ebből következik, hogy Bartók alkalmas pedagógiai eszközt lát benne. Azon kivételes alkalmakkor, amikor hajlandó volt zeneszerzést tanítani, alkalmazta is – 1908-ban éppúgy, mint amerikai emigrációja idején. A népdal-harmonizálás lényegét és nehézségét a dallam jellegzetességeinek kiemelésében látja. Nemcsak szép és meggyőző, de elgondolkodtató is észrevétele, miszerint minél egyszerűbb egy dallam, annál szokatlanabb harmóniák illeszthetők hozzá. Mi sem teszi nyilvánvalóbbá, hogy a népi dallamot a zeneszerző végérvényesen kiemeli annak eredeti zenei összefüggésrendszeréből és beleilleszti valamely új – ha később nem mondja is ki: 12-fokú – műzenei összefüggésrendszerbe. Úgy is fogalmazhatunk azonban, hogy Bartók hű maradt ahhoz, amit már 1911-es vitaírásában kijelentett, hogy tudniillik az új magyar műzenén a 20. század is rajta hagyja majd bélyegét. Ennek ellensúlyozásaképpen viszont az új zene stílusát, szerkezeti sajátosságait is befolyásolják a népzenei anyagban fölfedezett archaikus, nem-tonális és egyéb különleges vonások. Nem véletlenül jelenik meg az elmélet legrészletesebb kidolgozásakor, 1931-ben a feldolgozás szervességére vonatkozó igény. Végül pedig kilépve az elméletből, Bartók kissé bújtatva ugyan, de mindvégig következetesen megfogalmazza az igazi zeneszerzői tehetség kérlelhetetlen követelményét.

Az utólagos elemzés számtalan eljárást tárt fel, amelyek segítségével parasztzenei sajátosságok kompozíciós eszközzé váltak Bartók számára, s melyekről ő maga nem szólt. Részben fokozatosan alakultak s érlelődtek eszközei. Hallgatásában ugyanakkor szerepe volt a kompozíciós elméletalkotástól való bizonyos fokú idegenkedésének, melyet a Harvard-előadásokban fejtett ki, s mely talán nem is csupán a kortárs zeneszerzői jelszavak ellen fogalmazódott meg, hanem egyúttal még mindig *A magyar zene* elsietett *elméletére* is emlékezve.

Amikor Bartók Kodály műveiben a magyar népzene szellemének megtestesülését, vagy Stravinsky oroszos korszakában az orosz zene apoteózisát látta, az ifjabb vagy születő félben lévő műzenei kultúrák nemzeti zenéje számára az egyedüli forrást a hiányzó műzenei tradíciót pótló autochton parasztkultúra zenei megnyilvánulásában jelölte meg. A parasztzenében a 20. századi zeneszerzői hallás számára új, a 19. századi hallásmódtól eltérő esztétikai értékek nyíltak meg. Emellett döntő a paraszti létmód kultúraként történt megértése. Miközben persze Bartók is, Kodály is a népzene kutatása és népszerűsítése révén missziót teljesített, mindez egyszersmind az új zene számára a közönségteremtés és közönségformálás feladatát is ellátta. Ennek az addig ismeretlen hagyománynak a nemzeti műzene alapjául tétele felfogható egyszerre jövőbe és múltba ható zenetörténeti koncepcióként. Hagyományteremtő ereje vitathatatlan. Vagy helyesebb így mondanunk: vitathatatlan volt – legalábbis kivételes zenetörténeti pillanatban, kivételes alkotók kezén? E hagyomány mindenkori jelenbeli érvényességéről azonban az elméletalkotóknak éppúgy, mint a praxis művelőinek, újra és újra dönteniük kell.

körkép

László Ferenc (Kolozsvár)

»ERDÉLYI ELÉGIA«*

Az „Erdély: Tündérkert" mítosszal Móricz Zsigmond ajándékozta meg a magyar nemzetet. Történelmi tény, hogy a török hódoltság idején főleg az Erdélyi Fejedelemség őrizte a magyar kultúra folytonosságát. Bethlen Gábor Erdélyének kijár a dicsfény. Az erdélyi magyarság is rászolgált a regénytrilógiából meríthető – vigaszra. Hitem szerint Móricz Zsigmond varázslatos múltidézése elsősorban nekünk szól, erdélyieknek. Közvetlenül természetesen azoknak a magyaroknak szólt, akik 1920-ban váratlanul a Román Királyság népességévé lettek. „Nem vagyunk elveszett emberek, ha akkor, amikor magunkra maradtunk, életrevaló eleink bölcsek és nagyok tudtak lenni" – ezt a simogató üzenetet hüvelyezhette ki a trilógiából a Királyhágó és a Kárpátok között élő, az anyaországtól elszakított magyarság. (Már aki akkor nálunk olvasta Móriczot.)

Bartók Béla számára is tündérkert volt Erdély – korszakkal azelőtt, hogy Móricz annak látta és láttatta volna. Bartók Erdélye nem egy magyar történelmi emlékkép volt, hanem az a többnyelvű népzenei paradicsom, amely őt mifelénk az első világháborút megelőző utolsó békeévekben fogadta. A magyar nyelvterület keleti határvidékén, jelesen a Székelyföldön fedezte föl 1907-ben a félhangnélküli pentatóniát, a román nyelvterület nyugati végein, jelesen a Fekete-Körös felső folyásának falvaiban talált rá 1909-ben az akusztikus hétfokúságra. Ez a két hangrendszer: Erdély hangja Bartók művében, Erdély üzenete a zene iránt fogékony nagyvilágnak.

Aki ismeri a történelmi kontextust, tudja: szinte hihetetlen, hogy Bartók rá tudott találni a románságra. A magyar birodalmi hőzöngés végső elvadulásának idején akadt egy magyar királyi művészprofesszor, aki érdeklődésével, majd rajongó nagyrabecsülésével tüntette ki az erdélyi román parasztságot, aki alkalom adtán felszabadultan barátkozott a semmibe vett nemzetiség értelmiségével, mindenesetre felszabadultabban, mint a magyarral – csoda volt ez a javából! Bartók nemzetpolitikai forradalmisága legalábbis egyenrangú volt zenealkotói úttöréseivel, ha nézeteit nem fogalmazta is programtételekké, mint zenéjét partitúrákká, ha nem hirdette is, csak cselekedte a románok felé való közelítést. Jellemző, hogy mifelénk is főleg az ország talpát, a parasztságot tüntette ki érdeklődésével. A zenészeket mintha kerülte volna. Sem Kolozsvárt nem kereste Farkas Ödön vagy Seprődi János társaságát, sem Marosvásárhelyen a Metz Albertét. Az erdélyi románok legnagyobb zeneszerzőjét,

* Elhangzott a „Nemzeti művészet a 20. század végén" című tudományos konferencián, a Földvári Napok keretében, 1998. június 19-én.

George Dimát is csak hírből ismerte. Hihető, hogy elzárkózásában negatív értékítélet nyilvánult meg. Parasztjaink dallamaiból az egyetemesség zenéjét hallotta ki és önnön zenéjének természeti forrásait, de zenésztársadalmunkat, ha egyáltalán tudott róla, alighanem reménytelenül elmaradottnak, vidékiesnek tartotta. Amennyiben ez így volt, Bartók nem tett egyebet, mint hogy osztotta a magyar főváros szemléletét. Az egyközpontú ország magas zeneművészete a kiegyezés és az összeomlás, 1868 és 1918 között a budapesti művészet volt. Minden más magyar város csak hátországként jött számításba, ahonnan a tehetségeknek szabadott felszívódniuk a fővárosba. Erdély, amelyet akkoriban hivatalosan – Kós Károly figyelmeztet e szörnyűségre *Erdély. Kultúrtörténeti vázlat* című könyvében – Királyhágón túli kerületnek hívtak, Magyarország legfővárostávolibb vidéke volt.

Az erdélyi magyarság számára 1920-ban feje tetejére állott a világ. A kimúlt Nagymagyarország-gondolat helyébe jobb híján föl lehetett ugyan támasztani az egykori autonóm Erdély gondolatát, csakhogy ez jókora csúsztatás volt, mivel a hajdani államalkotók, „a három politikai nemzet"-nek nevezett magyarok, székelyek és szászok Trianonban mind kisebbségi sorsba taszíttattak. (Tegyük hozzá: a szászok szabad akaratukból, a többiek megkérdezésük nélkül.) Az erdélyi államéletből korábban kizárt, legfönnebb faji nemzetként elismert románság szempontjából viszont a világ csak akkor állott igazán a talpára, amikor ő megtűrtből egyeduralkodó államnemzetté lett. Meg kell adni, a román uralom, amely már jóval a trianoni békekötés előtt berendezkedett Erdélyben, sok mindenben okosabb volt a megelőző magyarnál. Az ideiglenes Igazgatótanács az új közigazgatás bevezetésével párhuzamosan nagyméretű kulturális honalapításba kezdett. Többek közt állami konzervatóriumot és állami operát létesített Kolozsvárt, először a város történetében, megtöbbszörözve ezzel Erdély és szellemi fővárosa zeneművészeti potenciálját, egy korszerű zeneszerzőiskola kibontakozásának az esélyét is beleértve. A kész tények elé állított bukaresti kormány kénytelen volt elfogadni, hogy a frissen odacsatolt országrésznek máris van állami román operaháza, amije a fővárosnak bizony még nem volt. Utóbb persze tett róla Bukarest, hogy Erdély s Kolozsvár is minél inkább betagolódjék a főváros uralta, egységes nemzetállami keretbe.

Általában elmondható, hogy Trianon és a Bécsi döntés között Erdély nemzeti közösségei egymástól többé-kevésbé elszigetelten élték ki-ki a maguk életét. A románoknak nemcsak abban állott hatalmas helyzeti előnyük, hogy kezükben voltak az állam intézményei, hanem abban is, hogy ők föl voltak készülve az új életre, amellyel a történelem megajándékozta őket. A szászoknak is előnyükre vált, hogy óriási tapasztalatuk volt a kisebbségi élet mikéntjét illetőleg. Egyedül a magyaroknak volt meg minden okuk a kétségbeesésre. „Elmenekülünk-e vagy megsemmisülünk?" „Lehet-e egyáltalán magyarként Romániában élni?" – ezek voltak akkoriban az időszerű kérdések. A legfájdalmasabb választ utóbbira Makkai Sándor, a reformátusok híres püspöke mondotta ki: „nem lehet". „A kisebbségi sors nem politikai lehetetlenség, vagy legalábbis nemcsak az, hanem erkölcsi lehetetlenség" – írta, miután 1936-ban kitelepült az anyaországba. Ekkorra azonban már rég rendezték soraikat a sorsvállalók is, az „ahogy lehet" és a „lehet, mert kell" hirdetői: a Végvári álnéven közlő

Reményik Sándor, a transzilvánizmus eszméjét meghirdető Kós Károly és mások. Egy próféta lelkű fiatalember, László Dezső, egyenesen a Gondviselés ajándékának tette meg a kisebbségi életet. Ezek a vajúdások nem tükröződnek a két világháború közötti erdélyi magyar zenealkotásban, egyszerűen azért, mert nem volt akkoriban olyan zeneszerzőnk, akinek az alkotói habitusából tellett volna rá. A románoknak ott volt a maguk legnagyobbja, George Dima. A szászoknál Paul Richter képviselte a legsikeresebben a világlátott, de nemzetéhez hű maradt zenészmindenes – zeneszerző, karnagy, zongoraművész, tanár – típusát. De sem Metz Albert, Haják Károly vagy Trózner József, sem Delly Szabó Géza vagy Tárcza Bertalan nem volt olyan nagyságrendű alkotó, hogy emlékművét az utókor kegyelete a román Dimáéval és a szász Richterével közös talapzatra emelhetné. Aki hiteles nagyság jelentkezett, a szászvárosi születésű, Kolozsvárt nevelkedett Szőllősy András viszont már egészen fiatalon, 1939-ben kitelepült Magyarországra. A székelyudvarhelyi születésű Jodál Gábor már 1937 óta tanult Budapesten. Igaz, ő 1942-ben hazatért. A kolozsvári születésű Kodály-növendék, a már 1927-ben eltávozott Viski János is hazatért 1941-ben, de nem megmaradni. Csak rövid időre, amúgy Budapest képviseletében.

A Bécsi döntés négy esztendejére Erdély kettészakadt. A kolozsvári Román Konzervatóriumot és Román Operát Temesvárra menekítették, ami Észak-Erdély zenei élete szempontjából óriási veszteség volt. A menekülni kényszerültek közül a zeneszerzés professzora, Marţian Negrea – jellemző! – egyenesen Bukarestben kötött ki. Másrészt, a magyar magánkonzervatórium megkapta az állami tanintézet rangját. Farkas Ferenc jött le Budapestről zeneszerzést tanítani. Ekkor, Farkas Ferenc növendékeként dobbantott Kolozsvárt a dicsőszentmártoni születésű Ligeti György.

A következő impériumváltozás, 1944 ősze új kibontakozást ígért. A szovjetek megszállotta Kolozsvárt először volt mind a magyarságnak, mind a románságnak saját állami művészeti intézete. Mindkettőben folyt zeneszerzőképzés is. Megalakult a Romániai Zeneszerzők Szövetségének a kolozsvári fiókja, majd a marosvásárhelyi is. Az információk szabad áramlásának fokozódó államhatalmi akadályozása miatt az évek folyamán Budapesttől fokozatosan távolodtunk, Bukarestben viszont elkezdtek kolozsvári iskoláról beszélni. Az iskola fejének Sigismund Toduţă tartatott, aki Kolozsvárt a már említett Negrea, majd Rómában Ildebrando Pizzetti és Alfredo Casella tanítványa volt. Nemzedéktársai közül a Kodálynál végzett Jodál Gábor és Eisikovits Miksa is adott elő Kolozsvárt zeneszerzést.

Az ötvenes években kialakult csoportkép alakjai azóta folyamatosan cserélődnek ugyan, de a beállítás alig változik. Az 1989-es decemberi forradalom sem hozott sok olyan változást, amelyek az alapvonalak újrarajzolására kötelezhetnének. Előadásom fonala ettől kezdve célegyenesen közelít a századvéghez, amelyet a sok fölemlegetett előzmény megmagyarázni hivatott.

Vessünk gondolatban egy pillantást Románia zenei térképére. Az egykori Havasalföld, a mai Nagyrománia fővárosában, Bukarestben összpontosul az alkotói potenciál bő kilenctizede. A volt történelmi tartományok közül Moldva él a legrégebbtől államközösségben Bukaresttel. Amikor egyesültek, 1859-ben, Moldva székhelye, Jászvásárhely mint zeneváros semmiben sem maradt el Bukarest mögött. Ma talán két

zeneszerzője van, akik országos jelentőségűek. A Bánság Erdéllyel egyetemben az első világháború után került román fennhatóság alá. Számos kismester komponált akkor a dús provincia városaiban. Az új politikai körülmények között, aki adott alkotói rangjára, mint Sabin Drăgoi vagy Zeno Vancea, természetesen áttelepült Bukarestbe. A lugosi születésű Kurtág György Budapest, majd a széles nagyvilág zeneszerzőjévé lett. Ma talán egy országos rangú zeneszerző él a Bánságban.

Ezekhez a történelmi tartományokhoz képest Erdély – fájdalmas emberveszteségei ellenére – a zenealkotás fellegvára. A tényt elfogadja Bukarest, anélkül, persze, hogy örvendene neki. Toduţă, amíg élt, bukaresti nemzedéktársai szemében „a jezsuita" volt, ami a román ortodoxia fellegvárában természetszerűleg nemzetidegent, már-már árulót jelentett. Országszerte suttogták róla, hogy a Vatikán kémje; ki a megmondhatója, hogy az állambiztonság hírterjesztői találták-e ezt ki, és a zenésztársadalom vette be, vagy fordítva. Bukarestnek az odavéglegesült Marţian Negrea volt a jó erdélyi, meg Wilhelm G. Berger, a dél-erdélyi szász, aki, miután befogadta a főváros, a zenei élet nyilvánossága előtt egyetlen német szövegű dal vagy karmű erejéig sem vállalt többé közösséget azokkal, akik körében született és felnőtt. Ma is kiváló erdélyi nekik Oláh Tibor, aki moszkvai tanulmányai után egyenesen Bukarestben telepedett le és teljességgel kinőtte Kárpátokon túli származásának jegyeit. Két színromán erdélyi nemzedéktársam, akiknek már fiatalon sikerült meghódítaniuk a főváros zenei életét, Liviu Glodeanu és Mihai Moldovan biológiailag nem tudtak hasonulni Bukaresthez. Glodeanu a negyvenet sem töltötte volt be, amikor hirtelen meghalt, Moldovan ugyan valamivel többet élt, de élete utolsó éveiben szörnyű betegségekkel küszködött. Az a kolozsvári zeneszerző, aki utánuk választotta Bukarestet létteréül, Márton Jenő utóbb nem érte be a román fővárossal. Németországba távozott, onnan Dél-Amerikába, és Lagosban halt meg, talán negyven, legfönnebb negyvenöt éves korában.

Amennyire gyanús vagy legalábbis nagyon más még ma is az erdélyi zeneszerző bukaresti felülnézetből, legalább annyira más Budapestről nézvést is. Ez alighanem annak a magyar birodalmi gondolkodásnak a folytatása, amely Erdély művészeti kibontakozását a román uralom előtt oly vétkesen gátolta. Erdély mint magyar történelmi tündérkert – igen! Erdély mint népzenei paradicsom – hogyne! De: Erdély mint zenealkotók telephelye – azt már csak fenntartásokkal fogadja el a magyar főváros. Alkalomadtán expressis verbis megírja a budapesti zenekritikus, hogy amikor erdélyi zeneszerzőről van szó, a tapintat megköveteli az alacsonyabb mércét. Hogy Szőllősy és Ligeti után a magyar zene Orbán Györgye is Kolozsvárt rajtolt, tény. De: „ha ennyi nagy ember származott ki onnan, aki otthon maradt, az már csak a statisztikai logika szerint sem lehet olyan jó, mint ők. Vagy ha olyan jó, akkor meg miért marad otthon?" Ki tagadná, hogy akad, aki így gondolkozik.

Sigismund Toduţă hiteles erdélyi nagyság volt. Katolikusnak született, Rómában teljesítette ki tanulmányait, fiatal zenetanárként évekig a román nemzeti gondolat és a román görögkatolicizmus történelmi központjában, Balázsfalván vállalt állást. Számára a románság latinsága és európai elhivatottsága nem tetszetős jelszó volt, hanem sorsformáló erkölcsi parancsok premisszája. Művészete klasszikusnak mond-

ható, amennyiben az alkotói impulzus és az alkotói fegyelem egyensúlya minden művében tökéletes. Concertóiban és szonátáiban tudós zeneszerzőként egyesítette az európai barokk és klasszicizmus formarendjét és szerkesztési fegyelmét a román népzenei klasszicizmus hangsoraival és dallamfordulataival. Amikor pedig a hatvanas években tanítványai nemzedékének megadatott az avantgárdhoz való csatlakozás viszonylagos szabadsága, nyomukban a mester maga is előrelépett, mindig megfontoltan, de sohasem tétován. Pályája legvégéig sikerült folyamatosan megújulnia. Mivel – az operát kivéve – minden alapvető zenei műfajban egyetemes értékű műveket teremtett, így a nemzeti tárgyú oratóriumban is, ami például Enescunak nem sikerült, mi, erdélyiek, „a legnagyobb román zeneszerző" egyenrangú társának tartjuk. Sajnáljuk, hogy alkotásának játszottsága Kolozsváron kívül minimális, Kolozsvárt sem kielégítő, pedig jól működő – román viszonylatban mindenesetre egyedülállóan eredményes – alapítvány ápolja emlékét. Utókora aligha pótolhatja azt a veszteséget, hogy alkotói élete legjobb évtizedeiben a kommunista majd nemzeti-kommunista terror távol tartotta a nemzetközi kapcsolattartás csatornáitól. Pályája az „ahogy lehet" jegyében ívelt föl és zárult le.

A Toduţă-tanítványok egy része fájdalmasan szétszóratott. A Budapesten fölfutott Orbán Györgyöt már említettem. Liviu Comes Bukarestben iparkodik. Junger Ervin és Irányi Gábriel Izraelben keresett magának új hazát, Berkovits Tibor az Amerikai Egyesült Államokban. Dieter Acker Münchenben lett a zeneszerzés professzorává. Vermesy Pétert Németországban érte korai halál. Az otthon maradottak közül Cornel Ţăranu az, aki vezérszerepre vállalkozott és arra a legnagyobb mértékben alkalmas is. Számára az Erdélyben való megmaradás „lehet, mert kell" kérdése.

Ţăranunak sok minden sikerült, ami mesterének nem. Bravúr volt, ahogyan ki tudta használni a hatvanas évek második felében bekövetkezett politikai lazítás időleges és viszonylagos előnyeit. 1966-67-ben Párizsban Nadia Boulanger és Olivier Messiaen iskolájába járt, 1968-ban Darmstadtba is eljutott, ahol többek közt Ligeti György személyében ismerhette meg az európai avantgárdot. Ugyancsak 1968-ban Ars nova néven újzenei együttest alapított, amely azóta nemcsak minket, kolozsvári törzsközönségét ajándékozott meg számtalan bemutató élményével és tanulságával, hanem a nagyvilág számos hangversenytermébe is eljuttatta a romániai s azon belül az erdélyi újzene mutatványait. Ţăranunak Bukarestben is sikerült elismertetnie magát, mint a hatvanas években fölívelt román avantgárd személyiségét, a Vieru–Oláh–Niculescu–Stroe nemzedék – bár valamivel fiatalabb és bizonyos mértékig különálló, de föltétlenül odatartozó – tagját. Elismertsége zeneszerzőszövetségi alelnökségében, akadémiai tagságában is megnyilvánul. A sok nyelven tudó Ţăranu nyitottsága 360 fokos, amin az értendő, hogy nemcsak a gazdag nyugattal barátkozik, hanem az évtizede kimúlt szocialista tábor utódállamainak valahány zenei központjával is, ahová csak eljut. Parttalan kapcsolattartási hálózatának fontos csomópontja Budapest. Hogy, hogy nem, de az Ars nova a legkérlelhetetlenebb cenzurális tiltások idején is tartott Kolozsvárt, például, Jeney Zoltán-bemutatót. Hogy, hogy nem, de Ţăranu a nemzeti kommunista diktatúra végső eldurvulásának az évtizedében is el merte fogadni az Artisjus díját, amelyet a magyar zenealkotás legsikeresebb külföldi elő-

adóinak adnak. Ám Ţăranu nemcsak a külfölddel barátkozik, hanem Románia kisebbségeivel is. Nemcsak Budapesten tud magyarul, otthon is tüntet azzal, hogy szívesen beszéli nyelvünket, ami például mesteréről, Toduţăról, aki talán még nála is jobban tudott magyarul, nem állítható. Ţăranu növendékeként nyert zeneszerzői képesítést Szalay Zoltán, Könczei Ádám és Szegő Péter. Ţăranu nemcsak tanította, támogatja is „fiait". Magyar kapcsolatai sem a nemzeti kommunista dúlás éveiben nem váltak politikai előnyére, sem mostanság nem válnak, amikor az „átmenet" esztendeiben Kolozsvárt egy magyarellenességéről hírhedt (egyébként: törvényesen megválasztott) polgármester uralkodik. Külön kiemelném Ţăranu *Nomád énekek* című kantátáját, amely lehet, hogy a legszebb műve, és amelyben a hazai cigányság iránti mély empátiája nyilvánul meg.

Milyenek a századvégi Erdély zeneszerzői?

Szabadjon első közös dominánsukként azt kiemelnem, hogy okosak. Az iskolaalapító, Sigismund Toduţă, a zenetudományok doktora és igen mélyreható Bach-elemzéskötetek szerzője volt. Tanítványaitól is megkövetelte, hogy musicus doctusok legyenek. (Egyébként a másik, ma ritkábban emlegetett mester, Eisikovits Miksa is maradandó zeneelméleti művet alkotott.) Nem tudom, beszélhetünk-e autonóm erdélyi zenetudományról, de az biztos, hogy a kolozsvári zeneszerző-professzorok ma sokkal többet tudnak a zenéről, mint a zeneszerzőszövetség muzikológiai tagozatának erdélyi illetőségű tagjai. Vasile Herman és Valentin Timaru formatan-, Hans Peter Türk összhangzattan-, Dan Voiculescu ellenponttan-, Ţăranu stilisztika-kurzusai a világ bármely nyelvén nagyszerűeknek bizonyulhatnának. Tanulmányaik is érvényesülhetnének az európai zenetudományosság fórumain, ha adnának rá, hogy idegen nyelveken is közöljenek, nemzetközi zenetudományos konferenciákra járjanak. Külön ki kell itt emelnem Terényi Edét, mint nem Toduţă-, hanem Jodál-tanítványt, aki igencsak termékeny zenei közíró és aki a huszadik századi zene összhangvilágáról is közölt egy nagyigényű tudományos összefoglalást.

Mi lehetne egy második közös ismérv? Hadd nevezzem azzal a kulcsszóval, hogy ökumené. Sokan emlegetik Erdélyt mint a nemzeti és vallási türelmesség földjét. Ott élek és halok, én tán tudom, hogy ez a beállítás mennyire szépítően túlzó. Erdélyben olyan párt alakult, amelynek egyetlen politikai ütőkártyája a magyargyűlölet. Nemcsak vezérei vannak, hanem tagjai, szavazói is. És természetesen nemcsak magyargyűlölő románok élnek Erdélyben, hanem – ami nekem, mint magyarnak, természetesen sokkal inkább fáj – romángyűlölő magyarok is. Következésképpen nemcsak a közéletben, hanem a zenei életben, a zeneművészeti főiskolán, az erdélyi filharmóniák egyike-másikában is van egy nyilvánvaló, hol mélyebb, hol könnyebben áthidalható román–magyar törésvonal. A zeneszerzésben azonban nincsen. Az, hogy az erdélyi magyar vagy német zeneszerző tud románul, benne él a román kultúrában, természetesség. Pironkodjék, aki számára nem az. Az viszont egyáltalán nem volt természetesség Ceauşescu Romániájában és a maiban sem éppen az, hogy Kolozsvárt a román zeneszerzők java beszél valamelyest magyarul és nemcsak közvetlen magyar kollégáiról tud, hanem a nyugati szomszédország zeneszerzői iránt is érdeklődik.

A századvég erdélyi zeneszerzőiről szólván nem hagyható szó nélkül többségük közösségi elkötelezettsége. Hans Peter Türk művei nagyobb részét a politikai nemzetből lett kicsiny, veszélyeztetett erdélyi német diaszpóra művészei és együttesei számára írja. Csíky Boldizsár és Adrian Pop erői igen nagy hányadát fordította a marosvásárhelyi, illetve a kolozsvári Filharmónia igazgatására. Dan Voiculescu létcéljának tartja a Sigismund Toduță Alapítvány szakszerű és hatékony működtetését. Szalay Zoltán Csíkszeredában, Könczei Árpád Sepsiszentgyörgyön tette az életét új típusú népi tánc- és énekegyüttes megteremtésére. Szegő Péter Anonymus együttese az új zene új fóruma, amely a kevésbé játszott erdélyi zeneszerzőknek is nyújt hangverseny- illetve hanglemeznyilvánosságot. Lászlóffy Zsolt, az erdélyi magyar zeneszerzőtársadalom Benjáminja, a még nála is fiatalabbak atyai barátjaként élteti a Vermesy Péter Stúdiót és mindenki másnál vérmesebben ágál a kolozsvári zeneművészeti főiskola magyar tagozatának visszaállításáért...

Milyenek a századvég erdélyi zeneszerzői amúgy konkrétabban, esztétikájuk, stílusuk szerint?

Alapjában véve olyanok, mint a világ bármely más tág vétetű zeneszerzői csoportja. Vannak közöttük, akik még viszonylag hagyományosan komponálnak, mások már posztmodernek. Akik inkább kötődnek a hon kulturális humuszához, azoknál gyakoribbak a népzenei archetípusokra, zenetörténeti emlékeinkre való hivatkozások, mások iparkodnak naprakészen reagálni mindarra, ami az egyetemes musica novában történik. Vannak zeneszerzőink, akik szívesen írnak alkalmi, használati zenéket (ezen azt értem, hogy többé-kevésbé tekintetbe veszik a mielőbbi megszólaltatás adott kilátásait), míg mások inkább az alkotói öntörvényűség jegyében róják partitúráikat. Egyesek élnek az elektronikus hangkeltés és hangmegmunkálás lehetőségével, mások nem. Többükről ez is, az is elmondható. Ez ma mindenütt így van. Jelenkorunk kedvez az esztétikai pluralizmusnak.

Az erdélyi zenealkotás tehát nem stílusában erdélyi. Illetve csak annyiban az stílusában is, amennyiben a stílusra kihat a helyzettudat és annak alkotói értelmezése. A helyzettudat alfája nálunk annak az elfogadása, hogy Erdély – egy más világ. Költőt idézek, Adolf Meschendörfer Erdélyi elégiáját: „Itt másképp susog a forrás, másképp száll az idő, A gyermek korán fél attól, mi örök, sosem szűnő. ... Más itt a szénaillat, a március is más, Másként szól itt a hűség, a szerelmi vallomás..." (Lendvay Éva fordítása). Ez a másság a kulturális sokarcúság és a hányatott múlt mellett a földrajzilag zárt történelmi tartomány kicsinységéből, államhatalmi kiszolgáltatottságából is ered. Azért részleteztem előadásom bevezetésében az erdélyi magyar nemzeti kisebbség 1920 utáni magakereső vívódásait, hogy most visszautalhassak rájuk, mint általánosabb viszonyulási formákra. Az erdélyi alkotó szempontjából – függetlenül attól, hogy nemzeti hovatartozása szerint az illető többségi-e vagy kisebbségi, román-e, magyar-e vagy cigány, szász vagy zsidó maradék – Erdély ma is: kisebbségi léttér. Először azért, mert – ha kimondatlanul is – mind Budapesten, mind Bukarestben annak tartják. Másodszor azért, mert nem zárhatjuk ki, hogy okkal tartják annak. Harmadszor, mert közülünk is sokan tartják annak, ha nem mondják is ki, ha maguknak sem vallják be.

Ki-ki maga dönti el, hogy hogyan viszonyul ehhez az adottsághoz. Aki teheti, a kisebbségi méltóság dicsfényével hinti be. „Nemes dolog erdélyinek lennünk, hiszen mi erre is, amarra is mindig többet adtunk, mint amennyit kaptunk" – ez is egy értelmezése a léthelyzetnek. Aki így lát, annak Gondviselés adta ajándék erdélyinek lennie, már csak azért is, mert a léthelyzetbeli közösség tudata viszonylagosítja a nemzeti különbségekből eredő törésvonalakat. Jelesen erdélyi – tehát nemcsak erdélyi magyar! – viszonyulás az „ahogy lehet" és az akaratosabb „lehet, mert kell" vállalása. De egyikük sem kötelező. Azt sem érheti vád, aki, ellenkezőleg, a „nem lehet" jegyében választ magának nagyobb, nyíltabb létteret, akár már alkotói pályájának legkezdetén is. Nem hős, aki megmarad erdélyinek, nem áruló, aki elhagy minket.

Sebesen zsugorodik a nagyvilág, napról napra csökkennek a földrajzi távolságok. Légiesednek az országhatárok. Hódít a „régiók Európája" gondolat. A belátható jövőben azonban Erdély továbbra is kisebbségi léttér marad. Románok, magyarok és cigányok, a szász, a zsidó és az örmény szórvány, valamennyiünk közös léttere.

recenziók

Király Péter

16–17. SZÁZADI FELVIDÉKI KOTTAJEGYZÉKEK

Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. Storočí. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum, Hudobné Múzeum, 1994. / Musikinventare und das Repertoire der Mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert. Bratislava:, Slowakisches Nationalmuseum, Musikmuseum, 1995. Szerk. és kísérő tanulmány: Jana Kalinayová, az egyes inventáriumok szövegének közreadói: Ladislav Kaćic, Jana Kalinayová, Ivana Korbaćková, Jana Petöczová

A pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum Zenei Múzeuma néhány éve megjelentett egy kiadványt, amely szlovákiai (vagyis egykori felvidéki) 16–17. századi zenei inventáriumokat ad közre. E munka, amely 1994-ben először *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.-17. Storočí* címmel szlovákul jelent meg, de a következő évben mint *Musikinventare und das Repertoire der Mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert* németül is napvilágot látott, kétségkívül igényt tarthat hazai érdeklődésre és értékelésre. A kötet közreadója, Jana Kalinayová valamint a dokumentumok szövegét vele együtt gondozó munkatársai, Ladislav Kaćic, Ivana Korbaćková és Jana Petöczová a munkában az alábbi egyházak illetve iskolák hangszer- és kottajegyzékeit tették közzé: besztercebányai plébániatemplom (1581, 1600 és 1606), körmöcbányai iskola (1599), Szent Márton dóm Pozsony (1616 és 1700), nagyszombati jezsuita kollégium (1632), pozsonyi evangélikus egyház (1651, 1652 és 1657, 1718), eperjesi plébániatemplom (1661), podolini piaristák (1691–1702), privigyei piaristák (1690–1693), gróf Jakusith Imre hagyatéka a poroszkai plébániatemplomban (1692), pozsonyszentgyörgyi piaristák (1696). A kiadvány nem csak az inventáriumok eredeti szövegét közli, hanem a közreadók – megfelelve a mai gyakorlatnak és elvárásoknak – ahol csak lehetséges, azonosították a listákon említett szerzőket és műveiket, továbbá a nyomtatványok esetében közlik a szóban forgó munka RISM szigláját. A tizennyolc inventáriumot egy névjegyzék követi, amely felsorolja az inventáriumokban szereplő komponistákat, közéjük besorolva azokat is, akiktől valami előfordul a lőcsei evangélikus könyvtár, illetve a Budapesten őrzött bártfai gyűjtemény nyomtatott és kéziratos kottaanyagában. E névsor tehát ily módon egy gazdag és átfogó – habár még így sem teljes – repertóriuma az egykori Felsőmagyarországról ismert 16–17. századi zeneműanyag szerzőinek. Egy további jegyzék tartalmazza a komponisták névrendjében azokat a kiadványokat, amelyek az inventáriumokból meghatározhatók voltak. A kötetet egy tizenöt (németül húsz) oldal terjedelmű összefoglaló tanulmány (Jana Kalinayová munkája), valamint bibliográfia és néhány illusztráció zárja.

Habár a könyv- és kottajegyzékek, valamint ingóság-összeírások szolgáltatta adatokat kultúr- és zenetörténetírásunk már a múlt században is felhasznált, de a kutatók csak az utóbbi időben fogtak neki e fontos forráscsoportok különböző szakterületek szempontjai szerinti alaposabb feltárásának. Napjainkra már nyilvánvaló, ahhoz, hogy valamennyire is megbízható képet kapjunk az egész ország vagy valamelyik országrész egykori életéről, nem elég kizárólag csak azon emlékekkel foglalkozni, amelyek az évszázadok szeszélye folytán ránk maradtak – hiszen ez az egyik helyen gazdag anyagot jelenthet, míg másutt kevesebbet vagy szerencsétlen esetben szinte semmit –, hanem lehetőség szerint össze kell gyűjtenünk az egykori tárgyi és szellemi kultúra mindennapjairól szóló bármiféle adatot, köztük a híradásokat olyan emlékekről is, amelyek napjainkban már nincsenek meg. Az efféle adalékok szisztematikus (és sokszor bizony sziszifuszi munkát igénylő) feltárása pedig éppen az egykori történeti Magyarország esetében különösen fontos, hiszen az egykori emlékanyagban a folyamatos háborúskodás, a felekezeti viszályok, valamint – egyáltalán nem utolsó sorban – az emberek nemtörődömsége, óriási pusztítást végzett. A veszteségeket és az ennek nyomán keletkezett forráshiányt pontosan tükrözik az európai zene magyarországi ismertségét és elterjedését illető korábbi kételkedő, sőt sokszor kategorikusan tagadó nézetek. Ma azonban egyre inkább nyilvánvaló – nem utolsó sorban éppen a hangszer- és kottajegyzékeknek köszönhetően –, hogy az a merev negatív általánosítás, ahogyan korábbi zenetörténetírásunk a 16–17. századról ítélt, aligha tartható fenn. Teljesen igaza volt a néhány éve elhunyt jeles kutatónknak, Bárdos Kornélnak, amikor arra figyelmeztetett, *„a hiányos adatok alapján óvatosan kell ... ítélnünk, s főként nem szabad negatív következtetéseket levonnunk"*. Valóban, differenciálnunk kell. A források azt bizonyítják, hogy a korabeli műzene iránti igény, a zeneélet színvonala és irányultsága Magyarországon igen különböző volt. Mind a vallási felekezetek gyakorlatának megfelelően, mind a katonai–politikai és gazdasági helyzet függvényében nagyon ingadozott. Azonban a szlovák kiadvány, amely részben városi kottaanyagot közöl, éppen azt bizonyítja, amit Bárdos Kornél már korábban tételesen megfogalmazott, hogy a török hódoltságon kívül eső magyarországi városok *„e korban is részesei lehettek az európai zenei művelődésnek."* Ugyanez vonatkozik két zeneileg igen aktív katolikus szerzetesrendre: a jezsuitákra és a piaristákra. A *Hudobné inventáre.../ Musikinventare* ... összefoglaló tanulmányában Kalinayová is hangsúlyozza a korábbi nézetek újraértékelésének szükségességét, s rámutat, hogy a korábban feltételezett elmaradással szemben az inventáriumok tanúsítják, hogy mennyire gyorsan eljutottak az újdonságok a mai Szlovákia területére, vagyis az egykori Felvidékre.

A szlovák zenetörténészek által közel 150 oldalon közreadott tizennyolc felvidéki jegyzék hatalmas zenei anyagot tár elénk. A most közölt inventáriumokban és a névmutatóban ezekhez hozzácsatolt bártfai és lőcsei gyűjteményben valóban igen sok jeles kortárs európai szerző neve bukkan fel. A jegyzékek egy részéről korábbi közlések nyomán már tudó olvasó ugyan nem csodálkozik olyan 16–17. századi kiválóságok, mint például Josquin des Prez, Orlando di Lasso, Jacob Regnart, Hans Leo Haßler, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz és mások

műveinek jelenlétén, de azért akadnak meglepetések is szép számmal. Így például Biber, Schmeltzer avagy Corelli nevével a korábbi hazai publikációkban alig találkoztunk. A *Magyarország zenetörténete* II. kötete csak az Esterházy-udvar kapcsán utal e zenészekre. A pozsonyi kiadvány most azt bizonyítja, hogy kompozícióikat nemcsak az Esterházyak szerezték be, hanem Biber, Schmeltzer és Corelli szonátái és más műveik eljutottak Felső-Magyarországra is, hiszen említik ezeket Privigyén, valamint Poroszkán. Az utóbbi helyre egyébként Jakusith Imre gróftól kerültek 1692-ben, aki a hangszereit és kottáit 2000 arany kíséretében a poroszkai római katolikus templom zenészeire hagyta.

Bizonyos, hogy a *Hudobné inventáre.../ Musikinventare* ..., valamint a *Magyarország zenetörténete* II. kötete révén, továbbá az 1994-ben közreadott *Kájoni kódex* és Murányi Róbert Árpádnak a *Bártfai gyűjtemény* anyagát feldolgozó – Németországban 1991-ben megjelent és sajnos csak nehezen elérhető – katalógusa segítségével, miként egynéhány más közlés alapján, egyre jobb lehetőséget kapunk annak meghatározására, hogy a 16–17. századi európai zenei termésből mi minden jutott el a Kárpát-medencébe. Miközben mind nehezebb olyan jelentős nevet találni, akitől egyáltalán nem lenne valahol valamely gyűjteményben valami, emellett körvonalazódik az is, hogy kik voltak azok a komponisták, akiknek művei az egykori Magyarországon számos helyen felbukkannak, vagyis többet játszott, „népszerű" szerzőknek tarthatók.

A zenei gyűjtemények anyagának egy fontos aspektusára mutat rá Kalinayová, amikor tanulmányában felveti azt a kérdést – ami végül is minden kutatóban felmerült, ha inventáriumokat vizsgál –, hogy vajon az egy-egy jegyzékben felsoroltakból mit használtak az összeírás idején, s mi volt az, amit őriztek ugyan, de régóta nem vettek kézbe. Ezt a dilemmát ő sem tudja ugyan megoldani, de joggal vonja kétségbe, hogy azok a közel 100 évvel korábbi munkák, amelyek itt ott felbukkannak, a későbbi zenepraxisban is részt kaphattak volna. Teljesen igaza van, amikor rámutat, hogy a gyűjtemények hosszú évek gyűjtőmunkájával organikusan fejlődtek, mindig újabb művekkel egészültek ki, de az is látható, hogy megőriztek olyasmit is, amit már nem használtak. Nyilvánvaló, az inventáriumok egy részének több rétege van, amelyek szétválasztása talán csak részben lehetséges.

Ellentétben az igen nagyszámú külföldi anyaggal a pozsonyi kiadvány jegyzékeiben magyarországi muzsikusoktól (Rauch, Capricornus, Pollentarius stb.) csak kevés alkotás fordul elő. Figyelemre méltó azonban, hogy Rauch különböző munkái három helyen is felbukkannak: a pozsonyi evangélikusoknál (1651, 1657) valamint a dómban (1700), továbbá az eperjesi evangélikusoknál (1661). Ez azért fontos, mert Rauch-kották az országban másutt is dokumentálhatók: működési helyén, Sopronon kívül Bártfán, Lőcsén, Brassóban, valamint Nagyszeben zeneszerzőjének, Gabriel Reilichnak hagyatékában. Ez azt mutatja, hogy a Sopronban menedéket talált alsóausztriai muzsikus alkotásai – ellentétben a legtöbb hazai városi zenész szerzeményeivel – túllépték működésének szűk határait, és eljutottak az ország különböző pontjaira. Kétségtelen tehát, hogy Rauchot *országos jelentőségű* és *hatású* szerzőnek kell tartanunk. Ugyanez érvényes a Sziléziából származó és előbb Sopronban, majd utóbb egy időre Pozsonyban otthonra lelt – és Rauchot kétségkívül meghaladó zenei

kvalitásokat felmutató – Capricornusra, hiszen ő ugyanúgy szerepel a Rauch kapcsán már említett három felsőmagyarországi jegyzékben, miként a Bártfai gyűjteményben, Brassóban és Nagyszebenben is (ahová a Reilich hagyatékból került), továbbá egy újabban ismertté vált Stolzenburgból, vagyis az erdélyi Szelindekről, származó kéziratos basszus szólamban is felbukkannak alkotásai.

A pozsonyi kiadványban közölt tizennyolc inventárium érdekes negatívuma, hogy egyike sem utal virginálhoz vagy orgonához való könyvre (tehát billentyűs tabulatúrára). Pedig, miként a bártfai és lőcsei orgonatabulatúrák, valamint az úgynevezett Vietoris kódex, de egyéb emlékeink is bizonyítják, a tabulatúrák – amelyek rendszerint egyaránt tartalmaztak világi és egyházi zenét – a városi orgonisták mindennapi muzsikálásának fontos kellékét jelentették. Kérdés, hogy mivel magyarázhatjuk a tabulatúrák hiányát a jegyzékekből? Talán azzal, hogy ezek a muzsikusok személyes tulajdonában voltak, s így nem kerültek a közösség kottaanyagába?

A *Hudobné inventáre.../ Musikinventare* ... szövegközlésének akkurátusságát és megbízhatóságát csak az összes eredeti forrás ismeretében lehetne teljes mértékben megítélni. A néhány mellékelt, eléggé rosszul olvasható kópiával és más kiadványokban megjelentetett fotókkal való összevetés azt mutatja, hogy a kiadvány – mint a legtöbb hasonló jellegű munka – sajnos nem mentes olvasási és értelmezési hibáktól. Miközben ezek java része az egyszerűen csak informálódni kívánó olvasót nem zavarja, a forrásszövegre hivatkozni akaró kutató azonban esetenként jól teszi, ha az eredeti kópiáját is megszerzi, mivel a kiadvány néhol bizony értelemzavaró hibákat tartalmaz. Más szempontból sajnálatos, hogy az 1651-es pozsonyi Samuel Capricornus-féle német nyelvű jegyzéknél, amelyben egyébiránt több olvasási bizonytalanságot és kipontozott helyet is találunk, Capricornus azon megjegyzésénél, hogy átadott a toronyzenésznek javításra egy *Baßgeigét*, éppen a toronymesterre utaló kifejezés hiányzik. Így a szövegrész lényege elveszett, amely pedig azt mutatja, hogy a pozsonyi városi toronyzenész – jónéhány külföldi és hazai muzsikustársához hasonlóan – szükség esetén hangszerjavítással is foglalkozott.

Mint már szóba került, a jegyzékek egy részét már korábban is publikálták. Az újrakiadást ennek ellenére kétségtelenül indokolttá teszi az, hogy a megelőző közreadásokban a nyomtatványokat többnyire nem azonosították, míg Kalinayová és munkatársai ezt, ahol csak lehet, megtették. A szlovák munka használati értéke tehát sokszorosan meghaladja az elődökét. A már közölt jegyzékek újrakiadását azonban az is szükségessé tette, hogy egyik-másik korábbi publikáció ma már aligha elérhető. Talán éppen a korábbi munkák ritkasága magyarázza, hogy a közreadók figyelmét elkerülte, hogy az 1599-es körmöcbányai jegyzéket Isoz Kálmán már 1907-ben megjelentette *Körmöcbánya zenészei a XVI. században* című tanulmányában. Kevésbé érthető, hogy miért hiányzik az utalás arra, hogy az 1661-es eperjesi inventárium szerepel a *Magyarország zenetörténete* II. kötetében is, hiszen a szerzők másutt hivatkoznak erre a kiadványra.

Az ilyenféle és a már korábban megemlített hiányosságok ellenére is egyértelmű: a pozsonyi kutatók *igen fontos kézikönyvet* publikáltak, amelynek éppúgy ott a helye a kutatók asztalán, mint a zenei könyvtárak polcain.

Hamburger Klára

A NAGY BIOGRÁFIA BEFEJEZŐ KÖTETE

Alan Walker: Franz Liszt.
Vol. 3: The Final Years. New York: A. Knopf, 1996.

1996 júniusában megjelent minden idők legnagyobb Liszt-életrajzának[1] harmadik kötete: Alan Walker, a hamiltoni (Kanada) McMaster University Angliában született zenetörténet professzora több évtizedes munkájának befejező része. A Liszt-kutatás kiemelkedő személyiségét már ezt megelőzően „Pro Cultura Hungarica" érdemrenddel tüntette ki a magyar kormány, s a mű elnyerte az Egyesült Államokban „Az év könyve" címet. Walker professzor már korábban szerkesztője-szerzője volt – egyebek közt – egy Lisztről szóló tanulmánykötetnek,[2] és a nagy biográfia „melléktermékeként" is kiadott időközben két fontos munkát.[3] Fáradhatatlan szervezője Kanadában a Liszt-kongresszusoknak és -fesztiváloknak. Magyarországon nemcsak sűrűn megforduló kutatóként, előadóként, a nemzetközi Liszt-zongoraversenyek zsűritagjaként és a nagy Trilógia már magyarra is lefordított első két kötete szerzőjeként ismerik és tisztelik: a Liszt Ferenc Múzeum és a Liszt Ferenc Társaság aktív anyagi támogatójaként is hálával tartozik neki. Nagyszabású, *„To Lisztians across the world, wherever they may be... affectionately dedicated"* életrajzában végre a 19. század egyik legjelentősebb zeneszerzőjeként mutatja be a sokáig háttérbe szorított, inkább csak hasonlíthatatlan pianistaként csodált Liszt Ferencet. A magyar olvasó számára öröm, hogy ezt a zseniális művészt – akit Magyarországon mindig is a magyar kultúra egyik legnagyobbjaként tiszteltünk, olyannak, aki önként vállalt magyarságával együtt mindig európai szellem maradt – oly sok vita, kisajátítási kísérlet után Walker biográfiája egyértelműen és magától értetődően magyar művészként mutatja be. Munkája révén így a standard külföldi Liszt-irodalomba is bekerül Liszt hazai működésének leírása, a magyar történelem fontos múlt századi eseményeinek, Liszt tevékenysége magyarországi hátterének részletes ismertetése és az azóta róla elnevezett budapesti Zeneakadémia megalapításának, első éveinek története is.

1 1. köt.: *The Virtuoso Years, 1811-1847*, 1983; 2. köt.: *The Weimar Years, 1848-1861*, 1989

2 *Franz Liszt. The Man and His Music*. London: Barrie & Jenkins, 1970

3 1.: Walker, Alan & Gabriele Erasmi: *Liszt, Carolyne and the Vatican: The Story of a Thwarted Marriage*. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1991.
2.: *Living with Liszt. The Diary of Carl Lachmund, an American pupil of Liszt*, 1882–1884. Ed., annot., and introduced by Alan Walker. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1995.

A Walker-mű új kötetének, akárcsak a korábbiakénak, legnagyobb erénye – ami által az összes többi érdeme is kellő érvényre jut – az, hogy remekül van megírva. Azon a tiszta, világos, egyszerűségében érzékletes és elegáns nyelven, ahogyan talán csak angolul lehet írni, de ahogy – kivált tudományos igényű életrajzot – mégis csak kevesen tudnak. Walker úgy képes elmesélni ebben a majd hatszáz oldalas kötetben Liszt (kétségkívül sok más alkotóművészéénél érdekesebb, színesebb, eseménydúsabb) életének utolsó szakaszát, bemutatni tevékenységének helyszíneit, szereplőit, hogy könyve még annak is élvezetes, valósággal letehetetlen olvasmány, aki – mint e sorok írója – már több évtizede foglalkozik a témával.

Walker számára az olvasó szent. Az ő érdekében ez a hömpölygő történetfolyam módszeresen, kiválóan van megszerkesztve: könyvekre, fejezetekre, alfejezetekre bontva, amelyeket pompás, találó, poétikus (sokszor Liszt műveire rímelő) címekkel, illetve számokkal lát el, és amelyeknek rezüméje már a tartalomjegyzékben olvasható. Mindez gyönyörű angolszász tipográfiával megjelenítve, plasztikusan tagolva, „élőfejekkel" ellátva (azaz minden jobboldal felett kinyomtatott fő- és minden baloldal felett kinyomtatott részfejezet-címmel), hozzásegíti az olvasót ahhoz, hogy a hatalmas anyagot soha ne betűtengerként érzékelje, hanem könnyedén tájékozódjék benne, hogy nehézség nélkül appercipiálja, szinte kellemes lektűrként fogadja be. Cseppet sem zavaróak, inkább meggyőzővé, hitelessé teszik az olvasmányt a lábjegyzetek. Kuriózum értékű illusztrációk és négy Függelék (két dokumentum-összeállítás, továbbá „Liszt's Titles and Honours" és „Catalogue of Princess Carolyne's Writings"), a felhasznált forrásművek rövidítéseit feloldó bibliográfia és részletes index (személy- és helynevek, mű- és periodika-címek) könnyítik az eligazodást.

Nemcsak a Liszt-, hanem általában a zenei életrajz-irodalomból is kiemelkedik – a korábbi kötetekhez hasonlóan – Walker új munkája azzal, hogy számos ország könyvtáraiból, archívumaiból való lenyűgöző mennyiségű publikálatlan dokumentum-anyagot dolgoz fel: kéziratokat (leveleket, naplókat, jelentéseket, orvosi leleteket, feljegyzéseket és hivatalos bejegyzéseket, iratokat, jegyzőkönyveket), továbbá eddig teljességgel eltemetett, vagy hozzáférhetetlen korabeli sajtódokumentumokat, régi kiadványokat, amelyek jó részének még létezéséről sem lehetett tudni. Nem egyszer még a mások által már idézett forrásokat is az eredeti kéziratok nyomán ellenőrizte. A szerző nem sajnálta az időt és a fáradságot, hogy végigjárja Liszt gazdag pályájának rendkívül változatos helyszíneit, hogy lássa (azért, hogy láttathassa) azt, amit maga az idős Liszt Ferenc láthatott. (Valljuk be, hogy ez az elmúlt évtizedekben neki, a nagy tekintélyű, angliai és kanadai diplomáciai intézmények által is támogatott és ráadásul állhatatosságában is lefegyverzően kellemes modorú professzornak lényegesen egyszerűbb volt, mint, mondjuk, egy magyarországi kutatónak. Walker végtére oda is bemehetett, ahová más halandó nem: így például a római *Monte Mario*n lévő *Madonna del Rosario* nevű dominikánus apácakolostorba; onnét is fontos információkhoz jutott, ahová más örült, ha egyáltalán bebocsátást nyert, például az *Archivio Segreto Vaticanó*ból vagy a még mindig magánkézben levő Liszt-dokumentumok őrzőitől.)

A hallatlanul gazdag dokumentum-anyagból és a primér irodalomból sűrűn vett idézetekkel az életrajzot új elemekkel egészíti ki, vagy elhanyagolt, elferdített moz-

zanatait, körülményeit, hátterét tisztázza. Közvetíti Liszt saját megnyilatkozásait, s meggyőzően érzékelteti, hogy milyennek látták őt kortársai. Megtudhatjuk azt is, kik és milyenek voltak környezetének az ő életét is meghatározó alakjai. Mindettől az eddig ismertnél hatványozottan pontosabbá, teljesebbé és hitelesebbé válik az életrajz. Sokszor olyan, mintha végre valaki megoldana számos addig megfejthetetlennek tetsző rejtvényt: ki is volt ez? hogy is volt ez? hol is történt ez? mi volt az oka?

Alan Walker már összefoglaló művét megelőzően, szenzációnak számító önálló munkaként közzétette Liszt és Carolyne von Sayn Wittgenstein hercegné meghiúsult házasságának dokumentumait.[4] Az életrajz befejező kötetének első könyve *(From Weimar to Rome, 1861–1865)* ennek a napjainkig rejtélyes ügynek a további feltárásával indul, magában foglalja Liszt Rómában töltött első éveit, az alsóbb rendek felvételéig. A második könyv *(The Abbé Liszt, 1865–1869)* ismerteti a római korszak második periódusát. Liszt Pest (illetve 1873-tól: Budapest), Weimar és Róma között ingázó életútja *(The Threefold Life, 1869–1886)* fináléjának eseményeit két részre osztja Walker: *The Threefold Life Begins, 1869–1876,* és 1876-tól Liszt haláláig: *De Profundis, 1876–1886*. Külön fejezet foglalkozik az *Esztergomi mise* Liszt számára katasztrofális 1866-i párizsi bukásával. Egy-egy további fejezet szépséges címe: *„Of Kings and Castles"*, illetve *„Of Cossacks and Countesses"*. Utójátékként a Liszt temetése és vagyona körüli posztumusz bonyodalmakat ismerheti meg az olvasó. Önálló fejezetet kap fiatalon elhunyt idősebbik leánya, Blandine, valamint Marie d'Agoult grófné, illetve Carolyne hercegné. Két nagy fejezetet is szentel a szerző Liszt lánya, őt egyedül túlélő gyermeke: Cosima és Hans von Bülow botrányosan felbomló házassága körülményei ismertetésének: *The Cosima–Bülow–Wagner Crisis*. Ennek az ügynek Liszt (a megcsalt és elhagyott férj oldalán) mindvégig aktív szereplője volt. Következménye – megtetézve a porosz-francia háború idején a francia párti Liszt és a lelkes német párti Cosima–Wagner pár között feszülő éles politikai ellentétekkel – az apa és leánya közötti három évig tartó, az apa számára különösen fájdalmas szakítás lett. A szerző részletesen kitér Liszt és Wagner sokat elemzett kapcsolatára is. Véleménye szerint az a tény, hogy Liszt 1876-tól, az első bayreuthi Fesztiváltól kezdve, *„practically fell into Bayreuth's arms"*, ami *„slowly worked to his disadventage"* (354. l.) – egyenes reakciója volt Carolyne hercegné *„anti-Bayreuth crusade on Liszt"*-jének.

Liszt magyarországi tevékenységét illetően Alan Walker bőséges és megbízható forrásra támaszkodhatott: Legány Dezső angolul is megjelent kétkötetes munkájára.[5] De ugyanilyen részletességgel mutatja be az itáliai, ausztriai, franciaországi, belgiumi, hollandiai miliőt és Liszt ottani tevékenységét. És ezenkívül az angolszászt; nemcsak a britanniait, de az újvilágbeli: az Egyesült Államok-beli, kanadai kapcsolatokat is – ahol Liszt személyesen sohasem járt. Különösen érdeklik – és ezeket elsőként hozza nyilvánosságra – az orvosi kérdések: az idős Liszt fizikai állapotáról, betegségeiről, balesetéről készített feljegyzések, leletek. Olyannyira, hogy egész – új és

4 Lásd az 1. jegyzetet

5 *Liszt and His Country.* Budapest: Corvina, 1983, illetve Budapest: Occidental Press, 1992

egyéni – koncepcióját a hajdan hihetetlen állóképességű művész fizikai állapotának lepusztulásával együtt járó lelki bajainak – melankólia, halálvágy, fokozódó alkoholizmus – és mindezzel párhuzamos szellemi leépülésének, sőt materiális elszegényedésének történetére építi. Olyan konkrétan meghatározható állomásokkal, mint 1876, a depresszió kezdete, és 1881 júliusa, amikor Weimarban leesett a lépcsőről, és tartós sérülést szenvedett. De megtalálható a könyvben a Blandine Liszt halálát okozó szülés utáni komplikációk, orvosi mulasztások első részletes leírása, valamint Marie d'Agoult betegségeinek anamnézise is. Walker, aki trilógiája első kötetében ismertette a grófné Liszt ellen írt kulcsregényét, az utolsó kötet kedvéért a kutatók közül elsőként rágta át magát Carolyne von Sayn Wittgenstein hercegné csaknem hozzáférhetetlen és olvashatatlan, mindenki által olvasatlanul emlegetett, sok kötetes munkáján, a *Causes inférieures de la Faiblesse extérieure de l'Église*-en. Walker számára változatlanul roppant fontos a mindvégig páratlan pianista Liszt, a zongoraátiratok zseniális szerzője, és Liszt, a konzervatóriumok hagyományos módszereit megvető kivételes pedagógus, különleges mester, a „masterclass" atyja, aki ingyen tanít, sőt arra rászoruló (és jóságával aztán nem egyszer visszaélő) tanítványait anyagilag is segíti (igaz, őket dohányzásra, ivásra is rászoktatja). A Liszt zongorázásáról, tanításáról, tanítványaival való kapcsolatáról tájékoztató, roppant érdekes új adatokat több tanítványának általa felkutatott feljegyzéseiből, naplóiból, leveleiből meríti.

Valóban nem mindennapi, kiemelkedő teljesítmény Alan Walker munkája, amihez csak gratulálni lehet, és örülni annak, hogy ilyen nagyszabású befejezéssel tett rá pontot. A további Liszt- irodalomnak megkerülhetetlen bibliája lesz ez.

Magától értetődik, hogy aki – bár sokkal szerényebb keretek között[6] – maga is próbálkozott már hasonló munkával, sok mindent másként lát, vagy másként szeretne bemutatva látni. Walker munkája elsősorban életrajz. Megítélésem szerint portréként kissé egyoldalú és idealizált: nem egy nagy, kisugárzó egyéniség képe, aki egyszersmind antagonisztikus tulajdonságok meghatározta, eleven ember is volt. Nem egy minden ízében, még élete alkonyán, abbéként is *par excellence* romantikus világfi-művész sokszínű karakterének bemutatása, akiben, saját bevallása szerint is, többek közt mefisztofeleszi vonások éltek. Az én elképzelésem szerint ugyanis be kellene mutatni Liszt emberi gyarlóságait is ahhoz, hogy meggyőzően domborodjanak ki kivételes emberi erényei. Akkor értékelhetjük igazán *grandseigneur* voltát, toleranciáját, jóságát, önzetlen segítőkészségét, szerénységét, hihetetlenül puritán életmódját, ha nem hallgatjuk el gyengéit sem. Ha szólunk például a számos kortársában idegenkedést keltő teátrális külsőségekről; arról például, hogy tanítványaitól (még az olyan rég befutott művészektől is, mint Hans von Bülow) a nagy nyilvánosság előtt, a pódiumon is elvárta, hogy kézcsókra járuljanak elébe, amit ő homlokcsókkal viszonzott. Arról, hogy miközben alkotó magányra vágyott, szenvedélyesen kívánta a társaságot, a személyes – és nem utolsó sorban a férfiúi – sikert, élvezte az

6 Ld. Hamburger Klára: *Liszt*. 2., bőv. kiadás: Budapest: Gondolat, 1980; angolul: trans. by Gyula Gulyás, rev. by Paul Merrick, Budapest: Corvina, 1987

őt mindvégig seregestől körülrajongó fiatal nő-tanítványok hódolatát. Nem értem, miért kell negálni, mintegy bűnként felfogva, „szépíteni" a még öregségében is annyira vonzó, szellemes és elbűvölő Liszt legendásan nagy számú szexuális kapcsolatát? *„There is no evidence that the relationship between Liszt and Olga [von Meyendorff] was more than platonic"* – írja például a 199. lapon; és hasonlókat olvashatunk, Carolyne és Agnes Street-Klindworth kivételével, valamennyi időskori hölgy-afférjáról. (336–337. l.) Nem értem, miért van ennek – kivált a mai olvasó számára – bizonyításra érdemes jelentősége?

Hiányérzetet keltett bennem az, hogy Walkert jobban érdekli a Liszt hanyatló fizikai állapotával együtt járó és műveiben is testet öltő időskori depressziója, mint mindvégig nyitott, alkotó, újító szelleme, érdeklődési köre, véleménye és ízlése, kapcsolata a kortárs irodalommal, művészetekkel. És (bár megtudhatjuk a könyvből, hogy Lisztet csak hite tartotta vissza az öngyilkosságtól), a szerző nem beszél a túlvilágra készülő hősének Istenhez és a valláshoz fűződő, sajátos, nagyon bensőséges és szubjektív kapcsolatáról sem.

A könyv egy – sajnálatosan kevéssé elmélyülten tárgyalt – témája az öreg Liszt és a (magyarországi) zsidóság kapcsolata. Azt a botrányt, amelyet a Lisztnek – hazájában már első kiadásakor (1859) is – rengeteg kellemetlenséget okozó, szerencsétlen könyve: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* új, 1881-i kiadásának a zsidókról írott fejezete váltott ki, Legány Dezső említett munkája nyomán mutatja be Walker. Örvendetes, hogy jóvoltából a Liszt-irodalomban széles nyilvánosságot kapott ez a probléma. (Örvendetes az is, hogy, Legányéval ellentétben, Walker könyvében ebben az összefüggésben említést nyert az eddigi Liszt-irodalomban tudtommal csak az én, említett monográfiámban szereplő, szégyenletes, úgynevezett tiszaeszlári per is; a Dreyfus-ügyet mintegy tíz évvel megelőző magyarországi hamis vérvád, amelynek alapján meghurcoltak, majd évek után végül felmentettek ártatlan zsidókat.) Walker, akárcsak Legány, azt írja, hogy a *Des Bohémiens...* kötet új kiadása, és benne ez az ominózus, felduzzasztott fejezet, nem Liszt, hanem Wittgenstein hercegné műve, amelyet Liszt nem is látott a megjelenése előtt – következésképpen egyedül a hercegné felelős érte. Reakciójaként viszont Lisztre, mint zeneszerzőre, megsemmisítő erővel támadt rá a teljes magyar és bécsi zsidó sajtó. Közli Liszt 1883-ban megjelent nyílt levelét, amelyben a zeneszerző – a hercegné nevének lovagias elhallgatásával, saját szerzőségének vállalásával – elhatárolja magát az antiszemitizmustól. Ez mind igaz ugyan, de a valóság ennél jóval bonyolultabb. Tény, hogy Liszt – antiszemita környezetétől (Chopin, Wagner, Cosima, Bülow, Wittgenstein hercegné) eltérően – nem ismerte a vallási (akárcsak a nemzeti-társadalmi) gyűlölködést, és számos jótékony célú hangversenyt adott Magyarországon zsidó intézmények javára. Az a feltételezés viszont – amelyet már többen megkockáztattunk ugyan –, hogy Liszt a könyv emez új változatát megjelenése előtt nem is látta, Walker állításával ellentétben, nem említhető tényként. Csak azóta, és csak úgy, amióta és ahogy Bettina Berlinghoff regensburgi kutató Budapesten, az 1996 márciusi Nemzetközi Liszt-konferencián (amelyet Alan Walker is megtisztelt jelenlétével) elhangzott előadásában bebizonyította. Ő ugyanis előbányászta Carolyne hercegné

és a Breitkopf Kiadó levelezését, amelyből ez egyértelműen kiviláglik. Tény az is, hogy a korabeli zenekritika Liszt cigány-könyvének ürügyén – ahhoz ízléstelenségében, igazságtalanságában és gyűlölködő hangvételében „méltó" módon – ócsárolta Liszt *zeneműveit*. De a szerzőnek érdemes lett volna ezúttal is, a szekundér forrás tartalmának átvétele helyett, alaposabban utánanéznie a kérdésnek. Részint a dolog történelmi hátterének, részint az inkriminált fejezet konkrét tartalmának. Ahhoz, hogy az olvasó számára hitelesen érzékeltesse a problémát, érdemes lett volna néhány szót szánnia rá, mit jelentett Magyarországon, a 19. század nyolcvanas éveinek elején, a – minden más nemzeti kisebbség közül leginkább asszimilálódni akaró, magát Mózes hitű magyarnak valló, épp hogy emancipált, de egy parlamenti Antiszemita Párt szervezte zsidóellenes megmozdulásoktól felzaklatott – neológ zsidóságnak ez a fejezet. És épp barátja, Liszt Ferenc abbé tollából. Annak az Alan Walkernak, aki még a *Causes intérieures*-nek is nekiveselkedett, érdemes lett volna tanulmányoznia, hogy valójában miről is szól ez a fejezet, hogy mi minden olvasható benne, expressis verbis. Ő ehelyett, Legány nyomán, csak ennyit mond: *„Particularly sensitive to Jews was [the Princess's] view that they be given their own state in Palestine, by force of Western arms if necessary. Palestine belonged to the Jews, she said, just as Italy belonged to Italians, Poland to Poles [...]"* (405. old.) Csakhogy a Liszt neve alatt megjelent szöveg korántsem ilyen szelíd, a fegyvereket nem az érdekükben, ellenkezőleg, ellenük tartja szükségesnek felhasználni. Ha a szerző elolvasta volna magát az eredeti szöveget, látta volna, hogy valójában ebben a hírhedt fejezetben a hercegné az 1859-ben megjelent változat rágalmait (hogy ti. „a gonosz, görbe ujjú zsidó"-ból hiányzik mindenfajta kreatív erő stb.) most még bőven megtetézi; hogy – Liszt megkerülésével, de az ő neve alatt – megjelenteti az akkoriban kibontakozó európai modern, rasszista, antiszemita fajelmélet egyik első, félelmetes, manifeszt dokumentumát. Olyat, amely hangvételében és mondandójában egybevág a Német- és Franciaországban megjelent, hasonló szellemű írásokéval, Magyarországon Istóczy Győző, az Antiszemita Párt vezére, parlamenti beszédeiével, uszító röpirataiéval. Kár, hogy Walker valószínűleg nem ismeri a cigány-könyvnek ezt az új fejezetét. Így ő sem beszél arról, hogy ott „a zsidó" már maga a gyűlölet megtestesítője, akinek legfőbb célja, hogy a kereszténynyeknek ártson. Ő minden társadalmi baj okozója: mint a pénz, a hatalom és a mindenható sajtó ura, és mint mindennek az ellenkezője: mint felforgató, liberális, szocialista elem. (A szokásos vádak közül hiányzik a szabadkőművességé – hiszen Liszt régóta tagja volt különféle páholyoknak.) Walker nem tájékoztatja olvasóját arról, hogy e fejezet szerint „a zsidó" asszimilációra képtelen, a népeken élősködő, a többség létét saját országában fenyegető parazita, hogy az ellene folytatott küzdelem tehát élet-halál kérdése. Hogy helyes, ha kiszolgáltatják a tömeg vad indulatának. És nem beszél Walker arról sem, hogy Palesztinával kapcsolatban e fejezet javasolt „Endlösung"-ja az eredeti szövegben (megint csak a hasonló szellemű korabeli ideológiának megfelelően) úgy hangzik: ha kell, erőszakkal, „ismét csak vértől szennyes kézzel" oda kell deportálni a zsidókat.

Kár, hogy életrajzában Walker mindezt nem említi. (Talán szándékosan: hiszen az egész könyvben érezhető hősének valamiféle – elgondolásom szerint túlzott –

idealizálása.) Mert e Liszt számára többszörösen tragikus kérdést sajnos mégsem lehet a teljes felelősségnek a hercegnére való áthárításával elintézni: neve mégiscsak szerzőként szerepelt ezen a végzetesen szörnyű munkán. (Sőt, dacosan ragaszkodott hozzá, hogy még az 1883-ban megjelenő német fordításban se maradjon ki belőle semmi.)[7] Ez esetben Walker sem ad kulcsot az érthetetlen rejtély megoldásához. Bizonyos, hogy a zeneszerző szellemétől teljességgel idegen volt az effajta mentalitás, és inkább a hercegné iránti keserűségében, csakazértis, mártír lovagként vállalta magára a szerzőséget és annak vele együtt rá záporozó, szörnyű következményeit. Úgy, ahogyan azt Richard Wagner a halálát megelőző napon, Cosimának mondta.[8]

Ha én lehettem volna Alan Walker könyvének szerkesztője, bizonyára lebeszélem bizonyos aránytalanságokról is. Bármilyen érdekes ugyanis a francia–porosz háború részletes leírása – ami mélységesen megrázta Lisztet, és kihatott egész további életére –, alaposan lerövidítettem volna ezt a fejezetet, minthogy személyesen igen távol élte meg: nem véletlenül épp itt, Magyarországon. Ugyanígy tettem volna az 1878-as párizsi Világkiállítást részletesen ecsetelő fejezettel is: Liszt, az Osztrák–Magyar Monarchia által delegált zsűritagként, néhány napig jelen volt ugyan, de a kötelező munkán kívül több részt nem vállalt benne. Ezek helyett inkább azt a nagy, pozitív változást mutattam volna be, ami – az Összeomlás és a Kommün kihevertével – a párizsi zenei életben végbement: amikor az az újabb komponista és előadóművész generáció jutott vezető szerephez, amely már nem gyűlölte, inkább tisztelte és magas fokon művelte a német zenét, és Liszttel is kiváló kapcsolatban állt.

Különös, hogy miközben Walker minden eddigi életrajznál részletesebben írja le a Liszt alapította *Allgemeiner Deutscher Musikverein* és a *Tonkünstler Versammlung* fesztiváljait, nem említi azt, amelyre Zürichben, 1882. július 8. és 12. közt került sor. Holott a fiatal Gabriel Fauré, akit Saint-Saëns mutatott be itt Lisztnek, elragadtatott levélben számol be saját elfogódottságáról és a Mester közvetlenségéről, kedvességéről (Mme Camille Clercnek).[9] Nagyon tanulságosak a Liszt tanítványairól készült listák, de azt hiszem, sok esetben nehéz megmondani, valóban tanítványokról van-e szó, vagy csak alkalmilag együttműködő muzsikusokról, barátokról, rajongókról.

Mint szerkesztője, mindenekelőtt Liszt zenéjének tárgyalásáról vitatkoztam volna Alan Walkerrel. Tudjuk, hogy a magyar mester művészete értékeléséért és bemutatásáért mennyit tettek az angol muzikológusok: az oly fontos, ismeretlen kései művek felfedezéséért, kiadásáért az English Liszt Society, Liszt zenéje átfogó, kritikai bemutatásáért pedig a néhai Humphrey Searle, akiénél jobb könyvet[10] ebben a témakörben senki sem írt, s a *Grove's Dictionary of Music and Musicians* Liszt-cikke is

7 Vö. Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873 -1886/87*. Hrsg. von Arthur Seidl. Textrevision von Friedrich Schnapp. Mainz stb.: Schott, 1983, 196–197.

8 „Apád csupa lovagiasságból tönkremegy!" In: Cosima Wagner: *Napló* 1869–1883. Vál., szerk. Kroó György. Ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1983, 419. l.

9 Gabriel Fauré: *Correspondance*. Présentée et annotée par Jean Nectoux. Paris: Flammarion, 1980. No. 45, 107–108.

10 *The Music of Liszt*. New York: Dover Publications, 1966

az ő tollából való. Maga a kiválóan zongorázó Alan Walker a szerzője egy *Study in Musical Analysis* című könyvnek, és fontos zenei fejezeteket írt a már említett, maga szerkesztette tanulmánykötetben is. Ezúttal hangsúlyozottan életrajzot, nem pedig monográfiát kívánt alkotni – könyve tehát szánt szándékkal nem Liszt zenéjéről szól. Már csak azért sem, mert – más kiváló kutatókhoz hasonlóan, de számos magyar és angol véleménnyel ellentétben – ő Liszt kései alkotásait nem a 20. század hajnalaként, hanem a komponista fizikai leromlásával együtt járó művészi hanyatlásként értékeli. Ez kimondatlanul is érződik a könyvben – ha mentegetni próbál egy-egy művet, annál inkább. A Liszt életét mindenki másnál jobban ismerő szerzőnek ezt a véleményét természetesen akceptálnunk kell, ha nem értünk is egyet vele. Munkáját elsősorban az életrajz-olvasóknak szánja, akiket mélyreható zenei elemzésekkel, terminus technicusokkal nem akar elriasztani. (Bár a 483. oldalon található „Madonna chord" kifejezéssel magam még nem találkoztam.) Mégsem állja meg, hogy itt-ott, kottapéldákkal, de mintegy mazsolázgatva és a felületen maradva, néhány szót ne ejtsen Liszt egy-egy kompozíciójáról. Ezektől függetlenül ad egy önálló, „The Music of Liszt's Old Age" című fejezetet is. Mint szerkesztő, arról igyekeztem volna meggyőzni Alan Walkert, hogy ha mindenképpen szükségesnek tartja, inkább egyetlen (az ilyesmitől visszariadó olvasó által akár kihagyható) fejezetet szánjon az öreg Liszt zenéjének. Ám ebben a fejezetben valóban teljes mélységében, árnyalataiban és jelentőségében, stiláris, életrajzi és zenetörténeti összefüggéseiben mutassa azt be. Meg, persze, megpróbáltam volna lebeszélni róla, hogy egészükben olyan, elkülönített skatulya-kategóriákba sorolja be a kései műveket, mint *„retrospection–despair–death"*.

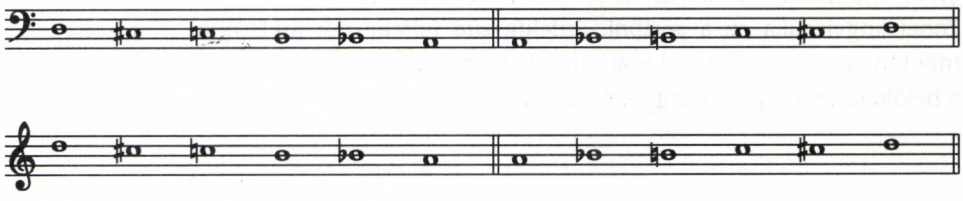
Komlós Katalin

EGY ZENEI *FIGURA* TÖRTÉNETI ANTOLÓGIÁJA

Peter Williams: The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music
[A kromatikus kvart négy évszázad zenéjében]
(Oxford: Clarendon Press, 1998)

A „kromatikus kvart" *[chromatic fourth]* Peter Williams terminusa a tiszta kvartot kitöltő, leszálló vagy felszálló kromatikus menetre. *„A hat egymást követő hangból álló motívum végtelen gazdagságú megjelenési formái közül a legeredetibbek, legnagyobb hatásúak és legszebbek a legnagyobb szerzők műveiben találhatók, a madrigalistáktól Stravinskyig, Byrdtől Bartókig, kiemelkedő példákkal Monteverdi, Mozart és Wagner operáiban, vagy Bull, Bach, Beethoven és Schubert billentyűs zenéjében."* (Fülszöveg.) A könyv tárgyának pontos meghatározásához és sokrétűségének érzékeltetéséhez célszerű a szerző szavait idézni, így alább a definícióval, terminológiával foglalkozó rövid bevezető rész *(Introduction)* néhány passzusa következik.

„A kottapéldában az alapmodell ereszkedő és emelkedő formái láthatók, d-mollban: ezek általában világosan felismerhetők és elkülöníthetők – könyvem éppen ezt kívánja bizonyítani – az illető zenei szövetben. Történetük mintegy 400 évet fog át. Olykor melodikus, olykor basszus funkcióban találkozunk velük, futólag vagy sokszor ismételve, kiemelkedő téma gyanánt vagy elbújtatott ellenpontként. [...] A félhangok útja a tiszta kvarton belül rendszerint tonikáról dominánsra (ereszkedő), vagy dominánsról tonikára (emelkedő) vezet, akár főhangnemben, akár ideiglenesen érintett hangnemben. Bár a későbbi példák nem mindig ezt a két pólust kötik össze, a kromatikus kvart korai elterjedtsége önmagában jelzi tonika és domináns modern jelentésének a kialakulását, és fugaimitációra való alkalmasságát." (Lásd a kottapéldát).



Terminológiai kérdésekről szólva Williams érinti a „kromatikus tetrachord", illetve a „lamento-basszus" fogalmát. (A *passus duriusculus* retorikai figura bevezetése a könyv 3. fejezetéig várat magára.) Előbbi mint a görög hangrendszer kvart ambitusú, de csak négy hangot magában foglaló modellje specifikus, a könyv tárgyától eltérő

(de annak első két fejezetében prominensen szereplő) jelentést hordoz; a „lamentobasszus" pedig egyetlen műfajra (opera) és idiómára *(basso ostinato)* szűkíti le a sokarcú motívum megjelenési formáit.

A téma zenei jelentését boncolva Williams így fogalmaz:

„A kromatikus kvartnak két fő funkciója alakult ki: kontrapunktikus elem (»objektív«), illetve bizonyos hangulatok vagy érzelmek kifejezője (»szubjektív«). A kettő persze nem zárja ki egymást, de a »szubjektív« jelentést – amit érzésünk szerint a zene előidéz – nehezebb meghatározni. Mert bár az ereszkedő kromatikus kvart a tonális befejezettség [tonic finality] *érzetét kelti Mozart K. 593 D-dúr kvintettjének, vagy a Grieg Zongoraverseny lassú tételének a végén, valami mást is előhív – nosztalgiát az elsőben, titokzatosságot a másikban, bizonyos megkönnyebbülést mindkettőben? A nosztalgiánál maradva, ugyanezen motívum megszólalása Brahms Hegedűversenyének végén szentimentális, vagy pusztán bájos? Lehet-é egyes példákban személyes rezignációról, másokban pusztán konvencionális szimbolikáról beszélni? Az ereszkedő kvart mindig szomorúbb-e mint az emelkedő? Vagy a zenére alkalmazott mindezen szavaknak a használata csak a fordítással járó szokásos veszteséggel jár? Mivel ugyanaz a kromatikus kvart teljesen különböző hatást kelthet két mű ugyanazon pontján – mondjuk Mozart »Dissonanzen« kvartettjének és Beethoven »Waldstein« szonátájának az elején (mindkettő C-dúrban) –, minden további címke ráaggatása csak programmal terhelné meg. Ezért inkább olyan semleges szavakkal élek mint* Affekt, *vagy »retorika«, olykor legfeljebb egy »melankolikus«, vagy »életerős« jelzőt kockáztatva."*[1]

Mint minden komoly összefoglaló munka, ez is hosszú érlelődési folyamat végterméke; mégpedig olyan szerző tollából, akinél – koncertező muzsikus is lévén – az „érlelődési folyamat" nemcsak elméletben, hanem gyakorlatban is értendő. Rövidebb áttekintések, előadások jelezték a szellemi utat; a Mozart zenéjében vizsgálódó esettanulmány jeles kötetben látott napvilágot a bicentenárium évében.[2] A nagyobb összefüggések rendszerében azonban maga a négy évszázados summázás is „eset-tanulmány" *(case study)*, mert az európai zenei nyelv történetének egy elemén keresztül világít bele stíluskorszakok zeneszerzői műhelyeibe, a kompozíciós mesterség művelésének lényegében mindig hagyományokból táplálkozó folyamatába. *„A zenetörténet a zenei gondolat és nyelv, nem pedig egyes művek vagy egyes szerzők története kellene hogy legyen,"* írja másutt Williams,[3] és jelen könyve ékes bizonyítéka ennek a koncepciónak. Zenei lingvisztika ez a javából, érdekfeszítő felfedezőút több mint 200 kottapélda mentén, ahol úgy válik racionálisan megfoghatóvá a nyelv komplexitása, hogy közben a belőle született próza vagy költészet nagysága és varázsa is szüntelenül jelen van.

1 A zene mint tapasztalati jelenség filozófiai kérdéseivel foglalkozó készülő Williams-munka gondolatai minduntalan felbukkannak ebben a teljes egészében „anti-filozofikus", gyakorlati tárgyú könyvben.

2 „Some Thoughts an Mozart's Use of the Chromatic Fourth", in *Perspectives on Mozart Performance*. Szerk. Larry Todd és Peter Williams. Cambridge University Press, 1991, 204–227.

3 Kéziratos előtanulmány a zenefilozófiai munkához.

A könyv tíz fejezetének címei a következők:

1. Madrigálok, dalok, egyházi zene *(Madrigals, Songs, and Sacred Music)*
2. Pavane-ok és fantáziák *(Pavanes and Fantasias)*
3. Lamentók és operák *(Laments and Operas)*
4. J. S. Bach
5. Händeltől Haydnig *(Handel to Haydn)*
6. Mozart
7. Beethoven
8. Pianisták és hegedűsök *(Pianists and Violinists)*
9. 19. századi színpadi zene *(19th-century Stage Music)*
10. Késői reminiszcenciák *(Some later Reminiscences)*

A nyitó fejezet zeneelméleti vonalon a görög tetrachord-rendszer kromatikus genoszával, történeti vonalon pedig a 16. század közepének ezzel szorosan összefüggő kromatikus forradalmával veszi kezdetét. A görög kromatikus tetrachord Nicola Vicentino-féle feltámasztását Williams további, kevéssé ismert példákkal egészíti ki (a sor Frescobaldi *Il primo libro delle fantasie*, 1608. kötetéig tart), majd részletesen elemzi a kvartot immár egymást követő félhangokkal kitöltő motívum első eklatáns megjelenését, Cipriano de Rore négy basszushangra írt, nevezetes „Calami sonum ferentes" ódájának a kezdőtémáját. A részben antikizáló kromatikus madrigálok és ódák mellett (Caimo, Lassus, Marenzio, Monteverdi) az angol lantzene, illetve lanttal kísért *ayre* is helyet kap, a rövid kottapéldákban is gyönyörűséget szerző romantikus Dowland-idézetekkel. Szintén angol vonatkozású a fejezet legfontosabb teoretikai utalása Thomas Morley *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597) című munkájára, amelyben Morley a felszálló kromatikus kvart (E–F–Fisz–G–Gisz–A) motívumát úgy idézi, mint amit „az orgonisták alkalmaznak" *(this point which our organists use)*.[4] A rövid megjegyzés azt sugallja, hogy a később oly fontos kontrapunktikus szólammá váló téma már 1600 előtt az orgonajáték (improvizáció?) hasznos alkotóeleme volt.

A 2. fejezet az 1600 körüli és kora 17. századi billentyűs repertoár azon izgalmas darabjai közt tallóz, amelyek a *Pavana doloroso, Chromatic Pavane, Fantasia chromatica, Toccata cromatica, Ricercar chromatico, Capriccio cromatica* címeket viselik. John Bull, Sweelinck a kromatikát strukturálisan beépítő kompozícióinak körüljárása után a szerző külön részfejezetet szentel a szuverén nagymester, Girolamo Frescobaldi művészetének. Bámulatosan fénylik itt fel az improvizatív alkatú személyiség invenciója: az immár jól ismert motívumot Frescobaldi minden konvenciótól mentesen, új meg új kontextusba helyezve használja és variálja.

Ennek a fejezetnek az elméleti hozadéka a korabeli *basso continuo* gyakorlatokban megjelenő kromatikus kvart regisztrálása. A téma karakterisztikus basszus-szólamként való elterjedése indíthatta a teoretikusokat arra, hogy hasznos tananyagnak tekintsék a praxisból ismert menetet. Poglietti publikálatlan *Compendium*a (1676)

4 „Annotations upon the First Part"; modern kiadás, szerk. Alec Harman , New York: Norton, 1973, 103.

után többek között két alapvető forrás, Saint-Lambert *Nouveau traité de l'accompagnement*-ja (1707), és Gasparini *L'armonico pratico al cimbalój*a (1708) tartalmaz számozott kromatikus basszus-példákat.

Időben kissé visszalépve lényegében a *seconda prattica* alapelveiből indul ki a következő fejezet, hogy a szenvedélyek *(affetti)* minél erőteljesebb és árnyaltabb kifejezésére törekvő barokk eszmény elméleti és gyakorlati világába vezessen. Itt kap helyet a kromatikus kvartmenet retorikai terminusának *(passus duriusculus)* az etimológiai vizsgálata és a motívum legismertebb zenetörténeti formájának, az ereszkedő basszussal karakterizált *lamentó*nak a tárgyalása.

A század formidábilis nyitánya természetesen Claudio Monteverdi, aki a kromatikus kvart zenei paramétereinek (irány, tempó, frazeálás) a változtatásával és kombinálásával azt szinte bármilyen affektus hordozójává képes tenni. Williams elsősorban az *Orfeó*t állítja reflektorfénybe, mert a történést itt olyan indulatok és aktusok viszik előbbre (könyörgés, apellálás, kétségbeesés), amelyek természetüknek megfelelő módon alakítják ki a szöveg minél hatásosabb zenei megformálásának a retorikai alakzatait. Mint ismeretes, az úgynevezett zenei–retorikai figurákat *(figurae musicae)* az itáliai minta nyomán német elméletírók értelmezték és foglalták rendszerbe. Burmeister *Musica poetica*ja (1606) a zenei ékesszólásról általában értekezik; a Schütz mellett működött, zeneszerzőnek is kompetens Christoph Bernhard azonban a század közepén már szótárba gyűjti a zenei párhuzammal rendelkező retorikai figurákat, sőt új, csak zenei értelmű alakzatokkal egészíti ki azokat. *Tractatus compositionis augmentatus* című kéziratos munkájában egy ereszkedő és egy emelkedő kromatikus kvartmenetet tartalmazó kottapéldával illusztrálja a *passus duriusculus* figurát.[5]

Williams minuciózusan boncolja a „duriusculus" szó jelentését („meglehetősen kemény"; „kissé kemény"), és felveti a lehetőséget, hogy talán a *durus* jelző második értelméről („nehéz") van szó, azaz a figura „[intonációs tekintetben] kissé nehéz menet"-et jelent.[6] Ugyanígy magyarázható az alakzat testvérpárja, a *saltus duriusculus* terminus is, ahol nem a kromatikus menet, hanem a nagy hangközugrás (például szűkített szeptim) okozhat vokális nehézséget. (Tovább forgatva a *passus duriusculus* kifejezést, Williams még azt a szójátékot sem tartja kizártnak, hogy a mise-megzenésítések „passus et sepultus est" szövegrésznél megjelenő ereszkedő kromatikus menetei a retorikus figura nevére utalnak.)

Hiszen a *passus duriusculus* szöveges zenékben (egyházi vagy világi) leginkább szenvedéshez, panaszhoz kapcsolódik, és vált szinte önálló műfajjá a 17. századi operában. A *lamento* rendszerint olyan ismétlődő basszusmenetre épül, ami diatonikus vagy kromatikus lépésekkel járja végig a leszálló kvart útját (például D–C–B–A,

5 *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, szerk. Joseph Müller-Blattau, 2. kiadás. Kassel: Bärenreiter, 1963, Cap. 29.

6 A következő fejezet egy érdekes dokumentuma idevágó argumentummal szolgál: a J. S. Bach-tanítvány és Lipcsében 1756–1789 között Thomaskantor J. F. Doles énekes tankönyvének példái közt szerepel a kromatikus kvart mint a „nehezebb hangközöket tartalmazó gyakorlatok" *[Übungsexempel über die schwerern Intervallen]* egyike. Lásd Armin Schneiderheinze: „Johann Friedrich Doles »Anfangsgründe zum Singen«", *Beiträge zur Bach-Forschung* 7 (Leipzig: Peters, 1989), 56.

vagy D–Cisz–C–H–B–A); utóbbi a diatonikus forma variációjának is tekinthető. Kialakulása és megszilárdulása a korai velencei operában elsősorban Cavalli nevéhez fűződik.[7] Hangszeres megfelelője a szintén *basso ostinato* technikára épülő *passacaglia* vagy *chaconne*, amit a korai periódusban főként pengetős és billentyűs hangszerekre (gitár, csembaló) komponáltak.

A század legméltóságteljesebb lamentóját *Dido* énekli Purcell operájának zárójelenetében. A híres és gyönyörű dallam – tanítja Williams – nem más, mint a kromatikus basszus ellenpontja. Nem újdonság ez a századvég zenéjében: Schütz művészete bőven adott rá példát, ahogy a *passus duriusculus* imitációs torlasztása *(stretto)* is – ereszkedő vagy emelkedő változatban – karakterek és érzelmi állapotok ábrázolását szolgálhatja a legnagyobbak zenéjében. (Megindító melankólia Purcellnél [*The Fairy Queen*, IV. felvonás, „Next, Winter comes slowly"]; felindultság és kétségbeesés Monteverdinél [*L'incoronazione di Poppea*, II. felvonás 3. jelenet, „Non morir, Seneca"].)

Valószínű az angol *ground* hagyományának is köszönhető, hogy a kromatikus kvart harmonizálásban és az affektusok sokféleségében kivételes gazdagságú 17. század végi összefoglalását Henry Purcell életműve képviseli. Semioperák és ódák, egyházi zene és míves hangszeres zene területén tételek és művek hosszú sorában csodálhatjuk a kromatikus témából alakított kompozíciós eljárások technikai és kifejezésbeli magasrendűségét.

A „J. S. Bach" fejezet – a tárgyat képező komponista, és a Bach-kutató szerző nagyságrendjének ismeretében nem meglepő módon – a könyv egyik vitathatatlan csúcspontja. Központi gondolata (számomra az egész kötet legeredetibb tézise) a *passus duriusculus* figura szöveges/érzelmi, és pusztán instrumentális alkalmazásának a funkcionális kettőssége. Ennek értelmében oszlik két részre a fejezet, és az „Absolute Music" címet viselő második rész így kezdődik: „Általában elmondható, hogy míg vokális zenében a kromatikus kvart verbális asszociációt hivatott kelteni *(retorika)*, addig abszolút zenében a kontrapunkt alkalmas eszköze *(grammatika és logika)*."[8] A sommás megfogalmazás valamivel bővebb kifejtését érdemes idézni Williams egy korábbi, hasonló tárgyú előadásának a szövegéből:

„A szövegtől vagy érzelmi tartalomtól független, tiszta ellenpont szerkesztésekor a téma hasznosnak bizonyul, mert nagyon rugalmas. Nem gondolom hogy a retorikának ehhez köze lenne, – inkább a trivium-beli szabad művészetek két másik tudománya, nevezetesen a grammatika és a logika alapján lehet értelmezni. Hajlok arra az elképzelésre, hogy vokális zenében (például opera) a kromatikus kvartnak retorikai, abszolút zenében pedig (például fuga) grammatikai funkciója van, annál is inkább mivel harmóniai logikát szolgál. Nem kell irodalomelméleti szakembernek lenni ahhoz hogy tudjuk, grammatika,

7 A leghíresebb korábbi példában, Monteverdi *Ariannájának* panaszában (1608) az énekszólamba kerül a kromatikus kvart, felszálló formában, „parafrazeált" *[paraphrased]*, azaz némileg bővített és variált dallamalkotással (A–B–[F–E]–H–C–Cisz–D). Ez a könyv első példája a későbbiekben fontos és külön kategóriát képviselő *paraphrased* kromatikus kvartra.

8 4. fejezet, 86.

logika és retorika végső fokon elválaszthatatlanok egymástól; ilyen módon való megkülönböztetésük mégis a zene rejtélyeinek hasznos megközelítése lehet."[9]

Univerzális gondolkodóra valló szemlélete ez a *septem artes liberales* keretében láttatott zenének *(ars musica)*.

Tárgyából következően *A kromatikus kvart* részben antológia is, így a mesterien összeválogatott kottapéldák hiányában nehéz a recenzensnek képet adni egy-egy gondolatkörről. A „Bach" fejezet szöveges zenékkel foglalkozó részének külön élménye, hogy a legnagyobb és legismertebb példákon túl (12. kantáta „Weinen, Klagen"; h-moll mise, „Crucifixus") az orgonára írt korálfeldolgozásokat is számba veszi, hiszen azokban latensen a korálvers is jelen van. A kantáta- és korálszövegek „negatív" kulcsszavai (bűn, küzdelem, fájdalom, szenvedés, sírás, keserű halál stb.) gyakran jelennek meg a kromatikus kvart zenei képében: a számtalan példa közül talán a 78. kantáta nyitótételének elemzése (német korál + francia *chaconne*-dallam + itáliai *lamento*), és az *Orgelbüchlein* „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross" (BWV 622) koráljának *Adagissimo* zárósora marad legmélyebben az olvasó emlékezetében.

A „*passus duriusculus* mint kontrapunktikus szólam" fejtegetéseiből két mozzanatot emelnék ki. Az egyik a hangnemmel kapcsolatos. Már az előző két fejezet sejteti, hogy a kromatikus kvartmenet a kezdetektől otthonos a d-moll *(tonus primus)* közegében; ez a preferencia megerősítést nyer J. S. Bach – elsősorban hangszeres – zenéjében. Hogy ez a hangnemi asszociáció újra és újra megjelenik a későbbi generációk kiemelten nagy műveiben (lásd a további fejezetek utalásait), azt Williams részben a tradíció Bach-féle közvetítésének tulajdonítja.

A másik megjegyzés terminológiai vonatkozású. A *Wohltemperiertes Clavier* és a *Clavierübung* köteteiben, a hegedűre írt d-moll *Chaconne*-ban, az orgonafúgákban, a *Musikalisches Opfer* és a *Kunst der Fuge* szólamszövedékeiben vizsgálódva a *passus duriusculus* alapfigura olyan díszített, kibővített változataival, illetve a hat hang két kontrapunktikus szólamban való szétosztásával találkozunk, amelyekben a téma felismerhető marad, de karakterbeli lehetőségei megsokszorozódnak. Előbbi a „parafrazeált" *(paraphrased)*, utóbbi a „szétszórt" *(dispersed)* kromatikus kvart terminust kapja Williams áttekintésében.[10] A „parafrazeált" motívum (vagy megfordítva: olyan téma, amelynek váza a *passus duriusculus*, például a BWV 1043 d-moll kettősverseny nyitótémája) csodálatosan affektus-gazdag, kottapéldával illusztrált megfogalmazásai közül kiemelkedik a Goldberg-variációk 25. *minore*-variációjának a *lamento* basszusra épülő, ékesszóló dallama.

És még egy reflexió: a gyakorló muzsikus a felfedezés mosolyával veszi tudomásul, hogy amikor az e-moll Duetto (*Clavierübung* III, BWV 802) nyolcadegységekben mozgó szólamának bővített oktávugrásait játssza, akkor a *passus* és a *saltus duriusculus* figurák összevont, szimultán zenei képét jeleníti meg.

9 „Practice in Search of Theory or, Encounters with the Chromatic Fourth", 1992.

10 A *paraphrased* jelző helyett Williams egyéb munkáiban – hasonló jelentéssel – a *troped* (tropizált) megjelölést használja.

A következő fejezet a Händel oratóriumaiban és Domenico Scarlatti csembalózenéjében való rövid kalandozás után a 18. század második felébe lép, és ezzel maga mögött hagyja a kromatikus kvartmenet primér, anyanyelvi közegének tekinthető barokk periódust. A váltást elméleti munkák tanulságos sora jelzi, amelyek a praxis konzekvenciáit levonó teória szokásos módján kodifikálják a nevezetes téma kompozíciós és előadói konvencióit. (Fux, *Gradus ad Parnassum,* 1725; L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule,* 1756; G. B. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo,* 1774-75; V. Manfredini, *Regole armoniche, o sieno Precetti ragioneti per a rendere i princpi della musica,* 1775.)

Rendkívüli iskolázottságának köszönhetően W. A. Mozart (a 6. fejezet hőse) tisztában volt mindemez elméleti tanokkal, csakúgy mint múlt és jelen mesterségbeli gyakorlatával, így kevéssé csodálható hogy ifjúkori d-moll kvartettjének (K. 173) a finálója *passus duriusculus* témára írt fúga, amolyan „kromatikus fantázia" (Williams, 126.) a régiek modorában. A pontosan tíz évvel később született másik d-moll vonósnégyes (K. 421) „Minuetto" tétele szintén az ereszkedő kromatikus kvart fundamentumára épül, immár klasszikus artikulációval formálva, a hagyományokat érett és személyes stílusba integrálva. (Utóbbi kompozícióval kapcsolatos a könyv sokkírozóan mélyre látó gondolattársításainak egyike: a teljes mű kromatikára hajló szövedékére utalva Williams megjegyzi, hogy Mozart itt egyfajta *immanens* kromatikus kvartot hozott létre, ami a zenei *éminence grise* szerepét tölti be.)[11]

A Bach-fejezethez hasonlóan Mozart zenéjét is egyfelől az operák (azaz szöveges zene), másfelől az instrumentális műfajok oldaláról vizsgálja a szerző. Előbbi tárgyalását olyan jelenet analízise nyitja, amelyben a partitúra minden eleme célzatosan archaizáló jelleget ölt: a *Varázsfuvola* fináléjának a tűz–víz próbát megelőző c-moll részletéről van szó. A két vértes katona által énekelt koráldallamot („Ach Gott, vom Himmel sieh' darein") polifon zenekari szövet fonja körül, és a Bach szellemében koncipiált imitációs szólamok egyike *figura suspirans* képében szólaltatja meg az ereszkedő kromatikus kvart hangjait. (A könyv egy későbbi fejezetében olvashatunk egy hasonlóan archaizáló operai tablóról, R. Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* zenedrámájának nyitóképéről, amelyben – többek között – szintén korálének és *passus duriusculus* belső szólam teremt múltbeli atmoszférát.)

Minden mozarti kromatikus kvartok legmonumentálisabbja természetesen a *Don Giovanni* nyitánya, ahol a fantasztikusan harmonizált kezdő basszusmenet a megmásíthatatlan, félelmes törvényt idézi meg, szinte bibliai súllyal. Amikor a darab végén, a Commendatore megjelenésekor visszatér a nyitány anyaga, az ereszkedő basszus a *passus duriusculus* helyett a lapidárisabb diatonikus lépcsőket járja végig (D–C–B–A), az ősmodell képletet társítva a „Halál/Chronos" figurához. A kromatikus kvart azonban nemcsak a végzet, hanem az erotika zenei képe is a *Don Giovanni*ban; ennek példái közül a „Fin ch'han dal vino" (Pezsgő-ária) megfelelő pontjaira (21–24., illetve 117–120. ütem) utal a fejezet.

11 6. fejezet, 132–133.

A hangszeres műfajokkal foglalkozó szakaszban a számtalan remekművet érintő egyes jelenségeken túl (a K. 550 g-moll szimfónia mindegyik tételében rejlő, a mű „stilizált szenvedélyét" jelző fafúvós kromatikus menetek; a K. 475 c-moll fantázia kezdetének kétrétegű, c-moll és H-dúr/h-moll dominánsa felé gravitáló kromatikus basszusa; a K. 465 „Dissonanzen" kvartett híres lassú bevezetése) a kromatikus kvart *strukturális* szerepének két olyan alapesete kerül tárgyalásra, ami nemcsak Mozart, hanem az egész klasszikus stílus kompozíciós stratégiájára jellemző. Egyik a várakozás, előkészítés *(expectation)* momentumát jelöli a forma megfelelő pontjain, másik a véglegesség *(finality)* aktusával erősíti meg a konklúziót. Elsősorban a szimfonikus és kamarazenei repertoárban honosak mint a drámát hangszeres területre emelő, tökéletesen kidolgozott klasszikus formavilág eszközei. Előkészítő jellegű kromatikus kvartok tipikus előfordulási helyei a lassú bevezetések (Haydn londoni szimfóniái; Mozart „Prágai" szimfónia); visszavezetések (Haydn „Oxford" szimfónia II. tételében a *minore* középrész utáni visszakanyarodás a főtémához; Beethoven Hegedűversenyének nyitótételében a repríz grandiózus előkészítése, 351–364. ütem); külön részletezést kívánna a codához vezető, a mélyvonósokon *pianissimo* megszólaló kromatikus ostinato a 9. szimfónia I. tételének a végén (513. ütemtől). A zenei történés lezárását, határozott összefoglalását célzó kromatikus *peroratio* briliáns példája Mozart D-dúr kétzongorás szonátájának (K. 448) a finálé (361–368. ütem).

Az olvasó figyelmét valószínű nem kerülte el, hogy a fenti két bekezdésben említett nagy klasszikus művek szinte mindegyike D/d hangnemben van, még hozzá többnyire dúr és moll együttesen határozza meg a tonalitást. Korábban utaltunk rá, hogy a *passus duriusculus* figura gyakori d-moll előfordulása Bachnál bizonyosan egyfajta tradíciót teremtett; a kérdés azonban ennél messzebbre vezet. Williams zenefelfogásának egyik – e könyvben nem említett – tézise, hogy az 1. hangsor *(tonus primus)* a modern dúr-moll rendszer megszilárdulásával sem vesztette el egészen ősi primátusát. Az érett klasszika olyan csúcsai, mint *Mozart Don Giovanni*ja, vagy Beethoven 9. szimfóniája erre a fundamentumra épülnek, és a kompozíciós eszköztárukban fellelhető *passus duriusculus ex tono primo* – bár részben új célok szolgálatában – ugyanaz a figura, amit a zenetörténet évszázadok óta ismert.

A „Beethoven" fejezet gazdag és sokirányú felfedezései egyébként újra azt bizonyítják, hogy a mesterségbeli eszközök egyetlen pici elemén keresztül (kromatikus kvart) talán megfoghatóbbá válik az alkotói invenció spektruma és ereje, mint általános fejtegetések nyomán. Beethoven, aki igazi barokk *chaconne*-t írt c-mollban (32 variáció zongorára), a kromatikus modellből született legeredetibb megfogalmazásait egy-egy főtémában hagyta ránk. „Egyszerűsége ellenére, a kromatikus kvart alapjaiban újrafogant formációja az, ami a »Waldstein« szonátát nyitja," írja Williams (159.); és ki más teremthette volna meg az Op. 101 A-dúr szonáta II. *Vivace alla Marcia* tételének a szinte felkavaróan mozgalmas, lendületes főtémáját, ahol a kromatikusan ereszkedő basszus hangjait a bal kéz kétoktávnyi távolságú, akrobatikus ugrásai szólaltatják meg. Ismét egészen más világba visznek az 1810–12 körüli kamaraművek kromatikusan fogalmazott fugato-részletei (Op. 95/II; Op. 96/IV; Op. 97/II, a Scherzo trió-szakasza), amelyekben Williams egyértelműen J. S. Bach,

még konkrétabban a Beethoven által ez idő tájt lemásolt *Kromatikus fantázia és fúga* hatását hallja.

Természetesen Schubert vezet át a 19. század hangszeres zenéjével foglalkozó, „Pianists and Violinists" címet viselő 8. fejezetbe. Itt Schubert és Liszt kap kiemelt figyelmet; rövidebben tájékozódunk Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Grieg, Brahms, és Csajkovszkij műhelyében.

A tanult muzsikus számára nem lehet meglepő, mégis szíven ütő, amikor a beethoveni minták Schubert-féle *pendant*-jaival találja magát szemben. A D. 887 G-dúr kvartett *pianissimo* főtémája (15. ütem) ugyanazt a harmóniai utat járja be, mint a „Waldstein"-é; a két kezdést mégis egy világ választja el egymástól. A klasszikus szonátaformák reprízt előkészítő visszavezetéseiből ismert, célirányos kromatikus kvart a D. 960 B-dúr szonáta nyitótételében felfüggesztett, imbolygó várakozássá alakul (197–201., 209–213. ütem). Williams legmélyebbre látó megjegyzése azonban a négykezes f-moll fantázia záróütemeihez kapcsolódik: *„A [kromatikus kvart] téma itt ismét a véglegességet jelzi, akár Mozart kétzongorás szonátájában, de most a diszkantban, egyszerűen és figuráció nélkül, mintha négy hálás kéz mondana* Ament." (174.)

A kromatikus kvart megmunkálását Liszt nagy műveiben a személyiség ereje emeli a 19. századi átlag fölé. Williams az Esz-dúr zongoraverseny, a h-moll szonáta, a *Faust-szimfónia* és a *Weinen, Klagen* variációk megfelelő helyeit elemzi, utalva az új harmóniai gondolkodás és a tematikus transzformáció nyelvújító szerepére. (Döbbenetes például, hogy az Esz-dúr koncert témájának exponálásakor a kromatikus lépcső ötödik foka Cesz/H egyidejűleg, és a hosszú fermata alatt nem tudjuk eldönteni, vajon a hangsor leszállított VI. fokát halljuk, vagy E-dúr kvartszext akkord szól.) A J. S. Bach 12. kantátája nyomán zongorára, illetve orgonára írt *Weinen, Klagen* variációkat Williams a kromatikus kvartra épített „legnagyobb és leginvenciózusabb fantáziá"-nak nevezi, amelyben archaikus és modern elemek együttesen idézik meg a *lamento* zenei tradícióját.

A fejezet élménygazdag, színes példatárából két további művet emelnék ki. Az egyik Brahms d-moll zongoraversenye, amit a hatalmas szimfonikus méreteknek megfelelően a basszus 26 ütemnyire tágított ereszkedő kromatikus menete mint óriási *cantus firmus* nyit meg. Az archaizáló Brahms remeke: méltó párja a 4. szimfóniát záró *passacagliá*nak. A másik kompozíció a „Hegedűversenyek" alcímet viselő szakaszban szerepel (a műfaji kiemelést a D/d hangnemű concertók és a bennük megszólaló *passus duriusculus* figurák gyakorisága indokolja, Vivalditól Wieniawskiig), szerzője Csajkovszkij. A D-dúr hegedűverseny fináléjához vezető szóló *Eingang* a zárótétel témáját előlegező daktilus-figuráival, a domináns–tonika út emelkedő, kromatikus végiglépegetésével hatásos dramaturgiai megoldás a formának ezen a pontján. Mint Williams finom iróniával megjegyzi, nem valószínű hogy Csajkovszkij tudatosan egy *passus duriusculus coloratus ex tono primo al rovescio* megszerkesztését tűzte ki célul: mégis ez áll előttünk.

Az utolsó előtti fejezet („19th-century Stage Music") két főhőse Wagner és Verdi; ezen belül külön tárgyalásra kerül Wagner *Ring* előtti és érettkori zenéje. Williams itt pragmatikus megvilágításba helyezi a nem újonnan felismert jelenséget, miszerint a

pozitív hármashangzatvilág és a negatív kromatika szembeállítása a teljes wagneri életmű egyik alapvető zenei eszköze a karakter („jó" és „rossz"), illetve morál ábrázolására. *A bolygó hollandi*, a *Tannhäuser* példái után a kromatikus kvart jelentésének kulcsfontosságú szerepét fedezhetjük fel *A Rajna kincse* történet fordulópontján, majd a motívum fokozatos identitásvesztését kísérjük figyelemmel a *Trisztán* és a *Parsifal* lapjain. (Ahogy a szerző az Előszóban fogalmaz, háromszáz éves története után a kromatikus kvartmenet „szétesik az ember ujjai közt" e két zenedrámában.) A *Trisztán és Izolda* a vízválasztó. A *Parsifal*ban a zene tonális érzetének – vagy legalábbis tonika–domináns érzetének – az elvesztése az elveszett lelkekre utal; bár a II. felvonás egyes pillanataiban ott él az ereszkedő *lamento*-dallam („Des Heilands Klage"), a passiózenék rokona.

Tökéletesen más világ *A nürnbergi mesterdalnokok*, amelynek partitúrája tele van a régi német zene elméletének és gyakorlatának mesterségbeli elemeivel, a *figurae musicae* szinte tankönyvszerűen felsorakoztatott és kontrapunktikusan kombinált motívumaival. Elkerülhetetlen hát, hogy az eszköztárból ne hiányozzék a *passus duriusculus*, méghozzá eredeti kontextusban, orgonapont fölötti belső szólamként, a kezdő korál első sorát követő interludiumban.[12]

Williams itt hangsúlyosan felhívja a figyelmet arra, hogy a lipcsei Tamás-iskolában tanuló fiatal Richard Wagner a *Thomaskantor* Christian Theodor Weinlignél folytatott ellenpont-tanulmányokat, Weinlig pedig Padre Martini egykori tanítványának, Stanislao Matteinek volt növendéke. A Mattei elméletkönyvéből[13] idézett példa (kromatikus kvartot bejáró ereszkedő basszusmenet harmonizálása, d-mollban!) a hagyományok folytonosságára figyelmeztet. Williams általános, egész munkásságát meghatározó zeneértésétől mi sem áll távolabb, mint a zseniális originalitás elméleti forrásokkal való magyarázata (legyenek azok bármennyire „historikusak"); de talán mégsem haszontalan tudni, hogy a *Don Giovanni*, a 9. szimfónia, a *Freischütz* hatása mögött a lipcsei Thomasschule régi hagyományokat közvetítő tanítása is beépült Wagner zenei tudatába.

Ugyanígy utal Williams arra, hogy Albrechtsberger a kromatikus kvartot is részletesen tárgyaló elméleti munkájának a francia kiadására (*Méthode d'harmonie et de composition*, Paris, 1830) Berlioz és Meyerbeer mellett Auber is előfizetett, aki Bizet tanulóévei alatt a párizsi Conservatoire igazgatója volt. Másodlagos kérdés, van-e ennek köze a *Carmen* habanerájához *(passus duriusculus ex tono primo...)*, annál is inkább, mivel a dallam régi spanyol éneket mintáz. Mindenesetre a múlt század „ösztönös" alkotói is kijárták a maguk iskoláját: Giuseppe Verdi esetében a szakmai alapismereteket nyújtó tankönyv valószínűleg Bonifazio Asioli *Il maestro de composizione, ossia seguito al trattato d'armonia* (Milano, 1832) című kötete volt.

12 *„A nyitó jelenet a koráléneklés régi német protestáns gyakorlatának a tökéletes megmintázása – bebalzsamozott tabló eljövendő korok számára"*, írja Williams egy korábbi, négyrészes tanulmányában, amelyben kézzelfoghatóvá teszi a *Meistersinger* tárgyát képező „zenekészítés" egykori, Wagner által feltámasztott elemeit. Lásd *„Figurenlehre* from Monteverdi to Wagner", *The Musical Times*, cxx (1979 jún., júl., aug., okt.), 818.

13 *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati [...] con diverse fughe a quattro* (Bologna, c. 1824).

Önmagában tanulságos, hogy a „színpadi zenéről" szóló fejezet tán legdrámaibb vénájú komponistájának, Verdinek a műhelyébe nem operáin, hanem a Requiemen keresztül tekintünk be. A csodás idegenvezetés a mű 12. ütemében kezdődik, és tart a visszatérő „Dies irae" mottón át az Offertorium és a „Libera me" számtalan részletéig. *„Míg gyakori megjelenése ellenére a kromatikus kvart Verdi Requiemjében nem válik a teljes mű Leitmotivjává* (Urmotiv), *a kromatikus frázisok kezelésének a gazdag sokfélesége a legjobb régi mesterek fantáziadús megközelítését idézi vissza,"* írja Williams (218–219.).

A záró fejezet („Some later Reminiscences") a későromantikáé és a 20. századé. Borogyin, Csajkovszkij, Dvořák, Bruckner, Strauss, Elgar, Sibelius, Mahler, Rachmaninov zenéjét követően izgalmas és meggyőző példák következnek századunk első felének azon (immár klasszikussá vált) műveiből, amelyek megújult formában őrzik az európai zenetörténet hagyományait. Sosztakovics 5. szimfóniája, Prokofjev 2. zongoraversenye mellett két részletet emelnék ki: az egyik Alban Berg Hegedűversenyének fináléja, ahol az idézett „Es ist genug" korál Bach-féle kromatikus harmonizálását Berg „parafrazeált" kromatikus kvarttal kombinált saját verziója követi; a másik Stravinsky *The Rake's Progress* című operájának fináléja, ahol Tom Rakewell búcsúszavait és az azt követő gyászkórust olyan ereszkedő lamento-basszusok kísérik, amelyek – ha nem alkotnak is teljes és konzekvens kromatikus kvartot – félreérthetetlenné teszik a motívum jelentését.

Fontos példákat idéz Williams Bartók zenéjéből. A *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* két részlete (II. tétel coda, 74–77. ütem; I. tétel fúgát bevezető része, 317–321. ütem) több vonatkozásban osztja a „klasszikus" kromatikus kvart jellemzőit: mindkettő a zenei folyamat átvezető pontján szólal meg, és mindkettő a tonika–domináns távolságot járja be (C–G, a mű alaptonalitásának értelmében). Az 5. vonósnégyes IV. tételében D–A ereszkedő kromatikus kvartot játszik az I. hegedű (54–56. ütem), miközben a többi szólam egy másik, parafrazeált kromatikus kvart *stretto*-jellegű kánonjába kezd; a finálé kidolgozási részében pedig a két hegedű emelkedő szekvenciája jár be kromatikus menetet (275–287. ütem). Bár utóbbi egy oktávot fog át, a kezdő A–B–H–C–Cisz–D kvartot nehéz lenne a történeti előzményektől elszigetelten hallani – véli a szerző.

A könyv végére érve az olvasó nagy koncertélményhez hasonló zenei feltöltődést érez. Muzsikusok könyve *A kromatikus kvart*, akik a briliánsan fogalmazott prózában nem szóvirágokat és „szépírást" keresnek, hanem egy kivételes talentumú és óriási tudással rendelkező zenészember meglátásaival lesznek gazdagabbak. Tovább gondolható, és további gondolkodásra serkentő meglátásokkal magáról a kimeríthetetlenül sokrétű zenei nyelvről, annak történeti konvencióktól és szubjektív érzésektől függő jelentéséről.

A szép kiállítású kötetet hatvanöt zeneszerző műveiből válogató kottapélda-gyűjtemény, informatív jegyzetanyag és bibliográfia teszi teljessé. Külön megjegyzendő, hogy a tárgyhoz kapcsolódó irodalom ismeretében és idézettségében a szinte kizárólag angol nyelvű szakirodalomra koncentráló angolszász kollégáival szemben Williamsnél mindig – így most is – egyenlő súllyal szerepelnek az idegen nyelvű (elsősorban német) források.

LISZT FERENC TÁRSASÁG

Liszt Gesellschaft – Liszt Society – Association Liszt
Budapest, Vörösmarty u. 35. H-1064. Tel/fax: (+36/1)342 15 73

FELHÍVÁS

A Liszt Ferenc Társaság 1999. május 18-20-ig Nemzetközi Liszt-konferenciát rendez, amely egyszersmind a világ Liszt Társaságainak találkozója. Címe: „Liszt 2000. a magyar és európai mester a 21. század küszöbén". A konferenciát a Liszt Társaságok két, a közelmúltban elhúnyt, kiemelkedő vezetője, Forrai Miklós tanár úr, Társaságunk új életre keltője, díszelnöke és Mr. Lennart Rabes, a stockholmi International Liszt Centre elnöke emlékének szenteljük.

Színhelye a Régi Zeneakadémia Kamaraterme.
A belépés ingyenes, minden érdeklődőt szívesen látunk.
(Magyar nyelvű tolmácsolás vagy összefoglaló sajnos nem lehetséges.)

Preliminary programme of the International conference "Liszt 2000" dedicated to the memory of Mr. Lennart Rabes, President of the ILC, Stockholm and to the memory of Prof. Miklós Forrai, Honorary President of the Hungarian Liszt Society

BUDAPEST, MAY 18–19–20

„Old Academy of Music", VI. Vörösmarty u. 35.
REGISTRATION:
Liszt Society, 2nd floor. Monday, May 17, 9 a.m.–12 a.m., 14 p.m.–16 p.m.
and Tuesday, May 18, 8–9 a.m.

Tuesday, May 18

9 a.m.
Words of welcome of the patron of the Conference...
Dr. Klára Hamburger (H): Words of welcome and commemoration of Prof. Miklós Forrai
Dr. Johan Lagerfelt (S): Commemoration of Mr. Lennart Rabes
Prof. Juliusz Adamowski (PL): Die Tätigkeit der F. Liszt Gesellschaft in Polen
Dr. Zuzana Vitálová (SK): Die Tätigkeit der F. Liszt Gesellschaft in Preßburg
Prof. Geraldine Keeling & Prof. Judith Neszleny (USA): The Los Angeles Liszt Competition
Prof. Mihály Ittzés (H): Psalms by Liszt and Kodály: Psalm 13 and Psalmus Hungaricus

15 p.m.
M. Jean Duchesne (B): Liszt et Europalia Hungaria en Belgique en automne 1999
Prof. Johann Erhardt (A): Die besuche des Knaben Franz Liszt in den Nachbargemeinden von Raiding
Prof. William Wright (GB): More Light on Young Liszt, 1825-1826.
Prof. Pauline Pocknell (CDN): Liszt's Diary, 1832.
Prof. Malou Haine (B): Franz Liszt a Dinan en 1847.

19,30 p.m.
Concert at the Great Concert Hall of the Academy of Music, Liszt Ferenc tér 8:
„Liszt's Place in the Music History of Europe: Ancestors – Contemporaries – Successors" – I.

Wednesday, May 19

9 a.m.
Prof. David Butler Cannata (USA): „Mephisto Incognito!"
Dr. Zsuzsanna Domokos (H): The Miserere Tradition of the Cappella Sistina, Mirrored in Liszt's Works
M. Jean-Pierre Bartoli (F): Les deux versions des Cloches de Geneve
Ms. Stefanie Crumbley (USA): Observations on Liszt's Developing Style: A Comparative Study of Two Settings of Wer nie sein Brot mit Tränen aß
Prof. Dénes Legányÿ (H): Ungarische Nationalmelodien - eine musikhistorische Übersicht

13 p.m.
Reception of the Deputy Mair of Budapest, Dr. János Schiffer, at the City Hall.

15 p.m.
Prof. James O'Brien (USA): The Malediction Concerto
Dr. Gerhard Winkler (A): Liszt: Grand Galop chromatique, simplifié par J. Strauß
Prof. Paul Merrick (GB-H): The Cycle of Keys in Liszt's Music
Prof. Michael Saffle (USA): Liszt and Sonata Form: the Case Festklänge
Dr. Christina-Maria Willms (D): Liszts Orchesterfugati. Programmatische Funktion und kompositorische Gestaltung

19,30 p.m.
Concert at the Chamber Hall of the Old Academy of Music: „Liszt's Place in the Music History of Europe..." II.

Thursday, May 20

9 a.m.
Dr. Zuzana Vitálová (SK): The Resonance of F. Schubert in the Compositions of his Followers
Mlle Corinne Schneider (F): Liszt défenseur des oeuvres de Weber a Paris
Prof. James Deaville (CDN): Lisz and Hofmeister
Mlle Cecile Reynaud (F): Le mot „virtuose" dans les écrits critiques de langue française de Franz Liszt: occurences et significations
Prof. Marischka Olech Hopcroft (USA): Redefining Heroic and Ephebic Masculinities Through Visual and Aural Imagery: Ingres Achilles Receiving the Ambassadors of Agamemnon and Liszt's Ballade Nr. 2 in B Minor

15 p.m.
Prof. Ferenc László (R): Liszts Walachische Melodie in der Ungarischen Rhapsodie Nr. 20
Prof. Richard Zimdars (USA): Contrasts and Similarities: Liszt's and von Bülow's Attitude toward the Piano repertoire as revealed in their Masterclasses of the 1880s
Mr. Clemens Schulze (D): Clara Riese. Eine unbekannte Schülerin von F. Liszt
Prof. Kent Alfred Holliday (USA): Károly Aggházy, Lisztian Protégé and Protean Composer.
Mr. János Breuer (H): Bartók spielt Liszt

19,30 p.m.
Concert at the Chamber Hall of the Old Academy of Music: „Liszt's Place in the Music History of Europe..." III.

Magyar zene

3. 1998/1999

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVII. évfolyam, 3. szám ..... 1999. augusztus

Tartalom

TANULMÁNYOK

213 KROÓ GYÖRGY
Bartók és Dukas

225 SOMFAI LÁSZLÓ
Vázlatkutatás és segédtudományok
Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei

237 BOJTI JÁNOS
Muszorgszkij formai kalandozása „új partok felé"
Szentiványéj a Kopár hegyen

271 OLSVAI IMRE
Vargyas Lajos népzenei példatárai

275 KEULER JENŐ
Paradoxonok az oktávazonosságban

285 RICHTER PÁL
Magyar nyelvű énekek ferences kéziratokban

299 KLAUS-PETER KOCH
Kelet-európai dallamok konkordanciái 1600-1750 közötti magyarországi kódexekben

SZEMLE

309 GONDA JÁNOS
Improvizáció és pedagógia
Gonda János: A rögtönzés világa

315 KOVÁCS JÁNOS
... napról napra
Modeszt Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, emlékezések
Összeállította és fordította Bojti János és Papp Márta

323 KÁRPÁTI JÁNOS
A Bartók-zene forrásainál
Muzsikás Bartók Album

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, VALAMINT A SOROS ALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 1999/3

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer, 1999-ben háromszor • Kottagrafika: Kottamester bt. • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

tanulmányok

Kroó György

BARTÓK ÉS DUKAS*

Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operájának szövegírója, Balázs Béla, *Napló* című visszaemlékezésében[1] a misztériumjáték[2] magyar drámastílusát hangsúlyozza és azt a népballadára vezeti vissza, tágabb értelemben a népdallal hozza kapcsolatba: „Magyar drámastílust kerestem. A székely népballadák dramatikus fluidumát akartam színpadra nagyítani. A népdalnak keresetlen ősszíneivel akartam modern lelket festeni. Azt akartam, amit Bartók. Együtt akartuk egy fiatalságban. Hittük, hogy az egészen újat csak az egészen régiből lehet kipalántázni, hogy csak az ősmatéria bírja el a mi spiritualizálásunkat úgy, hogy mégsem párolog el az ujjaink között. Mert csak az igaz, ami egyszerű, és csak az lehet igazán új, ami egyszerű. (...) Közös fiatalság, közös hitéből született az én misztériumom."

A tények és a mélyebb értelem szintjén is igaz mindez. Bartókot is – a magasrendű nemzeti műzene megteremtésére irányuló hazafias érzelemmel telített programja mellett – „a kor szecessziós folklór-divatja"[3] vezette a népdal felé, és teremtett számára kellő diszpozíciót, hogy életének e tekintetben kedvező epizódjait,[4] véletlenjeit kihasználhassa. Balázs *Naplójából* tudunk egy közös népdalgyűjtő útjukról Szeged környékén.[5] Ettől a ténytől eltekintve is mélyebb barátsággá sohasem fejlődő kapcsolatuk értelmét, szellemiségét a folklórból megújuló modern magyar művészet célját, jellegét a legvilágosabban felismerő és legkövetkezetesebben képviselő Kodály Zoltán személyiségének kisugárzása határozta meg. Balázst ez időben igen szoros barátság fűzte a nála két évvel idősebb Kodályhoz, akinek szobatársa volt az Eötvös Kollégiumban. Együtt vettek részt 1904-ben a Lukács György által szervezett

---

* A New Hungarian Quarterly Autumne 1995 (vol. 36) 139. számában angol nyelven megjelent tanulmány eddig nem publikált magyar nyelvű változata. Ezúttal is köszönetet mondunk a lapnak és a szerző családjának, hogy az írásművet közlésre a Magyar Zenének átengedte.

1 *Bécsi magyar újság.* 1922. május 21., 7.

2 Így határozta meg az egyfelvonásos műfaját a *Színjáték* 1910. április 20-i száma, amely mint részletet közli a színdarabból a regős prológusát. Bárdos Artúr lapjában június 13-án (I. évfolyam 16–17. szám) jelent meg a teljes mű is, Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak szóló ajánlással. Könyv alakban 1912-ben, a *Misztériumok op. V.* című kötetben (*Három egyfelvonásos – A kékszakállú herceg vára, A Tündér, A szent szűz vére*) vált közismertté.

3 Tallián Tibor: „Bartók Béla". In: *Brockhaus–Riemann: Zenei lexikon I–III.*, szerk. Boronkay Antal, I. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1983. 130.

4 1904-ben fél évet töltött a Gömör megyei Gerlicepusztán, 1905-ben Vésztőn, húgánál nyaralt–gyűjtött, 1905 márciusában megismerkedett Kodály Zoltánnal. In: Denijs Dille: „Bartók és Kodály első találkozása". *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára.* Budapest: 1969, 317.

5 1906. szeptember 5. „Itt volt Bartók Béla, egy hétig együtt jártunk népdalt gyűjteni." In: Balázs Béla: *Napló* I. kötet. Budapest: 1982. 339.

független színtársulat, a Thália megalapításában, s Kodály 1906-ban elkísérte őt két szemeszterre érvényes berlini és párizsi ösztöndíjas tanulmányútjára is. 1906-ban írta Kodály doktori disszertációját *A magyar népdal strófaszerkezete* címmel, ugyanez év decemberében jelent meg Rozsnyainál Bartók és Kodály közös szerkesztésében, gyűjtéséből és manifesztumával a *Magyar népdalok* című, húsz magyar népdal feldolgozását tartalmazó, úttörő jelentőségű kötet. 1907 nyarán Bartók székelyföldi körútja során rátalált a magyarság Ázsiából magával hozott ősi pentaton dallamstílusának élő emlékeire, már 1908 legelején *Székely balladák* címmel tudományos közleményben számolt be felfedezéséről,[6] egy következő cikke a dunántúli balladákról[7] elárulja a műfaj iránti tartós érdeklődését. Ha nem is feltételezhetjük, hogy ez a folyamat közvetlenül inspirálta Balázs témaválasztását és egyfelvonásosának versformáját, az ősi magyar nyolcast, bizonyítva láthatjuk Balázs fogalmazásának igazát.

Az első misztériumjáték témaválasztásának és az új „drámastílus" megteremtésére vonatkozó szerzői szándéknak a magyar vonatkozások mellett igen jelentős francia inspirációja is volt, amelyről az író *Naplója* hallgat. Bóka László, aki a francia (Barbebleue) és a magyar (Ajgó Márton)[8] nőcsábász–gyilkos kapcsolatára, tudomásom szerint, először hívta fel a kutatás figyelmét, mint Balázs egyfelvonásosának 1960-as kiadásához írott utószavában említi, közvetlenül az írótól hallotta, hogy Balázs még az Eötvös Kollégiumban ismerte meg „a híres Perrault-mese[9] nyomát követve a Kékszakáll-mondát". Az információ hitelét erősíti az a tény, hogy Balázs egyfelvonásosának a Bóka-tanulmányban olvasható interpretációja teljes összhangban áll a szerzőnek a *Napló*ban olvasható 1908. augusztus 4-i bejegyzésével, amely a Barbebleue- és a Don Juan-figura társításának ötletével lepi meg a mai olvasót. „Don Juan és Barbebleue dramolett lesz. A kocsmában találkoznak. Barbebleue beszél, és úgy vezeti el Don Juant magához."[10] Bóka interpretációja: „A mohó ifjúság jelképe a Kékszakállú herceg, a szerelemre szabadult kamasz vágyvilága tükröződik benne, aki minden asszony szerelmére vágyik, de egyhez sem akarja odakötni magát, a csók örömével egyszerre érzi a szabadulás s az újabb, még édesebb csókok vágyát, komorabb, tragikusabb változata a Don Juan-mondának. (...) Ami tegnap hódítás volt, kegyetlen férfidiadal, az mára súlyos, jóvátehetetlen emlékké válik. Az otthont kereső, a társat kereső férfi döbben rá, hogy szíve titkos kamráiban ott él minden elhagyott asszony, hogy az emlékezet, mint szörnyű panoptikum, megmerevedve őrzi áldozatait. (...)" Azt, hogy milyen mélységben és mely részleteiben ismerte meg a kollégista Balázs a Barbebleue-mondát, nem tudhatjuk. Lehetséges, hogy kezébe került Bossard abbé könyve[11] és ebben elolvasta azt a bretagne-i *panaszos éneket*, amely feltehetőleg a 15. századi nantes-i per óta alakult a nép ajkán, s amelyet, lé-

6 In: *Ethnographia* XIX/1, 2, 1908.

7 In: *Ethnographia* XX/5, 1909.

8 A magyar népballadai hős, Ajgó Márton, aki „az alá a fa alá csalja Molnár Annát, melyre régi szeretőit felakasztotta": „Föltekintett feje föli, Barkos fának ága közi, Hát ott vagyon hat szép leány Fölakasztva egymás után: Aj! gondolá ő magába', A hetedik én leszek ma, Könny szemiből kicsordula, Ajgó Márton orcájára."

9 In: *Histoires ou Contes du Temps passé, avec des Moralités*. Paris: 1697.

10 *Napló* II. kötet, 477.

vén pozitív hőse Malestroit püspök, az egyházi emlékezet is megőrzött. Talán ez a *complainte* is erősítette benne azt az irányultságot, hogy „az egészen újat" „az egészen régiből kipalántázza". A Kékszakáll- és a Don Juan-monda aktualizálása az európai irodalom, színpad és zenés színpad megújulásainak valóban lényeges útjelzője. S éppen *e* feldolgozó, alakító, alkotó, variáló szellemnek legfrissebb megnyilatkozásával találkozhatott Balázs Párizsban, ahol 1907-ben mutatta be az Opéra Comique Paul Dukas Maurice Maeterlinck nyomán írott háromfelvonásos operáját, az *Ariane et Barbe-bleue* című zenés mesét. Talán éppen Kodály társaságában látta az új francia operát, amelynek szövegkönyvét Maeterlinck kifejezetten megzenésítésre szánta[12] („une sorte d'opéra légendaire ou féerique destinée avant tous à la musique") és csupán „egyszerű librettó"-nak („un canevas pour le musicien") nevezte.[13]

Kodály is felismerte Maeterlinck könyvének erejét, de nem tartotta értékesnek Dukas zenéjét. „Igen érdekes szöveg, rossz zene", írta későbbi feleségének, Sándor Emmának.[14] „Vastag, agyontömött, -hangszerelt, főként idea nélküli. Néhány szép sonorité nem kárpótol eléggé." Annál nagyobb hatást gyakorolt az opera, különösen annak első felvonása és általában a Maeterlinck szövegében – még inkább az *Ariane et Barbe-bleue*-t megelőző darabjaiban – megvalósuló szimbolista drámaesztétika Balázs Bélára. E hatás mibenlétét még részletesebben érintjük majd.

A Kékszakáll-monda első zenés színpadi feldolgozásai a nagy francia forradalom idején s egyetlen típus, az úgynevezett szabadító darab (Pièce de sauvetage) jegyében születtek. André-Erneste-Modeste Grétry *(Raoul, Barbe-bleue)* és Nicolas Dalayrac *(Raoul sire de Créqui)* műhelyében. Ezek az operák mind az ártatlanul üldözött, bebörtönzött, halállal fenyegetett hősök megmeneküléséve végződnek, valójában variációk a Bastille bevételének és lerombolásának az élet által szolgáltatott történelmi témájára. Közismert ennek az operatípusnak klasszikus megtestesítője, Beethoven *Fideliója*, amely végleges alakjában a Szent Szövetség megkötésének előestéjén Bécsben került bemutatásra, és közismert a szabadító darabok ideológiájának visszájára fordulását, történelmi, századvégi időszerűtlenségét példázó Puccini-opera, a *Tosca* 1900-ból s a mögötte álló Sardou-dráma, 1887-ből.

Kevésbé tudott, hogy a műfaji hagyományt egy olyan – igaz, francia nyelven író – ezoterikus költő is kötelezőnek érezte, még 1899-ben is, magára nézve, mint Maurice Maeterlinck. Hangsúlyosan deklarálta ezt művének alcímével: *Ariane et Barbe-bleue ou la Délivrance inutile*. A tündéropera (opéra légendaire ou féerique) szimbolista írójának véleménye még keserűbb, mint a *Tosca* szerzőié: minden kívülről érkező szabadság hiábavaló adomány, sugallja Maeterlinck. Igaz, minden pátosz nélkül, a magánélet, a szerelem síkjára vetítve, telve rezignációval.

11 *Giles de Rais, Maréchal de France dit Barbebleue.* Paris: 1885.

12 Mind a belga, mind a magyar író műve librettó közvetítése nélkül került megzenésítésre, tehát a *Literaturoper* műfajába tartozik.

13 Balázs misztériumának a Bartóknak, Kodálynak szóló nyilvános dedikáció ellenére volt zene nélküli színpadi élete is: 1913. április 23-án egy *Nyugat*-matinén eljátszották.

14 Párizs 1907. június 23., In: *Kodály Zoltán levelei.* (Szerk.:) Legány Dezső. Budapest: 1982, 37.

A cselekmény szintjén ez egyrészt arra vonatkozik, hogy a környék parasztjai betörnek a feleséggyilkosnak hitt Kékszakáll kastélyába, hogy megszabadítsák Ariane-t, de ő lecsendesíti a lázadó tömeget, és megmenti férjét, akitől nem egyszerűen megszabadulni akar, hiszen azért jött, hogy őt is és a többi asszonyt is önmaguktól váltsa meg. Másrészt, amikor Ariane megtalálja a kastély földalatti börtönében Kékszakáll előző öt feleségét, és kinyitja előttük a szabadulás ajtaját, azok nem tudnak mit kezdeni a szabadsággal. Ariane egyedül távozik, a többi asszony becsukja mögötte az ajtót és ott marad örök, önkéntes rabszolgának a kegyetlen férfiszerelemért. – Ki ez az Ariane? Mesehősnő? A tündérvilág követe, aki dolgavégezetlen hagyja el az emberi világot? A századvég feminista mozgalmainak asszonyideálja, aki nem elégszik meg az árnyékszereppel, aki azt a boldogságot akarja, amely nem élhet sötétben? A mitológiai Minos király leánya éled benne újjá, hogy fonalat adjon az örök labirintusban tévelygők kezébe? Azt, hogy Balázs, amikor misztériumjátéka asszonyának a Judit-nevet adta, elvágta-e ezt a fonalat, teljes bizonyossággal nem állíthatjuk. Egy legújabb értelmezés szerint,[15] amelynek reális alapja Balázs Béla Hebbelről írott tanulmánya, s a német író dramaturgiája iránti érdeklődése, elkötelezettsége, Balázs Juditjában Hebbel 1840-es *Judith* című drámájának címszereplője él tovább: az a félúton megállni – értsd: férfi, nő találkozásának még elképzelhető kompromisszumával megelégedni – képtelen nő, aki továbblépésével (a hatodik és hetedik ajtó előtti jelenetekben) szükségszerűen borítja fel a világ „természetes rendjét" és ezért tragikusan kell bűnhődnie. Gyors összeomlása, sorsának ellenállás nélküli elfogadása a régi asszonyokkal való találkozása után tehát hebbeli tragédia. Sőt, Judit alakja Balázs misztériumának egy olyan értelmezését is lehetővé tette – és éppen ez lett Bartók Béla olvasata – , amely szerint a misztériumjáték a 19. századi Lohengrin–Elza-viszony alapján a rendkívüli, a kiválasztott férfi és a vele való egyesülésre, az ő megváltására alkalmatlan asszony sorsaként fogalmazza meg a két ember történetét.

Ennek ellenére Maeterlinck első felvonásának a hét ajtó kinyitása köré rendeződő szerkezete, az ajtó mögött feltáruló látványok és fények–színek – ha nem is tartalma, de – dramaturgiája, valamint az a tény, hogy az utolsó ajtó mögött a régi asszonyok, a mese, a monda korábbi változataival szemben, élnek, konkrétan hatott *A kékszakállú herceg vára* struktúrájára. Még fontosabb az a hatás, amelyet Maeterlinck 1894 előtti egyéb darabjai, főként az 1890-es *Les aveugles* és az 1892-es *Pelléas et Mélisande* gyakorolt Balázsra a szimbolista dráma magyar típusának megteremtésében. A szerzőtől tudjuk,[16] hogy a vár „nem reális kővár", hanem a férfi lelke. „A magányos, sötét és titokzatos (...) saját lelkébe bocsátja be Kékszakállú a szeretett lényt. És a vár (a színpad) remeg és sóhajt és vérzik. Amikor benne lépdel az asszony, élőn lépked." A vár ajtajainak kinyílásakor a színpadra vetülő színes fénysávok nem a rejtőzködő tárgyakra, hanem a látványnak az új asszonyra gyakorolt pszichológiai benyomásaira utalnak: hangulati elemek, lelkiállapotok vizuális jelképei. A misztériumjáték két szereplője nem egyénített, az egyik *a* férfi, a másik *a* nő. Dialógusuk nem gondolatok, érvek kifejtése,

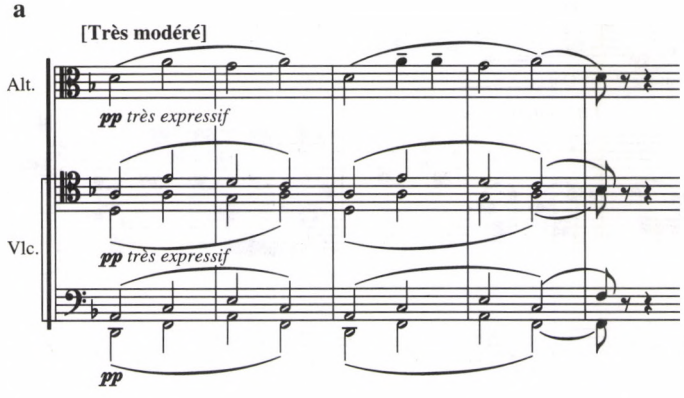
15 In: *Music and Drama: in Béla Bartók's opera Duke Bluebeard's Castle*. Carl Stuart Leafstedt doktori disszertációja, amelyet a Harvard Egyetemen védett meg 1994-ben.

16 Magyar fordításban: Balázs Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. (Szerk.) Nagy Magda. Budapest: 1968.

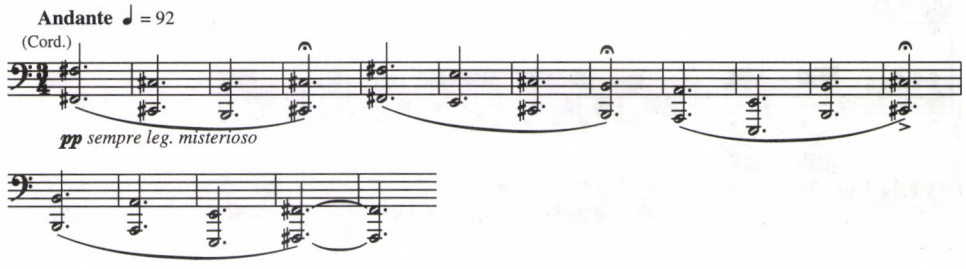
csupán szavak váltása, telve utalással, sejtetéssel, többértelműséggel. Töredezettségében a két ember szorongása tükröződik. Külső motívum, helyszín, szereplő, eseményszerű cselekmény nincs. Nem történik egyéb, mint hogy Judit elkéri a kulcsokat, s kinyitja az ajtókat. Elmondja, amit lát, de ami lényeges, ami a két ember között „megtörténik", vagyis ami a kapcsolatukat változtatja meg, az kimondatlan marad. A baljós előérzet szüntelen. A világítás is szimbolikus (a reménység fénye és a reménytelenség sötétje között): a színpadi vár az éjszakából dereng elő, az opera csúcspontján vakító fehér sugárzás tölti be a színpadot, a végén minden homályba vész. Az atmoszféra azt sugallja, amit Maeterlinck színdarabjai: az ember tehetetlen, a sors misztikus erejével sem szembeszállni nem képes, sem megváltoztatni nem tudja végzetét.

Bartók zenéjét, ez köztudott, Debussy stílusa és operájának atmoszférája jelentősen befolyásolta. Stilisztikailag ez aligha kétségbevonható. Az önálló szeptim- és nóna-akkordok, a harmóniakapcsolatok, a pentatónia, itt-ott az egészhangú skála, a vokális szólamok recitatív jellege – mint Bartók maga említette több mint három évtizeddel később a Harvard Egyetemen tartott egyik előadásában – mindenekelőtt Debussy *Pelléas*ának hatását jelzi. E hatást az tette maradandóvá és rendkívülivé Bartók számára, hogy a Debussy-stílus bizonyos elemeiben, elsősorban a pentatóniában és a parlandóban az 1906-tól az új magyar zeneszerzés útját meghatározó népi melosz természetes zenei környezetét ismerhette fel. A *Pelléas*t indító kelta mesehang *(lent* **a** *kotta)* és *A kékszakállú herceg vára* ballada-tónust idéző kezdő dallama (**b** *kotta)* a pentatónia révén és dallamrajzolata által zeneileg is ugyanarra a múltra utal, Ám van hasonlóan konkrét zenei kapcsolat Dukas és Bartók operazenéje között is.

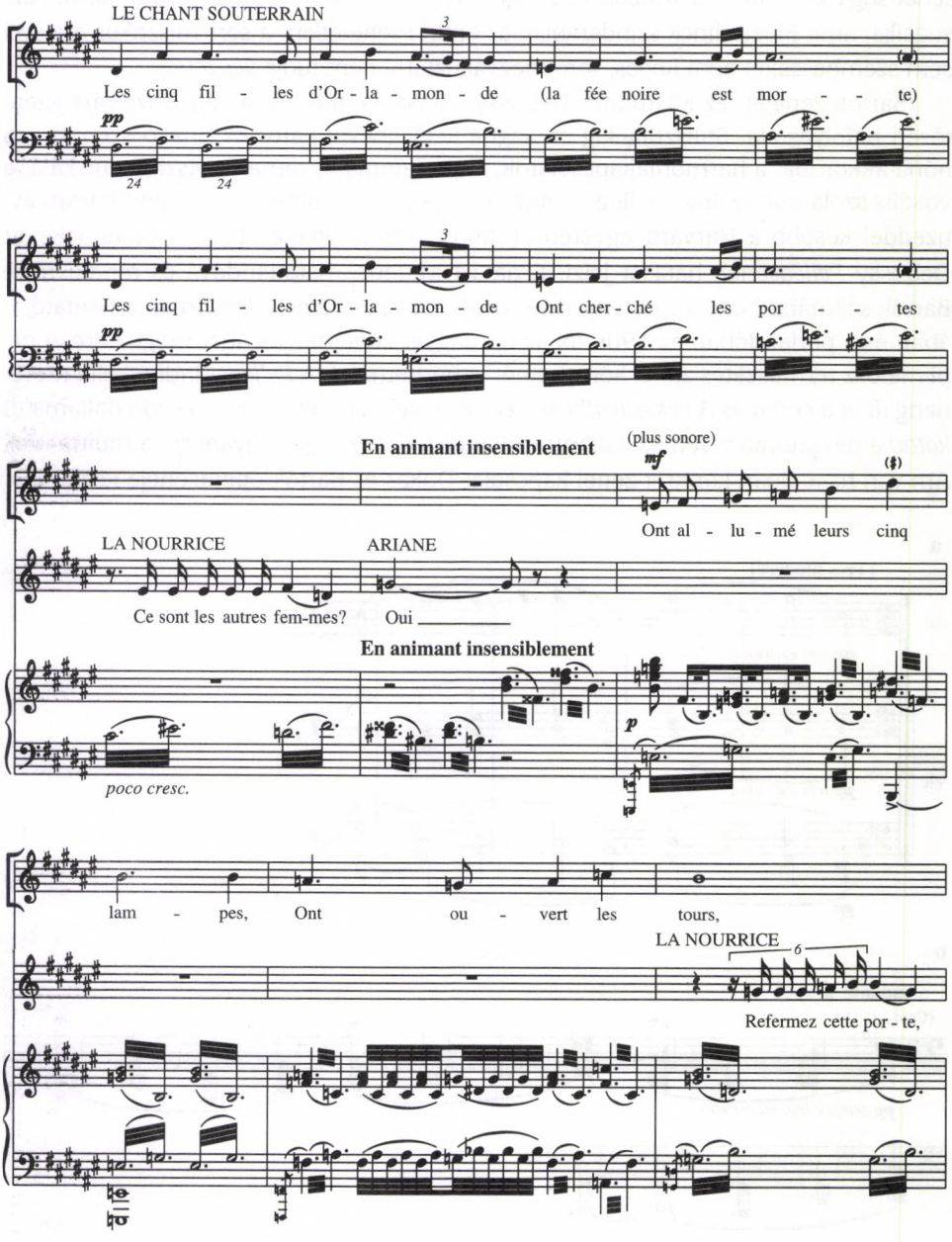
a

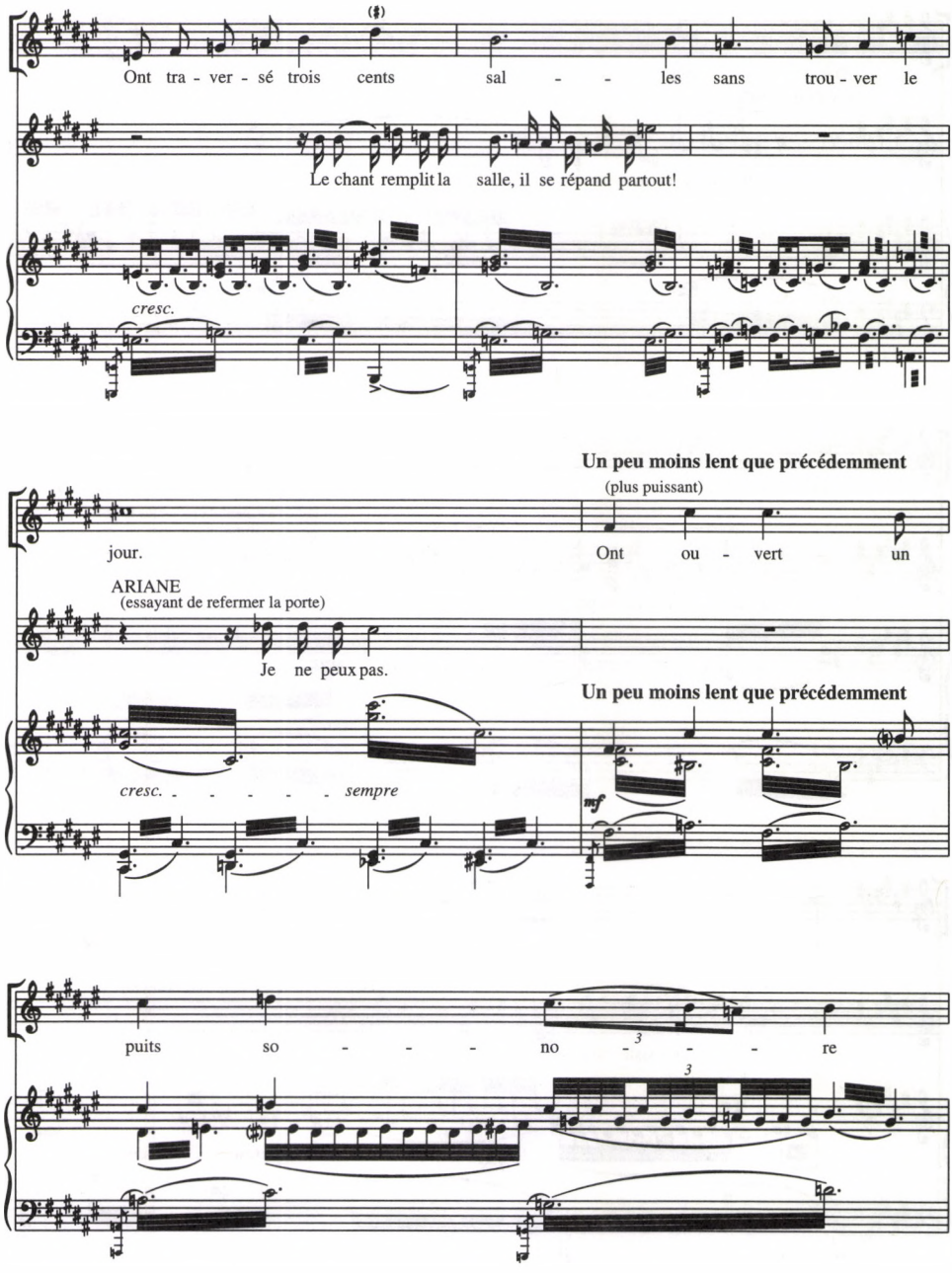


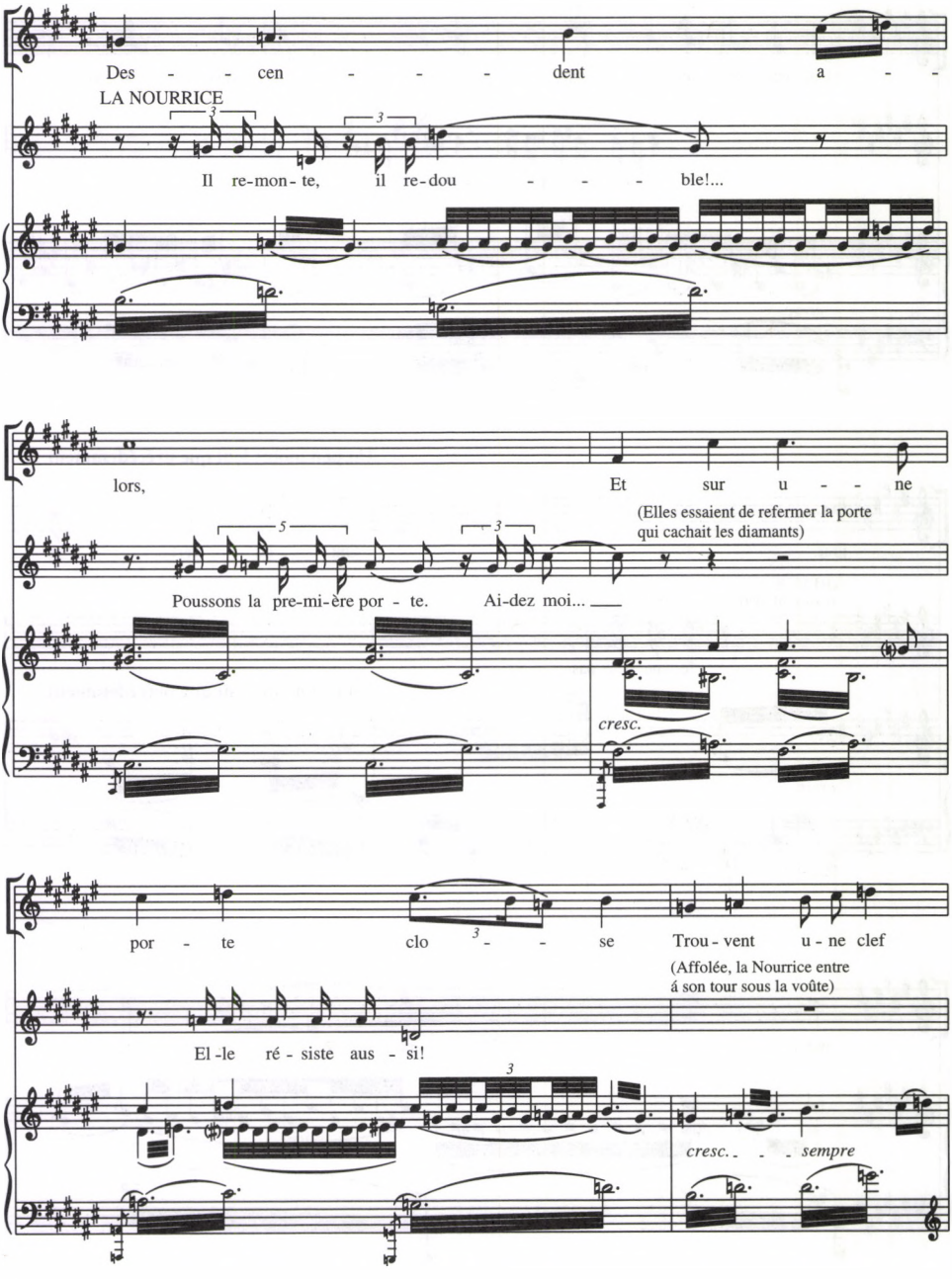
b

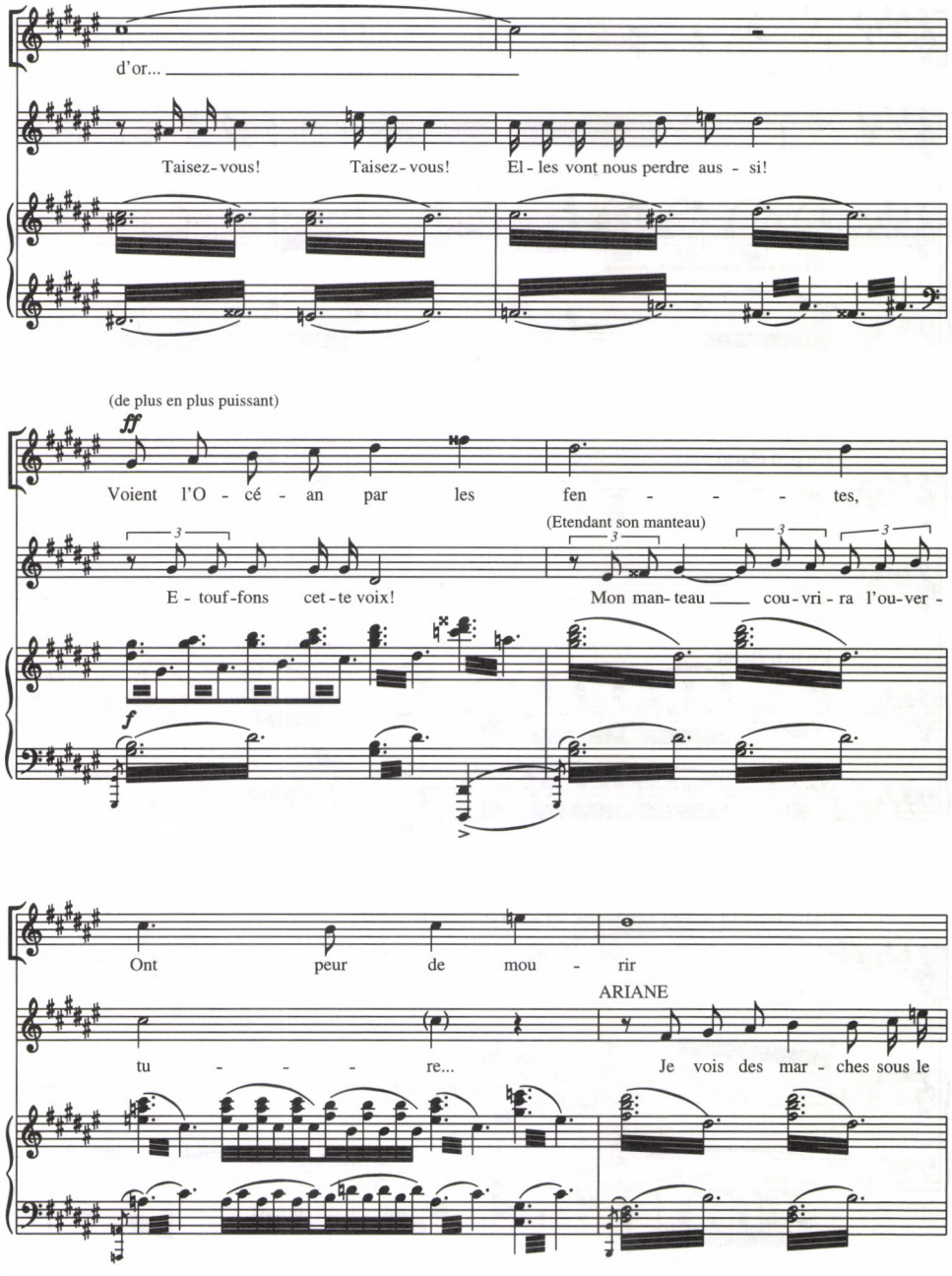


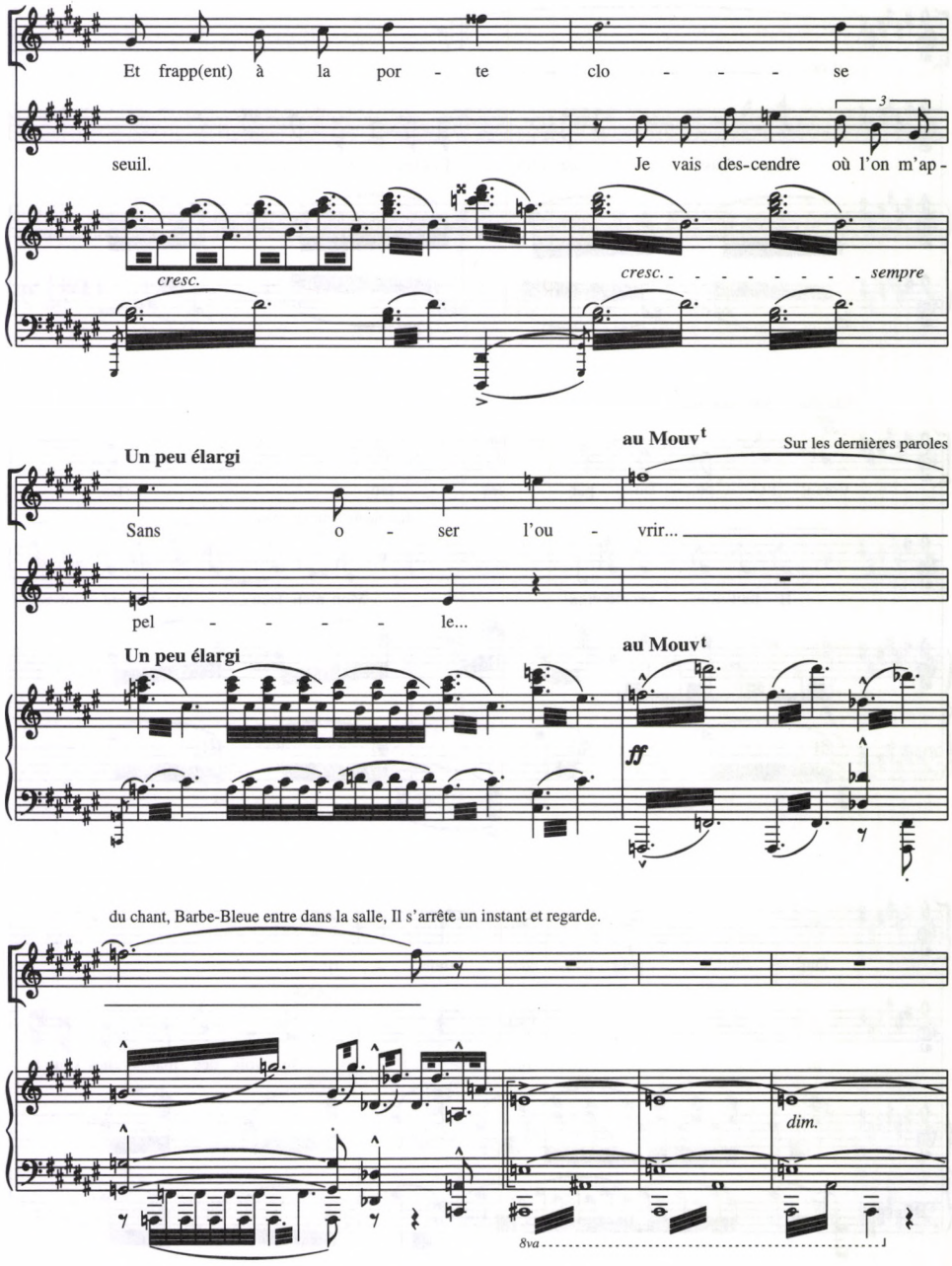
Épp az imént idézett négysoros *la*-pentaton Bartók-dallam és a francia opera régi asszonyainak *complainte*-je között teremt hasonlóságot a közös népdaljelleg. Dukas dallama is strófikus. Nála két különböző, megismételt sor ad ki egy strófát, s a *disz*-alapú strófa *fisz*-ről kezdve egészében is megismétlődik. Régiességét modális színe adja. Eredetileg, *A kékszakállú herceg vára* első verziójában, 1911-ben, sőt, az 1912-es második változatban szintén, Bartók is megismételte a maga népdal-imitációját, igaz, nem transzponáltan, csak más hangszerelésben és másképp harmonizálva.



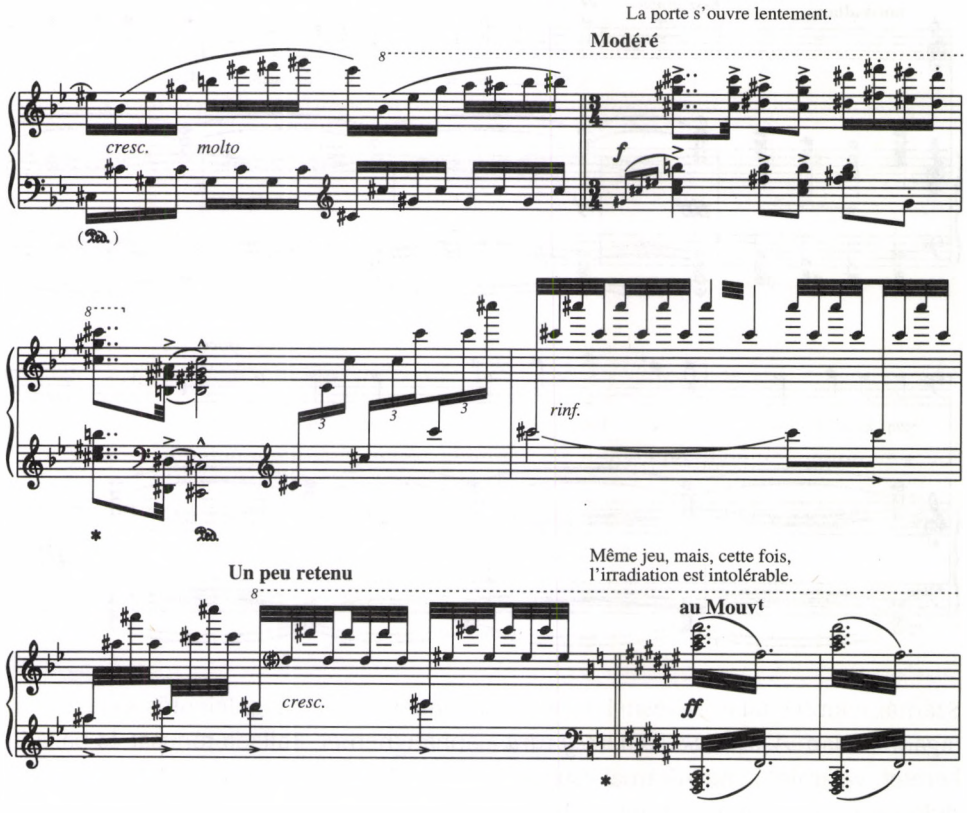

Ont tra - ver - sé trois cents sal - - les sans trou - ver le
Le chant remplit la salle, il se répand partout!
cresc.
Un peu moins lent que précédemment
(plus puissant)
jour.
Ont ou - vert un
ARIANE
(essayant de refermer la porte)
Je ne peux pas.
Un peu moins lent que précédemment
cresc. - - - - - sempre
mf
puits so - - - - no - 3 - - re
3


Des - - cen - - - dent a - -
LA NOURRICE
Il re-mon-te, il re-dou - - - ble!...
lors,
Et sur u - - ne
(Elles essaient de refermer la porte
qui cachait les diamants)
Poussons la pre-mi-ère por - te.
Ai-dez moi...
cresc.
por - te clo - - se
Trou-vent u-ne clef
(Affolée, la Nourrice entre
á son tour sous la voûte)
El-le ré-sis-te aus-si!
cresc. - - - sempre

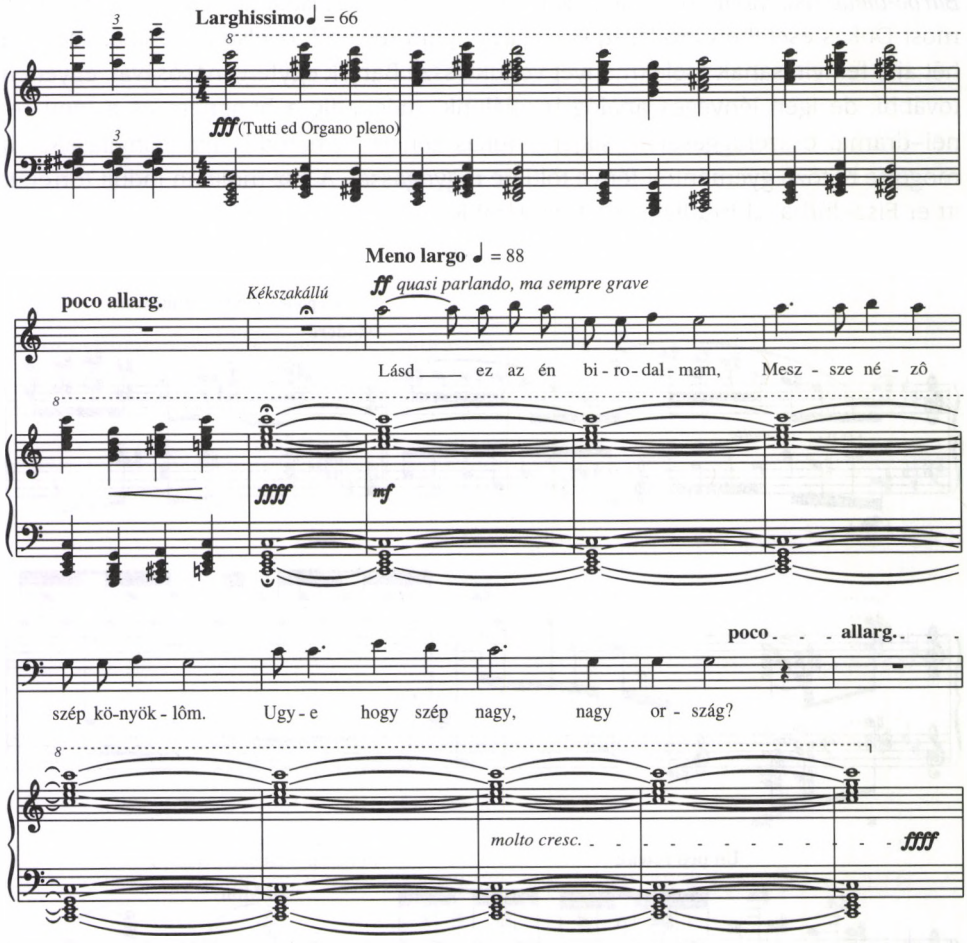

d'or...
Taisez-vous! Taisez-vous! El-les vont nous perdre aus-si!
(de plus en plus puissant)
ff
Voient l'O-cé-an par les fen-tes,
(Etendant son manteau)
E-touf-fons cet-te voix!
Mon man-teau cou-vri-ra l'ou-ver-
f
Ont peur de mou-rir
ARIANE
tu-re...
Je vois des mar-ches sous le


Et frapp(ent) à la por - te clo - - - - se
seuil.
Je vais des-cendre où l'on m'ap -
3
cresc.
cresc. - - - - - - - - sempre
Un peu élargi
au Mouvt
Sur les dernières paroles
Sans o - ser l'ou - vrir...
pel - - - - - le...
Un peu élargi
au Mouvt
ff
du chant, Barbe-Bleue entre dans la salle, Il s'arrête un instant et regarde.
dim.
8va

Dukas és Bartók operájának egyébként azonos a hangneme is. Az *Ariane et Barbe-bleue* fisz-mollban indul és zár, akárcsak *A kékszakállú herceg vára*. S ha mármost Dukas esetében leválasztjuk a teljes opera testéről az első felvonást, vagyis a hét ajtó felnyitásának cselekményét vetjük össze Bartók egyfelvonásosával, egyetlen további, de igen lényeges analógiát találunk, mégpedig a hangnem és a fény zenei–drámai összefüggésének síkján. Dukas zenéjét a hatodik ajtó felnyílásakor a mögötte rejtőző gyémántok fénye tölti be ragyogással. A fisz-mollban indult történet itt ér Fisz-dúrba: „L'irradiation est intolérable".



A kékszakállú herceg vára esetében, mint már céloztunk rá, a színpad fokozatosan világosodik ki, a kezdet teljes éji sötétjéből az ötödik ajtó felnyílásakor érünk a fehér fény déli ragyogásába. A zenei gesztus, amely az ajtó felnyílását közvetlenül megelőzi – a tempókarakterek különbsége ellenére: Dukasnál „Modéré" „Un peu retenu", Bartóknál „Vivacissimo... allegro molto" –, ritmikáját, melodikus vonalának irányát és harmóniai funkcióját tekintve azonos. Hangnemileg is az, de értelemszerűen, „rendszer-függően". Dukas minore–maggiore relációja Bartók harmóniarendszerében a poláris dúr viszonynak felel meg. Ebben az értelemben fisz-mollra, Dukas Fisz-dúrja helyett, C-dúr a válasz.



Számát tekintve talán kevésnek tűnik ez a néhány hasonlóság. Jelentősége azonban tagadhatatlan. *A kékszakállú herceg vára* alaphangnemét, ballada-tónusát és balladai keretét, valamint zenei–drámai csúcspontját meghatározó impulzus. A Bartók-évfordulón egy szál virágot vigyünk Dukas sírjára is.

Somfai László

VÁZLATKUTATÁS ÉS SEGÉDTUDOMÁNYOK

*Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei**

A 20. századi zeneszerzés nagy életműveinek szentelt tudományos kutatások legtöbbje ma még féloldalas, vagy túlspecializálódva több ágra szakadt. Ennek számos oka van, amelyek közül kettőt emelek ki. Az egyik összefügg a második világháború utáni nyugat-európai, még inkább az amerikai fejlődéssel: a modern zene szerkezetelemzését valósággal kisajátította magának a közvetlen elődeitől maga is tanulni akaró zeneszerző vagy zeneszerző végzettségű elemző, s nyomában a professzionista *music theory* analitikus. Nem kétséges, hogy Boulez vagy Ligeti Stravinsky- és Webern-analízisei, Babbitt vagy Perle Bartók- és Berg-elemzései elriasztották a hagyományosabb elemzésben járatos ottani zenetörténész szakembereket a részletes analízistől. Így azután egy-egy 20. századi klasszikus mester tanulmányozásában a forrás- és biográfiakutatás, illetőleg a műelemzés külön utakon járt. Ezen mára sokat enyhített az 1970-es évektől elterjedő (neo-) Schenker elemzés, amely, függetlenül a nyelvi közegtől és a témától, közös, vagy legalábbis kompatibilis szemléletmódot–terminológiát adott a fiatalabb zenetörténész generációnak. Mindazonáltal a források, a történeti kontextus és a műegyed vizsgálatának az a fajta, egyetlen tudós műhelyében is megvalósulni képes harmóniája, amely a gregorián-, vagy a Josquin-, Bach-, Haydn-, Beethoven-kutatás csúcsain ma már norma, a modern mestereknél többnyire hiányzik.[1]

Egy másik ok a forráshelyzetben gyökerezik. A közelmúltbeli mestereknél általában túl sok a forrás és az információ, túl sok a még megszólaltatható hiteles tanú, vagyis látszólag nincs szükség a kézírásos anyag olyan részletes és tárgyilagos faggatására, amilyen a régi korok zenéje kapcsán elengedhetetlen. Ezen felül a 20. századi szerzők kéziratos hagyatékának egy része, még évtizedekkel a komponista halála után is, részben hozzáférhetetlen. Mi több, egy vitatható koncepció alapján – hogy tudniillik maga a szerző századunkban már autorizálta, sőt megjelenése után is gondozta műve nyomtatott szövegét, ekként a kézírásos formák vizsgálata a szűkebben vett geneziskutatásra hagyható – egyes specialisták eleve felmentve érzik magukat a forráskutatás alól, nincs sürgető igény a zenetudomány más ágaiban meghonosodott segédtudományok alkalmazására.

---

* E tanulmány bővebb formája előadásként hangzott el az MTA Zenetudományi Intézet tudományos fórumán 1999. április 15-én.

1 A legjelentősebb kivétel Richard Taruskin 2 kötetes, közel 1800 oldalas munkája: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through* Mavra (Oxford: Oxford University Press, 1996).

Jó három és fél évtizednyi Bartók-kutatás tapasztalatai alapján, mellesleg a Bartók-kortárs zeneszerzők friss szakirodalmát is figyelve, én magam nagy jelentőséget tulajdonítok a kutatási módszerek expanziójának. Némi fellengzősséggel akár kutatói ars poétikaként vallom:

1. Az úgynevezett segédtudományok nemcsak a távoli múlt, hanem a 20. század zenéje kapcsán is alapvetően fontosak. Egy kottakézirat komplex fizikai–filológiai tanulmányozása (a papírvizsgálat, az íráskutatás, a kompozíciós szokások módszeres feltárása stb.) ugyanis a legjobb felkészítés ahhoz, hogy magunkat az alkotási folyamatba beleélhessük, s ha a „miért"-eket talán nem is mindig, de legalább a „mikor"-t, a „hogyan"-t megválaszolhassuk, ezáltal szolid alapozású hipotézisekig jussunk a kompozíció lényegét érintő valóságos kutatási kérdésekben.

2. A segédtudományoktól a szerkezet- sőt tartalomelemzésig ívelő teljes kutatási paletta szüntelenül egymásra vonatkoztatott használata egy adott témában tapasztalataim szerint kifejezetten öngerjesztő jellegű: a mégoly apró megfigyelés is váratlan kapcsolódási pontokra világíthat rá, nyomban lehet ellenőrizni, más oldalról vizsgálni. A zenetudóst nem fenyegeti a műfaji leszűkülés, nincs írásgörcs – nem a kutatótól elvárt publikációs produktivitás a munka mozgatórugója, hanem egy fontosnak tartott kérdés lehetőleg pontos megválaszolása.

3. A magunk témáinak speciális segédtudományait–technikáit csak akkor tudjuk invenciózusan kialakítani, ha jól ismerjük a nagyobb múltra visszatekintő rokon kutatások (Bartók esetében a Bach-, Mozart-, Beethoven-, Schoenberg- stb. kutatás) legújabb módszereit. Fontos, hogy terminológiánk illeszkedjék a nemzetközi szakirodalomba, de ha az adott zeneszerző kompozíciós módszerének átfogó ismerete alapján indokolt a bátrabb–részletesebb terminológia, azt be kell vezetni. (Bartók vázlatai kapcsán, még ha a rokon területek, mint például a Schoenberg vázlatkutatás, tradicionálisabb leírásokat adnak is, egyértelműen ajánlható például a *memo-vázlat, margóvázlat, részvázlat* terminus használata, mert jelentésük kielégítően tisztázott.)[2]

4. Végül, s erre a kutatónak szüntelenül figyelmeztetnie kell önmagát, a segédtudományok nem arra valók, hogy kis felfedezéseinkkel páváskodjunk, hanem hogy a választott szerző kompozíciós módszerének, alkotási folyamatának minél több részelemét megértsük, ezáltal még világosabban lássuk azt, ami továbbra is homályban van, vagy végképp kutathatatlan.

Itt meg is szakítom az elméleti téziseket, és rátérek a segédtudományok egyik klasszikus módszerének, a papírkutatásnak kérdésére, amely sajátosan Bartók esetében különösen gyümölcsözőnek bizonyul. Technikai részletekbe nem bocsátkozom, legfeljebb emlékezetünkbe idézem, hogy a 20. század kottapapírjainak zömében nincs használható vízjel, rajtuk nincs kézi kotta-rasztrálás, vagyis a papírkutatás a klasszikus módsze-

2 E vázlat-terminológiát részletesen kifejti és demonstrálja *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources* könyvem (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996) 4. fejezete („Sketches and the Plan of a Work"), 33–82; a könyv magyar változata (*Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord) megjelenés alatt.

rek helyett itt elsősorban a papír előnyomtatott kottavonalazására, s ha van, márkajelére támaszkodhat. Bartók, csakúgy mint Schoenberg, Webern és társaik, általában előrenyomtatott kottapapírt használt. (Itt most nem mutatom be a kéziratiban azonosított ötvennél több, javarészt bécsi Eberle-márkájú papírtípus katalógusát, nem taglalom a márka nélküli silányabb minőségű kottapapírokkal kapcsolatos problémákat, vagy hogy egy-egy ritkábban használt papír alkalmanként éppúgy segíthet egyes kéziratok datálásában, mint a 17–18. századi kottapapír.)[3] Kezdjük nyomban a komponálás mikro-kronológiájának lehetséges rekonstruálásával, egy-egy kézirat papírszerkezetének kérdéseivel, amihez természetesen meg kell ismerni az adott zeneszerző szokásait.

Minthogy a márkás kottapapír drága volt, Bartók pedig eredendően takarékos, pedáns ember, rutinos kottázó, munkája során a papírt gazdaságosan használta: az üresen maradt lapokat–oldalakat újrahasznosította, s ezzel a kutatást segítő támpontokat hagyott maga után. Közbevetőleg: egy zeneszerző írásszokásait nem elegendő reprezentatív mintavétel alapján megismerni, mert a lehetséges hibaszázalék nagy. Csakis az összes mű összes kéziratának egységes elvű vizsgálatára lehet építeni. A rendhagyónak mutatkozó eset mögött pedig keresni kell az esetleges életrajzi okot (például a zeneszerző nem otthon, nem a megszokott körülmények között dolgozott).

A kiindulópont a 20. századi kottapapír-vizsgálat esetében is a *bifolio* (a négy oldalt kitevő, kettéhajtott papírív), amit a boltban füzetszerűen egymásba rakva árultak (árulnak ma is). A nyomtatott védjegy helyét illetően a Bartók-korszak márkás papírjai kétfélék voltak: bizonyos bifoliókon az egyetlen védjegy az 1. oldal bal alsó sarkában helyezkedik el, egy másik típuson a két egyforma védjegy egyike az 1., másika a 3. oldalon. Mivel a zeneszerző olykor fordítva kezd írni egy bifolióra, vagy valami okból kifordítja a bifoliót, egy hosszabb Bartók-kézirat elvben hatféle helyzetű bifoliókat tartalmazhat. Ezek a lehetséges hajtások és helyzetek a Bartók-kéziratok vizsgálatában éppoly fontosak, mint a 17–18. századi papírkutatásban a merített papír színének és visszájának, az A és B sziták ikervízjeleinek felismerése. Az Amerikában levő Bartók autográfok többségében – s Amerikában van a kompozíció-kéziratok több mint 2/3-a – ugyanis csakis ezek ismeretében rekonstruálható a bifoliók eredeti rendje.

A „rekonstruálás" szükségességét említve essék pár szó egy kriminális archiválási körülményről, amely azonban végső soron hasznára vált a Bartók papírkutatásnak, mert nehéz helyzet elé állította. A korábbi New York-i Bartók Archívumban (amelynek anyaga ma Bartók Péter floridai magángyűjteményében található) évtizedekkel ezelőtt, az állagmegóvásra hivatkozva, a kotta-bifoliókat egyes lapokra vágták (tépték) szét, majd műanyagborítóba rakták. Még azt megelőzően számozó-kalapáccsal lapszámokat pecsételtek az oldalakra, méghozzá nem a kottalapok eredeti sorrendjében, hanem az ottani archívum munkatársa által elhatározott önkényes sorrendben, aki „elemezte" a tartalmat. A kéziratokat az oldalaknak ebben az önkényes sorrendjében fényképezték le, a kutatók évtizedeken át csak a félrevezetően lapszámozott fotokópiákat láthatták.

3 Hivatkozott könyvemben külön fejezet szól a papírkutatásról: „Paper Studies and the Micro-Chronology of the Composition", 96–112.

És most térjünk vissza Bartók takarékos kottapapír-használatához. Bartók általában teljesen teleírta a bifoliót vagy kottalapot, mielőtt elővette a következőt. Ha új mű fogalmazványát írta, egyik bifoliót a másik után vette elő, írta tele (mellesleg a fogalmazvány lapjait saját magának általában nem számozta be). Amikor azonban fogalmazványban elkészült művét tisztázta, vagy hangszerelt, megközelítőleg kiszámíthatta a terjedelmet, és a bifoliókat előzetesen takaros füzetbe állította össze, hiszen egy vagy két füzetet könnyebb volt kezelni, mint egy halom különálló kottaívet. Vagyis az egyenkénti, illetőleg füzetes bifolio használat az írásképnél megbízhatóbban tájékoztat arról, első Bartók-leírás áll-e előttünk, vagy egy már meglévő (esetleg elveszett) forma új változata (másolata, hangszerelése stb.). Még ha akadnak is rendhagyó esetek, az autográf kézirat eredeti papírszerkezetének rekonstruálása mint a mikro-kronológia elemzésének – közvetve a kompozíciós folyamat megértésének – első lépése, minden további vizsgálat legjobb kiindulópontja. A lapok illetve bifoliók jelzéséhez egyébként ugyanazt a kapcsos ábrázolást[4] használom, amit Alan Tyson honosított meg, így egy Bach- vagy Beethoven-kutató is érti a Bartók-irodalom kéziratelemzéseit.

Az alábbiakban a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* példáján mutatom be, milyen lényegbevágó kérdéseket vethet fel, világíthat meg a jól alkalmazott segédtudományi kutatás, s hogy hol vannak természetes határai.

Az 1936-ban írt *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* fogalmazványa kapcsán a kézirat fizikai vizsgálata – maga a papír, a bifolio szerkezet, az összeragasztások és átragasztások gondos feltérképezése – mind a keletkezéstörténet, mind a mű koncepciója (műfaja, akusztikai elképzelése) szempontjából fontos kérdésekre nyit ablakot. Legalább három kérdésről van szó:

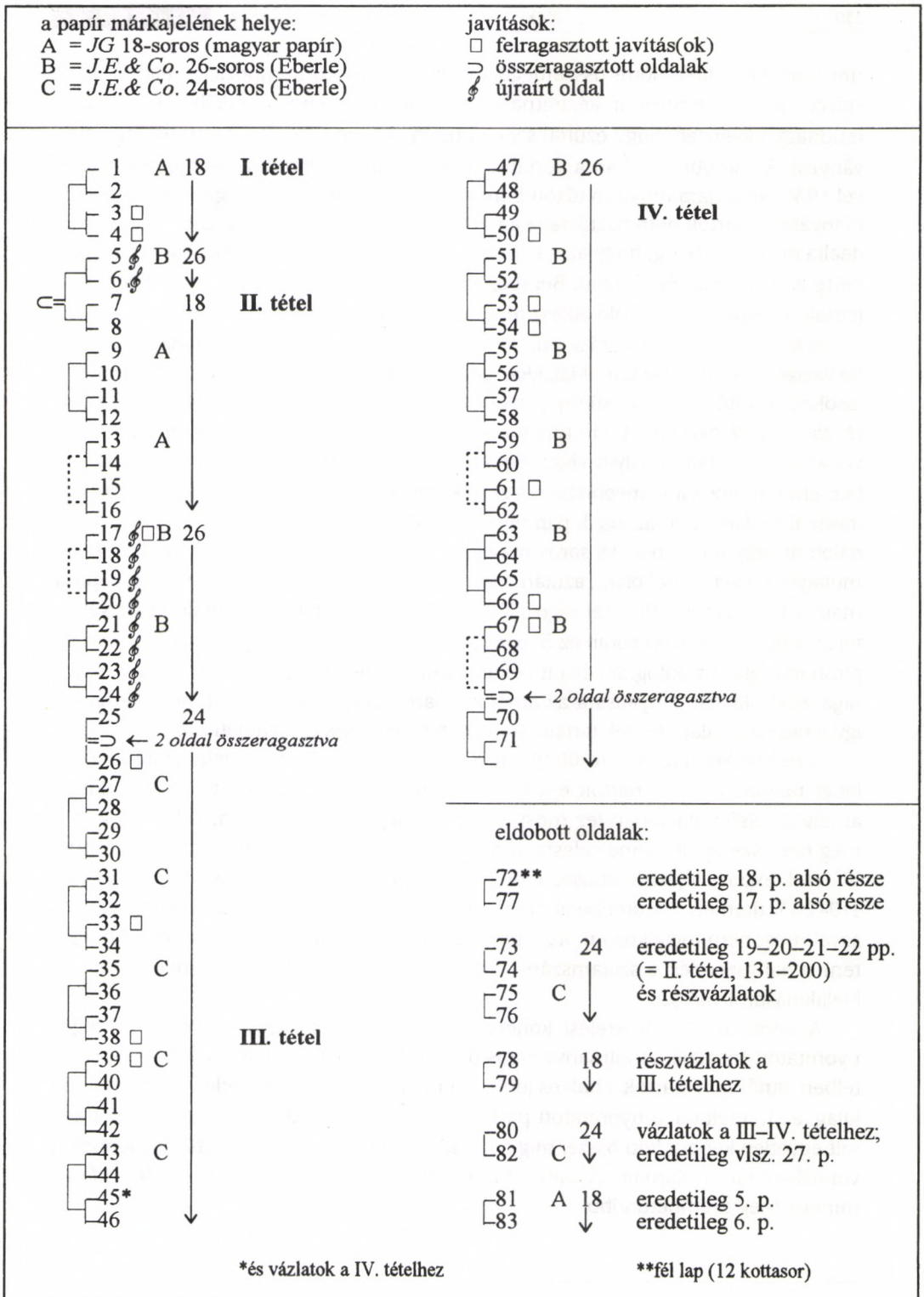
1. Valóban Paul Sacher felkérése (1936. június 23-i levele) után kezdett-e Bartók a *Zene* komponálásához?
2. Milyen apparátusra gondolt eredetileg?
3. A nála ritka kivételek egyikeként miért partitúraformájú a fogalmazvány?

A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* ugyanis azon ritka zenekari alkotásainak egyike, amelyeket Bartók nem particella-szerűen, hanem nyomban partitúraformában fogalmazott.[5] Egyébként ez a mű egyetlen autográf leírása.[6] Minden jel sze-

4 Ha a kapocs szaggatott vonalazású (lásd az 1. ábrát), azt jelzi: az eredeti papírlapok kézbevétele és vizsgálata után sem állítható teljes bizonyossággal, hogy a két folio valaha egy bifolio volt. A széttépett lapokat ugyanis plasztik borítóba rakták, kapcsos iratfűző mappába préselték, eközben a papír pereme olykor deformálódott.

5 A másik kivételes eset a 2. zongoraverseny. Részletesebben lásd Somfai/*Composition*, 117.

6 Az autográf partitúra a közelmúltig az amerikai Bartók-hagyatékban, Bartók Péter gyűjteményében volt (Homosassa, Florida; jelzete PB 74FSS1), aki a kéziratot 1996-ban a bázeli Paul Sacher Stiftungban helyezte el („Depositum von Peter Bartók", vö. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 10, März 1997, 6, 10–14). 1. és 2. oldalának színes hasonmása megjelent: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986), 77.



1. ábra *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*, a partitúra-fogalmazvány papírszerkezete

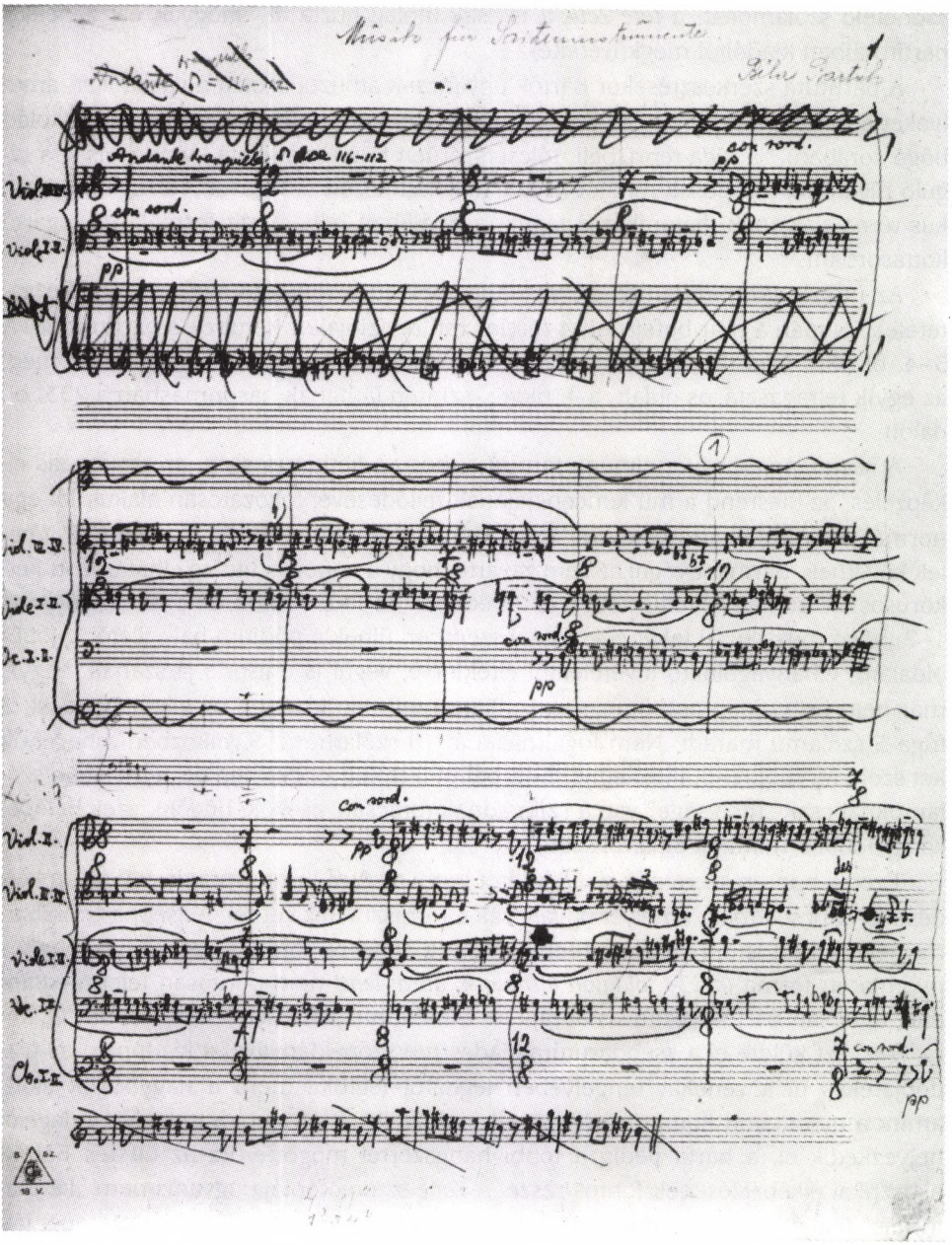
rint nem készültek előtte összefüggő vázlatok (alapvető kompozíciós elképzelések skiccei is ugyanennek a kéziratnak kottasoraiban–margóin találhatók). További rendhagyó jelenség, hogy ezúttal szerzői tisztázat sem készült a partitúra-fogalmazványról. Az utóbbi azonban a körülményekkel magyarázható: a Sacher vezényletével 1937 januárjára műsorra tűzött bemutató viszonylagos közelsége miatt, tehát idő hiányában, Bartók nem tisztázta le a partitúrát, hanem magát a fogalmazványt revideálta olyan mértékig, hogy azt (a kopistának szóló utasításokkal kiegészítve) elküldhette az Universal Editionnak Bécsbe, ahol a partitúrát és a szólamokat Sachernak leírták, és egyben a másoló elkészítette a litografált nagypartitúra kiadást.

A *Zene* autográf partitúrája tehát tipikus többfunkciós kézirat: fogalmazvány (benne vázlatok), erősen javított oldalakkal, egyes lapokon féloldalnyi vagy kisebb átragasztásokkal, továbbá másolat külsejű, teljesen újraírt oldalakkal. Lássuk a papírszerkezetet *(1. ábra, a 229. oldalon)*. A partitúra törzsanyaga mellett (ez Bartók saját lapszámozásával az 1–71. oldal), amelyet visszakapott az Universal kiadótól, Bartók a munka közben elvetett lapokat is megőrizte.[7] A *Zene* komponálása során, ahogy fogalmazványai írásánál szokása volt, az egyik papírívet a másik után írta tele. Eleinte (legalább 16 oldalon át) egy nála ritka, 18-soros magyar kottapapírt használt (az ábrán az A-betűk mutatják ezeket a bifoliókat), azután áttért 24-soros bécsi Eberle márkájú kottapapírra, majd a 47. oldaltól (a III. tétel vége táján) 26-soros Eberle papírt használt. Az I. és II. tétel utólagos revideálása során az 5–6. és a 17–24. kéziratoldalt ugyancsak 26-soros papíron írta újra. Az autográf kézirat restaurálására, a felragasztott javítások és az összeragasztott oldalak felnyitására az amerikai Bartók-hagyatékban máig nem került sor, így a ragasztás alatti részek tartalmára vonatkozóan csak találgathatunk.

A revízió két nagyobb területét (az 5–6., illetőleg a 17–24. oldalt) azonban így is lehet tanulmányozni. Bartók egyrészt újraírta a nyitó fúgatétel utolsó két oldalát, amely az első notációban (ez most a 81., illetőleg 83. oldal) vázlatos leírású volt és még nem szerepelt benne celesta, másrészt erőteljesen revideálta a szonátaformájú II. tétel expozíciójának utolsó, kidolgozási részének első szakaszát (nagyjából a 110–263. ütemet). Ez utóbbival, a szonátaforma egy hosszabb szakaszának újraírásával most nem foglalkozom, az I. tételt érintő revízió okát azonban könnyű megérteni: a hangszerelés, a szólamszám, végső soron a műfaj koncepciójának kétlépcsős kialakulásáról van szó.

A homogén hangszerelési koncepció hiánya a *Zene* négy tételének végleges, nyomtatott formáját tanulmányozva is bárkinek szemet szúrhat: csak a II–III–IV. tételben aknázza ki Bartók a bal- és jobboldalra ültetett vonóskar kétkórusosságát. Alakilag: az I. tételben, a nyomtatott partitúrában is, valamennyi vonósszólam kottasorait egyetlen kapocs köti össze, míg a II. tételtől két kapocs jelöli a bal- és a jobboldal vonóskarának szólamait. A partitúra-fogalmazványban *(fakszimile a 231. oldalon)* mindez még szembetűnőbb.

7 Amerikai hagyatékbeli utólagos lapszámozása szerint ez lett a 72–83. oldal. (Igazán groteszk, hogy egy papírlap egyik oldala a 72., a másik a 77., az egyik a 81., a hátoldal a 83. oldalszámozást kapta.)



2. ábra A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* fogalmazványának 1. oldala: 5-soros partitúra-diszpozíció

Mint látható, az I. tétel kézirat-alaprétegét Bartók folyamatosan 5-soros akkoládokban (1–2. hegedű, brácsa, cselló, bőgő), tiszta vonós-zeneként írta (a hangszernév felírások – hogy a *Viole I. II.* játssza az első témabelépést, a *Viol. III. IV.* a másodikat stb. – csak a szerkesztési stádiumban kerültek a kéziratba; egyébként az éppen

szünetelő szólamokat, a *tote Zeilen*t is csak utólag húzta át, ahogyan ezt zenekari partitúráiban kiadóitól megkövetelte).

A partitúra szerkesztésekor Bartók ugyancsak áthúzta azokat a vázlatokat, amelyeket a darab elkezdése után vetett papírra: az inverz témaalakot (az első akkolád bőgő sorában),[8] a fúga-reprízbeli, tölcsérszerűen fölfelé és lefelé kvinttávolságra táguló fúgatéma belépések rendjét (a 2/3. akkolád között ceruzával),[9] a fúga kromatikus téma-alakjának diatonikussá tágult, a finálében felhasznált formáját (a legalsó kottasorban).[10]

Az ütőhangszer-szólamok a nyitó fúgatételben bizonyíthatóan utólagos hozzátételek, csupán a már befejezett 4 tételes mű revíziójakor kerültek a partitúrába. A 3–4. oldalon ezek 26-soros kottapapír-szeleteken, felragasztásként jelennek meg; az egyik felragasztásos oldalt, a 4. oldalt, szintén láthatják hasonmásban a 233. oldalon.

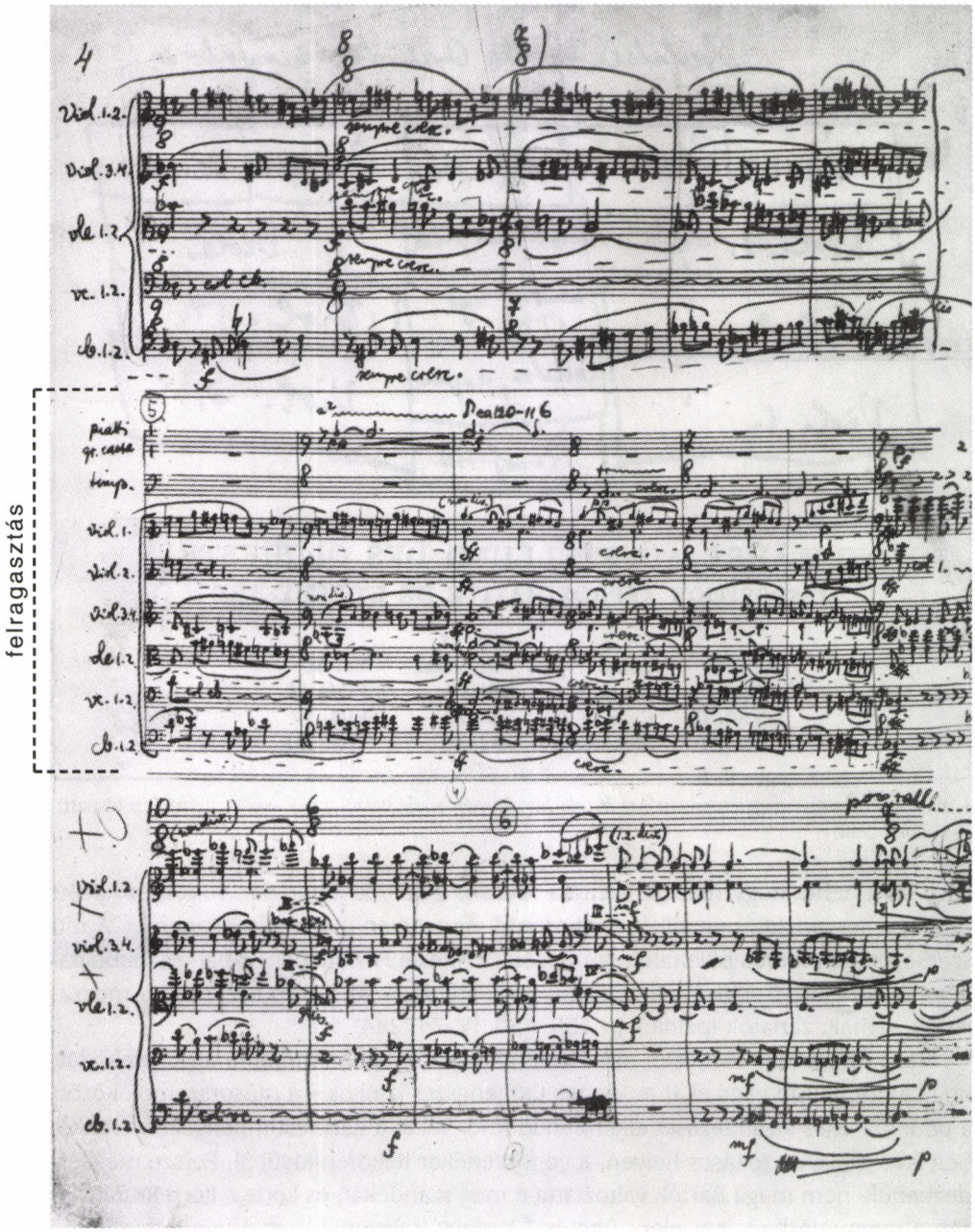
A kézirat tehát egyértelműen tanúsítja, hogy a kétkórusosság, az antifonális elképzelés, az ülésrend a mű koncepciójának fejlődésével fokozatosan alakult ki: egy normál vonószenekarra elképzelt fúgát látványosan hangszerelt, „sztereofon" tételek követnek. Bartókot végül az sem zavarta, hogy a vonósok utólag elhatározott kétkórusos ülésrendje következtében az I. tételben az 1–2. brácsa, az 1–2. cselló és az 1–2. bőgő muzsikusai (akik egymással szemben ülnek a pódium bal-, illetőleg jobboldalán), elhanyagolható kivételektől eltekintve, végül is unisono játszanak. Vagyis már nem tudta (pontosabban nem is akarta) teljesen kiiktatni az ellentmondást: a fúga 5 szólamú maradt. Nem fogalmazta át 10 szólamúvá. S miközben a hegedűk két szólama (a vl. 1–2, illetőleg vl. 3–4) balról illetőleg jobbról lép be, a mélyebb szólamoknál csak „mélysége" van a színpadnak (brácsák, csellók, bőgők), ezek belépése egyidőben mindkét oldalról szól.

Ezen a ponton szeretnék rövid kitérőt tenni az Aufführungspraxis egy olyan kérdésével kapcsolatban, amelyet ugyancsak a forráskutatás vet fel. A zsebpartitúrában megjelent a jól ismert ülésrend-terv, amely a zeneszerzőtől származik, azonban a nyomtatott forma *(a 234. oldalon látható 4. ábra: lent)* nem pontosan felel meg annak, ahogyan Bartók kézírásos ábrája az ültetést megadta. Az ő rajza szerint *(4. ábra: fent;* ezt küldte el a zsebpartitúra-kiadás metszőpéldányával a kiadónak) az üstdobjátékos ül a zenekar tengelyében leghátul–legfölül (nem a nagybőgők előtt, amint a nyomtatott kotta tördelt szövegsorai jelzik), a zongora a tengelyben legelöl helyezkedik el, a hárfa pedig a többi hangszerrel mögötte. Ez az ültetés Bartók akusztikai elképzelésének fontos része. A *Zene* sztereofóniája ugyanis nem „kétcsatornás" (bal és jobb), hanem összetetten térbeli. A bal és a jobb mellett szerepet játszik a közép, sőt még a mélység is. Egyáltalán nem mindegy, hogy a vonósbasszusok körbeveszik-e az együttes nem-vonós magját (mint a nyomtatott forma sugallja),

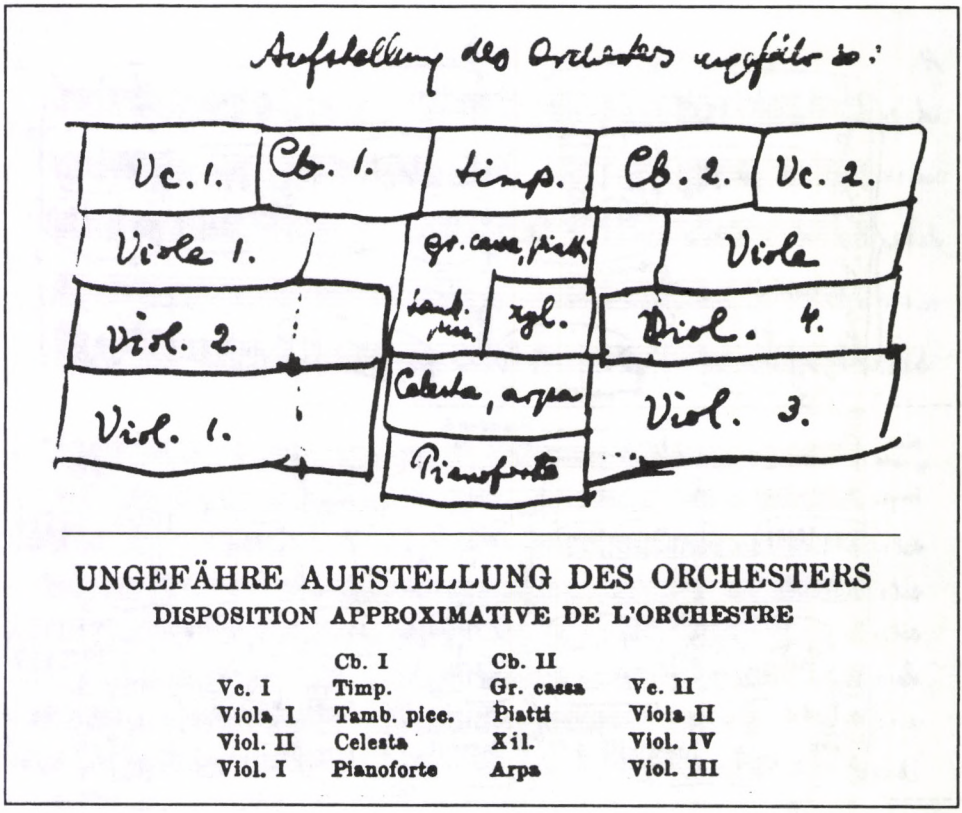
8 A második kottasorban ceruzás javítás-kísérlet a téma 2–3. ütemében.

9 A hangok felfelé: c g d a; lefelé: fisz h e a.

10 A lap alján (alig kiolvashatóan halvány) ceruzás perc–másodperc időtartam-adatok az I. tételről: *4'41" 1'54" 6.*



3. ábra A *Zene hűroshangszerekre, ütőkre és celestára* fogalmazványának 4. oldala, 18-soros magyar kottapapír, a középső akkolád Eberle kottapapíron utólagos felragasztás (revideált forma ütőhangszerekkel)



4. ábra A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* ültetésrendje Bartók rajza szerint (fent) és a kispartitúrában (lent)

vagy sem, tehát hogy (Bartók kézirata szerint) a bal- és jobboldali vonóskar között mintegy demarkációs vonalként, a középső tengelyben ül-e a többi hangszer. A mű szerkezetében fontos pillanatokban (főként a II. és a IV. tételben) a bal- és jobboldali vonóskórusok dialogizálása után középről érkeznek az interpunkciószerű mozzanatok, témák, zárlatok (például II, 155, 480, IV, 74, 244).

Természetesen különösen rossz az a mai előadásokban mindennapos gyakorlat, hogy a timpanista vagy akár az összes ütőhangszer-játékos – a műsorszámok között a pódium teljes átrendezését elkerülendő (meg talán a karmester kényelme érdekében is) – eleve a szokásos helyen, a vonószenekar félkörén kívül ül. Persze megkérdezhetjük: nem maga Bartók változtatta-e meg szándékát, és kérte a korrektúrák során a nyomtatásban megjelent ültetést? Korrektúralevonat nem lévén, egyértelmű bizonyíték nincs. De érdemes figyelmesen megnézni, hogy a hangszerek valóságos méretét, hagyományos elhelyezését illetően milyen pontos Bartók rajza, ezzel szemben milyen gépiesen „kéthasábosra" formázott a nyomtatott diszpozíció. Nagy kérdés, látott-e egyáltalán levonatot a kiszedett változatból Bartók.[11]

De térjünk vissza az eleve partitúraformában fogalmazás kérdéséhez. Tudvalevő (ezt könyvemben az összes mű forrásainak áttekintésével demonstrálom), hogy

szimfonikus kompozícióit Bartók általában particella-formában (két- vagy többsoros, egyszerűen szólva zongorakivonat-jellegű letétben) fogalmazta, majd, egy következő lépésben, abból írt partitúrát. A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* esetében azonban nem volt első particella-formájú leírás. Bizonyos levélbeli utalások alapján azt hihetnénk, talán azért, mert határidő sürgette Bartókot: 1936. június 23-án kérte fel Sacher új mű írására, a darabnak az 1937. január 21-i jubileumi koncerten kellett felhangoznia. Szeptember elejére Bartók be is fejezte a partitúra-fogalmazványt (a mű végén olvasható a dátum: *Budapest, 1936. szept. 7.*), így – rekapitulálva az előbb már elmondottakat – az Universal Editionnak volt ideje elkészíteni a másolatokat, Sachernak is maradt ideje a próbákra. Azonban két bő hónap, két nyári hónap általában elég volt Bartóknak arra, hogy egy ekkora hangszeres művet szokásainak megfelelően írjon meg.

Nem az időtényező volt a meghatározó faktor. A kézirat vizsgálata alapján biztosra vehető, hogy amikor Bartók megkapta Paul Sacher levelét, egy új hangszeres mű fogalmazványának számottevő része már munkában volt. Ugyanis Bartók nemcsak nyomban elfogadta a megbízást, ami nála nagyon ritka (a június 23-án külföldön feladott levélre 27-én már igenlőleg válaszolt), hanem részletekbe is bocsátkozott. Amit ajánlott: *ein Werk für Saiten- und Schlaginstrumente,* mint megírta, a vonósok mellett zongorával, celestával, hárfával, xilofonnal és ütőkkel. A kézirat (az imént láttuk) azt mutatja, hogy az I. tételt eredetileg csak vonósokra fogalmazta. Kétkórusos vonószenekarra és a levelében felsorolt kiegészítő hangszerekre csak utólag gondolt. Más szóval amikor Sacher levelét megkapta, Bartók egy saját iniciatívájából megkezdett művön már javában dolgozott, sőt túl volt az eredeti koncepció átalakításán; feltételezésem szerint a II. tételt komponálhatta.

Ha tehát nem az időhiány késztette arra, hogy egy stádiumot – a particella-írást – kihagyva partitúra formában fogalmazzon, akkor az okot másutt kell keresni, Bartók kompozíciós szokásaiban. Vonós *kamarazenekari* darabként kezdte el írni az új mű I. tételét (a fúgát), s szokása szerint a kamarazenét általában – nemcsak vonósnégyeseit (ez Beethovenig visszanyúló tradíció, amit talán Koessler is tanított), hanem például a Divertimentót és a 2-zongorás–ütős Szonátát is – eleve partitúraszerűen fogalmazta. A II. tételtől pedig, immár a nagyobb, kétkórusos hangszer-együttes anyagának lejegyzésében is, a kézirat egysége kedvéért megtartotta a partitúra-fogalmazvány formát, bár ez elég sok pótlólagos kottasor-beszúrással, sorcserével

11 A megjelent kotta újranyomása előtt az Universal Edition mindig alkalmat adott Bartóknak javításai beküldésére. A *Zene* 1937-ben megjelent UE/W.Ph. zsebpartitúrája azonban nem fogyott el a zeneszerző Amerikába költözéséig, így nem került sor újranyomásra, revízióra. Bartók saját kispartitúrapéldánya (ifj. Bartók Béla gyűjteményében) tartalmaz néhány olyan javítanivalót, ami az újabb kiadásokból is máig hiányzik: 41. oldal, 334. ü., 1. Vl.: a fiszisz hang nem kötött, hanem staccato; 71. oldal, 30–32. ü., 1. Vlc.: a *II----------* húrjelzés folytatódik; 86. oldal, 66. ü., 2. Vle, 2. Vlc.: az 5. hang (c) előtt feloldójel. Az első kottás oldal előtti lapon, ahol a zenekar ültetésére vonatkozó szöveg is található, nincs Bartók-javítás. Valószínűleg azért, mert egyelőre nem nézte még át revízióra készülve, egyébként nem hagyta volna javítatlanul azt sem, hogy az 1. lábjegyzetben a glissando magyarázatában a két hang közti ferde vonal nem kottafejtől kottafejig ér, ahogyan Bartók azt az 1920-as évek vége óta megkövetelte.

járt. Szeptember közepén azután, már valóban az idő szorításában, ezt az erősen javított kéziratot rendezte sajtó alá, közben újraírt és beillesztett mintegy tíz partitúralapot, és beragasztott egy sor pótlást.

Összefoglalva a *Zenéről* elmondottakat: a kézirat vizsgálata igazolta, hogy Bartók

- nem Paul Sacher felkérése kezdett a komponáláshoz;
- eredetileg csak vonószenekarra szánta a mű első tételét;
- azért választotta a partitúra-fogalmazvány formát, mert vonós kamarazenekari darabot készült írni.

Amire a kézirat fizikai vizsgálata nem ad választ, és aminek közelebbi vizsgálata már túlnő e dolgozat keretein:

- lehetséges-e, hogy az új vonószenekari mű-kezdetben egy 1931 óta szunnyadó terv reinkarnálódott, amely szerint Bartók – feltehetően Alban Berg *Lyrische Suite*-jének analógiájára – „vonósszimfóniát" írt volna a 4. vonósnégyesből (erről beszélt 1931 decemberében kiadójával Bécsben)?[12] Hogy voltaképpen talán nem is 1936-ban kezdte a *Zenét* komponálni, hanem – legalábbis a magyar kottapapírra írt mintegy 16 első partitúraoldalt – korábban, például 1935-ben?[13]
- egy másik megválaszolatlan kérdés: miért írta újra a II. tétel mintegy 150 ütemét?

Az utóbbi kérdés természetesen már a szerkezet- és stíluselemzés körébe vág, amit a kézirat gondos fizikai vizsgálata, a segédtudományok alkalmazása legfeljebb előkészíthet – készítsen is elő –, de semmiképpen nem helyettesíthet.

12 Az Universal Edition bécsi szerkesztőségében lezajlott 1931. december 17-i megbeszélés jegyzőkönyve szerint: *„Neue Orchesterstücke ... c/ ... eine Streicher-Symphonie nach dem IV. Streichquartett (jetztige Stimmen nicht zu verwenden)"*. A zenekari műtervek sommás felsorolásából nem derül ugyan ki, hogy volt-e közöttük a kiadótól származó javaslat, de zömük Bartókra vall. Az első, a *Magyar parasztdalok* megvalósult (1933); a második 15 perces hangszerelés lett volna a *Szabadban* és a *Kilenc kis zongoradarab* tételeiből, amelyből egy tétel, a „Síppal, dobbal", hangszerelését elkezdte Bartók (Somfai/*Composition*, 91); egy „kb. 20 perces kantáta" *(Cantata profana)* és „egy új zongoraverseny" (2. zongoraverseny) a tárgyalás időpontjában már készen állt; s láthatólag Bartók kezdeményezte a zenekarkíséretes kórusokat is *(„Neue Chöre mit einfacher Begleitung wird Bartok im Laufe der nächsten Saison fertigstellen")*, amelyekből végül semmi sem készült el.

13 A Magyar Tudományos Akadémiára való átsorolása (1934. szeptember) után, a népzenei lejegyzések és tisztázatok kapcsán bukkan fel Bartóknál ez a magyar kottapapír márka. Ilyen kottapapírra fogalmazta a *Kis szvit*et (1936); ugyanezt használta az *Elmúlt időkből* (1935) javítólapjain.

Bojti János

MUSZORGSZKIJ FORMAI KALANDOZÁSA „ÚJ PARTOK FELÉ"

Szentiványéj a Kopár hegyen

Dr. Ujfalussy József tanár úrnak

„...június 23-án, Szent Iván napjának küszöbén, Isten segedelmével elkészült a *Szentiványéj a Kopár hegyen* című zenei kép a következő tartalommal: 1. A boszorkányok gyülekezése, tereferéik és pletykáik; 2. A Sátán érkezése; 3. A Sátán pogány dicsőítése és 4. Boszorkányszombat. Piszkozat nélkül, egyenesen partitúrát írtam, a június 10-e utáni napokban kezdtem hozzá, 23-án pedig diadal és örömujjongás."[1] – írja a zeneszerző barátjának, Rimszkij-Korszakovnak 1867. július 5-én.

A boszorkányszombat mint téma, mint program régóta foglalkoztatta Muszorgszkijt. Levelezéséből ítélve azonban csak egy évvel korábban, 1866 áprilisában kezdett műve tervezéséhez.[2] Rimszkij-Korszakov úgy emlékezik, hogy a darabot Muszorgszkij zongorára és zenekarra szánt fantáziaként játszotta el neki, s az inspirációt Liszt *Haláltánc*ából merítette.[3]

A Balakirev-körben valóban megkülönböztetett tisztelet övezte Liszt Ferencet és különösen a *Haláltánc*ot, de nem kevesebb megbecsülésnek örvendett Glinka, és főleg nevezetes zenekari műve, a *Kamarinszkaja* sem, melynek revelatív hatása alól Muszorgszkij sem vonhatta ki magát.[4] Mindkét példaadó kompozíció variációs formában íródott, és Muszorgszkij nyilvánvalóan olyan vonzó formai útmutatást látott bennük, melyet követve megkerülheti, meghaladhatja, sőt kiküszöbölheti a számára kiüresedett, rutinmegoldássá vált szonátaformát. A tét azonban még ennél is nagyobb volt. Célként olyan karakterisztikus szimfonikus stílus kikísérletezése lebegett a szeme előtt, amely nemcsak meloszában, harmóniavilágában, de formájában is összetéveszthetetlenül orosz. E kísérlet eredménye a teljes egészében megkomponált, tehát befejezett és meghangszerelt *Szentiványéj a Kopár hegyen* című „zenei kép", amely eredeti formájában a szerző életében nem hangozhatott el hangversenyteremben, ám később

1 Modeszt Muszorgszkij: *Levelek, dokumentumok, emlékezések*. Összeállította és fordította Bojti János és Papp Márta. Budapest: Kávé kiadó, 1997, 113.

2 Uo. 98.

3 Uo. 96.

4 Lásd Papp Márta: „Orosz kerékvágás... Glinka Scherzójától Borogyin Közép-Ázsiájáig". *Magyar Zene* XXXVII/2 (1999. március), 143–144.

Rimszkij-Korszakov alapos átdolgozásában és hangszerelésében, *Éj a Kopár hegyen* címmel világszerte az egyik legnépszerűbb koncertdarabbá vált.

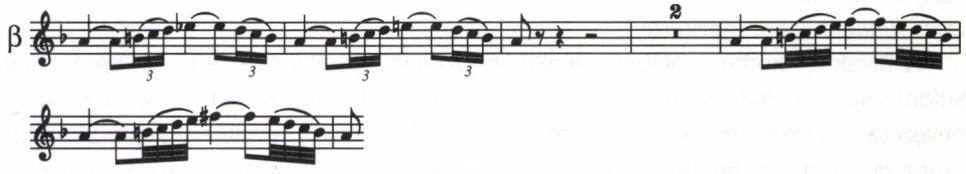
A továbbiakban megkíséreljük értelmezni Muszorgszkij eredeti zenekari darabjának sajátos szerkezetét és formáját. Függelékben *(a 257–270. oldalon)* mellékeljük a *Szentivánéj* e tanulmány szerzője által készített zongorakivonatát, mivel a partitúra gyakorlatilag hozzáférhetetlen (eddig egyetlenegyszer és mindössze 650 példányban jelent meg).[5] A teljes mű közlése nélkül ugyanis az alább következő elemzés és konklúziók áttekinthetetlenekké és ellenőrizhetetlenekké válnának. Az utalásokban az ütemszámok természetesen a zongorakivonatra vonatkoznak.

A motívumokról

A *Szentivánéj a Kopár hegyen* – a fenti levélidézetből ez nyilvánvaló – négy részből álló, egybekomponált zenekari mű. Első ütemeiben két jellegzetes motívum különböztethető meg. Az első triolás ritmusú, mely *a* hangról kiindulva az alsó és a felső váltóhangok között kígyózik. Ez az általunk α-nak elnevezett motívum egy *a* tengelyhangon elhelyezkedő szinuszgörbére emlékeztet.



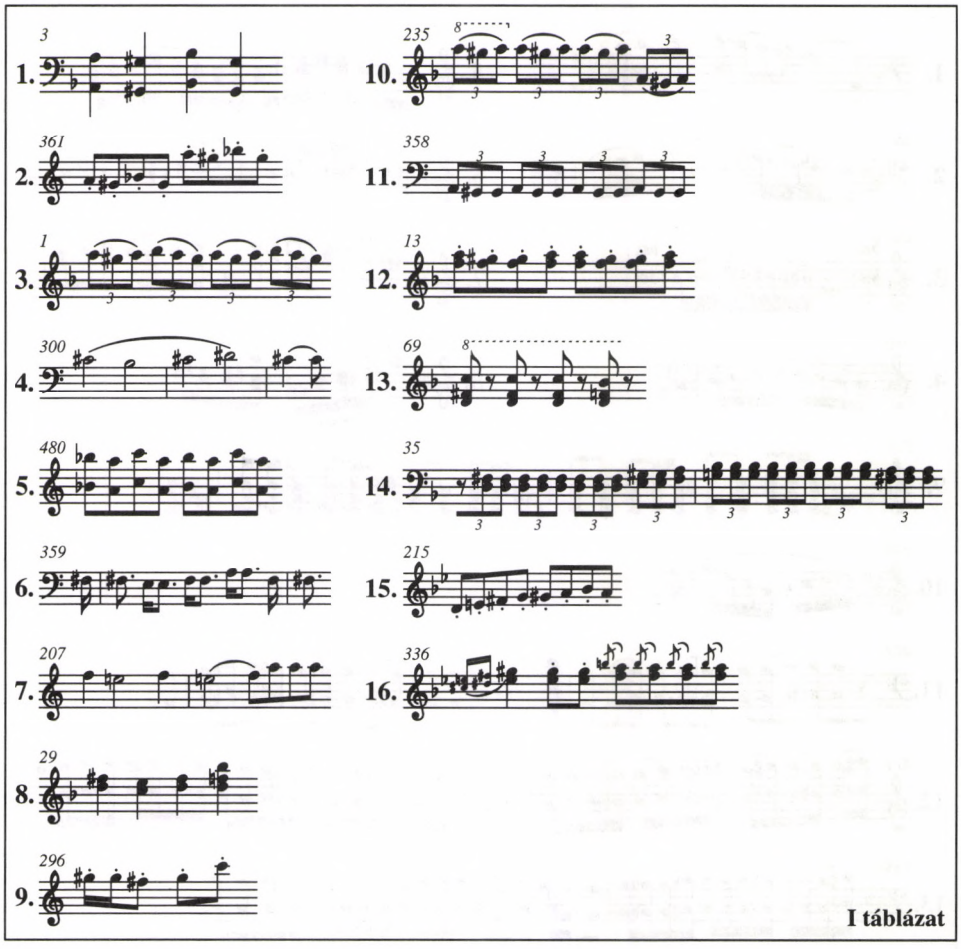
A második, β-nak nevezett motívum ugyancsak *a*-ról indulva *esz*-re csap fel, visszahullva újból felível *e*-re s azután tovább egyre magasabbra, *f*-re, végül *fisz*-re.



E kettőt követő valamennyi további motívum – mint látni fogjuk – az első kettő változata. Az *I táblázat (a 239. oldalon)* az α motívum variánsait szemlélteti, változásuk logikája szerinti csoportosításban.

Az első két példa csak a ritmusértékekben különbözik, a harmadik, a darabot kezdő triolás változat kitölti a *gisz–b* hangok közötti űrt, és ezzel láthatóvá és hallhatóvá teszi a motívum hullámszerű szerkezetét. A negyedik a harmadik példa augmentált változata, a kisszekundos mozgást itt nagyszekundos váltja fel. Az ötödik–kilencedik példában növekedésnek indul a motívum hullámgörbéje, a fölfelé irányuló lépés nagyszekund, kisterc, nagyterc, majd szűkített kvart lesz. A tizedik–tizenharmadik példában megfeleződik a motívum, csak a lefelé lépő első fele marad meg. A tizennegyedik–tizenhatodik példa újdonsága az, hogy ezekben a motívum nem a tengelyhangon, hanem annál kisterccel, kvarttal, illetve kvinttel lejjebb kezdődik.

5 G. Kirkor közr. Moszkva: Muzika, 1968.

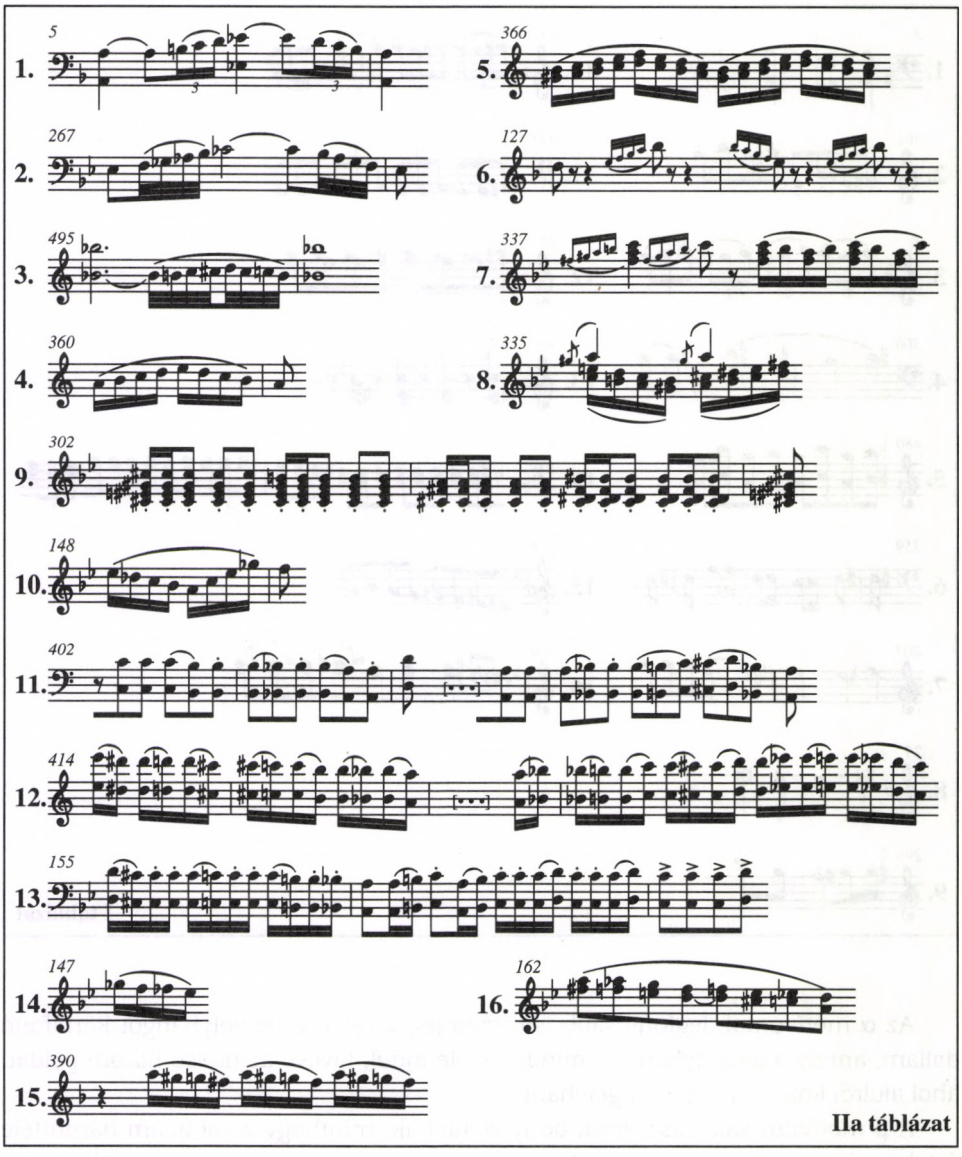


I táblázat

Az α motívumok legfontosabb ismertetőjegye tehát a tengelyhangot körülfonó dallam, amely a tengelyhangról mindig lefelé indul, kivéve az utolsó három példát, ahol alulról közelíti meg a tengelyhangot.

A β motívum változásai jóval bonyolultabbak, minthogy a motívum háromféle értelmezése nyomán a variánsok három ágra bomlanak. Az első ágat a *IIa táblázat (a 240. oldalon)* mutatja be.

A β első megjelenése az első példa. A motívum *a* hangon indul, *esz*-re lendül fel, majd visszatér *a*-ra. A két szélső pontot skálamenet köti össze, ez lesz a variánsok ezen első csoportjának a közös jellemzője. Az első hat változatban a skálamenet a kezdőhangról fölfelé indul, majd visszatér a kiindulási pontra, maga a skálamenet fürge ritmusértékekkel szólal meg, akár ütemen belüli értékekkel, akár előkecsoportként íródott. A hetedik példában fordul az irány, a fölfelé induló előkecsoportok után a fordított β következik, azaz lefelé kezdődik és fölfelé záródik („negatív β"), s ez utóbbi újabb változatai sorjáznak a nyolcadik–tizenharmadik példában.

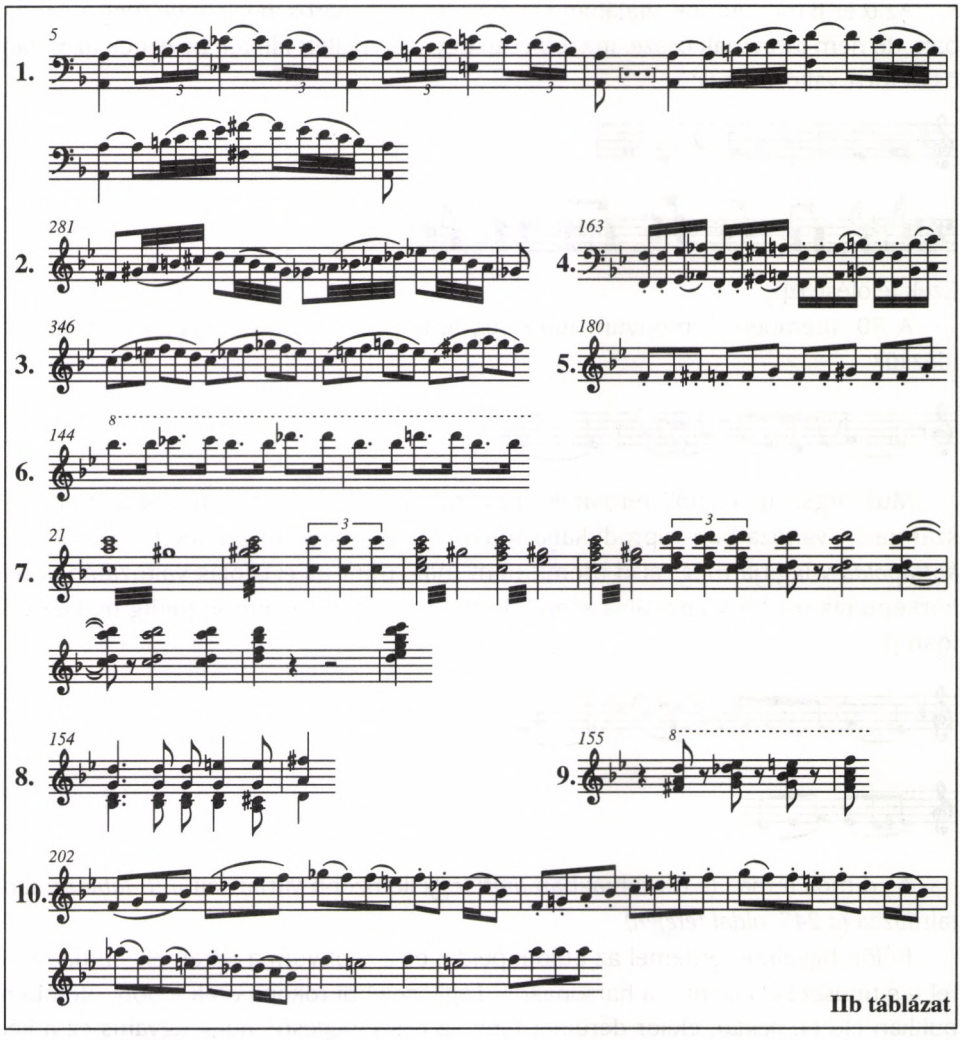


IIa táblázat

A tizennegyedik–tizenhatodik példában, csakúgy, mint az α esetében, a motívum megfeleződik.

A *IIb* táblázat *(a 241. oldalon fent)* más értelmezés szerint csoportosít.

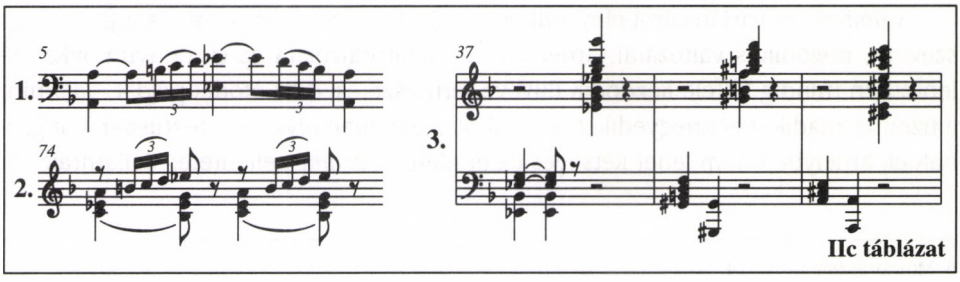
Az első példa itt is a β első megjelenése (most teljes egészében idézzük). Ezúttal a félhangonként emelkedő csúcshangoké a főszerep. Az első hat példában jól nyomon követhető az a folyamat, ahogy a kiinduló- és a csúcshangot összekötő skálamenet fokozatosan eltűnik, és nem marad más, csak az alsó és a felső hang. A hetedik–kilencedik példában ez a folyamat fejeződik be oly módon, hogy a kezdőhang és a csúcshangok alkotta skálamenet emelkedő egyenes vonallá transzformálja a β



IIb táblázat

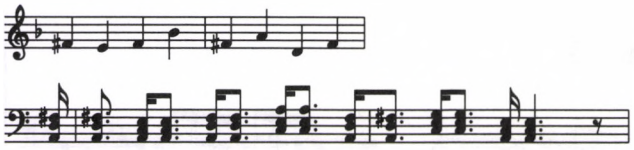
hullámgörbéjét. A tizedik példa többszörösen összetett motívum-alakzat, mely pusztán emelkedő csúcshangjai miatt szerepel ebben a táblázatban.

A *IIc táblázat (alább)* azt érzékelteti, hogy miképpen alakul át puszta gesztussá a β felcsapó hulláma.



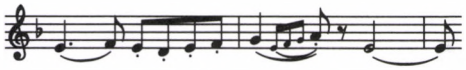
IIc táblázat

Az α és β motívumok általában egymást követve, párosan jelennek meg a darabban, de nem tartoznak össze, inkább csak egymás mellett állnak. Léteznek azonban összeforrt változatok is:

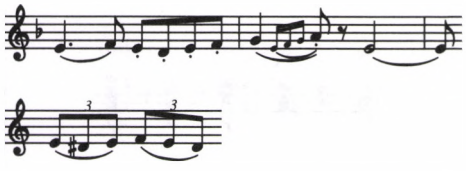


Ezek jelölése αβ.

A 80. ütemben új motívum tűnik fel, amelynek itt a 91–92. ütembeli alakját idézzük.



Muszorgszkij „d-moll témának" nevezi,[6] igen fontos szerepet szán neki, és számtalan változatban reprodukálja művében. A motívum eredetét a következő *kottapélda* világítja meg: első üteme nem más, mint az α triolás változatának tükörképe (az α-t transzponálva szemléltetjük), a második üteme pedig nyilvánvalóan β.

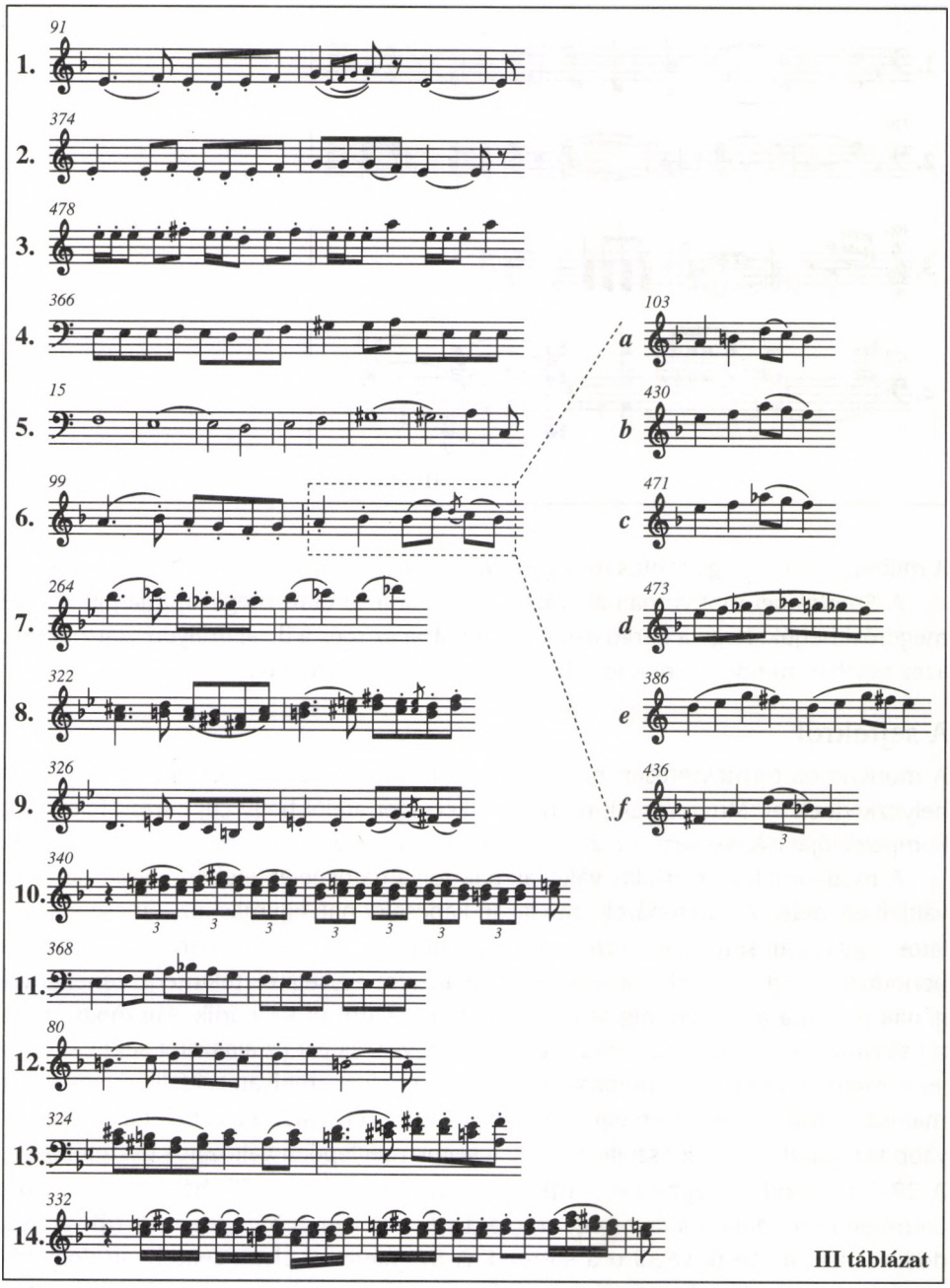


A „d-moll téma" (a továbbiakban *dmt*) legjellemzőbb variánsait a *III táblázat* tartalmazza *(a 243. oldal tetején)*.

Külön figyelmet érdemel az ötödik példa: ez a motívum a darab elején hangzik fel – e típusból elsőként – a harsonákon. Legközelebbi rokona csak a 366. ütemben bukkan elő *(4. példa)*, ekkor derülhet fény az összefüggésre, hogy ugyanis ez a két motívum szinte hangról hangra megegyezik, azzal a nem kis különbséggel, hogy a harsona-motívumból hiányzik az első *e* hang, azaz a negyedik példához és a *dmt* alapformájához képest a második hangon kezdődik. A hatodik példa második ütemétől (a β részhez) egy egész alrendszer tartozik; ahogy az α és a β esetében, itt is a fél motívum változatairól van szó.

A *dmt*-ről és variánsairól elmondható tehát, hogy azok az α-nak és a β-nak összevont, melodikus változatai, amelyeknek dallamrajzolata az α motívumokkal ellentétben mindig fölfelé kezdődik (kivéve természetesen az ötödik példát, valamint a tizenharmadik–tizennegyediket, ez utóbbiak azonban olyan kontextusban hangzanak el, amelyben nem lehet kétséges az eredetük). A *dmt*-t ellentétes dallamrajzola-

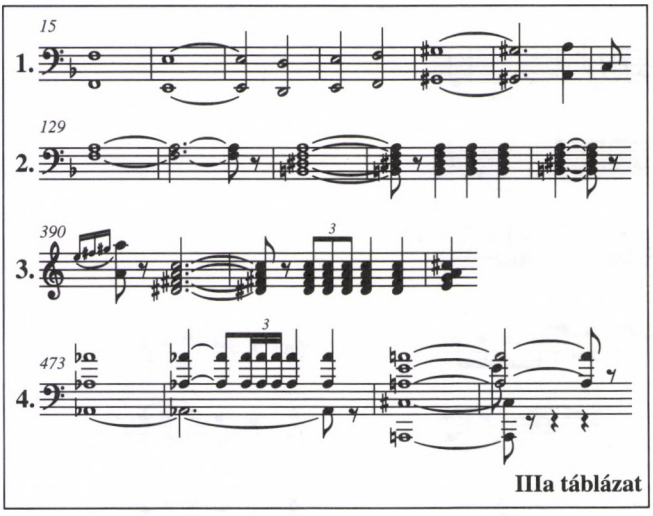
6 Muszorgszkij: i. m. 114.



III táblázat

tú első fele különbözteti meg az α variánsoktól, s a β részének a β változatokénál jóval szabadabb, rugalmasabb variálási módja.

A *dmt* típusú motívumoknak van egy külön csoportja, amelyhez a harsonadallam *(III táblázat 5. példa) ritmusváltozatai* tartoznak *(IIIa táblázat – 244. oldal)*. E variánsok mindig rézfúvós hangszereken szólalnak meg valamely formarész végén.



IIIa táblázat

A műben van még egy fontos motívum *(IIb táblázat 10. példa)*, de erről majd később.

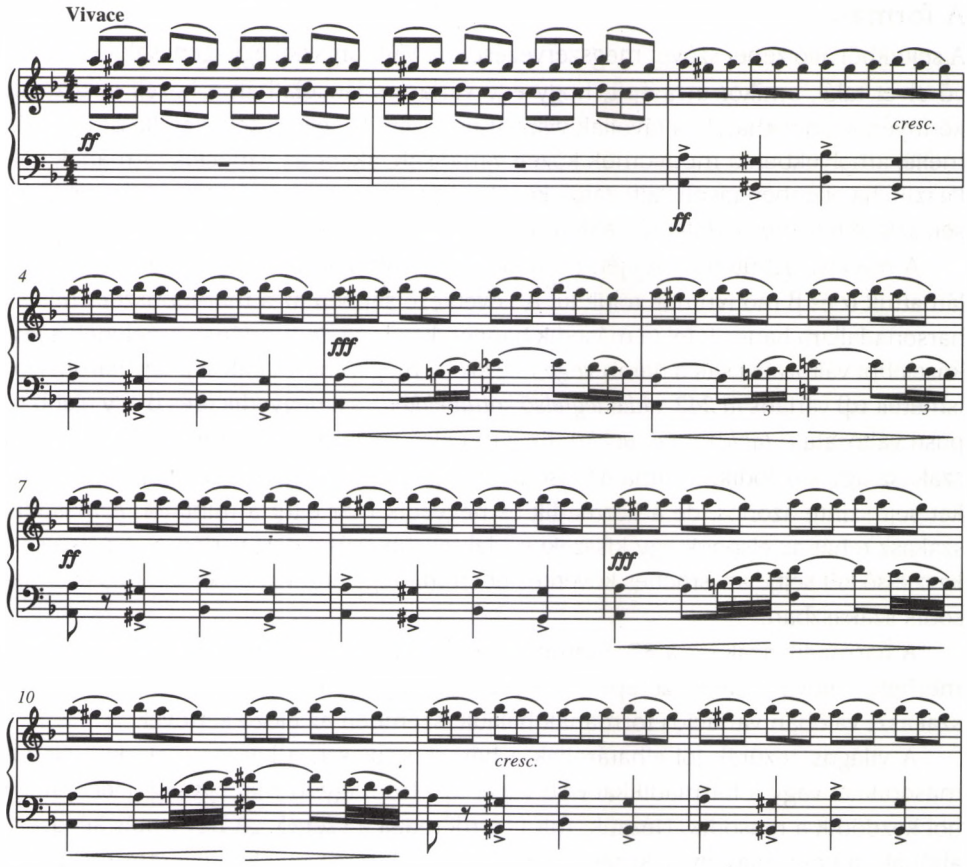
A *Szentivánéj* motívumainak vázlatos áttekintése után megállapíthatjuk, illetve megerősíthetjük, hogy a darab összes motívuma az α és a β valamilyen származéka, azaz valóban mindegyiknek ez a két alapmotívum az eredete.

A sejtekről

A motívumok természetesen nem amorf halmazban, hanem formai egységekben helyezkednek el. Muszorgszkij nem hagy kétséget afelől hogy „új partok felé" tart: kompozícióját a következő – *a 245. oldal tetején látható* – 12 ütemes alakzattal kezdi.

A motívumok az α triolás változatának folyamatos jelenlétében kétütemenként váltják egymást. Az ütempárok igen lazán kapcsolódnak egymáshoz, nincsenek zárlatok, egyáltalán semmi jel sem mutat arra, hogy e 12 ütemnek bármi köze volna a periódushoz. Egyetlen okunk lehet ezt az alakzatot egységnek tekinteni: zenei anyagának folyama a 12. ütemig tart, s a 13.-ban valami új kezdődik. Minthogy nincs műszavunk rá, biológiai hasonlatot választva nevezzük ezt az alakzatot sejtnek, mely jelen esetben α és β motívumokat tartalmaz, s amelyet amolyan sejtfalként egy folyamatosan hangzó valamilyen egységes elem – itt az α triolás változata – tart össze. Tovább vizsgálódva azt tapasztaljuk, hogy a sejtek meglepően változatos összetételűek. A 29–35. ütembeli sejtben egy αβ típusú motívum ismétlődik háromszor, a 261. ütemben kezdődőben a *dmt*-t egy α, majd egy β követi, a 358. ütemnél αβ-val kezdődik a sejt, aztán β, végül α a sorrend. A 87. ütemnél olyan sejttel van dolgunk, amelyben 18 ütemen keresztül a *dmt* a főszereplő, és csak az utolsó két motívum β. Ez a 20 ütemes sejt egyébként akár periódus is lehetne.

A sejtet összetartó elem is többféle: az első sejtben, mint láttuk, motivikus, a 87. ütemmel kezdődőben ritmikus (szinkópás), folyamatos *d* basszussal, de előfordul skálamenet is (378–381. ütem). Más esetekben, ahol a sejtek stabilabbak, szükségtelenné válik ez a funkció.



A sejtek tehát zárt egységek, 1-, 2-, 3-ütemes belső ismétlődésekkel tagolódnak, de gyakran maguk a sejtek is megismétlődnek. Sorban követik egymást anélkül, hogy szorosabb kapcsolat létesülne közöttük. Ez a sejthalmaz a variációs formára emlékeztet, csakhogy itt nem a témát és annak variációit jelentő formáról, hanem a zenemű mikroszerkezetéről van szó.

A sejtekből – és nem periódusokból – építkező struktúrát Muszorgszkij Glinkától vette át, aki kizökkenni igyekezvén a „német kerékvágásból" rátalált az orosz népi tánczene motívumismételgető szerkezetére. Ám Glinka a *Kamarinszkaj*ában megmaradt a folklorisztikus közegben, Muszorgszkij viszont általános érvénnyel használja ezt a struktúrát. A nem periódusokból építkező variációs szerkezet abban is segítségére volt, hogy megszabadulhasson a fejlesztéses technikától, s ezzel együtt az általa németnek nevezett európai tradicionális komponálási metódusoktól is. Az új szerkezet azonban önmagában még nem elegendő, új, adekvát nagyforma is kell hozzá.

A formáról

A sejtekből álló zenei szövet megszervezéséhez Muszorgszkij egy igencsak kézenfekvő elvet talál, amikor arra épít, hogy egy variációs láncolatban a közeli változatok könnyen azonosíthatók, a távoliak viszont nehezen. Ha olyan sejteket illeszt egymás mellé, amelyekben a motívumok közeli variánsok, akkor az variációs formának hallatszik, ha ellenben távoli változatok követik egymást, amelyek között az összefüggések szinte felismerhetetlenek, akkor az nem kelti variációs forma benyomását.

A mű első 12 ütemes sejtjét, mint ahogy azt fentebb *(a 245. oldal kottapéldáján)* láthattuk α és β motívumok töltik ki. A következő sejtben az a már többször említett harsonadallam hangzik fel (a második hangon kezdődő *dmt* variáns), amelynek a legközelebbi változata csak a darab vége felé szólal meg. A harmadik sejt egy háromszor ismételt αβ variáns *(a 242. oldal legfelső kottapéldája)*, s a negyedik α és β egy újabb típusú változata *(I táblázat 14. példa)*. Ez a mű első részének első szakasza. A második szakasz úgy kezdődik, mintha az első ismétlődne egy kisszekunddal feljebb. Az első két sejt szinte azonos, de a harmadik és negyedik már eltér a mintától. A második szakasz tehát az elsőnek egy kisszekunddal feljebb csúsztatott variánsa. Az első szakasz első két sejtje az ismétlés következtében mintegy emblémaszerűen rögzül a második szakaszban.

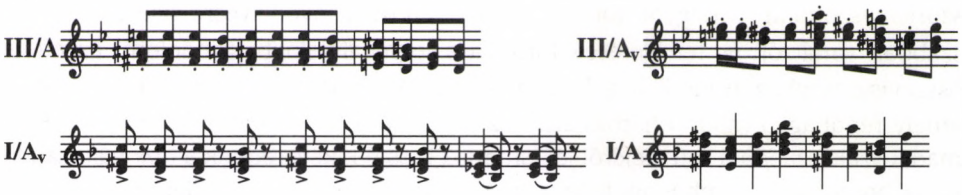
A harmadik szakasz a 87. ütemben kezdődik, és a 141.-ig tart, és csak jól felismerhető *dmt* változatok szerepelnek benne, igaz, β motívumokkal kiegészítve. Ezt a szakaszt valóban variációs formának halljuk, szemben az előző kettővel.

A világos cezúrák jól elhatárolják a három szakaszt, a kérdés csak az, vajon a másodikkal vagy a harmadikkal ér-e véget az első nagy formai egység, illetve hogy hol kezdődik a második. Nézzük, mit ír erről maga a szerző. „A bevezetés két szériából áll (a boszorkák gyülekezése); aztán a d-moll téma egy kis fejlesztéssel (pletykák) összekapcsolódik a Sátán B-dúr érkezésével..."[7] Ha a mű már fentebb idézett programját összevetjük ezzel a leírással, akkor világosan kiderül, hogy miután a „Sátán érkezése" a második rész, az első résznek e három szakaszból kell állnia. A második és a harmadik szakasz között egyébként van egy összetartozást jelző kapocs is: a második szakasz utolsó sejtjében felhangzik a *dmt* egy előlegezett változata (80–86. ütem), amellyel a zeneszerző jóformán egymásba ékeli e két szakaszt. Az első rész formájának sémája tehát **A** $\mathbf{A_v}$ **B**.

Ez a furcsa konstrukció meglehetősen törékenynek és véletlenszerűnek tűnhet, de hamar kiderül, hogy nagyon is szándékos, hiszen a harmadik rész (Poco meno mosso. Tranquillo,[8] 261–357. ütem) ugyanebben a formában íródott. Az **A** szakasz első sejtje itt ugyan egy *dmt* változattal kezdődik, de azután az első rész kezdetéhez nagyon hasonló alakban hangzik fel az α és a β. A harsona-dallam e helyütt kimarad, de a következő sejt αβ-ját már ismerjük az első rész $\mathbf{A_v}$-ából, mint ahogy az itteni $\mathbf{A_v}$ harmadik sejtjét is az első rész **A** szakaszából. *(Lásd a következő oldal tetején.)*

7 Uo. 114.

8 Az autográfban oroszul: „Csuty medlennyeje – szpokojno".



Ezek a sejtek az első rész **A** és **A**$_v$ szakaszaiban nem ismétlődnek, ám a harmadik részben harmadik sejtként, felcserélve újból felbukkannak, és a megismételt sejtekkel együtt tovább erősítik a második részen átívelő szoros kapcsolatot a hasonló formájú két rész között.

Az **A** szakasz a harmadik részben is nagyjából úgy ismétlődik meg, mint az elsőben, de az itteni **A**$_v$ nem félhanggal, hanem egy kvarttal (esz-moll–gisz = asz-moll) csúszik feljebb. A 310. ütemtől kezdődik e rész **B** szakasza, azaz a *dmt* változataiból álló variációsorozat.

Az elemző talán joggal érezheti úgy, hogy Muszorgszkij a teljesen új formai koncepcióját „menet közben" alakította ki, és a képlékenynek tűnő formát ütemről ütemre, formarészről formarészre szilárdította meg az egyes elemek hangsúlyos megismétlésével, bizonyos motívumok kiemelésével és jelzésértékű topográfiai elhelyezésével. Az első és harmadik rész háromtagú formájának kikristályosodásával létrejön a *Szentivánéj* formai bázisa, amelynek **A** és **A**$_v$ szakaszait az erre a célra kiválasztott motívumok, a **B** szakaszokat pedig a *dmt* variációi töltik ki.

A negyedik rész a 358. ütemben kezdődik.[9] Az első sejt első motívuma egy αβ *(I táblázat 7. példa)*, aztán a jól ismert β, végül α következik, majd e sejt variált megismétlése után megszólal a harsona-dallam, illetve annak legközelebbi változata (366–367. ütem), ezúttal nem harsonákon, hanem klarinéton és fagotton. A további sejtek között van *dmt* (374–375. ütem), fél *dmt* (386–387. ütem), sőt még a második részből is akad itt egy motívumtöredék (382–383. ütem). A negyedik rész **A** szakasza nyilvánvalóan a többi **A** és **A**$_v$ tömör összefoglalása. A kezdő αβ, az utána következő β és α, valamint a harsona dallam az első és harmadik, a *dmt* a harmadik részből való. Az első sejt megismétlésekor a második sejt egy kvarttal feljebb csúszik (ez a metódus az első és harmadik részben az **A** szakaszok megismétlésekor tapasztalható, itt csak utalásszerűen jelentkezik, anélkül, hogy megváltozna a tonalitás), és végül a szakaszt lezáró fanfár az első rész végén levőnek közeli változata *(IIIa táblázat 2., 3. példa)*.

A negyedik részben nem ismétlődik meg az **A** szakasz, hanem rögtön a **B** (396. ütem, Più vivo) következik a *dmt* változatokkal, azazhogy itt már több más típusú motívum is megjelenik, mint például egy αβ a 432. ütemben, az α a 480.-ban, a β a 495.-ben. Ezt így indokolja Muszorgszkij a már többször idézett levelében: „A bo-

9 Edward R. Reilly a „The First Extant Version of Night on Bare Mountain" című tanulmányában [In: Malcolm Hamrick Brown (szerk.): *Musorgsky. In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982. 151-152.] a negyedik rész kezdetét a 396. ütemre teszi. Elemzésünk szerint itt a negyedik rész **B** szakasza kezdődik.

szorkányszombat ... nagyon tömörre és szerintem szenvedélyesre sikerült. A szétszabdalt variációk és felelgetések formája a legmegfelelőbb, gondolom, az efféle összevisszasághoz [tudniillik a boszorkányszombathoz]."[10] A negyedik rész **B**-je, amely rendhagyó módon három szakaszból áll, jóval hosszabb a többi **B**-nél. Harmadik szakaszában a mű elejéről jól ismert α-k és β-k keverednek a *dmt* változatokkal (a boszorkányszombat apoteózisa?). A negyedik rész tehát az alapforma kétszakaszos változata. Kóda zárja le a darabot a második rész motívumaival, és ezzel válik háromtagúvá a negyedik rész, melynek sémája így **A B + Kóda**.

A második részről

A második rész (Irruente, senza fretta,[11] 142–261. ütem) sok tekintetben különbözik a többitől. A formarészeket jelző motívumok (α, β, *dmt* stb.) a már megismert alakjukban itt nem igazítanak el, mert helyükbe egészen másféle variánsok lépnek. A forma azonban nem változik jelentősen, az Irruentében ugyanis az alapforma egy újabb variánsával van dolgunk, a négyszakaszos változattal. A *IV táblázat (a 250. és 251. oldalon)* az ebben a részben előforduló motívumokat, illetve sejteket[12] tünteti fel megjelenésük sorrendjében, a típusuknak megfelelő betűjelzéssel ellátva (az egyes típusokon belül csak a jelentősen eltérő változatokat jelöltük *v* indexszel).

Az első három szakasz mindegyike az *a* motívummal kezdődik, azaz itt ez a motívum jelöli ki a szakaszokat. Az alábbi séma a négy szakasz motívumainak rendszerét szemlélteti.

1. *a, b, c,* a_v, *d,* d_v, *e,* a_v, *c*		– **A**
2. *a*	*e,* a_v	– $\mathbf{A_v}$
3. *a, b, c*	e_v, f_1, e_v	– $\mathbf{A_{vv}}$
4. f_2, f_3, f_4, f_5, f_6		– **B**

A sémából kiolvasható, hogy a második és a harmadik szakasz az elsőnek egy-egy kivágata, s ez némi eltérést jelent a többi rész **A** és $\mathbf{A_v}$ szakaszainak inkább permutációs jellegű szerkesztésétől. További eltérés, hogy az első három szakasz végig megmarad *b* tonalitásban, s így az **A** variánsok „felcsúsztatásának" mozzanata elmarad. A különbségek után nézzük a hasonlóságokat: **A** szakaszból ugyan három van, de ez lényegében nem változtat az alapformán, a negyedik szakasz egy új motívum (jelen esetben *f*) variációiból tevődik össze, akárcsak a többi rész **B** szakaszai, és végül a harmadik és negyedik szakasz ugyanúgy egymásba van ékelve (az f_1 ékelődik be a harmadik szakaszba, 209–212. ütem), mint az első rész második és harmadik szakasza.

Az első és harmadik rész formai alapsémájának, az **A** $\mathbf{A_v}$ **B**-nek az egyik változata tehát a negyedik rész **A B + Kódá**ja, a másik pedig az Irruente **A** $\mathbf{A_v}$ $\mathbf{A_{vv}}$ **B**-je, vagy ha figyelembe vesszük a második rész másféle motívumait, **C** $\mathbf{C_v}$ $\mathbf{C_{vv}}$ **D**-je.

---

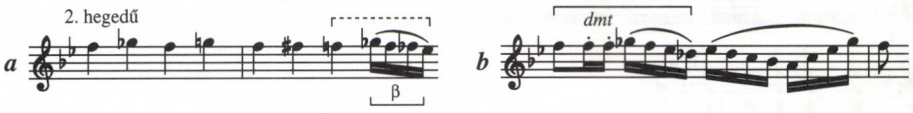
10 Muszorgszkij: i. m. 114.

11 Az autográfban oroszul: „Poriviszto, nye toropjasz".

12 A *IV táblázat* példáinál motívum és sejt között nincs lényegi különbség, a két fogalom itt nagyjából fedi egymást.

A forma képlete azonban alig árul el valamit erről a rendhagyó részről. Az Irruente valódi történései a motívumok szintjén mennek végbe.

A *IV táblázat* első motívuma *(a)* már szerepelt a *IIb táblázat*ban *(6. példa),* mint a β egy olyan változata, ahol a kezdő- és csúcshangot már nem köti össze skálamenet. A kétütemes β-jellegű motívum végéhez egy újabb fél β csatlakozik, amellyel a következő motívumban az eddigiektől különböző, más minőségű folyamat veszi kezdetét. A *b* motívum ugyanis ebből a β végződésből, pontosabban a 2. ütem második feléből indul ki.



E tisztán β jellegű motívumrészlet egy *dmt* változatot (vagy ha egészen pontosak akarunk lenni, egy tükörfordításos α-t) eredményezett, mégpedig olyan ravasz formában, hogy a legfontosabb hangköz, a fölfelé mozduló kisszekund, amely eddig mindig súlytalan ütemrészre esett – erről lehetett a *dmt*-t felismerni –, most hangsúlyos helyre került. Hogy félreértés ne legyen, a valamivel később felhangzó újabb változatban visszaáll az eredeti állapot *(IV táblázat 3. rész b-je).* A *b* motívum ezzel még nem ér véget, a négy tizenhatodos csoport egy szekvenciával bővül, s ezt egy újabb fél β zárja le, amely ezúttal kistercekből álló csoport, így lendül vissza a dallam a tengelyhangra, az *f*-re. A motívum második fele azonban úgy is értelmezhető, mint teljes alakú negatív β.

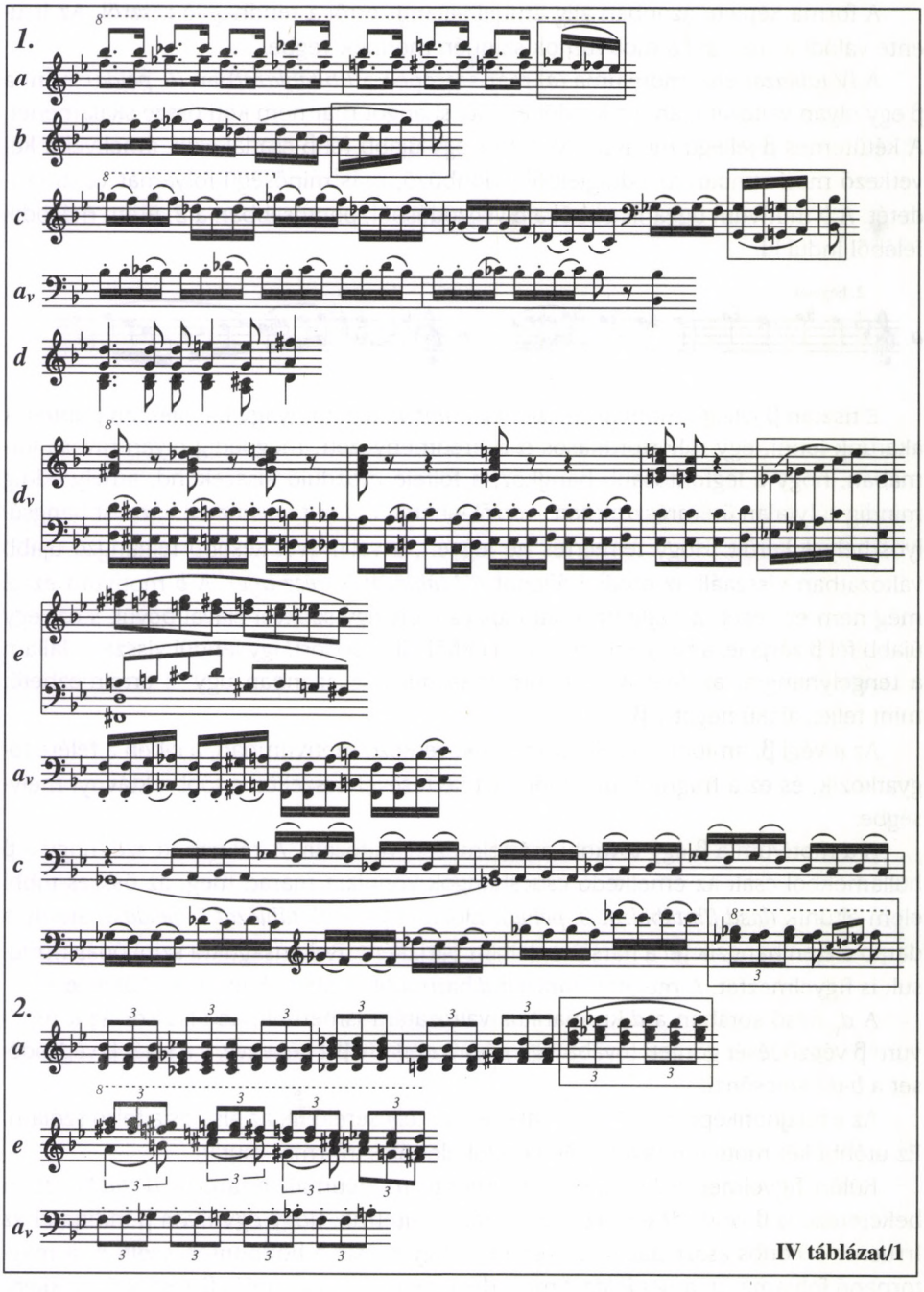
Az *a* végi β, amiből a *b* keletkezett, a következő motívumban, a *c*-ben a felére fogyatkozik, és ez a fragmentum zúdul alá kettesével összekötve több oktávnyi mélységbe.

A *d* motívum a β egy további átértelmezett változata. Arról van itt szó, hogy a β hullámokból csak az emelkedő csúcshangok vonulata marad meg, az összes többi elem eltűnik *(lásd IIb táblázat 8. példa).* Előzménye a *IIb táblázat 7. példája,* amely a darab elején hangzik fel a harsona dallam párjaként. Rokonságukra szinkópás ritmusuk is figyelmeztet. A megharmonizált *d* harmadik szólamában ott bujkál az α is.

A d_v felső sorában a *d* kromatikus változatára ismerünk, az alsó sor az *a* motívum β végződését görgeti tovább egy jókora negatív β-t képezve, s a saját β végződését a *b*-től kölcsönzi.

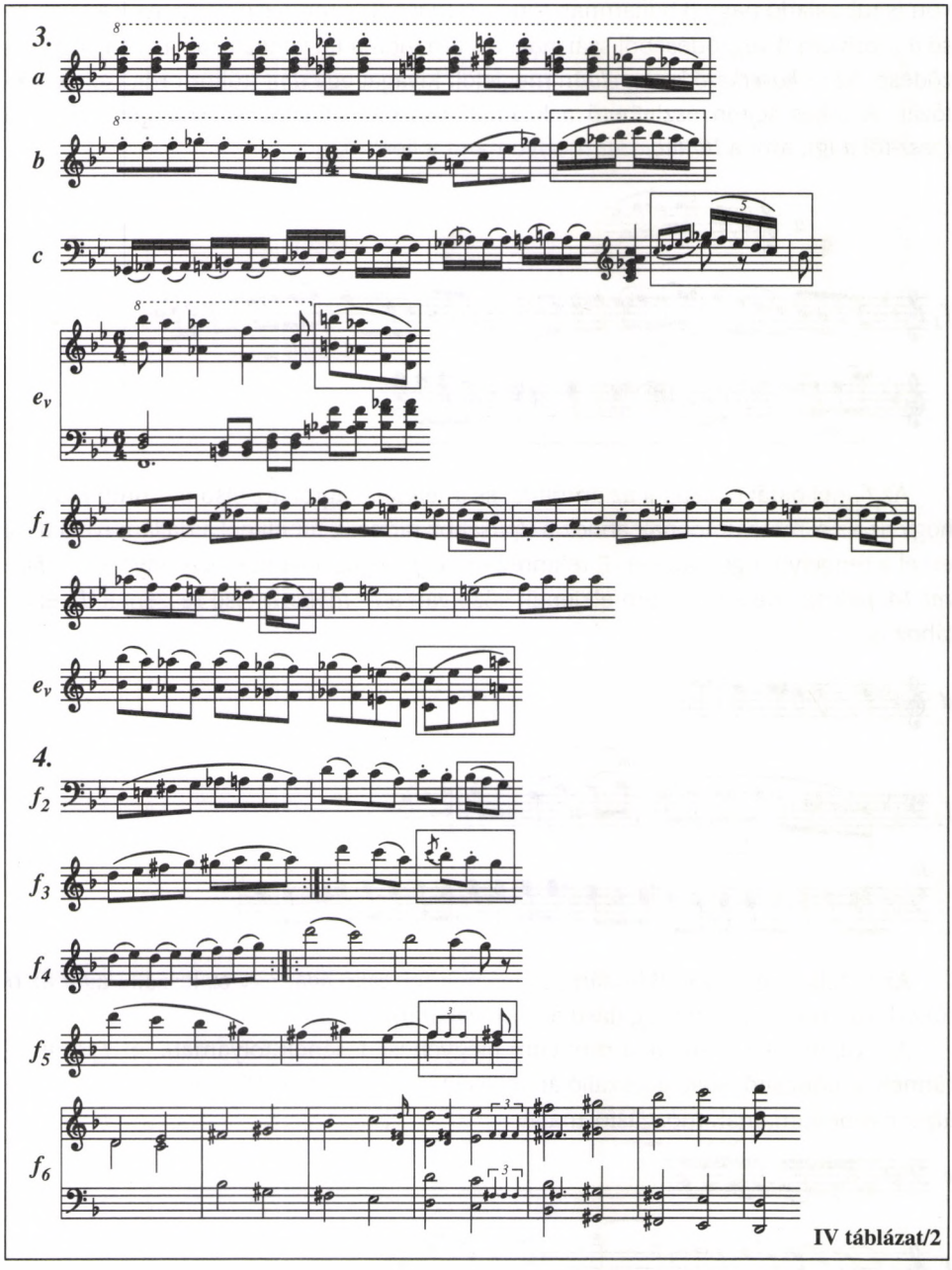
Az *e* tulajdonképpen a d_v változata, ahol megcserélődik az alsó és a felső szólam. Ez utóbbi két motívum táguló, illetve szűkülő tölcsérformát mutat.

Külön figyelmet érdemelnek az Irruente motívumait lezáró (a *IV táblázat*ban bekeretezett) β végződések. Fentebb már említettük, hogy egy ilyen β indítja el az Irruente különös asszociációs történéseit. Egy másik a holtponton segíti át a megtorpanó folyamatot: a *IV táblázat* második *c* motívumát a triolás β végződés zökkenti ki az elbizonytalanodó bóklászásból, az utána következő *a* motívum pedig kapva kap az ötleten, és készségesen átveszi a triolás ritmust. A β végződések általában dinamikusabbak, fürgébbek, mozgékonyabbak motívumuknál, szinte külön életet élnek.



IV táblázat/1

A meglepő kombinációkat, rejtett összefüggéseket hosszasan lehetne még sorolni, mert az Irruentében a motívumok olyan burjánzásba kezdenek, amelyet nem a szokásos kompozíciós fogások, technikák irányítanak, hanem a zeneszerző zabolátlan képzelete. Muszorgszkij itt szabad utat enged asszociatív fantáziájának: a motí-

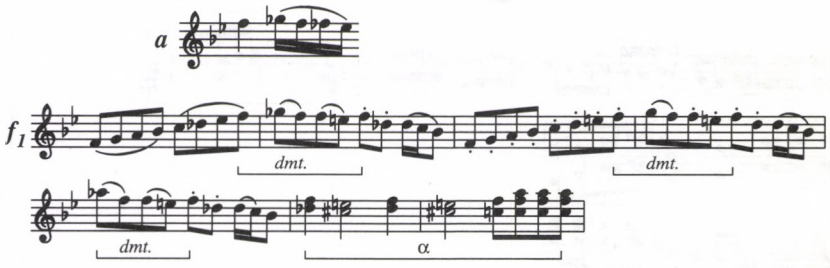


IV táblázat/2

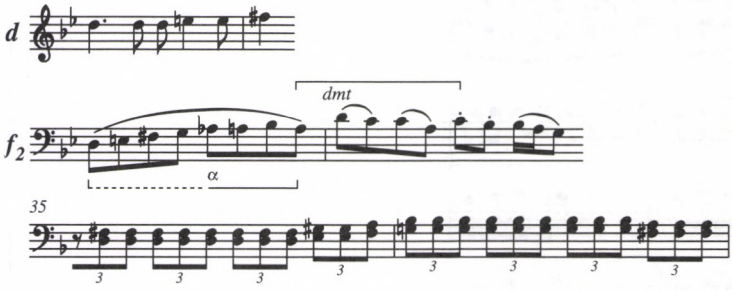
vumok lebomlanak, osztódásnak indulnak, ugyanakkor növekedni kezdenek, más motívumok részecskéit magukba építve folyamatosan változtatják alakjukat.

A negyedik szakasz előtt egy új, eddig még nem hallott motívum hangzik fel (202. ütem, poco accelerando). A teljes sejt *(IV táblázat, 3. rész, f_1)* valójában két és fél *f* motívumot és egy α-t tartalmaz. Első látásra az *f* (az első két ütem) egy, az oktá-

von is túlszaladó nagy β hullámnak tűnik. A második ütem első négy nyolcada az első *a* motívum β végződéséből származik, s ami utána következik, az az *f* saját β végződése. Az itt *következő kottapéldán* megjelölt kivágat egy *dmt* (tükörfordításos α) változat. A teljes sejten észlelhető a kromatikusan emelkedő csúcshangok vonulata (*gesz*-től *a*-ig), ami a *IIb táblázat* motívumaira jellemző.

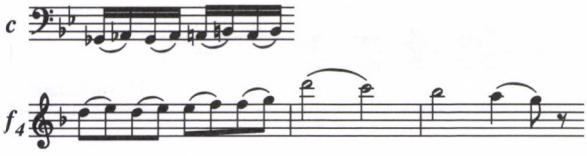


Az f_2-nél oktávra szűkül az ambitus, és a felszálló ágról (az első ütemről) kiderül, hogy az az α motívumoknak ahhoz a típusához tartozik, amelynél a dallam íve alulról éri el a tengelyhangot (az *a*-t). E tekintetben az f_2 legközelebbi előzménye az *I táblázat 14. példája,* de a motívum elejének köze van a *IV táblázat* első részének *d* példájához is.



Az f_2 tehát egy olyan β hullám, amelynek felszálló ágát egy α, leszálló ágát az α tükörfordítása *(dmt)* töri meg (lásd az f_1 kivágatát).

Az f_3-ban megkezdődik a motívum kiegyenesedésének folyamata, az f_4-ben eltűnnek a módosító jelek, a leszálló ág teljesen kisimul, a felszálló ág felveszi a *IV táblázat c* motívumainak mozgásformáját.



Az f_5-ben átrendeződik a motívum: a leszálló ág kerül előre, a felszálló pedig megfordul. A kromatikusan színezett, majd diatonikussá váló skála, amelyben eddig a motívum mozgott, itt egészhangúvá módosul. A β végződés, amely az f_3 és f_4-ben beleolvadt a leszálló ágba, most újból markánsan megjelenik, kiegyenesedve *fisz* hangon. A felülről ereszkedő egészhangú skálát már csak egy *dmt* hullám töri meg.

És végül az f_6-ban minden kisimul, minden egy *d*-n kezdődő egészhangú skálába torkollik, amely táguló tölcsér alakot öltve indul egyszerre föl és le, s amelyet csupán a *fisz* hangon megszólaló β végződés keresztez.

Az Irruente történéseit egy hasonlattal világíthatnánk meg: ez a rész élő, eleven organizmusként viselkedik. A motívumok fokozott aktivitással létrehoznak magukból egy új motívumot, amelyen végigfutnak az előzmények főbb mozzanatai, ugyanakkor elkezdődik az a megsemmisülési folyamat is, amelynek végén a motivikus tartalmat hordozó β hullám tonálisan semleges egészhangú skálává kiegyenesedve megszünteti, elpusztítja önmagát, a rajta függő alapmotívumokkal együtt. Muszorgszkij mintegy beledobálja motívumait boszorkánykonyhája üstjébe, amelyből nagy fortyogások közepette kikel a Sátán (vesd össze: 2. rész, a Sátán érkezése), aki ördögi képességeihez híven eltünteti magát, hogy azután visszatérjen elbúcsúzni a negyedik rész kódájában.

A tonális viszonyokról

A mű kezdő hangneme a-moll,[13] ami hamarosan d-be vált, a második szakasz b-ben kezdődik, és d-moll dominánsán fejeződik be. D-moll a **B** szakasz hangneme is. Az Irruente végig b-ben szól. A harmadik rész első szakasza esz-moll, második szakasza gisz-mollban kezdődik, és cisz-mollban folytatódik. A harmadik rész **B** szakasza b-mollban kezdődik, és több hangnemet érintve d-moll dominánsán állapodik meg. A negyedik rész **A** szakaszának hangneme végig a-moll, **B** szakasza, csakúgy, mint az első részben, d-moll, és ugyancsak több hangnemet érintve d-moll dominánsára érkezik meg. A kóda d-ben zárja le a darabot. E rövid leírásból kitűnik, hogy a *Szentivánéj* alaptonalitása d-moll, s a **B** szakaszok futólag érintett hangnemeit nem számítva főbb hangnemi síkjai az a-moll, d-moll, b-moll, esz-moll, gisz-moll és cisz-moll. És itt most – bármilyen hihetetlennek tűnik is – észre kell vennünk, hogy e hangnemek alaphangjai ugyanazok, mint az *a*-n, illetve *d*-n kezdődő α motívum hangjai, azaz *a–b–gisz* és *d–esz–cisz*. Kénytelenek vagyunk azt a következtetést levonni, hogy a *Szentivánéj* egyik alapmotívuma összes egyéb funkciója mellett a darab hangnemi rendjét is meghatározza.

A muszorgszkiji stílus jellegzetessége a moduláció, azaz a klasszikus értelemben vett modulációs folyamat mellőzése. Muszorgszkijnál a hangnemváltás közvetlenül, gyakran mindenféle előkészítés nélkül történik, mint például az első rész első és második szakasza között. A 39. ütem d-moll dominánsán záródik, s a folytatás a várt *a* hang helyett *b*-n kezdődik, vagyis a-moll helyett b-mollban. Rimszkij-Korszakovval vitatkozva írja Muszorgszkij egy levelében barátja *Antar* című készülő darabjával kapcsolatosan: „Mi lehetne poétikusabb a *forte* D-dúr pomposo után ..., mint a melankolikus Desz-dúr, rögtön, mindenféle előkészítés nélkül?"[14] A hangnemváltásnak ez a módja, mint korábban már láttuk az első és harmadik rész második szakaszainál, az új kísérleti forma integráns elemévé vált.

13 Itt kell megjegyezni, hogy Muszorgszkijnál egy hangnem sohasem tisztán dúr vagy moll, avagy valamilyen modus, hanem mindez egyszerre, azaz dúr is, moll is, és még modálisan színezett is.

14 Muszorgszkij: i. m. 151.

A programról

Programzenéről lévén szó, megkerülhetetlen a forma és program kapcsolatának kérdése, azaz hogy mennyiben van formaalkotó szerepe a programnak. A válasz természetesen csak a *Szentivánéj a Kopár hegyen* című darabra vonatkozik, és ebből az egy esetből semmiféle általános következtetés nem vonható le, mert forma és program viszonya értelemszerűen minden programatikus műnél más és más.

Nagyon valószínű, hogy Muszorgszkijt műve megírására döntő módon a téma, a boszorkányszombat víziója inspirálta. Tudjuk, hogy 1860 őszén egy volt iskolatársa drámája nyomán operát vagy kísérőzenét szándékozott írni. A terveiről beszámoló levelében közölt szüzsé nagyon hasonlít a hét év múlva megszülető szimfonikus kompozíció programjához: „A munka a következő: egy teljes felvonás *A Kopár hegyen* (Mengden *A boszorkány* című drámájából), *boszorkányszombat, a sátánfiak különálló epizódjai, az egész ocsmány társaság ünnepélyes indulója, finálé – a boszorkányszombat dicsőítése...*"[15] Hat évvel később, 1866-ban megjelent Hotyinszkijnak a *Boszorkányság és titokzatos jelenségek az újabb időkben* című könyve, amelyben a szerző egyebek mellett 16. századi boszorkányperek jegyzőkönyveiből is idéz. Muszorgszkij e könyvből merítette a boszorkányszombat szertartásrendjét,[16] s a témát a népi hitvilág szerves részeként fogta fel. Szenvedélyesen kiállt programja mellett barátjához, Nyikolszkijhoz írott levelében: „Ön ismeri egy kissé zenei elveimet, és nem kételkedik abban, hogy számomra fontos dolog a népi fantázia hű reprodukálása, bármiben jelentkezzen is, persze amennyire csak a zeneművészet eszközei ezt lehetővé teszik. E művészi hűség nélkül a kompozíciót méltatlannak tartom – akkor inkább hagyjuk a címadást, és nevezzük úgy, ahogy a németek: *ez vagy az* B-dúrban vagy a-mollban."[17] Az kétségtelen tehát, hogy a zeneszerző számára a program rendkívül fontos volt, ám azt is szükségesnek tartotta, hogy a közönség megértse a darabot. A fentebb idézett levelében írja: „Amennyiben művem előadásra kerül, szeretném, ha a műsoron ott lenne a tartalom is, hogy a közönség felérje ésszel."

A darab elementáris és félelmetes indulása, néhány későbbi mozzanata valóban fölidézi a boszorkányszombathoz fűződő képzeteket. Azonban a hallgatóban fölmerülhet a kétely (különösen ha tisztában van a mű bonyolult, újszerű szerkezetével és formájával), hogy vajon nem a kísérleti forma *legitimációját* szolgálja-e a program? Muszorgszkijnak a Nyikolszkijhoz írott, már többször idézett levelében van egy árulkodó mondat: „A boszorkányszombat valójában az ördögfiak megjelenésével kezdődik, mert a pogány dicsőítés, az elbeszélések szerint, beletartozott a boszorkányszombat szertartásába, de én (a tartalomban) különálló epizódokat neveztem meg a zenei forma könnyebb felfogása érdekében – mivel az új."[18] Itt tehát a formai elképzelés kerekedett felül, ám az Irruente különös motivikus folyamatai, a negyedik rész **B** szakaszának motívumkavalkádja mind arról tanúskodik, hogy a zeneszerző képze-

15 Uo. 54.
16 Uo. 114–115.
17 Uo. 121.
18 Uo. 121.

letében megelevenedő események nem csupán a mű négyrészes formáját alakították ki, hanem meghatározó szerepet játszottak a zene belső szerkezetét érintő meglepő és újszerű megoldások létrejöttében is.

A *Szentivánéj a Kopár hegyen* keletkezésének ideje, az 1867–68-as év Muszorgszkij intenzív felkészülésének korszaka a *Borisz Godunov*ra. A zeneszerző dalok sorát, zenekari kíséretes kórust, dialógus-operát, szimfonikus darabokat ír, vagyis minden olyan műfajt kipróbál, melynek hasznát veheti majd az opera komponálásakor. A *Szentivánéj* után szinte azonnal újabb szimfonikus művet ír, egy korábbi zongoradarabjának kibővített zenekari változatát, az *Intermezzo in modo classicot*, és belekezd a *Podebrad* című szimfonikus költemény tervezésébe is. Az előbbi mű egy régi tartozás törlesztése, Muszorgszkij saját szavaival „a németeknek lerótt adó",[19] az utóbbi nem készül el. Csak egy Rimszkij-Korszakovnak írott leveléből tudunk a darab formai elképzeléséről, amely igen közel áll a *Szentivánéj* első és harmadik részének **A A_v B** formulájához. Íme emlékeztetőül a *Szentivánéj* leírása: „A bevezetés két szériából áll (a boszorkák gyülekezése); aztán a d-moll téma egy kis fejlesztéssel (pletykák) összekapcsolódik a Sátán B-dúr érkezésével...", és a *Podebrad*é: „A bevezetés két szériával kezdődik, az első fisz-mollban a második cisz-mollban van; azután e témácska [utalás a levélben közölt kottapéldára] quasi folytatása következik..."[20] A két, szinte azonos szavakat tartalmazó leírásból arra lehet következtetni, hogy Muszorgszkij ki akarta aknázni az újonnan kikísérletezett formát. Balakirev azonban, aki zeneszerző körének legfőbb szakmai tekintélye volt, a *Szentivánéj*t nemcsak kemény bírálattal illette, de lényegében megakadályozta a darab bemutatását. Muszorgszkij ezek után, az operái zenekari részleteit és a *Karsz bevétele* című alkalmi kompozíciót leszámítva, nem írt több zenekari művet. A *Szentivánéj*t mégsem akarta veszni hagyni, és alaposan átdolgozta. Megrövidítette, és főleg a második és harmadik részt írta át, ez utóbbinak a címét is „Messe noire"-ra változtatta. A korrekciót szokásához híven úgy végezte el, hogy a bekötött kézirat fölöslegessé vált lapjait kitépte, s helyükre beragasztotta az újonnan megírtakat. A kollektív *Mladá*hoz újabb, ezúttal kórusos változatot készített, és miután ez a mű sem jutott el a bemutatóig, *A szorocsinci vásár*hoz megírta a negyedik verziót is bariton szólóra, kórusra, négykezes zongoraletétben. A *Szentivánéj* két változatban maradt fenn, a második zenekariban és *A szorocsinci vásár* Intermezzójaként. Rimszkij-Korszakov e két fogalmazványból gyúrta össze a maga verzióját, amelyik a változatok sorában az ötödik, és bár a darab struktúrája majdhogynem sértetlen maradt, s időnként az eredeti forma is felismerhető, Muszorgszkij forradalmian új koncepciója elillant az átdolgozás során.

A korszakovi *Éj a Kopár hegyen* így is azon művek közé tartozik, amelyek Glinka *Kamarinszkaja* című darabja nyomán a sajátosan orosz variációs formában íródtak. Közülük az eredeti *Szentivánéj* a legradikálisabb megújulási kísérlet, amelyben a for-

19 Uo. 122.
20 Uo. 123.

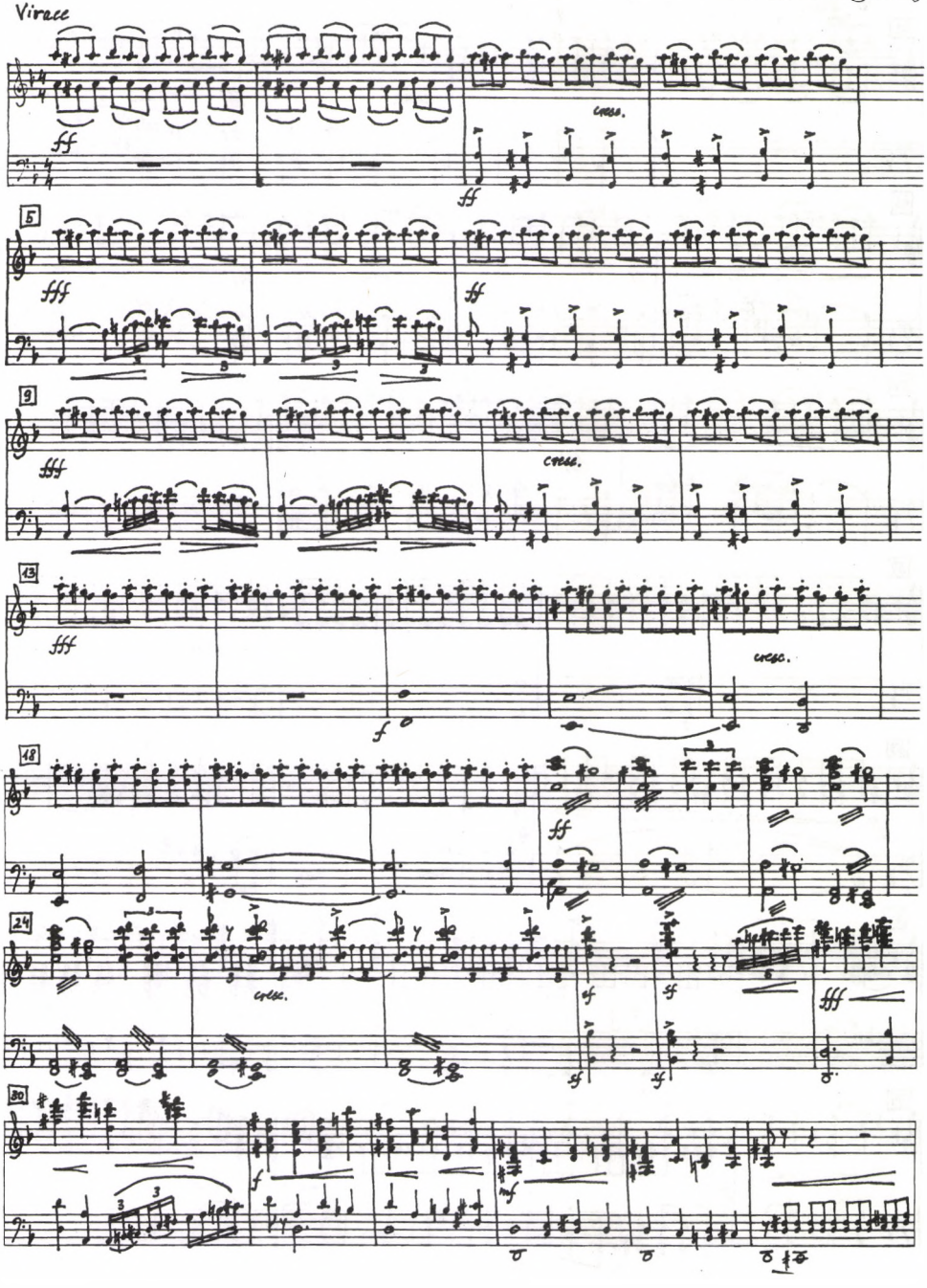
materemtő géniusz a legkisebb szerkezeti és formai elemektől a nagyformáig következetes és koherens új konstrukciót hozott létre.

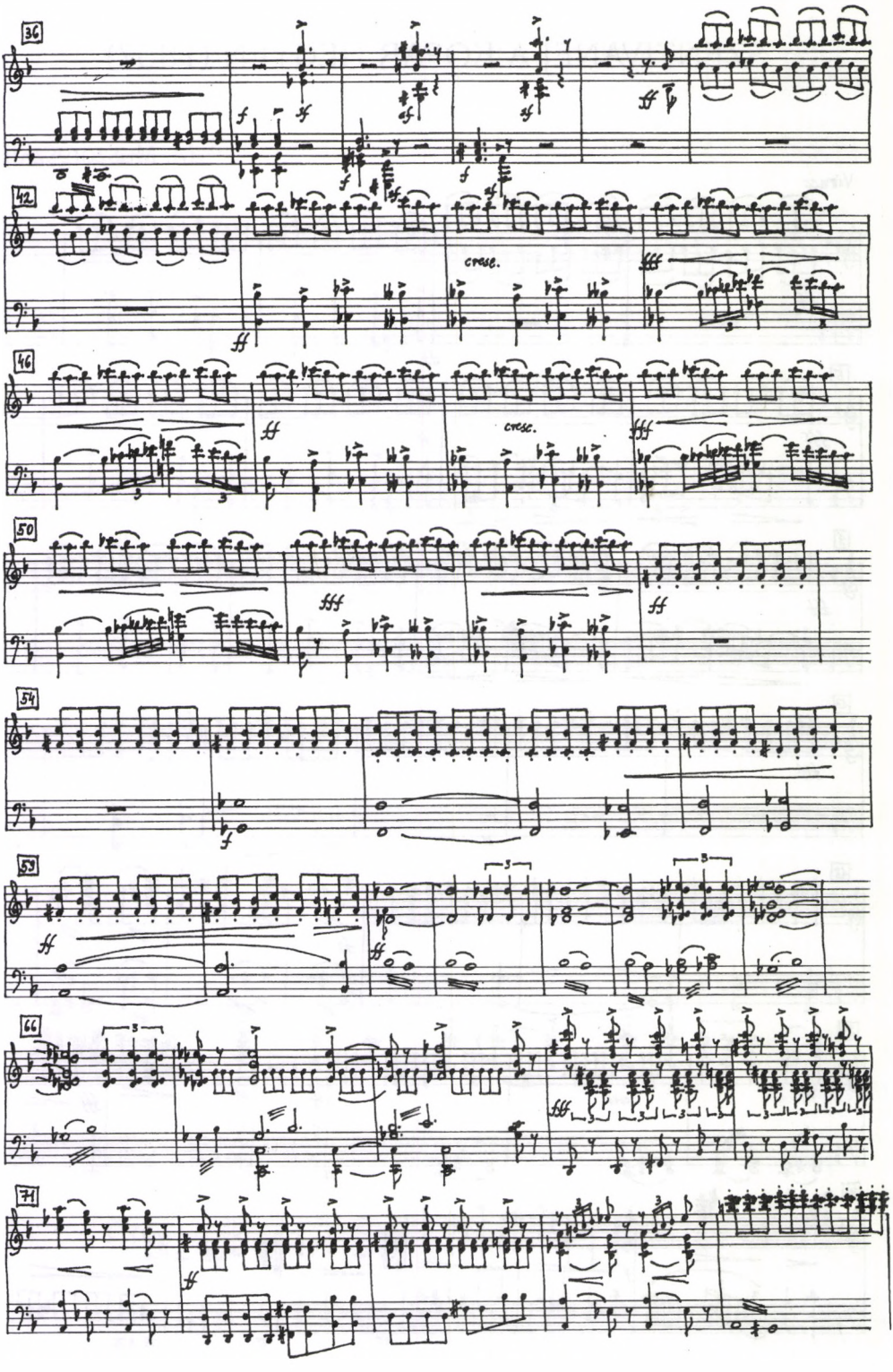
Befejezésül Muszorgszkijt idézzük, aki így jellemezte művét: „...e bűnös csínyemet sajátosan orosz alkotásnak tartom, mely mentes a germán mélyértelműségektől és rutintól, és mint a *Szávisna,* hazai mezőkön árad szét, és orosz kenyér táplálta."[21]

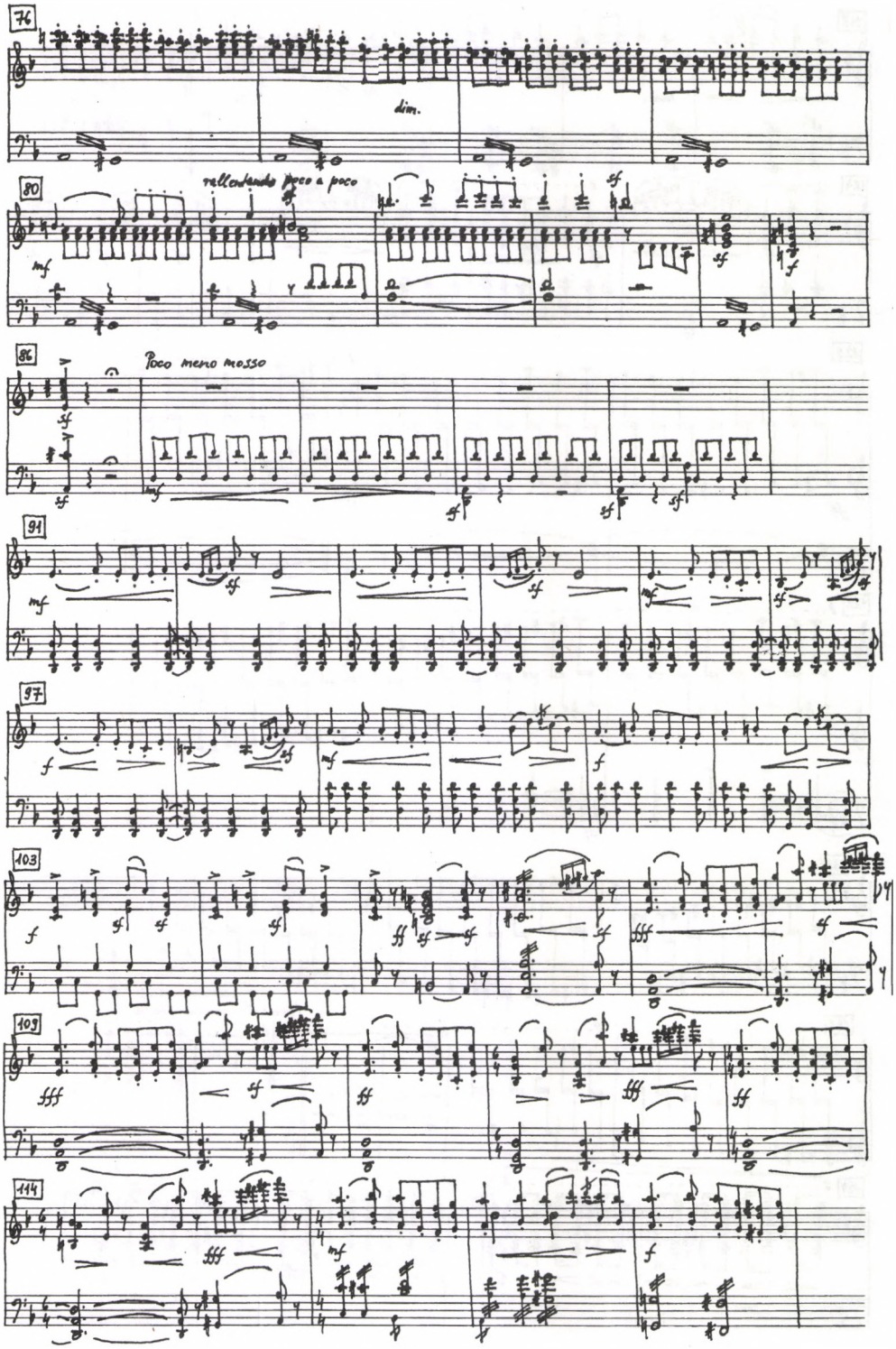
21 Uo. 121.

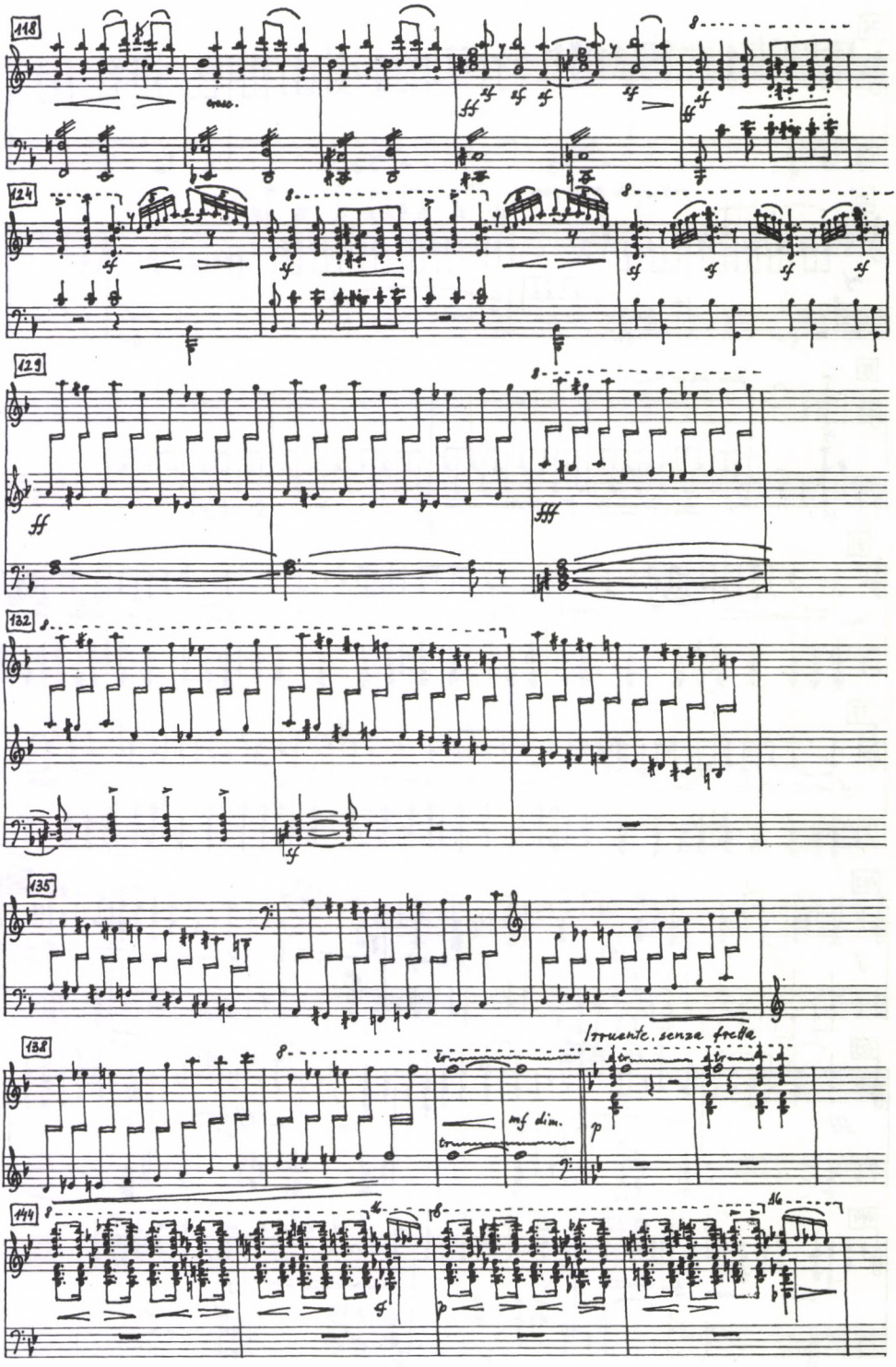
SZENTIVÁNÉJ A KOPÁR HEGYEN (1867)

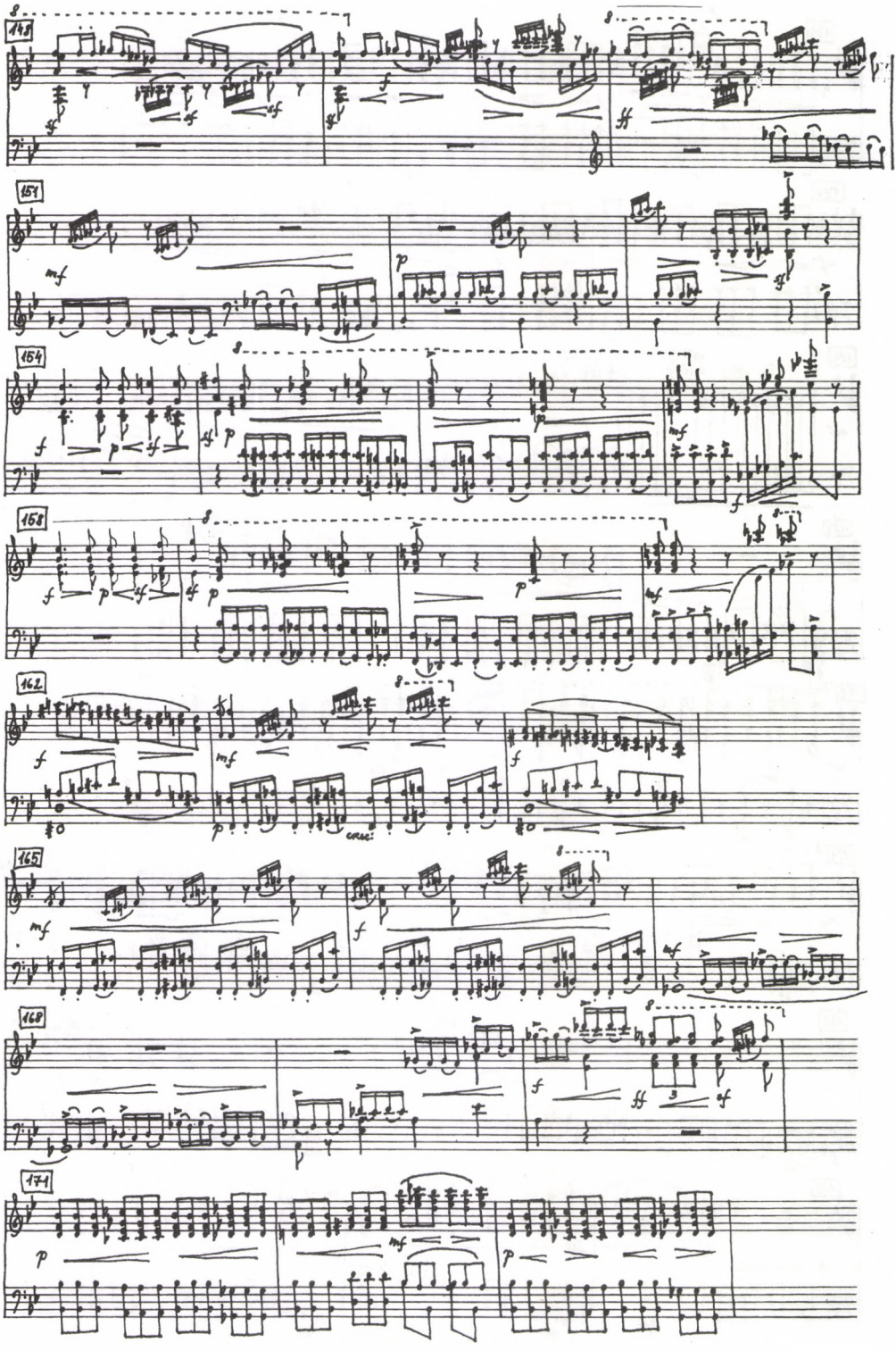
M. Muszorgszkij

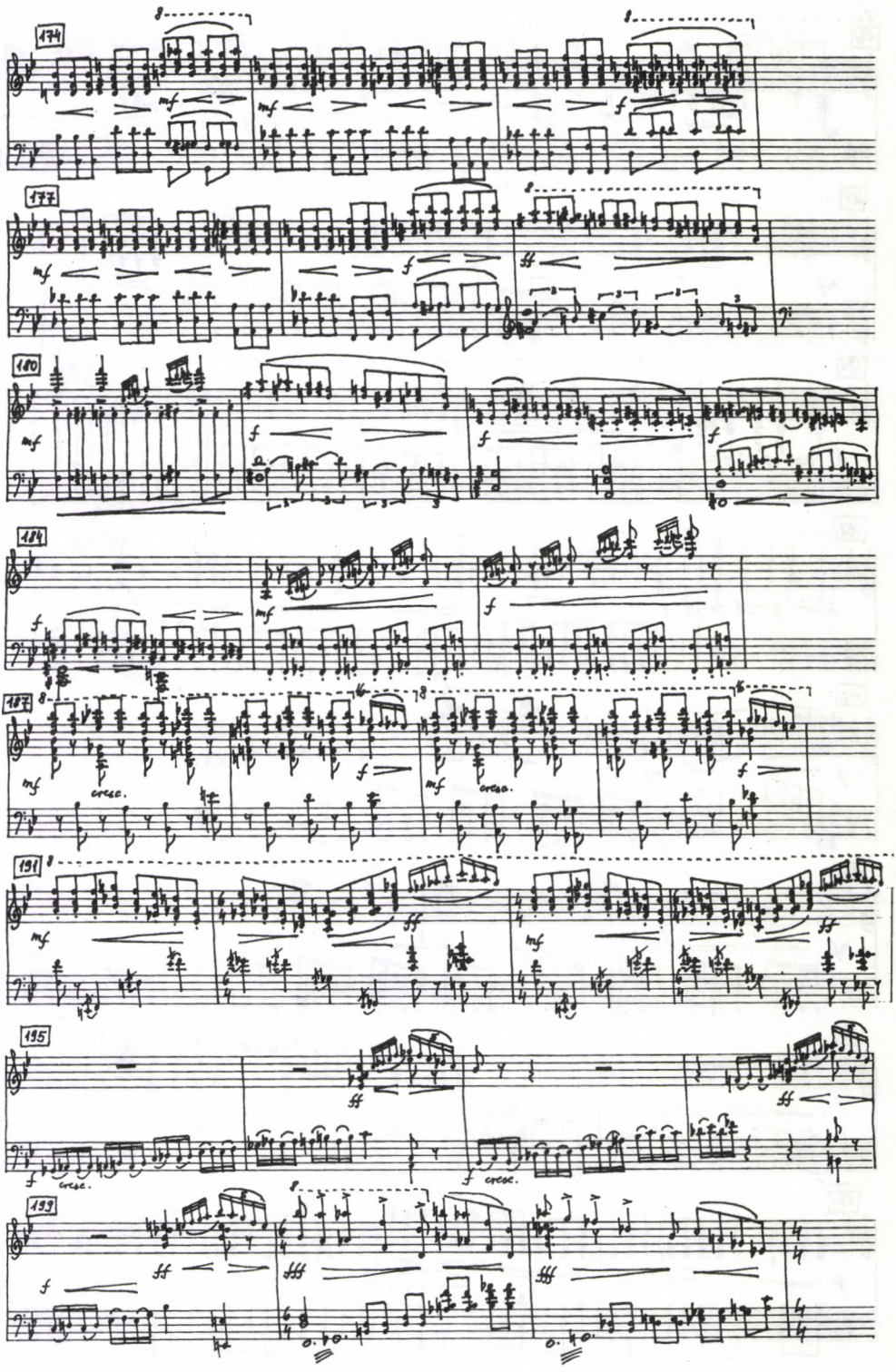


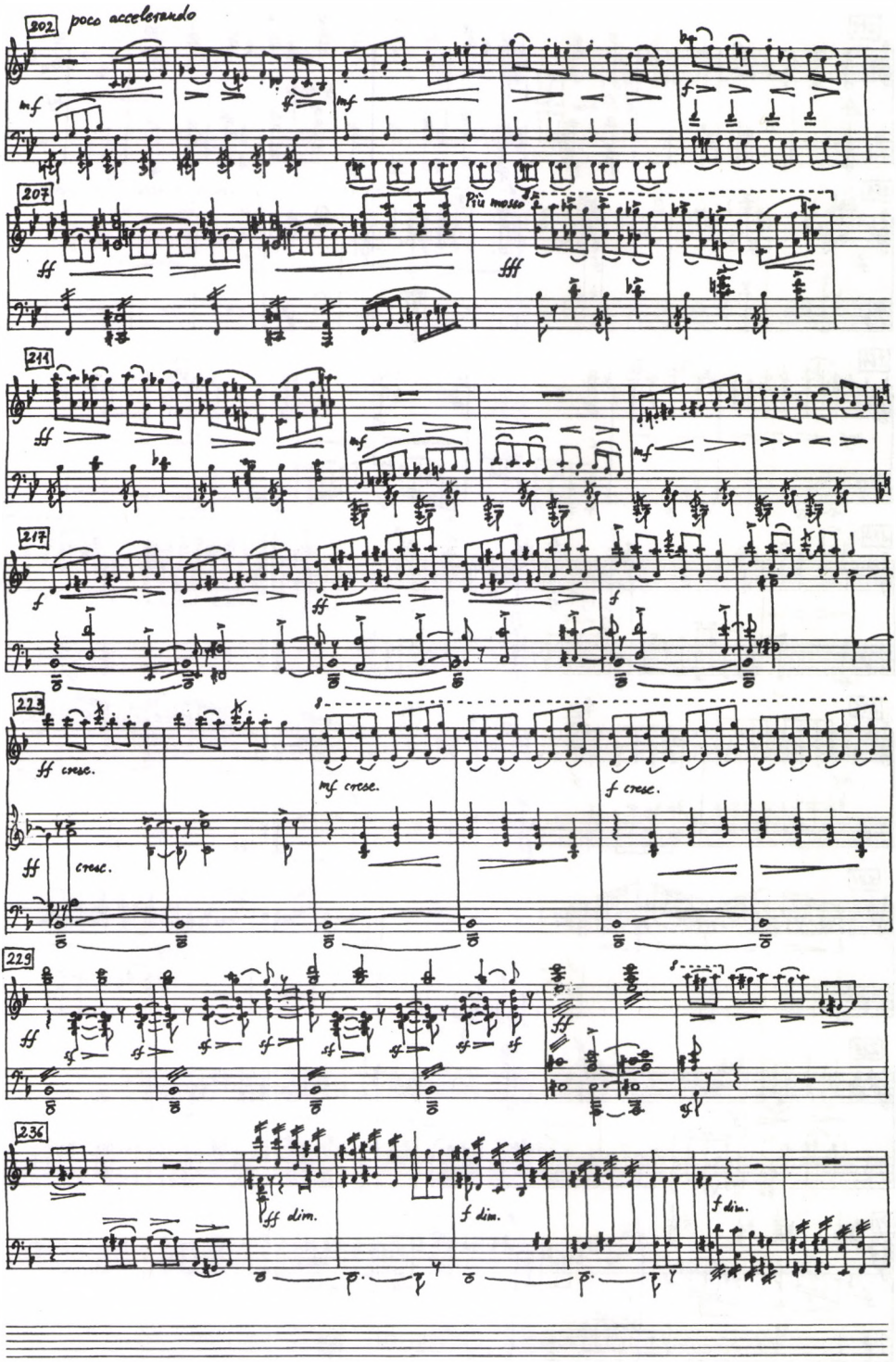

36
42
cresc.
46
cresc.
50
54
59
66
71

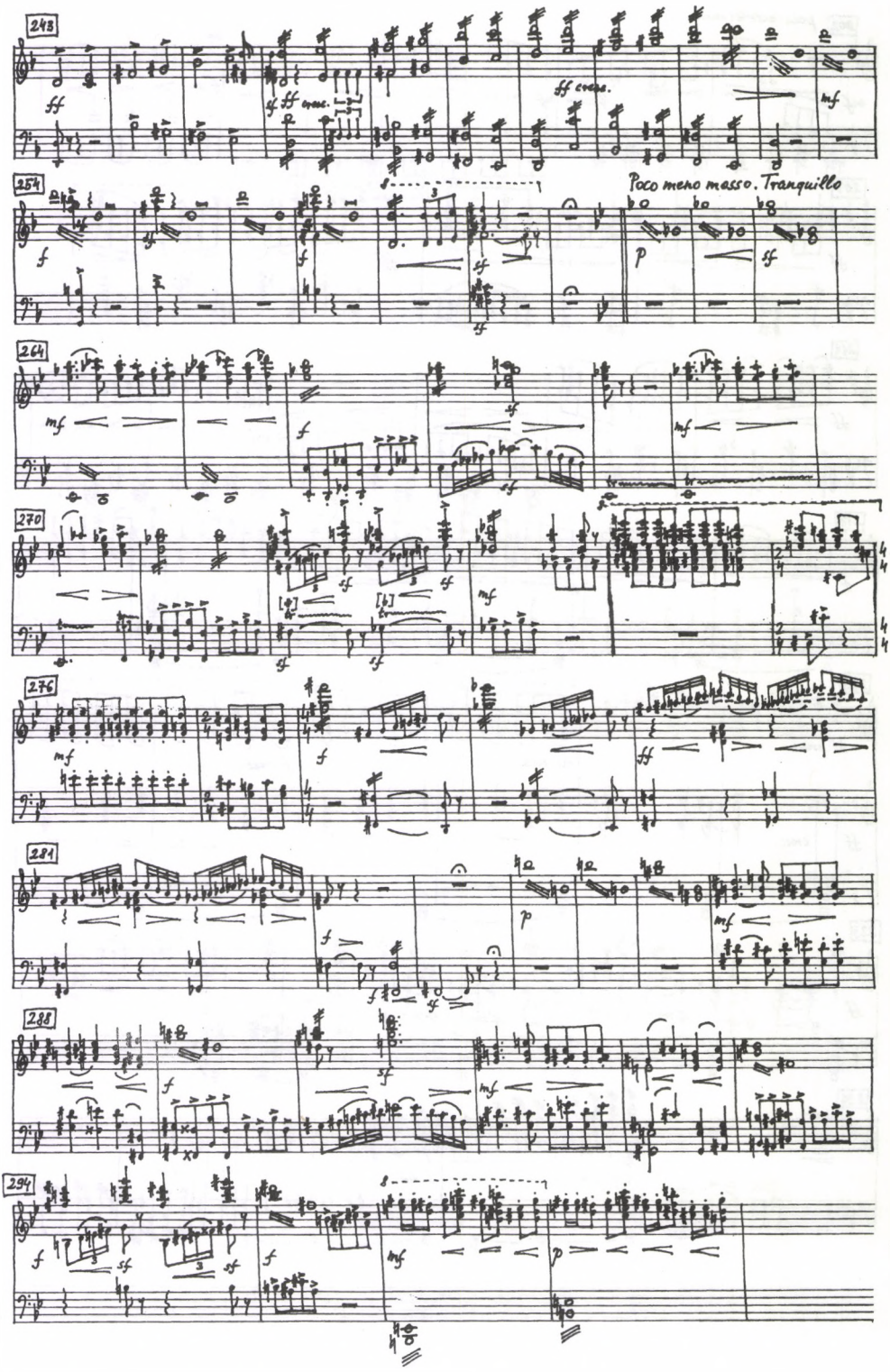

76
dim.
80
rallentando poco a poco
mf
86
Poco meno mosso
91
97
103
109
114

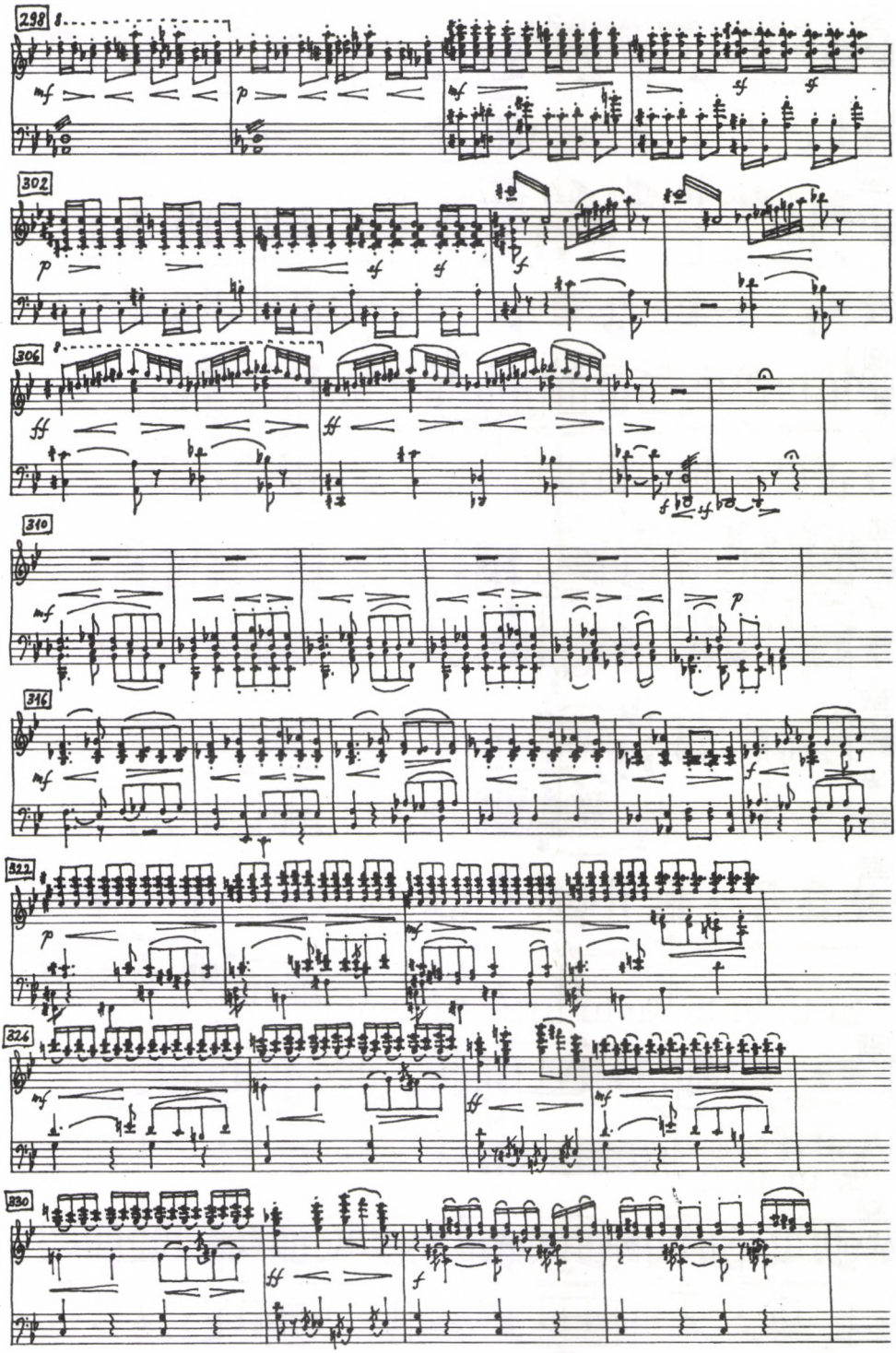

118
124
129
132
135
138
144
Irruente, senza fretta
mf dim.

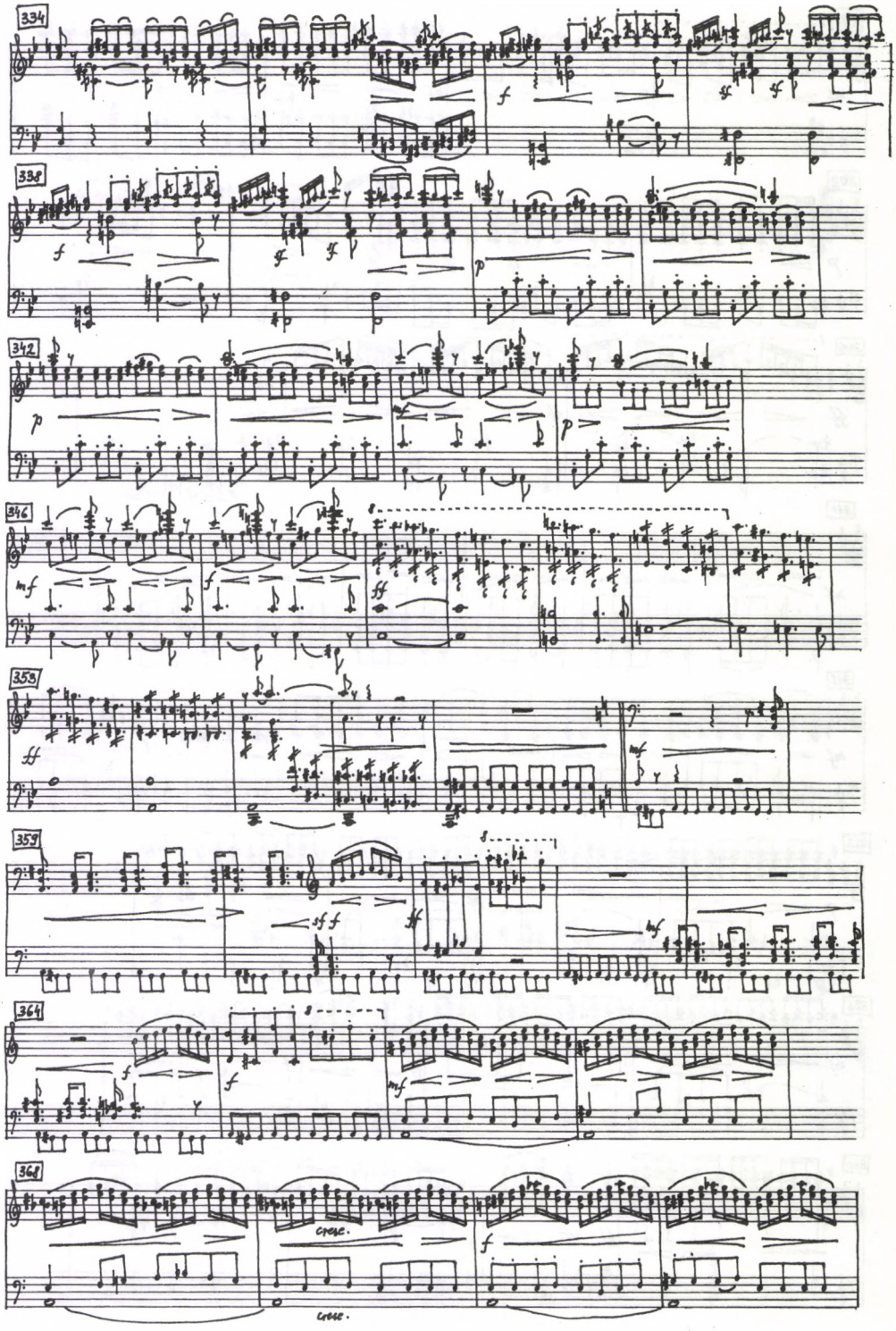

153
154
158
162
165
168
171

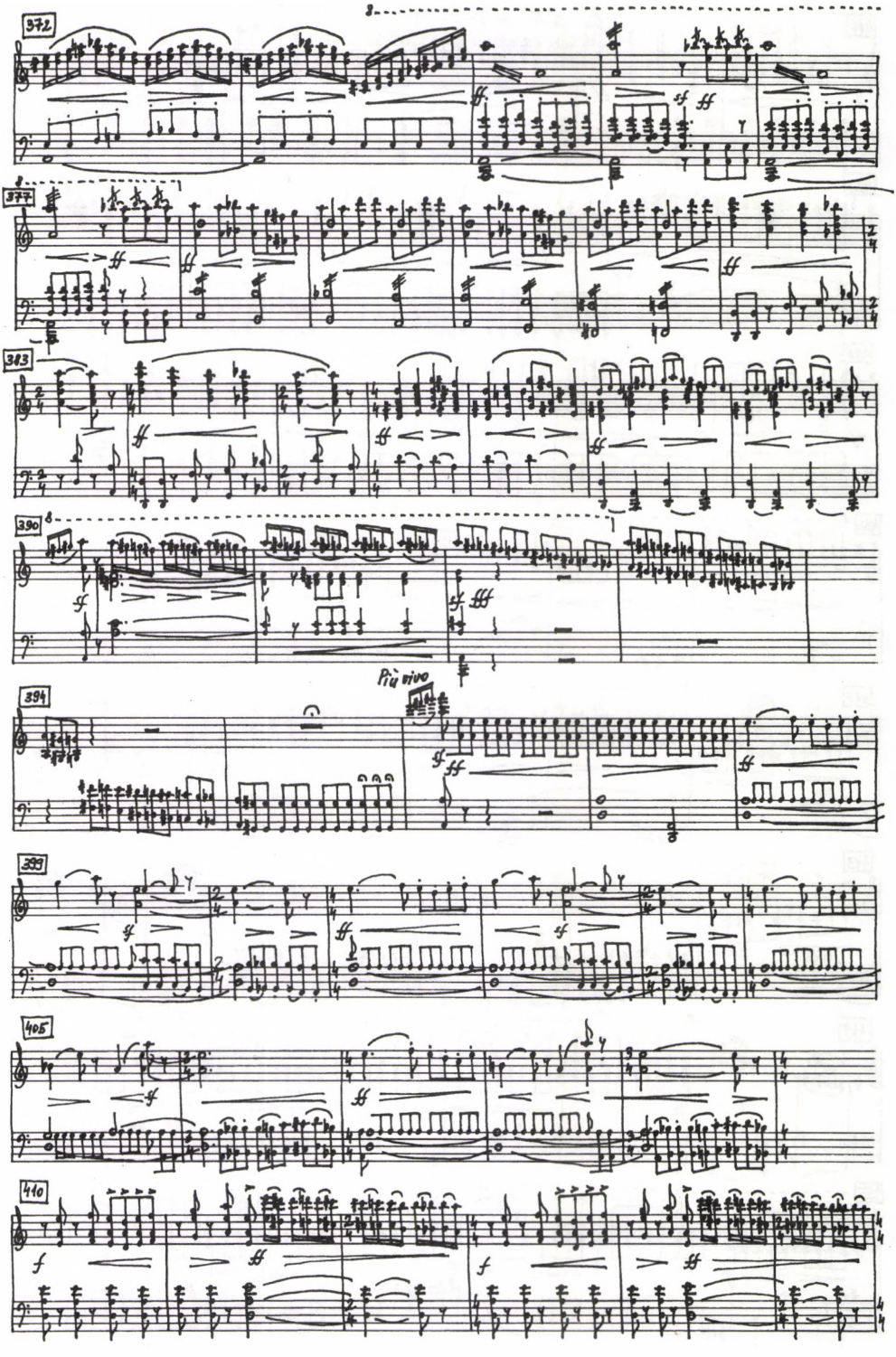

174
177
180
184
187
191
195
199

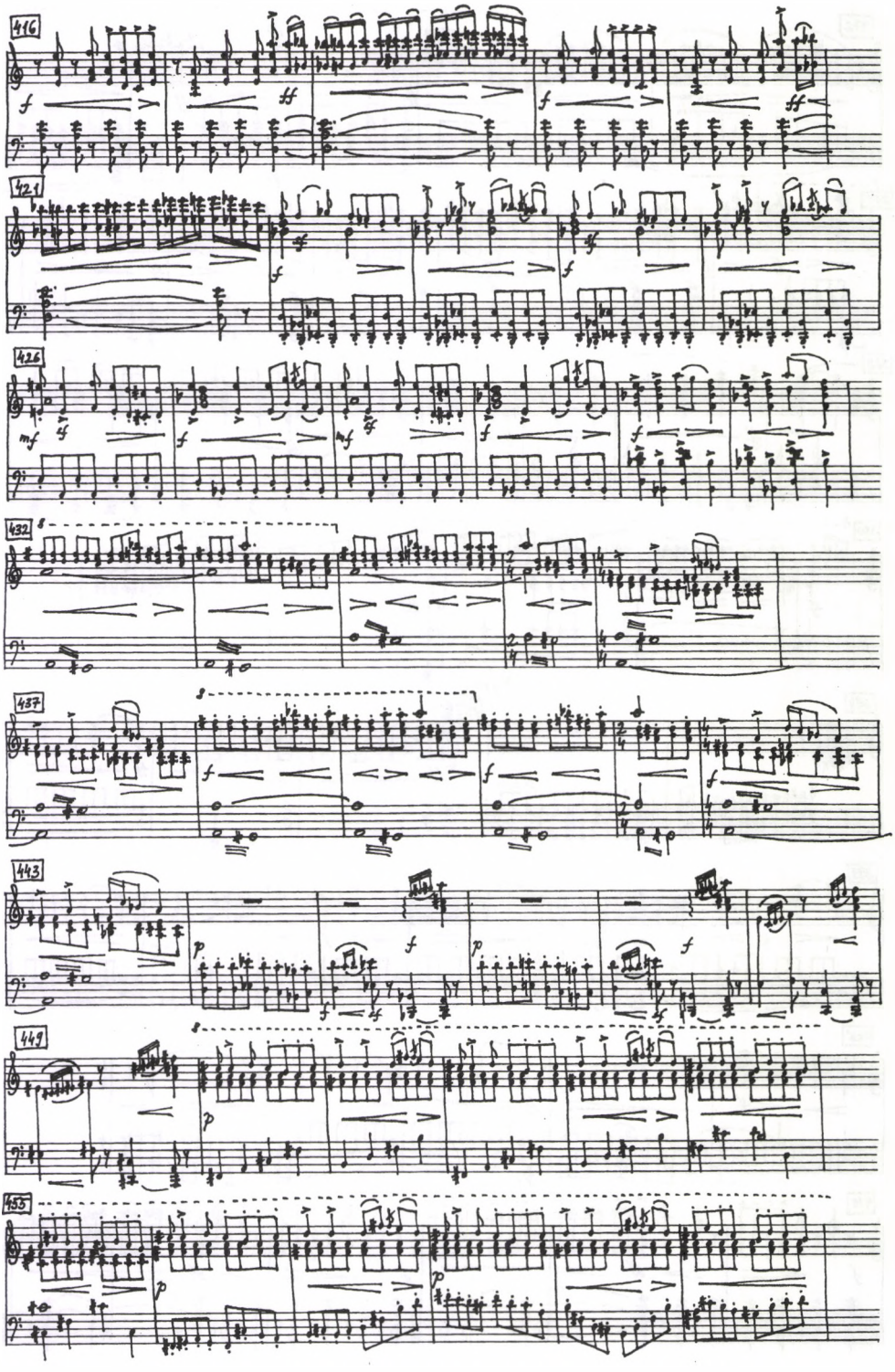

202
poco accelerando
mf
207
Più mosso
211
217
223
mf cresc.
f cresc.
cresc.
229
236
ff dim.
f dim.

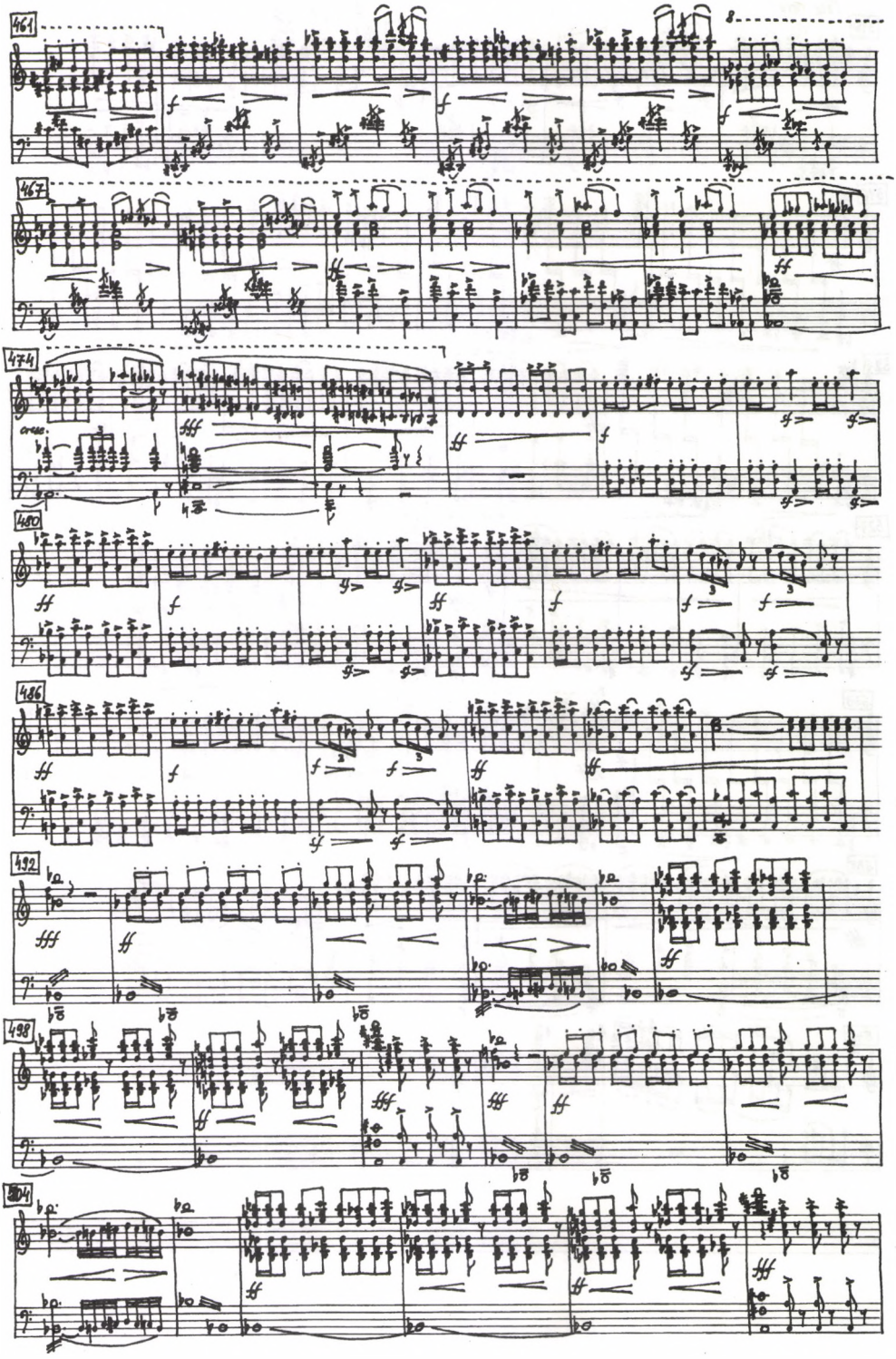

248
ff
ff cresc.
mf
254
Poco meno masso. Tranquillo
264
270
276
281
288
294

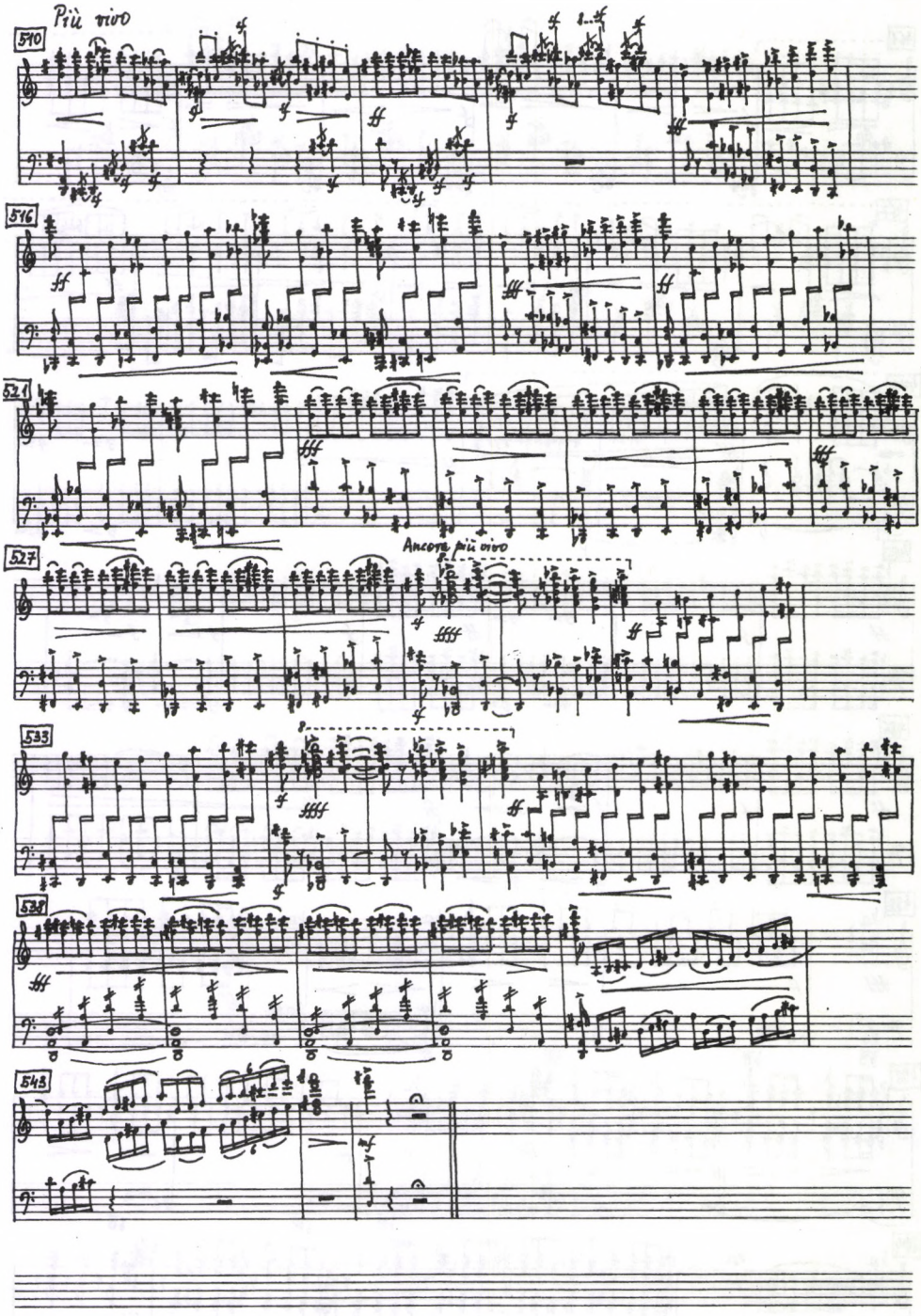

298
mf
p
mf
sf
sf
302
p
sf
sf
f
306
ff
ff
f
ff
310
mf
p
316
mf
f
322
p
mf
326
mf
ff
mf
330
ff
f


334
338
342
346
353
359
364
364
cresc.
cresc.


372
377
383
390
394
Più vivo
399
405
410


416
421
426
mf
432
437
443
449
455


461
467
474
480
486
492
498
504


Più vivo
510
516
521
Ancora più vivo
527
533
538
543

Olsvai Imre

VARGYAS LAJOS NÉPZENEI PÉLDATÁRAI*

1906-ban, a zongorakísérettel ellátott népdalok előszavában Kodály és Bartók kétféle népdalkiadásról ír. Összkiadásról – az ő szavaik szerint: „népdalok nagy szótárá-ról" – és válogatott kiadásról. Az élet, az idő ezt a kettősséget tovább árnyalta, megteremtve a harmadik félét, a *példatár*at. Ez a közlésmód a válogatásnak tudatosabb, igényesebb foka, mert igyekszik lehetőleg minden dallamkategóriát bemutatni, de nem a teljesség igényével (hisz akkor összkiadás volna), hanem jól kiválasztott, megfelelő számú példával.

Vargyas Lajos három nagy példatárának megítéléséhez, értékméréséhez, távlatba helyezéséhez tekintsük át Bartók és Kodály három korábbi példaanyagát.

1923-ban jelent meg az *Erdélyi magyarság. Népdalok*[1] 150 dallama, melyet az addig összegyűlt, kielemzett és rendszerbe foglalt 1583-ból válogatták ki, úgy, hogy „a régi, kiveszőben levő erdélyi dallamstílust" mutassa be, és – kimondatlanul, de megállapíthatóan – sok gyűjtő anyagából merítsen, ne csak az összeállítókéból. Ennélfogva e kiadvány nem egyszerű válogatás lett, hanem tárgyilagos és önzetlen valódi Példatár. (Egyébként nincs éles határ a *még-gondos válogatás* és a *már-példatár* között; van viszont szembeszökő különbség egy népszerűsítő válogatás és egy lelkiismeretes tudományos példatár között.)

Az erdélyivel egy időben készült Bartók összmagyar példatára könyvéhez, *A magyar népdal*hoz,[2] amely strófikus–vokális népzenénk első és igen kimunkált rendszerét nyújtja. Bartók a hozzáférhető 7814 dallamból 351-et választott ki, ezenkívül egy-egy szomszédnépit (románt és cigányt), meg három rokonnépit (cseremiszt) is közölt.

13–14 évvel később Kodály tett közzé tanulmányában, *A magyar népzené*ben[3] az előző kettőhöz képest szerényebb, szűkebb példaanyagot: mégpedig 102 magyar és 39 másnépi dallamot, beágyazva ezeket a tanulmány szövegébe, nem külön példatárként közölve. Csakhogy Kodály feltételezi, hogy az olvasó már jól ismeri, kezé-

* Vargyas Lajos 85. születésnapja tiszteletére *Keleti hagyomány, nyugati kultúra* címmel 1999. május 8-án népzenei–néprajzi konferenciát rendezett a Magyar Kodály Társaság, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Népzenei Osztálya, a Magyar Néprajzi Társaság és az International Council for Traditional Music Magyar Nemzeti Bizottsága. Olsvai Imre dolgozata a konferencián elhangzott előadás szerkesztett formája.

1 Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Erdélyi magyarság. Népdalok.* Budapest: Népies Irodalmi Társaság, [1923.] Erdélyi magyarság.

2 Bartók Béla: *A magyar népdal.* Budapest: Rózsavölgyi, 1924.

3 Kodály Zoltán: *A magyar népzene.* Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937. A Magyarság Néprajza negyedik kötetéből.

ben tartja a két korábbi példatárat, ezért hoz majdnem csupa új dallamot. Ez a kodályi dallamanyag olyan zenei tartományokból is mutat példákat, amelyek a korábbi kettőben még nem szerepeltek, nevezetesen: kötetlen szerkezetű (ütempáros és recitáló) dallamokat, rokonnépi illetve történeti (műzenei) összefüggéseket, egyes énekes népszokások szertartásos dallamait, hangszeres darabokat vagy Bartók szomszédnépi tanulmányát módosító, gazdagító, másként megvilágító adatokat.

1945 után Bartók és Kodály könyveit egyre nehezebben lehetett beszerezni, az *Erdélyi magyarság* és a Bartók-könyv újrakiadását pedig különféle, tudománytól idegen tényezők akadályozták meg. Ez késztette az illetékes zenetudósokat arra, hogy Kodály-könyvének újrakiadásához Vargyas Lajost bízzák meg az eddigieknél jóval gazdagabb példatár elkészítésével, amely egyaránt merít az *Erdélyi magyarság* és a Bartók-könyv példatárából, meg újabb – főleg a gramofonos Pátria- – gyűjtésekből, azok lejegyzéseiből, de épp csak ízelítőt közöl az *új stílus* anyagából, mert azt a kis népszerűsítő zsebkiadványok úgyis bőségesen tartalmazzák.

Vargyas Lajos Példatára[4] 115 dallamot vesz át az *Erdélyi magyarság*ból, 215-öt Bartókból – emellett Kodály a tanulmányrészbe illeszt tíz erdélyit és négy újabb magyart. Az 1952-ben megjelent Vargyas-példatáras Kodály-könyv – vagy ahogy azt a zenei közvélemény röviden nevezi, a *Kodály–Vargyas* – tehát ügyesen, gondosan ötvözi és egyben új példákkal gazdagítja, egyszóval: jelentősen fölülmúlja a három korábbi példatárat. A számok nyelvén szólva: az *Erdélyi magyarság* (1923) 150-et közöl, Bartók *A magyar népdal*a (1924) 351-et, Kodály *A magyar népzené*je (1937-től 1943-ig) 102-t. Viszont Kodály és Vargyas 1952-ben 601-et, ugyanennek 1973-as kiadásában 608-at. E kis növekedést Kodály újabban beillesztett példái jelentik, Vargyas Példatára változatlanul 495 dallamot tartalmaz.

Közben 1956–1961 között németül, angolul és oroszul is megjelenik Kodály könyve, ám (feltehetően kiadói felszólításra) igen csökkentett példaanyaggal. A mennyiség ugyan jóval kevesebb Vargyas Példatáránál, de gazdagabb az első Kodály-verziókénál, mert 154 magyar és 46 másnépi példát tartalmaz.

Kodály születésének századik évfordulójára megjelenik Vargyas könyvének kibővített angol verziója,[5] több dallampéldával és néhány újabb kutatási eredmény szövegbe illesztésével. E bővített verzió 192 magyar és 54 másnépi dallamot tartalmaz.

Ezzel egy időben készül Vargyas Lajos magyar nyelvű új összefoglalása, az *A magyarság népzenéje*,[6] amelyiknek dallamanyaga két részből tevődik össze. A tanulmányszövegbe illesztve szerepel 479 magyar dallam, a „tulajdonképpeni Példatárban" pedig 394, együtt azonban 864, mert kilenc dallam mindkét részben szerepel. Ehhez jön 81 másnépi dallam és két szerző: Beethoven és Schubert egy-egy témája, melyek a verbunkos hatásában fogamzottak. Mind a tanulmányszöveg, mind a dallamok tára széles tudományos anyagismeretre vall, sőt a második részben szereplő

4 Kodály Zoltán: *A magyar népzene.* A példatárat szerkeszette: Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1952.

5 Zoltán Kodály: *Folk Music of Hungary.* Revised and enlarged by Lajos Vargyas. Budapest: Corvina, 1982.

6 Vargyas Lajos: *A magyarság népzenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

példák mind egy szálig *géppel fölvett dallamok!* Vargyas épen azzal a szándékkal állította össze ezt a példatárat, hogy a könyv *hangzó melléklettel együtt* jelenjék meg, hogy az olvasó egyszersmind hallgatóvá is váljék s a népzenét ne csak kottában lássa, hanem eredeti előadásban is hallja. Nem Vargyason múlt, hogy sem ez, sem a következő, 1990-ben megjelent hangzónak szánt Példatár – a Kiadó értetlensége, szűkkeblűsége folytán – nem valósult meg.

E harmadik Vargyas-Példatár illetve tanulmány a *Magyar néprajz* VI. kötetében látott napvilágot, és ennélfogva jóval kisebb terjedelembe kellett szorítani, mint a kilenc évvel korábbit. Ennek ellenére mégis előrelépést jelent, mert a tanulmány olyan újabb eredményeket is közöl, mint a részben módosított dialektus-beosztás, vagy a fődialektusoknak alegységekre való osztása. A módosítást, vagyis a gyimesi csángók V. dialektusba sorolását az örvendetesen sokszorosára nőtt anyag zenei tulajdonságai indokolták. Vargyas 1990-es Példatárában 235 magyar dallam szerepel 41 gyűjtő anyagából, és 26 másnépi dallam található különböző kiadványokból, különböző más gyűjtőktől.

Érdekes kép bontakozik ki, ha ábrázolni próbáljuk a kilenc példatár abszolút számadatait és a teljes hozzáférhető anyaghoz viszonyított arányát.

KILENC PÉLDATÁR SZÁMADATAI

	Bartók–Kodály: *Erdélyi magyarság* [1923]	Bartók: *A magyar népdal* 1924	Kodály: *A magyar népzene* 1937	A „Kodály–Vargyas" *A magyar népzene.* Tanulmány + példatár első kiad. 1952	A „Kodály–Vargyas" *A magyar népzene.* Tanulmány + példatár kései kiad. 1973	Kodály idegen nyelvű *Magyar népzenéje* 1956/60/61	Javított-bővített „Kodály–Vargyas" angolul 1982	Vargyas: *A magyarság népzenéje* 1981	Vargyas: *Magyar népzene-* fejezet a *Magyar Néprajz* VI. kötetében. 1990
a hozzáférhető (berendezett) teljes magyar anyag	1582	7814	kb. 20 ezer	kb. 30 ezer	kb. 60 ezer	kb. 50 ezer	kb. 100 ezer		kb. 140 ezer
közölt magyar dallam	150	351	102	601	608	154	192	864	235
hány ezreléke a közölt a teljesnek	94	44	5,1	20	10,1	3,3	1,9	8,6	2,4
közölt másnépi dallam	–	5	39	40	46	46	54	83	26

A gyűjtés növekedésével nem tarthat lépést a példatár-válogatás, hisz akkor 10-15-20 ezres példatárak állnának elő. Így a válogatásnak egyre szigorúbbá, takarékosabbá kell válnia. De nemcsak ettől függ a százalék- illetve ezrelékarány, hanem a kiadók szeszélyétől is.

Ki lehetne még számítani a hangzó példáknak a teljes hozzáférhető fölvett anyaghoz viszonyított arányát. Ez azonban igen időigényes munka lenne, mert hangzó adatainkról nincs dallamszám-kimutatás, csak a hangzó órák, illetve a szalagméterek számáról s a munkalemezek (Pyrál lemezek, CD-k) mennyiségéről, tehát technikai paraméterekről.

(Tartozom egy szómagyarázattal. *Hozzáférhető,* elérhető anyagról szólok, mert az egyáltalán felgyűjtött anyag egy része még különböző intézményeknek vagy magánszemélyeknek tulajdonában van. Ami pedig akár másolatban, akár eredeti kéziratban vagy eredeti felvételen bekerült az akadémiai népzenei nagy anyagba, annak is támlapra tétele, illetve jegyzőkönyvezése rövidebb–hosszabb ideig tart. Amíg ez a kétféle munka el nem készül, addig az anyag még nem áll a kutatás rendelkezésére. A határon túli köztulajdonban és a bárhol rejtegetett magántulajdonban levő anyag pedig egyelőre elérhetetlen.)

Vargyas Lajos dallamtárai anyag-áttekintésben, gondosságban, szemléletbeni követendő példát mutatnak. Talán nincs még rajta kívül, a magyar népzenekutató-iskolán kívül sem más ország, sem más kutató, ahol és akinek kezében ilyen színvonalú, ennyire igényes válogatások, példatár-szerkesztések készültek volna.

A vargyasi szintű, vargyasi igényű példaválogatás talán még nehezebb feladat, mint egy összkiadáskötet szerkesztése. Mert *A magyar népzene tárá*ban elvileg minden hozzáférhető hiteles anyagot közre kell adni, csupán az a részletkérdés, mi kerüljön a „főszöveg", alias „dallamok" főfejezetbe, mi a hátulsó „Jegyzetek" fejezetbe, és ezen belül mi legyen kottás közlés, mi szolmizációs betűkkel történő közlés, és mi csupán „dallamát lásd..." utalásos adat. Válogatásnál viszont többlet-nehézséget jelent annak eldöntése, hogy melyik és mennyi kerüljön a Példatárba – vagy ellenkezőleg: mi *ne* kerüljön abba.

Vargyas Lajos példatár-összeállító szelleme két újabb hangzó kiadványban folytatódott. Mert Bodza Klára–Paksa Katalin *Magyar népi énekiskolája*[7] és a Rudasné Bajcsay Márta–Németh István–Olsvai Imre hármas által szerkesztett *Hallgassátok meg, magyarim...* című összeállításban[8] az volt a vezérelv, hogy a hozzáférhető teljes fölvett anyagból válogassák/válogassuk össze a legmegfelelőbb változatokat, úgy, hogy azok arányos keresztmetszetet nyújtsanak a dallamstílusokból, a hangszerekből, a dialektus-sajátságokból, az énekes–zenés népszokásokból, a különféle szövegműfajokból és – amennyire lehet – minél több gyűjtő anyagából véve.

Korántsem merítettem ki a téma, a problémakör minden vonatkozását, de remélem, képet kaptak a magyar népzenekutatásnak, illetve Vargyas Lajosnak egyfajta igen fontos és jelentős munkájáról.

7 Bodza Klára–Paksa Katalin: *Magyar népi énekiskola I–II.* Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1994.

8 Olsvay Imre–Rudasné Bajcsay Márta–Németh István: *„Hallgassatok meg, magyarim – Listen, my Hungarians".* Keresztmetszet a magyar népzenéről. A survey of Hungarian Folk Music. Budapest: Hungaroton, 1988.

Keuler Jenő

PARADOXONOK AZ OKTÁVAZONOSSÁGBAN

A zenei köztudatban teljesen nyilvánvaló az egymástól oktáv távolságra fekvő hangok minőségazonossága. Ezt fejezi ki a hangnevek oktávonkénti ciklikus ismétlődése is. Létezik ugyan olyan vélemény, hogy az oktávazonosság tudatosulása a zene történetének folyamán ment végbe, és voltak zenekultúrák, amelyekben a zenei összefüggések szerveződése szempontjából az oktávnak nem volt kitüntetett szerepe. A zenepedagógiai gyakorlatban is tapasztalhatjuk, hogy a zeneileg képzetlen emberek olykor összetévesztik az oktávot a kvinttel vagy a kvarttal. Mindez azonban csak arra figyelmeztet, hogy az oktávazonosság felismerésének képessége tanult képesség, de nem cáfolja, hogy az oktávazonosság jelensége pszichoakusztikai alapokon nyugszik. Állatkísérletek bizonyítják,[1] hogy a meghatározott magasságú hangra kialakított feltételes reflexek kiváltásánál is vannak példák oktávtévesztésre, vagyis a kísérleti állat számára az egymástól oktávnyira fekvő hangok azonos információt közvetítenek. Kérdés, hogy ez az ingerek hasonlósága miatt, vagy a hallási érzékletek sajátos természetéből kifolyólag következik-e be?

A modern hangtechnika jó lehetőségeket kínál az ingerek hasonlósága és az érzékletminőségek hasonlósága közti összefüggések kutatására. Belenyúlhatunk a hangok spektrumába,[2] és ellenőrizhetjük, hogy a frekvencia-színkép megváltoztatása befolyásolja-e a minőségazonosság megítélését.

A zongorahangolás régi tapasztalata, hogy ha a húrok tökéletlensége miatt a felhangok nem egészen tiszták,[3] az oktávokat egy kicsit el kell hangolni, hogy tisztának halljuk azokat. (Az is ismert, hogy az ilyen zongorával nem könnyű más hangszernek együtt játszania.) Kérdés, miért fogadja el a fül az 1 : 2 aránytól[4] kissé eltérő frek-

1 Vitányi Iván: *A zene lélektana*. Budapest: Gondolat, 1969. című könyvében említi ezt, Blackwell és Schlosberg kísérleteire hivatkozva.

2 Magyarul: frekvencia-színképébe. A hangjelenségek, s ezen belül a zenei hangok is, fizikai szempontból nézve szinte kivétel nélkül összetett rezgésjelenségek. A „hang spektruma" kifejezés arra vonatkozik, hogy a kérdéses hangban milyen rezgésszámú rezgések fordulnak elő, és az egyes összetevők milyen energiával érvényesülnek. (Az akusztika és pszichoakusztika kérdéseiben járatlan olvasó magyar nyelven többirányú szakszerű és praktikus felvilágosítást szerezhet Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. című könyvéből.)

3 A zenei hangok is összetett jelenségek, a hangmagasságot döntően uraló alaphang mellett odafigyeléssel a felhangok is kihallgathatók. Ideális esetben a felhangok rezgésszámai az alapfrekvencia egész számú többszörösei, de a fizikai feltételek tökéletlensége, például a húr megcsavarodása miatt a tényleges frekvenciák kis mértékben eltérhetnek a pontos matematikai értékektől.

4 Elméletileg az oktáv felső hangjának rezgésszáma az alsó hang rezgésszámának kétszerese kell legyen, ezért az oktáv hangközt jellemző frekvenciaarány 2:1.

vencia-relációk minőségazonosságát is, és meddig terjed a fül alkalmazkodóképessége, milyen határig lehet kényszeríteni, hogy más frekvencia-relációkban is azonos hangkvalitást észleljünk. Ha elfogadjuk azt az elméleti feltevést, hogy az oktáv hangköz hangjai között azért észlelünk minőségazonosságot, mert a két hang spektrumában nagyon sok a közös frekvencia (sokkal több, mint bármely más hangköz hangjai közt),[5] módszeres kísérleteket folytathatunk olyan spektrumok konstruálásával, melyek frekvenciái nem az oktáv, hanem valamilyen más távolságban fekvő hang spektrumával mutatják a legnagyobb egyezést.

Ilyen irányú kutatásaimat az indította el, hogy Yamaha DX7-II szintetizátoron[6] *Kósa Gábor* KA-rendszerében[7] (Különbségi hangokat[8] magában foglaló Aranymetszés-rendszerében) olyan spektrumú hangokat szintetizáltam, amelyek frekvenciái az *aranyszext*[9] szorzószámával – 1.618 – többszörözve emelkednek.[10] Meglepődve tapasztaltam, hogy az egymástól aranyszext távolságban fekvő hangok a hagyományos hangrendszerekben az oktávoknál tapasztalthoz hasonló minőségazonosságot mutatnak. Kósa Gábor maga is kitüntetett szerepet (transzponens szerepet) szánt hangrendszerében az aranyszextnek, és a hangokat aranyszextenként ciklikusan is-

5 A 110 Hz rezgésszámú hang (név szerint a *nagy A*), felhangjai 220, 330, 440, 550, 660, 770, 880, 990, 1100 Hz stb. rezgésszámmal rezegnek. Ezt a frekvenciasort az egy oktávval magasabb *kis a* hang spektrumának frekvenciáival összevetve: 220, 440, 660, 880, 1100 Hz stb. értékeket kapunk. Látható, hogy a *kis a* hang spektrumában kizárólag olyan frekvenciák találhatók, amelyek a *nagy A* spektrumában is előfordultak.

6 Mindazok a kutatási eredmények, amelyekről e tanulmány hírt ad, a *Yamaha DX7-II* szintetizátor nyújtotta speciális lehetőségeket kihasználva születtek meg, és reprodukálásuk is ezen az eszközön valósítható meg legkönnyebben. A hangszer billentyűi egymástól függetlenül tetszőleges hangmagasságra hangolhatók. A lehetséges legkisebb hangmagasság-változtatás az oktáv 1/1024-ed része, a fül megkülönböztető képességének határára esik. A hangok spektrumán belül 12 részhang frekvenciája és intenzitása szintén egymástól függetlenül, igen jó pontossággal szabályozható.

7 Kósa Gábor zeneszerző KA hangrendszerében a hangmagasságok frekvenciái és frekvencia-relációi a hallható rezgések tartományában (20-20000 Hz között) a Fibonacci számsornak megfelelő értékeket veszik fel. A rendszer elméleti kidolgozása már a hetvenes évek elején megtörtént, de a KA-hangolás gyakorlati kipróbálására csak a nyolcvanas években, a DX7-II szintetizátor mikrohangolási lehetőségeinek köszönhetően kerülhetett sor, a MTA Zenetudományi Intézetében. A KA-hangrendszerről megjelent publikációk: *Magyar Zene:* 1994/4, *Parlando:* 1993/6, 1994/6, 1995/3.

8 A különbségi hangok jelenségének lényege, hogy két egyidejűleg hangzó hang frekvenciakülönbsége olyan interferenciát hoz létre, amely (kedvező feltételek mellett) maga is hangként hallhatóvá válik. Kósa Gábor KA-rendszerének érdekessége, hogy a benne létrehozható különbségi hangok magasságai szintén a KA-rendszer hangkészletébe esnek.

9 Az aranyszext hangköznek kétféle változata létezik. Az egyik esetben az oktáv távolság olyan kettéosztása valósul meg, amelyben a nagyobb hangköz (az aranyszext) rezgésszáma úgy aránylik a kisebbhez, amint a teljes oktáv aránylik a nagyobb hangközhöz. Ebben az esetben az aranyszext nagysága a tiszta kvint és a kisszext közé esik. A másik esetben az aranymetszés-viszony számítása az oktáv hangköz hangjainak frekvenciáit veszi alapul. Ez esetben az aranyszext nagysága a kisszext és a nagyszext közé esik. Kósa Gábor ez utóbbi számítást alkalmazta KA-rendszerében.

10 Minthogy Kósa Gábor rendszere a Fibonacci-számokra épül, az aranyszext relációt is a Fibonacci-számok által lehetséges közelítésben valósította meg, de kísérletképpen – az én kíváncsiságom kielégítése céljából – készült egy olyan hangolás is, amely az aranymetszés-viszonyt még jobban megközelítő 1.618 frekvencia-szorzóval történt számításhoz igazodott. Ehhez a hangrendszerhez igazítva szintetizáltam olyan hangokat, melyekben a spektrum frekvenciái is az 1.618 szorzószámmal emelkednek.

métlődő hangnevekkel nevezte el. A névazonosságok azonban számára nem minőségazonosságot, csupán funkcióazonosságot jelentettek. Az aranyszext-spektrumú hangoknál viszont aranyszextenként ciklikusan visszatérő minőségazonosságot észleltem.[11]

Kísérletezni kezdtem különféle spektrumok szintetizálásával, és viselkedésük tanulmányozásával az egyenletes lebegésű temperált rendszerben. Először a *kisnóna* frekvenciáját – 17:8 – vettem alapul.[12] Olyan spektrumot szintetizáltam, melynek frekvenciái következetesen kisnóna viszonyt alkotnak (lecsengő dinamikával). Tisztán csengő, fémes hangzású hangot kaptam, mely az első benyomásra, akárcsak a hagyományos zenei hangok, egységes, meghatározott magasságú hangnak tűnik, de ha jobban odafigyelünk, kihallhatók belőle az összetevő frekvenciák. A magasabb hangtartományban a spektrum legalsó frekvenciája tűnik meghatározni a hangmagasságot, a mélyebb frekvencia-tartományban ez már nem egyértelmű. Ha skálázni kezdünk, a hangminőség kisnónánként tér vissza, a kisnóna távolságban fekvő hangok mutatkoznak azonos kvalitásúnak. Hasonló kísérleteket folytattam a nagynóna és a nagyszeptim rezgésszám-viszonyaival is, – 9:4, 15:8 – s a tapasztalatok hasonlóak voltak. Ha a hangspektrum nagynónákból épül, a kiinduló hangkvalitás nagynónánként tér vissza, nagyszeptimekből épülő spektrum esetén nagyszeptimenként. Hamarosan kiderült azonban, hogy ha ezekkel a paradox oktávokkal több oktávra kiterjedő oktávláncot játszom, a minőségazonosság illúziója elromlik, az oktávok *„elhajlanak"* a temperált rendszertől. Meggyőzőbb minőségazonosságot úgy lehet elérni, ha a spektrumok frekvenciáit az egyenletes lebegésű temperált hangközök szorzószámaival számolva hozzuk létre.[13] (Kisnóna: $(2^{(1/12)})^{13}$, nagynóna: $(2^{(1/12)})^{14}$, nagyszeptim: $(2^{(1/12)})^{11}$ stb.)

Végigpróbálgattam a temperált rendszer valamennyi hangközét. Úgy tapasztaltam, hogy a *nagyszexttől* a *nagynónáig terjedő hangköz-tartományban* a legkönnyebb az oktávillúzió megteremtése. Hat szinuszos részrezgésből[14] összetett spektrumok esetében az illúzió azonos intenzitású frekvenciák[15] mellett is megvalósul. A nagyszextnél kisebb és a nagynónánál nagyobb paradox oktávoknál viszont az oktávillú-

11 E tanulmányban a kísérletek tanulságai alapján született megállapításokat hangzó példák igazolják, amelyeket azonban e kiadvány keretében nincs lehetőség közölni.

12 A felhangsor 8. és 17. tagja közti kisnónát alapul véve.

13 A frekvencianövekedés és a hangmagasság-emelkedés között logaritmikus az összefüggés. Ami a frekvenciák viszonylataiban arány, az a hangmagasságok kapcsolataiban távolság. Ennek értelmében minden hangköznek valamilyen frekvencia-arány, illetve szorzószám felel meg. Például az oktáv arányszáma 2:1, szorzószáma 2. A felhangsorbeli tiszta kvint arányszáma 3:2, szorzószáma 1.5 és így tovább. A hangközök szorzószámai hatvány formájában is felírhatók. Például az oktáv szorzószáma 2^1, a dupla oktávé 2^2 a fél oktávé $2^{(1/2)}$, az egyenletesen temperált félhang távolságé, minthogy az oktáv távolság 1/12 része, $2^{(1/12)}$. A temperált félhangokban mért hangközök szorzószámát úgy kapjuk meg, hogy a félhang szorzószámát felemeljük a megfelelő hatványra. Így például az egyenletesen temperált kvint szorzószáma $(2^{(1/12)})^7$.

14 A szinuszfüggvény által leírható rezgések a legegyszerűbb rezgésjelenségek, melyek spektruma egyetlen egy frekvenciából áll. Minden más rezgéslefolyás összetett, ez energetikai szempontból vizsgálva felbontható különböző frekvenciájú és energiájú szinuszos rezgésekre.

15 Azonos energiájú.

zió megteremtése érdekében ki kell keverni a spektrum frekvenciái közti legkedvezőbb intenzitásviszonyt. Voltaképpen nem is a nagyszext, hanem az aranyszext az a határhangköz, amelyiktől kezdve a hangközök kisebbedésével egyre nehezebb az illúziót megteremteni, csak hát a temperált tizenkétfokú rendszerben nincs helye az aranyszextnek. (Hallásfiziológiai szempontból abban keresem ennek a magyarázatát, hogy ilyenkor a belső fülben, az alaphártyán[16] szomszédos, majd egymást egyre inkább átfedő kritikus sávok[17] aktivizálódnak. Az aranyszext távolság körülbelül két kritikus sáv kiterjedésének felel meg. A kisszexttől kezdve a spektrum frekvenciáihoz igazodó kritikus sávok fokozatosan kölcsönhatásba kerülnek, átfedik egymást, és azon a ponton, ahol az átfedés már a szomszédos sáv középpontján is túlterjed, az oktávillúzió megteremtése lehetetlenné válik. Természetesen ezt a feltevést adekvát kutatásokkal kellene megerősíteni.)

A *nagynónánál nagyobb* hangközű spektrumoknál a hangkép egyre inkább *részhangok együtthangzására* esik szét, nehéz egységes hang benyomását keltő hangképet kikeverni. Innen kezdve mutatkozik leginkább az a jelenség is, hogy a ciklikusan visszatérő minőségek olyan közel kerülhetnek egymáshoz, hogy nehéz észrevenni közöttük a magasságbeli különbséget. „Oktávot" lépve nem oktávlépést, hanem *prímlépés*t, hangismétlést észlelünk.[18] A részhangok intenzitás-viszonyainak kedvezőbb beállításával azonban ezen is lehet valamennyit javítani.

A hang egységességéről alkotott benyomásunkat tudvalevőleg a spektrum frekvenciáinak burkológörbéje, azaz a hang belső dinamikája is befolyásolja.[19] Ha a burkológörbe dinamikus lefolyású, és az egyes frekvenciák dinamikája hasonló tendenciát mutat, a részhangok jobban fuzionálnak, a benyomás egységesebb.

A paradox oktávok létrehozásában kezdetben csak egységes frekvencia-szorzóval próbálkoztam. Így hoztam létre csupa nagyszeptimből, csupa kisnónából vagy egyéb

16 A hallócsigában hosszanti irányban végighúzódó hártya, amelyen érzékelő sejtek sokasága helyezkedik el. Békésy György Nobel-díjas tudós mutatta ki először, hogy a hanghullámok a csigába jutva folyadékhullámként terjednek tova, és frekvenciájuktól függően a hártya más-más helyén fejtik ki a maximális ingerhatást. A magas frekvenciák a csiga bejáratához közeli sejteket ingerlik, és minél alacsonyabb a frekvencia, annál tovább halad a hullám, annál inkább közelít az ingerlési maximum a csiga csúcsához. A hangmagasság-viszonyokhoz társuló térszerű képzeteink tehát összefüggésbe hozhatók az ingerlési helyek térbeliségével.

17 A csigában haladó hullámok ingerlési maximuma sokkal szélesebb területet érint, mint ami a hangmagasságnak topográfiailag megfelelne. Egyetlen frekvencia ingerlési maximuma is körülbelül akkora területet érint, mint ami egy nagyterc és tiszta kvart közötti hangköznek felel meg. Ezek az úgynevezett kritikus sávok, melyek anatómiailag is az agy felé haladó neurális pályák szorosabban összetartozó gyűjtőterületei. A kritikus sávok nem helyileg rögzített területek, hanem mindig a hangok frekvenciáitól függő helyek szerint aktivizálódnak.

18 Nem csoda, hiszen a spektrum frekvenciái akkora hangmagasság-tartományt érintenek, hogy az áloktávnak megfelelő hangköz-lépésben már csupán egy részhang frekvenciájának belépése vagy kiesése a változás. A fül számára így már feltűnőbb az azonosság mint a különbség.

19 A szakirodalom az egyes hangok dinamikai lefolyását nevezi burkológörbének (lecsengő hang, tartott hang, beúszó hang, staccato hang stb. burkológörbéje). Stephen McAdams kutatásai kísérletileg is igazolták, hogy a több frekvencia-komponenst tartalmazó spektrumok könnyebben keltik egységes, osztatlan hang benyomását, ha a spektrum frekvenciáinak azonos a burkológörbéje. (McAdams: „Spectral Fusion and Creation of Auditory Images." In: *Music, Mind and Brain*. New York: Plenum Press, 1982.)

hangközből álló spektrumokat. Tekintve azonban, hogy a hagyományos zenei hangok felhang-spektrumában sem csupán oktávok vannak, kísérletezni kezdtem, milyen mértékben lehet a paradox oktávokhoz vezető hangspektrumokat más, „oktávidegen" frekvenciákkal terhelni. Kiderült, hogy (ha az „oktávidegen" frekvenciák intenzitása nem lép túl egy bizonyos határt) az oktávillúzió így is létrejöhet. Megpróbáltam a felhangsor mintájára szabályszerűen kisebbedő hangközökből spektrumot építeni, de a felhangsorra jellemző számtani közepek[20] mellett kipróbáltam a pillérfrekvenciák távolságának mértani közepek szerinti felosztását is, sőt szintetizáltam spektrumokat a temperált félhang-rendszer frekvenciaértékeire kerekített frekvenciákból is.

Az oktávparadoxonok jelensége felveti a hagyományos *króma-* illetve *hangkvalitás*-fogalom felülvizsgálásának szükségességét. Felmerül a kérdés, van-e értelme a közhasználatú hangkvalitás-neveknek a paradox oktávok rendszereiben. Ha a spektrumot analizáló figyelemmel hallgatjuk, természetesen halljuk, hogy milyen konkrét hangmagasságok szólnak együtt. Például egy kisnónákból épülő spektrumban elég jól kihallható, hogy – tegyük fel – a *Gisz*-szel az *a*, a b^1, a h^2, a c^4 és a *cisz*^{5} hangzik együtt, de ha a hangot *mint egészet* – több színkép-komponensből egységes egésszé fuzionálódott jelenséget – figyeljük, azt tapasztaljuk, hogy a *Gisz, a,* b^1 stb. billentyűk lenyomásakor ugyanazt a „hangkvalitást" halljuk, és ez sem nem *gisz,* sem nem *a,* sem nem *b,* sem nem egyéb ismert hangkvalitás, hanem egy olyan, ami *csakis a kisnóna-oktávok rendszerében létezik,* és a temperált félhangok skáláján nem tizenkettő, hanem *tizenhárom* különböztethető meg belőlük. Nevezzük őket *paradox hangkvalitásoknak!*

Ellentétben a hagyományos felhang-spektrumokkal, amelyekből mindig az alapfrekvencia hallható ki legjobban, még akkor is, ha kisebb intenzitású a felharmonikusoknál, a paradox oktávoknál az összetevők *intenzitása* – pontosabban szólva *fónértéke*[21] – *a döntő*. A nagyobb fónértékű részhangok jobban kiszólnak. Összefüggéseikből kiragadott paradox kvalitású hangoknál megeshet, hogy a legerősebb komponens hagyományos hangkvalitás asszociációt kelt bennünk. Például az imént említett nónaspektrumból azonos intenzitásértékek mellett a h^2 szól ki legjobban, s ennek alapján az abszolút hallású észlelő *h* kvalitásúnak ítélheti az egész hangot. Azonban a paradox oktávok rendszerében, ahol nem oktávonként, hanem más hangközönként tér a kvalitásbeli azonosság vissza, a hagyományos hangkvalitás-asszociációk értelmüket vesztik. E paradox jelenség létrejöttében a spektrum kisebb intenzitású frekvenciái is fontos szerepet játszanak.

Az „oktáv"-idegen frekvenciákkal terhelt spektrumok esetében sem szükségszerű, hogy a legalsó frekvencia legyen a legjobban hallható, de fontos, hogy a pillér-

20 A felhangsorban minden egymást követő három hang frekvenciája közül a középső a két szélső számtani közepe.

21 A *fón* a hangosságszint mértékegysége. 1000 Hz frekvenciájú hangnál a hangosságszint logaritmikusan aránylik a hang fizikai intenzitásához, más frekvenciákon azonban kisebb-nagyobb mértékben eltér ettől. Ennek értelmében az azonos intenzitású hangok fónértékei nem szükségszerűen azonosak. Az intenzitás-értékek és fónértékek frekvenciafüggő összefüggését az úgynevezett *Fletcher-Munson görbék* szemléltetik grafikusan.

frekvenciák[22] jobban érvényesüljenek a terhelő frekvenciáknál, mert az oktávillúzió általuk jön létre, ők határozzák meg a paradox hangkvalitás minőségét.

(Az eddig felhozott példák azt látszanak igazolni, hogy az oktávazonosság jelensége nem a hallási érzékletek sajátos természetével, hanem az ingerek hasonlóságának felismerésével magyarázható. Léteznek azonban tapasztalatok, amelyek megkérdőjelezik ezt. Tudvalevő, hogy a szinuszhangok[23] körében az oktávok minőségazonossága 2000 Hz-ig eléggé egyértelmű, holott az összehasonlításra kerülő szinuszhang-spektrumoknak nincsenek közös frekvenciái. Még nehezebben megválaszolható kérdést vet fel a páratlan felharmonikusokat tartalmazó négyszögjelek[24] esete, melyek szintén az oktávjukkal mutatkoznak azonos kvalitásúnak, holott a négyszöghangok spektrumából az oktávok mint pillérfrekvenciák teljesen hiányoznak. Amennyiben itt is az ingerek hasonlóságáról van szó, kutatni kell a hasonlóság további ismérveit.)

Az oktávparadoxonok jelensége számos zeneelméleti és zeneszerzői kérdést vet fel. Átértelmeződnek a konszonancia–disszonancia viszonyok. Ha például a kisnóna kerül oktáv szerepkörbe, akkor ez lesz a legkonszonánsabb hangköz, miközben az eredeti szerepköréből kiesett oktáv disszonáns karaktert kap. Ugyanezt tapasztaljuk a nagyszeptim-oktávoknál is. A nagynóna- és kisszeptim-oktávok rendszerében a hagyományos oktáv puhábban disszonáns, a nagyszext-oktávok rendszerében lágyan konszonáns karaktert vesz fel.[25] Új összefüggésbe kerülnek a *hangköz-megfordítások*. Például a kisnóna-oktávok rendszerében a „nagytercnek" „nagyszext" lesz a megfordítása, a „tiszta kvarté" „kisszext", a „tiszta kvinté" „bővített kvart". A nagynóna-oktávok rendszerében a „nagyterc" megfordítása a „kisszeptim", a „tiszta kvarté" a „nagyszext", a „tiszta kvinté" a „tiszta kvint" stb. Felmerül persze a kérdés, szabad-e ezekben a rendszerekben a hagyományos hangköz-neveket használni. Pontosabban fejezzük ki magunkat, ha azt mondjuk: a *négytizenharmad kisnóna-oktávnak* a *kilenc-*

22 Azokat a frekvenciákat nevezem pillérfrekvenciáknak, amelyek meghatározó fontosságúak a kérdéses oktávillúzió létrejövetelében. Például a kisnóna-oktávok illúziójának létrejöttéhez elengedhetetlen, hogy a hangok spektrumában kisnóna-viszonyban álló frekvenciák láncolata előforduljon. Az ettől eltérő, pilléridegen frekvenciák (például a pillérfrekvenciák számtani közepei) nem javítják, hanem inkább rontják az oktávillúzió megteremtésének feltételeit, azaz terhelik a spektrumot. Ennek ellenére, ha intenzitásuk nem ér el egy kritikus mértéket, az oktávillúzió megvalósulhat. (Az idézőjelesen használt „oktáv"-idegen frekvenciákon pilléridegen frekvenciákat kell érteni.)

23 A szinuszhangok a legegyszerűbb spektrumú hangok: spektrumuk egyetlen szinuszos rezgésből áll.

24 A négyszögjel olyan rezgéslefolyás, melyen belül két fizikai mennyiség szakaszosan váltakozik. Négyszöghang: az a hangjelenség, melynek rezgéslefolyása a négyszögjelével azonos. Spektruma egy alapfrekvenciából és ennek páratlan számú többszöröseiből áll, feltéve, hogy a részrezgések mind a 0 fázisból indulnak. Hangszíne leginkább a klarinét hangjára emlékeztet.

25 A disszonanciák fokozatainak osztályozásában hagyományosan a nagyszeptimet, kisszekundot és kisnónát minősítjük kemény disszonanciának, a kisszeptimet, nagyszekundot, nagynónát puha disszonanciának. Ha viszont a hangközök disszonanciafokát a kisszeptim-oktávok rendszerében vizsgáljuk, ahol a kisszeptim viselkedik oktávként, akkor az egy lépésközzel nagyobb nagyszeptim keményen disszonáns, a két lépésközzel nagyobb hagyományos oktáv puhán disszonáns hangzásúnak hallatszik. A nagyszext-oktávok rendszerében a nagyszext viselkedik oktávként, a kisszeptim keményen, a nagyszeptim puhán disszonáns, míg a hagyományos oktáv már lágyan (decimára emlékeztetően) konszonáns hangzású.

tizenharmad kisnóna-oktáv a megfordítása, a *négytizennegyed nagynóna-oktáv* megfordítása a *tíztizennegyed nagynóna-oktáv* stb.

Zeneszerzői szempontból izgalmas kérdés, lehet-e e különös spektrumú hangok rendszereiben a hagyományoshoz hasonló tonális viszonyokat teremteni. Minthogy vannak a rendszerben konszonánsabb és disszonánsabb hangközök, adott a harmóniákkal történő zenei feszültségteremtés lehetősége. Kísérleteim tanúságai szerint a kromatika direkt és rejtettebb eszközeivel megvalósíthatók feszültségnövelési és -csökkentési folyamatok. Például, ha a nagyszeptim-oktávok rendszerében következetesen „tiszta oktávokat" (tizenkéttizenegyed nagyszeptim-oktávokat) halmozunk egymásra, fölfelé haladáskor a kromatikus emelkedés, lefelé haladáskor a kromatikus süllyedés érzete, és az ezzel járó feszültségnövekedés, illetve csökkenés élménye társul.[26] A kisnóna-oktávok rendszerében éppen az ellenkezőjét tapasztaljuk, fölfelé haladáskor süllyed a kromatika és lefelé haladáskor emelkedik. Rejtett kromatikus emelkedés és süllyedés valósítható meg például a kvintoktávok rendszerében attól függően, hogy „nagyterceket" vagy „kisterceket" (négyheted kvintoktávokat vagy háromheted kvintoktávokat) halmozunk egymásra. Kedvező körülmények között megteremthetők a harmonikus és melodikus figuráció feltételei, és megnyílik a harmóniai funkciók differenciálódásának lehetősége is.

Lehetőségeink tovább bővülnek, ha *kilépünk a temperált félhangok rendszeréből.* Ha – tegyük fel – a klaviatúrát úgy hangoljuk be, hogy a tiszta oktávot *tizenegy egyenlő részre osztjuk,* akkor a hangmagasság billentyűnként *egytizenegyed oktáv* hangközzel emelkedik, és így (természetes felhang-spektrumú hangokkal) a *c* billentyűről kiindulva a *h* billentyűn térünk vissza az eredeti hangkvalitáshoz. Ha viszont ebben a rendszerben olyan spektrumú hangokat szintetizálunk, melyek frekvenciái a *tizenkét-tizenegyed oktáv szorzószámával* – $(2^{(1/11)})^{12}$ – emelkednek, a minőségazonosság újra a tizenkettedik billentyűnél fog visszatérni, s ezúttal olyan rendszer jön létre, melynek belső összefüggései *hasonlítanak a temperált 12-fokú rendszer összefüggéseire.* A rendszerben látszólag újra van kvint, nagyterc, kisterc, kisnóna, nagyszeptim stb. E látszólagos tercek, kvintek, szeptimek persze nem mindig úgy viselkednek, mint a valódiak. Például, ha egy áltritonuszt egy álkvinttel váltogatva hallgatunk, nem biztos, hogy a kvintet észleljük stabilabbnak. Nem csoda ez, hiszen a 12/11-oktávokból álló hangspektrum lényegesen különbözik a hagyományos zenei hangok spektrumától. Mégis segíthetünk a helyzeten, ha megterheljük a spektrumot a 11-fokú skála frekvenciáira kerekített „oktávidegen" álfelhangokkal.[27] Ez esetben a

26 Analóg esetek hagyományos hangolású hangszereinken is megfigyelhetők. Például egy felfelé vezetett nagyszeptim-láncban kromatikus süllyedést, kisnóna-láncban kromatikus emelkedést vehetünk észre. A hagyományos hangszer-hangok spektrumában azonban az alapfrekvencia oktávjai kisebb intenzitásúak mint az általam szintetizált mesterséges hangok pillér-frekvenciái, ezért ott a kromatikus emelkedés vagy esés rejtettebb, mint itt.

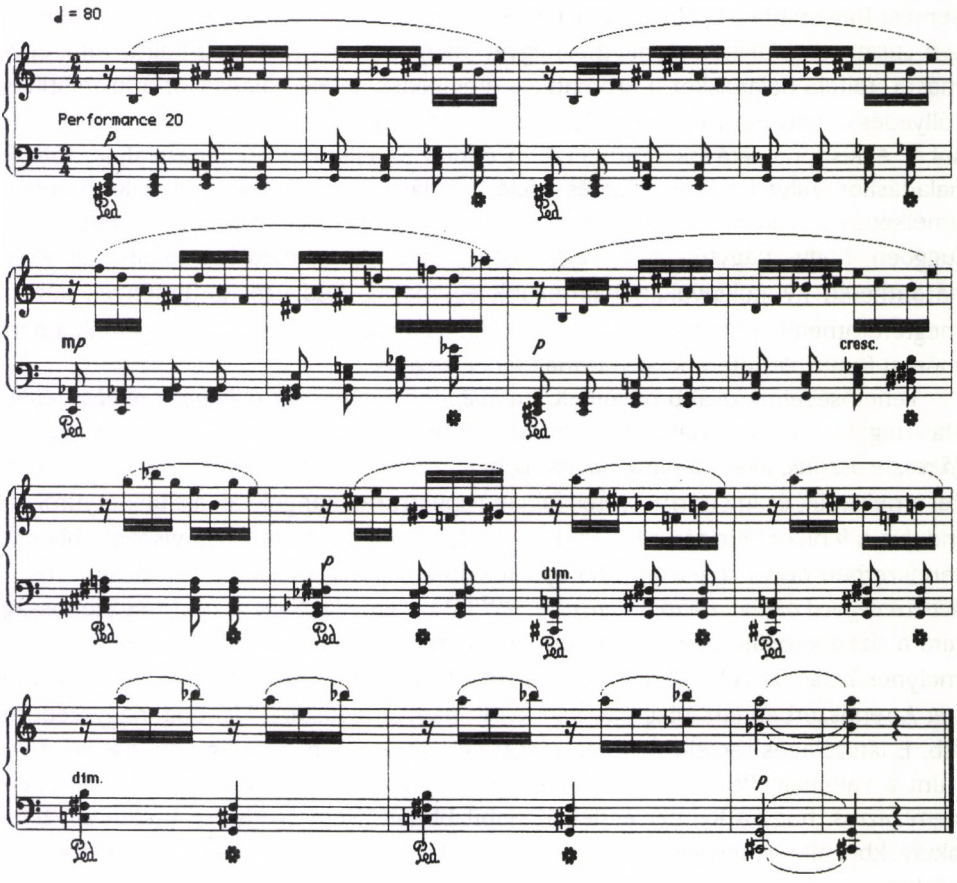
27 A tulajdonképpeni álfelhangok frekvenciái a pillérfrekvenciákból kiindulva számtani középértékek számításával kaphatók meg. Ezek azonban – akárcsak a valódi felhangok frekvenciái a temperált tizenkétfokú rendszerben – kissé eltérnek a hangrendszer megfelelő fokainak frekvenciáitól. Ezt az eltérést küszöböltem ki azáltal, hogy az álfelhangok frekvenciáit a hangrendszerben is meglévő frekvenciákra kerekítettem.

OKTÁVPARADOXONOK

Nagyszeptim-oktávok

– Yamaha DX7-II szintetizátorra –

Keuler Jenő (1990)



A temperált nagyszeptim viselkedik oktávként.
A kottafejek a szintetizátor billentyűire vonatkoznak.

rendszerben eljátszhatók hagyományos dallamok is, sőt, korlátozott körülmények között a kétszólamú dúr-tonalitás illúziója is megteremthető. Ha azonban a basszust egy „oktávval" mélyebben megszólaltatva eltávolítjuk a felső szólamtól, elromlik az egységes tonalitás illúziója, és ez kedvezőtlenül hat vissza a hangkvalitás-azonosság elfogadására is. Mindez arra figyelmeztet, hogy az oktávazonosság problematikája nem korlátozható az ingerhasonlóság felismerésére. Ebben az áltizenkétfokú hangrendszerben meglepően szépen hangzik a pántonális zene (például Webern zenéje).

Az oktávazonosság axiómájának elvetésével eleddig ismeretlen zenei terek tárulnak elénk, és mindnek más a belső szerkezete. A jelenség arra emlékeztet, ahogyan Bolyai János a párhuzamosokról szóló euklideszi axiómát kétségbe vonva további ellentmondásmentes geometriákat fedezett fel.

Az oktávparadoxonok világának megismeréséhez a tudományos vizsgálódás önmagában kevés. A zeneszerzői kíváncsiság tárhatja fel igazán, milyen zenei erőterek hívhatók életre ezekben a rendszerekben, és milyen muzsika bontakozhat ki e különös erőterekben. A zeneszerzői gyakorlatban derülhet ki, milyen élmények kifejezésére, milyen zenei intonációk alkalmazására nyílik jobb lehetőség az egyik vagy a másik rendszerben. Magam is zeneszerző lévén, a művészi és tudományos megismerés eszközeit egyesítve keresem a választ a kérdésekre. Rövid tanulmánydarabokat komponáltam, amelyek mindegyikében valamilyen zeneszerzői problémát igyekeztem megoldani, nem mondva le azonban arról, hogy kompozícióim embertől emberhez szóló üzenetet hordozzanak. Bár e helyen nincs lehetőség hangzó példák bemutatására, egy rövid kompozíció kottapéldájának közzététele tanulságos lehet. A mű címe: *Nagyszeptim-oktávok,* minthogy a temperált nagyszeptimek viselkednek benne oktávként. A hangkvalitás minden tizenegyedik billentyűnél tér vissza. A lejegyzésben a kottafejek a szintetizátor billentyűire vonatkoznak.

IRODALOM

KEULER JENŐ: „Problems of Shape and Background in Sounds with Inharmonic Spectra." In: M. Leman (ed.): *Music, Gestalt and Computing.* Berlin–Heidelberg–New York–Barcelona–Budapest–Hong-Kong–London–Milan–Paris–Santa Clara–Singapore–Tokyo: Springer-Verlag, 1997.

KÓSA GÁBOR 1994: „A KA hangrendszer". *Magyar Zene.* Budapest.

TARNÓCZY TAMÁS: *Zenei akusztika.* Budapest: Zenemükiadó, 1982.

VITÁNYI IVÁN: *A zene lélektana.* Budapest: Gondolat, 1969.

ZENETUDOMÁNYI KONFERENCIA

SZABOLCSI BENCE

születésének 100. évfordulója tiszteletére

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, valamint az MTA Zenetudományi Intézete kétnapos tudományos konferenciát rendez Szabolcsi Bence (1899–1973) születésének 100. évfordulója tiszteletére, egyetemes és magyar zenetörténeti, illetve népzenetudományi témákból.

A konferencia színhelye az MTA Zenetudományi Intézet Kodály terme (1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7.), időpontja 1999. november 26–27.

A konferencia viszonylagos rövidsége miatt előre láthatólag nem lesz mód minden felajánlott referátum megtartására. Jelentkezéskor kérjük beküldeni a tervezett előadás címét és rövid tartalmi összefoglalását, amelynek alapján a Társaság elnöksége és az Intézet igazgatósága által kiküldött bizottság összeállítja a végleges programot.

Cím:
Tallián Tibor, MTA Zenetudományi Intézet
1250 Budapest, Pf.28

Telefax:
(36-1) 375 92 82

e-mail:
info@zti.hu

KÁRPÁTI JÁNOS
Magyar Zenetudományi
és Zenekritikai Társaság
elnök

TALLIÁN TIBOR
MTA Zenetudományi Intézet
igazgató

Richter Pál

MAGYAR NYELVŰ ÉNEKEK FERENCES KÉZIRATOKBAN

Magyarország 17–18. századi történetében az újabb kutatások eredményeként egyre inkább felértékelődik a ferences rend kulturális szerepe. Ma már olyan ismeretek birtokában vagyunk, melyek alapján nemcsak általánosan a rend történetéről, hanem a rendnek a társadalmi érintkezés egyes területein (vallásgyakorlás, nevelés) betöltött szerepéről is részletesebb képet alkothatunk. Példaként említhetjük, hogy jezsuita mintára iskoláikban latin nyelvű színjátékokat rendeztek, a népi dramatikus hagyománnyal szerves kölcsönhatásban passiójátékokat és egyéb vallásos drámákat mutattak be.[1] Bár nem tartoztak a kifejezett tanítórendek közé, a ferencesek a legtöbb rendházuk mellett elemi iskolát működtettek, és a 18. század folyamán mintegy 17 gimnázium volt hosszabb-rövidebb ideig fennhatóságuk alatt.[2] Közismert a népnyelv ápolásában betöltött szerepük. Ennek keretében az anyanyelv templomi használatát is, amennyire lehetett, engedték és szorgalmazták.[3] A 17. század folyamán liturgikus zenéjükben sajátos, a szerzetesrendek körében egyedülálló stílust alakítottak ki, amely szintén a 18. században érte el kiteljesedést.[4] Ez a stílus nemcsak a magyarországi, hanem a Habsburg birodalom többi ferences rendtartományát is jellemezte, és kisebb eltérésektől, helyi jellegzetességektől eltekintve közös zenei íz-

1 41 magyar nyelvű passió és több, mint 20 egyéb dráma kéziratos szövege maradt fenn (Pintér Márta Zsuzsanna: *A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században.* Budapest: Argumentum Kiadó, 1993).

2 Pintér: i. m.: 12–14.

3 A 17. század derekán mind nagyobb lett az igény, hogy az anyanyelvű éneklést a mise egészére kiterjesszék. A miseénekek szövegei közül elsőként a Credót fordították le magyarra, majd hamarosan a teljes ordinarium missae megjelent magyar fordításban (Papp 1990: 162.). Mint általánosan az egyházban, a mise alatt a népnyelvű éneklést a ferencesek is tiltották, de szentbeszéd előtt és után, litániákon, körmeneteken és temetéseken stb. hagyományosan gyakorolták azt. (Ed.) Saviana Diamandi–Papp Ágnes: *Kájoni kódex* = Codex Caioni 1–2. Bukarest–Budapest, 1993–94 = Musicalia Danubiana 14.; (Szerk.) Kájoni János: *Cantionale Catholicum.* Csíksomlyó, 1676 = Domokos Pál Péter: *...édes Hazámnak akartam szolgálni...* Budapest, 1979)

4 E zenei stílus, az úgynevezett „kolostori monódia" (Papp 1990: 160; Szigeti 1978) kialakulása a 17. századra nyúlik vissza. Részben a zenei jellemzők és részben a rendi jóváhagyások alapján a stílust történetileg három korszakra oszthatjuk: 1. a 17. század végéig; 2. 1740–50-ig; 3. 1750-től a 19. század elejéig (Kačic 1991; Kačic 1997; Szigeti 1980). A ferencesek stílusához hasonlót csak a korabeli pálos kéziratokban találunk bizonyos énekeknél (például: Credo). NB.: A dallamok részben megegyeznek a ferences kéziratokban is meglévőkkel (Papp 1969; Szigeti 1980; Richter 1995a; Richter 1997).

lést jelentett.[5] Az akkori birodalom területéről összességében több, mint kétszáz 17–18. századi ferences zenei kézirat maradt fenn. Ezek többsége jellemzően két kézirattípusba, a nagyméretű, csak az énekszólamo(ka)t tartalmazó *kóruskönyvek,*[6] illetve az orgonista, kántor által készített, particellában lejegyzett (a dallamokhoz kíséretként egy basszus szólamot társító) *orgonáskönyvek* típusába sorolható.[7] Tartalmukat tekintve a kéziratokba nagyobb részt miseordináriumokat (beleértve a gyászmise tételeit is), litániákat, antifónákat (különösen nagy számban Mária-antifónákat), himnuszokat és kisebb részt egyéb énekeket, többek között népnyelvűeket jegyeztek le.[8]

Kájoni kéziratait leszámítva a történeti Magyarország területéről származó száznál több forrásban az eddigi kutatások szerint összesen 14 magyar nyelvű énekről tudunk.[9] Hasonló számban fordulnak elő német és szlovák nyelvű énekek is. Ellentétben a szomszédos osztrák provinciával, ahol a 18. század elejétől jól nyomon követhető egy német nyelvű énekrepertoár használata, a magyarországi rendtartományok forrásaiban az anyanyelvű éneklés (magyar, szlovák, német) csak szórványosan bukkan fel.[10] A népnyelvű adatok csekély száma a kéziratok nagy részének típusával, valamint tartalmi jellemzőivel indokolható, és nem a korabeli ferences gyakorlat esetleges ellenállásával az anyanyelvű énekléssel szemben.

A magyar nyelvű énekek dallamai közül hatot latin, illetve német szöveggel is használtak. A dallamok fele (7 darab) csak egy kéziratban, további 4 darab két, 2 darab négy, végül 1 darab hat kéziratban fordul elő, míg magyar szöveggel 10 éneknek csak egyetlen, a többinek két lejegyzését találjuk. A dallamokat összesen 10 – az

5 Kačic 1997. Magyarországon a 17–18. században az alábbi ferences rendtartományok voltak: mariánus (Provincia Hungariae S. Mariae) pozsonyi központtal, a rendtartomány területe a Dunántúlt és a Felvidék nyugati részét foglalta magába; salvatoriánus (Provincia Hungariae S. Salvatoris), a rendtartomány területe a Felvidéktől az alföldi rendházakon keresztül Szabadkáig terjedt; ladislaita (Provincia Hungariae S. Ladislai), 1655-ben vált önállóvá a mariánusok zágrábi és pécsi őrségéből, a rendtartomány Szlavóniát foglalta magába, de hozzátartozott Pécs, Siklós, Nagykanizsa és Szigetvár is; erdélyi stefanita (Provincia Hungariae S. Stephani), 1729-ben lett önálló, korábban a salvatoriánus provincia egyik őrsége volt Csíksomlyó központtal; kapisztrán (Provincia Hungariae S. Joannis a Capistrano), 1757-ben alakították ki, rendházai közül a budai, a mohácsi, az eszéki és a földvári voltak a legjelentősebbek (Karácsonyi János: *Szt Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig.* Budapest, 1923; Pintér: i. m: 10–11).

6 A kéziratok, főként az osztrák tartományok forrásai között nem ritka a 40x50 centiméter méretű. A források zömmel egyszólamú, később a 18. század második felétől kétszólamú tételeket is tartalmaznak.

7 Az egykori Habsburg birodalom területéről származó, a ferencsek sajátos zenei stílusát bemutató források közül Kájoni Organo Missaléja az eddig ismert legkorábbi kézirat. (Richter 1995a; Richter 1995b; Richter 1997).

8 A miserepertoár tartományköziségéről: Kačic 1991; Kačic 1997; Murányi Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen in den Franziskaner Handschriften in Ungarn.* Budapest: Püski, 1997.

9 Kájoni kéziratainban található magyar nyelvű és a magyar néphagyományban is meglévő énekekről: Codex Caioni 2 i.m:169, 276, 645–652; Richter 1999. A magyarországi archívumok ferences kéziratait és az ezekben található dallamokat Murányi Róbert katalógusa közli. Ezek nagyrészt a mariánus, kisebb részt a salvatoriánus és a kapisztrán rendtartományokból származnak. A továbbiakban a Murányi katalógusában szereplő dallamokra a jegyzék számával is utalunk, MV rövidítéssel. A szlovákiai mariánus forrásokat részben közli Kačic 1991: 44–90.

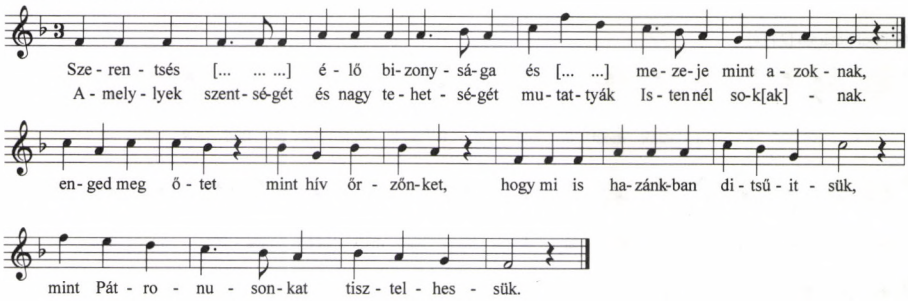
10 Az osztrák repertoár mintegy 12 dallamból áll, de ezek több kéziratban is rendre megtalálhatók.

1700 és 1823 közötti időszakból származó – kézirat tartalmazza. Az adatok keletkezési idejéről a címlapok alapján a legtöbbször csak annyit állapíthatunk meg, hogy a címlapon szereplő évszámnál az ének lejegyzése nem korábbi.

Komáromból, az 1770-es évekből származik Kraus Gabriel kézirata,[11] melynek végén 3 magyar éneket jegyeztek le: *Sequuntur Cantilenae quae Cum Populo cum Organi cantari solent Contra terrae motum:* (földmozgások idején, illetve azok megelőzése érdekében kellett énekelni őket, kegyelemért és védelemért könyörögve).[12] Az énekeket más kéz jegyezte le, nem Kraus.[13] A dallamok közül a harmadik (*O édes Jezusunk*) máshonnan még nem került elő, egyelőre nincsenek konkordanciái. Az énekek szövegét sem sikerült másutt kimutatni, valószínűleg latin szövegek egyedi fordításairól van szó. Stílusuk és sorszerkezetük alapján a 18. századi, erőteljes német hatást tükröző énekek sorába illeszkednek.

Első énekünk német nyelvterületen széles körben kimutatható, a nyomtatott forrásokban (Bäumker 1773-as adatot közöl) és a szájhagyományban egyaránt.[14]

Kraus Gabriel kézirata [247r]



A második ének dallama a magyar nyelvterület egészén ismert egyházi ének, legtöbbször a *Mondj naponként és óránként* szöveggel.[15] A dallam használata eddig csak a 18. század végétől volt kimutatható (Bozóki Mihály énekeskönyve. Vác, 1797). Hasonló dallamalakot találunk az 1651-es Cantus Catholiciben (talán ebből alakult ki a 18. századi énekekre jellemző AABA sorszerkezetű dallamunk) és egy 19. századi

11 A kézirat jelenleg a szlovákiai Turócszentmártonban (Martin), a Matica Slovenska archívumában található, jelzete: D IV 6 (a pozsonyi Zenetudományi Intézetben mikrofilm másolat B 118 jelzet alatt). A címlapon az 1781-es évszám áll, de Kraus már 1780-ban meghalt. Kačic feltételezése szerint a kézirat 1769–1770 körül keletkezett (Kačic 1991, 72–73).

12 A szomszédos bécsi provinciában egy pestis elleni ének (Stella coeli) annyira gyökeret eresztett a ferences repertoárban, hogy miséken mindig énekelték a Credo és a Sanctus között (Friederike Grasemann: „Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts." *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 27. 1966, 72–124: 76–80).

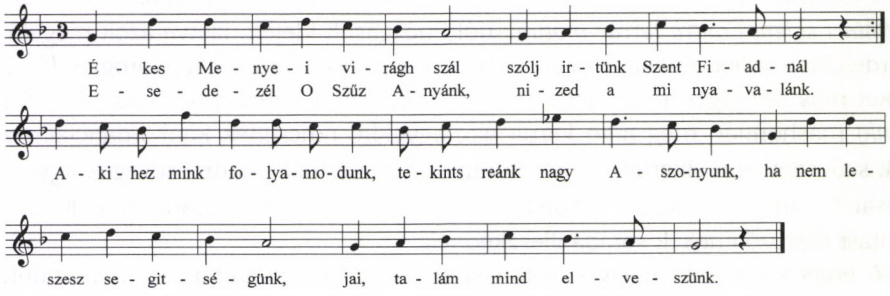
13 A kéziratot Kraus Gabriel írta le, de az utolsó lapon szereplő magyar énekeket Kačic feltételezése szerint Fr. Gál Bruno.

14 Bäumker III/111 *(Kommt her ihr Engel-Chör).*

15 MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumában a 15.056.0/0 típus, a Régi Zenei Osztály Történeti Énektárában a TÉ 152 típus. Általánosan használt szövege az *Omni die dic Mariae* Mária-ének fordítása (MNdTK I, 858–859).

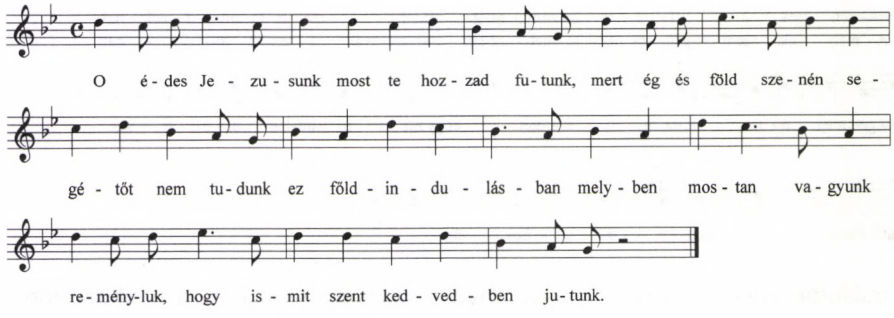
gyűjteményben is.[16] A dallamok közeli rokonságát a népzenei adatok szintén alátámasztják: a 4x15 szótagos forma mellett 2x15 + refrén változat is előfordul, ami a fent említett hasonló dallamok szerkezetével egyezik meg.

Kraus Gabriel kézirata [247v]



A harmadik ének:

Kraus Gabriel kézirata [247v]



Egyéni dallamváltozattal élt a ferencesek gyakorlatában az *O gratiose Jesule* kezdetű ének, melynek dallamát már az 1651-es Cantus Catholici is közli.[17] Szélesebb körű használatát a 17. századi német evangélikus énekeskönyvek tanúsítják (*O Jesulein süß*, illetve *Komm, heiliger Geist, mit deiner Gnad* szöveggel).[18] A magyarországi ferences kéziratokban a 17–18. század fordulóján tűnik fel először az eredeti latin szöveggel (MV 0704),[19] majd a későbbi ferences források német szöveggel *(Komm, heiliger Geist, mit deiner Gnad)* és egy esetben ennek magyar változatával *(Jöj el Sz: Lélek*

16 Cantus Catholici 1651: *Dulcis Jesu, dulce nomen* (32. oldal), RMDT II/235, a 19. századból a gimesi gyűjtemény 1844. Innen vette át az SzVU (104) és az Éneklő Egyház (239). Dobszay László: *A magyar népének* I. Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1995, 182 (604 sz.).

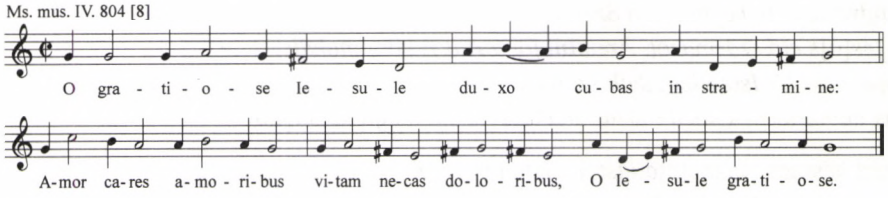
17 RMDT II/158.

18 Zahn 2016a. A 17. század elejétől német katolikus énekeskönyvekben (Köln 1623, Mainz 1628, Würzburg 1628) *Ist das der Leib Herr Jesu Christ* szöveggel (Gotteslob: No. 920).

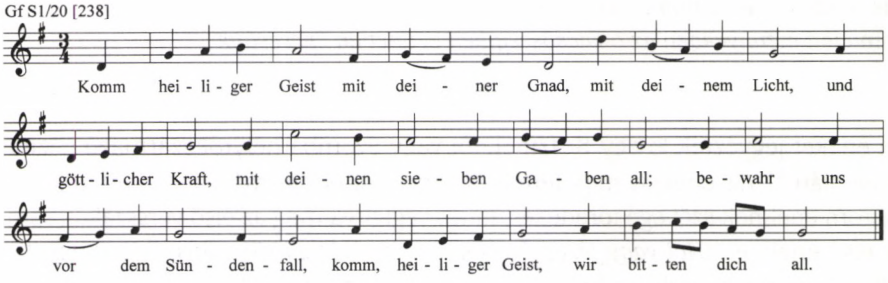
19 Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban Bn) Ms. mus. IV. 804 [8] (Murányi i. m., XVI; Kačic 1991, 49–50). Murányi a kézirat keletkezését 1750 körülre, Kačic viszont 50 évvel korábbra, a századfordulóra teszi. A kézirat notációja és dallamai a keletkezés korábbi dátumát valószínűsítik.

úr Isten) látták el az önállósult dallamalakot.[20] E dallamalak legkorábbi előfordulása a magyarországi mariánius rendtartományban 1720, míg a szomszédos bécsi provinciában a 18. század első évtizedére tehető.[21]

Ms. mus. IV. 804 [8]

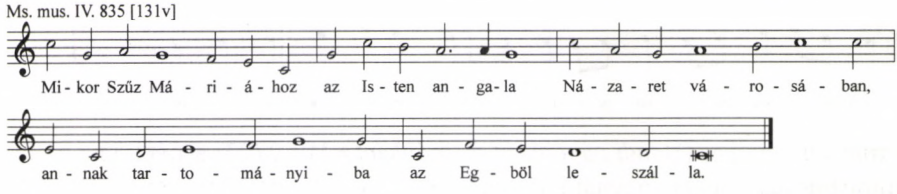


Gf S1/20 [238]



Szintén többféle szöveggel dokumentálható az adventi *Mikor Szűz Máriához* kezdetű ének (MV 1770).[22] A ferences kéziratokban még kétszer fordul elő latin szöveggel (*O quando te videbo*), német szöveggel (*O Jesu, mein Vergnügen*) pedig 18–19. századi protestáns énekeskönyvekből ismerjük.[23]

Ms. mus. IV. 835 [131v]



20 Német szövegű énekek: MV 0674 = Budai Ferences Könyvtár (a továbbiakban Bf) mus. 7a,b [217] (Murányi i. m., XV–XVI), MV 1772 = Bn Ms. mus. IV. 835 [134^{v}] (Murányi i. m., XXI–XXII; Kačic 1991, 55–56), magyar szövegű ének: MV 1627 = Szombathely Hf 468 [143] (Murányi i. m., XXI). A szombathelyi kéziratban még két további magyar nyelvű ének található, csak szöveggel: *Tempore Paschal*[i]*: Fel támadt Krisztus ez napon* és *Predikátzio után való Ének: Itt jelen van Jesus a Szeled Bárány*.

21 A mariánus forrás Németújvárról (Güssing) származik: Bibliothek des Franziskanerklosters in Güssing (a továbbiakban: Gü) 1/11 [129^{v}], a másik forrás Grazból: Zentralbibliothek der Wiener Franziskanerprovinz in Graz (a továbbiakban Gf) S1/20 [238].

22 Bn Ms. mus. IV. 835 [131^{v}] (Murányi i. m., XXI–XXII), az ének előtt bejegyzés: *Cantu pro Adventu*.

23 Budapesti Egyetemi Könyvtár (a továbbiakban Bu) A 121 [73], Gü 1/11 [123^{v}]. Zahn 1668 (1790-es adat).

További versszakok:

Mariát Imádságban Gábriel találа
Szep ekes köszöntessel, Kegyel.[mes?] *Üdvezlessel a Szűznek szólla*

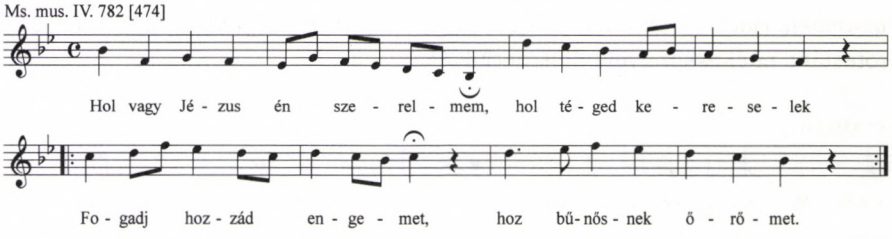
O üdvezlegy te keges Isten Szép leänya,
és Jés[u]*s eтő származot. Annatúl föl tartat Adám unokája.*
Tigedet az Ur Isten leginkáb szeretet
Sok nemzetségek közil tisztán makula nélkül maganak el jeö

Azért készécs most s[z]*állást, az Isten Fyának*
a tégedet valot s kivált kippen választot Szentsiges Anya

Ime te szépségedet minnyájan szeretik
Isten elöd mennyekben az ö Dicsössegiben Szűnetlen Dicsérünk
Ammen

Három éneket jegyeztek le egy Keszthelyről vagy Szombathelyről származó kézirat utolsó oldalán.[24] Az énekek más ferences forrásból eddig még nem kerültek elő. Mindhárom éneknek szövege töredékes, nincs végigírva még az első versszakuk sem.

Az első éneknek (*Hol vagy Jézus én szerelmem* = MV 2723) valószínűleg egy 18. századi, német nyelvterületen kimutatható dallam az alapja.[25] A ferences forrásokból e dallamnak csak latin nyelvű változata dokumentálható *O Maria virgo pia* szöveggel.[26]



A második éneket (*Mondj naponként és óránként* = MV 2723) a néphagyományban mint búcsús éneket, névnapköszöntőt és halottast, magyarul, szlovákul valamint németül is éneklik.[27] A dallamhoz illesztett szöveg a ferences kéziratban egyedi esetnek tekinthető, sem a népzenei adatok (főként *Örvendj, vigadj egészségben,*

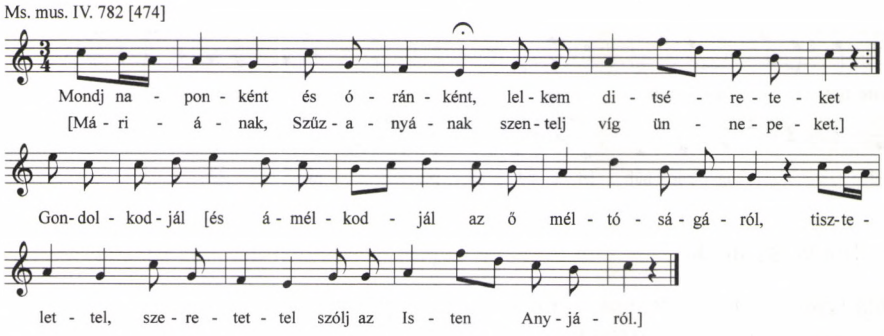
24 Bn Ms. mus. IV. 782 [474] (Murányi i. m., XXIV–XXV; Kačic 1991, 76). Kačic szerint Gerstenmajer Cecil jegyezte le a teljes kéziratot, és ebből következően provenienciája Keszthely vagy Szombathely, 1771–1772 körül. Murányi ezzel szemben több kéztől származónak tartja a forrást.

25 Bäumker III/118 *(O Maria voller Gnaden)* [„Verfasser des Liedes ist wahrscheinlich der Herausgeber des Aufhausener Büchleins, Johann Georg Seidenbusch."]

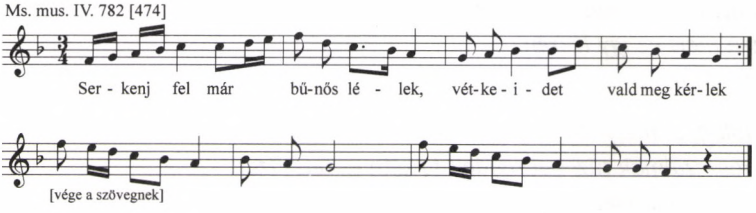
26 MV 1745 = Bn Ms. mus. IV. 835 [111^{v}], MV 2123 = Bn Ms. mus. IV. 791 [116^{r}]

27 A MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumában a 15.049.0/0 típus, a Régi Zenei Osztály Történeti Énektárában a TÉ 1511 típus. A legtöbb adat (14) a Felvidékről, Pozsony és Nyitra megyéből való (MNdTK I, 850–851).

hogy megérted e napot és *Elfáradtam, megpihenni hozzád vágyom Istenem* szövegekkel), sem a történeti források nem igazolják ezt a párosítást. A 18. században a dallam protestáns környezetben, Kovács Ferenc és Veress Márton melodiáriumában bukkan fel, majd a 19. században Pálóczi Horváth Ádám énekeskönyvében.[28] Dallamváltozata a későbbi katolikus énekeskönyvekbe is bekerült (SzVU 171) Kovács Márk 1842-ben megjelent gyűjteményéből.



A harmadik ének (*Serkenj fel már bűnös lélek* = MV 2725) máshonnan még nem került elő:



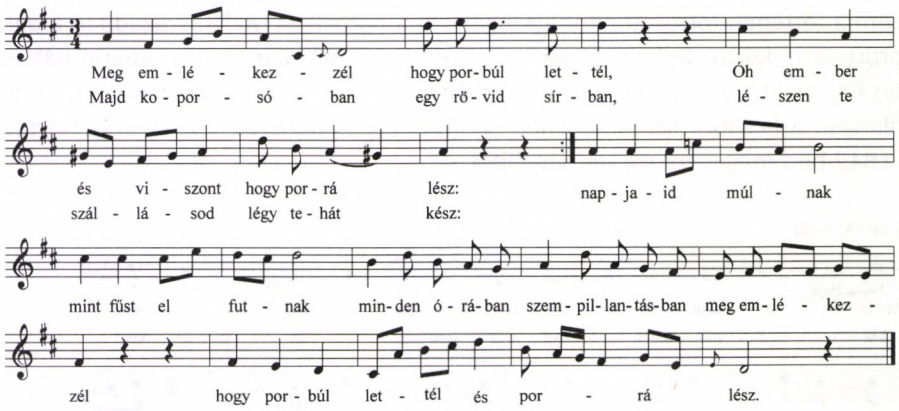
Három temetési ének latin nyelvű eredetijét és magyar fordítását találjuk egy, a címlapján 1823-as dátummal keltezett, valószínűleg salvatoriánus kéziratban.[29] A három ének közül az első kettő (latin szöveggel) a század elejéről (1802) származó, bizonyíthatóan salvatoriánus forrásban is felbukkan.[30] E két ének (MV 2463 = *Megemlékezzél, hogy porbúl / Memento homo*, MV 2464 = *Elvégezve, van rendelve / Conclusum est*) mind dallamát, mind szövegét tekintve összeállításunk legfiatalabb rétegét képviselik. Motívumaikban, periodizáló szerkezetükben a 18. század végi bécsi klasszicizmus stílusát idézik, szövegeikben pedig egy-két kivételtől eltekintve, kissé érzelgősen és túlzottan magyarázva néhány közhelyszerű hasonlatot ismételgetnek:

28 Bartha 1935, 104–106 (37. és 38. sz.), ÖÉ 196, 159.

29 Bn Ms. mus. IV. 792 (Murányi i. m: XXIV). A kézirat Debrecenből került az Országos Széchényi Könyvtárba.

30 MV 2342, 2343 = Bf mus. 12 [65^{v}] (Murányi i. m: XXIV, 104). A kéziratban még egy töredékes magyar ének: MV 2344 = *Mert te méltóságod* [2. versszak kezdete].

Ms. mus. IV. 792 [126v] Cantus Funebris [1]



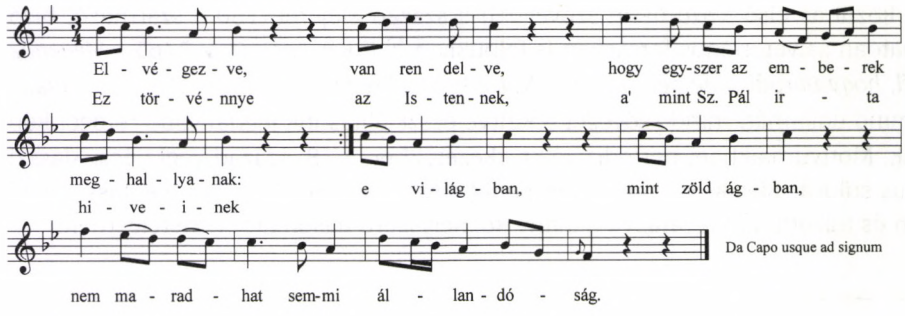
További versszakok:

Világ javain a'kik kapdosnak az örök jóktúl megfosztatnak:
Édes méz alatt mérget találnak, mint áspis kígyótúl mardostatnak:
vigyázz ezekre ne juss veszélyre:
minden órában szempillantásban megemlékezzél hogy porbúl lettél és porrá lész.

Nem tudod napját, sem az óráját, ha délben jö é Biró vagy hajnalban:
hogy megvizsgállya szivednek titkát, készen ha talál é számadásban:
légy azért készen mert ez igy lészen:
minden órában [stb.]

Mely szörnyű dolog, a' nagy istennek kezeiben esni a' bűnösnek:
ki jóknak eget roszszaknak tűzet el rendelt igazán és úgy fizet:
hát félelemmel és rettegéssel:
minden órában [stb.]

Ms. mus. IV. 792 [126v] Cantus Funebris [2]



További versszakok:

Szerentséken, veszélyeken, ember mint akképen által mégyen:
de mire jut? gyászban borúlt koporsó ebben tanú légyen:

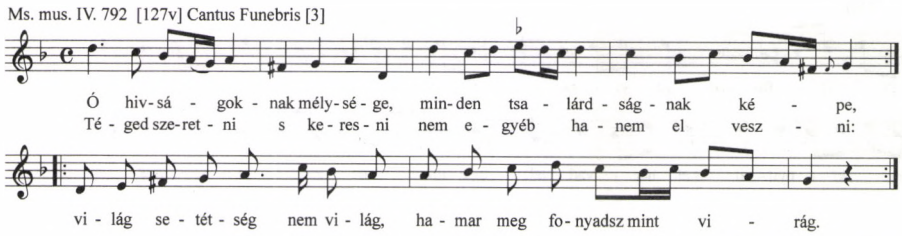
a' gazdagság, tiszt, méltóság, ég alatt mindezek merö hivság:
Szerentséken, veszélyeken, [stb.]

Senkit nem néz halál mert kész Ádámnak fiait megfojtani:
gazdagokat, nagy Urakat minden javaiktúl megfosztani:
hegyen völgyön, ö serényen minden országokon által mégyen:
Senkit nem néz [stb.]

Mind el megyűnk, el széllyedűnk mint a folyó vizek meg nem térűnk:
mint fa levél mellyet a' tél meg fonnyaszt porrá tesz 's többé nem él:
úgy mi testűnk földi éltűnk földben tér 's porrá lész már nem élűnk:
Mind el megyűnk [stb.]

Holtunk után a' sarkunkban nyomódik örökké valóság:
nem testűnket, de lelkűnket késéri halhatatlanság:
boldog lész vagy szerentsétlen, nem tudgya emberi gyarlóság:
Holtunk után [stb.]

A harmadik ének (MV 2465 = *Ó hivságoknak mélysége* / *O abysse vanitatis*) a dallam vázát (a díszítő és váltóhangok nélkül) és szerkezetét tekintve az előző kettőnél korábbi kort képvisel.[31] Mivel a dallamot más forrásból még nem sikerült kimutatni, lehet, hogy egyedi alkotás, a 17–18. század dallamvilágának utánérzése, de még nem a 19. század tudatosan archaizáló hangvétele.



További versszakok:

Ami benned szépen fénylik ragyog, villog, és tündöklik,
's az a' tetzetö vigasság mellyet hántatz merö hivság:
mert mint az árnyék el múlnak, sebes víz gyanánt el folynak.

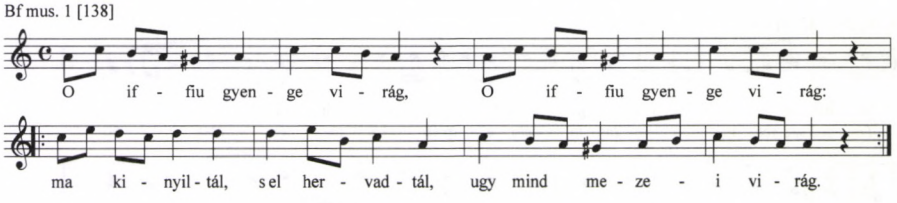
Tetszik e' világ tisztsége, vagy termeted ékessége,
máskép lerajzol az halál, midön tegedet le kaszál:
méltóságodtúl majd megfoszt, s eledelűl férgeknek oszt.

31 A dallamunk elejére több éneknek a kezdete hasonlít (például: Bäumker III/136), és rokon motívumok találhatók SzVU 10-ben is (17. századi dallam).

Óh ember meg emlékezzél, hogy mind meg hal ki itten él,
erre intnek a' meg holtak, kik éltedben veled voltak:
majd reád is el jön a' sor, nem soká testedbűl lesz por.

Összeállításunk legérdekesebb darabja, a kézirat legutolsó éneke, a latin változatot követően *Eadem Hungarica* felirattal (MV 2467 = *Alleluja. Sionnak hegyéből*). Késő középkori forrásokból ismert alleluja-dallam, verzusával és tropusával együtt magyarra fordítva.[32] Az előző énekekhez hasonlóan ennek is leírták a latin eredetijét, de az elejéről az Alleluját elhagyták (MV 2466 = *Ab arce Syderum*, tr: *Ait illa*). Ezzel a latin szöveggel a dallam megtalálható még a már említett másik salvatoriánus forrásban *Prosa Adventualis de Beata Virgine* felirattal.[33] A ferences kéziratokban eddig csak Kájoni *Organo-Missaléjában* volt kimutatható tropusok használata.[34] A magyar nyelvű alleluja egyben igen érdekes példa a gregorián ritmizálására is. *(Dallamunkat lásd a 296. oldalon.)*

Utolsó két énekünket egy 18. század közepéről datált forrásból vesszük (MV 1102 = *O iffiu gyenge virág / O juventa mollis flos*, MV 1115 = *Jaj mely hamar mulik ez világ*).[35] Szövegük tartalma és stílusa a korábban bemutatott temetési énekek szövegéhez hasonló, dallamaik a 18. század második feléhez köthetők. Az első éneknél a latin nyelvű változatot kottázták le, a magyar változatnak csak a szövegét tüntették fel a latin éneket követően *Eadem Hungarice* utalással.



További versszakok:

Ma jőttél, s holnap el mész:
hosszu útra, és országra, a honnand vissza nem térsz.

32 Az alleluja dallamot a késő középkorban kétféle verzussal és tropussal is használták: szélesebb körben az *Ave benedicta Maria* (tr: *O Maria celi via virgo candens lilium*), prágai és bécsi forrásokból *Ab arce siderea Gabriel intonuit* (tr: *Ait illa sum ancilla*) szövegekkel [„Alleluia-Melodien ab 1100." (Hrsg.) Karlheinz Schlager: *Monumenta monodica Medii Aevi.* Band VIII. Bärenreiter, 1987: 5, 46]. Ez utóbbi verzus és tropus szöveget találjuk a ferences kéziratokban.

33 Bf mus 12 [66^{v}], végig egyforma értékekkel (fél kotta) lejegyezve.

34 Az Organo-Missale tropusai kigyűjtve: Richter 1997: 140–141.

35 Bf mus. 1 (Murányi i. m: XVIII; Kačic 1991: 64). A címlap szerint a kéziratot 1758-ban jegyezték le Veszprémben. A magyar nyelvű énekek a kézirat vége felé találhatók, az egymástól jól elkülöníthető írásmódok, -rétegek közül a harmadikban, vagyis a címlapon szereplő időponthoz képest jóval később is írhatták őket.

Lopva jő rád az halál:
el nem bujhatcz, s nem is futhacz, véletlenűl le kaszál.

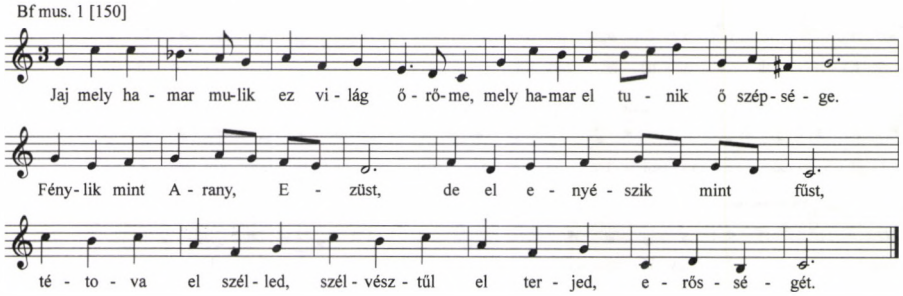
Szerelmesid el álnak:
Kik neveltek, és tiszteltek, azok is meg utálnak.

Kik sirással kísérnek:
Jó lakásra, kaczagásra holnap okát keresnek.

Nem sokáig jászolnak:
fél esztendő elegendő azt tartyák sirálomnak.

Éjel nappal légy készen:
mert az Halál csak elő áll, bajt kér, és csapást tészen.

Bf mus. 1 [150]



További versszakok:

Légy bár oly erejű, mint régenten Samson: Ékes szerelmetes mint Absolon,
erősséged el lankad, szépséged is el hervad,
el kőll neked menned, por és hamu lenned, nincs mit tenned.

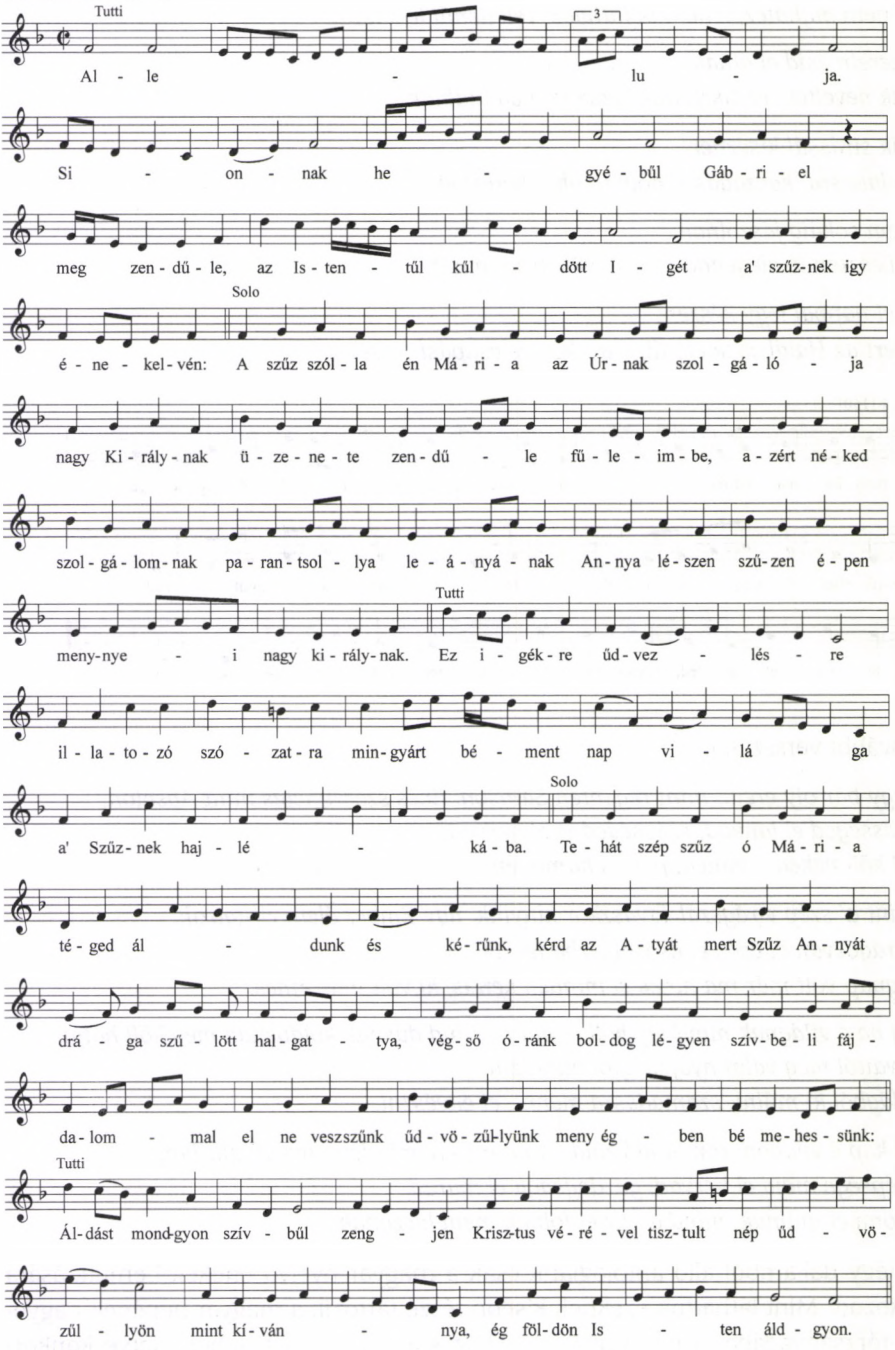
Mint a' szép virágszál Tavaszkor kinyilik, ugy Ember élete virágozik,
Virágozván el esék el és vén sirba teszik,
tegnap vólt már ma nincs el minden kén is, ki vólt már nincs.

Jaj ha é világnak mind igy kőll el mulni mind dusnak koldusnak meg kőll halni,
Javaitól meg válni nyájaságtól búcsúzni,
világból ki múlni, szamadasra menni, el enyészni.

Ki kap é világon, romlandó zöld ágon, mively minden java álhatatlan,
szépsége majd el hervad, gazdagsága el marad,
őrőmi el múlnak, mind a' víz el folnak, nem láczanak.

Tizennégy dallamból álló antológiánk csak a magyar nyelvű énekek bemutatására szorítkozott. Mint láthattuk ezeknek kisebb része tartozik a magyar népének-hagyomány törzsanyagába, a többségük kölcsönzés a német tradícióból, illetve konkordanciák hiányában egyelőre egyedi „leleménynek" tekinthető. A szövegek zöme szintén alkalmi fordítás. Mindez nem jelenti azt, hogy a ferencesek gyakorlatában a magyar népének hagyományban is meggyökeresedett dallamok ismeretlenek lettek

Ms. mus. IV. 792 [128r]



volna. A kéziratokban a latin nyelvű énekek között számos közismert dallamot találunk, és nem is olyan véletlenszerűen elszórva, mint a magyar szövegűeket.[36] A ferences gyakorlat és a magyar hagyomány 18–19. századi kapcsolatáról teljes értékűen csak e dallamok kigyűjtése után alkothatunk majd képet.

AZ UTALÁSOKBAN RÖVIDÍTVE MEGADOTT IRODALOM

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

Bäumker I–IV – Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen I–IV. Freiburg in Breisgau, 1883–1891.

Éneklő Egyház – Éneklő Egyház (Római Katolikus Népénektár). Budapest: Szent István Társulat, 1984.

Gotteslob – Gotteslob (Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Diözese Graz-Seckau), Bischöfen Deutschlands und Österreichs. Graz: Verlag Styria, 1975.

Kačic 1991 – Kačic, Ladislav: Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. Studia Musicologica 33. Budapest: Akadémiai kiadó, 1991, 5–107.

Kačic 1997 – – : „Figuralmusik der Franziskaner in Mitteleuropa. Repertoire und Aufführungspraxis". Ladislav Kačic (Hrsg.): Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Bratislava: Slavisticky kabinet SAV, Academic Electronic Press, 1997, 163–174.

MNdTK I – Szendrei Janka–Dobszay László: A magyar népdaltípusok katalógusa I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

MoZt II – Bárdos Kornél (szerk.): Magyarország zenetörténete II. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

ÖÉ – Ötöd félszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. Évből. (Szerk.): Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.

Papp 1969 – Papp Géza: „A kóruséneklés hazai múltjából." (Szerk.) Bónis Ferenc: Magyar zenetörténeti tanulmányok II. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 91–101.

Papp 1990 – – : Egyházi népének. MoZt. II, 160–179.

Richter 1995a – Richter Pál: Kájoni János: Organo-Missale. Egy XVII. századi ferences kézirat Csíksomlyóról. (Szakdolgozat, Budapest 1995).

Richter 1995b – – : „Litániák Kájoni Organo-Missaléjában." Magyar Egyházzene 1994/1995. 4. szám, 405–416.

Richter 1997 – – : „Organo-Missale: Musical Relationships of a Franciscan Manuscript in the 17th Century." (Hrsg.) Ladislav Kačic: Musik der geistlichen Orden in Mittel-

36 Többek között a *Parendum est cedendum est* = MV 1099 (és konkordanciái, Gü 1/11 [126^{v}] és szlovákiai forrásokban is) dallama: Bäumker II/328; Dobszay i. m: 141 (441. sz.).

europa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Bratislava: Slavisticky kabinet SAV, Academic Electronic Press, 1997, 137-162.

Richter 1999 – – : „Close Relationships Between Pieces in Ioannes Caioni's Manuscripts and Folk Music." (Hrsg.) Bruno B. Reuer: Musik im Umbruch / New Countries, Old Sounds? Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22.–27. April 1997), München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1999, 353–367.

RMDT II – Papp Géza: A XVII. század énekelt dallamai: Régi Magyar Dallamok Tára II. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.

Szigeti 1978 – Szigeti Kilián: Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon. Magyar Zene. Budapest, 1978, 282–297.

Szigeti 1980 – – : „A tizennyolcadik századi szerzetesi többszólamúság." (Kézirat, 1980)

SzVU – Sík Sándor, Harmat Artúr (szerk.): Szent vagy Uram (ének- és orgonáskönyv), Budapest, Magyar Kórus, 1931.

Zahn – Zahn, Johannes: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI. Gütersloh, 1888–1893.

*Klaus-Peter Koch**

KELET-EURÓPAI DALLAMOK KONKORDANCIÁI 1600-1750 KÖZÖTTI MAGYARORSZÁGI KÓDEXEKBEN**

Az alább következő fejtegetés nem a történeti Magyarországon belüli dallamátadást és -cserét vizsgálja, hanem az olyan kelet-európai tánc- és táncdal-melódiákét, amelyek az ország területén kívül keletkezett forrásokban is megtalálhatók. E darabok némelykor már a címük nyomán is felismerhetőek, mint idegen országból származók. Ide tartoznak a *kozák*nak, *hanák*nak, *oláh*nak,[1] valamint különösen gyakran a *lengyel*nek nevezett melódiák, amelyek kapcsán felmerül a kérdés: vajon hol születtek ezek? Importált avagy pedig helyben keletkezett, magyarországi eredetű dallamok-e? Elsődleges fejlődés eredményei, vagy pedig máshonnan érkezett dallamstruktúrákon alapuló, kozák-, hanák-, lengyel- vagy román-módra készült magyarországi utánérzések? A különféle forrásokban felbukkanó efféle konkordanciák, variánsok avagy analógiák[2] fontos ismereteket szolgáltatnak a korszak kultúrájának zenei cseréjéről, a dalok és struktúrák vándorlásáról egyaránt.[3] A rokon dallamok ugyanis semmi esetre sem tekinthetők egyedi eseteknek, hanem a kelet-európai zene kapcsolatrendszerének tanúbizonyságai.

---

* Klaus-Peter Koch 1939-ben született Magdeburgban. A halle-wittenbergi Martin-Luther egyetemen doktorált *Polnischer Tanz in deutschen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts* című disszertációjával. Ugyanitt megszerzett habilitációjának témája: *Forschungen zu osteuropäisch-deutschen Musikbeziehungen*. 1998 óta a bonni Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) e. V. igazgatója.

** Ez az írás a Primoş Kuret 60. születésnapját köszöntő emlékkönyvben: Peter Andraschke–Edelgard Spaude (közr.): *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag, 1998, 237– 252. megjelentetett tanulmány kismértékben módosított magyar változata.

1 Vö.: Klaus-Peter Koch: „Reflexion von Tanzmusik auf dem Territorium Rumäniens in deutschen Quellen des 17./18. Jahrhunderts." Karl Teutsch (közr.): *Siebenbürgen und das Banat, Zentren deutschen Musiklebens im Südosten Europas*. (Konferencia, Coesfeld/ Westfalen, 1995) St. Augustin: Deutsche Musik im Osten IX., 1997. 107–127.

2 Ez a három fogalom két dallam megfelelésének különböző fokozatait jelöli. *Konkordancia*, amikor a dallamok teljesen vagy kis eltérésektől eltekintve egyeznek; *variáns*, amikor az alapvető dallammenet egyezik, de ilyenkor az ütemsúlyokon lévő dallamhangoknak azonosnak kell lenniük; *analógiáról* beszélünk, amikor a dallamstruktúra nagy vonalakban hasonló ugyan, de csak egyes dallamrészek egyeznek.

3 Vö.: Klaus-Peter Koch: „Zur Geschichte eines polnischen Tanzes am Hofe István Báthorys (1533–1586)". In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972). 203–213.; Uő.: „Ein Dokument tschechisch–polnisch–deutscher Musikbeziehungen." In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973–1977*. 18 (1978). 173–184.; Uő.: „Iz szposzterezsen' nad szhidnoszlov'jans'kimi za szerednjoevropejsz'kimi muzicsno-fol'klornimi zv'jazkamy u XVI–XIX sztolittjah." [Észrevételek 16–19. századi keletszláv és közép-európai zenefolklór összeköttetéseket illetően], In: Ukrajinsz'ke muzikoznavsztvo 14 (1979). 151–167.

A számba jövő magyarországi gyűjtemények vagy a nemesség környezetében keletkeztek (Lányi Eleonóra kódex,[4] Szirmay-Keczer gyűjtemény[5]), vagy egyházi körökben (Kájoni kódex),[6] vagy pedig városi eredetűek (Vietórisz kódex,[7] Lőcsei tabulatúráskönyv/Pestrý Sborník,[8] továbbá a két ugróci kézirat[9]). A kódexek többségét Észak-Magyarországon, a mai Szlovákia területén írták össze (Lányi Eleonóra kódex, Szirmay-Keczer gyűjtemény, Vietórisz kódex, ugróczi kéziratok). Csak a Kájoni kódex származik Erdélyből.

1. Orosz és ukrán (kozák) dallamok

Magyarországi gyűjteményekbe két *kozák*nak nevezett melódiát jegyeztek le: egy *Chorea Kozackyt* a Lőcsei tabulatúráskönyvbe (fol. 22^{v}–23^{r}) és egy *Kosak* címűt az Ugróci I. kéziratba (fol. 42^{v}– 43^{r}). Mindkét dallam hármas ütemű. Az egyes ütemek rit-

4 H-Ba (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára) Ms. Cod. 4r 38. Kéziratos kotta billentyűs hangszerre. Leíró vagy tulajdonos „Eleonora Susanna Lányi", Észak-magyarország kb. 1729.; Vö.: Zofia Stęszewska (közr.): *Saltus Polonici, Polonoises, Lengjel Tántzok*. Warszawa: Źródła do historii muzyki polskiej XIX. 1970.; Vö.: Szabolcsi Bence: „A XVII. század magyar világi dallamai." In: Uő.: *A magyar zene évszázadai* I. Budapest: 1959. 281–291

5 SK-Mms (Martin, Matica Slovenská, Literárny Archiv) Ms. B II 37. Kéziratos kotta hegedűre, leíró vagy tulajdonos, Szirmay Anna, szül. Keczer (kb. 1615–kb. 1695), avagy az ő egyik fia. Felső-magyarország, Liptó környéke, 1700 után; vö.: Josef Kresánek (közr.): *Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej*, Praha–Bratislava: Fontes Musicae in Slovacia I. 1967.

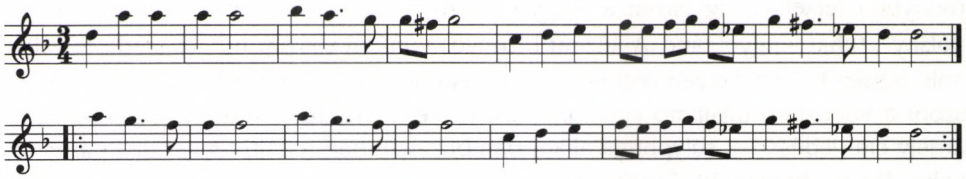
6 R-MC (Miercurea-Ciuc / Csíkszereda, Hargita Múzeum). Kéziratos tabulatúra új német orgonatabulatúrával. Lejegyzői Seregély Mátyás (?–?) és a ferences rendi szerzetes Kájoni János (1629/30–1687), Erdély kb. 1634–1671; Vö.: Saviana Diamandi–Papp Ágnes (közr.): *Codex Caioni saeculi XVII.* (I. köt. fakszimile) Bucureşti: Musicalia Danubiana XIV/A. 1993; (II/1–2 köt. átiratok) Budapest: Musicalia Danubiana XIV/B*, XIV/B**. 1994.

7 H-Ba (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára) Ms. Cod. 4r 190. Kéziratos új német orgonatabulatúra, tulajdonosa „Vladislaus Vietoris de Kiss Kovalocz et in Horocz", Felső-magyarország, 1679 körül; Vö.: Zofia Stęszewska–Jan Stęszewski (közr.): *Tańce polskie z Vietoris-Kodex*, Kraków: Źródła do historii muzyki polskiej I. 1960.; Szabolcsi Bence: „A XVII. század magyar világi dallamai." In: Uő.: *A magyar zene évszázadai I.* Budapest: 1959. 281–291; Ferenczi Ilona–Marta Hulková (közr.): *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.* Bratislava: Musicalia Danubiana V. 1986.

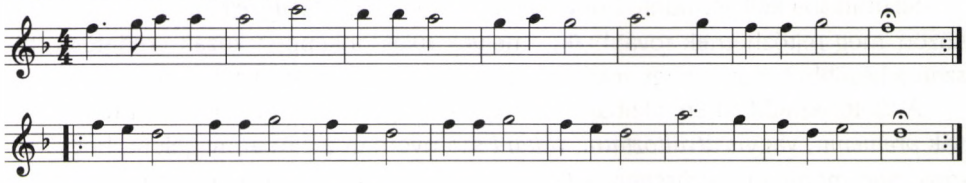
8 SK-BRa (Bratislava, Slovenská Akadémia Vied. Ústav hudobnej vedy), úgynevezett Lőcsei tabulatúra (szlovákul úgynevezett Pestrý sborník). Kéziratos új német orgonatabulatúra, Szepesség, Lőcse, kb. 1650. A kézirat keletkezési idejét a szakirodalom eltérően adja meg. Szabolcsi Bence és Bónis Ferenc 1660–1670 tájára, illetve ez utánra datálja, míg a lengyel zenetörténész Karol Hławiczka 1640 körülre. Az általam megadott keltezés: (kb. 1650) a 22^{v}–23^{r} lapokon található *Chorea M. P. Stanisława Lubomierskego Starosty Spiskego* feliratú táncdarabon alapul. Az 1558–1649 között élt Stanisław Lubomirski, szepesi sztárosztáról elnevezett tánc ugyanis bizonyosan a halálát megelőző időből származik. Amennyiben azonban az S. M. rövidítést viselő Praeambulumok és Fúgák névbetűi valóban az 1648–1670 között lőcsei orginistaként működött Samuel Marckfeldnerre (1621–1674) vonatkoznának, akkor ez Szabolcsi keltezése mellett szólna. A gyűjteményre vö.: Ladislav Burlas–Ján Fišer–Antonín Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí.* Bratislava: 1954.

9 SK–Mms (Martin, Matica Slovenská, Literárny Archiv) Ms. Zay Nr. 15.386.
1.) Úgynevezett Apponyi vagy Ugróci I. kézirat (szlovák nevén: *Uhrovská zbierka*). Kéziratos kottáskönyv hegedűre, Felső-magyarország, 1730 körül. Vö.: Emanuel Muntág (közr.): *Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730.* Martin: Monumenta Musica Slovaca I. 1974.
2.) Úgynevezett Ugróci II. kézirat (szlovák nevén: *Uhrovská zbierka II.).* Kéziratos kottáskönyv hegedűre, Felső-magyarország, 1742. Vö.: Zofia Stęszewska (közr.): *Saltus Polonici: Polonoises, Lengjel Tántzok.* Warszawa: Źródła a do historii muzyki polskiej XIX. 1970.

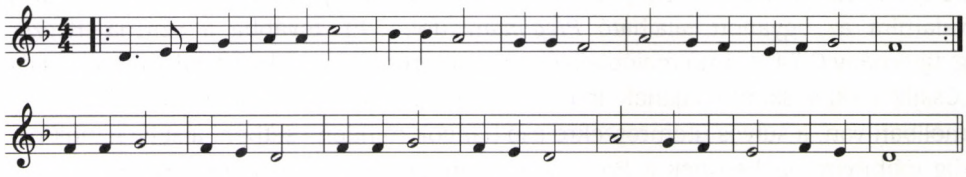
Pestrý sborník: *Chorea kozacky*



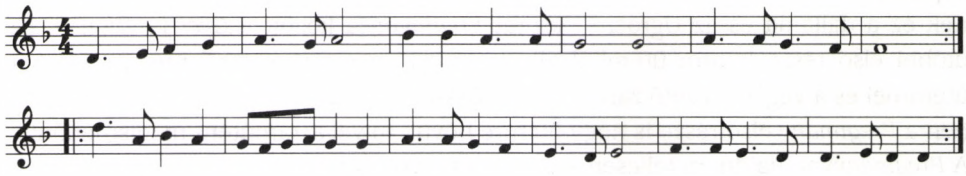
Kájoni-Kódex: *Tegnap groff halala*



Vietórisz-Kódex: *Tegnap gróf halála*



Paris Rés. 1111: *Toniec polsky J. R.*



musát világos jambikus orientáltság jellemzi, valamint a sorok kettes, illetve négyes csoportokból álló belső tagozódást mutatnak. *Kozak*nak nevezett dallamokat az Ukrajnán, illetve Oroszországon kívüli forrásokban viszonylag ritkán örökítettek meg.[10]

A *Chorea Kozacky*nak három érdekes analógiáját ismerjük. Kettőjük ugyancsak magyarországi gyűjteményben található: az erdélyi Kájoni kódexben (fol. 10^{v}–11^{r}, *Tegnap groff halala*) és a Vietórisz kódexben (fol. 8^{v}–9^{r}, cím nélkül). Egy további, *Toniec. polskÿ J. R.* címet viselő analógiára bukkanunk egy ismeretlen tulajdonostól

10 Vö.: Klaus-Peter Koch: *Iz szposztorezsen' ...* i. m. 151–167.; Uő.: „Russische und ukrainische Musik des 17./18. Jahrhunderts in deutschen Quellen." In: Vladimir Gurevič (közr.): Germanija, Rosszija, Ukraina muzikal'nie szvjazi: isztorija i szovremennoszt' [Németország, Oroszország és Ukrajna. Zenei kapcsolatok a múltban és jelenben]. (Konferencia: Szentpétervár, 1994) St. Peterburg: 1996. 10–22. A magyarországi forrásokban felbukkanó kozák táncok kapcsán figyelemre méltó, hogy az erdélyi udvari muzsikusok között (mint erre Király Péter felhívta a figyelmemet) 1661-ben szerepel egy „Kozák sípos".

származó lanttabulatúrában[11] (fol. 138^{v}). Ebben a Franciaországban őrzött gyűjteményben felkelti a figyelmet a lengyel nyelvű cím: *Toniec. polskÿ*, vagyis „Taniec polsky", tehát lengyel tánc. A kézirat bizonyos vonásai viszont német eredetre vallanak, hiszen három helyen régi gót betűs írású német bejegyzések tűnnek elénk, viszont a kódexben található egy sor – *oberek*szerű struktúrát mutató – *serra*-tánc,[12] amely elterjedésének súlypontja akkoriban bizonyítottan a Balti-tenger déli partvidékeire (Porosz hercegség, Észak-Lengyelország, Livónia [ma: Lettország], Dél-Svédország, Dánia) esett, és amelyik nyilvánvalóan lengyel eredetű volt.

Számításba kell vennünk, hogy a különböző források *lengyel*nek nevezett táncai között még rejtőzhetnek továbbiak, amelyek tulajdonképpen kozák eredetűek, hiszen a későbbi Ukrajna nagy része a lengyel–litván állam területéhez tartozott.

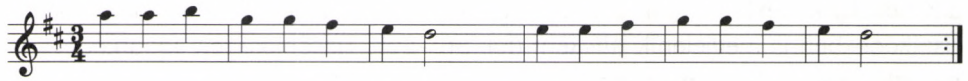
A Vietórisz kódexben található (fol. 46^{v}–47^{r}) egy *Pregmanÿ* című dallam. (A szlovák *premenit'*, vagyis *átváltoztatni, váltani* szó nyomán a cím annyi jelent, hogy változó tánc, németül *Wechseltanz*.) Ez is hármas ütemű, belső tagozódása azonban már hármas csoportokon alapul. Nagy hasonlóságot mutat vele a Lőcsei tabulatúráskönyv *Wechsl Tantz*a (Nr. 57), az Ugróci I. kézirat *Gyertya Dionisi* dallama (fol. 38^{v}) valamint az ugyanott található *Pregimány* (fol. 39^{r}), továbbá a Szirmay-Keczer gyűjtemény C 74. számú melódiája és a jól ismert orosz népdal *Vo pole bereza stojala* (Csajkovszki 4. szimfóniájának finálé-témája). Noha az orosz dallam páros ütemű, és mollban van, a súlyos ütemrészekre eső hangok minden esetben, a súlytalanok pedig többnyire egybeesnek a *Pregmanÿ* dallamhangjaival. A Szirmay-Keczer gyűjtemény melódiája ugyancsak páros ütemű, de dúr, és a *Pregmanÿ* dallammenetéhez képest csak kevés eltérést mutat. Bizonyos fokig összekötő kapocs a Vietórisz kódexnek ez a dallama és az Ugróci I. kézirat *Pregimány*ja között a *Gyertya Dionisi*. Ez utóbbi első része három ütemből áll, a második viszont a megismételt első két ütemmel és a végére vezető záróütemmel összesen öt ütemből áll össze. Vele szemben a *Pregimány* első része is négy ütemre bővül, mivel a záróütem megismétlődik. A *Pregmanÿ*val majdnem teljesen azonos a *Wechsl Tantz*.

Akadnak azonban további *Pregmanÿ*-variáns dallamok is. Ide tartozik egy páros ütemű, moll hangnemű lett népdal, *Mistat linus, mistitaji*, továbbá egy, a 17. század közepéről származó *Doratka*-dallam, amelyet a Porosz hercegségben jegyeztek le, az úgynevezett Stobäus-féle lanttabulatúrába[13] (fol. 74^{v}). Ez utóbbi esetében egyező a formai felépítés, a dúr tonalitás, a hármas metrum, valamint majdnem teljesen azonos a dallammenet is. Végül az említett dallam nagyon közeli variánsa egy ukrán tánc-melódia, a *Čoboti*, amely moll hangnemű és páros ütemű ugyan, de dallama mégis olyan feltűnően hasonló, hogy szinte konkordanciáról beszélhetünk.

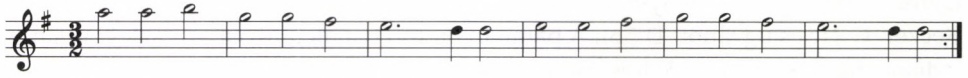
2. Hanák dallamok

Cseh–morva, osztrák, valamint német gyűjtemények *hanák*nak neveznek egyes dallamokat,[14] amivel az Olmüc/Olomouc- és Kroměříž-környéki *(Haná* nevű) morva vidékre utalnak. A táj lakosságának különös zenei (és általános kulturális) sajátságokat tulajdonítanak. Bár magyarországi gyűjteményekben erre a népcsoportra utaló dallamok eddig nem dokumentálhatók, azonban a hármas lüktetésű táncok között

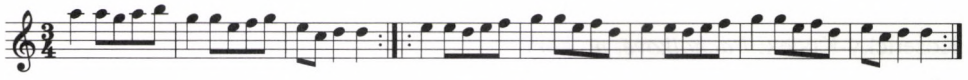
Vietórisz-Kódex: *Pregmaný*



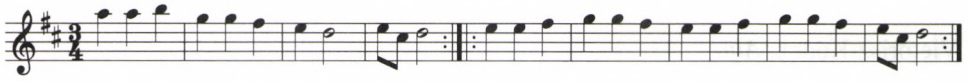
Pestrý sborník: *Wechsl Tantz*



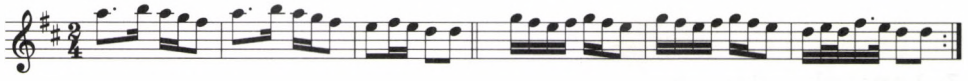
Ugróci I. kézirat: *Gyertya Dionisi*



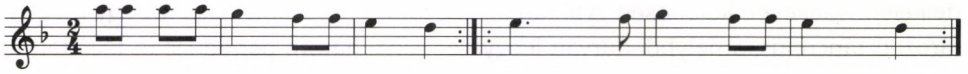
Ugróci I. kézirat: *Pregimány*



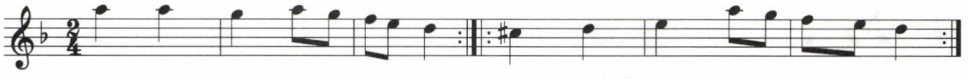
Szirmay–Keczer-Gyűjtemény: *C 74*



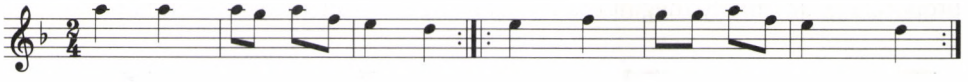
Orosz népdal



Ukrán *Čoboti*



Lett népdal



11 F–Pn (Paris, Bibliothèque Nationale) Ms. Rés. 1111. Anonim kéziratos francia lanttabulatúra. Valószínűleg Poroszország, 1675 körül.

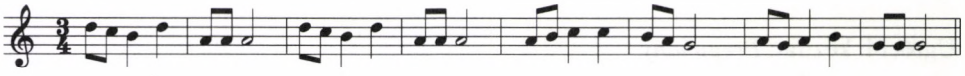
12 Vö.: Klaus-Peter Koch: „Serra. Taniec z XVII i XVIII wieku z obszarów nadbaltyckich" (A serra. A balti tenger vidékeinek egy 17–18. századi tánca). *Muzyka* 23 (1978) 2. sz. 35–57.

13 GB-Lbl (London, British Library) Sloane Ms. 1021. Kéziratos francia lanttabulatúra, Johannes Stobäus autográf bejegyzésével, Königsberg 1640; a kézirat porosz vidéken keletkezett 1617 és 1640 között.

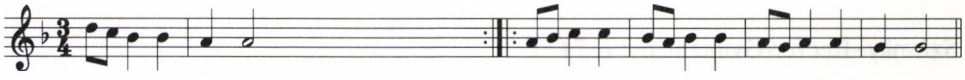
14 Vö.: Klaus-Peter Koch: *Reflexion hanakischer Tänze im Werk deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts.* (Előadás a „Volkslied, -musik und -tanz im Lichte der Beziehungen zum deutschen Ethnikum" című, 1993. május 26–28. között tartott prágai szimpóziumon; konferenciakötet sajtó alatt). Uő.: „Hanakische Musik im Verständnis deutscher Komponisten um 1700." In Jiří Sehnal (közr.): *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský.* (Konferencia, Kroměříž 1993) Brno: 1994. 99–112.

akad nyoma egykori jelenlétüknek. Ezt példázza a *Pacholkové na hory* című *honácká* a Košetický kódexben[15] (fol. 293r), hiszen ugyanez a hármas ütemű dallam a Vietórisz kódexben is megjelenik *Alia*ként (fol. 56v–57r). Hasonlóságok adódnak egy ismeretlen szerzőtől származó brünni kódex (A 6390)[16] hanák dallamai és a Szirmay-Keczer gyűjtemény nem *hanák*ként jelzett melódiái között is (például A 6390: *Prostějově o jarmace* – Szirmay-Keczer: D 58; A 6390: *Šla panenka smutně* – Szirmay-Keczer: G 21, és ugyanott D 56). A páratlan ütemű hanák táncokban csak kevés melodikus díszítés akad. A 3/4-es metrumban rendszerint nem bukkan fel a nyolcadhangnál kisebb ritmusérték.

Košetický-Kódex: *Pacholkové, na hory*

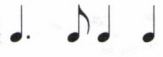


Vietórisz-Kódex: *Alia*



3. Lengyel dallamok

A lengyel–litván uniótól nyugatra és északra fekvő tájakon éppúgy, mint a déli és a délkeleti vidékeken különösen gyakran találkozunk *lengyel tánc*okkal. Ez egy meghatározott tánctípus, amelyből durván leegyszerűsítve három periódusban fejlődött ki a ma ismert polonéz. Az első, az 1540-es évektől követhető periódusban, a lengyel tánc páros ütemű volt, és



ritmusok jellemezték, a zárlatokat pedig két félhang.

A fejlődés második szakaszában a páros ütemű formához egy páratlan ütemű proporció járult, amely megint csak karakterisztikus táncritmusokat mutat:



illetve a zárlatokban:



Végül a harmadik periódus a hármas ütemű polonéz önállósodásához vezetett.

15 CZ-Pu (Praha, Statní Knihovna/Universitní Knihovna) Ms. D G II 7. Evermond Jiří Košetický, a sztrahovi premontrei kolostor szerzetesének kottás kézirata. Csehország, 1690 körül.

16 CZ-Bm (Brno, Hudební Archiv Moravského Musea) Ms. A 6390. Kéziratos kotta billentyűs hangszerre. Csehország, 1700 körül.

A történeti Magyarország területén, mégpedig Erdélyben lejegyzett legkorábbi lengyel táncok sorába tartozik az 1634–1671 között keletkezett Kájoni kódex egy *Chorea. Tancza* (fol. 105^{r-v}). A struktúraelemzésen túl a variánskutatás is nagyon valószínűsíti, hogy ez a dallam a lengyel táncok típusához tartozik, ugyanis a dallamot lengyel táncnak nevezi egy 1622-ben megjelent lipcsei nyomtatvány[17] (Nr. 18. *Polnischer Tanz*).

A legkorábbi magyarországi *lengyel tánc* az 1650 körüli Lőcsei tabulatúráskönyvben bukkan fel.[18] Ebben két darabnak *Chorea pollonica* (Nr. 33, 62) a címe, egy továbbié pedig *Chorea pollonica nova* (Nr. 13). Ettől az időtől kezdve ilyenféle címek egyre-másra találhatók a régió gyűjteményeiben: a Nagy Iván-féle kéziratban[19] például *Polonica Phantasia balettina,* a Vietórisz kódexben többször is *Chora polo:*[nica], *Poloni:*[ca], *Alia Polo:*[nica], a Lányi Eleonóra kódexben *Saltus Polonicus* és hasonlók, az Ugróci I. kéziratban *Pulcher Polonicus,* az Ugróci II. gyűjteményben pedig *Saltus Poll:*[onicus] stb. Az ilyen neveket viselő tételek azonban még nem merítik ki a lengyel táncok összességét. További példák akadnak – miként ez más gyűjtemények konkordanciái alapján bizonyítható – a semleges című (*Chorea, Alia*), illetve a cím nélküli darabok között is.

A magyarországi gyűjteményekben fellelhető lengyel táncok számottevő részét a lengyel–litván unió területén is lejegyezték.[20] Ezek a konkordanciák megerősítik, hogy e lengyelnek nevezett táncok valóban lengyel eredetűek.

Végezetül olyan konkordanciákra hívnám fel a figyelmet, amelyek forrásai egymástól geográfiailag különösen távoliak. Egy Vietórisz kódexbeli *Alia* (fol. 47^{v}–48) megtalálható a párizsi Milleran tabulatúrában is,[21] mint *Balet polonois Transpozé par monsr.* [Gallot] *d'Angers*. A gyűjteményt a címlap szerint D. M. Milleran, XIV. Lajos egyik udvari lantosa állította össze a 17. század második felében. A fenti lantdarab címében említett Antoine Gallot d'Angers, akit a cím nyomatékosan csak a lantváltozat készítőjének és nem pedig komponistájának nevez, Varsóban a lengyel királyok – III. Vasa Zsigmond (uralkodott 1587–1632) és IV. Ulászló (uralkodott 1632–1648)

17 Amoenitatum musicalium hortulus, Leipzig 1622.

18 A Lőcsei tabulatúráskönyv keltezésének kérdését illetően lásd a 8. jegyzetet.

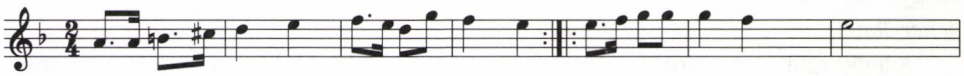
19 Egykor Nógrád-Horpácson található, Nagy Iván tulajdonában volt, a múlt század óta azonban lappangó, új német orgonatabulatúrás kézirat. Magyarország, 1665–1670 körül. Vö.: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete II.* Budapest: 1990, 505.

20 Lásd például: Vietórisz kódex fol. 48^{v}–49^{r} (2) *Alia* konkordanciája megtalálható: D-B (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) Ms. mus. 40264, 1640 körüli francia lanttabulatúra, Danzig/Gdańskból, tulajdonosa Virginia Renata von Gehema, 158 és köv. old. *Chorea Polon*[ica] *AC,* valamint PL-Kj (Kraków, Biblioteka Jagiellońska) Ms. 10002, 1650 körüli kéziratos kottáskönyv Kelet-Lengyelországból vagy Ukrajnából, Nr. 9. *Niebogo zbietko;* Vietórisz kódex fol. 54^{v}–55^{r} (2) *Alia. Moja pani matko* konkordáns PL-GD Danzig/Gdańsk, Stadtbibliothek) Ms. 4022, 17. szd. elejei kéziratos lanttabulatúra francia tabulatúrával, Danzig, fol. 30^{r} (1) *B*[alletto] *P*[olacho]. Továbbá érdemes rámutatni a Szirmay-Keczer gyűjtemény két cím nélküli darabjára (A 33 és G 1), amelyek a lengyel tánc kritériumainak megfelelnek, és amelyekkel konkordáns PL-Kj Ms. 10002 Nr. 70 *Taniec.*

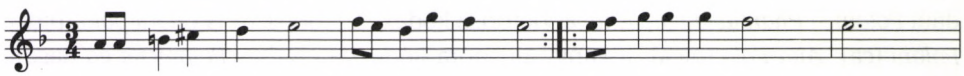
21 F-Pn (Paris, Bibliothèque Nationale) Ms. Rés. 823. Francia lanttabulatúrás kézirat, egykori tulajdonosa D. M. Milleran, Franciaország 1675 körül.

– szolgálatában állt. A címen kívül ez a tény is amellett szól, hogy Lengyelországot tartsuk a dallam hazájának. Gallot Vilnában (Vilnius) halt meg 1647-ben.[22]

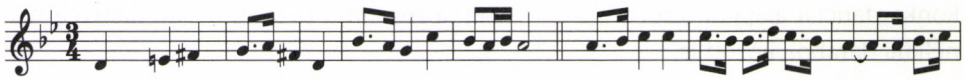
Vietórisz-Kódex: *Alia*

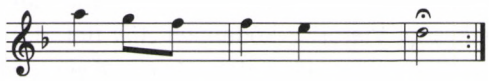


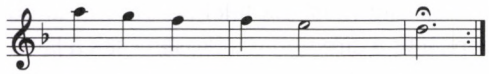
Vietórisz-Kódex: *Prop*[ortio]

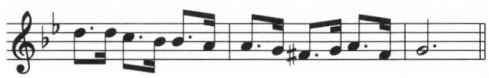


Milleran-Tabulatúra: *Balet polonois*









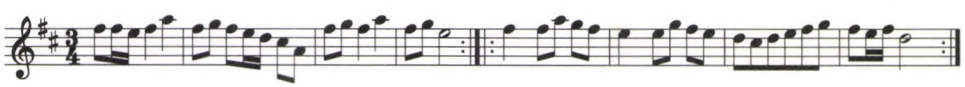
Számos magyarországi gyűjteményben felbukkanó dallamnak akad konkordanciája és variánsa svéd kéziratokban. Ez a gyakoriság megindokolható: Felső-magyarország északi része Lengyelországgal volt határos, a Szepesség 1412-től 1772-ig részben lengyel kézen volt. Lengyelországban viszont 1587–1648 között a svéd Vasa-házi királyok uralkodtak. Ennek alapján világos, hogy miért található ugyanaz a dallam egyszer szlovák szövegkezdettel, máskor viszont *lengyel* illetve *svéd* tánc megjelöléssel. A Vietórisz kódex *Alia, Netakes mý mluwel* dallama (fol. 47^{v}–48^{r}) a Szirmay-Keczer gyűjteményben *Kdy bych ga byl wedel* (Nr. D 38) címmel szerepel, míg a Lányi Eleonóra kódexben *S*[altus] *Polo:*[nicus]-ként (Nr. 43). Az utóbbi forrás egy továb-

22 Testvére, Jacques ugyancsak lantosként működött. Párizsban hunyt el, akárcsak azonos nevű fia.

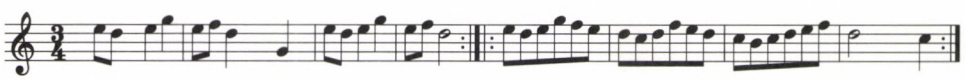
bi dallama: (a Nr. 49-es) *S:*[altus] *Polo:*[nicus] ezzel analóg. Míg a második rész konkordans, addig az első fele egy kvarttal magasabbra transzponáltan szól, de a hiányzó utolsó három ütem miatt rövidebb. A Vietórisz-változat a magyarországi feljegyzéssel nagyjából azonos időben megjelenik a Svédországban, Upsalában keletkezett Wasbohm kódexben[23] is mint páros- és páratlanütemű *Poloness* (fol. 18^{v}). Csak első pillanatban meglepő, hogy a nagyjából hatvan évvel korábban Nürnbergben lejegyzett Imhoff kódexben[24] egy változat viszont svéd táncként bukkan elénk (Nr. 70. *Schwedischer Tantz*). Az utótánc lengyel jellege eléggé határozott ahhoz, hogy feltételezzük: a dallam Lengyelországból került Svédországba – és nem fordítva –, ahonnan azután a dél-németországi kereskedelmi központba, Nürnbergbe közvetíthették.

A svéd Blidström kódex[25] tartalmaz egy *Prins Lubomirs* című lengyel táncot (Nr. 97). Gustav Blidström oboista az északi háború során alighanem lengyel területen esett fogságba, és később a szibériai Tobolszkba vitték. Ott jegyzett le – emlékezetből vagy fogolytársaival együttműködve – menüetteket, valamint hatvankilenc lengyel táncot. Az említett dallam cím nélkül felbukkan a Szirmay-Keczer gyűjteményben is (Nr. D 90). A svéd kéziratban a dallam címeként megnevezett személyiség a lengyel Lubomirski mágnás-nemzetség egyik tagja. Ebből a kultúra iránt igen érdeklődő családból kerültek ki a lengyel kézen lévő Szepesség sztárosztái. A Blidström kódexben található még egy *Polones Prins Lubormiski*, egy harmadik dallam viszont, amelyik szintén a Lubomirskiekre utal a Lőcsei tabulatúráskönyvben bukkan fel, mint *Chorea M*[iłoščiwego] *P*[ana] *Stanislawa Lubomirskiego Starosty Spiskego* (Nr. 83). Az itt említett Stanislaw Lubomirski 1558–1649 között élt. A darab két cím nélküli konkordanciája megtalálható a Szirmay-Kecer gyűjteményben (Nr. C 10 és C 38).

Szirmay–Keczer-Gyűjtemény: *D 90*



Blidström-Kódex: *Prins Lubomirs*



23 S-Lu (Lund, Universitetsbiblioteket) Ms. Ekon. (Höök, Andreas). Billentyűs hangszerre, részben új német orgonatabulatúrával lejegyzett kéziratos kotta, egykori tulajdonosa Isaac Olaffson Wasbohm. Uppsala, 1692 körül.

24 A-Wn (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) Ms. Cod. 18.491. Kéziratos új német orgonatabulatúra, tulajdonosa Regina Clara Imhoff (1614–1646). Nürnberg 1629 körül.

25 S–SK (Skara, Stiftsoch Landsbiblioteket) Ms. 10 Blidström Notebok. Kéziratos kotta, lejegyzője Gustav S. Blidström, XII. Károly (uralkodott 1697–1718) oboistája. Tobolsk, 1715/16.

Összegzésként megállapítható, a magyarországi kódexek táncainak konkordancia- és variánskutatása révén bizonyítható a 17. századi és a 18. század elejei dallamok vándorlása. Ez a folyamat a fentiekben tárgyalt példák nyomán, néhány keleteurópai táncdalt és táncdallamot illetően világos. Az ilyen cserefolyamatoknak láthatóan kedveztek bizonyos dinasztikus és állami konstellációk, valamint a nemesi kultúra népeken átnyúló kapcsolatai, amelyek nagy földrajzi távolságokat hidaltak át. Némely dallam elterjedtsége kelet–nyugati irányban Franciaországtól Oroszországig, illetve a történeti Magyarország tájaiig terjedt, míg északról dél felé Svédországtól egészen Magyarországig. Mindehhez társul még az időbeli távolság is. A Vietórisz kódex dallamainak konkordanciái például felbukkannak hatvan évvel korábbi forrásokban, miként ötven évvel a Vietórisz kódex leírása utániakban is. A Szirmay-Keczer gyűjtemény lengyel táncai megfigyelhetők körülbelül 130 éven keresztül, 1629-től 1760-ig. Miközben a nyugat–kelet irányú dallamátadásokat a kutatás korábban már általában eléggé jól igazolta, a bemutatott példák most azt bizonyítják, hogy intenzív cserefolyamat zajlott az ellentétes irányban is.

(A magyar változat Király Péter munkája)

szemle

Gonda János

IMPROVIZÁCIÓ ÉS PEDAGÓGIA

Gonda János: A rögtönzés világa

I. Rögtönzés és improvizáció a zene alapelemeivel
Budapest: EMB Editio Musica, 1996
II. A jazzimprovizáció elmélete és gyakorlata
Budapest: EMB Editio Musica, 1997
III. Zongoradarabok improvizációs és kompozíciós lehetőségekkel
CD-melléklettel
Budapest: EMB Editio Musica, 1998

Különös, hogy a zenetudomány viszonylag milyen csekély érdeklődést mutat az improvizáció és az improvizatív előadási gyakorlatok iránt. A régebbi korokkal kapcsolatban ez persze megmagyarázható: ha nincs kotta, ha nincs rekonstruálható zenei anyag, akkor nincs mit kutatni. Csakhogy ez felületes megállapítás, hiszen a kompozíciós technika és a lejegyzés pontossága vagy vázlatossága már önmagában is fontos és izgalmas kutatási téma: a rögzítés és rögzítetlenség összefüggésrendszere a zenetörténet különböző korszakaiban. S nem mutatkozik túlzottan nagy érdeklődés a jelentősebb improvizációs kultúrák és technikák iránt sem, legyen szó egyes népzenékről, indiai klasszikus zenéről, jazzről vagy bizonyos kortárs zenei irányzatokról.

Az improvizáció speciális, de egyre fontosabbá váló területe a rögtönzéspedagógia. Ha közelebbről megfigyeljük a modern zenei nevelés nálunk sajnálatosan kevéssé ismert progresszív rendszereit – például a Dalcroze, Orff, Willems vagy Suzuki nevéhez kapcsolódó pedagógiai törekvéseket –, két közös vonás szinte valamennyiben felfedezhető. Az egyik a komplexitás: az auditív, a vizuális és gyakran a mozgáselemek integrálása, a másik az improvizáció. Az utóbbi időben az improvizációs készségfejlesztés az említett rendszerektől függetlenül is tért hódít a zeneoktatásban, főképp az alsó fokú képzésben. Az improvizáció mint fakultatív tárgy bevezetése a zeneiskolai oktatásba európai viszonylatban is jelentős eredménynek mondható. Ennek kapcsán azonban újabb kérdések vetődnek fel: kik és miből tanítsák a tárgyat, hiszen a főiskolákon ilyen jellegű képzés nincsen, s – eltekintve a szépszámú jazzimprovizációs kottától – kifejezetten pedagógiai célzatú improvizációs kiadvány is alig akad.

Ezt a hiányt kívánja első lépésként pótolni a nemrég megjelent *A rögtönzés világa* című háromkötetes, szöveges kottakiadvány. Célja: megismertetni a tanárt a rögtönzéspedagógia módszertani alapjaival, rögtönzésre és egyszerű kompozíciós gyakor-

latokra alkalmas zenei anyagot nyújtani a tanulónak, bepillantva az improvizáció elméleti anyagába is. A komplex kiadvány kerüli a műfajok merev elválasztását, így klasszikus és jazz-zenével foglalkozó muzsikusok egyaránt használhatják. Bár a sorozat elsősorban zongoristáknak szól – nemcsak a hangszer népszerűsége miatt, hanem mert a billentyűs hangszerek mindig is különösen alkalmasak voltak a rögtönzésre –, az első két kötetet más hangszeresek, sőt énekesek is nehézség nélkül használhatják.

A kiadvány a interpretálás, a rögtönzés és a komponálás hármas egységének módszertani alapelvét követi. A cél nem professzionális improvizáló muzsikusok képzése, hanem a hagyományos zenetanulás kiegészítése olyan komplementer kreatív tevékenységgel, amire az interpretációs gyakorlatban nincs lehetőség. Ezen a téren azonban még sok az értetlenség és tévhit. Egyesek szerint például a rögtönzés kaotikus zenei tevékenység, melynek hatása a művek előadásában pontatlanságot, fegyelmezetlenséget okoz. Csakhogy az „azt játszom, ami éppen eszembe jut" szellemű fantáziálásnak vajmi kevés köze van a belső rendezőelveken nyugvó, tudatos rögtönzéshez. Ez utóbbi a racionálisan szervezett zenei alkotás spontán formája, ami nemhogy kárára lenne a tanulmányoknak, hanem éppen ellenkezőleg, kifejezetten segíti a klasszikus zene oktatását. Ennek a fajta rögtönzésnek révén ugyanis a tanuló nemcsak megismeri a művek szerkezetét, belső világát, hanem önállóan is alkalmazni kezdi a zenei alkotóelemeket, erre pedig a hagyományos képzés nem nyújt módot.

Egy másik gyakori tévhit szerint „az improvizáció nem tanítható és nem tanulható meg: akinek van hozzá érzéke, csinálja – a többieket pedig ne zaklassuk". Ha azonban nem előítéletekből indulunk ki, hanem tapasztalati tényekből, azt látjuk, hogy a gyermekben meglévő improvizációs készség, variációs ösztön ugyanúgy fejleszthető, kibontakoztatható, mint a mozgásösztön, a spontán nyelvérzék és sok egyéb adottság. Ha viszont a zenével ismerkedő gyermek kezdettől fogva kizárólag művek tanulásával, azok interpretálásával foglalkozik, improvizációs készsége elsatnyul. Pontosan úgy, ahogyan Kodály mondta: „*...rögtönözne minden épkézláb gyermek, ha hagynák*".[1]

A pedagógiai haszon tehát elsősorban az organikus, vagyis a szervezett, strukturális rögtönzésből származik. Fontos, hogy a játék belső rendezőelvei, paraméterei logikus rendben, nehézségi szempontból fokozatosan következzenek egymás után. Ennél is fontosabb, hogy az improvizációs gyakorlatok lehetőleg szorosan kapcsolódjanak az éppen tanult művekhez, vagyis a darabokban szereplő, esetleg domináló zenei elemek, jelenségek váljanak a rögtönzéses játék rendezőelveivé: így pozitív kölcsönhatás alakul ki a mű és a rögtönzésgyakorlat között, a tanuló jobban megérti, mintegy felfedezi a kompozíciót.

Ennek megfelelően az I. kötet az alapfokú „hagyományos" zeneoktatás kiegészítő anyagának minősíthető. A *Rögtönzés és komponálás a zene alapelemeivel* alcím ki-

1 Kodály Zoltán: „Gyermekkarok". 1929. In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

fejezi a kötet tartalmát és célját: a zenei alkotás mindkét formája helyet kell kapjon a kreatív pedagógiai munkában. A rögtönzésben a játék spontán öröme, az „itt és most", a megismételhetetlenség varázsa nyilvánul meg, míg a komponálás a fontolva haladás útja, amely a tudatosságot, a szelektáló-mérlegelő képességet fejleszti. Persze itt sem a hagyományos értelemben vett zeneszerző-iskoláról van szó, hanem sokféle írásos–szerkesztési feladatról, amelyek hasznosan egészítik ki az improvizációs gyakorlatokat.

Bizonyos fokú alkotókészséggel minden muzsikusnak, zenetanárnak és tanulónak rendelkeznie kell. A szervezett rögtönzés, a tudatos improvizációs készségfejlesztés a művek belső szerkezetének, s általában, a zenei jelenségeknek jobb megértése mellett sok egyéb pedagógiai haszonnal jár. E képzés során olyan képességek is fejlődnek – például a fantázia, memória, önkontroll, szuggesztivitás, reagálási érzékenység és gyorsaság, logika, döntési készség –, amelyek nemcsak a rögtönzésben, hanem az élet egyéb területein is igen lényegesek.

Sok tanár és zenetanuló kedvet érez ugyan a rögtönzéshez, de nincs bátorsága belefogni. Számukra az önálló rögtönzéshez vezető legjobb módszer a variálás, hiszen a variációs technika a műzenében is mindenütt jelen van. A kiadvány ezért igen sok variációs gyakorlatot tartalmaz: a hangok egyszerű változtatása: felcserélése, a dallam egyszerű körülírása vagy díszítése, egyes ritmusok – például a kíséret ritmusának – átalakítása általában megkönnyíti az első lépéseket. Jól bevált módszer továbbá: előre elképzelni a rögtönzést, ami voltaképpen nem más, mint fejben való komponálás. (Persze csak igen egyszerű, rövid feladatok jöhetnek szóba.) Bizonyos, hogy az agy másképp működik, a zenei gondolkodás alapvetően megváltozik, ha a rögtönzés hossza előre meghatározott, ha nem motorikusan, tetszés szerinti hosszúságban játszunk különböző hangokat, hanem belső elképzelés, eltervezés alapján alkotunk adott ütemszámú, egyszerű motívumokat, harmóniasorokat vagy ritmusokat.

A rögtönzésben járatlan tanulónak nagyszámú kottapélda nyújt segítséget. Ezek azonban minden esetben lehetséges megoldások, és nem követendő–másolandó minták – ez utóbbiak teljesen idegenek lennének az improvizáció és a kiadvány szellemétől. Hasonlóképpen a lekottázott gyakorlatok, gyakorlatvázak, hosszabb-rövidebb darabok sem sugallhatják a lezártság, a véglegesség érzetét, mivel ennek az anyagnak más a célja, mint általában a megkomponált műveknek. Az interpretáláshoz szokott, rögtönzésben járatlan tanárnak, tanulónak a kottakép egyfajta mentális biztonságérzetet nyújt. Itt azonban nem az előadás, a kotta megszólaltatása a legfontosabb cél. A leírt anyag majdnem mindig csak kiindulópont a változtatáshoz, átalakításhoz, végső soron az önálló rögtönzéshez: a játékos tehát a zártság helyett a nyitottsághoz, képlékenységhez szokik hozzá, átlépve az interpretálás és az önálló zenei alkotás – legyen az komponálás vagy rögtönzés – közötti választóvonalat.

Sok a kiadványban a közös gyakorlat, amit több játékosnak kell együttesen megoldania. Közismert tapasztalat, hogy a kollektív rögtönzésben – főképp az első időszakban – mindenki szívesebben vesz részt, mintha önállóan kell produkálnia magát. (Többek között ezért jött létre az ország több zeneiskolájában improvizációs mű-

hely.) A jelen kiadvány esetében azonban másról is szó van. A gyakorlatok egy részében a tanárnak aktívan is be kell kapcsolódnia a játékba. Ha ő maga is részt vesz benne, könnyebben kap kedvet az alkotó munkához, rögtönzéshez, komponáláshoz. A szerző tehát elsősorban a tanárt kívánja megnyerni az ügynek, őt akarja partnerévé tenni. A tanulót, különösen a gyermeket, a kezdőt nyilvánvalóan nem kell megnyerni: csinálja ő magától is szívesen, „ha hagyják" – ahogyan Kodály mondta. Tegyük hozzá: nem elég hagyni, irányítani is kell.

Régebben a muzsikus mindig saját korának zenei nyelvén improvizált. Manapság viszont egyidejűleg él és hat sok korszak zenei világa. Tehát rögtönözni is sokféle nyelven lehet. A tudatos stílusimprovizáció pedagógiai haszna az, hogy a muzsikus közelebbről megismeri az adott zenei nyelv szókincsét, kifejezési eszközeit, belső szerkezetét. Vannak emellett úgynevezett improvizációs magaskultúrák is, amelyekben a játék bizonyos mértékig a *rögtönzés érdekében* szerveződik, pontosabban: olyan zenei elemek alakulnak ki, amelyek megkönnyítik a rögtönzéses játékot. Ilyen például a rága és tála az indiai klasszikus zenében, a makámrendszer az arab zenében, vagy a flamenco számos jellegzetes harmóniai sémája. A 20. században egyetlen önálló, karakterisztikus zenei nyelvvel és rendszerrel bíró improvizációs kultúra alakult ki, a jazz. Kézenfekvő tehát, hogy egy mai, improvizációs készségfejlesztéssel foglalkozó kiadványban megkülönböztetett helyet és figyelmet kapjon a műfaj, annak játékrendje, ritmus- és harmóniavilága. Amíg az I. kötetből kitűnik, hogy a „jazz kiejtést" a szerző egyáltalán nem tartja egyedüli improvizációs lehetőségnek, addig a II. kötet az előbbi tényen alapul: kimunkáltabb improvizációs technikához a jazz zenei nyelvezete különösen alkalmas. Ez a kötet tehát a jazzimprovizáció elméleti és gyakorlati tankönyvének is tekinthető.

A III. kötet könnyebb-nehezebb zongoradarabjai az előző kötetek anyagára épülnek. Többségük, mint említettük, nem végig lejegyzett, zárt kompozíció, hanem olyan darab, amelyben a feladatok sokasága vár a játékosra. Például: motívumok, dallamok átalakítása, újak komponálása vagy rögtönzése, üresen hagyott ütemek, részek, szólamok kitöltése, a darab egyes részeinek újrakomponálása, rögtönzés adott harmóniasorok alapján, rögtönzésszerű szólamok komponálása és rögtönzése, dallamok megharmonizálása stb. Ebben a kötetben nyílik alkalom, hogy a muzsikus megismerkedjék néhány fontosabb improvizációs technikával (harmóniai, funkciós–kadenciális rögtönzés, modális improvizáció, rögtönzés improvizációs skálákkal, akkordtömbös rögtönzés, tonális centrumú játék). A nehézségi sorrendben rendezett kötet vége felé magasabb előadási és rögtönzési követelményeket támasztó, rendhagyó kompozíciók és improvizációk szerepelnek. A bonyolultabb rögtönző technikák megértéséhez, a darabok stílusos előadásához ezen a szinten a kotta és a hozzáfűzött magyarázat már nem elegendő. A kötethez mellékelt, improvizációs példákat, részleteket és teljes darabokat tartalmazó CD ezért nagy segítséget jelenthet a rögtönzéssel ismerkedő muzsikusnak. Megfigyelheti például az élő zene, a „hangzó valóság" és a kottakép közötti eltéréseket; az improvizáció kapcsolatát, beépülését a darab megkomponált anyagába; a különböző, de azonos harmóniasorokra épülő rögtönzések belső összefüggéseit. Szerepel a CD-n néhány kötetlen, szabad

improvizációs részlet is. Kétségtelen, hogy a pedagógia számára az organikus, szerkezeti rögtönzés s mellette a stílusimprovizáció a leghasznosabb, de magasabb fokon, egyszer-egyszer a kötetlen rögtönzésnek is megvan a maga haszna: alkalmat nyújt a muzsikusnak a játék spontán szervezésére, rejtettebb koordinálására.

A kiadvány jellegéből adódik, hogy használatában nem szükséges mereven ragaszkodni az adott anyaghoz. A tanuló előképzettségétől, egyéni képességeitől, zenei érdeklődésétől és céljaitól függően bizonyos részek elhagyhatók, lerövidíthetők vagy kibővíthetők. Szükség esetén teljesen új gyakorlatok vagy akár gyakorlatsorok beiktatása is hasznosnak bizonyulhat. Nyilvánvaló, hogy egy nyitott és kreatív játékforma és egy ezzel foglalkozó kiadvány sok esetben pedagógiai kreativitást és rugalmasságot is igényel.

Befejezésül összefoglaljuk a kiadvány főbb szempontjait és módszertani alapelveit:

- A hármas egység: az improvizációs, kompozíciós és előadási készség párhuzamos fejlesztése.
- A belső rendezőelveken alapuló organikus, strukturális rögtönzés: az alapvető zenei jelenségek és szerkezeti elemek pedagógiai hasznosságú improvizációs játékkal való felfedeztetése és megismertetése.
- Az organikus rögtönzésgyakorlatok összekapcsolása a művek tanulásával.
- A zenei alkotás két formájának, a rögtönzésnek és komponálásnak komplementer alkalmazása a pedagógiai gyakorlatban.
- A stílusimprovizáció jelentősége és funkciója.
- Az interpretáláshoz szokott tanár bevonása a kreativitásfejlesztő munkába – a tanár partnerként való megnyerése.
- A gyakorlatok és darabok változtathatósága, átalakíthatósága – a zárt, végleges kompozíciók elkerülése.
- A zene előre való elképzelése, megtervezése, a fejben való komponálás pedagógiai haszna.
- A játékosság és a spontaneitás megőrzése, illetve kibontakoztatása.
- A kollektív rögtönzés előnyei.
- A zongora mint a rögtönzés alaphangszere – a gyakorlatok és feladatok transzformálása más hangszerekre.
- Különböző improvizációs technikák megismerése és gyakorlása, különös tekintettel a harmóniai rögtönzésre.
- A kötetlen, szabad rögtönzés alkalmazása a pedagógiai gyakorlatban.
- A rögtönzés három alapvető formájának, az organikus, a stílus- és a szabad improvizációnak kapcsolata a pedagógiai gyakorlatban.
- A CD-felvételek tanulmányozása és összevetése a lekottázott példákkal és transzkripciókkal.
- A kiadvány használata: a tanári kreativitás és rugalmasság szükségessége.

Kovács János

...NAPRÓL NAPRA

Modeszt Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, emlékezések
Összeállította és fordította Bojti János és Papp Márta. Budapest: Kávé Kiadó, 1997

Annak, aki mint e sorok írója, csak felületesen, madártávlatból ismeri a 19. századi orosz zeneművészet és orosz művelődés történetét, felfedezéssel ér fel ez a könyv. Magyar nyelven minden eddiginél gazdagabb és szélesebb áttekintést adó dokumentációs anyagot kap kézbe – olvasókönyvet, amely nemcsak mint egyfajta életrajzi fonál, személyiségkép és jellemrajz szolgál Muszorgszkij mélyebb megismeréséhez, hanem bőséges bepillantást enged abba a zenei környezetbe, abba a szellemi és társadalmi háttérbe is, amelyben Muszorgszkij életműve gyökeredzik.

A könyv használatáról, rendeltetéséről szóló előszavában a szerzőpáros felhívja a figyelmünket rá, hogy mire vállalkozik ez a kötet és mire *nem*. Tartózkodik a direkt értékeléstől, nem vállalkozik olyasmire, ami egy *monográfia* feladata volna – bár a közreadók érzékeltetik, hogy a munka következő logikus lépéseként ez kínálkoznék: „...a dokumentumkötetet természetesen egy Muszorgszkij *műveit* leíró és elemző munkának kell követnie." A nyersanyag egy részét adja tehát egy monográfiához – forrásanyagot, amelyet mindnyájan haszonnal forgathatunk. Önmagában is hatalmas teljesítmény, több mint hatszáz oldalnyi terjedelemben: a szerkesztő-párosnak évtizednél hosszabb kutató és feldolgozó munkája fekszik benne.

A kötet főrésze mindenekelőtt publikálja Muszorgszkij *összes* fennmaradt levelét, 264 levelet az 1857 és 1880 közötti időszakból, a kronológia sorrendjébe illesztve, friss és korszerűen színvonalas magyar fordításban. A levelekből kirajzolódó önarcképet teljesebbé egészíti ki a kortársak reflexióinak bőséges választéka: válaszlevelek, továbbá Muszorgszkij élete koronatanúinak visszaemlékezései és Muszorgszkijról szóló levélváltásai, valamint korabeli kritikák (az orosz sajtóban nyilvánosságot látott kritikák éppenúgy, mint magánlevelezésben megfogalmazott kritikai vélemények). A dokumentáció főrészéhez csatlakozik, s annak szinte szerves folytatását képezi Muszorgszkij *műveinek* jegyzéke, s az ahhoz tartozó forrásjegyzék – magyar nyelven alighanem az eddigi legteljesebb, és az *up to date* tudományos szemléletet leghívebben tükröző jegyzék. Ahol a kötet szerkesztői szükségét érezték, rövid áthidaló szövegekkel teremtik meg az életrajzi folyamatosságot, szigorúan csak *tényekre* szorítkozva: „...igyekeztünk kerülni bármiféle állásfoglalást vagy kommentárt, hiszen a korabeli dokumentumok és értékelések, még ha szélsőségesek és egymásnak

ellentmondóak is, önmagukért beszélnek." Emellett bőséges jegyzetanyaggal, kiegészítő információkkal sietnek az olvasó segítségére.

A dokumentum-közreadás bevezetőjeként, egy Előszó erejéig megszólalnak maguk a kötet szerkesztői is. Ez az előszó nemcsak „használati utasítás" a könyv forgatásához, valamivel több annál. Összefoglaló képet rajzol Muszorgszkij korának orosz politikai és társadalmi helyzetéről, a korszak szellemi életéről és speciális zenei viszonyairól, a zeneélet intézményeiről. Nem utolsó sorban pedig rövid portrévázlatokban mutatja be a fontosabb szereplőket Muszorgszkij körül és Muszorgszkijhoz való viszonyukban – eminensen a „hatalmasok kis csapatának" főszereplőit: Balakirevet, Cuit, Rimszkij-Korszakovot, Borogyint, s mindnyájuk egyik legfőbb szellemi mentorát, Vlagyimir Sztaszovot. Sok-e ez a nem egészen húsz oldalnyi bevezetés, vagy kevés? Több nyilván nem lehet; annyi, amennyit a kötet arányai ésszerűen megengednek, s amennyi a dokumentumok hátterének megismeréséhez elengedhetetlenül hasznos – mindenesetre felkelti az olvasóban a további tájékozódás szomját.

Ennyit vázlatosan a dokumentumkötet tartalmi elrendezéséről (nem térek itt ki különböző mutatók, regiszterek, táblázatos életrajzi összeállítások külön felsorolására, amelyek mind-mind praktikusan járulnak hozzá a könyv használhatóságához).

Olvasókönyvet tartunk tehát kezünkben: „... ha valaki elolvassa ... minden bizonnyal megérti a Muszorgszkij-életmű és egyáltalán a Muszorgszkij-jelenség ellentmondásos és bonyolult utóéletét is", bocsátják előre a kötet szerkesztői. Megérti? Mindenesetre még mélyebben belecsöppen a problémák sűrűjébe, és bőven találhat itt ehhez újonnan megismerhető adalékokat. A látókör szélesítése a kötet feltétlen érdeme. Azáltal is, hogy kérdésfeltevések sorára ösztönöz.

A nyitott kérdések közé tartozik többek között, hogy mennyiben erősíti meg vagy cáfolja ez a seregnyi frissen közreadott dokumentum a „zseniális dilettánsról" kialakult klisé érvényét. A dokumentáció továbbra sem dönti el egyszer s mindenkorra ezt a kérdést. *Sine ira et studio* tárja elénk a „szélsőséges, egymásnak ellentmondó értékelések" halmazát. Kortárs vélemények és tényközlések sokaságának tükrében kétségtelenül az eddigieknél lényegesen összetettebbé és árnyaltabbá válik a kép. Az érveket és ellenérveket azonban továbbra is az olvasónak kell mérlegelnie.

Kétségtelen, s tudhattuk eddig is, hogy Muszorgszkij, azzal, hogy zeneszerzői pályakezdésének első lépéseivel Balakirev köre felé orientálódott, bizonyos értelemben az „elzárkózók" táborához csatlakozott. Balakirev és köre az 1860-as években egyfajta ösztönös autodidaxis útját járta. Zongorázva, elemezgetve ismerkedtek a kor európai zeneirodalmával, a tanulás és „felzárkózás" vágyától vezérelve – mindamellett eklektikusan válogatva a minták között: „elzárkózó" fenntartásokkal is. Ízlésvilágúk hadat üzent a „német akadémizmusnak", s ezzel együtt a frissen megalakult szentpétervári *Konzervatórium* köreinek, amely szerintük ezt az akadémikus szellemet képviselte. Ezzel a szellemmel szemben Balakirev és az *Ingyenes Zeneiskola* köre az orosz hagyományokra, a 19. századi orosz zene úttörőire, Glinkára, Dargomizsszkijre hivatkozott, s egyfajta sajátos orosz idióma megteremtését tűzte ki célul.

A fiatal zeneszerzőkör mentorára, Balakirevre így emlékezik vissza a 62 éves Rimszkij-Korszakov 1906-ban: „... mint született tehetség és született zongoraművész, azonnal igazi gyakorló muzsikussá vált ... sohasem folytatott rendszeres összhangzattan- és ellenponttan-tanulmányokat, sőt még csak felületesen sem foglalkozott ilyesmivel, talán ezért nem merült fel benne az effajta munka igénye ..." Maga Balakirev is hasonlóképpen emlékezik 1881-ben, Muszorgszkij halála után: „... minthogy nem vagyok elméleti szakember, nem taníthattam összhangzattanra ... én inkább a kompozíció formáját magyaráztam el neki, és ... elmagyaráztam neki a hangszerelést ... mivel nem volt módomban elmagyarázni neki a szólamvezetés szabályait, egyszerűen belejavítottam itt-ott, ahol szükségesnek találtam ..."

A Konzervatóriummal való deklaratív szembenállás azonban bizonyos értelemben elzárkózást jelentett a *professzionalizmustól,* a zeneszerzés egyes technikai diszciplínáinak elsajátításától is, ösztönös ráérzéssel próbálva pótolni a tételes ismeretek hiányát. Hogyan mérlegelhetjük ebből a szempontból a korabeli kritikák Muszorgszkij-ellenes támadásait és elmarasztalásait – mi az, amit ebből elsősorban egy zavarba ejtően új hang és új zeneszerzői magatartás ösztönös elutasításának indulata vezérel (olyasmié, amit azóta pozitívumként értékelünk), és mi az, ami esetleg valós technikai fogyatékosságokra tapint rá? Miért érezték annyian a zeneszerző halála után is, hogy Muszorgszkijt „ki kell javítani"?

A kortárs sajtóvisszhangok legtöbbjét – beleértve a *Borisz Godunov* bemutatójáról a kötetben közölt recenziók többségét is – egyelőre átugorhatjuk; már itt, előre elmondhatjuk róluk, hogy jócskán túlhaladta őket az idő. De hogyan vélekedjünk a komolyabban vehető – mert saját művészi teljesítményeik és szakmai tudásuk fedezete alapján kompetensebb és szélesebb látókörű – bírálók véleményéről, amilyen például az ízig-vérig „professzionista" Csajkovszkij volt, vagy az önmagát szívós kitartással professzionistává fejlesztő Rimszkij-Korszakov? Csajkovszkij összefoglaló véleményét és fenntartásait az Ötökről hosszadalmas volna idézni; elég talán, ha Rimszkij-Korszakov időskori visszaemlékezéseire utalok – Rimszkij-Korszakovra, aki Balakirev körében, autodidaktaként „egy iskolapadban" kezdte Muszorgszkijjal, aki Muszorgszkijnak mindvégig közeli barátja maradt (három éven át lakótársa is, egy közös lakásban!), s aki 1871-ben a szentpétervári Konzervatórium tanári kinevezésével a zsebében elmélyedt szakmai stúdiumokra adta a fejét, hogy a mulasztottakat pótolja. „Velem ... fenntartotta baráti kapcsolatait – írja –, mégis némi gyanakvással tekintett rám. Nem tetszett neki, hogy összhangzattannal és ellenponttannal foglalkozom, és hogy egyre inkább érdekel. Úgy látszott, hogy maradi, skolasztikus professzornak kezd tartani, aki képes arra, hogy rajta kapja őt párhuzamos kvintjein, és ez kellemetlenül érintette. A Konzervatóriumot nem tudta elviselni ..."

Ő is utal tehát Muszorgszkij elzárkózására, konok idegenkedésére egyfajta kötelezőnek tartott zenei *ortográfia* elsajátításával szemben. S ez az elzárkózás, a levelek tanúsága szerint, Muszorgszkij érettebb művei irányába haladva egyre tudatosabb magatartássá fejlődött: egy másfajta megközelítés és másfajta nyelv legitimitásának meggyőződésévé. Mert közben, az „ortográfiával" nem törődve, Muszorgszkij mégis módszeresen gyarapította a maga új nyelvkészletét, és haladt előre más utakon,

amelyek stílusának jellegzetességeihez vezettek: az orosz énekes deklamáció megújításával, a népzene és a régi orosz egyházi zene forrásainak kiaknázásával.

Az elzárkózás egyik sajátos jelének tekinthetjük, hogy művész-kortársai közül Muszorgszkij alighanem az egyetlen, aki soha életében ki nem tette a lábát Oroszországból. (Szimptomatikusnak látszik az is, ahogyan Sztaszov sürgető hívásai ellenére valamiképpen „elszabotálja" egy átlátszó és alig magyarázható kifogás ürügyén, hogy eleget tegyen egy esedékes weimari látogatásnak Lisztnél 1873-ban – Lisztnél, akit pedig a Balakirev-kör zeneszerzői nagyra tartottak, s akinek európai tekintélye és befolyása sokat jelenthetett volna számára. Ugyanebben az időben viszont egy Repinhez írott levelének szimbolikus célzásai arról látszanak tanúskodni, hogy feleslegesnek tartott egy ilyen kirándulást: „... Borzasztóan örülök, hogy kiutazott Európába *[tudniillik Vlagyimir Sztaszov]*, de még jobban fogok örülni, ha a szemlélődés és gyönyörködés végeztével munkához lát...")

Közbevetőleg: érdekes kérdés lehet, hogy milyen szerepet játszhatott ennek a sajátos zeneszerzői magatartásnak kialakulásában Muszorgszkij hangszere, a *zongora* – amelyen a legbiztosabban tudta kifejezni magát, s amely az improvizatív szabadságra is a leggazdagabb lehetőségeket adta? Bizonyára valamiképpen ez a tény is magyarázható „technikai" összefüggésekkel: nem független attól a jelenségtől, hogy Muszorgszkijt úgyszólván valamennyi kortársa ragyogó zongorajátékosként, kitűnő énekes előadóként – és mellesleg remek improvizátorként – tartotta emlékezetében. (Olyan „kompozíciókról" is hírt adnak a dokumentumok, amelyeknek leírt formája nem maradt fenn, talán soha nem is készült el, de az ő személyes előadásában elhangzott társasági összejöveteleken.) Mindenesetre kétségtelen, hogy Muszorgszkij a zongorás műfajokban – elsősorban a zongorakíséretes dalokban – produkált a leghamarabb maradandó remekműveket. S elgondolkodhatunk azon, hogy nincs-e vajon szemernyi magva a realitásnak abban a megállapításban, amelyet German Laros támadásnak szánt Muszorgszkij ellen egyik kritikájában, de tényszerű megfigyelésként is mérlegelhetjük: „fantáziáját saját tíz ujja, a fehér és fekete billentyűkön elfoglalt helyzete irányítja"?

Rimszkij-Korszakov minden fenntartása mellett nem vonta kétségbe Muszorgszkij *tehetségét* és eredetiségét; s valamilyen fajta tehetség meglétét még a legelkeseredettebb ellenfelek is elismerték, akik, mint German Laros, a *zenei szélsőbaloldal* képviselőjének bélyegezték. „Egy ilyen Muszorgszkij a maga torz módján is új nyelvet beszél. Ez a nyelv nem szép, de friss ..." – ismerte el Csajkovszkij is von Meckné asszonynak írott levelében.

Tehetségét tehát nem, de mesterségbeli felkészültségét sokan kétségbe vonták – mennyi ebből a netán reálisan mérlegelhető kifogás: rátapintás az „ügyetlenségekre", a technikai kivitelezés gyengéire? Maga Rimszkij-Korszakov például nagy elszántsággal látott hozzá Muszorgszkij halála után (s részben már Muszorgszkij utolsó éveiben) hogy „rendbe tegye" amit Muszorgszkij rendetlenül hagyott: kidolgozatlan és befejezésre érdemes műveket vagy részleteket, akkordfűzéseinek érdességeit, hangszerelésének vélt vagy valós fogyatékosságait. Nem beszélve arról, hogy saját dramaturgiai felfogásának önkénye szerint nyúlt bele Muszorgszkij drámai művei-

nek szerkezetébe is: a kész és kerek Borisz Godunovba éppúgy, mint a hagyatékban maradt és befejezésre váró Hovanscsina részeinek belső elrendezésébe. Mindezt baráti elkötelezettségből és művészi meggyőződésből tette. Mindössze Muszorgszkij „gyengéin", s a nem kellően hatásosnak vélt technikai kivitelezésen vagy dramaturgiai megoldáson kívánt praktikusan segíteni. Hogy mindenben helyesen nyúlt-e hozzá? Hogy a retusáló tapintat határai meddig terjedhetnek? – erről erősen megoszlik az utókor véleménye. S az újabb és újabb revíziós kísérletek sora, főleg a színpadi műveket illetően, Ljadovon, Stravinskyn és más átdolgozók során keresztül Sosztakovicsig mind erről a szkepszisről tanúskodnak, bár többnyire továbbra is csak a vitatható variánsok számát szaporítják.

S folytathatnánk a kérdésfeltevéseket: miért is maradt annyi torzó, annyi félbeszakadt alkotás Muszorgszkij műveinek listáján? Miért van az, hogy – az itt friss részletességgel és pontossággal elénk táruló műjegyzéken végigpillantva – olyan benyomásunk támad, hogy az egész életmű sem más, mint egy hatalmas torzó? Különösen a színpadra szánt művek sorsára látszik ez vonatkozni: *Szalambó, Háztűznéző, Szorocsinci vásár:* nagy ambícióval megcélzott és félbemaradt alkotások... Igaz, a *Szalambó* egyes részletei legalább nyersanyagot szolgáltathattak a jövendő nagy mű, a *Borisz Godunov* zenéjéhez; a Háztűznézőből elkészült felvonás pedig – amely erősen Dargomizsszkij *Kővendége* deklamációs stílusának közeli hatását tükrözi, s azzal majdnem egyidős – egyfajta nekifutásnak, előtanulmánynak is tekinthető Muszorgszkij színpadi deklamációs stílusának kialakításához; ilyen értelemben tehát nem maradt funkciótlan az életművön belül. Mégis, miféle belső bizonytalanságról tanúskodnak ezek a megtorpanások? Kérdések maradnak: a következtetéseket ki-ki sejtéseire építheti legfeljebb; elhamarkodott végkövetkeztetéseket levonni megalapozatlan kísérlet volna.

Milyen hatással lehettek Muszorgszkij életkörülményei az alkotómunka sorsára?

Ami az alkotómunkát korlátozó tényezőket illeti, nem nehéz itt rámutatni egy objektív, tartósan meglévő hendikepre: az egzisztenciális kényszerből fakadó „civil" munkavállalás élethosszig tartó, időt és energiát rabló terhére. Tudott dolog persze, hogy ebben a kettős teherviselésben az Ötök zeneszerzőtársai között Muszorgszkij nem állt egyedül: a katonaorvos és kémiaprofesszor Borogyin, a hadmérnök Cézár Cui és jó néhány éven át a tengerésztiszt Rimszkij-Korszakov is hasonló dupla terhelés súlya alatt kellett egyengesse a maga zeneszerzői pályáját. Ez a körülmény tehát nem magyaráz meg mindent; valami sajátos labilitás és csapongó, rendszertelen életritmus visszahúzó ereje is szerepet kell hogy játsszék Muszorgszkij pályájának alakulásában. Ahogy a levelekből is kiolvashatjuk, nagy nekibuzdulásoknak és depressziós periódusok pauzáinak, egyfajta „oblomovizmus" időszakainak váltakozásai. Mintegy tünetként látszik társulni ehhez a tartós gyökeret-eresztés képtelensége. Jellemző adat, hogy Muszorgszkij, aki vidéki vendégségektől és kiruccanásoktól eltekintve, egész életét Szentpétervárott töltötte el, 1863 és 1880 között vagy nyolc-tízszer változtatott lakást és lakótársakat.

A kisformák keretei között megszülető, szinte improvizatív csírákból kiszökkenő remekművek – dalok, dalsorozatok, zongoraciklusok – létrejöttéhez még valaho-

gyan elegendő alapot teremthetett ez az elaprózódó életrajzi háttér is. Nehezebb magunk elé képzelnünk, hogy miféle egységes látomás ereje tartotta egybe hosszabb időn keresztül Muszorgszkij nagy műveinek genezisét. A dokumentumok tanúsága szerint tudott életének egyes periódusaiban nagyon koncentráltan is dolgozni, ahogyan azt a *Borisz Godunov* formába öntésének kétszer másfél esztendeje mutatja 1868 és 1869, illetőleg 1871 és 1872 között; s a *Hovanscsina* nagyrészt 1872 és 1875 között megszülető alapanyaga is ezt látszik igazolni – egyre ziláltabb életkörülmények ellenére.

Mennyiben játszhatott szerepet ebben a csapongó életvitelben Muszorgszkij csökönyös – vagy kényszerű? – ragaszkodása az agglegényi életformához? Feltűnően hiányzik ebből az életrajzból a „szerelmi szál". Okairól nagyon keveset árulnak el az itt közölt dokumentumok. A visszaemlékezők mintha valamilyen rejtőzködő eufemizmussal kerülnék ezt a témát – talán csak Vlagyimir Sztaszov késői, kilencvenes évekből származó közlése az egyetlen, amely valamivel közelebb visz a magyarázathoz.

S milyen destabilizáló szerep jut Muszorgszkij alkoholizmusának, amely végül is a fokozatos emberi szétesés végső stádiumai felé vezetett? Az első riasztó hírről a fivér, Filaret Muszorgszkij emlékezéséből értesülhetünk, már 1865-ből, Muszorgszkij huszonhat éves korából: „65 őszén súlyosan megbetegedett, szörnyű kór jelei mutatkoztak rajta (delirium tremens) ..." Hosszabb pauza után, a hetvenes évek elejétől kezdve, most már megszaporodott számban bukkannak fel újra a híradások Muszorgszkij beteges szenvedélyének elhatalmasodásáról, amely a baráti kör minden aggodalma és fáradozása ellenére feltartóztathatatlannak bizonyult. A *Hovanscsina* befejezetlenségét és a *Szorocsinci vásár* töredékességét nagy valószínűséggel az utolsó évek fokozatosan szétlazuló életformájának számlájára írhatjuk. Ebben nem volna semmi meglepő – meglepőbbek inkább az összeszedett, józan pillanatok visszavisszatérései, az akarásnak időről-időre való újabb fellobbanásai még ebben a szétesés állapotban is.

Muszorgszkijnak e kötetben közölt arcképei sorából hiányzik a híres, széles körben közismertnek számító Repin-festmény – ez a döbbenetesen nagyszerű kép, amely a negyvenkét éves zeneszerzőnek már halálos ágyánál készült 1881-ben, s a maga látlelet-mivoltában alighanem sokban hozzájárulhatott az „elvadult zseni" képzettársításának elterjedéséhez. A dokumentumkötetben látható kilenc Muszorgszkij-fénykép viszont mintha jótékony cáfolata volna ennek a késői portrénak: a legkorábbi 1858-ból, mindenben megfelelhet annak a leírásnak, ahogyan Alekszandr Borogyin látta őt első találkozásukkor: „vadonatúj egyenruhában feszítő, arisztokratikus viselkedésű fiatal tisztecske". S még az utolsó is, 1874 tájáról, a zeneszerző harmincötéves korából egy jó tartású, ápolt, kellemes külsejű társadalmi lény megjelenését sugározza. Így emlékezett vissza rá baráti körének legtöbb tagja is: szelíd természetű, kommunikatív és barátságos társasági emberként – „lágy" emberi vonások hordozójaként. Hogyan egyeztethető össze ez a kép a „szélsőbal" harcos zászlóvivőjével?

Egyáltalán, hogyan lehet az itt olvasható ellentmondó jellemzések és ellentmondásos élettények mozaikjaiból valamiféle konzisztens *személyiségképet* összerakni?

Mivel magyarázható például, hogy ezt a kora értelmiségi elitjének szellemi színvonalán álló, nagyon művelt és olvasott, több idegen nyelvet beszélő embert Vlagyimir Sztaszov olykor ingerülten „üresfejűnek", „szellemileg tunyának", máskor meg befolyásolhatónak és gyenge természetűnek nevezi – Sztaszov, ez a világító elme, aki mindamellett Muszorgszkij zsenialitásának egyik legszilárdabb meggyőződésű hívője és inspirálója volt?

Nyilvánvalóan ilyen *is* volt Muszorgszkij: „gyenge természetű", telve belső következetlenségekkel és határozatlanságokkal. Szemmel láthatóan állandó szüksége volt *külső* támaszokra, egy Balakirevre, egy Sztaszovra, hogy kétségeire választ és útjának folytatásához ösztönzéseket kaphasson. Barátok melengető bizalmára is – egy olyan anyai barátnő szeretet-forrására, amilyen például Olga Sesztakova volt számára. A fogódzók után nyúló kéz mégis Muszorgszkij személyiségrajzának csak egyik oldala. A másik oldal, a „gyenge természet" és a tétovaság minden látszata ellenére mégis az a hatalmas szellemi energia, amely Muszorgszkij remekműveiben összpontosul.

Visszatérve a kortárs kritikák kérdéseire, egy nagy csoportjukra ma már könnyű rámondani, hogy nemcsak konzervatív elutasítás, hanem félreértés és félreismerés szülöttei is. Különösen a *Borisz Godunov* bemutatójával foglalkozó írások negatív állásfoglalásai kirívóak ebből a szempontból. Bő lére eresztett recenziók; mai szemmel olvasva kicsinyes akadékoskodások halmazai, „technikai" és „szakmai" kifogások apropóján. Valójában egy konzervatív ízlésvilág képviselőinek tiltakozásai, akik éppen a revelációszerűen új vonásokkal nem tudnak mit kezdeni a megszokotthoz, a régihez képest. (A hajdani harcostárs, Cézár Cui „árulása", aki itt a kritikusi fensőbbség pózában tetszelegve szedi ízekre Muszorgszkij operáját – talán a konkurens operakomponista féltékenységét sem tudván magába fojtani – különösen szemet szúró e Borisz-kritikák sorában.)

A sok-sok kifogás közül elég itt csak egyet közelebbről szemügyre venni: több kritikában is visszatérő mozzanat a *Puskin* drámájától való különbségek felhánytorgatása, a dráma puskini szövegétől és cselekmény-konstrukciójától való eltérések számonkérése. „Hogyan nem vették észre?", kérdezzük ma hitetlenkedve, hogyan nem vették észre, miközben folyvást egy „megszentelt" irodalmi szöveg eredetijére hivatkoztak, hogy itt az egész drámai látásmód alapvető megváltoztatásáról és kibővítéséről, *szemléleti* változásról van szó? Szimplán operadramaturgiai megfontolások is szerepet játszhattak benne: az operaszerző Muszorgszkijnak a prózadráma szűkebb adottságaitól eltérően *kórusok* állnak rendelkezésére, s néptömegeket szólaltathat meg a színpadon. (Hogy Muszorgszkij operaszövege ezt a néptömeget a maga realisztikus hétköznapi nyelvén beszélteti, „alpári" szóhasználattal térve el Puskin költői nyelvétől, szintén botránykőnek számított a kritikusok szemében.)

De sokkal többről, másról is van szó: arról, hogy itt egy „királydráma" alapszerkezetére – ha úgy tetszik, egy *shakespearei* szerkesztési modell vázára – valami hallatlanul új dolog épül rá: a *zenés népdráma* koncepciója (hogy a *Hovanscsina* alcímében kölcsönözzem az ide is illő terminust). Hogyan nem vették észre, hogy az operai

Borisz valami mást, vagy valami mást *is* mond, mint a Puskin-dráma? Hogy a Puskinnál nem létező, s Muszorgszkij által újonnan hozzáköltött Kromi jelenettel, meg a Bolond epilógusával új távlatok nyílnak, s Puskin központi figurájával szemben az operai Borisznak *két* főhőse támad: a tragikus sorsú cár mellett a tragikus sorsú nép? Egy olyan többlet, amellyel Muszorgszkij operája egyszeriben egy modern drámai kinyilatkoztatás jelentőségére emelkedik?

Közbe kell itt vetni: egy valaki a kritikusok közül (megintcsak German Laros, a kötetben közölt Borisz-recenzióinak egyikében) mégis csak észrevett és szóvá tett ezekből a dolgokból valamennyit. Hogy rögtön elutasítását is hozzáfűzze, s „a művészet tendenciózussága ellen" hadakozzék. Mindez már nem is a téves diagnózis, hanem a tudatosan reakciós indulat kategóriájába sorolható...

A kortárs kritikák azonban mégsem mindenestől a kor véleményét képviselték. A Muszorgszkij által beszélt új zenei nyelvnek akadtak hívei is, egyre többen, már a zeneszerző életében is. Nemcsak egy lelkes baráti kör – közöttük elkötelezett előadóművészek tábora – tartott ki a Muszorgszkij iránt való odaadásában, megérezve művészetének *tartalmi* újdonságait: az ábrázolás realizmusának erejét, szó és dallam újfajta szimbiózisát, dalkompozícióinak lélektani zsenialitását. Döntő pillanatban mellé állt a nagyközönség is – a szakkritika minden fenntartása sem keresztezhette a *Borisz Godunov* spontán és széles körű közönségsikerét.

Muszorgszkij művészetének teljes súlyával számot vető *rehabilitációja* azonban már túl esik Muszorgszkij rövid életének határain, s jórészt az emlékezések és visszapillantások időbeli határain is – így e dokumentumkötet időbeli hatókörén is. Ehhez távlat kellett, időbeli és térbeli távlat, a századforduló és a 20. század friss szemlélete; s bizonyosnak látszik, hogy Nyugat-Európa visszhangja is bizonyos szerepet játszott benne. Nyugat-Európáé – az elsők között Debussyé –, a *kívülállók* friss és elfogulatlan hallásával közelítőké, akik ráéreztek arra, hogy Muszorgszkijjal a 19. századi orosz zenének egy új, addig ismeretlen nyelvjárása tört magának utat: Európa számára talán a legeredetibb, hangjában a legjellegzetesebben orosz, tartalmi gazdagságában a legmélyebb rétegekig leásó megnyilatkozása az orosz szellemnek. Muszorgszkij nyelvével az orosz zene valóságos „seconda pratticája" szerzett magának megkésett legitimációt a prima prattica kortárs utóvédharcosaival szemben; olyan elismerést, amelyben a dilettantizmus vádjai bagatell jelentőségűekké törpültek a *tartalmi* újdonság súlyához képest.

Mindez ma már a monográfiák illetékességi körébe, az egyre hatalmasabbá duzzadó Muszorgszkij-irodalom kompetenciájába tartozik; egy Muszorgszkij életéről és pályáról szóló dokumentáció időben nem ugorhat ennyire előre. Muszorgszkij nagyságának tételes bizonygatása nem is ennek a könyvnek feladata. Azok számára azonban, akiknek régóta nincs kétségük e nagyság meglétéről, rendkívüli szolgálatot tesz ez a kötet a „Muszorgszkij-jelenség" körüljárásával.

Kárpáti János

A BARTÓK-ZENE FORRÁSAINÁL*

Muzsikás Bartók Album
Közreműködik: Sebestyén Márta, Alexander Balanescu
Phoenix Stúdió, Diósd–Livingston Studio, London. Muzsikás MU 001

Múlt év novemberében a londoni Royal Festival Hallban volt a premierje a Muzsikás együttes Bartók-albumának. A Rykosdisc kiadású lemez (HNCD 1439) azóta világsikert aratott, és New Yorktól Tokióig ott szerepel a hanglemezpiacokon. A lemez magyar változatát – a Muzsikás saját kiadásában – a budapesti Tavaszi Fesztiválon, '99 márciusában mutatták be, alig egy héttel azután, hogy az együttes három tagját: *Sipos Mihályt*, *Éri Pétert*, *Hamar Dánielt*, valamint *Sebestyén Mártát* Kossuth-díjjal tüntették ki.

Az album azt az élményt eleveníti fel, amit Bartók számára jelentett első találkozása a népzenével, mégpedig nem muzeális dokumentumok, hanem élő zene formájában. A könyvtárnyi méretű, mintegy ezer tételt számláló Bartók-irodalomban – miként a legújabb bibliográfia is tanúsítja – 70 tétel tárgyalja ezt a témát, s ebben a számban nincsenek benne azok a munkák, amelyek egy általánosabb biográfiai vagy analitikai keretben ugyancsak érdemben mutatják be Bartók kapcsolatát a különböző – magyar, román, rutén, szlovák, arab – folklórral.[1] Bármilyen mélyreható legyen is azonban egy tudományos tanulmány, megmarad az elméleti síkon, mert a Bartók-kottalapokat népdallejegyzésekkel és gyűjteményekkel veti össze, és tulajdonképpen csak a szakembereknek szól. Felbecsülhetetlen értéket jelent tehát annak a zenei élménynek a megismerése, amely annak idején Bartókot is megragadta, majd alkotásra, újjáformálásra ösztönözte.

A „források" bemutatásában a Muzsikás együttes most megjelent albuma tulajdonképpen nem úttörő, hiszen már évekkel korábban a Jánosi együttes is közzé tett egy hasonló szándékú CD-t *Rhapsody: Liszt and Bartók Sources* címmel, mely hiteles formában szólaltat meg Liszt és Bartók által feldolgozott múlt századi népies dallamokat, valamint autentikus román és magyar parasztdalokat.[2] A Muzsikás együttes lemeze ehhez képest annyiban nyújt többet és mást, amennyiben a bartóki alkotás

* A Hungarian Quarterly 1999. (Vol. XL) őszi számában angol nyelven megjelenő tanulmány magyar nyelvű változata.

1 Elliott Antokoletz: *Béla Bartók: A Guide to Research, Second Edition.* New York: Garland Publishing, Inc. 1997.

2 Hungaroton Classic HCD 18191.

folyamatának három rétegét is felidézi: először is bemutat néhány, a Néprajzi Múzeumban őrzött eredeti fonográf-felvételt, azt az őseredeti forrást, amely minden kétséget kizáróan tanúskodik Bartók és a népzene egykori találkozásáról. Második rétegben megmutatja az eredeti zenék rekonstrukcióját, élő formáját, vagyis annak felidézését, ahogyan azok egykor elhangozhattak, és – folyamatos hagyományozódást feltételezve – ma is hangozhatnának. És végül a harmadik – mondhatnánk legfelső – rétegben megszólalnak egyes Bartók-kompozíciók is, azt dokumentálva, miképpen érlelődtek ezek a dallamok műzenei alkotássá.

Mivel a társadalmi és technikai változásokkal járó veszély, a hagyomány eltűnése, kihalása már a század első évtizedeiben megmutatkozott, Bartók és Kodály a kutatás, a gyűjtés, a „mentés" feladataira összpontosították figyelmüket. Bartók 1919 táján már attól tartott, hogy „minden esztendei késedelem pótolhatatlan kulturális értékek veszteségét jelenti".[3] A hagyomány azonban meglepő módon erősebbnek bizonyult: amikor 1937–38-ban a Magyar Rádióban magyar népzenei gramofon-felvételeket készítettek, Bartók még élő hagyományokat tanulmányozhatott az Erdélyből, Moldvából, Felvidékről és Dunántúlról felhozatott 30–50 éves asszonyok és férfiak éneklésében.[4] Lajtha László, a harmadik nagy magyar mester pedig a II. világháború idején is talált hitelesen éneklő embereket és jól muzsikáló hangszeres együtteseket. 1940–41-ben vette fel hanglemezre a magyar hangszeres népzene egyik legkülönösebb és legértékesebb élő hagyományát, az erdélyi Szék falu zenekari muzsikálását.[5]

A hetvenes évek elején azután új mozgalom indult. Fiatal, tehetséges egyetemi hallgatók – akkor még nem is professzionális zenészek – arra a gondolatra jutottak, hogy újra le kellene menni a falura gyűjteni, de nemcsak felvenni és lejegyezni, hanem megtanulni és reprodukálni az ott látott és hallott táncokat, zenéket. Szerencsére még éltek – és ma is élnek – jó képességű idős emberek, akik hitelesen énekelnek, hegedülnek, táncolnak, és meg tudják tanítani a fiataloknak csaknem mindazt, amit ők tudnak. Ennek a népzenei újjászületésnek, a *revival*-nek nem a színpad és nem a koncertterem az igazi színhelye, hanem az ifjúsági klub, a művelődési otthon vagy – ahogyan a népi szóhasználatból átvették – a „táncház". A mozgalmat *Martin György* ösztönzésével a *Sebő Ferenc–Halmos Béla* duó indította el 1973-ban, és vonzerejét jól mutatta, hogy öt évvel később már huszonöt, tíz évvel később pedig már több mint hatvan hasonló együttes működött az országban. Színvonaluk persze nem minden esetben volt az elindítókéhoz mérhető, de némelyikük mindenképpen kiemelkedő produkciót nyújtott. Közülük való és a leghíresebbé lett a Muzsikás együttes, melynek

3 „Musikfolklore". *Musikblaetter des Anbruch* 1919, I. 3–4. *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I.* Közr. Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 575.

4 Az úgynevezett Pátria-lemezeknek modern verziója jelent meg a centenárium alkalmával *Magyar Népzenei Hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel* címmel, Somfai László szerkesztésében (Hungaroton LPX 18058-60). Ugyanez később CD-változatban is forgalomba került.

5 *Lajtha László: Széki gyűjtés.* Szerkesztette Sebő Ferenc (Hungaroton LPX 18092-94).

indulása szorosan követte a Sebő–Halmos együttesét, csak míg azok útja tíz év után ketté vált, a Muzsikás erősebben meggyökerezett, és három alapító tagja: Sipos Mihály, Éri Péter és Hamar Dániel mind a mai napig együtt muzsikál. És velük van szinte az első időktől kezdve egy különleges képességű énekesnő, Sebestyén Márta, aki már kisgyerekként elsajátította a népi éneklés stílusát és technikáját.

Bár a népzenei *revival* kis közösségek baráti szórakozásának indult, a siker óhatatlanul messzebb vezetett. Koncerttermek pódiumai és fesztiválok színpadai is megnyíltak a Muzsikás együttes előtt, produkcióikat hanglemezek őrzik, koncertmeghívásaik révén pedig már beutazták Európa valamennyi országát, Észak-Amerikát, Ausztráliát, Új-Zélandot, Japánt és Dél-Afrikát. Ezzel párhuzamosan repertoárjuk is egyre bővült, hiszen a népzenei *revival* mozgalom egyik jellemző vonása, hogy nem zárkózik el más népek zenéjétől sem. Magyarországon ez különösen érvényes, hiszen a Kárpát-medencében szlovákok, románok, szerbek, cigányok élnek együtt évszázadok óta, s óhatatlanul egymás muzsikálására is hatással voltak. A Muzsikás együttes egyik lemeze például az Erdélyben levő Máramaros megye zsidó zenéjét mutatja be, ahogyan ők azoktól a román és magyar cigányoktól tanulták, akik még a háború előtt az ott élő zsidó közösségben muzsikáltak.

Hála *Lampert Vera* 1980-ban megjelent forrásjegyzékének,[6] ma már pontosan tudjuk, hogy Bartók 34 művében (a sorozatokat egy-egy műnek tekintve) összesen 313 népdalt, illetve népi dallamot használt fel „idézetként". A Muzsikás együttes Bartók-albuma ezeknek az idézeteknek és forrásaiknak ered a nyomába. A műsor középpontjában három népdalfeldolgozás áll, mind a három a *44 két hegedűre írott duó* sorozatából való.

Bartók népdalfeldolgozásainak sorában a magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalokra épülő hegedűduók különleges helyet foglalnak el: megőrzik az eredeti hangzás reprodukálásának lehetőségét, minthogy két hegedű összjátéka – főképp a magyar és a román hangszeres népzenében – igen gyakori. Ezért az album programja már önmagában is dicséretet érdemel: olyan műveket állít a középpontba, amelyek homogén módon illeszkednek a népi zeneegyüttesek hangzásának környezetébe.

Mindez azonban távolról sem jelenti azt, hogy a duókban Bartók a népi hegedülés reprodukálására törekedett volna. A 44 duó túlnyomó többségéhez énekelt dallamok szolgáltatták a forrást, ami már önmagában is arra utal, hogy a zeneszerző az anyagot lényegesen átalakította. De még tovább jutunk az átalakítás megértésében, ha figyelembe vesszük a két hegedűszólam együtthaladásának rafinériáját, kontrapunktikáját, „műzenei" magaslatát. Ez a magyarázata annak, hogy az eredetileg pedagógiai céllal írt darabokat a világ nagy koncerthegedűsei is szívesen tűzik műsorra. A Muzsikás együttesnek a három Bartók-duó megszólaltatására sikerült közreműködőül megnyernie a Londonban élő világhírű hegedűművészt és kvartett-primáriust:

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

Alexander Balanescut. Ám az együttes értékét dicséri, hogy Balanescunak méltó partnere támadt saját elsőhegedűsük, Sipos Mihály személyében.

A duók sorozatából kiválasztott első darab (28. szám) mintáját Bartók maga fonografálta 1907-ben a Tolna megyei Felsőiregen. Vörös Ignác 50 éves parasztember énekelte viaszhengerre a *„Pej paripám rézpatkója de fényes"* kezdetű lassú népdalt. Ebből komponálta Bartók a *Bánkódás* című hegedűduót. A második darab is Bartók gyűjtéséből való, ezt 1913-ban vette fel a máramarosi Patrova faluban; a fonogramon két román lány énekli román nyelven. A duók sorozatában a 32. számú *Máramarosi tánc* épül erre a melódiára. A harmadik kiválasztott darab a 44. duó, melynek címe *Erdélyi tánc (Ardeleana);* forrását egy cigányhegedűs játszotta fonográfra 1912-ben a Torontál megyei Petrovasile faluban.

Nyilvánvaló, hogy az eredeti fonogramok csak a kuriozitás erejével hatnak, hiszen az 1907 és 1913 között felvett, kezdetleges technikával viaszhengerre rögzített – és a modern technikával csak minimálisan feljavítható – hangzás torzképét nyújtja a valóságos zenének. A lemez igazi és egyedülálló értékét a második réteg jelenti, az az autentikus népi muzsikálás, amelynek technikáját, stílusát, karakterét a Muzsikás együttes évtizedes szorgalommal, újra és újra megmerülve a népi forrásokban, tudatos munkával és sok-sok ösztönös tehetséggel maga alakította ki. Ezek a számok nem az eredeti népi felvétel egyszerű „modernizálását" nyújtják, hanem a dallamok szuggesztív hatású rekonstrukcióját, és azzal együtt különböző változatait.

Bár a Bartók Album középpontjában – változataikkal körülvéve és a műzenei „produktum" magas színvonalú, stílusban igen jól illeszkedő bemutatásával – a három duó és a forrásul szolgáló három dal áll, a Muzsikás együttes programja még ennél is távolabbra mutat, mert a források felidézését olyan Bartók-művekre is kiterjeszti, amelyek itt, a lemezen nem szólalnak meg. Megismerhetjük számos zongoradarab – a *Három magyar népdal* (Sz. 66), a *Gyermekeknek* (Sz. 42), a *Román népi táncok* (Sz. 56) – forrásdallamait, továbbá a hegedűre és zongorára írt *I.* és *II. rapszódia* (Sz. 87, 89) egy-egy népzenei mintáját. Ezekkel a kiegészítésekkel, a népi dallamok tájak és tánctípusok szerinti csoportosításával a műsor önálló zenei élménnyé válik; nem pusztán tudományos célú dokumentáció, hanem az autentikus magyar és román népi hagyomány folytonosságának és életképességének szuggesztív bizonyítása. Ezekben a viszonylag szabad muzsikálásokban, amikor az előadók a kiválasztott dallam megannyi változatát idézik fel a dalokat szorosan egymáshoz fűzve, tulajdonképpen egybekomponálva, tisztán megmutatkozik a muzsikusok kvalitása, az, hogy Sipos Mihály nemcsak méltó partnere Alexander Balanescunak, hanem olyasmit is tud, amit csak a legnagyobb prímások: a hangszer virtuóz kezelésén túl az ellenállhatatlan lendületű, sugárzó irányítás titkát, a csillogás és az alkalmazkodás érzékeny váltogatását.

Mint tudjuk, a Muzsikás együttes a hagyományos „vonóstrió" – prímás, kontrás, bőgős – helyett „kvartettet" alkot, mert a prímás virtuóz szólamához egy második, hasonlóképpen virtuóz hegedűszólam társul – ezúttal Porteleki László ragyogó előadásában[7] –,

7 Ezen a helyen korábban a szintén alapító ifj. Csoóri Sándor működött közre.

s a két hangszer valósággal verseng egymással a melódia minél plasztikusabb bemutatásában, csillogtatásában, cifrázásában. Nagyon fontos azonban, hogy ezek a vezető szólamok méltó kíséretet kapnak Éri Péter mindig pontos és harmóniailag odaillő kontrázásában, és persze jelentős szerepe van a sikerben a kristálytiszta basszusnak, Hamar Dániel bőgőszólamának.

Azért hangsúlyozom a kísérő harmóniák pontosságát és tisztaságát, mert ezeknek az értékek és képességek birtokában az együttes megengedheti magának – helyenként, bizonyos számokban – azt az árnyalatnyi hamisságot, amely az autentikus népzenészek stílusát jellemzi. Nem lombik-zenéről van szó, a népi hagyomány felülről való szemléletéről és koncertpódiumra való finomításáról, hanem annak belülről fakadó átéléséről.

A legnagyobb elismerés hangján kell szólni az énekesnő, Sebestyén Márta teljesítményéről is. Művészetének ismeretében már szinte természetesnek tartjuk, hogy milyen lendülettel és természetességgel adja elő a maga sajátos hangszínén az erdélyi lassú és gyors csárdásokat vagy a 32. hegedűduó alapjául szolgáló román népdalt. Ezen a lemezen azonban Sebestyén Márta olyan feladatot is teljesít, amilyenre kevesen vállalkozhatnak: két lassú dalt énekel el abból a repertoárból, amelyet 1938-ban vettek fel a budapesti Rádióban Bartók jelenlétében, egy erdélyi székely és egy moldvai csángó asszony előadásában. Ezek a lemezfelvételek hűségesebben őrzik az ének szépségét, mint a kezdetleges fonográf, és már modern lemezen is hozzáférhetővé váltak az 1981-es Bartók-centenárium alkalmából.[8] Nem volna szabad összehasonlítani a szokatlan környezetbe cseppent parasztasszonyok spontán – és talán gátlásos – előadását egy profi énekesnő teljesítményével, ám ha mégis, csakis azért tesszük, hogy a mércét a lehető legmagasabbra, az autentikus forrás szintjére állítsuk, szemben a *revival*-ok olykor kétes kimenetelű kísérletével. Az összehasonlítást Bartók egykori közreműködése is segíti, mivel minuciózus pontossággal kottázta le a dallamokat. A kottát nézve és a felvételt hallgatva megállapítható, hogy Sebestyén Márta nem a kottás változatot énekli, és nem is a gramofon-felvételt utánozza, hanem képes arra, hogy ezeket a nagyon nehéz, apró díszítésekkel, hajlításokkal szőtt melódiákat saját lelkén átszűrve élessze újjá. Más szóval az ő előadását nem azért érezzük teljesebbnek, mert a hang szebb vagy a technika jobb, hanem azért, mert ezeknek az eszközöknek a birtokában közvetíteni tudja a dalok belső tartalmát is.

A zenei teljesítmény legnagyobb elismerése mellett a recenzens kénytelen néhány elmarasztaló megjegyzést is tenni. A Sebestyén Márta és a Muzsikás által interpretált dallamok az eredeti zenei struktúrához képest megváltoztatott formában szólalnak meg: négy sor helyett hat sorból állnak, a strófa harmadik–negyedik sorának megismétlésével. Ha meghallgatjuk a Bartók-féle hanglemezeket, ha megnézzük Bartók lejegyzéseit, ha elolvassuk Bartók és Kodály analitikai írásait, mindenütt azt találjuk: a

8 Lásd a 4. jegyzetet.

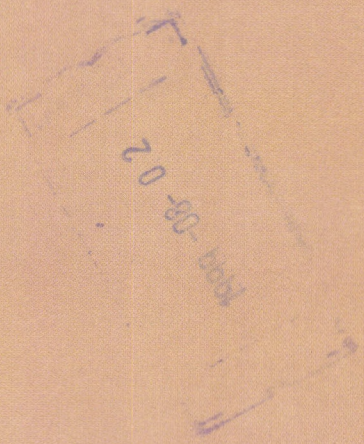
magyar népdal alaptípusa – a szokásokhoz kötött dalok kivételével – négy sorból áll. A harmadik és negyedik sor megismétlése tehát – minden bizonnyal a magyar nóták praxisából eredően – beleavatkozás az eredeti, autentikus szerkezeti koncepcióba, mondjuk ki: annak meghamisítása. A Muzsikás Bartók-albumát hallgató külföldi, aki más forrásból nem tájékozódott a magyar népzene sajátosságairól, az egész lemezen végigvonuló, következetes sorismétlések alapján azt gondolhatja, hogy a magyar népdalok hatsoros szerkezetűek.

Sajnálatos dolog, hogy a CD-hez tartozó könyvecske, melynek ebben az esetben különösen fontos informatív szerepe van, téves adatokat, pontatlan szövegközléseket tartalmaz. Tévedés például, hogy Vikár Béla használta elsőnek a világon népzenei gyűjtésre a fonográfot; a világelsőség Walter Fewkes amerikai antropológusé, aki 1889-ben vitte magával az Edison-féle találmányt indián népzene felvételére. Európában volt Vikár Béla az első, 1896-ban megkezdett munkájával. A pontatlan szövegközlések egy bántó példája, amikor a gyönyörű kalotaszegi dalban „A temető kapu *végre* ki van nyitva" helyett „*végleg*" olvasható (Sebestyén Márta ezt helyesen énekli). Súlyos mulasztásnak kell tekinteni azt is, hogy a szöveg írója „elfelejt" hivatkozni a téma olyan alapvető irodalmára, mint Lampert Vera *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke* című munkája. A dolgot még súlyosbítja az a szerzői jogot is sértő mozzanat, hogy a lemezhez forrás feltüntetése nélkül mellékelték a Lampert Vera könyvében közölt térképet, ám azt is megcsonkítva, mert elhagyták belőle a számokkal azonosított falunevek, vagyis a lelőhelyek jegyzékét.

Végül említeni kell még a kommentár angol változatának hibáit, a felületes fordítói munkát és – ami a legnagyobb baj – Bartók számos idézett mondatának dilettáns „újrafordítását". Ezeknek ugyanis valamennyinek van már elfogadott és kiadott angol fordítása, nem beszélve az egyik, eredetileg angolul megjelent írásról.[9]

9 „Diversity of Material Yielded Up in Profusion in European Meltingpot." *Musical America* 1943, No. 1. Közli: *Béla Bartók Essays*. Selected and Edited by Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976.

375,-



Magyar zene

4. 1998/1999

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVII. évfolyam, 4. szám *1999. december*

Tartalom

TANULMÁNYOK

331 KOMLÓS KATALIN
Új Beethoven-értelmezés felé

339 BREUER JÁNOS
Bartók, a Liszt-pianista

349 FONTANA GÁT ESZTER
Az „igazi" zongorahang
Gondolatok a zongora születésének 300. évfordulójára

365 MÁCSAI JÁNOS
A melográfia története

395 CSENGERY KRISTÓF
A század nagy zongoraművészei
Széljegyzetek egy hanglemezsorozathoz

405 AVASI BÉLA
Bartók „Madárdal" című kórusművének intonációs térképe

RECENZIÓK

423 KÁRPÁTI JÁNOS
Új irány a Bartók-kutatásban
Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez

431 WILHEIM ANDRÁS
Messiaen – elméletének tükrében
Olivier Messiaen: Traîté de rythme, de couleur et d'ornithologie

437 DALOS ANNA
Mit tehetünk Viski Jánosért?
Fancsali János: Viski János fiatalkori évei

441 Az 1998–1999. évi XXXVII. évfolyam tartalomjegyzéke

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 1999/4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer, 1999-ben háromszor • Kottagrafika: Kottamester bt. • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNYOK

Komlós Katalin

ÚJ BEETHOVEN-ÉRTELMEZÉS FELÉ*

1994-ben *Malcolm Bilson* és hat volt tanítványa két ízben adta elő koncertsorozat keretében Beethoven 32 zongoraszonátáját (New York; Utrecht) korabeli hangszereken, illetve azok kópiáin. Első ízben hangzott el egészében ilyen módon a nagy ciklus: interpretációtörténeti esemény Európában és Amerikában egyaránt. A produkció két évvel később hangfelvételre került Utrechtben és Ithacában (USA), és 1997-ben jelent meg 10 kompaktlemezen, a CLAVES cég gondozásában.[1]

Bilson művésznevelő pedagógiai munkájának megkoronázása ez a sorozat: aki ilyen iskolát teremtett, az biztosan nem élt hiába. Az „iskola" a Cornell University zenei tanszékén belül működő doktorképző program – *Keyboard Studies in Historical Performance Practice* –, amelynek Bilson vezető professzora, és amelynek keretében a hangszeres és muzikológiai tanulmányokat egyszerre folytató doktorjelöltek disszertációt írnak, és speciális repertoárt építenek, koncerteket adnak korabeli instrumentumokon. Elnyert DMA *(Doctor of Musical Arts)* fokozatuk különös értéket képvisel a szakmában, hiszen tudományos fedezetét a tanszék 18. századi zenével foglalkozó, nemzetközi rangú kutatói mint konzultáns-professzorok garantálják.

A hat fiatal muzsikus közül csak egy USA-polgár, *Andrew Willis; Tom Beghin* Belgiumból, *Ursula Dütschler* Svájcból, *Zvi Meniker* Izraelből, *Bart van Oort* Hollandiából, *David Breitman* pedig Kanadából származik. Előéletük is meglehetősen különböző. Igazán a németalföldiek (Beghin és van Oort) a fortepiano régebbi elkötelezettjei; Meniker és Dütschler csembalisták és fortepianisták; Breitman és Willis modern zongorán éppúgy játszanak ma is, mint historikus hangszeren. Fokozatuk megszerzése óta – koncertkarrierjük mellett – kiváló amerikai egyetemeken, illetve európai konzervatóriumokban tanítanak.

A Beethoven-szonáták historikus felvételeinek áttekintése[2]

1977-ben jelent meg kazettán Malcolm Bilson első Beethoven-szonáta felvétele: a két *sonata quasi una fantasia*, Op. 27. („The Viennese Fortepiano", Advent Cassettes, vol. 1. *E 1056;* 1980-ban ugyanez hanglemezen: *Nonesuch H 71377.)* Nem voltam

* *Beethoven: The Complete Piano Sonatas On Period Instruments. Malcolm Bilson, Tom Beghin, David Breitman, Ursula Dütschler, Zvi Meniker, Bart van Oort, Andrew Willis. CLAVES CD 50-9707/10, 1997.*

1 A felvételről „Beethoven új arca: a zongoraszonáták fortepianón" címmel háromrészes, hangzó anyaggal illusztrált elemző előadást tartott Somfai László a Magyar Rádióban (1997. okt. 3., okt. 31., nov. 28.); a tanulmány sűrített, némileg módosított változata nyomtatásban is megjelent, l. „Beethoven összes zongoraszonátája fortepianón", *Muzsika* 41/10 (1998), 11–14.

2 Az áttekintés nem törekszik teljességre.

egyedül, akit akkor ez az interpretáció villámcsapásként érintett. A Dulcken-kópia akcentusgazdag, színregiszterekben tobzódó hangja extrém megoldásokhoz és a stílust illetően drámaian új felismerésekhez vezette Bilsont. Akkor, a hangszer nyújtotta tapasztalat és inspiráció hatására fogalmazta meg először alapvető tézisét, mely szerint a modern zongorához képest kisebb, törékenyebb fortepianón fokozottan nyilvánul meg az instrumentális korlátokkal kevéssé törődő beethoveni faktúra roppant ereje. (Lásd bővebben a következő alfejezetben.)

A későbbiekben Bilson kevés Beethoven-szonátát játszott hanglemezre. Mindössze az Op. 10/2 F-dúr, és az Op. 31/2 d-moll mű (utóbbit az új CD-összkiadáson is tőle halljuk) került felvételre Walter-kópián, 1981-ben *(Nonesuch N 78008)*. A szólószonátákon kívül azonban szerencsénkre hangfelvétel rögzíti Beethoven valamennyi cselló–zongoraszonátáját, Bilson és a holland kiválóság, *Anner Bylsma* tolmácsolásában. (Op. 5, *Elektra Nonesuch 79152,* 1987; Op. 69 és 102, eredeti bécsi Alois Graff hangszeren, *Elektra Nonesuch 79236,* 1991.)

A fortepiano sztárként feltűnt, majd mára kissé mérsékelt lelkesedéssel fogadott művésze, *Melvyn Tan* az EMI Classics számára játszotta CD-re a három Op. 31 szonátát 1991-ben, Walter-féle, illetve 1815-ös Nannette Streicher-kópián. Előadása elegáns, és technikailag csiszolt, viszont éppen a korabeli hangszer inspirációját nem tükrözi. (Az értelmezés és képzelőerő egyébként sohasem tartoztak Tan erősségei közé.) Az efféle interpretációktól várható igényesség és újszerűség jellemzi ezzel szemben az amerikai *Seth Carlin* CD-felvételét *(Titanic, Ti-167,* 1989), amelyen az 1810 körüli, eredeti „Walter & Sohn"-hangszer és az előadó jóvoltából két nagy szonáta (Op. 28; Op. 53) számtalan rejtett vonására, hangzásbeli kvalitására derül fény.

Egyedülálló és heroikus tett a 32 zongoraszonáta korabeli hangszereken való előadása és felvétele egyetlen művész részéről: ez *Paul Badura-Skoda* teljesítménye. *(Astrée,* 9 CD, 1990.) A muzikológusnak is kiváló osztrák pianista 1978–1989 között (zömében 1985–89) készült felvételei alkotják az összkiadást, dekoratív dobozban, igényes kísérőszövegekkel ellátva. Csak eredeti hangszerek szólalnak meg, a művész irigylésre méltó gyűjteményéből válogatva:

Schantz (Bécs)	– 1790 k.
Broadwood (London)	– 1796 k.
Walter (Bécs)[3]	– 1790 k.
Schmidt (Prága)	– 1810 k.
Hasska (Bécs)	– 1815 k.
Broadwood (London)	– 1815 k.
Graf (Bécs)	– 1824 k.

A kronológiának és földrajzi helynek megfelelő, logikus hangszerválasztást Badura-Skoda olykor érdekes, kísérletező ötletekkel színesíti. Például angol Broadwood zongorán játszik egyes korai szonátákat (Op. 7, 14/1, 22), vagy „romantikus" Hasska-instrumentumon az Op. 31 Esz-dúr szonátát.

3 Wolfgang Gamerith tulajdona.

Badura-Skoda hangszerei gyönyörűen szólnak, és a művész mesterien kezeli őket. (Az egyéb felvételeiről is ismert Schantz fortepiano tónusa egyszerűen álomszép.) De mindez csak kiindulópont egy nagy formátumú művész manuálisan és intellektuálisan egyaránt magasrendű interpretációjához. A remekbe szabott produkciók közül is kiemelkedik a legnagyobb penzum, a „Hammerklavier"-szonáta előadása: keletkezése óta nem sok ilyen adekvát, a műhöz minden tekintetben méltó megszólaltatója lehetett ennek a szonátának. (Az Op. 106-hoz fűződő személyes kapcsolatáról, reflexióiról Badura-Skoda külön írásban vall a programfüzetben.)

Ha valaki hű képet akar kapni a manapság már nem mindig illúziókeltő produkciókat nyújtó pianista művészetéről, annak e sorozat tanulmányozását ajánlom.

Hangszer-kérdések

Beethoven saját zongoráinak, a kor zongoratípusainak, Beethoven hangszer-ideáljának és saját billentyűs stílusának a komplex kérdését a legmélyebben William Newman vizsgálta az elmúlt évtizedekben.[4] Konklúziója dióhéjban a következő: Beethoven legtöbb hangszerével elégedetlen volt (az ajándékba kapott Érard- és Broadwood-zongoráktól határozottan idegenkedett), de végül élete végéig kitartott a bécsi típusú (elsősorban Streicher) zongorák mellett. A megállapítást nemcsak a szóbeli és írásbeli megnyilatkozásokon alapuló életrajzi dokumentumok, hanem a notáció sajátságai (főként akcentus-rendszer) is alátámasztják, mégpedig az utolsó művekig.

A súlyos beethoveni faktúra és a filigrán egykorú hangszer lehetőségeinek fent említett diszkrepanciája leginkább a szonáta-*oeuvre* első felére vonatkozik, amikor a mester ötoktávos Walter-fortepianóra komponált. Ezt igazán az e hangszeren játszó muzsikus érzékeli, aki a Haydn–Mozart repertoár után nem hisz a kottának, a könnyű billentyűzetnek és a saját ujjainak: *ez* a zene (Op. 2/3, Op. 13, Op. 22 stb.) *erre* az instrumentumra készült volna? *Charles Rosen* legújabb könyvében ironikusan így fogalmaz: *A Beethoven-korabeli zongora használata mellett szóló legjobb argumentum... nem a régi hangszerek alkalmassága, hanem inkább fokozott elégtelensége a [beethoveni] effektusok megvalósítására, és ennek következményeként egyfajta drámai erőfeszítés a hallgató részéről. A modern zongora azonban éppen eléggé „elégtelen" Beethoven szándékainak közvetítésére.*[5] Nem egészen így van, vagy legalábbis két része van a kérdésnek: az igaz, hogy Beethoven szonátáit éppoly nehéz modern, mint korabeli zongorán előadni; azt azonban túlzás állítani, hogy egy Steinway vagy Yamaha koncertzongora potenciálja nem volna elégséges e művek megszólaltatásához. Meggyőződésem, hogy az az erőfeszítés, amelyre az ötoktávos fortepiano kényszerül egy-egy Beethoven-szonáta realizálásához, az a stílus egyik leglényegesebb sajátja.

4 „Beethoven's Pianos versus his Piano Ideals", *JAMS* 23 (1970), 484–504.; *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way.* New York: Norton, 1988. Lásd még John Henry van der Meer, „Beethoven et le pianoforte", in *L'interprétation de la musique de Haydn á Schubert.* Paris, 1980. 67–85.

5 *The Romantic Generation.* Harvard University Press, 1995, 3. Eredeti szöveg „The best argument for using the pianos of Beethoven's time... is not the aptness of the old instruments but their greater inadequacy for realizing such an effect, and consequently the more dramatic effort required of the listener. The modern piano, however, is sufficiently inadequate to convey Beethoven's intentions."

Itt merül fel az a sokak által evidensnek tartott következtetés: Beethoven a mai koncertzongorák hangzásában és lehetőségeiben gondolkodott, azt képzelte el, és tartotta volna ideálisnak saját műveihez. A bökkenő az, hogy sokan ugyanezt feltételezik Johann Sebastian Bachról – micsoda boldog lett volna egy „igazi" zongorával! Vagyis századunk a lehetséges világok legjobbika volna? Beethoven vagy Bach ugyanígy lelkesedne a legújabb versenyautó-modellekért, vagy a számítógépekért? (Beethoven pontosan a billentés és a mechanizmus súlyosságát kifogásolta Érard zongorájában.) Egy rendkívüli intelligenciájáról ismert, világhírű zongoraművész új keletű megállapítása szerint Beethoven zenéjének fortepianón való megszólaltatása „meglehetősen nevetséges" *[ziemlich lächerlich]*; ugyanő, a következő bekezdésben, Beethoven stílusnyelvét és artikulációját teljes joggal tartja a bécsi klasszicizmus modelljének *[die Phrasierung ist Wiener Klassik par excellence]*.[6] Úgy vélem, a két kijelentés tartalma ellentmond egymásnak.

Claves CD 50-9707/10

Visszakanyarodva immár a bevezetésben megkezdett beszámolóhoz, az előadók bemutatása után folytassuk a felvételen szereplő hangszerek szemléjével. A kilenc különböző instrumentum ezúttal lényegében hat típust képvisel, mert a különböző építők által készített négy Walter-kópia hasonló modellt mintáz. A három kópia, és három eredeti hangszer a következő:

A. Walter	1790–95	kópia	– 5-oktávos
J. Schantz	1800 k.	kópia	– 5-oktávos
S. Lagrassa	1815 k.	eredeti	– 6-oktávos
G. Hafner	1835 k.	eredeti	– 6 1/2-oktávos
J. Fritz	1825 k.	eredeti	– 6 1/2-oktávos
C. Graf	1824 k.	kópia	– 6 1/2-oktávos

Az Op. 49-ig bezárólag a Walter- és Schantz-kópiákon szólalnak meg a szonáták, a „Waldstein"-től kezdve a nagyobb hangterjedelmű 19. századi zongorák veszik át a terepet.

A CD-összkiadás első élménye a kísérőfüzet. Ha gyarló világunkban létezne a „tökéletes" kategóriája, ezt a háromnyelvű, 190 oldalas könyvecskét oda sorolnám. Tartalmazza a 32 szonáta (+ „Kurfürsten" szonáták, és *Andante favori* WoO 57) tematikus jegyzékét, incipitekkel, a komponálás és a megjelenés évszámával, az autográfra vonatkozó információval, és a mű ajánlásával. Tartalmazza a szonáták egyenkénti ismertetését, mégpedig mindegyiket az azt megszólaltató előadó tollából. (Az írások az elméleti irodalom alapos ismeretén túl – hivatkozások Czerny, A. B. Marx, Tovey, Schenker munkáira – az illető művésznek a műhöz kapcsolódó személyes gondolatait is tükrözik.) Helyet kap természetesen a hangszerek

6 „Meine Interpretation dieser Werke ist gewachsen" – András Schiff im Gespräch mit Walter Dobner, in *Beethoven: The Piano Cocertos; „Appassionata" Sonata*, TELDEC 0630-13159-2, 1997, kísérőfüzet, 23–24.

leírása és az előadók életrajza; a gazdag és remek fényképanyag mellett a szonáták kéziratairól és első kiadásairól válogatott részletek facsimiléi illusztrálják a szöveget.

Amit elsőként kellett volna méltatnom, az Malcolm Bilson tanulmányának beillő bevezetője. A Beethoven-zene mély értésének, a négy évtizedes művészi pálya és a jelen vállalkozás sokrétű tapasztalatának birtokában Bilson olyan rendkívül lényeges dolgokat fogalmaz meg, amelyek a felvétel hallgatásához nyújtott háttér-információn túl minden muzsikus számára új szemlélettől indíttatott inspirációt és tanulságot hordoznak.

Alább a Bevezetés teljes szövegének magyar fordítását közöljük.

Beethoven 32 zongoraszonátája az irodalom kiemelten legfontosabb műcsoportját jelenti minden zongorista számára. Túlzás nélkül állítható, hogy zongoraestek műsorán nagyobb valószínűséggel szerepel egy-egy darab e sorozatból, mint bármilyen más repertoárból.

1994-ben hat volt tanítványommal közösen koncerten előadtuk a teljes sorozatot, historikus hangszereken; tudomásunk szerint először hangzott így el egészében *a ciklus. Egy névtelen ajándékozó (a Cornell University zenei tanszékének baráti mecénása) nagylelkű adományának köszönhetően most kompaktlemezen prezentálhatjuk ezt a sorozatot.*

Ez azon ritka felvételek egyike, amelyek tartalmazzák a szerző korai teen-age éveiben írt három bonni, úgynevezett „Kurfürsten" szonátát. Ezek ugyan nem érik el Beethoven legkorábbi publikált műveinek figyelemre méltó színvonalát, de mégis az ő szonátái, és úgy éreztük, helyet kell kapniuk egy ilyen teljes sorozatban. Hasonlóképpen szerepel az eredetileg az Op. 53 középtételének szánt Andante favori.

A világ legjelentősebb és legkomolyabb pianistái (Schnabel, Serkin, Brendel, Goode stb.) rengeteg időt szenteltek a Beethoven-szonáták elmélyült tanulmányozásának. Általában véve előadásuk az erudíció és intellektuális megközelítés olyan szintjét képviseli, ami talán egyetlen más nagy szerző műveit sem illeti meg. Komoly művészek, mint a fent említettek, e szonáták minden aspektusát a legaprólékosabb műgonddal járják körül: figyelmük úgyszólván mindenre kiterjed, kivéve *azokat a hangszereket, amelyek Beethovent ihlették, és amelyekre komponált. Hangszerek, többesszámban, mert ezen művek keletkezésének 27 esztendeje alatt a bécsi zongoraépítés drámai változásokon ment keresztül, a Mozart-féle ötoktávos Walter-típustól a valamivel robusztusabb és rezonánsabb hatoktávos zongorákon át a hat és fél-oktávos Graf-modellig, ami az utolsó öt szonáta komponálásakor Beethoven rendelkezésére állt. Utóbbi súlya több mint kétszerese Mozart Walter-fortepianójának!*

Az első 16 szonáta (az Op. 31/1-gyel bezárólag) ötoktávos hangszerre íródott, és tudjuk, hogy Beethoven Anton Walter zongoráit minden más készítő instrumentumainál jobban kedvelte. Ezek legtöbbje, a három „Kurfürsten" szonátával együtt, a felvételen Walter-kópiákon hallható. Érdekes módon a korai szonáták eleven frissessége nem érvényesül egy 1825-ös Graf-zongorán, a késői szonáták viszont (azok a részleteik is, amelyek eljátszhatók ötoktávos hangszeren) elvesztik hangzásgazdagságukat és kora-19. századi

érzésvilágukat, ha Walter-fortepianón játsszák őket. Tudjuk, hogy Beethoven igazából sohasem volt teljesen süket; úgy tűnik, pontosan értette zongorái természetét, és azok nyilvánvalóan inspirálták. (V. ö. G. Ealy, „Of Ear Trumpets and a Resonance Plate: Early Hearing Aids and Beethoven's Hearing Perception", in 19th-Century Music, *Spring 1994.) Dokumentumok bizonyítják, hogy mennyire érdekelték a zongorák – sokkal inkább, mint Haydnt, Mozartot vagy Schubertet –, és hogy erős rokonszenvvel, illetve ellenszenvvel viseltetett bizonyos modellek és egyes hangszerkészítő mesterek iránt.*

Jelen felvételeken kilenc fortepiano szólal meg: részben kópiák, részben restaurált eredeti hangszerek. Megjegyzendő, hogy angol zongorák nem szerepelnek köztük. 1817-ben Beethoven kapott ajándékba egy Broadwood-hangszert Angliából: pompás darab, nagyon büszke volt rá. A Broadwood név említése azóta is inkább kötődik Beethovenhez, mint bármely más szerzőhöz. Ennek ellenére tudjuk, hogy Beethoven sohasem volt boldog ezzel a hangszerrel, és továbbra is egyértelműen kitartott a számára ismerős bécsi zongorák mellett. (V. ö. W. S. Newman, „Beethoven and the Piano", in Beethoven on Beethoven. *New York: Norton, 1988.)*

A francia szerint c'est le ton qui fait la musique, *de Beethoven esetében inkább azt mondhatjuk, hogy a* gesztus *az, ami* a hangon keresztül *létrehozza a zenét. Ezek a korai hangszerek olykor egész másfajta gesztusokat sugallnak, mint a modern zongorák, és a kifejezés igencsak más útjai felé terelik a játékost. A Beethoven-féle autográfok és első kiadások tanulmányozása kétségtelenül nagyon fontos zenéjének megközelítéséhez; ezeknek a forrásoknak az interpretálása azonban drámai módon megváltozhat, amikor a korabeli hangszer billentése és hangszíne van az ember fülében és ujjai alatt.*

A hang elhalása például a Beethoven által ismert valamennyi zongorán sokkal gyorsabb, mint a modern zongorán; következésképpen az olyan lényeges kifejezési eszköz, mint a sforzando, *új értelmet kap. A rezonáns, lassan képződő hangú modern zongora valójában egyáltalán nem képes igazi* sforzandóra, *amilyet Beethoven elképzelt – csak erős hangokat tud produkálni. A* sforzandók, *kötőívek, basszus és diszkant közti egyensúly, és természetesen a pedálhasználat (gyökeresen más az eltérő utózengésű zongorákon) megváltozott jelentése egészen új kifejezési nyelvhez vezethet.*

Ezeket az előadásokat semmilyen szempontból nem tekintjük autentikusabbnak vagy eredetibbnek (vagy bármilyen„-ebb"-nek), mint a legjobb modern zongorás produkciókat. Hasonlóképpen nem gondoljuk, hogy a végső eredmények jobbak, mint amilyeneket gyakran lehet hallani e műveket mélyen értő és érző, érzékeny művészek tolmácsolásában, a későbbi hangszeren. Mi, kollégáimmal, együtt dolgoztunk és véleményeket cseréltünk, ezek a felvételek azonban minden játékos részéről személyes döntéseket és individuális interpretációkat képviselnek: nincs „pártvonal". Az eredmény nagy része új kiindulási pontból fakad, például a pedálhasználat terén. Dokumentált tény, hogy Beethoven gyakran és sokat pedálozott, sokkal többet, mint amennyit kottairásának néhány pedáljelzése sugall. Egy általam alkalmazott hosszú pedált Zvi Meniker elutasíthat; Meniker ugyanakkor kipróbálhat valamit, amit Andrew Willis egyszerűen megoldhatatlannak talál.

Az egyes játékosok különböző elgondolásainak másik aspektusa a díszítések és variánsok használata. Egyfelől tudjuk, hogy Beethoven saját előadásait ornamentálta, és bizonyos lassú tételekben számtalan, Beethoven által kiírt variánst találunk; másfelől kri-

tizálta Czernyt és másokat, akik zenéjét agyondíszítették. Felvételünkön egyes fortepianisták gazdagabban variálják az ismétléseket, mint mások, esetenként magát a kottaszöveget is megváltoztatva. Az önálló vélemények világosan tükröződnek az itt következő műismertetésekben is: mindegyik szonátáról az azt megszólaltató játékos írt.

Szeretnénk ezeket az előadásokat első lépésnek tekinteni a Beethoven-szonáták megújult értelmezése felé; olyan értelmezés felé, ami új szellemi utakat nyithat meg, és eddig kipróbálatlan kifejezési lehetőségeket sugallhat ennek a kiemelkedően fontos repertoárnak az interpretációjában.

Malcolm Bilson

A hét művész interpretációjának – a Bilson által hangsúlyozott individuális megközelítések ellenére – közös kiindulópontja a lehető legautentikusabb kottaszövegek (autográf, első kiadás) ismerete, tanulmányozása és használata. Ezek az olvasatok tudatosan és tudat alatt is irányítják, sugallják az előadást. (Előbbi konkrét megnyilvánulásai azok a ma játszott alaktól eltérő verziók, amelyeket a művészek az elsődleges forrás alapján követnek: pl. Op. 78, I. tétel, 16–17. ütem; Op. 109, III. tétel, 4. variáció, 7. ütem.) A korabeli hangszer és a korabeli kotta közvetítésével maga az előadás is forrásértékűvé válik.

Veszélyesebb terület a Bilson által szintén említett pedálhasználat kérdése. Az eddigi historikus Beethoven-felvételekkel szemben ebben látom a sorozat fő újdonságát. Egyik-másik szonátában a hallgató túlzottnak, szokatlannak érzi a pedál-effektusok alkalmazását; az előadók felelősségteljes professzionizmusának és a vállalkozást megelőző hosszú műhelymunkának az ismeretében azonban nincs oka feltételezni, hogy ezek pillanatnyi ötletek volnának. A Beethoven játékára vonatkozó egykorú dokumentumokra alapozott interpretációs *hipotézisek*ről van szó, amelyek bátorságra vallanak, és alternatívát kínálnak a megszokott hangzásokkal szemben. (A „Hetek" egyik tagja, David Breitman egyébként a Beethoven-féle pedálhasználatról írta doktori disszertációját.) Végtére újra-gondolások, kezdeményezések nélkül interpretációtörténetről éppoly kevéssé beszélhetnénk, mint zenetörténetről.

A felvétel egészét tekintve magam – ez talán szubjektív megítélés kérdése – a 32 szonáta második felének interpretációját érzem meggyőzőbbnek, megoldottabbnak, karakteresebbnek. A korábbi korszak művei (kivételek vannak!) kissé „jól nevelten" hangzanak. Pontosan ettől a felvételtől vártam volna, hogy a fiatal Beethoven szertelenségeit, a dinamika és az akcentusok drámai kontrasztrendszerét hangsúlyosabban felmutatja. (Őszintén szólva ezt fontosabbnak tartottam volna, mint egyes játékosok díszítéseit az ismétlésekben.) Érdekes módon a hangszer-élmény is szíven ütőbb az 1803–1822 korszak szonátáiban. A kora-19. századi bécsi zongora varázslatos hangja olyan aurába vonja ezeket a műveket, ami teljesen új megvilágításba helyezi a klasszika és romantika mezsgyéjén járó, egyszer volt és hasonlíthatatlan alkotásokat. Minden zenetörténeti stúdiumnál többet mond.

Ami az egyes előadók tolmácsolásait illeti, azt hiszem természetes hogy a „mester", Malcolm Bilson játéka egymagában áll. Összehasonlításra így a fiatalabb generációt képviselő hat tanítvány produkciója kínálkozik.

A felvételek technikai szempontból egységesen kifogástalanok; az interpretáció meggyőző erejét, újszerűségét illetően meglehetősen különbözők. Olykor egyetlen játékos teljesítményén belül is komoly differenciák vannak egyes művek javára, illetve rovására. Andrew Willis minden elismerést megérdemlő „Hammerklavier"-szonáta előadásához, nagyon szép *Andante favori* (a maga módján az előzőnél nem kevésbé nehéz darab!) és Op. 54 tolmácsolásához mérten az Op. 26 színtelennek, egysíkúnak hangzik: éppen azok a minden tételben fontos szerepet játszó *sforzandó*k hiányoznak belőle, amelyeket a Walter-zongorától annyira várnánk. Az előadógárda egyetlen hölgytagja, Ursula Dütschler kissé konvencionális, de polírozott Op. 27/1 és Op. 31/1 szonátájával szemben a beethoveni lírát és szellemességet oly elbűvölően ötvöző Op. 14/2 az iskolás, lélektelen előadás miatt a sorozat egyik csalódása. Egyenletesebb a kanadai David Breitman produkciója, aki a korai és a késői műveknek egyaránt szolid előadását nyújtja.

A fiatal csapat erősebb egyéniségei Tom Beghin, Zvi Meniker, és Bart van Oort. A Haydn-zene retorikájáról kitűnő disszertációt írt Beghin interpretációja mindig érdekes, díszítőkészsége fantáziagazdag; nála a tónus, a hangszín iránti igényt hiányolom kissé. Meniker érett művész, biztos kezű pianista: Op. 22, és különösen „Appassionata"-interpretációja a sorozat legjobbjai közé tartozik. Ami Bart van Oort játékát illeti: briliáns. „Waldstein"-szonátája számomra (Bilson felvételeitől eltekintve) az összkiadás csúcspontja. A „Waldstein" hangszeres faktúrája különösen jól érvényesül a transzparens, kontúros hangzású korabeli zongorán (Lagrassa); ez, párosulva a virtuóz, remekül formált előadással, a mű újrafelfedezésével felér. Hangszer és művész ugyanilyen ritka találkozásáról tanúskodik az Op. 10 c-moll, és a „Les Adieux" szonáta pompás megszólaltatása. Van Oort sodró lendületű játékában érzem a kockázatvállalásnak azt az izgalmas merészségét, ami Harnoncourt szerint a nagy interpretációk sajátja. (Mellesleg van Oort doktori disszertációja sem kevésbé jelentős munka: tárgya a londoni zongorastílus hatása Haydn és Beethoven zenéjére.)

Bilson hét szonáta előadását vállalta a felvételen. Ezek többségét koncerten vagy korábbi hanglemezen már hallhatták az érdeklődők. (Op. 7; Op. 10/3; Op. 27/2; Op. 31/2); három szonáta azonban új produkció (Op. 2/1; Op. 101; Op. 109). Az talán magától értetődik, hogy az ifjú kollégákra vonatkozó, fent megfogalmazott hiányérzetek Bilson tökéletesen érett, végiggondolt, de a spontaneitást soha el nem veszítő, rutinba sohasem szürkülő interpretációit nem érintik. És igazi revelációval gazdagodik az, aki meghallgatja a két késői szonátát (Op. 101 és 109) az ő előadásában. Mindkettő „fantázia-szonáta", írja Bilson ismertető szövegében; hogy azonban ez mit jelent a hangzó valóságban, azt kevesen tudnák utánacsinálni. És persze a hangszerek... A Hafner tónusának párás lebegése az A-dúr szonáta nyitótételében, a Fritz árnyalatainak szivárványszínei az E-dúr szonáta variációiban transzcendens világba visznek. Hogy szubjektív vallomással zárjam elmélkedéseimet: számomra az Op. 109 I. tétele, ez a közel négy perc a tíz CD anyagának igazgyöngyszeme. Fülünk hallatára *születik* a gondolat, a megfoghatatlan, az ütemek börtönrácsát nem ismerő, mégis alakot öltő szellem.

Breuer János

BARTÓK, A LISZT-PIANISTA*

Bartók sok Liszt művet játszott. Hangversenyrepertoárjában a saját kompozíciói, Beethoven, Kodály alkotásai után következik Liszt zenéje.[1] Liszt-játékának hangzó emléke alig maradt az utókorra; az 1936-os emlékévben lemezre vette a *Sursum cordá*t (szólistaként stúdiófelvételt a zenetörténeti múlt mesterei közül csupán Scarlatti-szonátákról készített még); röntgenfilmre rögzített rádiófelvételként fennmaradt két töredék a *Weinen, Klagen*ből (1937) s szinte hiánytalanul a *Concert pathétique* (Dohnányival, 1939).[2]

Pozsonyban, 1894-ben hallott először Liszt-zenét (Wagner *Izolda szerelmi halála,* Chopin *Chant polonais* zongoraátirata).[3] Közönség előtt gimnáziumi igazgatója névnapi ünnepségén, 1897. november 3-án játszott először Lisztet *(Spanyol rapszódia),* egy évre rá ismét Liszttel köszöntötte a direktor neve napját *(Tannhäuser-nyitány).*[4] Denijs Dille az ifjú Bartók kompozícióinak tematikus jegyzékében[5] függelékként közreadta zenei tanulmányainak fennmaradt dokumentumait. Bartók 1897-től egyfajta „könyvelést" vezetett az általa megismert (hallott, megtanult, megvásárolt?) zeneművekről egy „Musikalien-Buch / Ein Verzeichnis guter Musikwerke" című könyvecskében; az első bejegyzés dátuma a születésnapja, 1897. március 25. Az időről-időre keltezéssel megszakított feljegyzések feltehetően a két dátum közötti periódusban megismert művek címeit tartalmazzák. A recepció jellege ebből a lajstromból nem feltétlenül rekonstruálható, ha azonban a *Spanyol rapszódia* 1897. június 16-án, a *Tannhäuser-nyitány* 1898. július 22-én került a könyvecskébe, majd Bartók pár hónap múlva mindkettőt játszotta, tanulásról van szó, valószínűleg a kotta birtokában. Szintén bizonyosra vehető, hogy az 1897/98. tanévben megtanulta a *Hat Paganini-*

* A Magyar Liszt Ferenc Társaság nemzetközi konferenciáján, 1999. május 20-án elhagzott német nyelvű referátum kibővített–átdolgozott változata.

1 Vö. ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. 264. A szerzőnkénti bontásban közreadott repertoár-táblázat Lisztet a 6. helyre sorolja. A tabella alcíme *„(egy szereplésnél csak egyszer szerepel minden szerző)"* jelzi, nem a művek, hanem a zeneszerzők játszottságát összesíti a tabella.

2 Szerk.: Somfai László, Sebestyén János és Kocsis Zoltán: *Bartók hangarchívum.* Hungaroton, LPX 12334–38.

3 Somfai László: „Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek." *Magyar Zene,* XXVII. évf. 4. szám, 1986. december, 335–352. (A hivatkozott információ: 349.)

4 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája* (a továbbiakban: *Krónika*). Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 24., 25.

5 Denijs Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. 224. sköv.

*etűd*öt; 1897. december 31-én az 1. és 5., 1898. március 25-én a 2., 4., 6., április 3-án *La campanella* címmel a 3. etűdöt jegyezte föl Bartók. Nem hihető, hogy „lóugrásban" hallotta, vagy ebben a sorrendben olvasta volna kottából. *Liszt Ferenc és a mai közönség* című írásában (1911) maga közli a *h-moll szonátá*ról: *„Még tanuló koromban került először kezembe a Liszt-szonáta. Megpróbálkoztam vele, de megbarátkozásra akkor nem került sor."*[6] A mű 1897. augusztus 16-i dátummal került a „Musikalien-Büchlein"-be – az előző feljegyzés kelte június 16. –, a próbálkozás időpontja tehát hellyel-közzel megállapítható. Akkor a kottát is nyilván megszerezte. 1901. május 18-án írta a Mamának: *„... szeretném, ha a Liszt-szonátát, mely Pozsonyban van el küldenéd..."*[7] A „Musikalien-Büchlein" 27 Liszt-kompozíció címét tartalmazza, mind fellelhető Bartók kottatárában is (ismertetésére még visszatérek). Jó okom van feltételezni, hogy a Liszt-kiadványok gyűjtését pozsonyi középiskolás éveiben kezdte meg.

Zenei stúdiumaival kapcsolatban Bartók Liszt-ismereteit az 1896 decemberében meghalt Erkel László zongoraóráihoz köti Kacsóh Pongrác: *„... szépen játszotta Chopint s Liszt főbb tanulmányait is."*[8] Tóth Aladártól származó, a Bartók-irodalom általam belátható részében más helyütt fel nem bukkanó információ: *„Későbbi pozsonyi éveiben Batka János irányítása mellett bővítette zenei ismereteit..."*[9] Nincs további ismeretünk e kapcsolat részleteiről, tudható azonban, hogy Batka János (1845–1917) levéltáros, zeneíró és -kritikus 1873 óta Liszt pozsonyi híveinek–barátainak köréhez tartozott. Kizárt, hogy Bartók ismereteit Liszt irányába ne bővítette volna. Máskülönben miért kérte volna 1903-ban éppen Batkától kölcsön Liszt írásait.[10]

Erkel *családilag*, „von Haus aus", Batka *barátilag* volt Lisztnek elkötelezett híve (Erkel László halála után Anton Hyrtl, Bartók második pozsonyi zongoratanára; Liszt vonatkozásában nincsenek róla ismereteim).[11] 1899-ben, a Zeneakadémián, Thomán István személyében Liszt-*növendék*hez került Bartók, miután felvételi vizsgáján a többi között az *a-moll Paganini-etűd*öt játszotta.

Bartók nyilatkozta utóbb: *„Mikor Thománhoz kerültem, bizony még valóságos »vademberé lehettem a zongorajáték terén. Technikám ugyan elég nagy volt, de egészen nyers. Thomán tanított meg a helyes kéztartásra s azokra a különféle »természetes« és »összefoglaló« mozdulatokra, melyeket a legújabb pedagógia azóta valósággal teoretikus rendszerekbe foglalt, melyeket azonban ösztönösen már Liszt is alkalmazott s melyeket*

6 *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Szerk.: Szőllősy András (a továbbiakban BÖI). Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 689.

7 *Bartók Béla családi levelei.* Szerk.: ifj. Bartók Béla (a továbbiakban CsLev.). Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 45.

8 Idézi Tallián Tibor: *Bartók Béla.* Budapest: Gondolat, 1981. 24.

9 Szerk.: Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: *Zenei lexikon I.* Budapest: Győző Andor kiadása, 1930. 75.

10 Szerk.: Demény János: *Bartók Béla levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 55., 56. Szerk.: Denijs Dille: *Documenta Bartókiana* (a továbbiakban DocB.) III. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. 30–31.

11 Vö. Vladimir Čižik: *Bartóks Briefe in die Slovakei.* Bratislava: Slovakisches Nationalmuseum, 1971. Čižik további részletes kutatásokat szorgalmaz annak felderítésére, hogy milyen hatással volt Bartók művészi fejlődésére Hyrtl (Einleitung, 13–14.). Nem tudom, született-e új kutatási eredmény a könyv megjelenése óta eltelt majd' három évtizedben.

Thomán, mint egykori Liszt-növendék, személyesen sajátíthatott el nagy mesterétől. A zongorahang költői színezésének mesterfogásaiba tehát a legavatottabb kezek avattak be engemet. Különösen a Chopin- és Liszt-interpretálásban tanultam sokat Thomántól."[12] Szokatlan a közlemény formája; első mondata: *„Bartók Béla, a jubiláló Thomán István volt növendéke, lapunk munkatársát a következők tolmácsolására kérte fel..."*. Vagyis neki volt mondanivalója a kor egyetlen rangos hazai szakfolyóirata számára. Az íródeák, a meg nem nevezett „munkatárs", gyanítom, Tóth Aladár lehetett, Thomán magántanítványa (lexikonok ezt nem közlik).

„Tollba mondta" Bartók, mi mindent köszönhetett tanára atyai gondoskodásának, barátságának. Mint valami folytatásos regény, dokumentálja ezt a növendék Pozsonyba küldött levelezése. Csak ami tárgyunkba vág: *„Thomán úr megint csinált minden félét. T. i. azt mondta, hogy vegyem meg a Schubert Impromtu-t Liszt kiadásában, én meg azt mondtam, hogy ebben a hónapban igazán nem lehet, mert nincs pénzem. Ekkor ő vette meg nekem »emlékül«".*[13]

Szólista névjegyét 1901. október 21-én, Liszt *h-moll szonátá*jával tette le Bartók Budapesten, a Zeneakadémia nyilvános hangversenyén, a zeneszerző 90. születésnapjának előestéjén. *„Thomán úr azt mondta, hogy neki nagyon tetszik, a hogyan a Liszt szonátát játszom"* – írta a Mamának október 5-én.[14] A nyilvánosságot ugyan a Régi – illetve akkor még elég új – Zeneakadémia kicsiny hangversenyterme jelentette s öt igen elismerő napilap-kritika másnap.[15] Az Akadémia familiárisabb légkörére jellemző, hogy több professzor a főpróbát is meghallgatta, közöttük a csellista Popper Dávid, ki jószándékú tanácsokkal is ellátta a bemutatkozó pianistát.[16] A koncertet követő napon Thomán István meghívására, a professzor anyósának otthonában ismét eljátszotta Bartók a művet. *„Ott megint Liszt-szonátáztam és vacsoráltam."*[17]

1903. május 25-én, utolsó akadémiai vizsgahangversenyén is Lisztet, a *Spanyol rapszódiát* játszotta Bartók. Négy napilap-beszámolót adott közre a koncertről Demény[18]. *„... Kész zongorás, a kit csak a formaság kedvéért szerepeltetett a zeneakadémia vizsgálati estjén..."* (Budapesti Hírlap, 1903. május 26.). Bartók tehát Liszttel lépett be az intézetbe (felvételi előjátszás), s vele távozott az utolsó vizsgán.

Leveleiben a növendék négy külföldi pianista hangversenyéről számol be, bár valószínűleg ennél több vendégművészt hallott; az írásra méltatottak közül három – d'Albert, Menter, Sauer – egykori Liszt-tanítvány,[19] a negyedik a venezuelai születésű

12 „Bartók Béla – Thomán Istvánról". *Zenei Szemle*, XI. évf. III. szám, 1927. január. 95–97.
13 CsLev. 22–23. Kelte: 1900. január 21.
14 CsLev. 46.
15 Demény János: *Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka*. In: (Szerk.:) Szabolcsi Bence és Bartha Dénes: *Zenetudományi tanulmányok II.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954. 323–487.; a kritikák: 354–355.
16 CsLev. 47–48. Kelte: 1901. október 21–22.
17 CsLev. 48. A közreadó keltezése: 1901. október 26–30. között. A házi hangverseny dátumát lásd: Krónika, 37.
18 Demény: i. m. 386.
19 CsLev. 22., 28., 31.

Teresa Carreño. Utóbbi *„ereje, teknikája nagyszerű, bámulatra méltó; előadása kevésbé. Legjobban tetszett Liszt, és Chopin Polonaise-jainak előadása és a Campanella;"*[20] ám az elismerést mintegy relativizálja abszolút negatív véleménye Sophie Menterről: *„... azt tapasztaltam, hogy még a* Carreño *is majdnem szebben játszik."*[21] Menter Lisztjeit különösen rosszul fogadta: *„... a Tannhäuser nyitány sehogy sem tetszett; hiszen Menternek nincs ehhez ereje; erős játék nélkül pedig az egész nem ér semmit; aztán nagyon lassan játszotta az egészet (olyan gyorsan mint ahogy én játszottam, pedig az még nem volt elég) és egy nehány dolgot még ráadásul nagy ízléstelenül is. ... Csak azon csodálkozom, hogy választhatott egy ilyen darabot; aztán azon is hogy mért játszott ezen kívül még egy Liszt-rhapszodiát!"* Sauert sokkal jobban fogadta, de valósággal felháborodva cáfolta a kósza hírt, hogy az Akadémia után az ő bécsi mesterképzőjében tanul tovább.[22] Idézett, 1911-ből való tanulmányában Dohnányi Ernő az egyetlen pódiumművész, akinek Liszt-játékát *(h-moll szonáta)* megemlíti.

Dille 1902-re valószínűsíti Bartók feljegyzését arról, hogy különböző kompozíciók előadásához mennyi előkészületi időre – gyakorlásra – van szüksége:[23] *„Liszt Irrlichter, Wilde Jagd 10 nap ... Paganini 2 etűd ... 3 etűd 1 hét."* Bizonyára a második és harmadik Paganini etűdről van szó, nem a hatból két, illetve három darabról. E művek kézben voltak tehát. Liszt-készültségének van más dokumentuma is. 1903. január 26-án játszotta el Bartók Bécsben, a Tonkünstlerverein hangversenyén Richard Strauss *Hősi élet*ének maga készítette zongoraletétjét. Két nappal korábban írta Pozsonyba, a rendezők kérték: *„... esetleg játsszam még valamit a Heldenlebenen kívül. Visszaírtam, hogy szolgálhatok a Liszt-szonátával Schumann szonátával és Paganini-Liszt etűddel."*[24] A Mamának küldött előző levél dátuma január 17. Tehát ezután kérték Bartókot bécsi műsora kiegészítésére, ő pedig nem csak a *Paganini-etűd*ökkel volt napra kész, a több, mint egy éve nem játszott *h-moll szonáta*val is! (Végül csak a Strauss-mű zongoraletétjét adta elő.)

Bartók Liszt-repertoárjának teljes kiterjedése – az általa játszott művek valóságos előadás-száma – pontosan nem rekonstruálható. A nyilvános fellépésein adott ráadásoknak vagy van, vagy nincs nyoma az egykori forrásokban; másrészt, a teljesség igényével nem deríthető ki, mit játszott a budapesti művészetpártoló családoknál szívesen látott vendég a századelőn.

„Zenei tanulmányaim befejeztével itthon és idegenben mint koncertező próbáltam szerencsét. De ehhez nem volt bennem elegendő lelki nyugodtság és testi erő, tehát pedagógiai működésre kellett magamat rászánnom..."[25] 1911-ből való – második – önéletrajzában még fontosnak tartotta a megcélzott pianista-karrier megemlítését. Az 1918–1923 kö-

20 CsLev. 20.
21 CsLev. 28.
22 CsLev. 94.
23 Dille *Verzeichnis*... 240–241.
24 CsLev. 83.
25 BÖI 7.

zötti „nagy" önéletírás-variációkban ez az utalás kimaradt, illetve átalakult: *„... a Zeneakadémián tulajdonképpen csak kitűnő zongorázó hírében álltam."*[26] *„... a Zeneakadémián tulajdonképp csak brilliáns zongorajátékosnak ismertek."*[27]

A századforduló pódiumán Liszt zongoramuzsikáját az átiratok, etűdök, Magyar rapszódiák reprezentálták, meg az *Esz-dúr koncert*. Bartók részben alkalmazkodott ehhez (etűdök), azonban az általa évekig favorizált *Spanyol rapszódia*, a *Szonáta* egyáltalán nem tartozott a hangversenytermi törzsanyaghoz. 1906-ig Lisztet is játszott valamennyi bel- és külföldi bemutatkozó hangversenyén, szinte minden nyilvános fellépésén. Külföldön: Berlin (1903), Manchester (1904), Bécs (1905), Madrid, Porto (1906). Illetve: Bécs, 1905 az első teljes szólóest, a Heldenleben mellé csupán javasolta a Liszt-szonátát 1903-ban. Előadta volna a szonátát Manchesterben is, két nappal zenekari bemutatkozása (1904. január 18. *Spanyol rapszódia* Busoni hangszerelésében) után, ám szándékától eltérítették, mivel a *h-moll szonáta* túl hosszú lett volna a „Ladies Concert" közönségének.[28] Bartók, meglehet, csupán néhány nappal a hangverseny előtt, Manchesterbe érkezése után értesült a hölgykoncertre való meghívásról; a Liszt-szonátát több mint két éve játszotta utoljára, s választása jelzi, mennyire „kézben volt" a roppant alkotás ily hosszú idő után is.

A Liszt-repertoárját áttekintő táblázatból *(344. oldal)* kiolvasható, mint fordult figyelme hamarosan az ismeretlen Liszt felé. Jellemző viszonya a versenyművekhez. A zenei közízlés formálásában és tükrözésében egyaránt mértékadó Filharmonikusaink fennállásuk első 90 esztendejében az *Esz-dúr zongoraverseny* 26, a *Haláltánc* 5 alkalommal volt műsoron.[29] Liszt tanítványai közül játszotta a koncertet Eugen d'Albert, Olga Janina, Juhász Aladár, Moritz Rosenthal, Bernard Stavenhagen, a *Haláltánc*ot egyikük sem; ugyanez volt a műsorválasztása egy sor világnagyságnak (Cortot, Ignaz Friedmann, Joseph Lhevinne) és kiváló magyar pianistának. Bartók volt a szólistája a Haláltánc Filharmonikus-premierjének 1905-ben, s a mű öt Filharmonikus előadásából még kettő fűződik a nevéhez. Játszotta utóbb az Operaház zenekarával, a Székesfővárosi Zenekarral is. Külföldön Manchesterben (1905), Bécsben (1936), Ankarában (1937). Az Esz-dúr zongoraversenyt mindössze háromszor vállalta – itthon – a Liszt-centenárium évében, külföldön soha. Választását meg is indokolta 1911-ben közreadott Liszt-tanulmányában, amely mintegy záróköve Liszt-interpretációja első fejezetének. Pontosabban: a már lezárult szabvány szólistakarrier tanulságainak summázata ez az írás.

Bartók, aki 1911-ig csak szórványosan játszott kortárs zenét (*Heldenleben*, Regerek, Kodály szerzői est) a rövid életű UMZE-korszakban bővítette ez irányú repertoárját s fedezte fel Scarlattit meg a többi régi mestert. Amikor azután, a nyilvánosság-

26 BÖI 9.

27 BÖI 813.

28 Malcolm Gillies: *Bartók in Britain*. Oxford: Clarendon Press, 1989. 10.

29 Csuka Béla: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Kiadja a Filharmóniai Társaság, 1943. Részletes műsoranalízis: 109–196.

BARTÓK BÉLA LISZT-REPERTOÁRJA

mű	első előadás	utolsó előadás	összesen
Spanyol rapszódia	Pozsony, 1897. nov. 3.	Porto, 1906. ápr. 10.	12
Tannhäuser nyitány	Pozsony, 1898. nov. 3.		1
h-moll szonáta	Budapest, 1901. okt. 21.	Újpest, 1905. máj. 25.	3
Erlkönig	Budapest, 1901. dec. 14.	Budapest, 1902. máj. 15.	2
f-moll etűd	Budapest, 1902. márc. 24.		1
e-moll Paganini-etűd	Nagyszertmiklós, 1903. ápr. 13.		1
Funérailles	Pozsony, 1904. nov. 10.	Bécs, 1905. febr. 18.	2
1. Mephisto-keringő	Pozsony, 1904. nov. 10.		1
Weinen, Klagen	Bécs, 1905. febr. 18.	M. Rádió, 1937. okt. 22.	10
Haláltánc	Budapest, 1905. márc. 15.	Ankara, 1936. nov. 7.	8
Feux follets	Újpest, 1905. máj. 25.		1
Cantique d'amour	Pozsony, 1906. nov. 4.		1
La campanella	Pozsony, 1906. nov. 4.	Kolozsvár, 1924. okt. 15.	5
Esz-dúr zongoraverseny	Budapest, 1911. márc. 11.	Szeged, 1911. máj. 13.	3
XIII. rapszódia	Szabadka, 1911. nov. 23.	Marosvásárhely, 1912. ápr. 20.	2
Années de pèlerinage			
III/2.	Budapest, 1928. nov. 30.	Békéscsaba, 1929. ápr.7.	6
III.4.	Budapest, 1928. nov. 30.	Békéscsaba, 1929. ápr.7.	6
III/5.	Budapest, 1928. nov. 30.	M. Rádió, 1937. okt. 22.	3
III/7.	Budapest, 1928. nov. 30.	Békéscsaba, 1929. ápr. 7.	6
1. legenda	M. Rádió, 1930. jan. 1.		1
Concerto pathétique	Budapest, 1935. szept. 25.	Kassa, 1939. nov. 4.	4
(Dohnányival)	(A BBC Dohnányi otthonából)		
(Pásztory Dittával)	Chicago, 1942. jan. 6.	Amherst, 1942. febr. 23.	2
Églogue	M. Rádió, 1937. okt. 22.		1

Pontosan meg nem nevezett kompozíciók

Paganini-etüd	Budapest, 1903. febr. 21.	Bécs, 1905. febr. 18.	3
Etűd	Rubinstein-verseny, Párizs, 1905. aug.		1
Magyar rapszódia	Madrid, 1906. márc. 26.	Porto, 1906. ápr. 10.	2
Liszt-mű	M. Rádió, 1926. dec. 30.		1
3 dal zongorakísérete	Békéscsaba, 1936. dec. 6.		3
(Basilides Máriával)			

FORRÁSOK:

ifj. Bartók Béla: *Krónika*; uő: *CsLev.*

Demény János: Dokumentáció. In: *Zenetudományi Tanulmányok II., III., VII., X.*

Benkő András: *Bartók Béla romániai hangversenyei.* Bukarest: Kriterion, 1970.

Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában.* Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

tól való visszavonulás öt éve után a pódiumra visszatért, a kortársak és régiek iránti érdeklődését fenntartva is mindinkább a zeneszerző szerkesztette a tulajdon hangversenyeinek műsorát.

Az Európába visszatérő a 20-as évek kezdetétől egészen az 1936-os emlékévig külföldön – Erdély kivételével – szinte soha nem játszott Lisztet többé.[30] Első amerikai turnéján, szovjetoroszországi koncertútján sem. Nyilvánvaló, hogy nem Liszt zongoramuzsikájával kívánta megmutatni magát a világnak.

Nem találok magyarázatot arra, hogy miért éppen – illetve miért csak – 1928-ban volt számára aktuális az Anées de pèlerinage III. kötete. Hiszen Önéletrajzában dátum megjelölése nélkül ugyan, de értelemszerűen az 1904–5 körüli időre teszi a kevésbé ismert Liszt-művek – az *Anées* ..., a *Harmonies poétiques et religieuses,* a *Haláltánc* – tanulmányozását.[31] A *Funérailles*-t (Harmonies...) 1904-ben, a *Haláltánc*ot 1905-ben játszotta először, az *Années* négy darabját húsz egynéhány évvel később. Műsorkomponáló érzékenységére jellemző, hogy Budapesten (1928. november 30.), majd két nap múlva Sopronban a *Villa d'Este ciprusai,* a *Villa d'Este szökőkútjai,* a *Sunt lacrymae rerum* és a *Sursum corda* hangzott el válogatásában, 1929. áprilisában (Kecskemét, Makó, Szeged, Békéscsaba) azonban a *Sunt lacrymae rerum* kimaradt. Feltételezem, a mű túl nehéz volt a Lisztet a maga teljességében alig ismerő közönségnek. Viszont csak ezt az egy kompozíciót játszotta az *Années/III*-ból 1937. október 22-én a Rádió ünnepi Liszt-hangversenyén, mert nyilván fontosnak tartotta és nem kellett tekintettel lennie a közönség befogadókészségére.

1935/36-ban, a félévszázados halálozási évfordulóra emlékező Liszt-évben irányult ismét koncentráltan Bartók figyelme Liszt Ferenc alkotásaira. Nemcsak a *Haláltánc* öt előadása jelzi ezt, bővítette repertoárját új művel, a *Concerto pathétique*-kel, amelyet Dohnányival háromszor adott elő. Külföldön 1924 óta nem játszott Lisztet, 1936-ban Bécsben, majd Ankarában volt szólistája a *Haláltánc*nak, amelyet 1935 szeptemberében a Magyar Rádió „Európa-koncertjén" számos ország közvetített. A *Concerto pathétique* első előadását a BBC sugározta Dohnányi Széher úti otthonából. (Ez volt az egyetlen Liszt az emigráns Bartók és Pásztory Ditta pódium-repertoárján.) S miként 1911-ben, 1936-ban is szükségét érezte Bartók Liszt Ferenc értékelésének *(Liszt problémák).* Budapesten utoljára 1937. október 22-én, a zeneszerző születésnapi hangversenyén zongorázott Lisztet *(Sunt lacrymae rerum, Weinen, Klagen,* új műként az *Eglogue*, az *Années*... első kötetéből).

„ ... *kótára mindig volt pénze* ... " – hivatkozott Bartók-disszertációjában Demény János Kodály közlésére.[32] Ez a „mindig" ugyan Bartókkal való 1905-ös megismerkedésétől érvényes, visszamenőleg hitelesíti azonban a Mama ifj. Bartók Bélának írt élet-

30 Szoros kivételként 1925. március 13-án Nápolyban játszotta a *Weinen, Klagen*t (Krónika, 224.). Olasz turnéja további három állomásán Bartók Lisztet nem adott elő.

31 BÖI 9.

32 A kiadatlan disszertációt idézi Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Ars Longa, Jelenkor, 1999. 53.

rajzi levélfolyama 1921/22-ből. *„17 éves korában már órákat adott és egy Biermann nevezetű urat celló-játékához kísért, amiért szintén díjazást kapott. Ezt a pénzt azután hangjegyek vásárlására fordította ..."*[33] Zongorakottákról ugyan nincs szó a levélben, mindazonáltal – mint már említettük – joggal feltételezhető, hogy Bartók Pozsonyban vetette meg Liszt-kottatárának alapjait.

Bartók Budapesten őrzött kottagyűjteménye személyes–családi okokból évek óta nem hozzáférhető–tanulmányozható. Pedig a fennmaradt kevés hangfelvétel mellett Liszt-játékáról megvilágító információkkal szolgálhatnának a kottákba írt bejegyzései. Azokkal semmiképp sem helyettesíthetők be a Liszt-interpretációról közreadott lelkesült hazai kritikák.

Gombocz Istvánné szíves szóbeli közlése szerint: a Bartók Archívum munkatársai sok évvel ezelőtt igen mostoha körülmények között, mintegy rohammunkával lajstromozták a kottatárat, amely mindmáig nem került az Archívum állományába.[34] Bibliográfiai címleírásra az idő szorításában nem volt lehetőség. A listából kiolvashatók Bartók Liszt-gyűjteményének jelentékeny körvonalai, némely „tételnél" részletező felsorolás nélkül. Például: „Tarantelle, Spinnerlied, Parafrázisok, etc. kollig.[átum] /»átiratok«/". A „Parafrázis*ok*, etc. átirat*ok*" további, meg nem nevezett Liszt-művekre látszik utalni.

A Bartók által játszott kompozíciók közül címmel nem szerepel a *Tannhäuser-nyitány, az Erlkönig* (talán az említett kolligátum része), nincs meg a *h-moll szonáta*, az *1. Mephisto-keringő*, a *Weinen, Klagen*, az *1. legenda* és a *Concerto Pathétique* kottája. Másrészt gyűjtött a koncertrepertoárjára fel nem vett kompozíciókat *(47., 104. Petrarca-szonett; 2., 8., 12. magyar rapszódia; A-dúr zongoraverseny; Nagy koncertfantázia; Ave Maria; Soirées de Vienne)*. Egyetlen darabot – „quasi-Liszt" művet – őriz a Bartók Archívum, a *Spanyol rapszódia* Busoni-készítette zenekari foglalatának szólamanyagát (jelzete: Z.7.131). Bartók ezt a változatot is játszotta; Budapesten, 1904 januárjában, majd februárban Manchesterben.

A kottatár jelentékeny része a Liszt-Alapítvány gondozásában Breitkopf & Härtelnél 1907–1936 között megjelent, befejezetlen, összkiadás 21 kötete; ez majd' két harmada a 34 kötetig jutott vállalkozásnak. Bartók gyűjteményében – a gyorslista alapján – az összkiadás következő példányai találhatók:

Szimfóniai költemények III., IV., V.
Szimfóniák I.
Kisebb zenekari művek 1., 2., 3.
Templomi és vallásos énekművek 3., 5., 6., 7.
Szabadon átírt művek 1.
Feldolgozások 2., 3.
Zongoraművek 7., 8., 10., 12.

33 Szerk.: Demény János: *Bartók Béla levelei*. Budapest: Művelt nép, 1951. 209.

34 Ezúton mondok köszönetet Somfai Lászlónak, a Bartók Archívum igazgatójának és munkatársának Gombocz Istvánnénak a gyors-leltár Liszt-anyagának megküldéséért, felhasználásának engedélyezéséért, sokoldalú segítségéért.

Egyszólamú dalok és énekek 1., 2., 3.

A kollekciónak ez a tetemes hányada azonban nem Bartók előadóművészi, hanem tudományos munkásságához tartozik, lévén 1911–18 között a nagy Liszt-kiadás közreadóinak egyike.[35] Mivel a hagyaték hozzáférhetetlen, nem tudható, használta, felnyitotta, lapozta-e Bartók az összkiadást. Minden esetre, akadémiai székfoglalójában – *Liszt problémák* – egyetlen olyan kompozícióra sem hivatkozott, amelyet ebből, illetve *csakis* ebből a forrásból ismerhetett. Másfelől, a saját Liszt-játékára a kritikai kiadás nem lehetett hatással, mivel a zongoraművek hozzá eljutott négy kötetének anyagából semmit sem adott elő 1907 után.

Somfai László tudatja, Bartóknak „ *... kellett megszerkesztenie Liszt un. »magyar művei«-nek kotta metszőpéldányát a hozzá tartozó kritikai jegyzetekkel. ... a korrektúrák javításáig elkészült az 1–19. magyar rapszódia 216 nagyalakú kottaoldalával, valamint a »magyar dalok« és egyéb verziók kiegészítő kötet 144 kottaoldalával; ezen kívül kiadásra előkészített számos további magyar karakterű zongoradarabot, dalt ...*"

A szólista pályára készülő Bartók praktikus célra berendezett kiadásokból (Siegel, Schlesinger, Schuberth stb.) játszott Lisztet s minden más múltbéli zenét. Meglehet, bár nem bizonyítható, hogy a kritikai Liszt-kiadással – ezzel összefüggésben a kottakéziratokkal – való intenzív foglalatosság emléke is belejátszott abba, hogy 1932-ben a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságában javaslatot nyújtott be az *Urtext- és facsimile kiadványok terjesztésének előmozdítására,*[36] mivel „*... a közönség, s még a pedagógusok és művészek nagyrésze is annyira hozzászokott már a »gyakorlati használat számára szerkesztett«, azaz pontatlan kiadványokhoz, hogy nem is keresik a hiteles kiadványokat ...*"

Az Akadémiai székfoglaló előadás, a *Liszt problémák* első tárgyalt témája: „ *... vajon mennyire érti meg a mai nemzedék Liszt szerzeményeit, mit szeret közülük jobban, mit kevésbé. 25 évvel ezelőtt cikket közöltem egy folyóiratban »Liszt zenéje és a mai közönség« címmel; ebben megpróbáltam erre a kérdésre feleletet adni, az akkori közönség magatartását vizsgálva. Arra az elszomorító eredményre jutottam, hogy az akkori zenebarátok és átlagzenészek inkább csak külső csillogású műveit fogadták el és kedvelték, a csodálatosan jövőbe mutatókat visszautasították, nem szerették, nem kellett nekik.*

Azóta ugyan sokat javult a helyzet, de még mindig nem tartunk ott, ahol lehetne és kellene. Ezért újból és újból, még ma is elénk tolul az a kérdés, vajon miért kedvelik még mindig elsősorban a kisebb fontosságú, de fülkápráztató Liszt-műveket, és miért riadnak vissza az értékesebb, de kevésbé csillogó művektől."[37]

35 Vö. Denijs Dille: *Dokumente über Bartóks Beziehungen zu Busoni.* DocB. 2. 62–76. Somfai László: i. m. 341–343. „A *Documenta Bartókiana*-beli közlés előkészületben" – tudatja Somfai 1986-ban megjelent tanulmányában (341.). Azonban a DocB. ezideig utolsó, 6. kötete 1981-ben jelent meg; változatlanul előkészületi stádiumban van Bartók Liszt-munkálkodása terjedelmes – 160 levelet is tartalmazó – dokumentumanyagának közreadása.

36 BÖI 794–796.

37 BÖI 697.

Hogy „sokat javult", abban úttörő szerepet vállalt a pianista Bartók, jóllehet egymaga nem fordíthatta meg a közízlést. Halála után következett be valódi „javulás", pontosabban fogalmazva, a Liszt-recepció ingája a századelő gyakorlatával (etűd, parafrázis, rapszódia) ellentétes irányba lendült ki, amikor gyanússá vált a „felszínes, tartalmatlan virtuozitás" Lisztje. Idevág egy húszegynehány éves személyes emlékem. Liszt opera-parafrázisait, zongoraátiratait terveztem bemutatni a Rádióban, az alapanyagot szolgáltató művek hangzó példáival egybevetve. Kroó György, az illetékes rovatvezető elfogadta a sorozat-tervet, majd miután tájékozódott a hangtárban, sajnálattal közölte, lehetetlenre vállalkoznék, mivel a Magyar Rádió a hatalmas Liszt-termésből mindössze három mű (a *Don Juan-, Rigoletto-, Lammermoori Lucia-parafrázis)* felvételét őrzi. Vagyis nincs illusztrációs anyag.

Bartók a maga korában már ismeretlen, elfelejtett Lisztre irányította a figyelmet, a mi korunk egy másik, időközben elfelejtett Lisztre. De ez már nem tartozik jelen dolgozat tárgyköréhez.

Fontana Gát Eszter

AZ »IGAZI« ZONGORAHANG

Gondolatok a zongora születésének 300. évfordulójára

A világ most ünnepli a fortepiano[1] feltalálásának, pontosabban szólva első írásos említésének háromszázadik évfordulóját. Az 1700-ból való, híressé vált irat a *Ferdinando de Medici* hangszereiről készített inventárium;[2] ennek összeállításával feltehetően a gyűjtemény gondozóját *Bartolomeo Cristoforit* (1655–1731) bízták meg. A padovai hangszerkészítő mestert 1688-ban talán éppen azért hozták a firenzei udvarba, mert ismertté vált, hogy egy új rendszerű billentyűs hangszerrel is kísérletezik. A leltárban más egyedi alkotása is feljegyzésre került, például egy ovális formájú ciprus- és ébenfából készített, két regiszteres spinett, amelyik ma a Lipcsei Egyetem Hangszermúzeumának egyik ékessége. Az új találmányú, a leltárban a harmincadik sorszámot viselő, öt oktáv hangterjedelmű hangszer, ugyanúgy mint a spinett, két nyolclábas regiszterrel rendelkezett. Az arpicimbalo ciprusfából készült és piros bőrrel bevont, arany szalaggal szegélyezett, zöld tafttal bélelt tokban állt: *„Un Arpicimbalo di Bartolomeo Cristofori di nuova inventione, che fà il piano e il forte à due registri principali unisoni, con fondo di Cipresso senza rosa [...]"* Ez a hangszer sajnos nem maradt az utókorra. Hangjáról, zenei alkalmazásáról nem ismerünk feljegyzést. Az egykorú híradások a találmányt magát méltatják, joggal, hiszen a korábbi (traktátusokban a 15. századtól kezdve nyomon követhető) kísérletekkel ellentétben Cristofori építette az első működőképes mechanikát. Zsenialitását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az általa alkotott szerkezet egyes elemei a mai napig részei a zongoramechanikának.

Az arpicimbalo hangja, feltételezhetően, kisebb volt a csembalóénál. Fontos adalék a két nyolclábas regiszter említése; ezt egy *una corda – due corde* megoldásnak kell

1 A Hammerklavier = fortepiano hangszernévnek nincs magyar megfelelője. „Fortepiano a kalapácszongora 18. századi elnevezése; egykorú írásmódok és variánsok: *Forte piano* (C. P. E. Bach), *fortepiano* (Türk), *Pianoforte* (Quantz); Haydn legtöbbször *Forte-piano* alakban írja; Haydn szonáták és triók egykorú nyomtatott kiadásainak címlapján lényegében egyenrangúan, kronológiai fejlődési tendenciák nélkül írják Londonban, Párizsban, Berlinben, Bécsben a *Piano forte, Piano-forte, Pianoforte, Forte piano, Forte-piano,* esetleg *Forté-piano* alakokat. (Az újabb német szakirodalom egy része *Hammerklavier* terminust használ, az angol egyre inkább *fortepiano*-t..." Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái.* Budapest: Zeneműkiadó, 1979. 21. (Somfai könyvében a *fortepiano* formát használja.)

2 Facsimilében közli, idézi és elemzi: Konstantin Restle: *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers.* München: 1991. 67.

elképzelnünk, aminthogy ilyet találunk az 1720-as évekből származó Cristofori-hangszerekben is. Cristofori a fortepianók mellett továbbra is épített hagyományos csembalókat, klavikordokat és speciális, zengő basszusú, színházi használatra szánt spinetteket. Arról azonban nem maradt híradás, hogy kombinált hangszert, például kalapácsregiszteres csembalót[3] is épített volna, míg egyik tanítványának, *Giovanni Ferrini*nek fennmaradt egyik ilyen hangszere.[4]

Az agg mester hetvenévesen újabb megrendelést kapott. 1726-ban készítette el azt a két szárny alakú hangszert, amelyek provenienciája ismeretlen ugyan, de díszítésmódjuk egyértelműen jelzi, hogy összetartozó párról van szó. A datált és szignált hangszerek[5] – az egyik pengető- a másik kalapácsmechanikás – egy olyan zenei koncepció jegyében készültek, amelynek eddig még nem szenteltek elegendő figyelmet.

A csembaló diszpozíciója ugyanis a maga korában meglehetősen szokatlan, szinte orgonaszerű, csak egyetlen nyolclábas (principál) regiszterrel készült, és ehhez járul még egy négy- és egy kétlábas regiszter. Ebben az időben a csembalókat szokásosan *két* nyolclábas regiszterrel építették:[6] a két regiszter összekapcsolásakor telt, a vonós hangzást alátámasztó, a generálbasszus szerepre kiválóan alkalmas hang keletkezett. Az 1726-ban készített Cristofori-csembaló és a fortepiano építésmódja, belső szerkezete, menzúrája nagyon hasonló, az egyetlen szembeötlő eltérés, hogy jelentősen különböző a két hangszer húrjain az úgynevezett megszólaltatási pont elhelyezése. Cristofori nyilvánvalóan tudatában volt annak, hogy a csembalók hangja annál szebb, felhangdúsabb, csengőbb, minél távolabb kerül a pengető a stégtől. A megütött húroknál ez épp fordítva van, ott akkor keletkezik szép, karakteres hang, ha a húrokat a kalapács a stég közelében hozza rezgésbe.

A hangszerpár egykor valamelyik olasz palazzo kínai stílusú termében állhatott. A tűzvörös, cinóberrel festett, arannyal szegélyezett, chinoiserie-motívumokkal díszített védő tokok belseje halványkék színű. A két hangszer impozáns benyomást kelt, színvilágúk hasonló az 1700-as leltárban leírt *arpicimbaló*éhoz. Felvetődik a kérdés, hogy vajon azért került-e egyszerre *két* hangszer a palotába, mert a bútordarabok páros felállítása a kínai stílusú berendezések egyik sajátossága? Az is nyitott kérdés marad, hogy ez a két hangszer – a diszpozíciójuk alapján inkább szólisztikus szereplésre predesztináltnak gondolnánk őket – játszott-e valaha is együtt, vagy csakis felváltva használták ezeket?

Játszott-e szerepet az akusztikai tapasztalaton túl valamilyen más zenei elgondolás abban, hogy az összesen öt regisztert két hangszerre osztották?

---

3 Számos hangszerkészitő foglalkozott a kombinációs hangszer ötletével, és a csembalókba egy kalapácsos- vagy egy tangensrerisztert épített. Például *Jean Marius* Párizsban 1716-ban szerkesztett egy hangszert amelyet tetszés szerint csembaló- vagy tangensregiszterrel lehetett játszani. Hangszere sajnos nem maradt fenn. Konstantin Restle: i. m. 302. Kalapácsregiszteres csembalók nagyobb számban maradtak fenn a 18. század második feléből.

4 „Iohannes Ferrini Florentinus Fecit Anno MDCCXLVI" Tagliavini Gyűjtemény, Bologna.

5 Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, 170. és 85. leltári szám

6 Ehhez társult még egy négylábas regiszter. A kétlábas regiszter szárny alakú hangszernél teljesen szokatlan.

A két instrumentum zenei koncepciója tulajdonképpen egymás ellentéte: a csembalón a principál (8') a két másik, egy-, illetve két oktávval magasabban megszólaló (4' + 2')[7] regiszter hozzákapcsolásával különleges, felhangdús, világos hangszínűvé lesz. Egy különleges regiszterkapcsolónak köszönhetően a négy- és a kétlábas regiszter külön-külön nem is játszható, hanem orgonaszerűen, egy blokkban kapcsolható ki és be. A szokatlan diszpozíciója miatt egyedülálló hangszer zenei szerepét inkább csak találgathatjuk: az szolisztikusan és nagyobb zenekari együttesben is elképzelhető. A kalapácsokkal megszólaltatott hangszert a dinamikai fokozatok lehetősége, a *„graziosa degradazione"*[8] szólódarabok megszólaltatását sugallja, de lekerekített hangja alkalmassá tette például egy fuvolás vagy egy énekes kísérésére is.

Ez tehát az egyik legkorábbi adatunk arra, hogy két hangszínvilág verseng egymással. Scipione Maffei,[9] aki 1709-ben a Cristofori-találmányt részletekbe menően[10] publikálta, a csembalók hangját *„argentino"*-nak (ezüstösnek), a kalapácsos hangszerét *„troppo molle e ottusa"*-nak (igen lágynak és tompának/sötétnek) nevezte.

A fortepiano történetének érdekes mozzanata, hogy a Cristofori-féle (úgynevezett lökőnyelves) mechanika képezte az alapját a későbbi korokban angolnak nevezett szerkezetnek. A firenzei találmány szász közvetítéssel vált ismertté, majd az 1720–1750-es években terjedt el Európának az Alpoktól északra fekvő részén és olasz közvetítéssel az Ibériai félszigeten. Anekdotaszámba megy Bach híres nyilatkozata egy Cristofori-mechanikás fortepianóról, miszerint azt nehezen játszhatónak, a magas hangokat pedig túl halványnak találta.[11] A Bach által megtapasztalt hangszert (feltételezhetően egy eredeti Cristofori-hangszert másolva) a híres freibergi orgonaépítő, Gottfried Silbermann építette, és azt 1732-ben a drezdai udvarban be is mutatta. A mester Bach kritikáját fájón bár, de tudomásul vette, s a kortársak híradása szerint meg is szívlelte, így azután néhány évig megint a hangszer tökéletesítésén fáradozott. Silbermann az 1740-es években számos fortepiano-megrendelést kapott a rudolstadti, a drezdai és a porosz fejedelmi udvarokból.

Egy ismeretlen szerző tollából fennmaradt egy Silbermannt dicsőítő költemény, amelyet 1744-ben egy *Pian et Forte* elkészülte alkalmából írt. Ebben összefoglalva olvashatjuk mindazt, ami a 18. század közepe táján a zongorahang legfontosabb sajátja:

7 A legfelső oktávban ez a regiszter repetál: ez is orgonaszerű és csembalóknál teljesen szokatlan megoldás.

8 Scipione Maffei: „Nuova invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali". In: *Giornale de'Letterati d'Italia 5.* Venezia: 1711. 96.

9 Maffei: i. m. 144–159.

10 A leíráshoz egy feltételezhetően emlékezetből készített mechanika rajzot is mellékelt, amely érthető módon nem egyezett Cristofori alkotásával.

11 *„Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: aber dabey getadelt, daß es in der Höhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey."* Jakob Adlung: *Musica Mechanica Organoedi, II.* Berlin: 1768. 116.

...Drum steckt in jeder Sayte auch der Inbegriff von allen Tönen
Und jede ist der andern gleich.
Drum ist der Ton auch Kugel rund,
Drum hat er gleichweg seine Stärcke.
Drum schlägt der Hammer auch am rechten Ort.
Drum kann sein Movement auch gar nicht anders seyn.
Drum gehet selbst das todte Holz an diesem Wercke
Die schönsten Harmonien ein...[12]

(....Minden húrban benne van a Hang / És mindegyik hasonlatos a másikhoz / És mindegyik hang kerek, mint a golyóbis / És mindegyik egyformán erős / És a kalapács is éppen ott üt, ahol kell / És minden úgy történik ahogy kell / És így e műben még a halott fából is / A legszebb harmóniák fakadnak...)

Nehéz a fortepiano hangjáról úgy értekezni hogy közben figyelmen kívül hagyjuk a csembaló és a klavikord hangzását. A 18. század folyamán mindkét hangszer jelentős változáson ment keresztül: kísérletek történtek egyfelől a klavikord hangjának megerősítésére,[13] másfelől a csembaló hangjának változatossá tételére. A különféle csembaló-regiszterek, illetve ezek kombinációi valóban egy-egy új hangszínt jelentettek, de az egyes hangok formálása, árnyalása továbbra is lehetetlen maradt. A kalapácsregiszteres csembalók megszületése annak jeleként is értelmezhető, hogy ez pótolja az egyébként joggal kiválónak tartott csembaló hiányosságát. A kalapácsos regiszter révén – abban az átmeneti időszakban, amikor zongorairodalom tulajdonképpen még nem létezett – egy olyan luxus, mint a fortepiano birtoklása is lehetővé vált, anélkül hogy a csembalóról le kellett volna mondani.

A csembalókat, klavikordokat és természetesen nagyszerű orgonákat építő Gottfried Silbermann többváltozatos fortepianói is feltűnést keltettek. Ezek a regiszterek – a csembalóhoz hasonlóan – csak az úgynevezett teraszos dinamikát tették lehetővé: csak a tételek között lehetett a beállításon változtatni. Silbermann hangszereiben a klaviatúra eltolásával váltható, (Cristoforitól átvett) *una corda – due corde* mellé egy úgynevezett *forte* (tompítás emelés) regisztert is épített, amelyik felemeli a húrokról a hang zengését–zúgását megszakító tompítást. Ezenkívül még egy további regisztert is, amelyiknél a húrokat csontlapocskák érintették és evvel a regiszterrel a fortepiano a csembalóra emlékeztető hangszínű, de modulálható hangot adott. A „forte"-pedál nélkül (bár használatuk a 18. században teljesen más volt) a mai zongorák elképzelhetetlenek lennének. Akkoriban inkább egy csak ritkán alkalmazható, a mai fülnek szokatlan, a tompítatlan cimbalom[14] hangjára és evvel az ősre, a pantaleonra emlékeztető hangszín volt. „*Das ungedämpfte Register des Fortepianos ist das angenehmste,*

12 Négy oldalas nyomtatvány; a szerző W. Müller feltételezése szerint valószínűleg Johann Christoph Klemm. Idézi: Werner Müller: *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*. Leipzig: 1982. 44–45.

13 Például G. Silbermann találmánya a Cembal d' Amour, egy nagyméretű klavikord 1721-ből, „egy kis csembaló erejével és egy klavikord finomságával."

14 Fiatal korában (1727-ig) Silbermann is készített cimbalmokat Pantaleon Hebenstreit számára. Ernst Flade: *Gottfried Silbermann*. Leipzig: 1952. 248.

und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendeste zum Fantasieren" írja Carl Philipp Emanuel Bach a „Versuch"-ban.[15]

A kalapácsos hangszerek a 18. század első felében inkább csak kuriózumnak, az udvari zenetermek díszének számítottak. Hangjuk viszonylag halk volt, máskülönben, például a konstrukciót vagy a különféle regiszterek alkalmazását tekintve, több csembalószerű vonással rendelkeztek.

Nem ismert a később bécsi mechanikának nevezett rendszer elődje, az 1750 táján feltűnő úgynevezett csapó mechanika feltalálójának neve. Az azonban bizonyos, hogy Dél-Németország volt a hazája. Tengernyi irodalom foglalkozik a két mechanika típusával, továbbfejlesztőivel. Témánk szempontjából inkább annak van jelentősége, hogy az 1770-es években mind a csapó-, mind a lökő-rendszerű fortepianó mechanikát továbbfejlesztették. A javított mechanikájú kalapácsos hangszerek ettől kezdve a zenei élet fontos szereplői, a csembalóval egyenrangú partnerei lettek.

A 18. század végén megfigyelhető viharos terjedésnek persze a zenei ízlésváltás mellett gazdasági és társadalmi tényezők is kedveztek. Minden zenei stílusváltás új hangszíneket, új zenei effektusokat keres: a klasszika (és evvel minden azután következő korszak) kétségtelen nyertese a zongora. Az új billentyűs hangszer ekkoriban már majdnem mindent tud, amit tudnia kell: eléggé megbízhatóan működik, eléggé hangos és eléggé érzékeny.

Cristofori korszakalkotó találmánya után mintegy száz évvel a hangszer általánosan népszerűvé, a fortepiano-készítés önálló mesterséggé vált. A zongora 1800 táján nemcsak a hangversenytermeknek, hanem a polgári otthonoknak is fontos és divatos szereplője volt.

Egységes zongorahangról azonban még szó sincs. A 18. század végén Londonban, Párizsban, Dél-Németországban jelentős (a helyi csembalókészítés hagyományaira épülő) zongorakészítő műhelyek működtek, Európa keleti és déli része a bécsi iskola befolyása alatt állt. Ekkoriban vált Bécs nagyhírű zenei központtá: az egész birodalomból áramlottak ide a muzsikusok és a hangszerkészítők.[16] Az udvarban és a bécsi nemesi házakban sokat muzsikáltak, a bécsi polgár pedig igyekezett saját (kalapácsos) hangszereket beszerezni, a kottakiadókhoz és hangszerkészítőkhöz dőlt a megrendelés: a bécsi polgár énekelt, és zongorázott hozzá. A zongorakínálat a megrendelők pénztárcájához alkalmazkodott: a drága, szárny alakú[17] fortepianók mel-

15 C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen II.* Berlin: 1762. 327.

16 A hangszerkészítőknek mintegy háromnegyede zongoraépítéssel foglalkozott. Ezek a mesterek az egész császári birodalmat ellátták zongorákkal: bécsi zongorán játszottak a Habsburg birodalom örökös tartományaiban, Csehországban, Lengyelországban, Oroszországban, és még Törökországban is.

17 A német nyelvben mindmáig élő, de a magyarban egyszerűen, magyarázat nélkül szintén visszaadhatatlan különbség: *Flügel* = szárnyalakú, vizszintes húrozású, „hosszú" hangszer, függetlenül attól, hogy csembaló- (pengetett) vagy zongora- (kalapácsos) mechanikája volt. A *Clavier* a kisméretű, olcsóbb hangszerek, a 18. században a leggyakrabban klavikordok, a 19. században az asztalzongorák neve volt. A 20. században *Flügel*nek nevezik a szárny alakú hangszert (függetlenül annak tényleges hosszától, tehát a kis mignontól a két méternél hosszabb koncertzongoráig), amíg a *Klavier* elnevezést a *pianínó* örökölte.

lett a polgárházak számára elérhető árú kisebb Tafelklavierok[18] és még kisebb, asztalra helyezhető, inkább játékszernek, mint hangszernek nevezhető zongorácskák is szerepeltek a hangszerkészítők kínálatában.

Amint arról a *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* 1796-ban megjelent egyik száma és más nyomtatott művek is tudósítottak,[19] Bécsben a művész stílusától és vérmérsékletétől függően, kétféle hangzásideál létezett. Ennek megfelelően egyes hangszerépítők az erőteljes hangot részesítettek előnyben, és – az Itáliából származó tradíció folytatásaként – gyakran *lökőnyelves mechanikás* hangszereket építettek. Ehhez a csoporthoz tartozott Kaspar Katolnick, Ignaz Kober, Anton Walter, Valentin Hess (aki 1806-ban a Wiener Zeitungban *„auf neuste englische Art"* fortepianókat hirdetett), valamint a pozsonyi Johann Georg Klöckner. Mások többre tartották a könnyű járású, az érzékeny játékot lehetővé tevő *csapó mechanika* továbbfejlesztett változatát.[20] A fortepianótól elvárták, hogy hangja – különösen a pianóban és pianissimóban – készségesen modulálható és hajlékony legyen. Ilyen hangszereket építettek a Schanz fivérek és ilyenek kerültek ki a Nanette Stein/Streicher műhelyből is. A két stílusirányzat összehasonlítását olvashatjuk Haydn egyik, Marianne von Gennzingerhez írott levelében: *„...Hát most már a vásárlás csak Kegyelmeden múlik, s csupán az van hátra, hogy billentésének és ízlésének megfelelőt válasszon. Bizonyos, hogy barátom, Walther úr igen nagy hírnévnek örvend, (...) de tíz közül egy hangszere ha igazán jónak mondható, amellett módfelett drága. Nickl úr fortepianóit is ismerem; kitűnő[ek], de Kegyelmed kezének túl nehéz járásúak, nem lehet rajtuk mindent a kellő finomsággal játszani. Éppen ezért szeretném, ha Schanz úrtól próbálna ki egyet Kegyelmed. Az ő forte pianói valami egészen könnyű járásúak, mechanizmusuk tökéletesen megfelelő."*[21]

Más művészek, mint Beethoven, a hangszertől világos és erőteljes hangot követeltek: *„Én jobban örülök, hogy ön azon kevesek közül való, akik belátják és érzik, hogy a zongorán énekelni is lehet, amint ez érzékelhető; remélem eljön az idő, amikor a hárfa és zongora két egészen különböző hangszer lesz..."*[22]

1800 körül – úgy tűnik – a kiegyenlített hangzás és a kantábilitás volt fontos, és ugyancsak nagy jelentősége volt a billentyűk, illetve a mechanika könnyű járásának. Andreas Streicher 1801-ben egy füzetet (használati utasítást) állított össze Streicher zongorák vásárlói számára. Ennek bevezetőjében olvashatjuk, hogy mi várható el egy bécsi zongorától 1800 körül: *„A fortepiano-játékos számára éppoly fontos, hogy olyan hangszere legyen, amelyiken erőlködés nélkül könnyen, éneklően, ügyesen, kifejezéssel tud játszani, és a szenvedélyek ábrázolásánál mindig a megfelelő hangokat tudja megszólaltatni, mint amennyire fontos számára az is, hogy pontosan ismerje ennek mechanikai erejét, hogy ne követeljen tőle olyat, amit az nem tud teljesíteni, és ne keressen benne olyan hatásokat, amilyeneket az képtelen teljesíteni."*[23]

Már ebben az időben is akadtak olyan pianisták, akiknek nyomát szakadt húrok, törött kalapácsok jelezték: ezeket Streicher *„Clavierwürgernek"*, szabad fordításban zongoranyomorítónak nevezte. A füzetben olvashatunk továbbá a helyes test-, kar- és kéztartásról: az ujjakat visszahúzva, begörbítve tartva, a billentyűket közelről ütöt-

ték meg. Ha a fortepiano más hangszerekkel játszott együtt, a kellő hanghatás és a megfelelő arányok érdekében a hangszert a közönséghez közelebb tolták, a basszus hangszereket és a fúvósokat a háttérben helyezték el.

A Stein/Streicher műhely nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a zongora az 1800–1810 közötti időszakban jelentős fejlődési szakaszon ment keresztül. Változások figyelhetők meg a konstrukcióban, a mechanika is robusztusabbá vált, megnövekedett a billentyűk ellenállása, és evvel jelentősen javult a játékérzet.[24] A hangszerek hangterjedelme megnövekedett, hangjuk a korábbi modellekhez képest erősebb lett, s ehhez járult még kiváló minőségük: a bécsi zongora immár saját stílust nyert. A bécsi közönség a hangosabb, messzebbre ható hangot részesítette előnyben. Ez a jelenség nem csak a zongoráknál figyelhető meg, hanem más hangszereknél, például a vonósoknál is. Körülbelül 1800-ig Bécsben a domború tetejű hegedűket kedvelték, azután inkább a laposabb építésű cremonai modellt részesítették előnyben: a közönség az édes hegedűhangtól az vivőerősebbhez pártolt.[25]

1810 februárjának elején Johann Friedrich Reichard lelkesen ír egy zenei előadásról: *„...Ennél tökéletesebbet a tökéletes hangszereken sem hallani. Egy szép Streicher-féle fortepiano egy egész zenekar lelkét adta vissza. Streicher elhagyta a többi bécsi hangszer puhaságát, túl kicsiny ellenállását és pattogó görgését, és Beethoven tanácsára és nyomatékos kívánságára hangszereit nehezebb járásúvá, rugalmasabbá tette, úgy, hogy ezen a hangszeren az erővel és nyomatékkal játszó virtuóz ura lehet a [hang] kitartásának és súlyozásnak, az érzékeny nyomatéknak és a visszafogott billentésnek. Ezáltal zongorái határozottabb és változatosabb karaktert kaptak, így bármely*

18 „Tafelklavier az 1780-as években egyértelműen a téglaidomú kis fortepiano korabeli német neve..." Somfai: i. m. 18.

19 „...einige nur *scharfe, schneidende, grelle*; andere hingegen *volle, runde, mollige* Töne lieben." [egyesek csak éles, metsző, rikító hangokat szeretnek, mások ellenben teltet, gömbölyűt, lágyat.] Andreas Streicher: *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano[...].* Wien: 1801. 12.

20 Az augsburgi Johann Andreas Stein fejlesztése, németül Prellzungenmechanik, magyarul csapó(nyelves) mechanikának nevezzük.

21 1790. június 20. A magyar fordítás: Bartha Dénes–Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* Budapest: 1978.157. A levélben Anton Walter és Wenzel Schanz bécsi zongorakészítőket említi. Nickl valószínűleg Mathias Nickl kürtös aki 1786–1790 között volt az Esterházy zenekar tagja.

22 „Ich freue mich lieber, daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singen könne, so bald man nur fühlen kann, ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden..." *Briefe deutscher Musiker.* szerk. Emerich Kastner. Leipzig: 1910. 63.

23 Andreas Streicher: i. m.12.

24 Beethoven nagyon meg volt elégedve ezzel a változtatással. Így írt Nanette Streichernek 1817. július 7-én: *„Talán nem tudja, hogy – bár nekem nem volt mindég öntől való zongorám – 1809 óta az ön hangszereit mindig különösen előnyben részesítettem." Beethovens sämtliche Briefe.* (Közr.) Emmerich Kastner. Leipzig: 1911. 473.

25 A hegedűk is jelentős konstrukciós változáson mentek át: megváltozott a nyak állása, nagyobb lett a menzura, a stégnyomás, ez erősebb gerenda beépítését vonta magával: a hegedűk hangja lényegesen hangosabb lett, hangszíne megváltozott.

virtuóz igényét, aki nem csak a könnyed, a csillogó játékmódot keresi, minden más hangszernél jobban ki kell hogy elégítsék."[26]

Beethoven nagy érdeklődéssel kísérte a zongoraépítés fejlődését. Élénk kapcsolatban állt zongorakészítőkkel: mindegyikük szeretett volna egy zongorát Beethovennek eladni vagy legalábbis ajándékozni. Ő maga mindörökké elégedetlen volt: zongoráit átépíttette, és egyre újabb és újabb hangszereket próbált ki, a korábbiakat pedig lakása egyik használaton kívüli helyiségében tárolta. Ezekben az években elsősorban saját, személyes gondjára keresett megoldást, hiszen már alig hallott. Betegségét a szakirodalom részletesen leírta, halláskárosodásának bizonyos tüneteiről azonban itt részletesen kell szó essék, mert ezek jelentősen befolyásolták Beethoven vonzódását bizonyos zongorákhoz. A hallószervek elmeszesedésében szenvedők elsősorban a mély hangokat hallják kevésbé kivehetően, ezt feltűnően gyorsan követi a magas frekvenciájú hangok hallásának rosszabbodása. A kommunikáció az ilyen beteg számára egyre nehezebb, de egy férfihangot még mindig könnyebb megértenie, mint egy nőit. A betegség általában az egyik oldalon kezdődik, és csak később következik be a másik fül halláskiesése.[27] A teljes süketség hosszú évek során fejlődik ki. A betegség lefolyása Beethovennél is hasonló volt: 1801-ben panaszolta, hogy *„nem hallom a hangszerek, énekesek magas hangját, ha valamivel messzebb vagyok..."*[28] Betegsége megmagyarázza, hogy miért részesítette előnyben a Bécsben élő zeneszerző a nehezebb járású és sötétebb hangszínű zongorákat.[29] Ezek a tulajdonságok ebben az időben inkább a *lökőnyelves mechanikával* épített angol és francia hangszerek sajátossága volt, ilyeneket 1810 körül már nem készítettek Bécsben.

A bécsi zongorákon ezekben az években tűnt fel egy új elem az úgynevezett *Schalldecke*, egy a húrok fölé helyezett vékony falemez, amely némileg hozzájárult ahhoz, hogy a bécsi zongorahang 1810 körül ismét valamivel közelebb került az angolhoz. Az ötlet, hogy egy második rezonánslapot erősítsenek a húrok fölé, bizonyo-

---

26 „...Es ist nicht möglich, etwas Vollkommeneres auf dem vollkommenen Instrumente zu hören. Es war ein schönes Streichersches Fortepiano, das heute zu einem ganzen Orchester beseelt wurde. Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rat und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Drucken und Abzügen mehr in seinen Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen grösseren und mannigfaltigeren Chararcter verschaft, so dass sie jeden Virtuosen, der nicht bloß das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen." Johann Friedrich Reichard: *Vertraute Briefe, geschrieben auf der Reise nach Wien* [Egy bécsi utazás közben írott bizalmas levelek]. Amsterdam: 1810. Idézi: Paul Bekker: *Beethoven*. Berlin: 1911. 109–111.

27 A hallócsövet bal oldalon használta, a bal fülével még hallott valamennyit. Dieter Kerner: *Krankheiten grosser Musiker*. Stuttgart: 1967. 72 .

28 Levél Dr. Franz Wegelerhez. 1801. június 29. *Beethovens sämtliche Briefe*. (Közr.) Emmerich Kastner: i. m. 41.

29 *„Beethoven bizonyosan erőteljesen játszik, azonban mindmáig nincs még abban a helyzetben, hogy az Erardtól Párizsban kapott fortepianójával megfelelően tudna bánni, és azt már kétszer átépíttette a nélkül, hogy az azon a legkevésbé javított volna."* Friedrich Ernst: *Der Instrumentenbauer J. A. Stumpff – Ein Freund Beethovens*. Berlin: 1969. 119. Beethoven az Erard-zongorát 1810-ig folyamatosan használta, és később sem vált meg tőle.

san Angliából származik, a 18. század második feléből fennmaradt angol asztalzongorák alapján egyértelmű, hogy használatuk a szigetországban kedvelt volt. A legjobb bécsi zongorakészítők kb. 1810-től alkalmazták ezt az elemet. Stephan von Keeß leírja, hogy a hangfedél alkalmazásával elérték, hogy *„a hangok ne hassanak olyan metszőnek a fülben."*[30] A fedél mint egyfajta felhang-szűrő működött, és lekerekítette az addig tipikusan bécsinek jellemzett, sok muzsikus által nagyra tartott világos hangszínt. Az akkoriban elterjedő, erősebb, hármas húrozás is ebbe az irányba hatott.

Amikor 1817-ben az elismert londoni zongoraépítő *Thomas Broadwood* bécsi tartózkodása során többször meglátogatta Beethovent, megérett benne a gondolat, hogy a komponista számára egy hangszert ajándékozzon.[31] A leghíresebb londoni zongoristákból egy bizottságot állított össze, hogy kikerestesse Beethoven számára a raktárban lévő hangszerek közül a legalkalmasabbat. A választás egy hatoktávos, már hat éve sikeresen gyártott modellre esett.

E típus kialakításához találmányokkal és fejlesztésekkel nagyban hozzájárult a céget alapító *John Broadwood (1732–1812)*. Közülük a legfontosabbakat itt röviden megemlítjük: megalkotta a szabályzócsavaros *lökőnyelves mechanikát* (amely az országról, ahonnan ez a továbbfejlesztett változat származik az angol mechanika nevet kapta), megváltoztatta a húrok méretezését (menzúráját) és vastagságát, és alkalmazta az úgynevezett osztott stéget a basszushúrok számára; mindezek Broadwood figyelemreméltó akusztikai ismereteiről tesznek bizonyságot.

Beethoven korának egyik legmodernebb zongoráját kapta ajándékba. A *lökőnyelves mechanika* biztos és mégis érzékeny játékot tett lehetővé. A londoni hangszerek hangja telt, hangszínük a bécsi zongorákénál kevésbé felhangdús, inkább tompa, sötétebben árnyalt. A basszushúrok különösen szép és vivőerős hangot adtak, velük összehasonlítva a diszkant hangjai finomabbak, tisztábbak voltak.

Az ajándékozás idején a Broadwood cég éppen virágkorát élte, akkoriban ez volt a világ legnagyobb zongoragyára. A hangszerek óriási szériákban készültek, évente ezernél is több darab, éppen hússzor annyi, mint amennyit a legnagyobb bécsi műhelyek produkáltak. A Broadwood zongoragyár – elsőként a szakmában – gőzgépekkel dolgozott, alkalmazottaik csak meghatározott munkafolyamatokat végeztek. A megnövelt darabszám a hangszerek gazdaságos előállítását tette lehetővé, mindez hozzájárult az árak csökkenéséhez és a további gazdasági sikerekhez. A Broadwood-zongorák nem csak Angliában voltak kedveltek, hanem Amerikában, Franciaországban sőt még Oroszországban is.[32] A dunai országokban azonban, így Bécsben is, ismeretlenek maradtak.

30 Stephan von Keeß: *Beschreibung der Fabrikate, welche in den Fabriken, Manufacturen und Gewerben der österreichischen Kaiserstaate erzeugt werden. Darstellung des Fabriks- und Gewerbewesens im österreichischen Kaiserstaate. Teil 2., Bd.II.* Wien: 1823. 200.

31 A Beethoven-zongora történetéről bőségesen tájékoztat: Gábry György: *Beethoven és Liszt zongorája.* Folia Archaeologica XVI. 1965.

32 „Moszkvában nem szeretik a bécsi zongorákat. Az angolokat többre becsülik." (1820) *Ludwig van Beethovens Konversationshefte.* Leipzig: 1972–1988. I–IX kötet. (BKH) I. 338.

Az ajándékba adott angol zongorát megelőzte híre: *„Stein a minap egész este nálam volt. Azt ígérte, három héten belül megkapom tőle új hangszeremet. Nagyon örül az új angolnak"* olvassuk az 1818 februárjának elejéről szóló bejegyzést Beethoven beszélgetőfüzetében.[33] Mathäus Andreas Steinről van itt szó, a mintegy 150 bécsi zongorakészítő egyikéről. Ő, és testvére Nanette ebben az időben Conrad Graf, Ferdinand Hoffmann és Johann Schanz mellett a legjelentősebb mesterek közé tartoztak. Az angol hangszerekkel összehasonlítva vékonyabb húrozás, a J. A. Stein által módosított, könnyű billentésű, úgynevezett *csapónyelves mechanika*[34] kivétel nélküli alkalmazása – mindez együtt szolgálta az 1820 körüli évek zongorájának *bécsi* hangzásideálját. A művészi áramlatokhoz tartozott azokban az években a virtuozitás, amelyik a mesterségbeli tudást, a technikai bravúrt igen nagyra értékelte. A 19. század első felében mindenekelőtt a bécsi zongora korpusz-konstrukciójában figyelhetünk meg lényeges módosításokat: megjelenik az úgynevezett vázra épülő (még napjainkban is szokásos) rendszer, a hangszerek pedig robusztusabb külsőt nyertek.

A munkamegosztás elve Bécsben is ismert volt, de kevésbé alkalmazták egy cégen belül, inkább az egész városra kiterjesztve. Voltak külön klaviatúra-készítők, kiakasztó- és hangolószög-készítők, korpusz-asztalosok és zongoraláb-készítők. A mester nevét hirdető táblákat, feliratokat is erre specializálódott műhelyekben készítették, a zongorakészítők csak a helyükre illesztették ezeket. Az alkatrészekkel nem csak a bécsi zongoraépítőket látták el, hanem a közeli városokban, például Pozsonyban vagy Pesten működő hangszerkészítőket is.

A Beethovennek érkező angol zongorát először a Streicher-műhelybe[35] vitték, hogy kijavítsák a szállítás alatt keletkezett sérüléseket. Beethoven ebben az időben még nem volt teljesen süket, de már alig hallott. Már használta a konverzációs füzeteket. A zongora minőségét saját maga már nem tudta megítélni. Bár Johann Andreas Streicher és Nanette asszony is jó zongorista volt, Beethoven mégis egy londoni virtuózt, az éppen Bécsben tartózkodó *Cipriani Potter*t bízta meg a hangszer kipróbálásával. Mindazonáltal ezt a megbízást annak jelének is tekinthetjük hogy Beethoven ismerte a bécsi és az angol hangzás közötti különbséget.

Az első javításokat a zongorán tehát Nanette Streicher végezte: Potter leírásából feltételezhetjük, hogy Streicherék a mechanikát szabályozták, és természetesen meghangolták a zongorát. A rendbehozott angol hangszerről így tudósít az újság: *„Hat teljes oktáv a kontra c-től a négyvonalas c-ig, hangja végig telt, szép és erőteljes, a kontra hangok fenségesek, a diszkant éneklő."*[36] Valószínűleg más mesterek is érdeklődtek e munka iránt, és ebben, minden bizonnyal, a kíváncsiság is szerepet ját-

33 u. ott: I. 31.

34 Ezt a rendszert nevezték később bécsi mechanikának.

35 Nanette (Anna Maria) Streicher (1769–1833), a híres augsburgi orgona- és zongoraépítő mester Jochann Andreas Stein lánya. Jónevű zongorista, aki zongoraépítést is tanult. Az apa halála után a két testvér, Nanette és Matthäus Andreas Stein átvette a zongoragyárat, és 1794-ben Bécsbe költöztek. 1802 óta a testvérek külön dolgoztak, mindkettőjüknek jólmenő zongorakészítő műhelyük volt. 1786 óta ismerték Beethovent, Nanette szívélyes barátságban állt a zeneszerzővel.

36 Modenjournal. 23. Januar 1819.

szott. Beethoven erre csak a következőt válaszolta: *„így mondják mindannyian, szeretnék meghangolni és elrontani, de ne nyúljanak hozzá."*[37]

A zeneszerzőnek, akinek hallása napról napra romlott, már semmilyen zongora nem volt elég hangos. A konverzációs füzetekből kiderül, hogy több, Beethovennel baráti viszonyban álló zongorakészítő is megkísérelte, hogy a londoni hangszerből még erőteljesebb hangot csalogasson ki. Ezekkel a beavatkozásokkal csak azt sikerült elérniük, hogy az angol zongora hangja egyre közelebb került a bécsi hangszerekéhez. A mesterek ezeket az alkalmakat arra használták, hogy alaposan megvizsgálják a távolról érkezett zongorát: M. A. Stein még barátainak is beszámolt erről.[38]

Az 1820-as évekből is akad egy szép példa arra, hogy egyes zenei körök elképzelése a szép zongorahangról mennyire különböző lehetett. 1823 decemberében egy Németországon keresztülvezető hangversenykörutat követően Bécsbe érkezett az akkoriban Londonban élő, nagy hírnévnek örvendő zongoravirtuóz, *Ignaz Moscheles*. Bécs legtekintélyesebb zongorakésztője, *Conrad Graf*[39] felajánlotta a koncertre egyik zongoráját azzal a feltétellel, hogy a mester kizárólag Graf hangszeren játszik. Moscheles azonban úgy gondolta, hogy a hangverseny sokkal érdekesebb lenne, ha bemutathatná a bécsi közönségnek a *bécsi* és a *londoni* zongorahang közötti különbséget.[40] Graf természetesen hallani sem akart erről a különös versenyről, ezért visszavonta ajánlatát.

A koncertre 1823. december 15-én került sor a Kärntnerthortheaterben. Moscheles kikölcsönözte Beethoven londoni zongoráját és egy másik hangszert a bécsi *Wilhelm Leschen*[41] mestertől. *„Graf zongorakészítő nem adja neki* [kölcsön] *az övét, mert hangversenyét egy Leschen-félén játssza."*[42] *„Graf Moschelesnek* [kölcsön] *akarta adni zongoráját, de azzal a feltétellel, hogy az csak az övén játszik. M. azonban először Grafén akart játszani, azután a tiéden, hogy ezáltal a kontraszt nagyobb legyen. Ezután Graf lemondta zongoráját. Így először egy Leschen*[hangszer]*en fog játszani, és azután a tiéden fog fantáziálni."*[43] *„Moscheles eleinte feszélyezve érezte magát, hogy az önét kérje. Azt mondta, hogy Londonban óriási szenzációt keltene, ha ott hallanák, hogy az ön hangszerén játszott, mert mindenütt kérdezték tőle, hogy ismeri-e a hangszert, és vajon önnek megvan-e az még."*[44] – olvassuk a feljegyzéseket Beethoven konverzációs füzetében. Moscheles bizonyosan hallgatói kíváncsiságára is spekulált, amikor Beethoven zon-

37 Alexander W. Thayer (1818) után. Idézet Albrecht Gense: *Die Beziehung Beethovens zum Instrumentenbau.* In: Deutsche Musikkultur. IV/2. (1939/1940) alapján.

38 1820. február 18. vagy 19. BKH. I. 266.

39 Conrad Graf (1782–1851) asztalosságot tanult, 1804-ben nyitotta meg zongorakészítő műhelyét. 1822-ben tette le a bécsi polgáresküt, 1824-ben a császári és királyi udvari zongorakészítő címet nyert. Műhelyét *„Bécs és a császárság legnagyobb és leghíresebb"* gyárának tartották.

40 Londonban Moscheles felváltva használt egy Broadwood- és egy Clementi-hangszert. BKH. IV. 295

41 Udvari zongorakészítő Bécsben. Említik 1810–1832 között. Több találmánya ismert.

42 M. A. Stein bejegyzése. 1823. december 8. BKH. 322.

43 Karl van Beethoven bejegyzése. BKH. IV. 328

44 Anton Schindler bejegyzése, december 7-én vagy 8-án.

goráját kikölcsönözte. Oka lehetett erre azonban az is, hogy ebben az időben nem volt más Broadwood-zongora a városban.[45]

A Broadwood-hangszert a hangverseny alkalmából megjavították és teljesen újrahúrozták. *„Az ön hangszere olyan tökéletes lett, hogy az a legnagyobb mértékben korszakot fog jegyezni. Igazi öröm ezt a Mosch. fickót rajta játszani hallani. Leschen csupa berlini húrt húzott fel rá, és ön is örömmel fog meggyőződni róla, hogy hogyan szól az most. – Minden angolt berlini húrokkal húroznak fel – ezeknek a húroknak a behozatala irtózatosan sokba kerül, azonban ez a húrozás tíz itteni élettartamát is kibírja.*[46] A hangszer hangjáról Friedrich Wieck (Clara Schumann édesapja) a következőképen nyilatkozott: *„Ennek a hangszernek a hangja egészen sajátságos" „nagyon erős, puffogó."*[47]

Bár a hangverseny sikeres volt (december 17-én meg kellett ismételni), azonban a londoni zongora nem keltett akkora feltűnést, mint azt Moscheles remélte. Az eseményről a következőket írta naplójába: *„Megpróbáltam a Broadwood-zongora széles, telt, talán egy kicsit tompa hangját fantáziámban érvényre juttatni, azonban hiába. Bécsi közönségem honfitársához húz: világosan csengő hangja kellemesebb füleiknek."*[48]

Johann Nepomuk Hummel is dicsérte a bécsi hangszereket, mert mechanikájuk a legfinomabb műszerként kezelhető és lehetővé teszi, hogy a játékos lelket leheljen előadásába, mert pontosan és megbízhatóan szólal meg, és a mozgékony játékmód sem kerül túl nagy fáradságba. Ezen kívül tartós, és fele annyiba kerül, mint az angol mechanika. Hummel ismerte az angolt is, ennek azonban szerinte több hátránya is lehet: a hangerőkülönbségek sokféleségéhez az kevésbé megfelelő, mint a bécsi, a jóval mélyebben járó billentyűk megütése is nehézkesebb. Ezzel szemben az angol mechanikás hangszereken a dallam egyéni bájt és jó hangzást nyerhet.[49] A negatív hatások is megmutatkoztak. Beethoven egy levelében így panaszkodik egykori tanítványának, *Ferdinand Ries*nek: *„a túlfejlesztett mechanizmus végül elűzi minden érzés valódiságát a zenéből."*

A konverzációs füzetekből oly jól dokumentálható beszélgetések alapján tudjuk, hogy a húszas évek kezdetén a bécsi zongoraépítők közül többen érdeklődtek az angol zongorák konstrukciója iránt. A vizsgálódásra alkalmat adtak a Beethoven–Broadwoodon végzett javítási kísérletek, mások tanulmányutak révén próbáltak meg további ismereteket szerezni. Az 1820-as évek újabb eredményei és tendenciái egy lépéssel ismét tovább távolították a zongorát a korábbi bécsi stílusú hangtól.

Nem csak a technikai újdonságok, hanem gazdasági okok is hozzájárultak ahhoz, hogy a zongorakészítők kíváncsiak voltak az angol hangszerek titkára, meg akarták ismerni az angol zongorakészítés sajátosságait. Egy közelebbről meg nem

45 *„... mert egyébként az egész város tudja, hogy egyedül neked van egy angol zongorád Broadwoodtól."* BKV. V. 21.

46 Anton Felix Schindler néhány nappal a hangverseny után. BKH. IV. 322.

47 Friedrich Wieck levele feleségéhez. Felix Braun: *Beethoven im Gespräch.* Wien: 1971 50.

48 *Moscheles Leben nach Briefen und Tagebüchern.* Herausgegeben von seiner Frau. I. Leipzig: 1872. 85.

49 Hummel nyilatkozata 1828-ból való. v. ö. Walter Pfeiffer: *Vom Hammer.* Stuttgart: 1948. 24.

nevezett zongorakészítőről olvashatjuk: *„Ennek az embernek kiváló ismeretei voltak a szakmájáról. Tanulmányozta az angol hangszereket, és azt mondta, hogy ha pénze volna, olyat csinálna, amilyet még nem hallottak Európában. Már ajánlatot tett Steinnek, hogy társulásra lépjenek egymással és a hasznot osszák el, de Stein az elmélet titkát akarta tudni, részleteit azonban nem."*[50]

Ki ismerhette ezt a titkot? Például a Londonban élő *Johann Andreas Stumpff*[51] aki 1824 szeptemberében érkezett Bécsbe. Beethoven felkérte Stumpffot, hogy látná el M. A. Steint jó tanácsokkal, hogy az képes legyen Broadwoodját megjavítani. Stumpff, bár Thüringiában született, de ifjú kora óta Londonban élt. Beethoven kérését teljesítve kétszer is meglátogatta Steint, aki a segítséget habár sértődötten, de elfogadta. Stumpff látta, hogy Stein javítási kísérletei a hangszer mechanikáját inkább elrontották.[52] Bár ezt Stein maga is észrevette, de változtatni már nem tudott a dolgon. Stumpff a belső szerkezet ellenőrzését is szükségesnek tartotta, és ebből a célból egy vázlatot is készített. Minthogy a beszélgetés sokat elárul az angol építésmód körüli értetlenségről, a társalgási füzet feljegyzéseit nagyobb terjedelemben közöljük. *„Amióta Stumpff megmagyarázta Steinnek az angol zongora teljes belső mechanizmusát, amelyet ő bizonyosan nem tudott, nyomát sem láttuk. Nyilván avval próbálkozik, hogy a tanultakat egy saját tákolmányánál alkalmazza."*[53] *„Úgy látszik, Stein rossz néven vette Stumpff igyekezetét, hogy megmagyarázta neki, mi hibádzott a mechanikánál. Különösen [furcsa azok után, hogy] ő olyan szolgálatkészen felrajzolta neki a belső felépítést, és az azon alkalmazandó javításokat... Azt mondta, hogy maga is tudná, mit kell tennie. A helyett, hogy hálásan fogadta volna azt, ami olyan szükséges lehet számára!"*[54] *„Stumpff azt mondja, hogy a belső mechanizmuson sok minden megsérült. Valószínűleg Stein tönkretett valamit a kísérleteivel, azután már maga sem tudta a korábbi állapotba hozni."*[55] Stumpffnak az az ötlete támadt, hogy Beethoven badeni tartózkodása ideje alatt meglepetést készít elő, és megjavítja az angol hangszert. Steinhez fordult, aki ezt nem csak hogy megértette, de támogatta, és mindenféle további sértődöttség nélkül még segédeit is a londoni kolléga rendelkezésre bocsátotta. Stumpff ahhoz is ragaszkodott, hogy Beethoven újból rendbehozott zongoráját ő maga hangolhassa, mégpedig úgy, mint annak idején még Londonban szokás volt: egy nemegyenletes lebegésű temperatúrával.

Beethoven igen nagyra értékelte hangszerét: bár már egyáltalán nem hallotta hangját, mégis rendszeresen használta a zongorát, és továbbra is magával vitte – kö-

50 A történet valószínűleg Johann Baptist Streicherről (1796–1871) szól. J. B. Streicher Nanette Streicher fia, 1823-tól a cég résztulajdonosa, 1833-tól tulajdonosa. Sikeres zongorakészítő, akinek több szabadalma is volt. BKH. III. 241–241. Schindler feljegyzése, 1823. április vége.

51 Johann Andreas Stumpff (1796–1846) zenész, hárfa- és zongorakészítő. Thüringiában született, ifjú korában Londonban élt. Üzleti viszonyban volt Broadwooddal.

52 A mechanikán látható nyomok jelzik, hogy valaki rugókat szerelt a tompítókra. Ez a kísérlet talán Stein kezétől származik. A mechanika beállításán végzett módosítások időpontja nem állapítható meg.

53 Karl van Beethoven, 1824. december 20. körül. BKH. VII. 328.

54 BKV. VII. 21.

55 BKH. VII. 26.

rültekintően szalmába csomagolva – nyári lakhelyére. Nem csoda, hogy a hangszer meglehetősen hamarosan, újra alapos igazításra szorult.[56] 1825 nyarán Beethoven unokaöccse Karl megbízást kapott, hogy rendelje meg a szükséges javításokat. A megbízást valószínűleg J. B. Streicher kapta meg.

Az ekkor még fiatal, igyekvő zongorakészítő maga is nagyon érdeklődött az angol zongorák iránt: Johann Baptist Streicher[57] egy hosszabb külföldi tartózkodása során meglátogatta a legjelentősebb francia, német és angol zongoragyárakat. Angliában szerzett tapasztalatairól szaklapokban tudósított, az ottani zongoragyárak mérete, termelésének szervezettsége nagy hatást gyakorolt rá. Ebben az időben a londoni Broadwood gyárban 300 segéd dolgozott, az évente 1500 zongorát produkált. J. B. Streicher maga is vásárolt egy hat és fél oktávos Broadwoodot (valószínűleg 1825 elején),[58] és most már saját hangszere alapján folytatta a zongora tökéletesítést célzó kísérleteit.

Egyik megjegyzéséből megtudhatjuk, hogy bár az angol manírokat annak idején tanulta, ő maga a bécsi hagyományon nőtt fel. Ez a magyarázata annak, hogy az 1825-ös javítás során a Broadwood-zongora ismét bécsi intonációt nyert. *„Az ön angol hangszerével igen jól bánt – világosabb és hajlékonyabb* [lett]."[59]

Johann Baptist Streicher 1831-ben két találmányára is privilégiumot kapott. Ezekben megpróbálta egyesíteni a lökőnyelves mechanika és a bécsi korpuszépítési hagyomány előnyeit. A szakmai világ ezeket a hangszereket úgy jellemezte, mint amelyik *„a mechanika építés tekintetében átmenetet képez az egészen angol konstrukciójú zongorához, ami azonban a hangot és játékmódot illeti, abban mindkét fajta előnyeit egyesíti."*[60] Elhagyta az addig szokásos úgynevezett csizmatompítót,[61] és egy új rendszert konstruált, amelynél a hang tompítása felülről, filc segítségével történt. Ez az aprónak tűnő módosítás jelentősen megváltoztatta a zongorahang karakterét. Az 1845-i bécsi kiállításra az angol zongora-konstrukció számos elemét tartalmazó új modellt készített. Újdonságot jelentett a repetíciót lehetővé tevő lökőnyelves mechanika, a sajátos húrozási módszer és a húrleszorító stégszögek alkalmazása.

A közönségre nagy hatást gyakorló, effektusokra épülő virtuóz játékmód és a változó zongorázási stílus a zongorakészítőket egyre újabb kihívások elé állította. A zongoristák (a korábbi játékmóddal ellentétben) immár karjukat és vállukat is beve-

56 Sir Georg Smart tudosít, hogy a hangszer nem volt meghangolva. William S. Newman: „Beethoven's Pianos Versus His Piano Ideals." *Journal of the American Musicological Society.* 1970. 490.

57 V. ö.: 50. lábjegyzet.

58 Ugyanebben az évben Conrad Graf is vett magának – egy kis vagyonért, nevezetesen a tekintélyes summát kitevő 1100 CM-ért (Conventions Münze, a 19. század elején használatos pénzegység) – egy Broadwood zongorát.

59 Carl Czerny bejegyzése, 1825. augusztus eleje. BKH. VIII. 47.

60 Joseph Fischhof: *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues...* Wien: 1853. 27.

61 Német neve Stiefeldämpfung. (Az elnevezés valószínűleg a formai hasonlóság alapján, a 20. századi szakirodalomban jelenik meg.) A húrok közé egy kicsi, bőrrel bevont ék csúszott. A rendszer hátránya, hogy a tompítást egy surrogó hang kíséri, szabályozása, javítása elég körülményes volt.

tették, hogy a hangszerekből a lehető legnagyobb hangerőt hozzák ki: ennek következményei lettek azonban a nemegyszer szakadó húrok, a helyükből kiugró, sőt le is törő kalapácsnyelek. 1837-ben így panaszkodik *A. F. J. Thibaut*[62] a zongorakészítő Carl A. Steinnek: *„Ez a sok úgynevezett zongorista itt szinte kivétel nélkül csupa* nemzongorista, *hanem dobos, timpanista, csapkodóművész és ujjversenyző,*[63] *akik mindent hamar tönkretesznek, hacsak nincs (mint itt egyszer megtörtént) egy plump, négyszeresen húrozott angol hangszerük, amelyiknek nem fáj még az sem, ha egy trillát akár könyökkel játszanak is rajta. Az ilyen, magukat zongoristáknak nevezők az utóbbi időben három öntől származó kitűnő hangszert teljesen tönkretettek itt* [Heidelbergben] *és Mannheimben csapkodó fortissimójukkal..."*[64]

Az új irányzat egyértelmű: az új zenészgeneráció markánsabb, erőteljesebb, a hangversenytermeket is betöltő hangerejű zongorákat kívánt. A hangszerkészítőknek nem maradt más választásuk, ezért a korábbiakhoz képest még nagyobb instrumentumokat készítettek: a kalapácsfejeket, kalapácsnyeleket és a mechanika minden más részét, valamint a húrokat is erősebbre dimenzionálták. A nehéz építésnek messzemenő következményei voltak: így valóban hangosabbá váltak ugyan a hangszerek és a mechanika is eltűrte a nagyobb igénybevételt, a játékmód azonban jelentős változást szenvedett: a billentyűk járása 1800 és 1850 között fokozatosan nehezebbé vált, ekkor már nem lehetett csak „ujjból" játszani. A 19. század közepére a bécsi hangszerek is robusztussá váltak. A kalapácsokat ekkor már nem bőrrel hanem filccel borították, minek következménye egy felhangszegényebb, az angol ideálhoz egyre közelebb kerülő hang lett. A bécsi zongorakészítők Angliából importálták a húrokat és angol találmány volt a vas merevítők alkalmazása is. A bécsi csapónyelves mechanika önmagában már nem volt elégséges: a ragyogó bécsi hang a század közepére nem létezett többé.

1864-ben *Welker von Gontershausen*[65] a következőket írta: *„Minden eddig kitalált mechanizmus közül a német* [csapónyelves] *a legegyszerűbb és a legtartósabb. Jónéhány zongoravirtuóz ugyan a némettel szemben az* [angol] *lökőnyelves mechanikát részesíti előnyben, anélkül azonban, hogy vélekedésüknek magyarázatát tudnánk adni. A legkiválóbb zongoristák, akiknek őszinte véleményét tudakoltam, elmondták: annak oka, hogy ki melyik rendszert részesíti előnyben, teljes egészében a játékosok megszokásában keresendő."*

62 Anton Friedrich Justus Tibaut (1774–1840) jogászprofesszor volt Heidelbergben. A klasszikus zenét ápoló Daloskört haláláig vezette. Néhány zenei írása fennmaradt.

63 *„Trommler, Pauker, Hauer und Fingerraser."*

64 Idézi: Alfons Huber. Ezen a helyen is szeretném megköszönni Mag. Alfons Huber baráti segítségét, hogy *„Wiener Klavierbau im 19. Jahrhundert"* című dolgozatának kéziratát (1987) rendelkezésemre bocsátotta. Tanulmányomban több helyen az ő eredményeire támaszkodom.

65 H. W. von Gontershausen: *Der Clavierbau in seiner Theorie, Technik, und Geschichte, unter Hinweisung seiner Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik.* Heinrich Welcker von Gontershausen (1811–1873) zongorakészítő volt Darmstadtban. Nyomtatásban megjelent elméleti munkái a 19. századi zongoratörténet fontos forrásai.

Cristofori korszakalkotó találmánya után mintegy kétszáz évnek kellett ahhoz eltelnie, hogy a zongora nagyjából elnyerje mai terjedelmes alakját, a mechanika a megbízhatóságát és érzékenységét, a zongora hangja pedig a napjainkban is kedvelt színét és erejét. Az utolsó száz évben igazán lényeges változás ezen a téren már nem történt. Az ezredforduló táján azonban meglehet, hogy egy 1933-as találmány, az elektromos zongora már nem csak egy különc ötlet. Napjaink a zongorahangot is utánozni képes elektronikus hangszerei lényegesen olcsóbbak, mint a hagyományos zongorák. A szép zongorahang újra gazdasági kérdés, egy jó minőségű hangszer birtoklása 300 év múltán megint csak kevesek kiváltsága lett.

Mácsai János

A MELOGRÁFIA TÖRTÉNETE*

A hangrögzítés korai periódusának, a század első két-három évtizedének nagy jelentőségű eszköze volt a gépzongora. Sok ezer tekercs, sok száz órányi felvétel maradt ránk a zongoraművészet e letűnt korszakából, máig nagyrészt feltáratlan anyag. A kor leghíresebb művészeinek felvételei ezek, némelyik játékáról az egyetlen fennmaradt dokumentum. A hanglemezkiadók csak az utóbbi négy-öt évben kezdtek érdeklődni a gépzongora-felvételek iránt, s a lejátszás technikai lehetőségeinek fejlődése jóvoltából – igaz nagyon csekély számban – jelentős eredmények, dokumentumértékű CD-k is születtek.

Természetesen csak korlátozott értelemben lehet gépzongora-felvételről beszélni, hiszen nem akusztikus, hangrezgéseket rögzítő felvételekről van szó, hanem mechanikus úton, sok áttételen keresztül rögzített és visszajátszott dokumentumokról, amelyek részben a korabeli technika korlátai, részben a áttételekből adódó pontatlanságok miatt csak fenntartásokkal fogadhatóak el az egykori játék hiteles reprodukciójának. Az így fennmaradt zenei hagyaték azonban oly nagy, és annyira fontos, hogy nem adhatjuk fel a minél pontosabb megismerés és reprodukálás szándékát. Az utóbbi esztendők számítástechnikai fejlődése új perspektívákat nyitott ebben a munkában is.

Igen fontosnak tűnik a gépzongora-felvételek történeti hátterének megismerése, nem csak a puszta tudományos érdeklődés következtében, hanem azért is, mert a gépzongora-felvételek épp legérdekesebb része mélyen titkolt technikai körülmények között készült, és a műszaki részletek alaposabb megismeréséhez alapvető feladat a történeti háttér tisztázása is. Ehhez elengedhetetlennek bizonyult, hogy összegyűjtsük azoknak a kísérleteknek a nyomait, amelyek a gépzongora-korszakot megelőzően a billentyűs hangszeren lejátszott zene mechanikus rögzítésére irányultak. E törekvést melográfiának hívták, s hosszú időre visszanyúló történetét eddig nem kutatták még.

A melográfia minden későbbi reprodukciós gépzongora-felvétel elvi alapja.[1] E dolgozatban összegyűjtöttük a melográfiával kapcsolatos legjelentősebb utalásokat és neveket. A reprodukciós gépzongorához vezető út történetében a melográfia legalább

* A cikk a Liszt Ferenc Zeneakadémia Zenetudományi Tanszakára 1998-ban benyújtott szakdolgozat részletének átszerkesztett változata.

1 A *Reproduktionsklavier* az a mechanikus hangszer-típus, amely automatikusan szabályozza a dinamikát, pedált stb., tehát reprodukálja az előadó játékát. A gépzongoráknak ez a speciális, és egyben legfejlettebb típusa vizsgálódásunk tárgya. Erre a hangszerre a magyarban kissé szokatlan, de egyértelmű reprodukciós zongora vagy reprodukciós gépzongora nevet használjuk.

annyira fontos tényező, mint a zongorázó gépek fejlődésének története, hiszen a melográfiában tetten érhető olyan zenei motiváció, ami a többi mechanikus zenélő szerkezetnél nem. A melográfia esetén – a többi szerkezettel ellentétben – a valóságban megszólaló zene feljegyzésének szándékáról van szó, jóllehet annak kiindulópontja a 18. és a 19. században lényegesen különbözött egymástól.

A melográfia feltalálásának kezdeti időszakában, a 18. század második felében még nem merült fel a mai értelemben vett interpretáció rögzítésének szándéka. Valamennyi feltaláló és kommentár az improvizációk megörökítésének szándékáról beszél. A zene interpretációjának rögzítése csak a 19. század végén vált a melográfiával foglalkozó feltalálók nyilvánvaló indítékává. Olyan billentyűs hangszereken, mint a csembaló és az orgona, tehát amelyeken nincs számottevő befolyással a billentés erőssége a hangerőre, már a korábban rendelkezésre álló módszerekkel is pontosan feljegyezhető lett volna az interpretáció. A 19. század utolsó évtizedeiben a pneumatika vagy az elektromosság jóvoltából már a visszajátszáshoz szükséges találmányok is rendelkezésre álltak. Mégis egészen a századfordulóig kellett várni, amíg a melográfián belüli érdeklődés a dinamika kódolása felé fordult, s azt az interpretáció alapvető eszközének tekintette. De meglepő, hogy a feltalálók a felvételi és visszajátszási eljárásokban csak kivételes esetben célozták meg a dinamika-kódolás teljes egzaktságát. Jelentős kompromisszumokkal is megelégedtek, s jóllehet tudjuk, ezt a szemléletet bizonyos fokig műszaki és gazdasági tényezők is indokolták, mégsem adnak rá teljesen magyarázatot. Valószínűsíthető, hogy a válasz a recepció felől közelíthető meg; nem volt rá olyan erős igény a „fogyasztók" részéről, hogy indokolt lett volna a továbbfejlesztés. A melográfia története mintegy másfél évszázadot fog át, a 18. század közepétől a 20. elejéig.

Ahhoz, hogy a hangszereken megszólaló, rögtönzött zenét a megszólalás „valós" idejében és egzakt módon feljegyezzék, nem állhatott rendelkezésre más eszköz, csak valamiféle mechanikus eljárás, s az is csak olyan, mechanika közbeiktatásával megszólaltatott hangszerek esetén, mint a billentyűsök. Éppen a billentyűk révén volt adott ugyanis az az egyszerű, s kötött pályájú mozgás, amelyet egy másik, csatolt szerkezettel nyomon is lehetett követni.

Az információhordozó pedig nem lehet más, csak olyan felület, amelyik egyfelől leképezi a zene egyik paraméterét, az *egyenletesen haladó időt,* másfelől ugyancsak leképezi a zenét meghatározó másik két lényegi elemet, *az idő tagolását,* beosztását, illetve magukat *a megszólaló hangokat.* Az első követelménynek valamely egyenletesen változó felület felelhet meg, olyan, amely legkésőbb az ingaóra, illetve a rugós óraművek bevezetése óta széles körben ismert és használatos volt. A legegyszerűbb ilyen felület a hengerpalást, s valóban, a legtöbb esetben óramű által hajtott forgó henger biztosította a zenélő szerkezetek vezérlését. (Az óraművet hajtó energiaforrás természetesen sokféle lehetett, ez nincs közvetlen befolyással a szerkezet hangadására.) A második feltétel teljesüléséhez pedig „fel kellett írni" a hengerre a lejátszani kívánt zenei anyagot. Ennek a billentyűkhöz kapcsolt írószerkezet felelhetett meg.

Az elv tehát adott, és – akár a korai zenélőgépek (vagy bármilyen más, mozgást végző automata szerkezet) vezérlését ellátó *tüskés hengerekről,* akár gépzongora-tekercsekről van szó – lényegében ugyanaz.[2]

A történelmi előzmények és a fennmaradt különféle dokumentumok ismeretében nagy biztonsággal állíthatjuk, hogy még a teljesen titokban tartott gépzongora-felvételi eljárásoknak is ez az elv áll a hátterében. A lejátszás folyamatáról természetesen nemcsak feltételezzük, hanem tudjuk is ugyanezt.

A *melográfia* terminus a hangszeren lejátszott zene automatikus feljegyzését jelenti. (A melográfia szó mellett a dolgozatban a feljegyző készülékekre a *melográf,* a feljegyzésre a *melografálás,* és az ennek eredményeként a feljegyzőtekercsen nyert grafikus képre a *melogram* kifejezéseket is használjuk.)

A melográfián ebben az esetben valamilyen *szerkezet* segítségével történő dallamírást értünk, mert néha használták a kifejezést a zenei gyorsírásokra is.[3] A múlt századi lexikonok, illetve leírások, újságbeszámolók gyakran használják a kifejezést. Schilling 1837-es Enciklopédiájában részletesen kitér a melográfiára, s két értelemben is magyarázatát adja a kifejezésnek.[4] *„1) eine Art Automat, der um seiner mechanischen Verrichtungen willen richtiger auch Extemporirmaschine, Fantasirmaschine und Improvisirmaschine heißt."* Leírja, hogy ezek a mechanizmusok lényegében a véletlen vezérlés elvén működnek, és az esztétikai szempontokat figyelmen kívül hagyva hozzák létre a dallamokat. Megjegyzi, hogy e szerkezetek inkább mechanikai szempontból csodálatra méltók, zenei vagy művészi értékük nincs.

Számunkra a kifejezés második értelmezése fontos: *„2) heißt Melograph die Notenschreibermaschine, die auch Notensetzer, Notencopist, Copiermaschine und nach Art ihrer Bestimmung noch anders genannt wird."* A szócikk a kifejezés pontos magyarázatát is megadja: *„An ein Clavierinstrument angeschraubt, schreibt oder vielmehr druckt dieselbe augenblicklich Alles pünktlich ab, was auf dem Instrumente gespielt wird."* Érdekes, hogy ebben a rövid definícióban is szükségesnek érezte a szócikk szerzője, hogy az *„angeschraubt"* kifejezéssel utaljon a szerkezet kiegészítő jellegére.

---

2 *A tüskés hengeren* azt a többnyire fából készült hengert értjük, amelyik a zenélő szerkezetek vezérlésének közel egy évezreden át a leggyakoribb zenei információhordozója volt. A hengerpalást felületére a lejátszandó hangoknak megfelelően tüskéket helyeztek el, amelyek az egyenletesen forgó henger jóvoltából a – zenélő szerkezet mechanizmusának közvetítésével – a hangokat működésbe hozták. A *tüskés henger* kifejezést – más magyar megfelelő híján – a német *Stiftwalze* helyett használjuk.

3 Az egyik, több kiadást is megért zenei gyorsírás-tankönyv Hippolyte Prévost munkája, első kiadása 1826-ban jelent meg Lipcsében. E mű bevezetésében érdekes említést tesz a melográfokról: *„Man hat schon Versuche gemacht dies Bedürfniss [»musikalischen Stenographie«] zu befriedigen; die Zeitungen verkündeten vor einigen Jahren die Erfindung einer Maschine mit einer Claviatur, unter dem Namen* Instrument Compositeur *welches mittels einer inwendig angebrachten Vorrichtung aus ein dazu vorbereitetes Papier alles was der Improvisator spielte, aufnahm. Die Unvolkommenheit dieses künstlichen Instruments, von grösserem Umfange als ein Piano, so wie ferner der hohe Preis sind ohne Zweifel die Ursachen, weshalb es in Vergessenheit gerathen ist."* (Hippolyte Prévost: *Musikalische Stenographie / oder / Die Kunst die Musik so schnell zu schereiben als / sie ausgeführt wird.* Leipzig: Bossange Vater, 1833. 3.)

4 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst.* Red., Dr. Gustav Schilling. Vierter Band. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1837. 651–2.

A melográfia történetéről rendelkezésünkre álló adatok mindig a billentyűs hangszerekre utólagosan felszerelhető szerkezetről szólnak, s ez még a reprodukciós gépzongorákra is érvényes lesz majd. Olyan billentyűs hangszerről, amely kifejezetten a melografálás céljából épült volna, nincs tudomásunk.

Említésre méltó a mondatban szereplő *„vielmehr druckt"* megjegyzés is, mert ez is érvényes – egészen az elektromos eljárások alkalmazásáig – valamennyi hasonló készülékre. Valóban így pontos a szóhasználat, hiszen a játék után kialakult grafikus nyomot még át kellett ültetni a megszokott kottaképbe. A következő mondat is figyelmet érdemel, mert jelzi, hogy szerzője komolyan veszi a találmányt: *„Für Improvisatoren ist das ein unschätzbares Hülfsmittel, ihre momentanen Einfälle zu erhalten und vor dem Vergessen zu bewahren, indem sie nun jeden gedachten Ton auch in Note auf dem Papiere haben."*

Egy másik, a 19. század végén elterjedt és népszerű zenei lexikon, Mendel *Musikalisches Conversations-Lexikon*ja is tartalmaz melográfia címszót.[5] A *Larousse de la Musique* több kiadása tartalmaz melográfia címszót, még a huszadik században is.[6] A melográfia fogalmának általános ismertségére utal, hogy a századforduló idején nemcsak zenei lexikonokban fordult elő melográfia címszó, hanem a nagy enciklopédiákban is. Még a magyar *Pallas* és *Révai* lexikonokban is van melográfia címszó.[7] A modern lexikonok közül a *Meyers* említi meg röviden a melográfiát.[8] A melográfia, mint fogalom ezután lassan feledésbe merült. A melográfia iránti igény a reprodukciós gépzongorához készült használható felvevő berendezések megjelenésével kielégítést nyert, majd a hangrögzítés fejlődésével meg is szűnt. A gépzongora korszak után már csak a elvétve fordul elő a zenei lexikonokban a melográfia említése. A német irodalomban a *Riemann lexikon* szentel a melográfiának külön címszót, a franciában az 1961-es *Encyclopédie de la Musique*.[9]

---

5 Hermann Mendel: *Musikalisches Conversations-Lexicon.* Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. VII–XI. Berlin: Robert Oppenheim, 1877–83.; Johann Friedrich Unger külön címszó alatt is szerepel a lexikonban.

6 *Larusse de la Musique.* (Publ.) Norbert Dufourcq. Paris: Librairie Larousse, 1957.

7 *„Melográf (gör.), hangjegymásoló gépezet, melynek az lenne a feladata, hogy a zongorán rögtön lekótázza azt, amit rajta valaki játszik. Gyakorlati jelentőségre alig emelkedett. E század közepén a magyar születésű Kliegl mekanikus is készített s állított ki hasonló gépezetet. Á.[brányi] K.[ornél]".* In: *A Pallas Nagy Lexikona.* Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1896.

A Révai lexikon több nevet és kifejezést is említ: *„Melográf* (pianográf, notográf, eidomusikon) *zongorákra szerelhető készülék, mely siffrirozott jelekkel rögzíti meg a zongorán improvizált darabokat. Eddig Hohlfeld (1852 [sic]), Schmeil (1850), Carpentier (1889), a magyar születésű Kliegl és Kromar (1906) gyártották a legjobb M.-okat."* In: *Révai Nagy Lexikona.* Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1915.

8 *Meyers Enzyklopadisches Lexikon.* Mannheim / Wien / Zürich: Bibliographisches Institut, 1976.

9 *„Melograph (Pianograph, Eidomusicon), eine Vorrichtung an Klavieren, die alles, was darauf gespielt wird, in einer dechiffrierbaren Notierung zu Papier bringt, so daß auch Improvisationen damit fixiert werden können."* In: (Herausgegeben von) Wilibald Gurlitt: *Riemann Musik Lexikon.* Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil. Mainz: Schott's Söhne, 1967. 558.; és *„Mélographe"* in: *Encyclopédie de la musique.* (Publ.) François Michel. Paris: Fasquelle, 1961. 181.

A melográfia kifejezésnek számos szinonimája akadt, a terminológia nem volt egységes.[10]

A legújabb szakirodalom néha ismét érinti a fogalmat, a német terminológia legtöbbször a *Melographie*, az angol pedig az *Extemporary Recording* kifejezést használja.[11]

Johann Friedrich Unger melográfja

A melográfia történetének legismertebb dokumentuma 1774-ből származik. Schilling, Mendel, Riemann és mások is megemlítik Johann Friedrich Unger nevét, aki egy olyan szerkezetet talált fel, amely elvileg képes volt rögzíteni a billentyűs hangszereken játszottakat.[12] Azért kell óvatosan fogalmaznunk, mert nincs egyértelmű bizonyíték arra, hogy ez valóban sikerült is. Ez a találmány, illetve Unger publikációja az első, amely a melográfiát ismertté tette, s további másfél évszázad számos hasonló kísérlete után végső soron elvezetett a reprodukciós zongora megalkotásához. Unger elgondolása széles körben ismertté vált (mint ezt a hajdani lexikon szócikkek is jelzik), és okkal tekinthetjük úgy, mint minden további hasonló kísérlet, illetve a gépzongora-tekercsek megalkotása előzményét. Természetesen nem feltételezhető, hogy valamennyi későbbi melografáló szerkezet megalkotója ismerte Unger írását, de az elvet bizonyára igen, s annak elterjedése egyértelműen Unger nevéhez köthető.

Unger 1716-ban született Braunschweigben. Nem volt hivatásos muzsikus, jogi végzettséggel rendelkezett. Találmányának kidolgozása idején, az 1740-es évek végén a Hannoverhez közeli Einbeck város polgármestere volt, később Hannoverben élt. Magas tisztségeket viselt, udvari titkos tanácsos lett, és a Porosz Királyi Tudományos Akadémiának is tagja volt. 1781. február 2-án hunyt el Braunschweigben.

Munkája 1774-ben látott napvilágot ugyancsak Braunschweigben.[13] A 21 nyomtatott oldalas leírás két függelékkel egészül ki. Az első Unger és Ludwig Euler direktor, a Porosz Királyi Tudományos Akadémia igazgatójának[14] e tárgyban keletkezett levelezését közli, néhány további sajtóközlemény- és levélidézettel. A második füg-

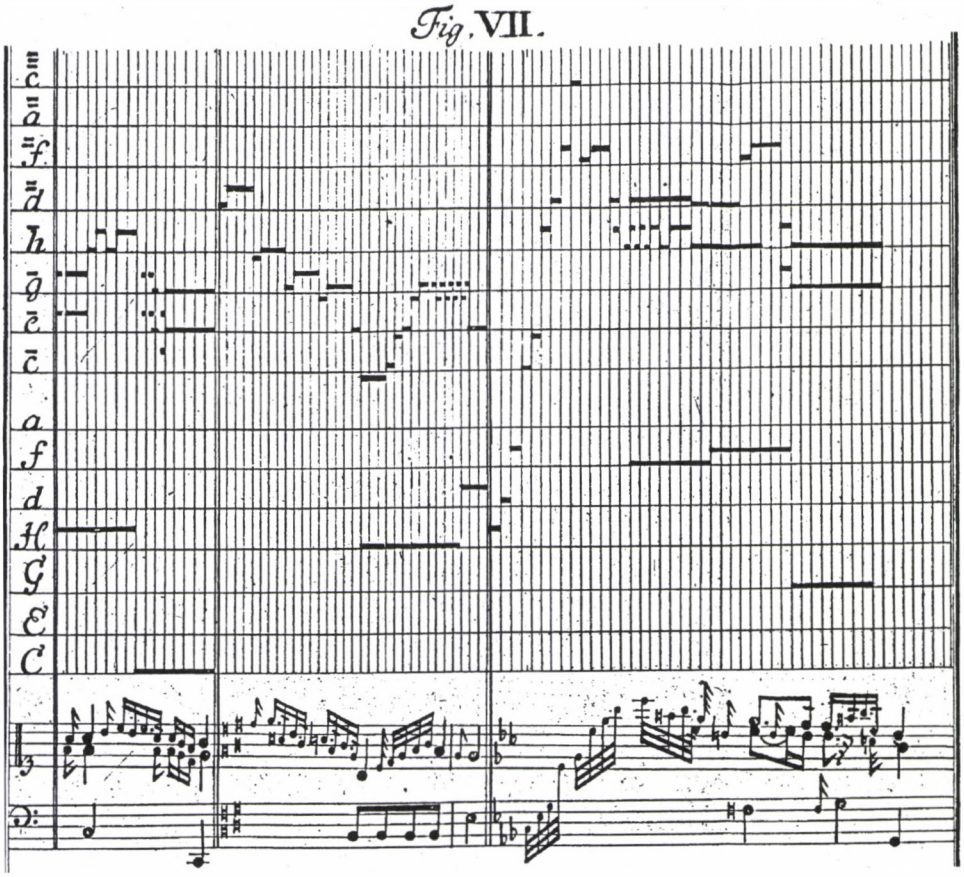
10 A szerkezetek következő elnevezési ismeretesek: *Extemporiermaschine, Fantasiermaschine, Notensetzermaschine, Kopiermaschine* (Andersch); *Improvisirmaschine* (Schilling); *Notograph* (Schmeil); *Notenschreibmaschine, Setzmaschine* (Musiol); *Eidomusicon* (Riemann); *Melographe, Musicographe, Pianographe, Piano melographe, Melotrope* (Pontécoulant); *Sténochire* (Eisenmenger); *Piano stenographe* (Dubois).

11 A *Melographie* a *Das Mechanische Musikinstrument (DMM)* idveágó cikkeiben szerepel, az *Extemporary Recording* a Piano Encyclopedia szócikke. (*Encyclopedia of Keyboard Instruments Vol.1.* Ed. Roberto Palmieri. New York & London: Garland Publishing Inc., 1994.

12 Számos lexikonban találhatunk külön címszót Ungerről. A Riemann lexikon közli a legpontosabb életrajzi adatokat. (Herausgegeben von) Wilibald Gurlitt: *Riemann Musik Lexikon.* Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Personenteil L–Z. Mainz: Schott's Söhne, 1961. 826.

13 *„Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf dem Clavier gespielet wird, sich von selber in Noten setzt. / Im Jahr 1752. an die Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin eingesand, nebst dem mit dem Herrn Direktor Euler darüber geführten Briefwchsel, und einigen anderen diesen Entwurf betreffenden Nachrichten.* / von Johann Friedrich Unger, [...] Braunschweig: im Verlag der Fürstl. Waisenhaus Buchhandlung, 1774."

14 L. Euler matematikus és fizikus volt.



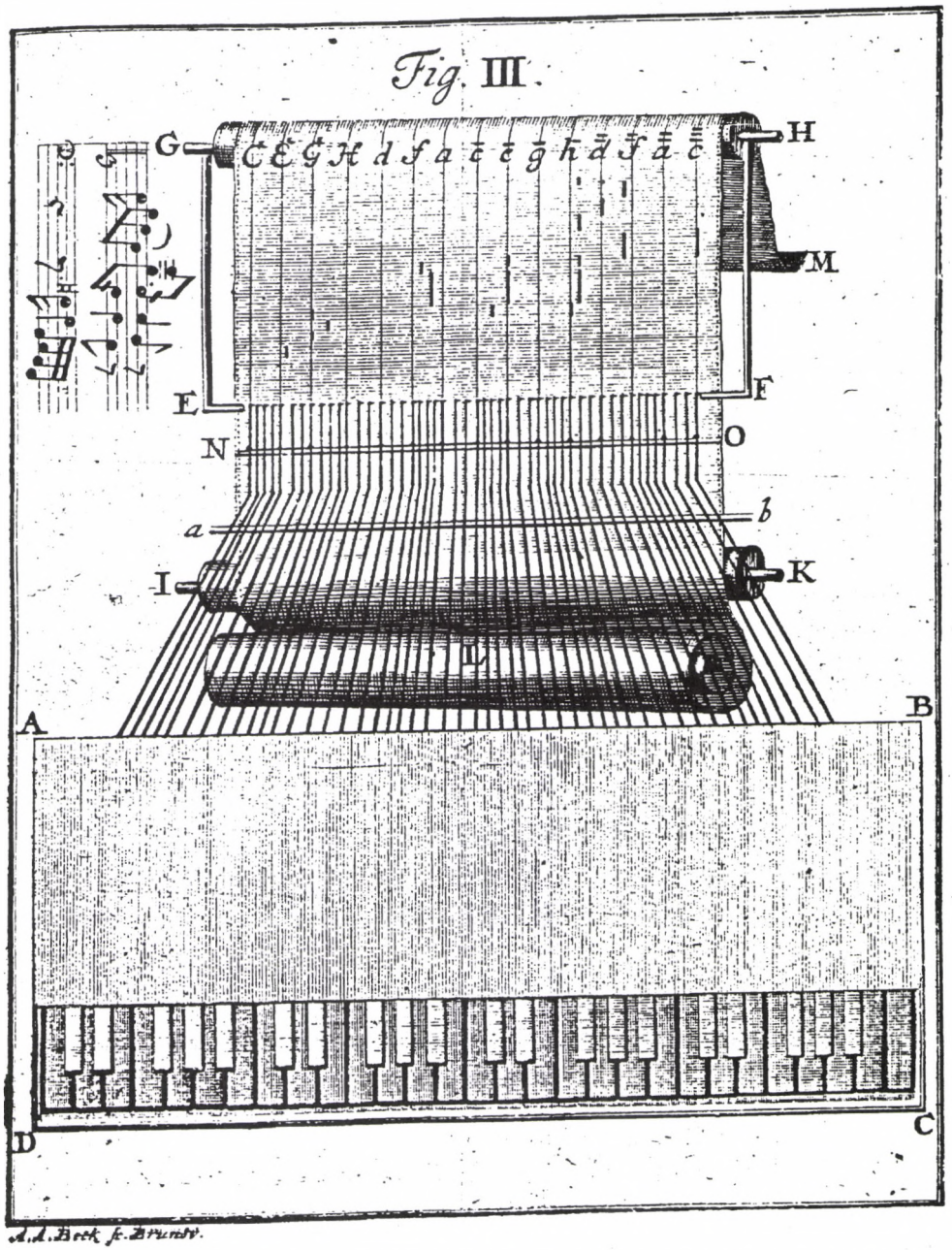
1. ábra. J. F. Unger melogramja. A metszet az elképzelt eredményt mutatja. A 2. ütem végén és a 3. ütem elején a kottában kiíratlan díszítést jelez a melogram. (Unger: „Entwurf einer Machine...")

gelékben Unger nyilvános választ ad a zenetörténetből jól ismert angol zenei írónak, Charles Burney-nek, aki nem sokkal korábban megjelent művében lényegében plágiummal vádolta meg őt.[15] (A vitára alább visszatérünk.) A kiadványhoz 8 rézmetszett ábra tartozik. A főszöveg, tehát a találmány leírásának végén nyomtatott datálás található: *„Einbeck, im Monat Februar. 1752."*

Unger műve mintegy másfél évszázaddal megelőzve a reprodukciós gépzongora kifejlesztését pontosan leírja azt az elvet, ahogyan a billentyűs hangszereken játszott zene tisztán mechanikus úton feljegyezhető.

Unger leírása elején részletesen felsorolja azokat az okokat, amelyek találmányának megalkotására ösztönözték. Rögtön megjegyzi, hogy a melográfia technikai

15 Charles Burney: *Tagebuch einer Musikalischen Reise*. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg: Bode, 1773. 158–163.



2. ábra. J. F. Unger melográfja. A metszet a melográf sematikus vázlatát mutatja a melogrammal és az abból készített kottával. (Unger: „Entwurf einer Machine…")

okokból ugyan kizárólag billentyűs hangszerekhez kötődik, de a komponistáknak úgyis ez a legfontosabb hangszere. Beszámol róla, hogy számára mindenek előtt a fantáziáló zeneszerző pillanatnyi ihletének megragadása volt a fontos. *„Der Compo-*

nist sitzet beym Clavier er dichtet, und indem er die Feder ergreift, so hat er beym vierten Tact schon das beste wiederum vergessen"

Ezután szerkezetének előnyeit veszi sorra. Egzakt módon feljegyezhetővé válik mindaz, amit a hagyományos kottázás nem képes rögzíteni. A kottázási szokások elégtelen voltáról beszél, hiszen a kotta nem tükrözi pontosan a komponista elképzelését. *„Die gewönlichen Noten sind also nicht geschickt genug, uns diese Schönheiten bekannt zu machen, und wer nicht das Glück hat, den Componisten selbst bey seinem Clavier zu hören, der kann ihn aus seinen Sätzen, auch nicht so genau, als zu wünschen wäre, kennen lernen. Man wird also auch des Vortheils beraubet, sich die Manieren solcher Meister zur Nachamung vorstellen zu können."*

Unger nyilvánvalóan nem előadási, hanem a kottaszöveggel kapcsolatos hiányokra gondol, s elsősorban a díszítések kiírásának „hiányára". Mai elképzelésünk szerint a kor zeneszerzői adottnak vették az élő zenei köznyelv szokásait, így a díszítésekre vonatkozókat is. Az improvizatív megoldások praxisa indokolta a díszítéseket illető szűkszavúbb kottázást, s Unger leírásából számunkra az a figyelemre méltó tanulság, hogy akadt olyan szemlélet a korszakban, amely mindezt hiányként érzékelte. *(1. ábra, a 370. oldalon.)*

A kottázás hiányosságairól szólva, Unger gondolhatott a generálbasszus kidolgozatlanságára, tehát a korban szokásos zenei gyorsírási technika realizálására is, hiszen a generálbasszus lehetőséget nyújtott egyéni megvalósítási formákra. A korabeli notáció ebben az értelemben is – hogy Unger kifejezésével éljünk – „elégtelen" volt.

Unger notációs felfogásának problémája, hogy a későbbi lekottázásban – hiszen arra szánja a felvevőtekercseken megjelenő információkat – ki kell majd alakítania a hagyományos notációban is értelmezhető, egységes jelrendszert. Ennek részletezésére azonban Unger nem tér ki, sőt a kérdést óvatosan el is kerüli.

Unger részletes leírása rendkívüli technikai érzékről, s a csak elképzelt szerkezet részleteiről szólva megdöbbentő éleslátásról tanúskodik. Szinte valamennyi olyan műszaki kérdésre kitér, amelyek a további másfél évszázad folyamán követőinek is akadályokat jelentenek majd. Unger tervéhez s elgondolásaihoz alig tudnak majd utódai újat hozzátenni.

A szerkezet felépítése a következő: a billentyűs hangszer klaviatúrája alá, az úgynevezett *Spiellade* alsó részére lyukakat fúrnak, amelyek a billentyűktől induló huzalok kivezetésére szolgálnak. Ez a felépítési alapelv a reprodukciós zongorákig megmaradt.

A huzalokat (vagy traktúrát – Unger szóhasználatában: *Applikaten*) összetereli, és sűrűbben vezeti, mint a billentyűk szélessége. Ugyanis minél sűrűbben fekszenek egymás mellett a huzalok, annál keskenyebb papírcsík szükséges a feljegyzés elkészítéséhez. A papír szélességét Unger 1 lábban, vagyis egy fél papírívben határozza meg.

A huzalok irányváltoztatásainál apró csuklókkal megoldott csatlakozások találhatók, a huzalok végén pedig íróhegy, amely a billentyű lenyomott állapotában nyomot hagy a papíron. *(2. ábra, a 371. oldalon.)*

Unger szerint a legnehezebben megoldható technikai probléma a megfelelő íróeszköz megtalálásában rejlik. Eulerrel folyatott levelezésében is téma, hogy milyen

íróeszközt, illetve festékanyagot használjanak, amely azonnal nyomot hagy a papíron, ha hozzáér, ráadásul elég egyenletesen, s akkor sem szárad ki, ha egy billentyű hosszabb ideig nincs használatban. Végül ólomhegyek használatát említi Unger, de jelzi, hogy ezek hamar elkopnak.[16] Nemcsak az íróeszköz, hanem a papír is gondot okozott, részben azért mert drága volt, részben mert viszonylag vastag papír állt csak rendelkezésre, és kevés fért volna el belőle a csévélő orsókon. Ezért mint lehetőséget megemlíti még egy újra felhasználható vászoncsík használatát is.

A találmány másik fontosa egysége a papírt mozgató rész. Unger egy külön szerkezet ír le, amely felcsévélt papírtekercset húz egyenletes sebességgel két orsó között. Az egyenletesen haladó papírcsíkra leereszkedő íróeszköz éppen olyan hosszú nyomot hagy a papírcsíkon, mint amennyi ideig a billentyűt lenyomva tartják. Miután minden billentyűhöz külön huzal és természetesen külön íróhegy tartozik, a papíron jól regisztrálhatóvá kell tenni, melyik hanghoz melyik csík tartozik. Unger ezt a problémát a papír előrerasztrálásával kívánta megoldani. Külön kiemeli, hogy milyen lényeges ennek pontossága. Azzal is tisztában volt, hogy a legfontosabb feladat a papír egyenletes húzása, különben torz hanghosszúságokat jegyez fel a szerkezet.

Unger már pontosan érzékelte azt a problémát is, amelyet még a gépzongorakorszak legvirágzóbb időszakában sem oldottak meg tökéletesen. Azzal az ismert jelenséggel került szembe, hogy ha a felcsévélő orsót egyenletes sebességgel forgatják, a rákerülő papír mennyiségével nő a henger átmérője, és a henger tengelyének egyenletes forgatása következtében folyamatosan nő az álló pont előtt elhaladó papír sebessége. Ezt a jelenséget csak egyenletes, állandó fordulatszámú dörzshajtással lehetne kiküszöbölni, amely a papírt hajtja, és nem a felcsévélő orsó tengelyét. Végső soron ehhez hasonló megoldást javasol Unger is.[17] A papír húzásához szükséges energia előállítását rugós óraműre bízná, Euler pedig olyan szerkezetet javasol, mint a *„nyársforgató"*. Ennek részleteire azonban nem tér ki.

Unger említést tesz róla, hogy a melogramon nem jelenik meg az ütemvonalak képe.[18] Bár a hangkezdetek egyértelműek, mégis szükség lesz a leírásnál valamilyen tájékozódásra, mert a tekercs ismeretlen anyagot rögzít, s nem áll rendelkezésre kotta, amelynek alapján az ütemvonalakat könnyen megjelölhetnénk. A célra külön eszközt alkalmazna, amellyel az ütemvonalak – vagy legalábbis valamiféle leképezett mérőütések – fölvihetők a papírra.

Unger nem a főszövegben, hanem a függelékben, Eulernek adott válaszában tér ki a pontos sebesség és időtartam adataira. Szerinte egy gyakorlott muzsikus fél percenként 400 leütést képes elérni, amivel az érthető felbontáshoz a papíron 1/20 coll távolságot kell tartani[19] a hangok között, és így körülbelül 200 láb papírra van szükség félórá-

16 Jóllehet nem ismerjük a megépített szerkezetet, de feltételezhetjük, hogy nem született tökéletes megoldás, mert a témával kapcsolatos későbbi említésekben még hosszú ideig felbukkan ez a probléma.

17 A gépzongoráknál alkalmazott megoldásra később visszatérünk.

18 Unger s a szakirodalom sem használja a melogram terminust, de azért célszerű bevezetni, mert a melográf által készített „rajzot" egyértelműen megjelöli.

19 1 coll (Zoll), magyarul hüvelyk (ma) = 2.54 cm; 1 láb (ma) = kb. 30.5 cm.

nyi zene feljegyzéséhez.[20] Megjegyzendő, hogy a korabeli papíranyagok vastagsága miatt ez rendkívül nagy tekercset eredményezne. Unger itt valószínűleg nem számolt a realitással. Még későbbi gépzongora-tekercsek sem lehettek hosszabbak 14–15 percnél.

Unger nem feledkezik meg a dinamika kérdéséről sem. Szerinte az erősebben nyomott hang erősebb, a gyengébben nyomott gyengébb nyomot hagy a papíron. Ebből egyértelműen kiderül, hogy klavikord alkalmazására gondolt. 1750 előtt kevéssé valószínűsíthetjük kalapácszongora használatát, csembalón pedig nincs számottevő jelentősége a nyomás erősségének, ott nyilván a regisztráció feljegyzésével lehetett a dinamikát rögzíteni. A kalapácszongora elterjedése után, a következő másfél évszázad sem hozott kielégítő megoldást a dinamika feljegyzésének terén. Természetesen az egész gépzongora-korszaknak is a dinamika rögzítése lesz majd az alapkérdése.

Johann Friedrich Unger számára tehát fel sem merült a játék közvetlen, a melogram alapján történő valóságos visszajátszásának, reprodukálásának igénye. Szóba sem kerül ezzel kapcsolatban valamilyen automatafon hangszer, holott azok régóta ismertek voltak. Nyilvánvaló, hogy számára nem az interpretáció volt fontos a 19–20. századi értelemben, tehát nem egy meglévő mű eljátszásának módja, hanem maga a darab, amely – a korszak szokása alapján – sohasem viselt egyetlen, szentségként tisztelt végső formát. A szembetűnő inkább az, hogy létezett olyan szereplője a kornak, jóllehet nem volt hivatásos zenész, aki nem elégedett meg azzal, hogy mindig maga az eljátszás adta meg – az éppen aktuális – műalakot.

Az Unger kiadványában megjelent függelékekből a találmány további sorsáról is információkat kaphatunk. Unger, állítása szerint több kísérletet is tett ötlete kivitelezetésére. Külső segítséget is használt, mert önmaga nyilván nem volt ehhez kellő gyakorlati tapasztalatokkal rendelkező ember. A sikertelen mechanikusok egyikét Core-nak hívták, nevét („Kore") Unger egyik korábbi levelében említi. (Akadt egy érdeklődő, aki talán megrendelte volna Unger találmányát, bizonyos Baron von Bar. A hozzá írt, 1752. december 30-án kelt levél említi ezt a nevet.)[21]

A szerkezet ötletét végül Johann Hohlefeld váltotta valóra, aki paszományos-segédként dolgozott Berlinben.[22] A Berlintől viszonylag távol, Einbeckben élő Unger helyett a Berlini Tudományos Akadémia igazgatója, Ludwig Euler bízta meg Hohlefeldet a szerkezet elkészítésével. A kiváló mechanikai érzékkel megáldott ember szabadidejében, 20 tallér fizetség ellenében igen hamar el is végezte a feladatot.[23] A szerkezetet 1753. március 15-én nyújtotta be az Akadémiának, ahol – Euler beszámolója szerint – nagy sikerrel próbálták ki.[24]

---

20 Fél perc alatt 400 leütés másodpercenként 13,3 leütést jelent, ami igen nagy sebesség. A zongoristák maximális repetíciós teljesítménye 11–12 leütés másodpercenként.

21 Unger: i. m. 41–42.

22 A modern utalásokban (éppúgy, mint az angolból fordított korabeli közlésben – lásd alább) neve *„Hohlfeld"* írásmóddal is szerepel (például John Henry van der Meer: *Musikinstrumente.* München: Prestel-Verlag, 1983.) E dolgozatban megtartottuk az eredeti, Ungernél is szereplő *Hohlefeld* írásmódot.

23 Az *MGG* 25 tallért említ.

24 Az eseményről a *Hallische Zeitung* is beszámolt 1753-ban, 52-ik számában – adja hírül lábjegyzetben Unger.

Unger kiadványában Hohlefeld neve először Euler levelében bukkan föl, 1753. május 26-i keltezéssel, amelyben beszámol Ungernek az eseményről. Hohlefeldről, illetve a találmányról később is szó kerül. Egy 1764. május 22-én Berlinben kelt levélből az eddigieknél pontosabban értesülhettünk a bemutatóról. Euler szerint Hohlefeld anélkül készítette el a szerkezetet, hogy olvasta volna Unger írását.[25] A költségeket néhány *„Liebhaber"* állta. Hohlefeld egy rendes *Claviert* (klavikordot vagy csembalót) használt föl, és a *„motu uniformi"* húzott papírcsíkon jól látható jelek keletkeztek.

Bár a kísérlet sikeres volt, a jelenlévők egyöntetűen azon a véleményen voltak, hogy a jelek átültetése hagyományos kottába időrabló és fáradságos munka, és a készülék előnyei nem olyan számottevőek, hogy igazán szükség lenne rá. Inkább arra biztatták az ügyes mestert, hogy készítsen olyan vonós-zongorát, amelyet hegedű módjára lehet megszólaltatni, abból meggazdagodhatna. Hohlefeld sikerrel létrehozta ezt is, de *„éppolyan szegény ördög maradt, mint eddig volt"*. Azóta vidéken él, esztergályos munkával keresi sovány kenyerét; másutt jobban becsülnék érdemeit – írja Euler.

Unger kiadványának 38. oldalán egy lapalji jegyzetben megírja, hogy Hohlefeld egyes hírek szerint 1770-ben meghalt.

Hohlefeld mechanikusi tehetségét más forrás is elismerően említi. Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch*jában két helyen is ír Hohlefeldről. Elsőként Hohlefeld vonószongoráját, a *„Bogenklavier"*-t dicséri, majd egy regiszterkapcsoló-pedállal ellátott csembalóról beszél, mint a *„mi híres Hohlefeldünk kiváló találmányá"*-ról.[26]

Unger kiadványának második *Függelék* címzésű szakaszában érdekes vitáról kaphatunk képet, amelyet a szerző Charles Burney-vel, a jólismert angol zenei íróval folytatott.

Ezt a polémiát nem említi a szakirodalom. Tanulságos azonban, hogy a zenetörténet számára oly jelentős forrás, mint Burney naplója, mennyire bő terjedelmet szentel a kérdésnek. Burney beszámol róla, hogy Marpurgnál tett látogatása alkalmával kapott egy leírást, amelyet már régóta keresett.[27] Ez egy olyan szerkezetről

25 *„Extract eines Schreibens des Herrn Direktor L. Euler, als eine Antwort auf das vorhergehende."* Unger: i. m. 35–37.

26 Az első említés a „Versuch" második részének bevezetőjében a 2. § alatt található: *„Es ist Schade, daß die schöne Erfindung des Hohlfeldischen Bogenclaviers noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann dahero dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde."* (In: Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*, Zweyter Theil [...] Berlin: 1762 / Faksimlie-nachdruck der I. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1981. 1.); a második említés pedig a harmadik rész 29. fejezetében, az 5. § alatt, amely a „Vom Vortrage" alcímet viseli: *„Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Hohlefelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen, vermittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, volkommener gemachtet, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden."* (In: C. Ph. E. Bach: i. m. 245.)

27 Burney (i. m.) egy 1752-es, pontosan meg nem nevezett leírásra hivatkozik: *„... in einer gedruckten wöchentlichen Nachricht von er merkwürdigsten Entdeckungen in der Natur und der Wissenschafften."*

szólt, amely azonnal feljegyzi, amit játszanak rajta. Már Rómában is hallott róla, bizonyos Rath Reiffensteintől, aki Berlinből ismerte a szerkezetet. Azt is megtudta, hogy a találmány nem részesült kellő megbecsülésben, és a berlini akadémia épületében egy tűz alkalmával meg is semmisült, s nem készítették el újra. (Ez az egyetlen adat arra vonatkozóan, hogy mi lett a Hohlefeld-féle szerkezet sorsa.)

Burney ezután tájékoztatja olvasóit, hogy egy ilyesfajta készülékről az első ötlet egy azóta elhuny lelkésztől, honfitársától, bizonyos Creedtől származik. Burney, ha nem is nyíltan, de azzal vádolja Ungert, hogy ötletét Creed leírásából vette. Creed a londoni Királyi Tudományos Társasághoz 1747-ben benyújtott értekezésében pontosan ugyanolyan elven működő szerkezetet ír le, mint amilyet Unger.[28] Creed műve nyomtatásban is megjelent, s Burney ennek adatait is közli (*„Dieser Aufsatz ward in die Philosophical Transactions eben dieses Jahres, No. 183, und hernach wieder in Martin's abridgment Vol. 10. p. 266. eingerückt;...")*. Az értekezés címe pontosan körülírja tárgyát; *„ex tempore"* író szerkezetről beszél, amely alkalmas a szokásosnál pontosabb kottázásra.[29] Creed értekezésének tárgyára és címére valóban kísértetiesen hasonlít Ungeré, s ha bizonyíthatóan más nem is, de annyi kitűnik mindebből, hogy mennyire azonos szándék vezérelte őket.

Burney Unger szerkezetét nem is ismerteti olvasóival, hanem rögtön a forráshoz utalja őket. *„Die Beschreibung der berliner Maschine, ist der von Creed vorgeschlagen so gleichlautend, daß ich sollte nicht anführen, sondern meine Leser auf die Philosophical Transactions verweisen will..."*[30]

Mielőtt az elsőség kérdésére visszatérnénk tegyünk rövid kitérőt, mert Burney maga is ír a szerkezetről. Megállapítása szerint a készülék megalkotásának fő nehézsége a hozzá szükséges papír kezelésében állt. Ha az íróhegy túl kemény és éles volt, forte játék esetén szétszakíthatta a papírt, piano játéknál pedig gyakran nem hagyott megfelelő nyomot. Ha Burney beszámolója nem félreértésen vagy tévedésen alapul, akkor azt jelzi, hogy teljesen közvetlen, merev kapcsolat volt a billentyűk és az íróhegyek között. Véleményünk szerint Burney mégiscsak tévedett, amikor elképzelte a szerkezetet, hiszen az ennyire közvetlen kontaktus az ujjak és a papírcsík között oly mértékben befolyásolhatták volna a billentést, hogy szinte lehetetlenné tették volna a – kivált az árnyaltabb – játékot. A klavikordot kivéve a kor más billentyűs hangszerein nem különbözött ilyen nagy mértékben a forte és a piano játék, hiszen

28 Creed neve nem volt ismeretlen a témával foglalkozók számára. Schilling 1837-es Enciklopédiája egyértelműen Creedet nevezi meg első feltalálóként, s „terjedelmes" tanulmányának adatait is közli. Igaz, Ungerről részletesebben ír, Hohlefeldet is említi, sőt a tárgy iránt érdeklődőknek Unger művének bibliográfiai adatait is közli. Valószínűsíthető, hogy a Schilling lexikon adatai még magából az Unger-féle kiadásból származnak.

29 Creed leírásának Burney által idézett címe: *„A Demonstration of the possibility of making a Machine that shall write ex tempore voluntaries or other pieces of music, as fast as any master shall be able to play them, upon an Organ, harpsichord, &c. and that in a character more naturell and intelligible, and more expressive of all the varieties those instruments are capable of exhibiting, than the character now in use."* (Burney: i. m. 160.)

30 Burney: i. m. 162.

azt csak a regisztrációs változtatásokkal lehetett lényegesen befolyásolni, billentéssel nem. További gondot okozott volna az íróhegyek túl erős nyomása, hiszen az egyszerűen lefékezte vagy megállította volna a rugós óramű nem túl nagy erejével húzott papírcsíkot.[31]

Burney Creed alapján a papírszalag sebességéről is tesz egy konkrét adattal alátámasztott utalást: szerinte Creednél másodpercenként egy collnyit haladt volna a papír.[32] Valószínűtlenül lassúnak tűnik ez az érték, így értékelhetetlenül rossz lenne a kapott melogram „felbontása". H. Sievers szerint Unger szerkezetének papírsebessége körülbelül 19 cm/sec lehetett, s ez sokkal valószínűbben hangzik.[33] Burney kiemeli továbbá, hogy a felvevő tekercset előre rasztrálni kellett, azaz el kellett látni vörös vonalakkal, hogy az íróhegyek nyomai pontosan azonosíthatók legyenek. Burney később megjegyzi, hogy a berlini szerkezetnél nem volt szükség a papír ilyesforma előkészítésére, egy sablont használtak erre a célra. Tény, hogy ilyen előre rasztrált tekercsek még a gépzongora-korszakban is szép számmal fellelhetők.

Van Burney-nek más megjegyzése is, amelyik első pillantásra egyszerű tévedésnek tűnik. (Az előbbiekhez hasonlóan ugyancsak szó szerinti idézetként szerepel Unger kiadványában.) Burney megjegyzi ugyanis, hogy biztosították róla, a készülék mindent feljegyzett ami a zenében volt, kivéve a *tempo rubatót*.[34] Ha Burney nem az előadás alaptempójára érti a „tempo rubatót" – márpedig szövege nem utal erre, hanem inkább abban az értelemben, ahogyan ma az agogika kifejezést használjuk – akkor téved, hiszen az egyenletesen húzott papírszalagon (ha valóban egyenletes sebességgel mozog) épp a „tempo rubato" kerül pontos feljegyzésre. Ha azonban a korabeli szemlélettel kíséreljük meg a mondat értelmezését, kitűnik, hogy *„ami a zenében van"* Burney számára lényegében ugyanazt jelenti, mint Unger számára, tehát inkább a kottában nem szereplő díszítéseket, s miután a szerkezet az improvizáció rögzítésére szolgált, magát a pontos zenei szöveget jelenti.

A kérdésre Unger sem tér ki (bár igaz, egy összefoglaló mondatban megjegyzi, hogy Burney-nek sok tévedése van). Burney és Unger számára egyaránt indifferens volt a „tempo rubato", amelyet pedig akaratlanul is feljegyzett volna a készülék. A zenével, s a zenei előadással kapcsolatos felfogás gyökeres megváltozását jelzi, hogy másfél évszázad múltán, a gépzongorák korában éppen ez lesz az, amire előadók és

31 Bár a leírás nem tért ki erre a problémára, sokkal elképzelhetőbb valamilyen rugalmas traktúra alkalmazása, amely eleve kompenzálja a túl erős nyomást. A szerkezet elképzeléséhez mintául szolgálhatnak a korszakban alkalmazott mechanikus orgonatraktúrák, amelyek szintén rendelkeztek bizonyos rugalmassággal, jóllehet az orgonaépítők szándéka ezzel ellentétes volt. A cél mindig a minél kevésbé rugalmas, csekély hiszterézisű traktúra építése volt. A némi rugalmasságot megengedő összeköttetés kivitelezése a billentyűk és az íróhegyek között sokkal könnyebb, mint a tökéletesen merevé.

32 Természetesen nem tudjuk Burney milyen collra gondolt, hiszen a korban nem voltak egységesek a hosszmértékek, de adata mindenképpen valószínűtlen.

33 Sievers az 1966-os kiadású *MGG* lexikon Unger szócikkében említi ezt az adatot. (In: *MGG*, Band 13.)

34 *„... ein großer Meister, der den Versuch damit auf einem Clavier machte, mich versichert hat, daß nichts in der Musik wäre, daß sie nicht aufgezeichnet hätte, ausgenommen das Tempo rubato."* (Burney: i. m. 162.)

hallgatók egyaránt a legjobban figyelnek, ez a zenei tényező definiálja legpontosabban az új korszak számára az előadók között különbségeket.

Térjünk vissza a polémia lényegére, az elsőség kérdésére. Burney az elsőség dicsőségét elvitatja ugyan Ungertől, de megjegyzi, hogy a megvalósítás érdeme egyedül Hohlefeldé *[sic]*, a berlini mechanikusé. Hohlefeld iránti nagyrabecsülését jelzi, hogy útinaplója végén függelékként hosszú listát közöl német orgonaépítőkről és hangszerkészítőkről, és ebben Silbermann mellett messze Hohlefeld kapja a legnagyobb terjedelmű említést.[35]

Creed publikációjának elsőségét egyébként nem vitatja Unger sem. Jóllehet megemlíti, hogy az évszámokat figyelembe véve neki előbb jutott eszébe az ötlet (1745-ben egy *„Brunnenkur"* alkalmával), de ezt nem bizonyíthatja, s így csak az utókor elfogulatlanságára apellálhat. Azt az állítását viszont, hogy ötletének 1752-es publikációja előtt nem ismerte Creed elgondolását, igen erőteljesen, mondhatni körömszakadtáig védi. Elsőségének (ez esetben is bizonyíthatatlan) bizonygatása a Burney-nek adott válasz lényege, sőt Unger erre már kiadványának előszavában is nyomatékkal kitér. Unger elsőségének bizonyítása érdekében még a nemzeti érzelemre való hivatkozástól sem riad vissza. Szerinte nyilván bántotta Burney angol öntudatát, hogy egy német paszományossegéd valósította meg azt az ötletet, amelyre az angolok nem voltak képesek. (Unger vádjának – mint az előbbiekből is kitűnik – meglehetősen ellentmond az a mód, ahogy könyvében Burney Hohlefeldet tárgyalja.)

Talán nem minden alap nélkül feltételezhetjük, hogy Unger épp Burney munkájának megjelenésekor szánta el magát saját brosúrájának kiadására, több mint húsz évvel találmányának bejelentése után. Az Unger-mű előszavának dátumozása: *„Braunschweig, den 24. Jan. 1774"*. Az ajánlásé sem sokkal korábbi: *„Braunschweig, den 9. Dez. 1773"*. A Burney vitát tartalmazó második függeléket külön dátummal látta el Unger: *„Braunschweig, den 26. Nov. 1773."* Burney naplójának II. és III. kötete német kiadásban 1773-ban jelent meg Hamburgban, s ezt Unger nyilvánvalóan ismerte, hiszen munkájában részletesen idéz belőle.[36] Sőt, Unger Burney munkájának pontos bibliográfiai adatait is megadja:

„Als diese Bogen schon abgedruckt waren, fandte mir ein Freund die so eben herausgekommene deutsche Uebersetzung der musikalischen Reisen des Herrn Doctor Burney zu, in deren drittem Theil S. 158. u. f. man mir folgende Stelle bemerken machte, die meine musikalische Extemporirmaschine betrifft."

Unger arra hivatkozik, hogy művét már régen ki akarták nyomtatni, de az akkori háborús időkben nem állt rendelkezésre a metszéshez szükséges réz anyag, ezért elmaradt a mű megjelentetése. Az ajánlásban úgy fogalmaz, hogy művét a *„Frau Herzogin"* kívánságára adja most mégis közre, de ezt valószínűleg nem tarthatjuk egyébnek udvariassági formulánál.

35 *„Zweites Register."* In: Burney: i. m. 162.
36 Burney: i. m. 158–163.

Több mint két évszázad távolából nem illendő, hogy kételkedjünk Unger szavahihetőségében, de feltűnő, hogy műve ajánlásának és bevezetésének dátumai későbbiek, mint a második függeléké. Ha a második függeléket megelőző ívek már valóban ki voltak nyomtatva annak megírásakor – hisz a szerzőjük egyértelműen ezt állítja – akkor vajon miért szerepel rajtuk későbbi dátum?

John Joseph Merlin melográfja

A müncheni Deutsches Museum hangszergyűjteményében található, s az állandó kiállításon meg is tekinthető az a csembaló, amely több szempontból különleges darabnak számít.[37] Ennek a hangszernek egyik kiegészítő része az első (és tudomásunk szerint a 19. század végéig ez az egyetlen) fennmaradt melográf. A hangszert és a melográfot az angol John Joseph Merlin készítette. Merlin nemcsak az angol hangszertörténet, hanem a technika történetének is kiemelkedően fontos alakja volt. Önmagát *mathemetical instrument maker*nek nevezte, de tehetségére jellemző, hogy nemcsak a hangszerépítés terén alkotott kiválót, hanem egészen más jellegű tárgyak kapcsán is, mint például a tolókocsi, vagy a görkorcsolya.[38] Hangszerkészítőként elsősorban csembalók építésével foglalkozott, de műhelyéből számos vonós hangszer, hárfa és automata hangszer, géporgona is kikerült. Ezeken a hangszereken is több újítást eszközölt. Merlin a zongora fejlődésének történetébe is beírta a nevét. A 18. század utolsó három évtizedében, a zongora térhódításának idején azzal kívánta megoldani a csembaló és a kalapácszongora közötti átmenet problémáját, hogy kombinált csembaló–zongora hangszereket épített, amelyeket ugró és kalapácsmechanikával egyaránt ellátott.[39] Merlin hangszerei nagyon kedveltek voltak Londonban, például J. C. Bach az ő kombinációs (csembaló–zongora) hangszerén adta utolsó nyilvános koncertjeit 1774-ben. Ilyen kombinációs hangszer a már említett, Münchenben kiállított darab is.

Merlin a Liège melletti Huysban született, 1735-ben. Tehetsége korán megmutatkozott, a Francia Tudományos Akadémia 19 éves korában felvette tagjai közé. 1760-ban érkezett Londonba, s ott élt egészen 1803-ban bekövetkezett haláláig. Eredetileg órásmesterséget tanult.[40] Merlin Burney szűkebb baráti köréhez tartozott, maga is kiváló csembaló és hegedűjátékos volt. Burneynek is volt Merlin-féle fortepianója, méghozzá egy bővített hangterjedelmű, 6 oktávos hangszer, amellyel Merlin a négykezes játék lehetőségét kívánta elősegíteni.[41]

37 Deutsches Museum München, Musikinstrumenten-Sammlung. Inventar Nr. 43872

38 Idézi Frances Palmer: „Merlin and Music." In: *John Joseph Merlin The Ingenious Mechanik.* (kiállítási katalógus, The Greater London Council, Country Hall, 1985.)

39 Merlin 1774. szeptember 12-én szabadalmaztatta ezt a találmányát.

40 Nem számított ritkaságnak, hogy egy tehetséges mester két igen különböző mesterségben alkotott valamilyen újszerűt és jelentőset. Például Theobald Böhm eredetileg aranyműves volt, s ez bizonyára hozzájárult, hogy sikerrel alkotta meg fuvolával kapcsolatos újításait. A melográfia területére is elkalandozó, és a 19. század bizonnyal leginvenciózusabb zongorakészítőjének, J. Pape-nek kalapkészítői múltja adta az ötletet, hogy az addig szokásos bőr helyett filcből készítse a zongora kalapácsait.

41 Említi: Katalin Komlós: *Fortepianos and Their Music.* Oxford: Clarendon Press, 1995. 20.

A Deutsches Museum melográffal ellátott kombinációs csembalója az 1780-as évszámot viseli.[42] Egyik nevezetessége, hogy az egyetlen angol csembaló, amelyiknek 16 lábas regisztere van. A szokásos 8' regiszterhez két húrsor is tartozik, amelyeket felülről üt meg a kalapács. A hangszernek 4' regisztere is van, ami nem egyedülálló ugyan, de egymanuálos hangszeren szokatlan. Másik nevezetessége – bár az említésekben ez meglehetősen elsikkad – hogy egy melografáló szerkezet is tartozik hozzá.

A hangszerhez kapcsolt melográf eredete nem pontosan ismert. A Merlin emlékkiállítás katalógusa megemlíti, hogy 1770-ben elküldtek egy melográfot Galitzin hercegnek Szentpétervárra.[43] A hagyomány szerint a jelenleg Münchenben őrzött hangszer maga is Oroszországban volt egykor, Nagy Katalin tulajdonában, azután került Németországba. A müncheni múzeumi tárgykarton szerint a csembaló egy bizonyos Frau Duisberg (Elberfeld) adományaként jutott a múzeumba, 1915. május 14-én, előéletéről nincs több adat.[44] A hangszert C. A. Pfeiffer stuttgarti mester restaurálta, közvetlenül a múzeumba kerülése után, még 1915-ben. Bár fönnmaradt a restaurálási jegyzőkönyv, abból csak annyi deríthető ki, hogy a melográf sérült, hiányos állapotban volt, s azt a restaurátor kijavította. A pontos részletek sajnos nem ismertek, s a jegyzőkönyvből nem állapítható meg, hogy a melográf eredetileg is a hangszerhez tartozott-e. Így elvileg elképzelhető az is – miként a Merlin-katalógus feltételezi – hogy ez a melográf azonos a Galitzin hercegnek küldött készülékkel, s csak utólag került a Nagy Katalin birtokában lévő hangszerbe. Természetesen két különböző melográf egykori létezése is elképzelhető. Ha igaz az az adat, hogy a Galitzin herceg számára küldött melográf 1770-ben készült, akkor elképzelhető, hogy Creed és Unger mellett Merlint is a melográf feltalálói közé kell sorolnunk. Nem tudjuk, hogy Creed (fent említett) negyedszázaddal korábban megjelent leírását ismerte-e Merlin, de ha nem, akkor ő is feltalálta a melográfot. Unger befolyása nem jöhet szóba, hiszen az ő kiadványa később jelent meg.

Ezen a helyen azonban óvatosan megfogalmazhatunk még egy teóriát: Burney, mint korábban szó esett róla, tudott Creed ötletéről, s mint Merlin közeli ismerőse, a hangszer-ügyekben érdekelt szakembernek beszámolhatott erről, s felvethette a megvalósítás ötletét. A melográf maga igen pontosan megfelel Creed és Unger elképzelésének. Érdekes viszont, hogy akkor miért nem említi meg Burney a néhány évvel későbbi (1773-as) Unger-polémiában. Az is elképzelhető, hogy a Galitzin hercegnek küldött melográf vagy nem létezett, vagy néhány évvel későbbi, mint 1770. Így érthetővé válnék, hogy Burney miért nem említi Merlin megvalósított készülékét. Valószínűtlen ugyanis, hogy az egy helyen és egy időben élő, hangszer ügyekben egymással szoros kapcsolatban álló Burney és Merlin ne beszéltek volna a Burney-t

42 A hangszer felirata: *„Josephus Merlin / Privelegiarius Novi Forte Piano / No 80 Londini 1780"*; hangterjedelem: F1–f3; 4 regiszter: 16' (bőrpengető), 8' 8' 4' (tollpengető), felülről ütő lökőnyelves kalapácsmechanika két, egyszerre ütött 8' húrsorral. További regiszterek: „Welsh/Harp" (lantregiszter a 16' húrsorhoz), „Celest/Harp" (tompítóemelés mindkét 8' húrsorhoz).

43 Merlin Katalógus, 95., 99. A 19. századi említésekről később esik majd szó, de ezek a források mind egybehangzóan az 1770-es évszámot közlik.

44 Múzeumi leírókarton, Deutsches Museum München, Musikinstrumenten-Sammlung. Inventar Nr. 43872

igencsak foglalkoztató melográfról. Sőt a legvalószínűbb, hogy Merlin Burney-től hallott a melográf ötletéről. Merlin, mint zseniális technikus el is készítette és beépítette egy olyan minden luxussal ellátott hangszerbe, mint a müncheni.

A Münchenben őrzött készülék teljesen megfelel az Unger által leírt elvnek. Rugós óramű hajtja az egyenletesen forgó csévélő orsót, és a billentyű lenyomását az íróhegy regisztrálja a papíron. A Deutsches Museum gyűjteményében közel negyven papírtekercs is fönnmaradt, de ezek üres, a restaurálás idejéből származó papírtekercsek, amelyeket a restaurátor adott a kész hangszer mellé. Így változatlanul nem ismerünk egyetlen a 20. századnál korábbi melogramot sem.

A melográfia Unger után

A következőkben valamennyi a melográfiával foglalkozó, illetve melografáló szerkezetekről szóló 19. századi említést közzétesszük. A gyűjtés a nyomtatásban megjelent utalásokat tartalmazza, de természetesen másutt (archívumokban, szabadalmak között, esetleg múzeumokban) még rejtőzhetnek adatok melográfokról. A teljesség kedvéért a tengeren túlról származó szabadalmi számokat is közöljük, de nagy jelentőségű amerikai melográfról nincs tudomásunk.

A melográfok a 19. században sem terjedtek el. Jóllehet a kísérletek műszaki és piaci szempontból egyaránt többé-kevésbé kudarccal végződtek, azért mégis akadt néhány komolyabb találmány, amely esélyes lett volna a fennmaradásra és elterjedésre, ha valós igény mutatkozik rá.

A zenetörténeti jelentőségű és új korszakot nyitó készüléket, a Welte-Mignon Reproduktionsklaviert, 1905 tavaszán mutatták be a Lipcsei Tavaszi Vásáron. Ez volt az első olyan zenélő szerkezetet, amely azzal a szándékkal épült, hogy rögzítse és a lehetőségekhez képest a legpontosabban reprodukálja egy zenei interpretáció sajátságait. A szándékot sikerrel váltotta valóra a gépezet.

1770 (1780?), Merlin, J. J. – London[45] • Merlinnel feljebb részletesen foglalkoztunk. Figyelemre méltó, hogy Guérin 1845-ben, Fischhof pedig 1851-ben említést tesznek arról, hogy Galitzin hercegnek küldték Szentpétervárra a készüléket, ez az információ tehát bizonyosan egy korábbi forrásból eredt.[46]

1775, Engramelle, M. D. J. – Párizs[47] • A francia dominikánus szerzetes nagyszabású, háromkötetes művet publikált az orgonaépítésről. Ennek része az a kimerítően részletes, ábrákkal és kottapéldákkal illusztrált leírás, hogy miként kell a kotta alapján a tüskés hengert elkészíteni. Engramelle nevét és művét valamennyi idevonatkozó munka megemlíti, ezért a melográfiával kapcsolatos elgondolásait nem kell e helyen ismertetnünk. A melográfia célja az ő számára nem az improvizált zene feljegy-

45 Joseph Fischhof: *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues. Mit besonderem Hinblicke auf die Londoner Große Industrie-Austellung im Jahre 1851. [...], J. B.* Wien: Wallishauser, 1853. 19.

46 E. Guérin: *Pianographe... description sommaire avec planches de ces instruments; mémoire explicatif sur leur emploi.* Saint-Germain: 1845.

47 Marie Dominique Joseph Engramelle: *La tonotechnie ou l'art de noter des cylindres ... dans les instruments de concerts méchaniques.* Paris: 1775. Reprint: 1971.

zése volt, hanem automata orgonák számára precízen és valósághíven játszó vezérlőhengerek előállítása. Könyvének illusztrációi a késői francia barokk zene előadásmódjáról fontos forrásnak számítanak.[48]

1783, Gattey – Párizs[49] • A Journal de Paris számolt be találmányáról, amelyről közelebbi információk nem maradtak fönn.

1792, Riedler – Bonn[50] • A bonni hangszerkészítő mester készülékéről csak annyit tudunk, hogy az improvizáció lejegyzésére szolgált.

1801, Pfeiffer – Stuttgart[51] • A stuttgarti orgonaépítő mester találmányáról újsághír jelent meg. Azt azonban nem tudni, hogy el is készült-e a szerkezet.

1804, Stanhope – London[52] • A lipcsei *Allgemeine musikalische Zeitung* angol és francia lapértesülésekre hivatkozik. Graf von Stanhope *Kopiermaschine*ként nevezett készülékéről csak annyi derül ki, hogy a szokásos elvű melográfról van szó. A lap ígéri, hogy később visszatér a részletekre, de azután nem tesz róla említést.

1809, Normand, Le[53] • A szerkezet viszonylag pontosan ismert. Különlegessége, hogy a billentyűk alatti, úgynevezett *Spielladeba* szerelték. Kis írókúpok voltak közvetlenül a billentyűk alá szerelve, amelyek tintaellátását az íróhegyekkel állandó kapcsolatban lévő tinta-tartály oldotta meg. A szerkezet előnye, hogy egyszerű áttétellel viszi át a billentyűk lenyomásáról szóló jelet a papírra.

1812, Bertini, B.-A.[54] • A Riemann lexikon említésén kívül más adat nem ismert.

1816, Clifton, J. Ch.[55] • A Riemann lexikon említésén kívül más adat nem ismert.

1823, Montefalcone, Masera de[56] • A szerkezet készítője pásztorból lett autodidakta órás és technikus. Precíz lejegyzésre alkalmas készüléket épített, amelyet Musicographe-nak nevezett, de az részleteiben nem ismeretes.

1823, Todd, Thomas – London[57] • A szerkezet szabadalmi leírásáról Pontécoulant tesz említést (English Patents No. 4873, 22. November 1823).

1824, Cuirin, Pape[58] • A *Zeitschrift füt Instrumentenbau* 1880-ban említi e két nevet, de közelebbi adat nem ismert.

---

48 A témát zenetörténeti szempontból tárgyalja: Hans-Peter Schmitz: *Die Tontechnik des Père Engramelle.* Kassel: Bärenreiter, 1953.

49 Guérin: i. m. oldalszám nélkül (*„Gatteg"* írásmóddal); Fischhof: i. m. 20.

50 Fischhof: i. m. 20.; François-Joseph Fétis: *Méthode des methodes de piano.* Bruxelles: Méline, Cans et Compagnie, 1837, 1839. 133; Pontécoulant, le Comte de: *Organographie, essai sur la facture instrumentale. II.* Paris: Castel, Libraire-Éditeur, 1861. 98.

51 Guérin: i. m. (oldalszám nélkül); Pontécoulant: i. m. 98; Fischhof: i. m. 20.

52 (Herausgegeben von) Wilibald Gurlitt: *Riemann Musik Lexikon.* Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil. Mainz: Schott's Söhne, 1967. 558.; (szerk.) Pietro Lichtental: *Dizionario e Bibliografia della Musica. Vol. II.* Milano: Antonio Fontana, 1836. 19.; *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 47. Leipzig: 22. August 1804. 791.

53 Pontécoulant: i. m. 99.

54 Riemann: i. h.

55 Riemann: i. h.

56 Pontécoulant: i. m. 126–7

57 Pontécoulant: i. m. 126; Arthur W. J. G. Ord-Hume: *Pianola, The History of the Self-Playing Piano.* London: George Allen and Unwin, 1984. 46.

58 Robert Musiol: „Eine neue Erfindung". In: *Zeitschrift füt Instrumentenbau (Zflb)* Nr. 1. (October, 1880): 18.

1827, 1837, Careyre – Párizs[59] • A készüléket a források *Piano mélographe*-nak nevezik. Fischhof 1827-es, Pontécoulant 1837-es évszámot ad meg. A készülékről annyit tudni, hogy óramű hajtott egy hengert, amelybe jeleket nyomott a melográf. A beszámolók szerint a készülék működése bizonytalan volt, és a feljegyzés nem lett pontos.
1836, Schubert, Nic. – Landau[60] • A *Zeitschrift füt Instrumentenbau* 1880-ban említi, s csak annyit közöl, hogy a találmányra *„Königl. Bayerisches Patent"*-et jegyeztek be. A szerkezet a német szabadalmak központi kiadásának megindulását jóval megelőzően született, így nem is szerepel az 1877 utáni szabadalmi listában.
1836, Berry, Miles – London[61] • Pontécoulant a szerkezet szabadalmi leírásáról tesz említést. (English Patents No.7058, 12. April 1836)
1837, Baudoin – Párizs[62] • Pontécoulant *„Beaudoin"* írásmóddal közli a nevet. A készítő az Académie des Beaux Arts részére nyújtotta be rajzokkal kiegészített leírását.
1838, Eisenmenger[63] • A találmányról Pontécoulant alapján annyit tudni, hogy a melográfiát elsősorban zenélő szerkezetek vezérlésére szolgáló hengerek számára kívánta használni. Ennek érdekében csökkentette a felvevő tekercs szélességét, valamint késformájú íróhegyeket alkalmazott, amelyek fahengerre közvetlenül is képesek voltak írni.
1838, Witzels – Párizs[64] • Riemann, Fétis, Pontécoulant *Wetzels*-nek írja. *Piano mélographe*-jának nem volt hatása.
1840, Tréboz, Duprat de[65] • Ez a melográf pedállal egészült ki, hogy az ütemezés is feljegyezhető legyen.
1844, Guérin, E. – Párizs[66] • Guérin *„Ingenieur Mécanicien"* szabadalmaztatott szerkezete (a szerző *Pianographe*-nak nevezi) az egyik legtöbbször említett melográf a 19. században. Ennek nem annyira a készülék különlegessége az oka, hanem az, hogy bemutatása 1844-ben Párizsban nagy nyilvánosságot kapott, s egy évvel később a találmány leírása, ábrákkal illusztrálva külön is megjelent.[67] Még a bemutató évében beszámolt róla a *Revue et Gazette musicale de Paris* is.[68] Guérin maga is megemlíti néhány elődjét kiadványának előszavában. Tudott Creedről, Hohlefeldről, Merlinről (Galitzin herceget is említi), Engramelle-ről, Gattey-ről, Pfeifferről, Careyre-ről, Wetzelsről. A Pianographe céljaként ő is az improvizáció feljegyzését jelöli meg. Szerinte az így kapott eredmény olyan, mint a *Daguerréotype*.

---

59 Guérin: i. m.; Fischhof: i. m. 20.; Riemann: i. h.; Pontécoulant: i. m. 384. *„Carreyre"* írásmóddal említi.
60 Musiol: i. h.
61 Pontécoulant: i. m. 384.; Ord-Hume: i. m. 48.
62 Fétis: i. m. 133., 356.; Pontécoulant: i. m. 385.
63 Riemann: i. h.; Pontécoulant: i. m. 348. Utóbbi szerző az 1836-os évszámot adja meg, mint a találmány keletkezésének idejét.
64 Riemann: i. h.; Fétis: i. m. 133.; Pontécoulant: i. m. 385.; Fischhof: i. m. 20.; Guérin: i. m. (oldalszám nélkül)
65 Pontécoulant: i. m. 418.
66 Riemann: i. h.; Fétis: i. m. 133. (külön, terjedelmes címszó): 123.; Pontécoulant: i. m. 418.; Fischhof: i. m. 20.
67 Guérin: i. m.
68 *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1844, No 30.

1850, Pape, J.-H. – Párizs[69] • Pape, aki a zongoraépítés történetének talán legkísérletezőbb kedvű, kiemelkedő tehetségű mestere volt, a melográfia területére is tett egy kirándulást. Pontécoulant 1844-re teszi *Melographe* elnevezésű készülékének bemutatását Párizsban, Fétis 1850-re. Pape egyébként 1851-ben szabadalmaztatta a perforált papírszalag újfajta felhasználási (lejátszási) elvét; ez a gépzongorák és szövőgépek vezérléséhez egyaránt használható volt. A szerkezet még nem pneumatikus úton, hanem mechanikusan tapogatta le a perforációkat, de olyan kíméletes technikával, hogy szükségtelenné vált a korábban használt, többnyire leporelló formájú, vastag és erős kartonpapír alkalmazása. A találmány révén lehetővé vált vékonyabb és hosszabb papír használata.[70]

1850, 1870, Schmeil, E. – Magdeburg[71] • A berlini Tonkünstler-Vereinben értékelték a *Notograph*-nak nevezett készüléket, amelyet meglepően ötletesnek, egyszerűnek tartottak, és praktikusan használható volt a feljegyzett zene leírására. A feltaláló nemcsak dilettánsoknak, hanem tanulóknak és komponistáknak is ajánlotta szerkezetét.

1855, Adorno, J.[72] • Az 1855-ös Párizsi Ipari Kiállításon állította ki szerkezetét, s aranyérmet nyert vele.

1856, Marzolo, Joseph[73] • (English Patents No. 1454., 18. January 1856.)

1856, Kliegel József[74] • Erre a találmányra érdemes kissé részletesebben is kitérnünk, mert az egyetlen magyar melográfról van szó. Kliegel József gépész, feltaláló volt. Baján született, 1795-ben. Egy úgynevezett *hangjegyszedő* gépet talált fel. Az újságok beszámolói szerint a zongorához kapcsolt szerkezet a lejátszott darabot azonnal lekottázta. Egy, a *Zenészeti Lapok*ban megjelent közlemény szerint Kliegel a találmányt 1856-ban a Nemzeti Múzeumban közszemlére tette. *„A gépezet szekrényében van, s ollyan óraműből áll, melly egy hengert forgat. A hengerre vonalazott és e használatra készített fekete papír van illesztve. A zongorabillentyűknek megfelelő fehér irónos tollak vannak, mellyek, mihelyt valamellyik ujjával érinti a zongorázó, azonnal írni kezdenek hosszában vonalakat, az egyformán forgó fekete papírra. Minden toll addig folytatja a vonást, mig a vele érintkezésben lévő billentyűt a rajta játszó újj…"*

---

69 Riemann: i. h.; Fétis: i. m. 133; Pontécoulant: i. m. 419.; Fischhof: i. m. 20.

70 A papírral együtt forgó hengerben finom rugóval ellátott letapogató tüskék helyezkedtek el igen sűrűn. Ha a papíron épp nem volt perforáció, a hengerre feszülő papír a henger felületébe simította a tüskéket. Ha azonban egy perforáció került a tüskék fölé, azok a rugó ereje révén néhány milliméterre kibújtak a henger felületéből, beleütköztek egy billenőkarba, amely a billentyűt lenyomta. A perforáció hossza a hang hosszát is meghatározta. A 7649. francia pantentszámú találmány részletes, illusztrált leírását közli: John McTammany: *The Technical History of the Player.* New York City: The Musical Courier Company, 1915.; reprint: Vestal Press, 26.

71 Riemann: i. h.; Musiol: i. h.; ez utóbbi utalás teszi 1870-re a találmányt. Ugyanitt jegyzi meg az újságcikk szerzője, hogy egy königsbergi gimnáziumi tanár is hasonló szerkezetet készített (sőt egész cikkének apropóját is ez a hír adta), de semmi közelebbit nem tudni róla. A szerző egyébként igen szkeptikus a melográfok értékét illetően, de korrekten összefoglalja az addigi kísérleteket.

72 Riemann: i. h.; Fétis: i. m. 133.

73 Ord-Hume, Pianola, 49.

74 *Zenészeti Lapok*, 5. évfolyam 1865. (Budapest: 1865. okt. 27.)

A gépet 1857-ben Tomory Anasztáz megvette, azzal a szándékkal, hogy a Nemzeti Múzeumnak ajándékozza. Erről és az ezen a kottaíró gépen szedett tánckompozíció megjelenéséről 1857-ben több lap is beszámolt.[75] A szerkezetről és Kliegelről a Zenészeti Lapok 1865-ben újra írt: Liszt Ferenc nem tartotta sokra, s másutt is érhették csalódások a feltalálót: *„Szegény Kliegel! sokszor megsajnáltuk céltalan küzdelmében, látván, hogyan akarja markával kiemelni a tengert"*. Kliegel 1870-ben hunyt el.

1858, 62, Marolo, Giuseppe – Padova[76] • A készülék orgonához és zongorához egyaránt hozzákapcsolható volt. A rendkívül szegény feltalálót az ipar fellendítésére alakult helybéli társaság arany medállal jutalmazta.

1861, Lafitte, Paul[77] • (English Patents No. 76, 11. January 1861.)

1861, Endres, Francois Joseph[78] • (English Patents No. 3257, 31. December 1861.)

1863, Fenby, Joseph Beverley[79] • (English Patents No. 104., 13. January 1863.)

1865, Tesselhoff, S. – Soest/Utrecht[80] • Az irodalom sehol sem említi ezt a melográfot, illetve a kiadványt, amelyik leírja. Nyilvánvaló, hogy a holland nyelven megjelent brosúra nem jutott el a világnyelveken készülő könyvek és lexikonok szerzőihez. A szerkezet vállaltan Unger elgondolását valósítja meg. A feltaláló, aki egyébként az Utrecht melletti Soestban volt zenetanár, a *Phantasiagrapho* elnevezést javasolja.

1873, Roncalli[81] • Az 1873-as Bécsi Nemzetközi Kiállításon mutatta be a feltaláló ezt a rendkívül szellemes készüléket. A híradásból Roncalliról csak annyit tudunk meg, hogy mérnök volt. Melográfja rézkábelen át egyszerű elektromos érzékelőkkel kapcsolódik a billentyűkhöz. Az áramellátást galvánelem biztosítja. Az íróhegy a billentyű lenyomásakor a megszokott módon nyomódik a papírra. A papírt azonban előzőleg különleges kémiai anyaggal (sárga alkáli só és ammóniumnitrát elegyével) impregnálták. Az ötlet azt a kémiai jelenséget használja ki, hogy ez az anyag különböző fémek érintésére különbözőképp színeződik el. Minden oktávhoz más fémből készült íróhegy csatlakozik, így elég mindössze egyetlen oktávnyi papírszélesség, az oktávokat a színek alapján utólag meg lehet különböztetni. Az ütemezés megkönnyítésére metronóm is csatlakozott a szerkezethez. A metronómhoz alkalmazkodnia kellett a játékosnak. (A leírás nem tesz említést az oktávfogásokról; kérdés, azokat hogyan különböztette meg és jelölte a készülék.)

1873, Moncel, Vicomte Theodore du[82] • Roncalli szerkezetéhez hasonlóan az 1873-as Bécsi Nemzetközi Kiállításon mutatták be a ezt a melográfot is, amely ugyancsak árammal működött.

---

75 *Zenészeti Lapok* No. 5. (1865. okt. 27.; nov. 16.); *Napkelet* (1857): 102.; *Magyar Sajtó* (1857): 240.; Hölgyfutár (1857.): 255.; *Blätter für Musik, Theater und Kunst* (Wien: 1857., No. 11.); *Vasárnapi újság* (1857., No. 7.): 92.

76 Említi: Musiol: i. m. 18.; továbbá Ord-Hume, Clockwork Music, 259.

77 Ord-Hume, Pianola, 49.

78 Ord-Hume, Pianola, 49.

79 Ord-Hume, Pianola, 49.

80 S. Tesselhoff: *Mededeeling omtrent de werking eener machine, welke, oop een toetsen-instrument toegepast, zelve onmiddelijk het gespeelde in schrift brengt*. Utrecht: H. Rahr, 1865.

81 Az eredeti beszámolót W. Spemann a *Das Neue Universum* című folyóiratban publikálta Stuttgartban, 1883-ban. Ennek angol fordítását közli Ord-Hume: i. m. 259.

82 Ord-Hume, Clockwork Music, 259.

1881, Bengtsson, N. – Svédország[83] • A szerkezet pedállal vezérelte a papírcsévélő orsót, és ugyancsak egy kiegészítő pedállal lehetett a taktusvonalakat jelezni, de semmilyen lényeges újdonságot nem hozott.

A teljesség kedvéért megjegyezzük, hogy Riemann még négy nevet sorol föl szócikkében: *Carpentier* és *Kromar* (őket alább tárgyaljuk) valamint *Fr. A. E. Keller,* és *Kappensteiner* neveit, utóbbi kettőt egyaránt 1913-as évszámmal.

Melográfia a gépzongora-korszakban

Az alábbiakban a melográfiáról szóló 19. század végi, 20. század eleji adatok következnek. Ezek közvetett, de néha akár közvetlen kapcsolatban állnak a gépzongorákkal. Céljuk legtöbbször már nem az improvizáció feljegyzése, hanem lejátszható gépzongora-tekercsek előállítása, azaz zenei reprodukció. Ennek az anyagnak ismeretében közelebb kerülhetünk a titokban tartott felvételi eljárás rejtélyeinek megértéséhez. Kiviláglik, hogy mit ismertek már akkor, mit publikáltak, tehát mit használhattak föl a reprodukciós zongorák tervezői.

A válasz röviden az, hogy lényegében mindent. Welte, Hupfeld (és mások) számára készen állottak a megoldások, csak ki kellett választaniuk a meglévők közül a megfelelőt, és alkalmazniuk kellett saját elképzeléseikhez. A gépzongorák konstruktőrei a hangszerépítésben jártas emberek voltak, akik sok más szálon is a szakmai hagyományokhoz kapcsolódtak. Anyagi kötöttségek is korlátozták őket, és valószínűtlen, hogy valamilyen még sohasemvolt új eljárást akartak volna föltalálni. Inkább elődeik, kortársaik mintáihoz kapcsolódtak, annál is inkább, hiszen az ötletek meglepő bőségben álltak rendelkezésre.

A melográfia mint fogalom a 20. század elején még használatban volt, de fontosabb, hogy a melográf mint elérhető iparcikk is megjelent. Paul de Wit, a *Zeitschrift für Instrumentenbau* kiadója 1903-tól három kiadásban jelentette meg hatalmas munkáját, amelyben összegyűjtötte az egész világ hangszeriparának címlistáját.[84] A *Welt-Adressbuch* az 1903-as és az 1909-es kiadásban a tárgymutatóban még közöl külön Melográfia címszót. 1903-ban két megnevezés alatt is: *Melograph („St. Petersburg:* Pilchau – *Paris:* J. Carpentier"); és *Melotrope („Paris:* J. Carpentier").[85] 1909-ben szintén két helyen szerepel a melográfia: a *Melograph* és a *Noten-Schreibapparat* gyűjtőcímszavak alatt.[86]

Ez a helyzet nem tartott sokáig, mert a Welt Adressbuch harmadik kiadásában, 1925/26/27-ben sem a tárgyszó nem szerepel már, sem a korábban említett nevek.

---

83 „*Neue Notenschreibmaschine nebst zugehörigen Mensurnotensystem*" in: *Zflb.*, (1881): 271.

84 (Hrg.:) Paul de Wit: *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie.* Lepizig: Verlag Paul de Wit, 1903., majd 1909., és 1925/26/27.)

85 „Carpentier, J., 16/20 *rue de Lambre*, Fabrikant v. wissenschaftl. u. akustischen Instrumenten. Erfinder der mechan. Notenschreib-Apparate »Mélographe« u. »Mélotrope« (Wit: i. m. 1903. 287.); „von Pilchau, Baron Pilar, *Erteleffstr.* 9, Erfinder u. Verfertiger des Melographen. Gegr. 1894." (Wit: i. m. 1903., 475.)

86 „Noten-Schreibapparat »Kromarograph«, *Wien:* Laurenz Kromar, VIII Lenaugasse 19.; »Mélographe« u. »Mélotrope«, *Paris*: J. Carpentier, 16/20 rue de Lambre.; »Mélographe«, *Petersburg:* Baron Pilar von Pilchau, Erteleffstraße 9." (Wit: i. m. 1909., 1031.). Pilar a címlista részben ekkor már nem szerepel.

A melográfia az érdeklődés megszűntével nemcsak mint felvételi eljárás, hanem mint fogalom is azonnal feledésbe merült.

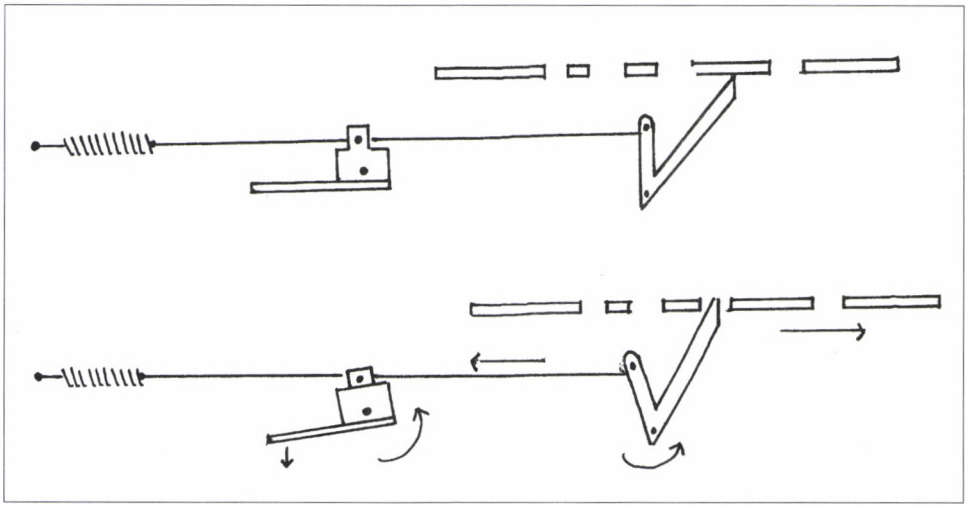
1880, Kurka, Rudolf Wilhelm – Bécs; szabadalom[87] • A németországi szabadalmi oltalmak 1877-től kiadott sorában ez az első publikált szabadalom, amely a melográfiáról szól. A szerkezet az akkori nagy újdonságot, az *Elektromagnetismus* erejét használja ki a billentyűtől érkező impulzus átvitelére az íróhegyhez, s nyíltan vállalja, hogy Morse eljárását veszi át. Egyebekben nem hozott új ötletet.

1881, Föhr, Joseph – Stuttgart; szabadalom[88] • A *Zeitschrift für Instrumentenbau* a szabadalom megjelenése után már néhány nappal, augusztus 15-én lelkes beszámolót közöl Föhr találmányáról, a *Klavier-Telegraph*-ról.[89] Föhr távírász volt Stuttgartban, és kézenfekvő lehetett számára, hogy a távírókészülékekben már sikerrel alkalmazott eljárásokat ültesse át a melográfiára. A készülék céljaként ugyanazt nevezi meg, mint Unger óta szinte mindannyian: a hirtelen keletkező zenei gondolatok azonnali feljegyzését. Készülékében az újdonság a *galvanische Electricität* felhasználása (ez a kor szóhasználata szerint nem jelent többet annál, mint hogy a szerkezetet akkumulátorról vagy galvánelemről látták el árammal), valamint az, hogy az ütemvonalak behúzására metronómot használt. Az apparátust igen dicséri a cikkíró, mert olcsó és kis méretű, de a metronómkényszerről, mint nem túl szerencsés zenei megoldásról nem tesz említést.

Ugyancsak a *Zeitschrift für Instrumentenbau* számol be 1892. február 11-i számában (231) Joseph Föhr egy másik találmányáról.[90] A feljegyzés elvében nincs változás, de igen jelentős ötlet, hogy Föhr lényegében „szervó"-berendezést alkalmazott a billentyűk és az íróhegyek közötti erőátvitelben, ezáltal a billentyűk lenyomásakor valószínűleg nem volt érezhető plusz terhelés. Egy pneumatikus szelepet nyitott meg a billentyű lenyomása, amely a sűrített levegő segítségével mozgásba hozta az íróhegyet vezérlő dugattyút. Föhr találmányai révén tehát túllépett a billentyűk és az íróhegyek közötti közvetlen mechanikus kapcsolat lehetőségén, és mind az elektromos, mind a pneumatikus áttételt alkalmazta már. Amikor másfél évtizeddel később megszületett a Welte, Hupfeld és Ampico gépzongorák felvételi technikája, szabadalmi- és sajtó-közlemény formájában egyaránt publikált volt már minden olyan működési elv, amit ezek a szerkezetek felhasználhattak.

1886, Boehm, Paul – Berlin; szabadalom[91] • A találmány egyetlen tartalmi különbsége az addigi melografáló szerkezetekhez viszonyítva, hogy figyelembe veszi a játszott darab tempóját, s a papírtekercs sebességét szabályozhatóvá teszi. Lassabb darabok esetén lassabb szalagsebesség is elegendő, s így papír takarítható meg. A billentyűtől érkező jelek akkumulátorról üzemeltetett elektromágneseket vezérelnek.

87 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 13925., 13. October 1880.
88 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 17508., 9. August 1881.
89 *Zflb.* No. 22, (15. August 1881.): 322.
90 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 60021., 22. Februar 1891.
91 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 39794., 27. Juni 1886.

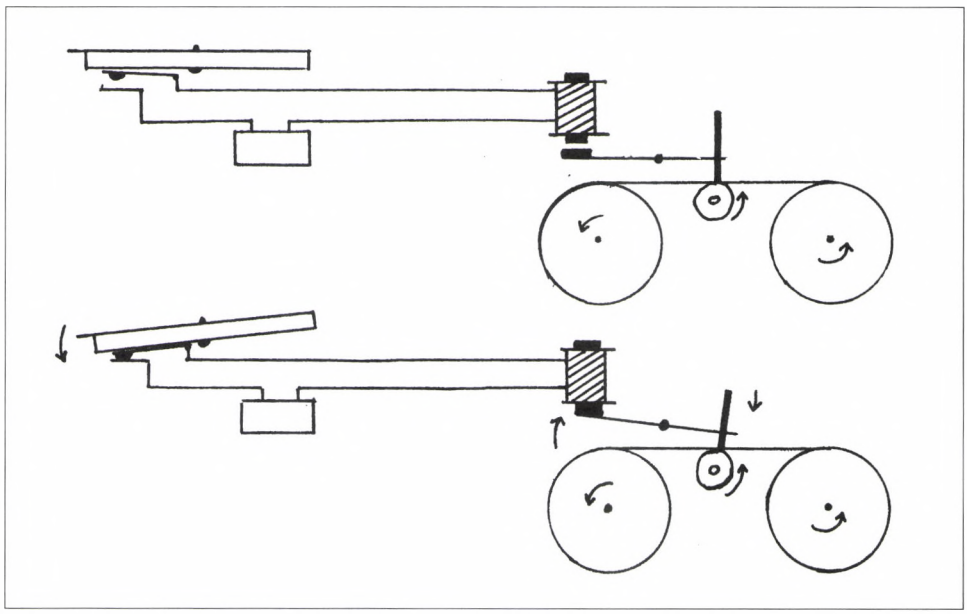


3. ábra. Carpentier Melotropja. A mechanikus perforáció-érzékelés egyszerűsített rajza. (DMM No. 60, 13)

1887, Carpentier, Julius – Párizs; szabadalom[92] • Carpentier Melográfjáról szokás szerint hamar beszámol a *Zeitschrift für Instrumentenbau* (1882. augusztus 1., 310.)[93]. Egy harmóniumról tesz említést, amelyet egy néhány *„yard"* távolságra álló szerkezettel elektromos vezeték köt össze. Újdonsága, hogy az elektromágnesekkel mozgatott írószerkezet nem rajzolt nyomot hagy a papíron, hanem kilyukasztja azt. Ez a közvetlen perforálási eljárás lehetővé tette a feljegyzett zene azonnali visszajátszását, mert a felvevőhangszer egyben lejátszóhangszer is volt, ugyancsak elektromágnesekkel vezérelve. A perforációt nem pneumatika érzékelte, hanem egy igen szellemes szerkezet: a papír alatt fémhenger forgott, felette egy érintkezősorból álló „fésű". Ha papírcsík lyukhoz ért, az érintkező és a fémhenger összeértek, ezzel zárult az áramkör, s impulzust adott a lejátszómágnesnek. Természetesen minden hanghoz külön érzékelőhegy tartozott, maga a papírtekercs ugyanúgy nézett ki, mint a későbbi gépzongora-tekercsek.

Carpentier találmányának sorsában – az elfeledésben – talán tetten érhető, hogy a hangszerépítésben mennyire döntő a hagyomány ereje. Meglepő ugyanis, hogy a gépzongorák vezérlésében nem Carpentier rendkívül invenciózus és egyszerű ötlete terjedt el, jóllehet elég ismert volt a korabeli sajtóból, hanem a sokkal bonyolultabb pneumatikus szerkezetek. Ennek csak részben lehet magyarázata, hogy nem állt mindenütt rendelkezésre villanyáram, hiszen a pneumatikus gépzongorák közül a legolcsóbb típusok kivételével a meghajtómotor energiaellátásához mindegyik igényelt áramot. Valószínűleg még az sem volt a valódi ok, hogy a pneumatika képes volt a dinamika visszaadására, hiszen ennek lehetőségével nem élt minden gépzongora, és a dinamika reprodukálására a modulált áramerősség révén az elektromág-

92 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 42539., 8. Mai 1887. (Németországban)
93 *Zfib.* 2. Jhg., (1. August 1882.): 310.



4. ábra. Carpentier melográfia-elve. Az íróhegy mozgatásához a módosított Morse-apparátust használta Carpentier. Egyszerűsített rajz. (DMM No. 60, 14)

nes is képes lett volna. Sőt, több elmélet szerint, a titokzatos felvételi eljárások dinamika-kódolásában is szerepet kapott a modulált áramerősség, mégsem merült föl, hogy a visszajátszáskor is ezt a módszert használják. A felvétel készítésekor elvileg már Carpentier kicsit módosított szerkezetével is megoldható lett volna a dinamika kódolása. Igaz, erre a feladatra csak később születtek meg a szabadalmak (lásd: James John Walker szabadalma, London, 1905. július 28., vagy Nyström későbbi eljárása).

Figyelemre méltó Carpentier találmányáról a *Zeitschrift für Instrumentenbau* megjegyzése: a *Notograph*-ot *„elektro-mechanikus játékszernek"* tartja, amelynek nincs nagy művészi haszna, hiszen igen keveset improvizálnak, és amit mégis, azt sem érdemes megőrizni a jövő számára. *(3. és 4. ábra az oldalpár tetején.)*

1887, Witajewski, W. – Poznan; szabadalom[94] • Ez a melográf nem papírtekercsre jegyzi a billentyűs hangszeren megszólaltatott zenét, hanem fa, vagy fémhengerre, illetve korong alakú fémlemezre. A találmány az azonnali visszajátszást is lehetővé kívánta tenni, ezért a megfelelő helyen később letapogatható lyukakat vágott, illetve fúrt a felületbe. Nyilvánvalóan nem improvizáció, s különösen nem a zenei interpretáció feljegyzése volt a célja, hanem olcsóbb zenélő szerkezetekhez a zenei anyag előállítása.

1889, Captain Furse – London • A londoni feltaláló készített egy *Pianograph* nevű készüléket, adja hírül a *Zeitschrift für Instrumentenbau.*[95] A szerkezet egyszerűségével tűnik ki a többi hasonló közül, s a papír is rendkívül olcsó hozzá. A beszámoló

94 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 42885., 28. Juli 1887.

95 *Zflb*, 9. Jhg., (11. Februar 1889.). A cikk a hír forrásaként a *„Musical Opinion"*-ra hivatkozik.

szerint 600 hangjegyet tudott percenként leírni, az ütemvonalakat pedig egy pedál lenyomásával lehetett feljegyezni a papírtekercsre. A készülék transzponálni is képes volt a leírt darabot. A találmány az érdeklődők kívánságára Captain Furse lakásán volt megtekinthető.

1892, Nyström, C. W. – Karlstad (Svédország) • Carl Wilhelm Nyström svéd mérnök a melográfia történetének egyik legfontosabb alakja. Évtizedeken át foglalkoztatta a melográfia és a pontos visszajátszás problematikája. Több találmánya, szabadalma is ismert, és ő volt az, aki végül is megalkotta a – legalábbis elvileg – tökéletes reprodukciót nyújtó gépzongora-szerkezetet. A *Zeitschrift für Instrumentenbau* hasábjain először 1894-ben, az augusztus 1-i számban (765.) bukkan föl neve egy szabadalmi hírben. Az általa alkotott szerkezetet a szabadalom *„billentyűs hangszereken játszott zenedarabok automatikus feljegyzésére és lejátszására szolgáló apparátus"* néven írja le.[96] A billentyű lenyomása elektromágneseket hoz működésbe, s ezek energiaközvetítésével egy vágóél perforálja a papírszalagot. A lejátszáskor a folyamat visszafelé zajlik le: a perforációkat érzékeli egy apró kar, amely a papírszalagon nyugszik, elmozdulása működésbe hozza az elektromágneseket, amelyek lenyomják a billentyűket (lásd még Carpentier feljebb ismertetett készülékének elvét.)

„Nyström's Tonphonograph" címmel 1897. február 1-jén közli a *Zeitschrift für Instrumentenbau* az első nagyobb cikket Nyströmről. A *„csinos[an megmunkált] kis szerkezet"*, amelyet a feltaláló maga készített, feljegyezte, és a felvétel után azonnal vissza is játszotta a megszólaltatott darabot.[97] A rögzítést egy lassan forgó, viasz-szerű anyaggal bevont hengeren végezték, amelyre az íróhegyek karcokat vésték, ahhoz hasonlatosan, ahogyan a fonográf viaszhengerén nyomot hagyott a felvevőtű (innen a *Tonphonograph* elnevezés). A visszajátszás is hasonló elven zajlott, a letapogató érzékelte a megfelelő nyomot a viaszfelületen, s impulzust adott a billentyű leütésére. A szerkezetet elektromos vezérlés hajtotta. Ezzel Nyström még nem oldotta meg a dinamika-rögzítés problémáját, de a tudósítás jelzi, hogy a feltaláló azzal is foglalkozik.[98] A hengerre, s nem hosszú papírtekercsre rögzített információ meglehetősen korlátozott időtartamú lehetett. A cikk mindazonáltal hangsúlyozza a találmány értékét.

1898-ban kiegészítés jelent meg az előbbi szabadalomhoz, amelyből megtudjuk, hogy Nyström tökéletesítette találmányát: megoldotta, hogy a készülék működése közben a játékos ne érezze nehezebbnek a billentyűt a szokásosnál, és itt már ő is papírtekercset használt henger helyett. A szerkezet céljainak megnevezése közt azonban még mindig nem szerepelt az előadás reprodukálásának lehetősége, még mindig az improvizáció feljegyzése volt a feladat.[99]

---

96 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 75072., 26. November 1898. (Németországban)

97 *„Der kleine, recht hübsch gearbeitete Apparat, der von dem Erfinder selbst ververtigt ist, ist die Frucht der Arbeit und Versuche mehrerer Jahre."* In: *Zflb*, 1. Jhg., (Feb., 1880.): 319.

98 *„Der Erfinder hat sich auch an die Aufgabe gemacht, die Feinsten Abstufungen des Spieles durch eine einfache Einrichtung auf einem Apparatur wiederzugeben. Diesen Theil der Erfindung betrachtet er aber als noch nicht ganz vollendet."* In: *Zflb*, No. 13., (1. Feb. 1897.): 320.

99 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 118935., 26. November 1898.; *„Vorrichtung zum selbstthätigen Aufzeichnen und Wiedergeben von auf Taseninstruenten gespielten Musikstücken."*

1911 őszén Stockholmban, 1912 tavaszán pedig Berlinben mutatta be azt a szerkezetét, amely megoldotta a dinamika hangonkénti szabályzását. A német szaksajtó 1911–12-ben több alkalommal is foglalkozik Nyströmmel, aki láthatóan nagy feltűnést keltett találmányával.[100] Melograph-ja – mert ezt a szerkezetet is így nevezte – összegzi az eddigi találmányok bevált ötleteit, s azzal egészíti ki, hogy két érintkezőt helyez el a billentyű útjába, amelyek mérik a lenyomás kezdetének és végének idejét (azaz sebességét, tehát végső soron a hang megütésének erősségét), és feljegyzik azt a már ismert egyenletesen haladó papírcsíkra. Nyström ezúttal is valamilyen karcolható emulzióval bevont anyagot használt. A melogramon egyszerre két csík keletkezett, az egyik a szokásos módon a hozzá tartozó billentyű lenyomását, illetve annak időtartamát jelezte, a hozzá rendelt másik pedig a dinamikát. Minél rövidebb volt a hanghoz tartozó dinamika csík, annál rövidebb volt a megütés ideje, tehát annál hangosabb a megszólaló hang, illetve minél hosszabb, annál halkabb. Azonnal vissza lehetett játszani, méghozzá, elektromágnesekkel, nem pneumatikával.

Nyström egyedülálló ötletével valóban megoldotta a másfél évszázada nyitott kérdést. Találmánya, mint az a korabeli sajtóból kiderül, ismertté is vált, a beszámolók felismerték jelentőségét, és forradalmi újdonságként üdvözölték. Nyström készüléke azonban kissé bonyolult volt, s működése valószínűleg nem volt kellően megbízható, mert az érdeklődés ellenére, amelyet felkeltett, nem került sorozatgyártásra. (Az egyetlen gépzongora-típus, amely megoldotta a hangonkénti dinamika-rögzítés problémáját, és el is terjedt, az Ampico B volt, 1929-től.)

Figyelemre méltó tény, hogy Nyström eljárása, illetve a dupla információcsík (hangmagasság és dinamika) elve ismert volt, és igen könnyen alkalmazható lett volna, mégsem akadt, aki átvette volna a pneumatikus gépzongorák gyártásában. Nyilvánvaló, hogy a hangonkénti dinamika-szabályzás nem nyújtott akkora többletet a gépzongora felhasználói számára, ami megérte volna számukra az új rendszerre való átállást.

1893, Simon, Albert – Ludwigshafen a. Rh.; szabadalom[101] • Elektromágnesekkel dolgozó szerkezetének egyetlen újdonsága az eddigiekhez képest, hogy a fehér és fekete billentyűk nyomait különböző színekkel jelzi, azzal a céllal, hogy így megkönnyítse a további feldolgozást. Találmányának javított változatát egy további, 1896. május 7-i szabadalommal oltalmazta.[102]

1895, Rivoire, Arthur – Párizs • A *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1895. november 11-i számában ad röviden hírt arról, hogy egy párizsi feltaláló, Arthur Rivoire kiállította *Componir- oder Notenschreib-Apparat* készülékét a Salle Pleyel-ben. A szerkezetet a klaviatúra alá kellett helyezni, és óramű hajtotta a *„végtelen"*, hengerek fölött futó papírcsíkot. Egy meg nem nevezett párizsi lap szerint a készülék egyszerű volt, és a feljegyzés könnyen olvasható. A készítő nevét és címét is megtudjuk: Ingenieur J. Richard, 8 impasse Pessart in Belleville-Paris.

100 A *ZfIb* és a *Deutsche Instrumentalbau-Zeitung (DIbZ).*

101 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 76948., 13. August 1893.

102 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 91912., 12. August 1908.

1902, Thanle, William – Drezda; szabadalom[103] • Az amerikai feltaláló a Drezda melletti Oberlößnitzben élt. A *Die Woche* 1902. október 18-i számában közöl fényképpel illusztrált beszámolót melográfjáról, amely nemcsak feljegyezte, hanem rögtön vissza is játszotta a felvételt.[104] A technikai részletekről sajnos nem derül ki más, csak annyi, hogy az egy elektromos szerkezet volt, és a feljegyzés során valószínűleg perforálta a papírt. A felvételről a cikk megjegyzi: *„mit allen Nuancen in Bezug auf Tempo und Vortrag"*, de nem tudjuk, hogy ez valójában a dinamika-szabályzásra vonatkozott-e. Miután a készülék azonnali reprodukcióra is képes volt, a cikkíró kiemeli, hogy a komponisták számára hasznos segédeszköz lehet, mert rögtön ki is próbálhatják, hogyan szól frissen komponált darabjuk.

1902, Bunzl-Federn, Julius – Prága; szabadalom[105] • Ez a találmány bizonyos értelemben a kötött klavikordok építési elvéhez nyúl vissza, mert csak a fehér billentyűkhöz rendel külön íróhegyet, s ha a mellette fekvő feketét kell jelezni, csak egy segédjelet húz a tekercs szélére. Igaz, így az alkotó elveszti az egyszerre megszólaló kisszekundok lejegyzésének lehetőségét, de mint szabadalmában írja, ez úgyis ritkán fordul elő. Cserébe viszont a szokásos papírszélesség fele is elegendő.

1905, Heilbrunn, K. Söhne és Pape, Wilhelm – Berlin; szabadalom[106] • A berlini Heilbrunn cég éppen a Welte felvételek megindulásának napjaiban kapott szabadalmat egy pneumatikus elven működő melográfra. A szerkezet szinte pontosan ugyanúgy épült fel, mint egy zongorában (illetve pianínóban) elhelyezett gépzongora, csak fordítva működött. Ez esetben ugyanis a billentyű hozta működésbe a pneumatikus szelepeket, és a papírtekercs nem kiindulópontja, hanem végállomása volt az áttételeknek. Egy íróeszköz a megszokott módon rajzolta a vonalakat a papírtekercsre, dinamika-kódolás nélkül. Az így kapott anyatekercseket utóbb kézzel lyukasztották ki, s azok később lejátszótekercsként is használhatók voltak.

1905, Walker, James John – London; szabadalom[107] • A találmány jelentősége, hogy kísérletet tesz a dinamika rögzítésére és reprodukálására is, méghozzá a legegzaktabb mérési lehetőséget kihasználva. A megütés erősségének regisztrálásához a kalapács (illetve a billentyű) sebességét veszi alapul. A feljegyzést a hangot (hangmagasságot) jelző perforációval párhuzamosan egy másik perforációs csíkkal oldja meg, amely az ütéserőt rögzíti, illetve a visszajátszáskor vezérli. Ehhez nagyon hasonló Nyström melográfjának működési elve, de ő csak hat évvel később szabadalmaztatta találmányát. Ez a szabadalom alig néhány hónappal azután került bejegyzésre (Németországban), hogy a Welte készülékek és felvételek megjelentek a piacon. A szerkezetről a *Deutsche Instrumentenbau-Zeitung* is beszámolt 1906. október 27-i számában (27).

---

103 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 142463., 31. Juli 1902.

104 Közli: *DMM*, Nr. 61., (Oktober 1994): 15.

105 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 147692., 28. Dezember 1902., és No. 154207., 19. Dezember 1903.

106 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No.167153. A találmányról a *Deutsche Instrumentenbau-Zeitung* is beszámol 1906. február 7-én (128.).

107 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 175948., 28. Juli, 1905.

1905, Kromar, Laurenz – Bécs • 1906 legelején Laurenz Kromar találmányáról a *Kromarograph*-ról közöl cikket a *Deutsche Instrumentenbau-Zeitung*.[108] A készülék már nem lehetett teljesen újdonság, mert az újság egy saját korábbi közlésére hivatkozik, és egy másik forrásra, a stuttgarti *Neue Musik-Zeitung*ra. Konstrukcióját illetően hasonló lehetett mint a legtöbb melográf, talán csak annyiban különbözött tőlük, hogy a lejegyzésre automatikusan rasztrált ötvonalas rendszert használt . A készülék elektronikusan működött. A cikk kiemeli, milyen értékes a vak művészek számára, akik így azonnal le tudják jegyezni gondolataikat.[109]

1908, Bernhard, Walter – Lipcse; szabadalom[110] • Walter Bernhard a reprodukciós zongorák virágkorában állt elő meglepő találmányával. Ekkor már természetesen a dinamika feljegyzésének pontossága volt a fő kérdés. Bernhard ezt úgy kívánta megoldani, hogy a pianínókon szokásos (függőlegesen álló) zongorakalapácsnak háttal még egy kalapácsot szerelt a mechanikára, amelyet azonban ugyanaz az úgynevezett *pilóta* lökött föl, mint a rendes kalapácsot. A billentyű leütése tehát egyszerre két, egymással ellentétes irányban mozgó, azonos súlyú kalapácsot (egész pontosan egy teljes pianínó mechanika-tagot) hozott mozgásba, s amíg az eredeti a húrt ütötte meg, a másik – amely ugyanazt az ütéserőt produkálta, mint az első kalapács – egy érzékelőt. Ez az érzékelő egy pneumatikus szelepet hozott működésbe, az pedig egy indukciós tekercssort, s így valóban a pontos ütéserő került regisztrálásra. Maga a kódolás a Welte rendszerhez hasonló négy fokozatú érzékelő-együttessel történt, amelynek kombinációi a fokozatmentes dinamika kódolást tették lehetővé.

Megjegyzendő, hogy ez az ötlet szellemes ugyan, s valóban a legpontosabban érzékelheti a dinamikát, de egyrészt a játékosnak a szokásosnál kétszer nagyobb terhet kell mozgatnia, tehát irreálisan nehézzé válik a billentés, másrészt az amúgy is csak kompromisszumként felfogható pianínó mechanikához és a pianínó hangtulajdonságaihoz kell alkalmazkodnia a játékosnak. Érthető, hogy ez a találmány sem nyert polgárjogot.

1909, Wiener, Clarence – Bécs; szabadalom[111] • Wiener szabadalma igen közel áll ahhoz a megoldáshoz, amelyet feltételezésünk szerint a Welte cég néhány évvel korábban kidolgozott. A bécsi feltaláló tisztán elektromos úton oldotta meg a dinamika érzékelését, a billentyűk alá szerelt tekercsek és ellenállások segítségével. Az egy időben, egyszerre leütött hangoknak, tehát az akkordoknak csak az átlagerősségét tudta mérni (hasonlóan ahhoz, ahogyan a Welte rendszer a klaviatúra alsó és fölső felét külön-külön észlelte). A szerkezet a dinamika-értékeket a felvevő tekercs szélén egy folyamatos görbén jelölte, amelyet a perforáció után egy érzékelő tapogatott le.

108 1906. január 7. (102). A cikket L. Rettenmayer írta, Wiesbaden 1906. január 3. keltezéssel.

109 A cikk érdekes történetet mesél el. Kromar mint a bécsi elöljáróság kishivatalnoka délutáni tanítással volt kénytelen keresetkiegészítést találni. Tanítványai között volt Felix Mottl is, a későbbi karlsruhei királyi főzeneigazgató, akinek nevéhez egyébként jónéhány Welte-felvétel is fűződik. Az ifjú Mottl sűrűn áradó zenei gondolatai és improvizációi inspirálták a zenekedvelő Kromart készüléke megalkotására.

110 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 220716., 30. Januar 1908.

111 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 224788., 27. Juli 1909.

A reprodukció is elektromos úton történt, a dinamikát a billentyűket vezérlő elektromágnesekhez érkező áramerősség határozta meg.

1910, Popper & Co., – Lipcse; szabadalom[112] • E szabadalom történeti érdekessége, hogy azt a cég a Weltétől való üzleti elhidegülés után, 1909–1910-ben nyújtotta be, valószínűleg a Welte-féle felvételi eljárást kiváltandó. A Popper cég maga is gyártott reprodukciós zongorát (*Popper–Stella* elnevezéssel), valószínűleg ehhez lehetett szüksége melográfiára, hiszen a Welte-féle készüléket a Popper gyár akkor már nem használta. Megtehette volna, hiszen a Welte felvevő készüléke nem volt szabadalommal védett, és Hugo Popper annak a három személynek az egyike volt (Edwin Welte és Karl Bokisch mellett), akik ismerték a Welte titkot. Popper mégis saját rendszer kifejlesztése mellett határozott. Kérdéses, hogy a Popper rendszer mennyit árul el a Welte felvevőrendszeréről.

Ez a szabadalom nem kifejezetten a gépzongoráról szól, hanem a pneumatikus hangszerekről általában. A melográfia módszere ebben az esetben pneumatikus eljáráson alapult. (A leírás hivatkozik a korábbi, No. 214608-es szabadalomra, amely egy erre a célra is használható pneumatikus sípládát ismertet.)

Amerikai melográfok

Az amerikai melográfokról nem található adat az európai irodalomban. Egyetlen helyen kerül említésre néhány adat róluk: McTammany 1915-ös könyvében.[113] Ő sem foglalkozik külön a melográfokkal, de a könyv függelékében felsorolja a gépzongora fejlődésével kapcsolatos amerikai szabadalmak cím-adatait 1883-tól a Welte reprodukciós zongora megjelenési évéig, 1904-ig. Az amerikai melográfok nem voltak jelentős befolyással sem az európai, sem az amerikai gépzongora építésre, az eredményes reprodukciós zongora felvevő-készülékek későbbiek, vagy Európából származnak. Az amerikai melográfia történetének feltárása természetesen további kutatást igényel.

1885, Greener, B.; szabadalom. *Recording Attachment for Keyboard Instruments* (US Patents No. 321358., 30 June 1885.)

1892, Calcano, J. B. and Panezo, I.; szabadalom. *Recording Mechanism* (US Patents No. 467854., 26 Jan. 1892.)

1898, Adams, E. K.; szabadalom. *Recording and Reproducing Device* (US Patents No. 608415., 2 Aug. 1898.)

1898, Latewlere, A. A.; szabadalom. *Music Recording Mechanism* (US Patents No. 610141., 30 Aug. 1898.)

1900, Meahl, P. J.; szabadalom. *Recorder and Duplicator* (US Patents No. 654473., 24 July 1900.)

1903, Rissman, L. O.; szabadalom. *Recording Apparatus* (US Patents No. 722904., 17 Mar. 1903.)

1904, Gally, R. A.; szabadalom. *Recording Mechanism*

112 Kaiserliches Patentamt. *Patentschrift* No. 228520., 8. März 1910.

113 John McTammany: i. m. 133–143.

Csengery Kristóf

A SZÁZAD NAGY ZONGORAMŰVÉSZEI

Széljegyzetek egy hanglemezsorozathoz

Ezekben a hónapokban elhagyjuk régi lakhelyünket, a 20. századot, s készülünk birtokba venni a még ismeretlen 21.-et, mely egyszersmind egy új évezred kezdete. Korunk embere, mint költözködéskor szokás, csomagolás közben rendet rak: csoportosít, értékel és selejtez – döntéseket hoz arról, mit vigyen át új hajlékába, s mit ne. Aligha véletlen, inkább az összefoglalás és számvetés igényével magyarázható, hogy mostanában a korábbiakhoz képest többször jelennek meg visszatekintve summázó könyvek, tanulmányok, filmek és CD-k.

Összefoglal és számot vet a Philips is, a hanglemezkiadás eddigi történetének egyik legnagyobb vállalkozásával. *Great Pianists of the 20th Century* – a 20. század nagy zongoraművészei – hirdeti címével a sorozat, amely 100 kiadvány 200 kompaktlemezén 72 muzsikus portréját rajzolja meg. Megszoktuk, hogy a korszakok nem illeszkednek évszázadok kezdetéhez és végéhez: a 20. század zongoraművészetének története is a 19. század kétharmada táján kezdődik. A sorozat legkorábban született művésze Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), a legfiatalabb pedig Jevgenyij Kiszin, aki 1971-ben látta meg a napvilágot.

Az alábbi cikkben nincs lehetőségem a gyűjtemény egészét áttekinteni. Tizenhat muzsikust választottam: a születési évek a kezdetektől a közelmúltig vezetnek el; a nemzetiségek és alkatok sokfélesége lehetővé teszi, hogy a tizenhat előadó felvételeinek hallgatásakor szerzett tapasztalatok tükrében kirajzolódjék a század zongoraművészetének keresztmetszete. E tapasztalatok részletezése előtt azonban néhány szó a sorozat egészének koncepciójáról.

Ki igen, ki nem?

72 zongoraművész – sok ez vagy kevés? Ha végigtekintünk a ciklusban szereplők névsorán, mindkettőnek egyaránt találhatjuk – a véleményalkotás szempontok függvénye. A magyar zenehallgató örömmel tapasztalja, hogy a Philips szerkesztői a század nagyjai között tartják számon Anda Gézát, Cziffra Györgyöt, Kocsis Zoltánt és Schiff Andrást – ám eltöpreng: vajon ugyanez az igényesség miért nem szorított helyet Dohnányi Ernőnek, Bartók Bélának, Fischer Annie-nak, Ránki Dezsőnek? Hiányzik Ferruccio Busoni neve, Liszt barátai és tisztelői közül Camille Saint-Saënsé (utóbbi 84 évesen, 1919-ben számos művét játszotta lemezre – töretlen vitalitással és virtuozitással). Miért nem került a század kiemelkedő zongoristái közé a Paderewskinél két esztendővel fiatalabb, szintén Liszt-tanítvány Emil Sauer? Ha a gyűjte-

ményben (teljes joggal) szerepelnek olyan alkatú virtuózok, mint Leopold Godowsky vagy Josef Lhévinne, vajon nem lett volna-e indokolt helyet szorítani a legendás Wladimir Pachmann-nak? (Igaz, akárcsak Saint-Saëns, az 1848-ban született Pachmann is jóval idősebb a Philips gyűjteményében szenior Paderewskinél.) A sorozat nyilvánvaló következetességgel (s ismét csak helyeselhetőn) épít az orosz zongoraművészet nagy hagyományú, máig jelentős eredményeket felmutató iskolájának bemutatására. De ha mindez így van, hol marad Tatjana Nyikolajeva albuma, és hol van Lazar Berman? Négykezes és kétzongorás duók is helyet kaptak a gyűjteményben: e műfajban a század egyik legjelentősebbje – igaz, jórészt a kisebb közönséget vonzó kortárs zene műfajában – Alfons és Aloys Kontarsky kettőse, mely számos előadásával zenetörténetet írt, s mely szintén kimaradt a Great Pianists... válogatottjából. Bár mindenekelőtt zeneszerzőként emlegetjük, nem tartozik-e (Richterrel, Rosztropoviccsal, Pears-szel készült közös felvételei alapján) a század legérzékenyebb zongoristái közé – még ha „csak" kamaramuzsikusként is – Benjamin Britten? S vajon nem szélesítette volna-e méltón s indokoltan a sorozat látókörét a század nagy *zongorakísérőinek* – de legalább a legnagyobbnak: Gerald Moore-nak – a bemutatása?

Kérdések, melyeket a zenehallgató két okból is jogosnak érezhet. Először, mert a *hiányzó* nevekhez képest megkérdőjelezhetőnek véli a sorozatban *szereplő* néhány muzsikus: Christoph Eschenbach, Leon Fleischer, Nelson Freire, Andrej Gavrilov, Byron Janis, William Kapell, Ivan Moravec, André Previn, Mitsuko Ushida, Earl Wild hírnevét és hatását, súlyát és jelentőségét. Másodszor, mert a sorozatban számos nagy zongoraművész *egynél több* albumot kapott. Rubinstein, Backhaus, Arrau, Richter, Benedetti-Michelangeli, Pollini, Argerich jelentősége kétségtelen, ám ha az ő amúgy is közismert művészetük ilyen mértékben részletező bemutatása helyett a kimaradt nagyságok kaptak volna szót, a körkép gazdagabb lesz, s közelebb jut a teljesség eszményéhez.

A tizenhat művész, akinek felvételei alapján széljegyzeteimet fogalmaztam: Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), Szergej Rachmaninov (1873–1943), Artur Schnabel (1882–1951), Wilhelm Backhaus (1884–1969), Artur Rubinstein (1887–1982) Walter Gieseking (1895–1956), Maria Jugyina (1899–1970), Wladimir Horowitz (1904–1989), Rosalyn Tureck (1914–), Szvjatoszlav Richter (1915–1997), Emil Gilelsz (1916–1985), Dinu Lipatti (1917–1950), Anda Géza (1921–1976), Glenn Gould (1932–1982), Martha Argerich (1941–), Kocsis Zoltán (1952–).

Szereplők és szerepek

A zongora szerepe és értékelése szempontjából a 19. században alakult ki és szilárdult meg a hangszernek az a helyzete, amely ma is érvényes, s amely az instrumentumot az összes többiétől eltérő, különleges funkcióval ruházza fel. Hangversenyteremben ma is megszólal sok más billentyűs – orgona, harmónium, cseleszta, csembaló, klavikord, fortepiano –, ám a múlt század eleje, Beethoven és Schubert kora óta (de Chopin, Schumann, Liszt fellépésétől kezdve vitathatatlanul) a zongora *a* billentyűs hangszer; mi több: *a* hangszer. Többletjelentéssel bír, hogy a Bartókkal egyidős svájci zeneíró, Guy de Pourtalès a maga népszerű Chopin-életrajzának „A zon-

gora *poétája"* (Chopin ou le poète) címet adta: a 19. századdal (s az önálló vagy ciklusba rendezett egytételes zongoradarab műfajával) jutott el a zongora ahhoz a szerepkörhöz, mely túlmutat a zenén, s a magányosan billentyűkhöz ülő zongoristát az individuum szószólójának, alaptípusok megtestesítőjének véli. Első kérdésünk tehát: minek tekintik önmagukat a válogatás művészei a felvételek tanúsága szerint?

A nagy Chopin-előadót, Paderewskit hajlamosak volnánk gondolkodás nélkül, az imént megidézett típus, *a költő* inkarnációjaként értékelni. Tévednénk, ha így tennénk! Mennyivel zártabb, szemérmesebb és szikárabb az ő zongorázása, mennyivel kevésbé tartalmazza a kitárulkozás mozzanatát, mint a nála tizenhárom évvel fiatalabb Rachmaninové! Paderewski a férfit, a *hőst* testesíti meg, a szó antik értelmében. S talán még Rachmaninov sem „költő": ő is inkább *rapszodosz* – vagyis több a költőnél, a hevület, a megjelenítés képessége avatja azzá. Válogatásunk művészei közt keresve, az első költő Backhaus, a második Gieseking – német romantikus költők (egyikük költészete eruptív és spontán, másikuké zárt és tartózkodó). Időrendben azonban megelőzi őket egy újabb alaptípus, *a tudós* képviselője, a szó fausti, kereső–kutató–tépelődő értelmében: Artur Schnabel. Vele jelenik meg először az előadásokban két mozzanat: *a mű kultusza* és *a hiteles előadásért vívott küzdelem* jelenléte. Mindkettő többfelé mutat. Az előbbi egészen Glenn Gouldig, akiben azonban egy újabb (és immár eltéveszthetetlenül 20. századi) típust is azonosíthatunk: a *bohócruhába bújt filozófus* megtestesítőjét. Az utóbbi, a küzdelem momentuma a század legküzdelmesebb alkatát, Richtert előlegezi: az ő művészetében meghatározó a *szenvedve alkotás,* az aszketikus (a személyiséget a mű mögé rejtő) szolgálattétel magatartása. Ez utóbbi, a szolgálattétel mások útjának előkészítése formájában jellemzi a sorozat két, Magyarországon kevéssé ismert muzsikusát: az orosz Maria Jugyinát és az amerikai Rosalyn Turecket. Mindkettejüket a *termékenyítés*, a másokra-hatás teszi karakterisztikussá. Jugyina Richterre hatott, Tureck Gouldot ösztönözte.

Átugrottunk két – egymással rokon – alaptípust a század elejéről. A kifinomult *arisztokratáét* (Artur Rubinstein) és az elegáns *világfiét* (Wladimir Horowitz). A különbség látszatra csekély, ám lényegi. Az első mindent a születéssel kap ajándékba *(„körülrajongott és körüludvarolt tehetség, aki csak játszik a nehézségekkel"* – írja róla Thomas Mann), a második ugyanazt birtokolja, mint az első, de a csillogtatás (sőt a fitogtatás) örömét sem restelli. Valamikor a század közepe táján megjelenik egy újabb típus, mely a zongorázást a testetlen, tisztán szellemi élmény ideálja felé közelíti. Ennek is két változata van: az *angyali* (Dinu Lipatti) és az *intellektuális* (Anda Géza). Egy korábbi fonalat felvéve, a küzdelmes zongoraművész-alkatnak előbb Schnabel, majd Richter által megjelenített változatához a ma élők közül egy újabb, merőben másféleképp küzdő zongoraművész csatlakozik: Martha Argerich, aki zenei magatartásával a *nagyvad*at, a ragadozót testesíti meg, a hangszerrel megvalósított kapcsolatban az elemi erőt és a mélyről feltörő ösztönt hangsúlyozva. A sor végén álló muzsikust, ha tetszik: „posztmodern" sokszínűsége okán, hajlamosak volnánk besorolhatatlannak nevezni, holott éppen a művészi gondolkodás számtalan forrásból táplálkozó jellegzetessége mutatja meg, hogy típusosan századvégi jelenséggel van dolgunk: ha Kocsis Zoltánt csupán egyetlen szóval jellemezhetnénk, azt mondanánk

róla, az *összefoglaló*. Művészetét egyformán inspirálja Rachmaninov, Josef Hoffmann, Bartók, Dohnányi, Gould, Kadosa, Kurtág – s mindez a sokféle hatás egységet alkot.

Virtuozitás

Döntő tényező – a zongorajáték erotikája. Válogatásunk sugallata szerint annyiféle, ahány muzsikussal találkozunk. Vizsgálódásunk egyik első tanulsága mindjárt egy legendát kérdőjelez meg: a sokat emlegetett nagy, régi iskola képviselőinek hangszeres tudása nem feltétlenül biztosabb a mai zongoraművészekénél. Inkább *a kockáztatás bátorsága* az, amely a századfordulón a mainál nagyobb volt. Paderewskit hallgatva meglepődünk: milyen pontatlan az ő virtuozitása Chopin Forradalmi etűdjében (op. 10/2 – 1928*); milyen gyakorlatszerű, inkább iskolásan, mintsem fölényesen megoldott benyomást kelt a keze alatt az op. 25/11-es a-moll („Vihar") etűd (1923). Máskor – legtöbbször – fejet hajtunk előtte, mert úgy érezzük: a *funkcionális* virtuozitás nem reprezentatív, nem hivalkodó, inkább a művek hatását (s nem az előadó személyes sikerét) szolgáló fajtáját állítja elénk.

Ez az ideál a zongoraművészet nagy évszázadának több későbbi fejezetét is előlegezi. A magunk kiválasztott művészei közül elsőként Backhausra, majd Gieseking-re hivatkozhatunk a funkcionális virtuozitás későbbi nagy művelői közül. Az a sallangtalan természetesség, amellyel Backhaus uralja Brahms B-dúr zongoraversenyének minden technikai nehézségét (1952); az a világos tisztaság, amellyel Gieseking tolmácsolja César Franck Szimfonikus variációit (1951) és persze Mozart zongoraversenyeit: a K. 488-as A-dúrt és a K. 491-es c-mollt, mindenképpen ezt az elvet örökíti tovább. Nem véletlenül írja Giesekingről Jemnitz Sándor 1941-ben: *„az ész és a szív, fantázia és fegyelem, klasszikus szigor és romantikus hajlam rendkívüli energiái ütköztek össze és működtek közre stílusa kialakulásánál; csakis így teremthették meg azt a nagy feszültséget, amely ily rendkívül változatos és egyúttal rendkívül tiszta hangszeres tudást, virtuózkodástól ment virtuozitást létrehozhatott."*

A „virtuózkodástól ment virtuozitásnak" egy újabb, immár századunk derekán kibontakozó fejezetét írja egyfelől Anda Géza, másfelől Glenn Gould. Az a tárgyilagos indulat, az a pontossággal párosuló tűz, amellyel Anda szólaltatja meg Bartók három zongoraversenyét a Fricsay Ferenc vezényelte RIAS Zenekar kíséretével (1959–60); az az elegáns humor, amellyel Gould játssza Haydn Hob. XVI:49-es Esz-dúr szonátáját (1958), az a plaszticitás, amellyel ugyanő szolgálja Scarlatti szonátáinak elokvenciáját (1968), szavak nélkül is kifejezi a szemléletet, mely szerint a makulátlan technikai kivitelezés *alapfeltétele* minden hiteles előadásnak, nem kell tehát hivalkodva önálló életet élnie.

Ha csodáljuk e szemlélet egységet teremtő szervességét, mindez nem mond ellent annak, hogy éppúgy csodáljuk a Paderewski utáni nemzedékek sorából mindazokat, akik nagyon is megcsillogtatják virtuozitásukat. Válogatottunk három par excellence virtuóza ezt háromféleképpen teszi. Szergej Rachmaninov virtuozitása ta-

* Itt és a következőkben: a felvétel évszáma.

gadhatatlanul *demonstratív,* de az előadóművészetnek olyan lenyűgöző grandezzájával, olyan lendülettel és indulattal párosul, hogy inkább hat büszke méltóság gyanánt, mintsem hivalkodásként. Ezt érezzük, ha előadásában meghallgatjuk saját művei közül az op. 10/5-ös G-dúr humoreszket (1940), Rimszkij-Korszakov Dongóját (1929), Chopin b-moll szonátájából a finálét (1930), Schumann Karneváljának számos tételét, köztük a *Pause* feliratút (1929), Mendelssohn Szentivánéji álom kísérőzenéjének Scherzóját (1935). Rachmaninovval ellentétben Artur Rubinstein nem demonstrálja, csupán hanyag természetességgel éli meg önnön virtuozitását. Az öt zongoraverseny, melyet a sorozat kínálatából előadásában meghallgattam (Schumann, Grieg, Saint-Saëns g-moll, Chopin f-moll és Csajkovszkij b-moll) csupa kései felvétel: 1958-ból, 1961-ből illetve 1963-ból származó dokumentumok. Rubinstein ekkor már túl volt a „megjavulás" korszakán: a notórius nem-gyakorló magatartásán az 1932-ben kötött házasság változtatott. *(„Nem akartam, hogy halálom után valaki azt mondja a feleségemnek: az ön férje egy lusta naplopó volt, sose dolgozott a hangszer mellett, holott az ő tehetségével valóban nagy zongoraművésszé válhatott volna.")* Korábban a német közönség Rubinstein játékát pontatlannak találta, az angolok és amerikaiak pedig olykor egyenesen visszakövetelték koncertjegyük árát, tapasztalva Rubinstein nagyvonalúságát. Nos, a *korábbi* Rubinsteinnek ezeken a felvételeken nyoma sincs – annyi azonban bizonyos, hogy hallatlanul elegáns, nagyúrian könnyed játékával a zongoraművész mintegy rálegyint a virtuozitásra. Nem úgy Wladimir Horowitz, akinek általam meghallgatott II. számú albuma meglehetősen komplex módon ábrázolja egyéniségét, súlyt helyezve a komoly és elmélyült muzsikus bemutatására (Liszt: h-moll szonáta, Prokofjev: 7. szonáta), de a Liszt-rapszódiák (2. magyar rapszódia – 1953; 6. magyar rapszódia – 1947) és Chopin Polonéz-fantáziájának (Asz-dúr, op. 61 – 1982) előadójáról sem feledkezve meg. Horowitz keze alatt a virtuozitás minden lehetséges pillanatban érvényesül, és bizony, olykor „leválik" a kompozíciók testéről, önálló életet él. Némely vonatkozásban – mutatis mutandis – talán az ő utódaként hallgathatjuk Martha Argerichet, amint hallatlanul teherbíró technikával, férfiakat megszégyenítő temperamentummal játssza Liszt Esz-dúr zongoraversenyét (1968), tűzijátékot idézve sziporkázik Ravel G-dúr koncertjében (1967).

Akadnak listánkon művészek, akik virtuózak, de virtuozitásuk *sebezhető.* E típus legfontosabb képviselője Artur Schnabel, aki a sorozatban szereplő felvételeken rendkívüli lendülettel és tűzzel játssza Beethoven Waldstein-szonátáját (op. 53, C-dúr – 1933), különleges érzékenységgel és a tempók–hangvételek iránti fokozott affinitással az op. 109-es E-dúr, illetve az op. 111-es c-moll szonátát (1942), enciklopédikus karaktergazdagsággal a Diabelli-változatokat (op. 120 – 1937) – de játéka sokszor darabos, és a pontosság nála gyakorta esik áldozatul a pillanat hevének. Részben az ő típusát folytatja Richter, akiről tudjuk: olykor technikailag kifogástalanul kivitelezett hangversenyfelvételeinek forgalmazását is megtiltotta, mert zeneileg volt elégedetlen a produkcióval, máskor azonban hanghibákkal tarkított tolmácsolásait is vállalta hanglemezen, mert a szóban forgó esetben zeneileg kielégítette az interpretáció. S végül akad olyan muzsikus, akinél a technika, már-már azt mondhatnánk,

„nem jellemző". Első hallgatáskor valósággal megütközünk azon, a szó szigorúan hangszeres értelmében milyen iskolásan játssza Rosalyn Tureck Bach Goldberg-variációit (1957); furcsálkodva nyugtázzuk, hogy a Bach-előadás legendás amerikai „papnőjének" előadásában milyen sok a „biztonsági" megoldás. Szintén nem a – jóllehet, Tureckénél sokkal biztosabb – technikai kivitelezés, inkább a karakterizálás és a formálás tökéletessége, a művekkel együttlélegző ihletettség teszi vonzóvá Maria Jugyina Bach- (szintén Goldberg-variációk – 1968) és Beethoven-tolmácsolásait (Diabelli-variációk, op. 120 és Eroica-variációk, op. 35 – 1961).

A hangzó tér

Az epébe mártott tollú Bernard Shaw-t 1891 júniusában, a *The World* hasábjain készteti rosszallásra *„Paderewski különlegesen kemény billentése, amely még akkor is érezhető, amikor a legnagyobb könnyedséggel játszik, és amely inkább mestere* [Leschetitzky], *mint az ő rovására írandó"*. A *Great Pianists of the 20th Century* Paderewski-albumának 1911 és 1930 között készült felvételeit hallgatva úgy véljük, e megjegyzés aligha vonatkozhatott egyébre, mint arra a páratlanul finom és körülhatárolt, egzaktságát tekintve mai hallásunk számára meglepően modern hangra, mely Paderewski Chopinjét a tartózkodás varázsával ruházza fel, s mindig megóvja a túláradástól. Kiragadott példaként elég az Esőcsepp-prelűdre (op. 28/15 – 1928) hivatkozni annak illusztrációjaképpen, hogy Paderewski hangjában olykor van valami jó értelemben vett szárazság. Billentése nyomán a zongora hangja többnyire kicsi, a hangszer hangzása csak kitüntetett pillanatokban szimfonikus – ez utóbbi esetre példa az esz-moll polonéz (op. 26/2 – 1930), az A-dúr polonéz (op. 40/1 – 1911) vagy az Esz-dúr keringő (op. 18) felvétele (1928). Rachmaninov billentése is ismeri ezt az intimitást, sőt a csilingelést is: Johann Strauss–Karl Tausig *Man lebt nur einmal* című valcerében (1927). Nála azonban alapélményünk mégis a szimfonizmusé: a pörölycsapás-basszusoké, melyeket saját cisz-mol prelűdjének (op. 3/2) előadásakor (1928) alkalmaz; a szélsőséges hangzásbeli ellentéteké, melyekkel Chopin b-moll szonátájában (op. 35) a Gyászinduló drámaiságát fokozza (1930); a különlegesen erős hangsúlyoké, melyekkel Beethoven 32 változatát (WoO 80 – 1925) vagy Schumann Karneválját (op. 9 – 1929) központozza. Artur Rubinstein versenymű-felvételeit hallgatva egyrészt arra figyelünk fel, hogy ez a hang még a legférfiasabb, leghatározottabb pillanatokban is finoman artikulált, másrészt úgy érezzük: ez a régi iskolát képviselő, nagy zongorista mintha igyekezett volna minden egyes mű, minden egyes szerző vagy korszak külön zongorahangját megkeresni – érzékenyebben, mint a '70-es évektől felnövekedett mai nemzedék tagjai, akik sokszor ugyanazzal a billentéssel játsszák Bachot, Mozartot és a 20. századi zenét. Feltűnő, milyen fűszeres zamatú, saját hangot talál Saint-Saëns 2., g-moll koncertje (op. 22), s ezen belül is kiváltképp az ironikus 2. tétel, az *Allegro scherzando* számára (1958). Ebben az összefüggésben érdemes elgondolkodnunk azon, amit 1966-ban Varga Bálint Andrásnak mondott, egy budapesti interjúban: *„Nekem nincs stílusom – nem is létezik olyan dolog, hogy stílus"*. Nos, a *zongoraművésznek* talán nem volt stílusa – de nagyon is tiszteletben tartotta a *művek* jogát az önálló hangon való megszólalásra.

Artur Schnabel markáns, érces kalapácszongora-tónusa jól szolgálja a kompozíciók horizontális és vertikális áttekintését: a dallamok elemző tagolását és a faktúra röntgenképszerű átvilágítását. Utána sokan jönnek, akik ezt a tiszta és markáns, egyszerre érzéki és intellektuális hangzásideált képviselik. Ezen a hangon halljuk Tureck előadásában Bach Olasz koncertjét és Négy duettjét (1959), ebben a tiszta és átszellemült tónusban zongorázik Bachot Lipatti is (B-dúr partita BWV 825 – 1950) – és természetesen ennek a hangnak szélsőségesen objektivált változatát keveri ki Gould, mint azt albumának Byrd- és Gibbons-felvételei tanúsítják (1967–68). Argerich hangjának egzakt volta speciális eset: ebben a hangban (mint azt Rachmaninov 3. zongoraversenye is érzékelteti – 1982) erősebben érvényesül a régi nagy romantikusok hatása. Ugyanígy az átlagosnál összetettebb (és főként: az idők során másokénál többet változott, nagyobb utat járt be) Kocsis zongorahangja: ez a tónus a hetvenes évek Gould ösztönzését tükröző Bach- és Mozart-játékának élességétől jutott el a mai, nivelláltabb, régi és újabb muzsikusok hatását ötvöző megszólalásig. (Kocsis albuma – nyilván tudatos döntés eredményeként – teljesen mellőzi ezt a korai, kamaszosan szertelen és mégis oly vonzó korszakot: a válogatás kizárólag 1981 után készült felvételeket tartalmaz. Itt kell megjegyeznem, hogy a zongoraművész munkásságát ismerő meglepődik a lemez tartalomjegyzékét olvasva: mintha ez a két CD nem igazán híven mutatná be Kocsist. A lemezen egyetlen hangnyi Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms sem hallható – szerzők, akiket Kocsis értőn, felfedező leleménnyel játszott és játszik –, hallunk azonban egy kevés Grieget és Lisztet, sok Debussyt, egy teljes Rachmaninov-koncertet, és Dohnányit. Ami valósággal megdöbbentő: Kocsis korszakalkotó és egyedülálló Bartók-tolmácsolásaiból összesen hat percnyi hangsúlytalan ízelítő került a kiadványra – a Román népi táncok hat rövid tétele.)

Emil Gilelsz billentését részletesen jellemzi Kroó György 1970 januárjában, egy budapesti koncert kritikájában: *„zongorázásának a félelmetes tudáson és biztonságon kívül elsősorban a billentéskultúra adja a varázsát, a hang csengése, kereksége, gördülékenysége, az érintés rugalmassága."* E tekintetben mintha csak Kroót illusztrálná a sorozat II. Gilelsz-albuma – a Petruska feszesen megformált Orosz táncával éppúgy, mint Csajkovszkij G-dúr zongoraversenyéből a délceg finálé kicsattanó energiájával. Hasonlóan kristályos tisztaságú és plasztikus Maria Jugyina billentése Bach Goldberg-variációinak felvételén (1968). A sor végére az a zongoraművész került, akit a róla szóló portréfilm angol címében a rendező, Bruno Monsaingeon nem véletlenül nevez rejtélynek *(the Enigma)*: Richter a zongorahang és a hangszer hangzása tekintetében éppoly kevéssé meg- és kiismerhető, mint bármely más vonatkozásban. Ha Bach-játékát hallgatjuk, s azt hisszük, hogy megismertük – Beethovenje rácáfol a hallottakra. Ha Schubertjének transzcendens csengése azt sugallaná, megtaláltuk a jellemző richteri zongorahangot – Liszt- vagy épp Prokofjev-tolmácsolásai valami egészen mással szembesítenek. Az a Richter-album, mely e válogatásban szerepel, megkönnyíti az osztályozást, mert legfontosabb produkciója különlegesen jellegzetes, markáns teljesítmény: az Egy kiállítás képei 1958-as, szófiai koncertelőadása. Az interpretáció olyan földmélyi erőket szabadít fel, hangja olyan vad és bar-

bár, hogy ennek alapján nem nehéz Richtert besorolni. Ez a robusztus hang, súlyos és kivételes erejű billentés azonban csak egy a százféle lehetséges richteri megszólalás közül.

A hangzó idő

A sorozat egyik megkerülhetetlen tanulsága a rubatóval kapcsolatos. A sarkos fogalmazástól mindig érdemes óvakodni, ezúttal azonban úgy tetszik, kijelenthető: nagy zongoraművész nem képzelhető el rubato-játék nélkül. Paderewski hajlik a giusto zongorázásra, rubatója mérsékelt (lassú tételekben intenzívebb), de épp ezért: amikor jelen van, jelentősége is van. Chopin op. 10/5-ös Gesz-dúr etűdjében (1928) a forma fordulópontjain hallunk tőle lassítást. Az op. 25/1-es Asz-dúr („Hárfa") etűd megformálásakor (1912) a rubato Paderewski keze alatt abszolút „biológiai folyamat": tökéletesen természetes, a légzés hullámzásához hasonló. Rachmaninov rubatója bőséges és gyakran drámai. Sokszor játszik szabadon, deklamálva. Előadásában Chopin cisz-moll scherzójának (op. 39) elejét hirtelen nekiszaladások tarkítják, a triószakasz dallamát viszont meglepően kiszélesíti (1921). Hatalmas, drámai rubatók nyomatékosítják a b-moll szonáta (op. 35) nyitótételének formai tetőpontját (1930). Nagy ritardandót hallunk ugyanitt a Gyászinduló végén. A keringőkben a zárlat előtt Rachmaninov jellegzetes eszköze a kivárás; ugyanilyen kedvelt szokása, hogy dallamok kezdetén az első néhány hang után átmenetileg lelassít. Rachmaninov lélegző rubato-játékának legfőbb jellemvonása, hogy egy *zeneszerző* kreativitását és elemző megértését sugározza. Rubinsteinnél a rubato finoman, alig érzékelhetően bár, de folytonosan jelen van. A zongoraművész ezt az eszközt is úgy használja, mint minden mást: elegáns természetességgel. Jól megfigyelhetjük az említetteket Schumann a-moll koncertjének deklamatív szakaszaiban. Ám ahol a rubato a zene amúgy is jelenlévő eredeti hajlamaira való *rájátszás* volna, ott Rubinstein rövidre fogja a gyeplőt: Chopin f-moll zongoraversenyét markánsan ritmizálja, és takarékosan él benne a lélegeztetés módszerével.

Schnabel rubatója értelmező funkciójú: a formát működteti és tudatosítja. Vele ellentétben Backhausét mai füllel alapvetően emocionális rubatónak halljuk – *mai füllel,* hiszen 1934-ben Tóth Aladár éppen az emóciót hiányolta a zongoraművész játékából: *„Backhaus – becsületes szerénységből vagy férfias tartózkodásból – nem önti bele interpretációiba forró költői közvetlenséggel és teljességgel szubjektív belső egyéni életét. Az egyéniség tüze ezért nála nemigen keltheti a költészet titokzatos varázsával végsőkig intenzív életre a műalkotásokat."* Ehhez képest mai, hanglemezeken és gépies zongorázáson edzett ízlésvilágunk vonzón szubjektívnak érzi a sorozat I. Backhaus-albumának felvételeit. Igaz, ez már az idősödő művész portréja: az előadások dátuma 1952, 1954, 1956. Rubatóban gazdag a Pathétique-szonáta (op. 13) nyitótételének bevezetése, akárcsak a d-moll szonáta (op. 31/2) hasonló formarésze, sőt utóbbiban még a pergő ritmusú finálé is hullámzik, mint a tenger. Schubert Esz-dúr impromptu-jében (D. 899/2) az alaptéma rubatója szemérmesen visszafogott, de annál hatásosabb – mintha valaki lágyan maga elé dúdolna. Sőt még Brahms friss ritmusú C-dúr intermezzóját (op. 119/3) is jótékony aritmia lazítja fel Backhaus kon-

cepciójában. Azt pedig talán nem is kellene külön hangsúlyozni, hogy Schumann *Warum?* című darabja, a *Fantasiestücke* (op. 12) 3. tétele *beszél* hozzánk a zongoraművész ujjai alatt.

A rubato, a zene oly fontos lélegeztetése persze, ahogyan haladunk előre az időben, sajnos egyre csökken, mindinkább átadja helyét a kiegyenlített pulzusú játéknak, jelzésszerűvé válik. Már Gieseking 1951-es Mozart-felvételei is ezt illusztrálják. Nem úgy szintén Giesekingtől (és szintén az ötvenes évekből) Chopin *Berceuse*-e (op. 57), Schumann *Schlummerlied*je (az *Albumblätter*ből, op. 124) valamint Szkrjabin két darabja, az op. 32/1-es Fisz-moll poéma és az op. 15/4-es E-dúr prelűd. A rubato tehát először eltűnik a klasszikából, és mint rezervátumba, a romantikus zene előadói gyakorlatába szorul vissza.

Rubato szempontjából Horowitz: a nagy visszacsatolás. 1904-es születése révén több mint másfél évtizeddel fiatalabb Rubinsteinnél, és mégis: előadói modora – az ő esetében tiszta lelkiismerettel használhatjuk e szót – még sokkal korábbi hatásokból, a nála harminc esztendővel idősebb, nagy barát, Szergej Rachmaninov művészetéből táplálkozik. Horowitznál a zenei kifejezés lehet olykor hatásvadász, túlzó – de minden pillanatban személyes. A mű mindig lélegzik keze alatt, az eddig említett példákon kívül említhetjük Liszt 1. elfelejtett keringőjét (1930), *Au bord d' une source* című kompozícióját a Zarándokévek első kötetéből (1947), Schubert–Liszt *Soirées de Vienne* című sorozatának 6. darabját (1989) – de még egy olyan, nem az „elegáns", hanem a „meditatív" körbe tartozó darab, mint a 104. Petrarca-szonett (1951) is megkapja Horowitztól a neki járó rubatót.

Jugyinánál természetszerűleg inkább Beethoven, mint Bach tételeiben fedezhetjük fel a rubato szerepét. Tureck Goldberg-variációi viszont arra adnak alkalmat, hogy egyrészt jelezzünk egy tendenciát, másrészt nyugtázzuk a zongoraművésznő esetében az azzal való *szembehelyezkedés* mozzanatát. Ahogyan a rubato lassan háttérbe szorul, „konszolidálttá" válik, úgy lép előtérbe a zenei időérzékelés egy másik tényezője, a *tempó*. Ennek *gyorsulása* a század közepétől máig tartó jelenség – ehhez képest figyelemreméltó, hogy Tureck meghökkentően lassan, „tanulótempóban" játssza a Goldberg-variációkat.

Az 1958-as Richter-felvételek rubatója Schubert-darabokban (C-dúr moment musical D. 780/1; Esz-dúr impromptu D. 899/2; Asz-dúr impromptu D. 899/4) szemérmes, de intenzív, Chopinnél (E-dúr etűd op. 10/3) nagyobb szerepet kap, igazi területe Liszt (Elfelejtett keringők: 1., Fisz-dúr; 2., Asz-dúr; 5. és 11. Transzcendens etűd) és Rachmaninov (gisz-moll prelűd, op. 32/12). Gilelsz zongorázásának lélegző karakterére elsősorban Medtner *Sonata reminiszenzá*jában (a-moll, op. 38/1 – 1968) és Prokofjev-tételekben (8. szonáta, op. 84, *Andante sognando* – 1974) figyelünk fel. Lipatti költői, de fegyelmezett játékát Brahms keringőiben (op. 39 – 1937) és Chopin h-moll szonátájában lazítja fel rubato. Természetesen az Anda-album is Chopin műveiben örvendeztet meg finom aritmiával. Gould e szempontból külön tanulmányt érdemelne: kivételesen intellektuális játéka egyszerre rendkívül feszült és ugyanakkor oldott – egyszerre giusto és eközben szinte folyamatosan lebegteti a ritmust. Ezt a jelenséget a Gould-album legtöbb felvételén megfigyelhetjük. A Ko-

csis-válogatásban a rubato leggazdagabb kincsesbányáját a Grieg- és Debussy-tételek kínálják.

Fejlődés vagy változás?

A nyelvészet újra és újra fellángoló vitája: fejlődik-e a nyelv, vagy csak változik? Firtathatnánk ugyanezt a zongoraművészettel kapcsolatban is, az elmúlt évszázad hangzó dokumentumaiból nyert tapasztalatokra támaszkodva. Felelni éppoly nehéz volna, mint a nyelv esetében. A kérdést célszerű két részre bontani – úgy legalább az egyik rész viszonylagos biztonsággal megválaszolható. Kétségtelen, hogy a 20. században minden hangszerjáték, így a zongoraművészet is szélsőségesen teljesítménycentrikus lett: *sporttá* vált. Miként a többi sport területén, az eredmények az évtizedek során a zongoraművészetben is egyre javultak. Igaza van kollégámnak, aki Rachmaninov lemezéről a zeneszerző–zongoraművész egyik etűdjét hallgatván, így kommentálta a felvételt: „ezt ma Kocsis Zoltán jobban játssza". Kétségtelen, ha a zongorázást mint hangszeres teljesítményt vizsgáljuk, nyugodt szívvel megfogalmazható a válasz az ominózus kérdésre: igen, a zongoraművészet fejlődött az elmúlt száz esztendő alatt. Ma a Kocsisénál sokkal szerényebb felkészültségű, átlagos tudású zongoristák is könnyedén oldanak meg olyan technikai feladatokat, amelyeken száz éve a hangszer játékosainak legtöbbje elvérzett.

Ha azonban a személyiség szabad és kreatív megnyilatkozása áll a kérdés középpontjában, a válasz negatív. Míg a múlt század végén, a századelőn és a két világháború közötti korszakban *maga a zongorázás* stílusa volt szubjektív, ma – részben a sporttá vált hangszerjáték „szabályainak" egységesítése, részben a hanglemezipar hatása következtében – *csak a legnagyobb egyéniségek* előadásmódja személyes, s még az övék sem oly bátran és feltétlenül, mint a korábbi nagy nemzedékek képviselőié. E tekintetben a *Great Pianists of the 20th Century* éppen azért jó gyűjtemény, mert ma élő kortársaink felvételei közül válogatva *nem tükrözi híven* a jelent; nem a „jellemzőből" (az átlagosból) válogat, hanem a kiemelkedőkre irányítja a figyelmet. Ők kevesen vannak, de szuverén személyiségek: a cikkünkben szereplő Martha Argerich és Kocsis Zoltán mellett Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel, Friedrich Gulda, Alicia de Larrocha, Radu Lupu, Murray Perahia, Maurizio Pollini, Schiff András felvételei táplálhatják a zenehallgató reményét: az érzelmekben és indulatokban gazdag, képzelőerőtől inspirált zongorázás az uniformizált előadásmód falanszter-korszakában sem veszett ki végleg – él, hat, és üzen a jövőnek a maga értékeivel.

Avasi Béla

BARTÓK »MADÁRDAL« CÍMŰ KÓRUSMŰVÉNEK INTONÁCIÓS TÉRKÉPE*

A háromszólamú kórusmű intonációját hatféle, egymással összefüggő számsorozattal jellemezzük. Egy-egy számsorozat adódik a szoprán, mezzo és alt dallamában az *egymást követő* hangközök frekvencia-arányaiból, a másik három pedig a szoprán–mezzo, mezzo–alt és szoprán–alt szólampárok *egyidejűleg* hangzó intervallumainak frekvencia-arányait tartalmazza. Intonációs térképünkön tehát mindhárom szólam kottaképe kétszer szerepel, a fent felsorolt szólampárok sorrendjében. A szoprán *dallamának* frekvencia-arányait az 1. és 5. kottasor fölött, a mezzo arányait a 2. és 3. kottasor között, az alt arányait a 4. és 6. sor alatt tüntettük fel. A szólamok *együtthangzó* intervallumainak frekvencia-arányait a szólampárok kottasorai közé helyeztük el. Az arányokat jelző törtszámokban mindig a számláló utal a magasabban szóló hangra, s a nevező a mélyebbre, még szólamkereszteződések esetében is.

A dallamalkotó hangközök frekvencia-arányait többnyire a tonalitás összetartó ereje, a kvintrokonság határozza meg. A diatonikus hangközök arányainak következetes érvényesítése azonban bizonyos esetekben torz, hamis harmóniákhoz vezethet. A kórus tiszta intonációjának egyik fő ismérve éppen a konszonáns harmóniák szép hangzása, ez pedig csak a dúr és a moll akkordok akusztikus hangközeivel valósítható meg. A harmóniákat felépítő hangközök frekvencia-arányai tehát elsőbbséget élveznek a melódiákat alkotó intervallumok arányaival szemben.

A tiszta prím 1:1 és a tiszta oktáv 2:1 aránya természetesen egyformán szükségszerű mind a szólamokban, mind a szólamok között. A 3/2 arányú tiszta kvint és a 4/3 arányú tiszta kvart csak a dúr és moll akkordok elengedhetetlen része, a szólamok dallamaiban ezektől eltérő arányú kvintek, illetve kvartok is előfordulhatnak. Az alapállású konszonáns hármashangzatokban és megfordításaikban a tercek és szextek akusztikus hangközök: a kisterc aránya 6/5, a nagytercé 5/4, a kisszexté 8/5, a nagyszexté 5/3. A szólamokban akusztikus, illetve pitagoraszi tercek és szextek egyaránt szerepelhetnek. A kisszekundok esetében a diatonikus félhang 16/15 arányától csak kivételes esetekben térünk el.

Az intonációs térképek tehát általában úgy készülnek, hogy először meghatározzuk a konszonáns hármashangzatokat felépítő hangközök arányait, majd a szólamo-

* Részlet a szerző készülő, Bartók valamennyi gyermek- és nőikarát végigelemző könyvéből.

kat alkotó hangközök lehetséges arányaiból kiválasztjuk azokat, amelyek a legbiztonságosabban vezetnek hozzájuk. A térkép rajzolása tehát aritmetikai feladat: törtszámok (arányok) összevetése zenei igénnyel.

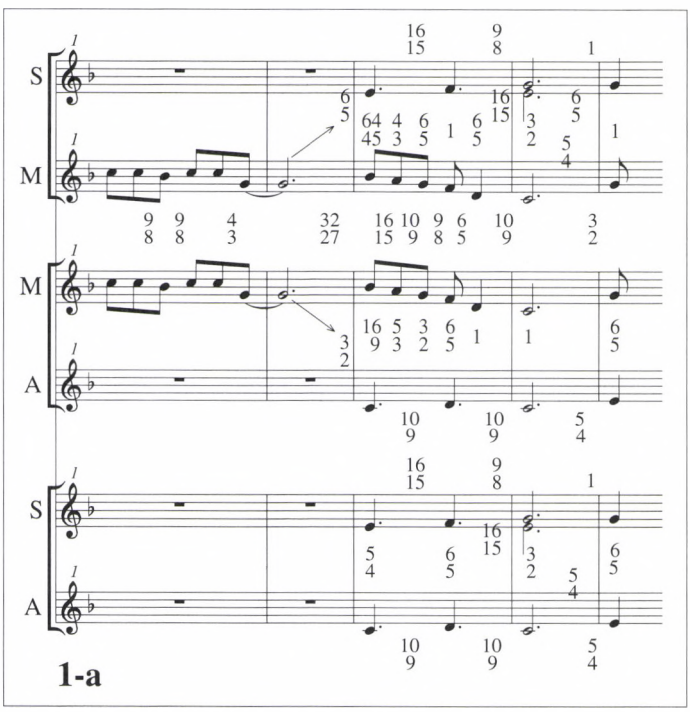
Az intonációs térképek korántsem arra valók, hogy a kórustagok a frekvenciaarányokra gondolva énekeljék a szólamukat, hanem arra, hogy a karvezetőt előre tájékoztassák, hol és miféle intonációs buktatókkal találkozhatnak a kórusmű megtanítása során, továbbá hogyan lehet azokat célszerűen elkerülni. Egy-egy részlet „feltérképezésében" arra is rámutatunk, hogy a szólamokat alkotó hangközök eltérő frekvencia-arányai miféle torz hangzásokhoz vezethetnek. Túlzás lenne azonban valamennyi melodikai és harmóniai figyelmeztetésre reagálni: a zene sodrásában a számszerűen kimutatott tisztátlanságok elmerülnek, s csak azok a hamisságok bántóak, amelyek kívül esnek az ingerküszöb határain.

Az intonációs térkép kisebb egységei nagyjából a kórusmű formai felépítését követik.

Az 1-a és 1-b kottaábra: 1–4. ütem

A négy ütem hangkészlete az 1b előjegyzésű diatónia hangjaiból áll.

Már az első szekundlépés frekvencia-aránya kérdéses: 9/8, vagy 10/9 arányú *c-b* nagyszekundot énekeljen-e a mezzoszoprán? *„Két út van előttem. Melyikre induljak?"* – idézhetjük népdalunkat.



Az 1-a kottaábrán 9/8 a mezzo *c-b* nagyszekund lépésének aránya. A 4/3 arányú *c-g* tiszta kvart ugrás után a mezzo *g-b* dallamugrása

4/3 : 9/8 = 32/27 arányú pitagoraszi kisterc.

Az 1-a kottaábra szólamaiban az F-dúr hangnem frekvencia-arányai érvényesülnek. A hangkészlet szomszédos hangmagasságainak arányai:

c	b	a	g	f	e	d	c
9/8	16/15	10/9	9/8	16/15	9/8	10/9	

A 2. ütemből a 3-ikba való átmenetben a fölfelé mutató nyíl azt jelzi, hogy a mezzo *g* hangja és a szoprán *e* kezdőhangja között a kisterc aránya 6/5, a 3. ütemben tehát a két szólam *e-b* szűk-kvint hangközének aránya

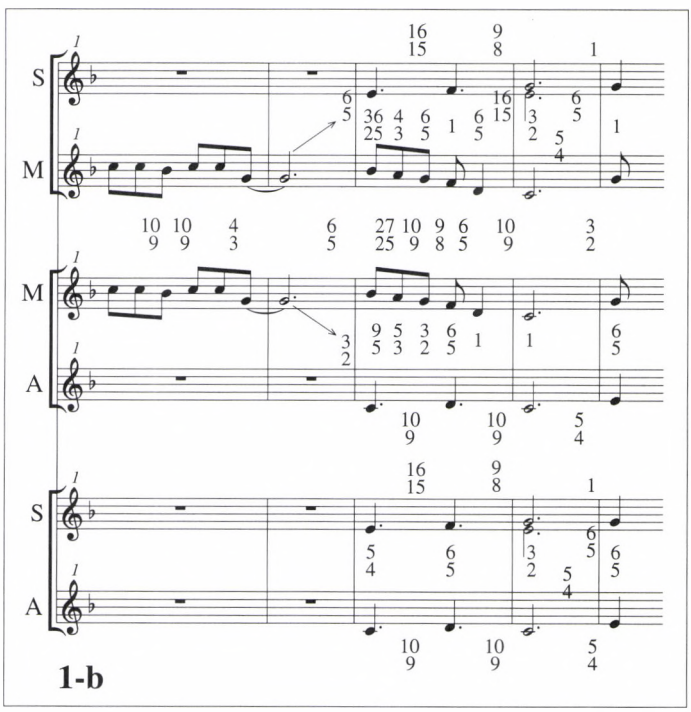
$$6/5 \cdot 32/27 = 64/45$$

Ugyanott (2–3. ütem) a mezzo *g* és az alt *c* kezdő hangja között a tisztakvint aránya 3/2, a 3. ütemben tehát a két szólam *b-c* kisszeptim hangközének aránya

$$3/2 \cdot 32/27 = 16/9$$

A szoprán–alt *e-c* nagytercének aránya

$$16/9 : 64/45 = 5/4$$



1-b

Az 1-b kottaábrán a mezzo *c-b* nagyszekund lépésének aránya 10/9, tehát a *b* hang magasabban szól, mint az 1-a kottaábrán, továbbá a *g-b* kisterc ugrás aránya is más:

$$4/3 : 10/9 = 6/5$$

A 2. ütemből a 3. ütembe való átmenetben a mezzo *g* és a szoprán *e* kezdő hangja között a kisterc aránya itt is 6/5, a 3. ütemben a két szólam *e-b* szűkített kvint hangközének aránya azonban:

$$6/5 \cdot 6/5 = 36/25$$

Ugyanott (3. ütem) a mezzo–alt *b-c* kisszeptim hangközének aránya:

$$3/2 \cdot 6/5 = 9/5$$

és a szoprán–mezzo *e-c* nagytercének aránya:

$$9/5 : 36/25 = 5/4$$

A 3. ütem mezzo szólamában a magasabb *b* hang miatt a *b-a* kisszekund lépés aránya 27/25, mert csak így szólhat tisztán az ütem második nyolcadán az a-moll szextakkord. A szoprán–mezzo 36/25 arányú *e-b* szűkített kvint hangköze után a mezzo 27/25 arányú kisszekundot lépve a két szólam *e-a* tiszta kvart hangközének aránya:

$$36/25 : 27/25 = 4/3,$$

a mezzo–alt 9/5 arányú *b-c* kisszeptim hangköze és a szoprán 27/25 arányú kisszekund lépése után a két szólam *a-c* nagyszext hangközének aránya:

$$9/5 : 27/25 = 5/3$$

A mezzo 16/15 arányú kisszekundlépése esetén a szoprán–mezzo *e-a* tiszta-kvart hangközének aránya:

$$36/25 : 16/15 = 27/20\text{-ra},$$

a mezzo–alt *a-c* nagyszext hangközének aránya:

$$9/5 : 16/15 = 27/16\text{-ra módosulna.}$$

Az 1-b kottaábra hangkészletében a szomszédos hangmagasságok frekvencia-arányai:

c	b	a	g	f	e	d	c
$\frac{10}{9}$	$\frac{27}{25}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	

A konszonáns hármashangzatok – a kvinthelyzetű C-dúr akkordok és az a-moll szextakkord – mind az 1-a, mind pedig az 1-b kottaábrán akusztikus hangközökből tevődnek össze.

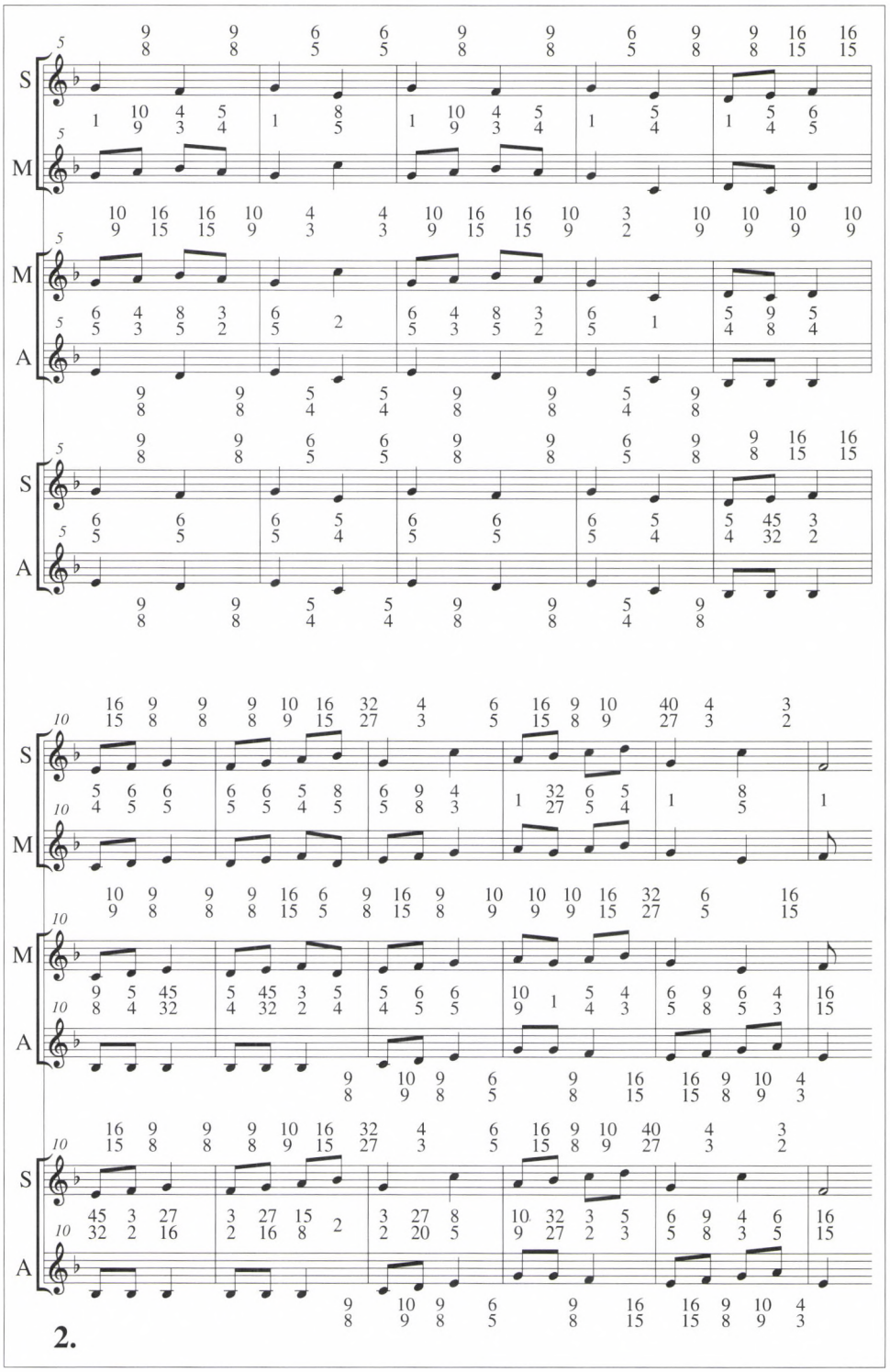
A 2. kottaábra: 5–14. ütem

A 2. kottaábra *(a 409. oldalon)* tíz ütemének hangkészletét is az 1b előjegyzésű diatónia hangjai alkotják. A szólamokban az F-dúr hangnem frekvencia-arányai következetesen érvényesülnek.

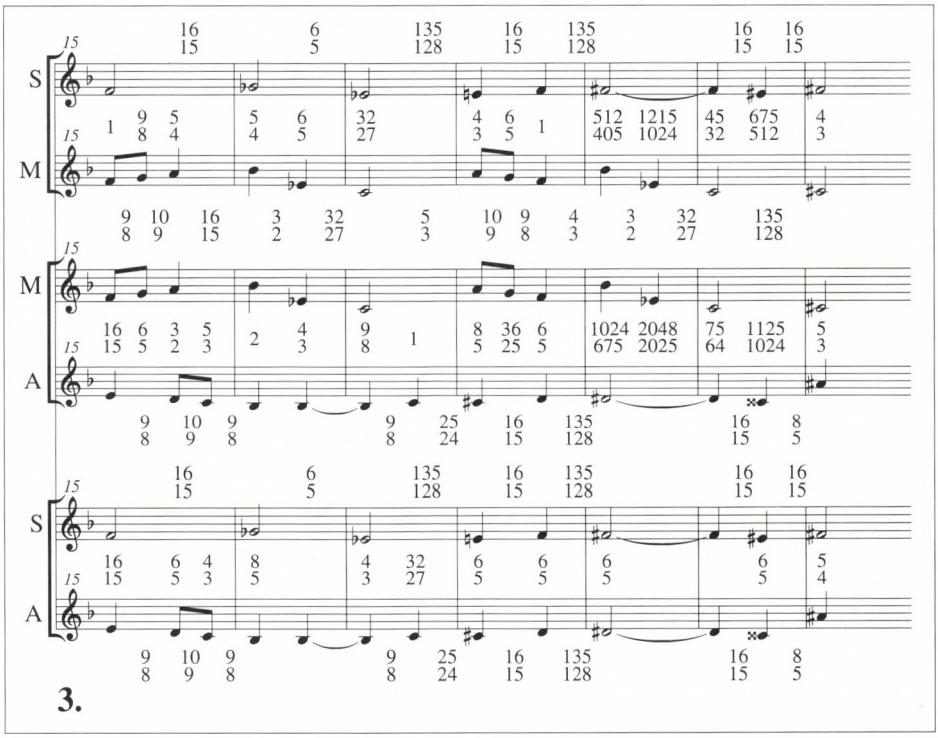
A 11. és 12. ütemek között a szoprán *b-g* kisterc ugrásának aránya 32/27; a 6/5 arányú *b-g* kisterc ugrás után a 12. ütem kezdetén megszólaló C-dúr harmónia *g-e* kistercének aránya 32/27-re, a *g-c* tiszta kvint hangközének aránya 40/27-re módosulna, a kvinthelyzetű C-dúr akkord tehát hamisan szólna.

A 13. és 14. ütemek között a szoprán *d-g* tiszta kvint ugrásának aránya 40/27; 3/2 arányú *d-g* tiszta kvint ugrás után a mélyen intonált *g* hang a szoprán–mezzo és szoprán–alt *g-e* kistercének 6/5 arányát 32/27-re módosítaná. Ha viszont a 13. ütemben a szoprán a *d* hangot intonálná magasabban – a 9/8 arányú *c-d* nagyszekund eredményeként –, akkor a *d-g* tisztakvint ugrás aránya 3/2 lenne, viszont a szoprán–mezzo *d-b* nagyszekund hangközének aránya 81/64-re módosulna, s a pitagoraszi nagyterc miatt a B-dúr kvartszextakkord hangzása torzulna.

A 2. kottaábra konszonáns hármashangzatait – B-dúr szext, d-moll, B-dúr, C-dúr szext, F-dúr és B-dúr kvartszext harmóniákat – akusztikus hangközök alkotják.


S
M
A
2.

A 3. kottaábra: 15–20. ütem



A hat ütem hangkészlete az 1b előjegyzésű diatóniából a keresztes hangok világába vezet. Eleinte még b-vel módosított hangokkal találkozunk, de a szélső szólamok kromatikus fordulatai után már Fisz-dúr kvartszextakkordhoz jutunk. Az intonációs bonyodalmat az okozza, hogy míg a szoprán *fisz*, *eisz*, az alt *cisz*, *disz*, *ciszisz* (!) hangokat énekel, addig a mezzo még az előző tonalitás motívumait ismétli, és csak az utolsó, kromatikus fordulatában érkezik a Fisz-dúr kvartszextakkord *cisz* hangjára.

A 16. ütem hangjaiból alakítható esz-moll kvartszextakkord meghatározza

a *b-gesz* nagyterc 5/4, a *gesz-esz* kisterc 6/5,
az *esz-b* tiszta kvart 4/3, a *b-esz* tiszta kvint 3/2 és
a *gesz-b* kisszext 8/5 arányát.

A 15. ütem végén a szoprán–alt *f-c* tisztakvart és a 16. ütem kezdetén a *gesz-b* kisszext arányaiból, valamint az alt 9/8 arányú *c-b* nagyszekund lépéséből adódik a szoprán *f-gesz* kisszekund aránya:

$$8/5 : (4/3 \cdot 9/8) = 16/15$$

Az *esz-c* kisterc arányát az *esz-d* kisszekund és a *d-c* nagyszekund arányaiból számítjuk ki:

$$16/15 \cdot 10/9 = 32/27$$

A 17. ütemből a 18.-ba a szoprán *esz-e*, az alt *c-cisz* kromatikus lépéssel megy át. A 17. ütem végén a szólamok 32/27 arányú *c-esz* kistercet hangoztatnak, a 18. ütem kezdetén A-dúr szextakkord szól, a szextakkord akusztikus hangközökből áll.

A szoprán–mezzo 32/27 arányú *esz-c* kisterc hangközéről a mezzo 5/3 arányú *c-a* nagyszextet ugrik a két szólam 4/3 arányú *e-a* tisztakvart hangközére; a szoprán *esz-e* bő-prím hangköze:

5/3 : (32/27 · 4/3) = 135/128 arányú nagykromatika.

Ugyanott (17–18. ütem) a szoprán alt 32/27 arányú *esz-c* kisterc hangközéről a szoprán 135/128 arányú *esz-e* kromatikával éri el a két szólam *e-cisz* kisterc hangközét; az alt *c-cisz* bő-prím hangköze:

(32/27 · 135/128) : 6/5 = 25/24 arányú kiskromatika.

A 18. ütemből a 19.-be a szoprán *f-fisz,* az alt *d-disz* kromatikus lépéssel megy át. A kromatikus lépések arányát a *g-f,* illetve *d-e* nagyszekundok és a *g-fisz,* illetve *e-disz* kisszekundok arányaiból számíthatjuk ki:

9/8 : 16/15 = 135/128

A szoprán–alt 6/5 arányú *f-d* kistercéről tehát mindkét szólam 135/128 arányú kromatikával jut el a két szólam *fisz-disz* kistercére, melynek aránya természetesen szintén 6/5.

Ugyanott (18–19. ütem) a szoprán–mezzo közös *f* hangjáról a szoprán 135/128 arányú *f-fisz* bő-prímet lép, a mezzo 4/3 arányú *f-b* tiszta kvartot ugrik a két szólam *fisz-b* szűkített kvart hangközére, melynek aránya:

4/3 : 135/128 = 512/405

Ugyanott (18–19. ütem) a mezzo–alt 6/5 arányú *f-d* kistercéről a mezzo 4/3 arányú *f-b* tisztakvartot ugrik, az alt 135/128 arányú *d-disz* bő-prímet lép a két szólam *b-disz* szűkített szext hangközére, melynek aránya:

(6/5 · 4/3) : 135/128 = 1024/675

A 19. ütemben a mezzo 3/2 arányú *b-esz* tiszta kvintet ugrik a szoprán–mezzo *fisz-esz* bővített szekund hangközére, melynek aránya:

3/2 : 512/405 = 1215/1024

Ugyanott (19. ütem) a mezzo 3/2 arányú *b-esz* tiszta kvint ugrása a mezzo–alt *esz-disz* szűkített szekund hangközét eredményezi, melynek aránya:

1024/675 : 3/2 = 2048/2025

A 19. ütemből a 20.-ba való átmenetben a mezzo 32/27 arányú *esz-c* kistercet ugrik a szoprán–mezzo *fisz-c* bővített kvart hangközére, melynek aránya:

1215/1024 · 32/27 = 45/32

Ugyanott (19–20. ütem) a mezzo 32/27 arányú *esz-c* kisterc ugrása a mezzo–alt *c-disz* bővített szekund hangközét eredményezi, melynek aránya:

32/27 : 2048/2025 = 75/64

A 20. ütemben a szoprán 16/15 arányú *fisz-eisz* kiszekundot lép a szoprán–mezzo *eisz-c* bővített terc hangközére, melynek aránya:

45/32 : 16/15 = 675/512

Ugyanott (20. ütem) az alt 16/15 arányú *disz-ciszisz* kisszekundot lép a mezzo–alt *c-ciszisz* kétszeresen bővített prím hangközére, melynek aránya:

75/64 : 16/15 = 1125/1024

A 20. ütem kezdetén a Fisz-dúr kvartszextakkord akusztikus hangközökből áll.

A 20. ütemből a 21. ütembe való átmenetben a szoprán 16/15 arányú *eisz-fisz* kisszekund lépéssel jut a szoprán–mezzo 4/3 arányú *fisz-cisz* tiszta kvart hangközére; a mezzo *c-cisz* bő-prím lépésének aránya:

$$(675/512 \cdot 16/15) : 4/3 = 135/128$$

Ugyanott (20–21. ütem) a mezzo–alt 1125/1024 arányú *c-ciszisz* kétszeresen bővített prím hangközéről a mezzo 135/128 arányú *c-cisz* bő-prímet lép a két szólam 5/3 arányú *cisz-aisz* nagyszext hangközére; az alt *ciszisz-aisz* kisszext ugrásának aránya:

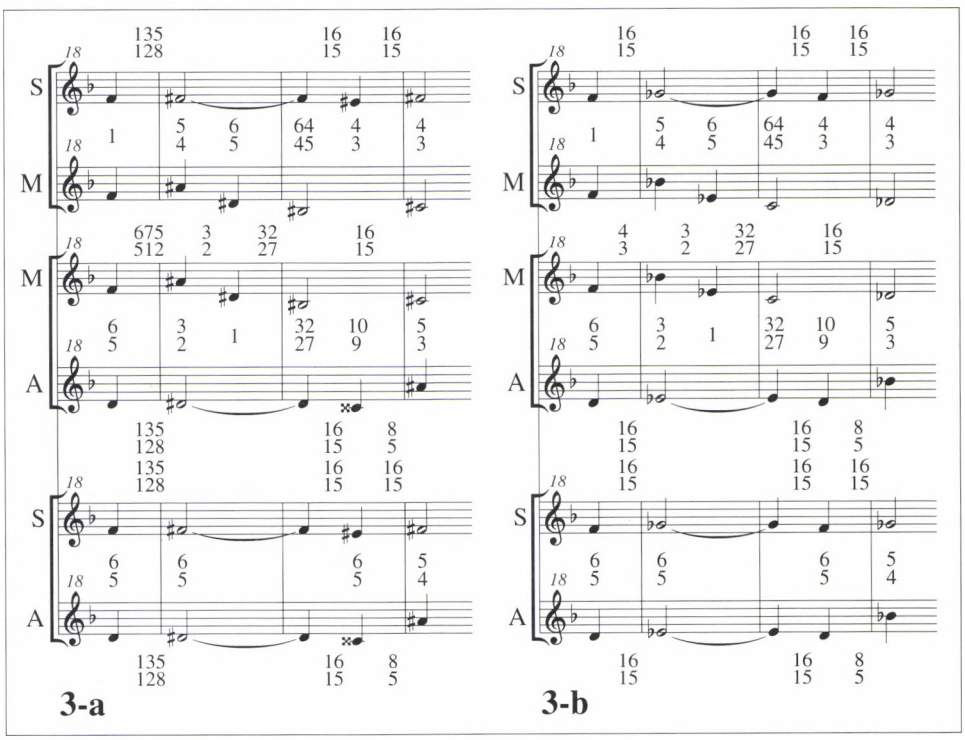
$$5/3 : (1125/1024 \cdot 135/128) = 8/5$$

Ugyanott (20–21. ütem) a szoprán–alt 6/5 arányú *eisz-ciszisz* kisterc hangközéről a szoprán *eisz-fisz* nagyszekund lépése és az alt *ciszisz-aisz* kisszext ugrása a két szólam *fisz-aisz* nagyterc hangközét eredményezi, melynek aránya:

$$8/5 : (6/5 \cdot 16/15) = 5/4$$

A 3-a és 3-b kottaábrák: 18–21. ütem

A 3. kottaábra enharmonikus variánsai



A 3-a kottaábrán a 18–19. ütemek áthidalásában a mezzo az *f-b* tisztakvart ugrás helyett a vele enharmonikus *f-aisz* bővített tercet ugrik, s így a 19. ütem kezdetén a három szólam disz-moll harmóniát énekel. A szoprán–mezzo közös *f* hangjáról a

szoprán 135/128 arányú kromatikus lépéssel jut a két szólam 5/4 arányú *aisz-fisz* nagytercére; a mezzo *f-aisz* bővített terc hangközének aránya:

$$135/128 \cdot 5/4 = 675/512$$

Ugyanott (18–19. ütem) a mezzo–alt arányú *f-d* kistercéről a mezzo *f-aisz* bővített tercet ugrik, az alt *d-disz* kromatikus prímet lép a két szólam *aisz-disz* tisztakvintjére, melynek aránya:

$$(6/5 \cdot 675/512) : 135/128 = 3/2$$

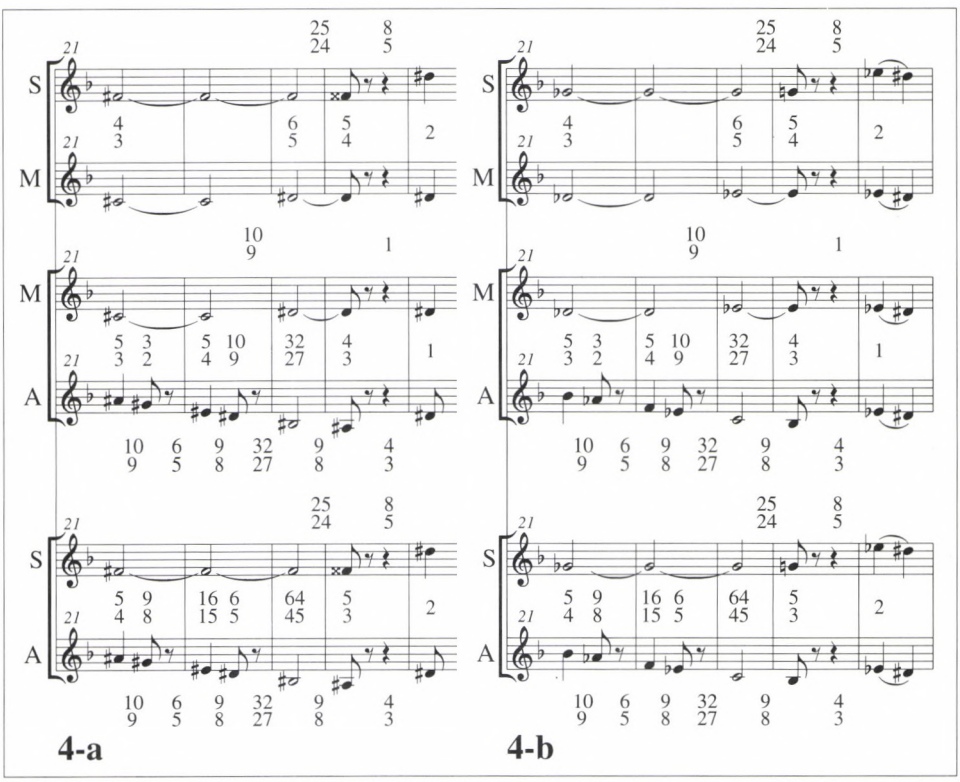
A disz-moll akkord után a kereszttel módosított hangok hangközeinek frekvencia-arányai a diatónián belül maradnak.

A 3-b kottaábrán a 18. ütemből a 19-ikbe való átmenetben a szoprán és az alt *f-fisz*, illetve *d-disz* kromatikus prím hangközök helyett *f-gesz*, iletve *d-esz* kisszekundokat lépnek. A szoprán *f-gesz* kisszekund lépése már a 15–16. ütemek között előfordult, s az *esz* hang is szerepelt már a 16. és a 17. ütemben. A kromatikus hangközöket felváltó enharmónia nyomán a három szólam a 19. ütem kezdetén esz-moll hármashangzatot énekel.

A 3-a és 3-b kottaábrák frekvencia-arányai a 18. ütemtől kezdve azonosak.

A 4-a és 4-b kottaábrák: 21–24. ütem

(A kottaábrához tartozó szöveg a 414–415. oldalon)



A 21. ütem kezdetén megszólaló Fisz-dúr kvartszextakkord jelzi, hogy a 4-a kottaábra zenei anyaga a 3., illetve a 3-a kottaábrák folytatása. A hangkészletben a Fisz-líd modusz frekvenciaarányai érvényesülnek. A szomszédos hangmagasságok arányai:

aisz	gisz	fisz	eisz	disz	cisz	hisz	aisz
10/9	9/8	16/15	9/8	10/9	16/15	9/8	

A 24. ütemben Disz-dúr kvartszextakkord szól. A 23. ütemből a 24-ikbe való átmenetben a szoprán *fisz-fiszisz* bővített prímet lép, melynek arányát a szoprán–mezzo *fisz-disz* kistercének és *fiszisz-disz* nagytercének arányaiból számítjuk ki:

5/4 : 6/5 = 25/24

A Disz-dúr kvartszextakkord hangjairól a 25. ütemet kezdő *disz-disz* tiszta oktáv hangjait a szólamok diatonikus hangközökkel érik el.

A 4-b kottaábra a 3-b kottaábra folytatása, vagyis a szólamok a kórusmű eredeti kottaképének enharmonikus variánsai. A 21. ütem Gesz-dúr kvartszextakkorddal kezdődik, a szólamokban a Gesz-líd frekvencia-arányai érvényesülnek. A hangkészlet szomszédos hangmagasságainak arányai:

b	asz	gesz	fesz	desz	c	b
10/9	9/8	16/15	9/8	10/9	16/15	9/8

A 24. ütemben Esz-dúr kvartszextakkord szól, a szoprán *gesz-g* bővített prím lépésének aránya a szoprán–mezzo *gesz-esz* kisterc és *g-esz* nagyterc arányaiból adódik:

5/4 : 6/5 = 25/24

Az Esz-dúr kvartszextakkord után a 25. ütemben a szólamok a legtermészetesebb módon az *esz-esz* tiszta oktáv hangjaival kezdhetik éneküket. Ebben az esetben a szoprán *g-esz* kisszext ugrása 8/5, a mezzo tiszta prím lépése 1:1, az alt *b-esz* tisztakvart ugrása 4/3 arányú lehetne.

Ha a 3-b kottaábrán a 19. ütemben kezdődő és a 4-b kottaábrán folytatódó enharmonikus írásmód a kórusmű végéig tartana, akkor a záróhangzásban a mezzo–alt *c* helyett *deszesz*-t, a szoprán *e* helyett *fesz*-t énekelne.

Szabó Miklós kitűnő elemzésében is azt állítja, hogy *„a tétel ... valójában nem C-dúrban, hanem Deszesz-dúrban zárul. Bartók a szubdomináns irányú -6 kvintes modulációból Gesz-dúr helyett – nyilván az olvasás könnyítése céljából – Fisz-dúrt ír a 21. ütemben."* Kérdés azonban, mi teszi nehezebbé a kottaolvasást, ha az énekes 1b előjegyzés mellett *esz, f, d* és *g* hangok helyett *disz, cisz, ciszisz* és *fiszisz* hangokat lát, vagy ha *b-gesz-desz* akkord helyett *aisz-fisz-cisz* akkordot?

A kórusmű intonációs nehézségeiről írva Szabó Miklós megállapítja, hogy *„kényes a 15–24. ütem. Itt a tematikus mezzo legyen az alap, ehhez adjuk hozzá egyenként a két szélső szólamot, (de ne gyakoroljuk a szoprán–alt duót, mert – különösen a kromatikus 17–19. ütem – kellő támasz híján könnyen elcsúszik). Az elemzésben kimutatott kisterctengely hangzatait segítségül hozzájátszhatjuk a zongorán ..." „Különösen ügyeljünk a 20–21. ütem kapcsolatára. Sajnos Bartók enharmonikus írásmódja nem könnyíti, sőt fokozza a nehézséget."* Ezek a gondolatok a Bartók-kórusok legjelesebb karvezetőjétől valók.

Visszatérve intonációs térképeinkre, tapasztalhatjuk, hogy a 3. kottaábra 19–20. ütemében a mezzo tematikus motívumának hangjai között bonyolult frekvencia-arányok keletkeznek. Ezek az arányok azonban csak akusztikus számítások eredményei, az énekkari gyakorlatban nem valósulnak meg. A 3-b kottaábrán a szélső szólamok kromatikus fordulatai helyett kisszekund lépéseket találunk, s így a 18–21. ütem valamennyi hangközének frekvencia-aránya a diatónia határain belül marad. Az énekkarok tehát akkor énekelnek tisztán, ha az eredeti kottaképet nézve, az enharmonikus variáns hangközeit szólaltatják meg. A szólamok így a 21. ütem kezdetén Gesz-dúr kvartszextakkordban találkoznak, s a 4-b kottaábra szerint továbbra is a kereszttel módosított hangok enharmonikus variánsát éneklik. A keresztes módosításokra való visszatérés a 25. ütemének kezdetén történhet meg, ahol a szólamok *esz* hangját *disz* váltja fel, s a folytatásban már az eredeti kottakép hangjait olvashatjuk.

(A szólamok enharmonikus cseréjére akad példa Bartók kórusaiban: a „Párnás táncdal" 66. ütemében *cisz* szól, s a 67. ütem *desz* hanggal folytatódik. Ott azonban az előjegyzés is jelzi az enharmóniát: a 3 kereszt helyébe 4b kerül.)

Az akusztikus számítások azonban azt is jelzik, hogy a 25. ütemben enharmonikus cseréjében az *esz* hang kissé magasabban szól, mint az eredeti kottakép frekvencia-arányai szerint elért *disz* hang. A 18–19. ütem alt szólamában a *d-disz* kromatikus prím hangközének aránya 135/128, a *d-esz* kisszekund lépés aránya 16/15, az *esz-disz* szűkített szekund aránya tehát

$$16/15 : 135/128 = 2048/2025$$

Ezt a frekvencia-arányt találhatjuk meg a 3. kottaábra 19. ütemében a mezzo *esz* és az alt *disz* hangja közt.

A 25. ütem után a kórusmű magasabb hangzása azt eredményezi, hogy a záróhangzásban a mezzo–alt *c* hangjai magasabban szólnak, mint például a 3–4. ütem *c* hangjai. A két *c* magassága közti különbség aránya 2048/2025, mely megegyezik a *deszesz-c* szűkített szekund arányaival.

Az 5. kottaábra: 25–32. ütem

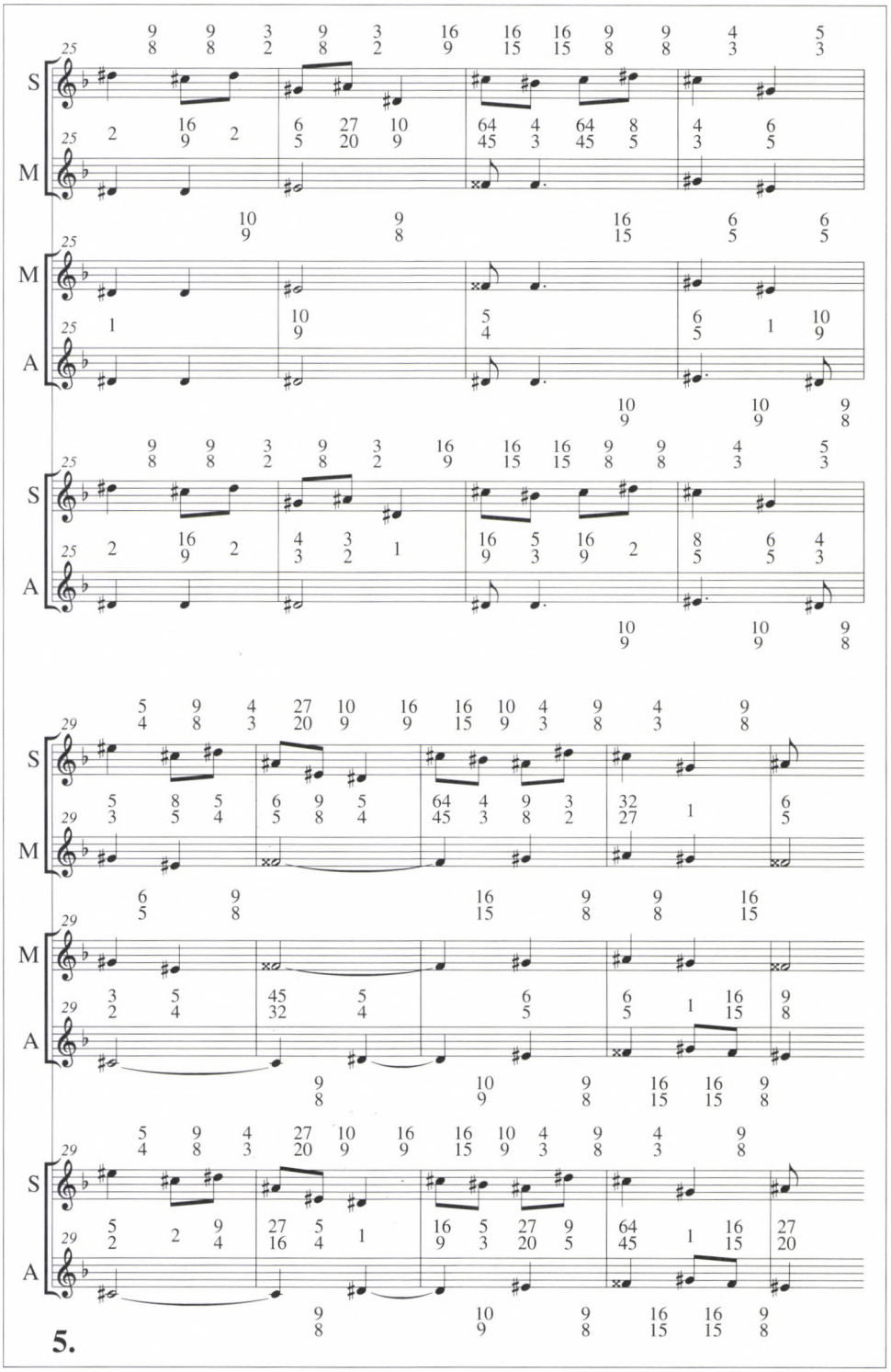
(Kottaábra a 416. oldalon)

A nyolc ütem hangkészlete a 8 kereszt előjegyzésű diatónia hangjaiból áll. A szólamokban a Gisz-dúr frekvencia-arányai érvényesülnek. A szomszédos hangmagasságok arányai:

eisz	disz	cisz	hisz	aisz	gisz	fiszisz	eisz	disz	cisz
$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	

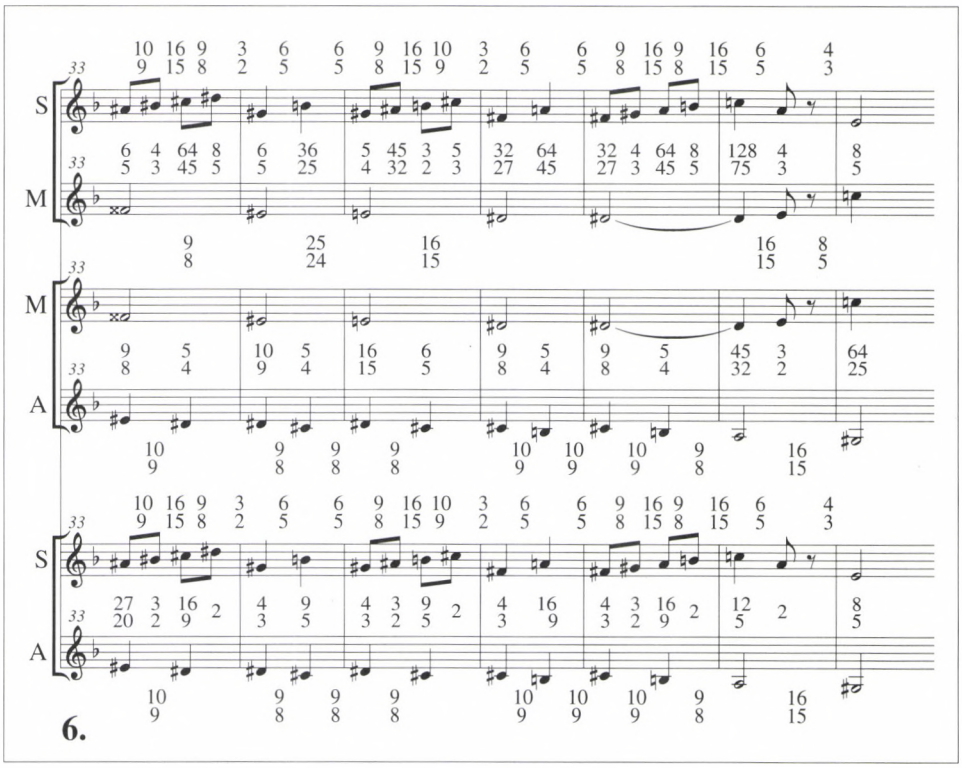
A szólamok alkotta konszonáns hármashangzatok – hisz-moll szext, Cisz-dúr szext és tág szerkesztésű Cisz-dúr akkordok – akusztikus hangközökből tevődnek össze.

A 26. ütemben a szoprán–mezzo 27/20 arányú *aisz-eisz* tiszta kvart disszonancia hangköze. A 32. ütemben a szoprán–mezzo 32/27 arányú *cisz-aisz* kisterce szűkített hármas része.



5.

A 6. kottaábra: 33–38. ütem



A hat ütem hangkészletében a keresztes módosítások száma fokozatosan csökken. A szoprán és az alt dallama kétütemes szekund-szekvenciákat alkotva halad lefelé, a mezzo kromatikus menete is ereszkedő jellegű.

A intonációt a szoprán 3/2 arányú tisztakvint és 6/5 arányú kisterc ugrásai irányítják. Az alt nagyszekund lépéseiben 10/9 és 9/8 arányok váltakoznak. A három szólam együtthangzásaiban disszonancia disszonanciát követ, csak a páratlan számú ütemek negyedik nyolcadán és a 38. ütem zárásában szól konszonancia.

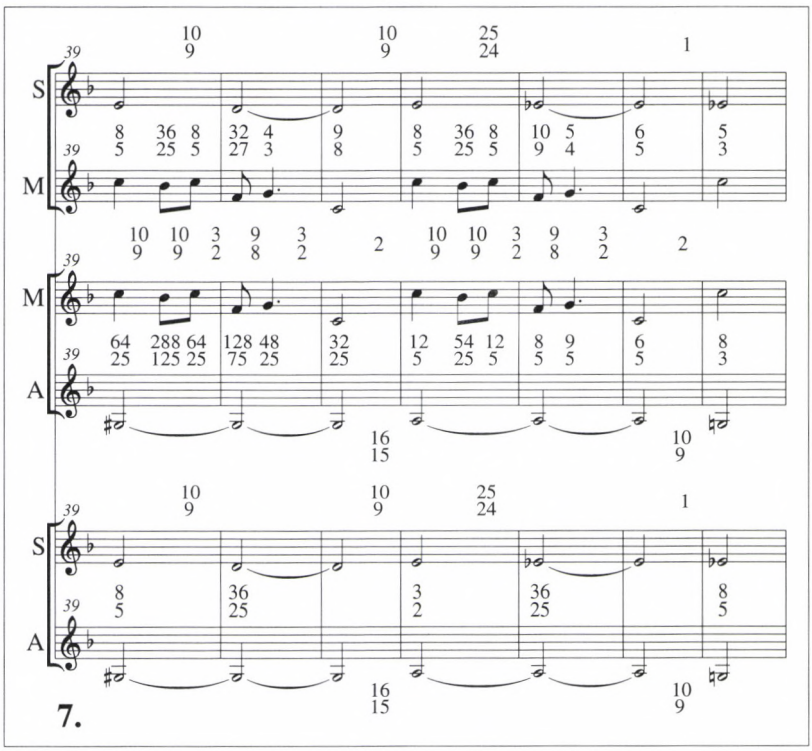
A 38. ütemből a 39.-be való átmenetben a szoprán és a mezzo ellentétes irányú ugrásai a két szólam 8/5 arányú *e-c* kisszext hangközére vezetnek. Ugyancsak 8/5 arányú a szoprán–alt *e-gisz* kisszext hangköze is. A mezzo–alt *c-gisz* szűkített undecima hangközének aránya a két kisszextből adódik:

$$8/5 \cdot 8/5 = 64/25$$

A 7. kottaábra: 39–44. ütem *(a 418. oldalon.)*

A keresztes módosításokból csak az alt *gisz* hangja marad meg, viszont a 43. ütem szoprán szólamában már *esz* módosított hangot találunk.

A mezzo háromütemes tetraton motívumot ismétel, melyeket a szélső szólam hosszú hangjai kísérnek. A három szólam disszonáns hangzását csak a 42. ütem tág szerkesztésű a-moll harmóniái szakítják meg.



7.

A szoprán *e-esz* kromatikus prím lépésének aránya a szoprán *e-d-e* nagyszekundjainak 10/9 arányából adódik:

10/9 : 16/15 = 25/24

Ha a szoprán *e-d-e* nagyszekundjainak aránya 9/8 lenne, akkor az *e-esz* bőprím aránya:

9/8 : 16/15 = 135/128-ra módosulna.

Ebben az esetben a szoprán–mezzo *esz-f* nagyszekundjának aránya:

(8/5 : 3/2) · 135/128 = 9/8-ra változnék,

s a két szólam *esz-g* nagytercének arány a pedig

9/8 · 9/8 = 81/64-re torzulna.

A mezzo *c-b-c* nagyszekund hangközeinek aránya 10/9. A *c-b-c* nagyszekundok 9/8 aránya a szoprán–mezzo *e-b* szűkített kvintjének arányát

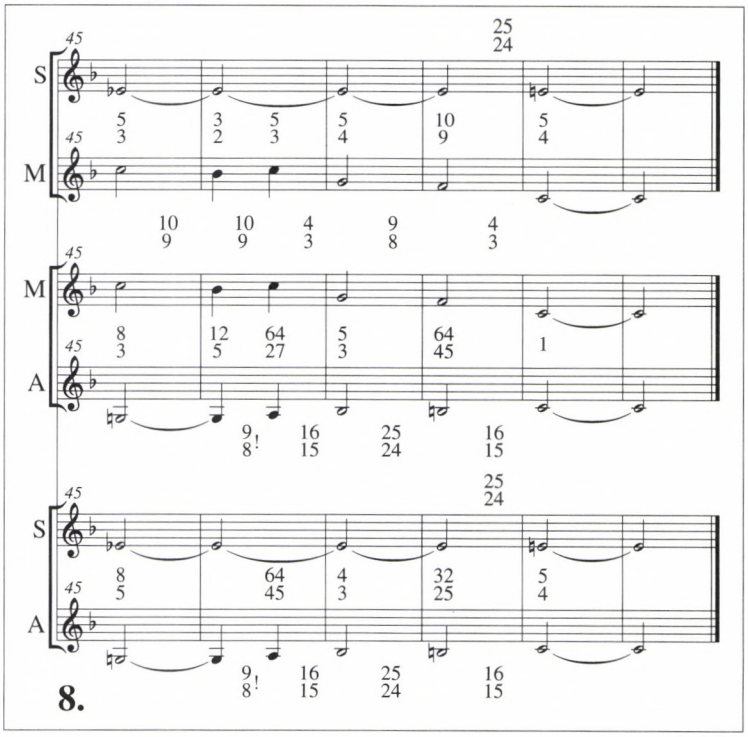
8/5 : 9/8 = 64/45-re módosítaná, a mezzo-alt *b-gisz* szűkített decima hangközének arányát pedig

64/25 : 9/8 = 512/225-re változtatná.

A 45. ütem tág szerkesztésű c-moll kvartszextakkorddal kezdődik, melyben a szoprán–alt *esz-g* kisszext hangközének aránya 8/5. A 44. ütemből a 45.-be való átmenetben az alt *a-g* nagyszekund lépésének arányát a szoprán–alt *esz-a* szűkített kvintjének és *esz-g* kisszextnek arányaiból számíthatjuk ki:

8/5 : 36/25 = 10/9

A 8. kottaábra: 45–50. ütem



A szoprán szólamában *esz-e,* az alt szólamban *b-h* kromatikus fordulat található.

A mezzo szólamban a 7. kottaábra háromütemes tetraton motívuma itt augmentált formában jelenik meg.

A konszonáns hármashangzatok – a tág szerkesztésű c-moll és az Esz-dúr kvartszextakkord – akusztikus hangközökből építkeznek.

A *g-a-b-h-c* menetének arányait a *g-b* kisterc 6/5, a *g-c* tisztakvart 4/3 és a kisszekundok 16/15 arányaiszabják meg.

A *g-a* nagyszekund aránya tehát:

$$6/5 : 16/15 = 9/8$$

a *b-c* nagyszekund aránya:

$$4/3 : 6/5 = 10/9$$

a *b-h* bőprím aránya:

$$10/9 : 16/15 = 25/24$$

Ha az alt megőrizné a 44.–45. átmenetben lévő *a-g* nagyszekund lépésének 10/9 arányát, akkor az *a-b* kisszekund aránya:

$$6/5 : 10/9 = 27/25\text{-re módosulna.}$$

A szoprán *esz-e* bővített prím lépésének arányát a szoprán–mezzo *esz-f* nagyszekundjának, *e-c* nagytercének és a mezzo *f-c* tisztakvart ugrásának arányaiból számíthatjuk ki:

$$5/4 : (4/3 : 10/9) = 25/24$$

Alábbiakban az elemzéseinkben előforduló hangközök frekvencia-arányait tüntetjük fel növekvő sorrendben Az azonos sorban lévő frekvencia-arányok különbsége 81/80, azaz a *didümoszi komma*, a < jel nyílása jelzi a nagyobb értéket. A felsoroltak között – a teljesség kedvéért – olyan hangközök frekvencia-arányai is szerepelnek, amelyeknek csak hangköz-megfordításai találhatók elemzéseinkben.

tisztaprím			1:1			
szűkített szekundok	2048/2025	<	128/125	<	648/625	
bő-prím, kiskromatika	25/24		<		135/128	bő-prím, nagykromatika
diatonikus félhang, a kisebbik kisszekund	16/15		<		27/25	a nagyobbik kisszekund
kétszeresen bővített prímek	625/576		<		1125/1024	
nagyszekund, kis egészhang	10/9		<		9/8	pitagoraszi nagyszekund, nagy egészhang
szűkített tercek	256/225		<		144/125	
bővített szekundok	125/108		<		75/64	
pitagoraszi kisterc	32/27		<		6/5	term., akusztikus kisterc
term., akusztikus nagyterc	5/4		<		81/64	pitagoraszi nagyterc
a kisebbik szűkített kvart	512/405		<		32/25	a nagyobbik szűkített kvart
a kisebbik bővített terc	125/96		<		675/512	a nagyobbik bővített terc
pitagoraszi tisztakvart	4/3		<		27/20	adkommás tisztakvart
*pitagoraszi szűkített kvint	*1024/729	<	64/45	<	36/25	szűkített kvintek
bővített kvartok	25/18	<	45/32	<	*729/512	*pitagoraszi bővített kvart
dekommás tisztakvint	40/27		<		3/2	pitagoraszi tisztakvint

a kisebbik szűkített szext	$\frac{1024}{675}$	<	$\frac{192}{125}$	a nagyobbik szűkített szext
a kisebbik bővített kvint	$\frac{25}{16}$	<	$\frac{405}{256}$	a nagyobbik bővített kvint
pitagoraszi kisszext	$\frac{128}{81}$	<	$\frac{8}{5}$	term., akusztikus kisszext
term., akusztikus nagyszext	$\frac{5}{3}$	<	$\frac{27}{16}$	pitagoraszi nagyszext
szűkített szeptimek	$\frac{128}{75}$	<	$\frac{216}{125}$	
bővített szextek	$\frac{125}{72}$	<	$\frac{225}{128}$	
pitagoraszi kisszeptim	$\frac{16}{9}$	<	$\frac{9}{5}$	diatonikus kisszeptim
kétszeresen szűkített oktávok	$\frac{2048}{1125}$	<	$\frac{1152}{625}$	
a kisebbik nagyszeptim	$\frac{50}{27}$	<	$\frac{15}{8}$	a nagyobbik nagyszeptim
a kisebbik szűkített oktáv	$\frac{256}{135}$	<	$\frac{48}{25}$	a nagyobbik szűkített oktáv
bővített szeptimek	$\frac{625}{324}$	< $\frac{125}{641}$ <	$\frac{2025}{1024}$	
tiszta oktáv		2:1		

A fentieknél tiszta oktávval nagyobb hangközök frekvencia-arányát úgy számítjuk ki, hogy a számlálót 2-vel megszorozzuk, s a nevezőt változatlanul hagyjuk; vagy páros számú nevező esetén a számláló marad változatlan, s a nevezőt osztjuk el 2-vel.

Forrásmunkák, irodalom

Bartók Béla: *Kórusművei.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953.
Bodon Pál: *Az intonálás iskolája.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953.
Kardos Pál: *Kórusnevelés – Kórushangzás.* Budapest: Zeneműadó Vállalat, 1969.
Szabó Miklós: *Bartók Béla kórusművei.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985.
Riemann *Musiklexikon. Sachteil.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

RECENZIÓK

Kárpáti János

ÚJ IRÁNY A BARTÓK-KUTATÁSBAN

Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez. Pécs: Jelenkor, 1999.

A könyvtárnyi méretű Bartók-irodalomban széles polcot foglalnak el azok a könyvek és tanulmányok, amelyek Bartók és egy másik zeneszerző – elől vagy kortárs – kapcsolatát tárgyalják. Elliott Antokoletz, akinek *Bartók Guide*-ja már két kiadásban is megjelent, 25 tételt sorol fel ebből a témából – közöttük olyan alapvető munkákat, mint Szabolcsi Bencéé, aki a Liszttel, Ujfalussy Józsefé, aki a Debussyvel vagy David Schneideré, aki a Stravinskyval való kapcsolatokat tárta fel igen mélyen, mintaszerű alapossággal.[1] Antokoletz jegyzékét Vikárius László tanulmánya 10 további tétellel gazdagítja, amihez hozzá kell még számítani az ő tanulmányát a Ravellal való kapcsolatról,[2] és persze magát a jelen disszertációt.

Ezek a tanulmányok két szélsőséges típus között foglalnak helyet. Az egyik szélen állnak a kizárólag életrajzi kutatások, melyek azt nyomozzák: milyen adatokkal bizonyítható kapcsolat lelhető fel Bartók és egy adott zeneszerző között. E szélső típus jellegzetes példája Dille *Die Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg* című tanulmánya, melynek egyik konklúziója: Bartók apósa, Ziegler Károly vezérőrnagy közbenjárása is hozzájárult ahhoz, hogy Schönberg az első világháborúban a K. u. K. Honvédelmi Minisztériumtól mentesítést kapott a frontszolgálat alól.[3]

A másik szélső típus a hangokra összpontosít, és egyes dallamok, harmóniák, egyéb struktúrák különböző mértékű egyezése, illetve hasonlósága alapján ítél Bartók alkotói szándékairól, eszmei kapcsolatairól, az őt ért hatásokról. E típus jellegzetes példáját nyújtja Bónis Ferenc *Idézetek Bartók zenéjében* című tanulmánya, amelynek egyes megállapításai alapvető és nem vitatott tényként vonultak be a Bartók-irodalomba, függetlenül attól, hogy a *megszólaló* zene nem minden esetben igazolja az idézés szándékát.[4]

Az életrajzi nyomozás és a zenei értelmezés ideális arányára épp Vikárius már említett korábbi dolgozata nyújt jó példát, mely Bartók és Ravel kapcsolatát vizsgálva előtanulmányként szolgált a könyvhöz, és részben bele is épült abba. Munkájá-

1 *Béla Bartók: A Guide to Research* ed. by Elliott Antokoletz. 2nd ed. New York: Garland Publishing, 1997.
2 „Hasonlóságok és *Kontrasztok* – Bartók Ravel-hommage-a?" In: *Zenetudományi Dolgozatok 1995–1996.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997.
3 *Documenta Bartókiana* Heft. 2, 3. Hrsg. von Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 1968.
4 *Magyar Zene* 3, 1962.

nak erénye és újsága azonban nem merül ki az adatolás egyensúlyában, Vikárius László ugyanis – ezt biztosan állíthatjuk – a zenetudományi kutatás, a stíluskritika és a műanalízis egy egészen új, a magyar zenetudományban mindeddig járatlan területére vezet. A vállalkozás különlegességére tulajdonképpen már maga a cím is felhívja a figyelmet: amikor a szerző a „modellt és inspirációt" keresi „Bartók zenei gondolkodásában", ezzel arra utal, hogy nemcsak a „szóban" és „hangban" megnyilvánuló, tehát *kimondott* dolgokat, hanem a ki nem mondott, olykor elhallgatott, olykor a tudati szintig el sem jutott elemeket kutatja. Az alcím is sokat ígérő, ugyanis arra világít rá, hogy a „hatás" szó a jelenségek egész komplexumát fejezi ki, és felfejtést, értelmezést igényel. A cím ugyanakkor a vállalkozás komplexitását is előrevetíti, mivel még a témában járatlan olvasó is megérzi, hogy „modell", „inspiráció" és „hatás" távolról sem szinonimák. Ezt azért szükséges hangsúlyozni, mert a téma irodalmában a „hatás" igen gyakran gyűjtőfogalomként szerepelt a szerzőtől „idegen" elemek meghatározására.

A könyv első részében *A szó* cím alatt Vikárius Bartók szavait idézve és elemezve elsősorban arról nyújt információt, mi volt a zeneszerző szándéka, belső elképzelése egy-egy kívülről érkező hatás, új ismeret vonatkozásában. Idézetek itt bőségesen felbukkannak, a rész igazi értéke azonban abban mutatkozik meg, hogy Bartók gondolkodásmódjának kísérleti rekonstrukcióját nyújtja. Vikárius már egy korábbi, a könyvhöz ugyancsak előtanulmánynak tekinthető munkájában is megmutatta: milyen mélyre tud hatolni Bartók levelekben, tanulmányokban leírt szavainak értelmezésében.[5] Itt most módszeresen halad: előre veszi az etnomuzikológus Bartókot, mert úgy érzi, ez alapvető, *sine qua non* megközelítési pontja a bartóki gondolkozásnak, majd azt veszi nagyító alá, hogyan értelmezte Bartók az őt ért hatásokat, valamint a zeneszerzői eredetiséget és zenetörténeti jelentőséget.

A könyv második részének címe: *A hang,* és a várakozásnak megfelelően most már magába a zenei anyagba vezeti be az olvasót, vagyis a megszólaló zenére figyelve, de nem zárva ki az életrajzi momentumokat, a megismerés feltételeit sem. Módszertanilag igen jó ötlete a szerzőnek, hogy a „hatások" és „modellválasztások" tárgyalását nem egy-egy jelentős személyhez kapcsolja – például a „Debussy-modell" vagy a „Stravinsky-modell" –, hanem egy-egy mű köré rendezi, ami lehetővé teszi több modell együttes hatásának vizsgálatát is, továbbá egyszerre határozza meg az adott kapcsolatok időbeli elhelyezését, életrajzi beágyazottságát és műfaji jellegét. (Más dolog azután, hogy a referenciák végül is egy-egy személyre összpontosulnak, mint Szymanowski vagy Stravinsky esetében.) Ugyanilyen kitűnő analitikai lehetőséget nyújt számára egyes „emblematikus stílusjegyek" kiemelése és komplex vizsgálata. Míg ugyanis egyfelől konkréten meghatározható modelleket idéz, másfelől a zeneszerzői pálya széles sávját fogja át velük, mert jelenlétük az oeuvre csaknem valamennyi fázisában kimutatható. A három emblematikus stílusjegy – nevezetesen

5 „Szerelemtől szellemig. Élményre vonatkozó szavak és motívumok Bartók írásaiban". In: *Zenetudományi Tanulmányok Kroó György tiszteletére.* Szerk. Papp Márta. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996.

az ötrészes, szimmetrikus forma, a kvintakkord és a kisterc-motivika – kiemelése a bartóki stílusjegyek igen gazdag tárából tulajdonképpen önkényes, ám szerencsés választás, mert ez a három jellemző példáit adja a formai, az akkordikai és a melodikai struktúráknak.

A tanulmány legfőbb értékét – és azzal együtt tudományos jelentőségét – abban látom, hogy a szerző két különböző, ám egymással összefüggő síkon mutatja be kutatásainak eredményét. És ezzel nem a „szó" és a „hang" külön-külön elemzésére gondolok, hiszen ez két strukturális megközelítési módot képvisel. Az első – mondhatnánk alapozó – sík a Bartók számára inspirációt, modellt nyújtó mozzanatok extenzív feltérképezése. Ezen a síkon Vikárius – rendkívüli anyag- és irodalomismerettel – elődeinek nyomában halad, és megállapításaikat olykor elfogadva, olykor bírálva lényegesen szélesebb területet jár be, mint azok. Mindezt nem az inspirációt nyújtó mozzanatok vagy kínálkozó modellek számának szaporítása érdekében teszi, hanem azért, hogy Bartók gondolkodását, inklinációit még gazdagabban, még összetettebben láttassa. A második – magasabban fekvő – síkon pedig arra tesz eredményes kísérletet, hogy a modellek, inspirációk, hatások igen bonyolult kölcsönhatásait – mondjuk így: működésüket – is bemutassa. Ebből világossá válik az olvasó számára, hogy a hatás, illetve modell vizsgálata nem járulékos témája valamely zeneszerző stíluselemzésének, hanem annak lényegi eleme. Hogy nincs zárt, „saját" stílus, amelyhez az egyéb elemek additív módon járulnak hozzá. Hogy nincs fővonal betorkolló „oldalágakkal", hanem a betorkolló ágak egységes szövedékké állnak össze. Hogy a zeneszerző stílusát a modellként felhasznált elemek sajátos vegyülése és azok átalakítása határozza meg.

Anélkül hogy az inspirációk és hatások lélektani hátterű magyarázata terén csökkenteni akarnánk Vikárius László érdemét, meg kell említenünk – hiszen ő maga is előrebocsátja a könyv bevezető fejezetében – az amerikai irodalomkutatásnak azt az irányát, amelyet Harold Bloom indított el, s amely Vikárius számára is gondolatébresztő ösztönzést nyújtott.[6] Bloom gondolkodásának nagyon summásan fogalmazott lényege a Freudhoz és Frazerhez visszavezethető szembenállás, a küzdelem, melyet a fiúnak kell megvívnia az apjával avagy az újat alkotni vágyó művésznek saját mesterével, mintaképével, elődjével. Bloom elméletének Joseph N. Straus és Kevin Korsyn személyében zenetudós követői is támadtak, akik a kilencvenes évek elején publikált írásaikban alapos kritika tárgyává tették a korábbi zenetörténetek „hatás-elméleteit".[7] Megjelenésük azonban nem volt teljesen előzmény nélküli, hiszen Charles Rosen és Leonard B. Meyer munkái már a nyolcvanas években elindították azt a tisztázási folyamatot, amelyet Richard Taruskin így foglalt össze: *„A zenetudósok egyébként rendszeresen összekeverik a hatás fogalmát a modellével. Ám a mo-*

6 *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975; *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1982.

7 Joseph N. Straus: *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, 1990.; Kevyn Korsin: „Towards a New Poetics of Musical Infleunce", *Music Analysis* 10, 1991.

dell természetesen valami szabadon választott vagy tudatosan magunkévá tett dolog, és (bár vannak ismert kivételek) bizonyos értelemben csodálat tárgyát képezi... A hatás viszont, különösen Bloom megfogalmazásában, épp ellenkező feltételek között jön létre. Nemkívánatos és kikerülhetetlen. A művész számára a hatás nem az, amit szeret, hanem amitől fél; az őseivel való kapcsolata olyan kötöttség, amely gyűlöletes antagonizmusból születik meg, és olyan erős, hogy tudat alatt vagy álcázottan nyilvánul meg... A művészek így nincsenek abban a helyzetben, hogy ismerjék, és még kevésbé hogy elismerjék, ki vagy mi hatott rájuk."[8]

Miként Richard Taruskin is elismerően, de kritikával fogadja a Bloom-féle elméletet és annak muzikológiai adaptációit, úgy Vikárius is szabadon él az alkalmazás és a visszautasítás lehetőségével. Tisztán látja és interpretálja Bartók – főképp az *Önéletrajz* különböző verzióiban – megnyilvánuló, olykor egymásnak ellentmondó „hatáselemzéseit", de sohasem feszíti odáig a húrt, hogy az elhallgatás vagy ellentmondás a szerző számára diffamáló legyen. Ezen a síkon még nagyobb érdeme, hogy a „szó"-ban kifejtett gondolatokat a „hang"-ról szóló részben összefüggésbe állítja, és a tudattalan, a rejtett és a bevallott referenciák széles skáláját mutatja be.

A legjobb példákat erre az I. és a II. zongoraversenyről írott fejezetek szolgáltatják. Bár az oeuvre-ben számos egyértelmű idézet vagy utalás található, Bartók egyetlen kortársa sem részesül olyan kiemelt „referenciában", mint Stravinsky. Nehéz dolga volt Vikáriusnak, amikor ebben a vonatkozásban próbált újat mondani Somfai László és David Schneider megállapításai után – hogy csak a két legjelentősebb Stravinsky-kommentátorra utaljak –, de sikerült egy-két lépéssel „továbbjutnia". Ennek megmutatására néhány mondatot szeretnék idézni a 3. rész 4. és 5. fejezetéből.

„Bartók [I.] *zongoraversenyének I. tételében található egy szakasz, melynek hangzása egészen nyíltan – mondhatni provokatívan – Stravinsky stílusára emlékeztet. Somfai László is nyilvánvalónak érzi az utalást, és lehetetlennek tartja, hogy ne lett volna szándékos"* [és jegyzet teszi hozzá, hogy Somfai szerint ez paródia].[9] (137–38.) Majd később így folytatja: *„A mozaikszerűség, avagy a nagy koncepció hiánya –* »le manque d'une grande conception« *– volt sokáig Bartók visszatérő kritikája (s talán védekezése is) Stravinsky zenéjével szemben. Mintha Stravinsky-paródiájában, melyet könnyen félreérthetett a korabeli hallgatóság, azt igyekezett volna zenében megfogalmazni, amit máskor szavakkal mondott el."* (140.) Lám, bravúros bizonyítása ez a „szó" és a „hang" konvergenciájának.

A második idézet Vikáriusnak a II. zongoraversenyre vonatkozó elemzéséből való, és a Petruska-referenciákat tárgyalja. *„Bartók mintha zongora-témáját valóban egyenesen a »Danse russe« fúvósok és zenekari zongora által játszott anyagába öntené. Valamit azonban feltűnő módon figyelmen kívül hagy: a vonósok csak nyolcadokat és negyedeket játszó kíséretét, mely a téma alaplüktetését mintegy központozva emeli ki. A*

8 „Revising Revision: Reviews" [of Kevin Korsyn's and Joseph N. Straus' studies], *Journal of the American Musicological Society* 46, 1993. 117.

9 Somfai László: „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről". In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 191.

harmadik tételben azonban bevezet egy új tematikus anyagot, mely ... viszont meglepően közel áll a »Danse russe«-ből az I. tételben »elhagyott« vonóskíséréthez. Bartók tehát, úgy tűnik, nemcsak átformálja azt, amit »kölcsönöz«, nemcsak egyéni módon sajátjává teszi, hanem fölboncolja és ismét összerakja, megfordítható és kontrapunktikus zenei szövetben kombinálható témákat alakít ki, s architektonikus formát épít. Mintha még mindig a »manque d'une grande conception«*-t akarná bizonyítani azzal, hogy az »átvett« zenei anyagból...komplex formát s egyúttal drámai eseménysort alakít ki."* (146–47.)

A könyv kimagasló értékeinek teljes elismerése mellett két olyan témát is érinteni kívánok, amely vitára ingerel. Az első csupán szerkezeti, illetve koncepcionális kérdés, a második viszont lényeges tartalmi–értékelési ellenvetés.

1. A könyv két nagy részre való tagolása, a *szó* és a *hang* elkülönülő, ám mégis összecsengő analízise azt az igen dicséretre méltó koncepciót sugallja, hogy a kettő között összefüggés van. Ezt az összefüggést azután – főképp Debussy, Wagner, Stravinsky esetében – maga a tárgyalás is igazolja, miként ezt már az előbbiekben is láthattuk. Éppen ezért problematikusnak tartom, hogy az első rész hét fejezetéből az első öt foglalkozik Bartók népzenével kapcsolatos nézeteinek igen tanulságos vizsgálatával, ami végül nem kapja meg a második részben a maga *hang*okban kimutatott válaszát, alátámasztását. Ezt a hiányt persze a szerző maga is előrebocsátja a bevezetésben, amikor így ír: *„Szinte kizárólag műzenei hatások és emlékek szerepének értelmezésére szorítkozom, s így a Bartók-kutatásban joggal leggyakrabban tárgyalt kérdést, a népzene hatását csak közvetve érintem."* (11.) Ha viszont a népzenei hatások *hang*ban való megjelenítését ilyen intenciózus módon mellőzi a szerző – amire természetesen joga van –, kár azok *szó*ban való analízisét ilyen súllyal, mindjárt az könyv elejére tenni, már csak a kronológia tiszteletben tartása miatt is. A bartóki gondolkodás valóban nem ismerhető meg etnomuzikológiai gyakorlatának és elveinek érintése nélkül, ezek azonban nem kiinduló feltételei voltak alkotói útjának, hanem Beethoven, Brahms, Liszt, Strauss, Wagner *utáni* felfedezései, arról nem is beszélve, hogy ezek maguk is milyen nagyszabású átalakuláson mentek keresztül 1906 *(A Magyar Népdalok* kiadása) és 1942 (A *Race Purity in Music* publikálása) között.

2. Hiányosnak és bizonyos szempontból félrevezetőnek tartom a Schönberg-zenével való kapcsolat bemutatását és értelmezését. Ha a szerző olyan nagy teret és aprólékos analízist szentel Bartók megnyilatkozásainak, akkor joggal várhatjuk el, hogy már *A szó* című részben is elemzés tárgyai legyenek Bartók Schönberggel kapcsolatos – számos ellentmondást, rejtett utalást tartalmazó – mondatai, nem beszélve arról, hogy kortársai közül, a *Revue Musicale* főszerkesztőjétől quasi „kikényszerített" Ravel-megemlékezésen kívül egyedül róla írt apologetikus hangvételű cikket 1920-ban a *Musikblätter des Anbruch* számára.[10]

10 *La Revue musicale* 19, 1938. *BÖI* No. 63. A „kikényszerítésről" vö. 3. sz. jegyzettel. *Musikblätter des Anbruch* 2, 1920. *BÖI* No. 60.

A szó című rész *Bartók a zenéjét ért hatásokról: Emlékezés és felejtés* (2.2) című fejezetében mindössze arról olvashatunk: *„Mint* [Bartók] *maga idézi – alighanem némiképp méltatlankodó iróniával –,* [a 20-as évek elején] *Angliában azzal gyanúsítják, hogy zenéje túlságosan Schönberg hatása alá került. Tagadja, hogy a* Négy zenekari darab *komponálása előtt ismerte volna Schönberg műveit. A kutatás mindazonáltal ... kimutatta, hogy Bartók vagy nem pontosan emlékszik, vagy manipulál az adatokkal. Mindenesetre Schönberg egyes műveinek – így például az* 1. vonósnégyes*nek – ismeretét dokumentumok igazolják."* (51.)

A könyv e pontján helye lehetett volna az imént említett *Anbruch*-cikk elemzésének, nem beszélve „Az új zene problémája" című *Melos*-cikk Schönbergre vonatkozó, egyértelműen nem negatív előjelű kijelentéseiről.[11] A Bartók-írások ismerői számára nem lehet újdonság, hogyan rejti Bartók saját személyét általánosabb érvényű mondatokba. Mint például a „Schönberg zenéje Magyarországon" című cikkben: *„Érthető, hogy* [Schönberg] *műveiben a tonalitás elvének felfüggesztése következtében megnyilvánuló új technikai és kifejezési lehetőségek kisebb vagy nagyobb mérvű hatást gyakoroltak a már hasonló célokra törő fiatal,* sőt érettebb korú zeneszerzőinkre."[12] Kire gondolhatott Bartók, ha nem önmagára? Semmiképpen nem Kodályra, akit viszont sűrűn idéz Vikárius Schönberggel meglehetősen ellenszenvező értelemben. Ebben a részben Kodály az egyetlen tanú arra nézve, hogy Bartók nem nagyon kedvelte Schönberg műveit, dalait pedig egyenesen „száraznak" tartotta, ami Vikárius elemzésében a pejoratív jelzők egyike. Összegezve: Bartók Schönbergről alkotott „szóbeli" véleményét a könyvben kizárólag a hatás elleni tiltakozás és a Kodály-interpretációból eredő rossz vélemény tükrözi.

Hogy Schönberg zenéje Bartók számára nem reá „kényszerített hatást", hanem szabadon „választott modellt, inspirációt" jelentett, azt már a korábbi irodalom is feltárta, Vikárius könyvétől így azt vártuk, hogy még mélyebbre ásva a történeti adatok és a leírt hangjegyek szövevényében világosabb képet rajzol erről a kétségtelenül ellentmondásokkal terhelt viszonyról. Az értekezés első részének már bemutatott hiányosságát a második rész, *A hang* cím alatt pótolhatta volna. Például egy önálló fejezet, melyben Vikárius – bevált módszeréhez híven – egyetlen műbe tömörítve ismertette volna a referenciák különböző fajtáit. A legalkalmasabb erre a Zongoraszvit lassú tétele lehetett volna, vagy pedig az I. hegedű-zongoraszonáta. Mindkét mű szerepel ugyan az idézett és elemzett művek sorában, de nem abban az összefüggésben, amely a valóságos referenciák sorát tágíthatná vagy árnyalhatná.

Vegyük elsőnek az I. hegedű-zongoraszonáta kérdését. A „Játéktechnika és kifejezés: *1. hegedűszonáta"* című fejezetben Vikárius a tőle megszokott nagy irodalmi ismerettel vázolja fel az alapvető kérdést: mennyiben nyújtottak Bartók számára modellt a lengyel Karol Szymanowski hegedűdarabjai. Hogy ismerte azokat, nem lehet kérdéses, hiszen hegedűművész partnereivel számosat játszott közülük, és vala-

11 *Melos* 1, 1920. *BÖI* No. 59.
12 *BÖI* No. 60, 723. (Kiemelés tőlem.)

mennyi kiadott művét megrendelte közös kiadójuknál, a bécsi Universalnál. Míg a korábbi Bartók-kutatók ezt a Szymanowski-kapcsolatot csak érintőlegesen tárgyalták, egyes újabb kutatók mint húsos csontra vetették rá magukat. Dille szokása szerint az életrajzi adatokat finomította, Alistair Wightman a hegedűtechnikára összpontosította figyelmét, és végül Malcolm Gillies írt nagyszabású tanulmányt róla az *International Journal of Musicology* 1. kötetében.[13] Vikárius részéről mindenképpen érdemnek tekinthető, hogy vitába száll Gillies-szel, aki a Szymanowski-hatás mesterséges felpuffasztásával a Bartók-mű stilisztikai integritását is kétségbe vonja, közben azonban Vikárius „bele is sétál a csapdába", mert ő sem jut tovább a Szymanowski-mozzanatok számbavételénél, és nem veszi észre, hogy azok csak mint hegedűtechnikai elemek rakódtak rá Bartók súlyos, mindenféle impresszionisztikus csillogást nélkülöző, akkor főképp Schönbergből táplálkozó stílusára, mely a Szvitben és az *Improvizációk*ban mutatkozik meg a legegyértelműbben. A két szonáta nem „hegedűdarab" szymanowskii értelemben, hanem kamarazene a hegedű és a zongora felcserélhetetlen, de egyenlő súlyú közreműködésével. Úgy érzem, Vikárius akkor töltötte volna be a vállalt – és más fejezetben jól megoldott – szerepét és hivatását, ha a Gillies-féle koncepcióval szemben a Schönberg-referenciákon „érlelt" expresszív Bartók-stílus koncepcióját rajzolja meg.[14]

A Schönberg-zenével való referenciák tárgyalása azonban végül is nem hiányzik a könyvből, hiszen a szerző jól ismeri az irodalmat és a műveket, és érezte, hogy ez a mozzanat egy ilyen tárgyú könyvből kihagyhatatlan. Választása jó, mert a Szvit lassú tételére esett, melyet életrajzi adatokkal is megerősített mozzanatok kötnek Schönberg Op. 11-es Három zongoradarabjából a másodikhoz. A referenciák nagyon pontos bemutatása azonban nem fedheti el azt, hogy a kapcsolatok egyetlen műre való korlátozása homályban hagyja azok szerteágazásait. Ez annál is inkább „veszély" forrása, mert az az összefüggés, amelyben a kétségtelenül egymásra utaló Schönberg- és Bartók-művet tárgyalja, téves premisszából indul ki.

Vikárius az egyik „emblematikus stílusjegy", a tükörszerűen vezetett kvintakkordok bemutatását a II. zongoraverseny lassú tételével exponálja, és igen találóan terjeszti ki ennek hatókörét *A kékszakállú herceg vára* és a *Táncszvit* bizonyos részleteire. Az ide tartozó kompozíciók sorát azonban így tágítja tovább: *„A vizsgálódásunk kiindulópontjában álló tételtípus jó példa arra, mennyire különböző zenei élményeket és tapasztalatokat tudott Bartók lényegében egymással rokon keretek közé foglalni. Egy tá-*

13 Denijs Dille: „Bartók et Szymanowski". In: *Béla Bartók: Regard sur le passé.* Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, College Erasme, 1990; Alistair Wightman: „Szymanowski, Bartók and the Violin", *Musical Times* 122, 1981. Malcolm Gillies: „Stylistic Integrity and Influence in Bartók's Works: the Case of Szymanowski", In: *International Journal of Musicology* 1, 1992.

14 A 118. oldal 108. jegyzetében Vikárius megtisztelő módon egy mondatomat idézi, de sajnos pontatlanul és épp ellenkező értelemben. Szymanowski hatása *„nem magában a hegedűanyagban mutatkozik meg"* idézi Vikárius, az én szövegem azonban helyesen *„nem magában a zeneanyagban mutatkozik meg"* (*Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 279.), ami azt jelenti a mondat folytatásával együtt, hogy Bartók „zeneanyaga" súlyos, expresszív schönbergi karaktert mutat, Szymanowski hatása pedig épp csak a hegedűszólam „impresszionisztikus" kezelésében jelentkezik.

volabbi megvalósulás – a tízes évek közepéről – a Suite *Op. 14 zárótétele. Első pillantásra a stílus és a harmóniavilág merőben eltérő jellege miatt talán különösnek hat a tétel említése ebben az összefüggésben. Mégis több közös vonást mutat az általunk vizsgált tételtípussal."* (175.)

Nos, bevallom, a lassú tempón kívül egyetlen közös vonást sem találok a zongoraverseny és a zongoradarab megjelölt helyei között. A zongoraversenyben a zenekar vonósai tiszta kvint mixtúrákat játszanak pontos tükörmozgásban, *con sordino, non vibrato* előadásban. A zongoradarabban viszont az akkordok struktúráját tercek és kvartok határozzák meg, a kvartok is lehetőleg bővített kvartokkal vegyítve, hogy a hangzást a nagy szeptim feszültsége hassa át. A zongoraversenyben a dallamot mixtúrák hordozzák két irányban, és az nem rajzolódik ki, mert ritmikailag együtt halad az akkordokkal. A zongoradarabban mixtúrának nyoma sincs, a harmóniai szerkezet rövid, expresszív melódiákat támaszt alá ritmikailag komplementer módon. Előadási utasítás: *dolce, espressivo*. Lényeges különbség: míg az üres kvintek – különösen többszörös rétegben – álló vagy mereven mozgó formában hidegséget, dermedtséget sugároznak, a tercek és bővített kvartok forró expresszivitást képviselnek. Már csak ezért is elfogadhatatlan közös nevezőre hozni ezt a két struktúrát és a hozzájuk tartozó zenei tartalmat.

Meglepő, hogy Vikáriust, aki a továbbiakban oly kitűnően elemzi a schönbergi op. 11 és a bartóki op. 14 közelségét, közvetett származtatások és derivációk révén érkezik egy ilyen abszurd konklúzióhoz. Ugyanakkor pedig kihasználatlanul hagy egy igen fontos referencia-pontot, amely a következő fejezetben tárgyalt „kistercmotivika" kialakítását támasztaná alá. Nevezetesen azt, hogy a szóban forgó Schönberg darab egy *kisterc* osztinátóra épül. Bartók számára tehát nemcsak Szentirmay, Reger és Richard Strauss kistercei jelenthették a modellt, hanem Schönbergéi is az általa jól ismert, mindenképpen referencia tárgyává tett kompozícióban.

Ellenvetésem mögött nem az rejlik, hogy féltékenyen védem épp harmincöt évvel ezelőtt megjelent *Bartók és Schönberg* című tanulmányom néhány tételét.[15] Éppen ellenkezőleg: Vikárius László tanulmányát olvasva arról győződtem meg, hogy a hatások kérdését ma, az 1990-es évek végén már összetettebb módon kell tárgyalni. Annak örültem volna, ha Vikárius az „op. 11" és az „op. 14" összehasonlító elemzését a kvintakkordok témájáról leválasztva tárgyalja, kiegészítve és alátámasztva azt Bartók Schönberggel kapcsolatos nyilatkozatainak olyan mélyreható vizsgálatával, amilyeneket más témákkal kapcsolatban végrehajtott.

Nem szeretném, ha észrevételeim azt a látszatot keltenék, hogy nem értékelem igen magasra Vikárius László munkáját. Ezért megismétlem: egy fiatal tudós rendkívül nagy irodalom- és anyagismeretet tükröző, kiemelkedő zenei és lélektani képességeket bizonyító, érett és alaposan kidolgozott, tudományos tekintetben gazdag könyvét tartjuk a kezünkben, mely a magyar és nemzetközi Bartók-kutatás legjelentősebb eredményei közé sorolható.

15 *Magyar Zene* 4–5, 1963–64.

Wilheim András

MESSIAEN – ELMÉLETÉNEK TÜKRÉBEN

Olivier Messiaen: Traîté de rythme, de couleur et d'ornithologie
Paris: Alphonse Leduc; 1. kötet: 1994, 2. kötet: 1995

Zeneszerzők zenéről szóló írásait mindenkor különös figyelem övezi, általában két okból. Egyrészt az olvasó szeretne belelátni az alkotó műhelyébe, meglesni azokat a titkokat, amelyek csak a kotta tanulmányozása során nagy valószínűséggel rejtve maradnának előttünk. Sokáig másodlagos dokumentumokként tartotta számon a zenetudomány a komponisták által írt műismertetőket, műleírásokat, elemzéseket – az utóbbi két évtizedben azonban megnőtt a becse a nagy komponisták írásainak, s szinte önálló kutatási ágazattá fejlődött a zeneszerzői autoanalízisek tanulmányozása. Ez bizonyos mértékben a sorok között olvasni tudás tudománya: egy zeneszerző elméleti írása csaknem soha nem tagozódik bele a zenetudomány valamely elfogadott vagy széles körben művelt irányzatába, hanem terminológiáját, megfogalmazásainak fordulatait, egész érvelési rendszerét tekintve mindig érződik benne a kívülállás, bizonyos értelemben akár a céhen kívüliség is; éppen ezért egy komponista írása olyan dokumentum, amit interpretálni kell, amelynek szövegezését transzponálni kell abba az elméleti közegbe, amelyben a dokumentum olvasója azt használni akarja. A másik szempont kapcsán hasonlóképpen izgalmas metodológiai és interpretációs kérdéseket lehet megfogalmazni. Fölvetődik ugyanis, hogy egy szerző zenéről való elméleti fejtegetései vajon csak az ő saját zenéjére vonatkoztathatók-e, vagy ki lehet-e őket terjeszteni más komponisták munkáira is? Általánosítható-e az a szemlélet, amelyet egy zeneszerző képvisel, leszűrhetők-e elemző megjegyzéseiből olyan tapasztalatok, amelyeket más is fel tud használni munkája során, vagy éppen annyira erősen személyes, egyetlen fókuszba tartó-e a gondolatmenet, hogy így sem kevés haszonnal ugyan, de csupán az adott szerző zenei világának megértéséhez vihet-e közelebb? Nyilvánvaló, hogy minden eset egyedi, s természetesen másként használhatók fel Ferruccio Busoni vagy Henry Cowell elméleti írásai, mint Bartók vagy Webern cikkei és műismertetései, s megint másként az elméletileg hihetetlenül képzett Arnold Schoenberg metodológiai szempontból is példaszerűen átgondolt tankönyvei és tanulmányai.

E két kérdéskör mellett egy harmadik szempontot is tárgyalni kell akkor, ha Olivier Messiaen elméleti írásairól szólunk. Messiaen ugyanis mintegy négy évtizeden át rendszeresen tanított analízist, majd zeneszerzést, s ezek a kurzusok – már a maguk idejében is, de most, hogy már végérvényesen a zenetörténet részévé váltak – legendásak voltak. Amennyire megbízható forrás elméleti tudnivalók továbbhagyo-

mányozásában a szóban elmesélt történelem *[oral history]*, ezek a kurzusok s az ott elmondottak nem is egy komponista munkássága számára jelentettek elméleti kiindulópontot, sőt irányzatok vezethetők vissza Messiaen tanítására, s bár csak óvatosan lehet következtetni a párhuzamokra, de gyanítható, hogy egyes elméleti írásoknak is megtalálhatók gyökerei a Messiaen által mondottakban. (Legkézenfekvőbb példaként Pierre Boulez korai írásaira, vagy Karlheinz Stockhausen 1950-es évek elején írt műhelytanulmányaira hivatkozhatunk.) Az analízis-kurzusok anyaga azonban eredeti formájában mindeddig nem volt hozzáférhető, s tudjuk, hogy az emlékezet szelektív, csak annyit őriz meg, amennyire szüksége van, s csak azon a szinten, amelyen az elmondottakat az adott pillanatban fel képes fogni. S ugyanakkor additív is: az évek múltával, a legfontosabb problémák továbbgondolása során olykor elmosódik már, hogy mi volt az eredeti tanítás, és mi az időközben megszerzett tapasztalat.

Olivier Messiaen elméleti tanításából mindeddig nagyon kevés volt csak hozzáférhető autentikus formájában. Néhány rövid, szinte recenzió-mérvű írása a korai évekből, három alkalmi előadása, egy 1944-ben publikált kommentált példagyűjtemény, *Technique de mon langage musical* címmel, amely addigi működésének elméleti hátterét volt hivatva megvilágítani, s ezeken túl néhány interjú, illetve interjú-kötet (vállalva természetesen a műfajból adódóan kevéssé technikai jelleget), s végül egyes kompozícióinak olykor csak egészen rövid, inkább poétikai jellegű, olykor azonban lényeges zeneszerzés-technikai elemekre is rávilágító előszava. Nagy várakozás előzte meg tehát (legalább a szakemberek talán nagyonis szűk körében) Olivier Messiaen elméleti főművének megjelenését, amelyet évtizedek óta ígért már a kiadó, de amelynek első három kötete (Messiaen zeneműveinek legfontosabb kiadója, a párizsi Leduc gondozásában) csak most, immár *postumus* vállalkozásként jelent meg a könyvpiacon.

Mindaz, amit erről a műről ma mondani lehet, még mindig csak előzetese a majdani elemző tanulmányoknak, hiszen a hét kötetre tervezett kiadványból (amelynek összterjedelme becsülhetően mintegy háromezer nagyalakú nyomtatott oldal) máig mintegy harmada jelent csak meg, de már így is éreztetve karakterét és dimenzióit. E munka a *Traîté de rythme, de couleur, et d'ornithologie* címet viseli (magyarul: „Traktátus a ritmusról, a színekről és a madártanról"), s az alája írt dátum – 1949–1992 – nem csupán azt jelzi, hogy Messiaen csak igen lassan jutott el végső megformálásáig, amelynek szinte szó szerint csak a halál vetett véget, hanem elsősorban azt, hogy e Traktátus egy élet munkájának összefoglalása.

Mielőtt azonban a mű tartalmi kérdéseibe bocsátkoznánk, aligha kerülhetjük meg a kérdést: valójában mi is ennek a könyv-sorozatnak a műfaja, s mennyiben tekinthetők megbízható szövegkiadásnak a kezünkben lévő vaskos kötetek? A források ismerete nélkül csak sejthető, hogy bár a hétkötetes tervezet autenticitásához nem férhet kétség (ezt a feljegyzést utolsó hónapjaiban adta át Messiaen feleségének), a munkának a szerző által véglegesített, a maga teljességében revideált–megszerkesztett kézirata nincsen. Erre utal mindenekelőtt egy kiadói megjegyzés, amely arra figyelmeztet, Messiaen nem adta meg mindig pontosan, hogy valamely művé-

nek mely részletére hivatkozik kottapéldaként, s hogy a terjedelmet ne növelje ésszerűtlenül, a lehetséges példáknak csak egy részét vették fel a megjelent kötetekbe. Ugyanígy éberségre késztet az a formai jegy, hogy Messiaen szövegének formulázása egyenetlen: hol gondosan végigfogalmazott oldalakat találunk, amelyekben jól kitapintható a gondolatmenet és az érvelés logikája, gyakran azonban szinte csak címszószerűen fölírt fejezetelést és bekezdésekre-tagolást, amellyel a szerző a bőséges illusztrációs anyagot kíséri. Nehezen hessegethető el az a benyomás, hogy egy végleges formába öntést nélkülöző könyv-nyersanyagot, fogalmazványt olvasunk, ami voltaképpen az anyaggyűjtés állapotát rögzíti, s anyagában bár az évtizedek óta várt–remélt művet tartjuk kezünkben, de annak véglegessége nélkül. Nyilván, ha Messiaen munkásságának forrásai – kéziratai, feljegyzései – egy majdani archívumban a kutatás rendelkezésére állnak, sok filológiai kérdésünkre és fenntartásunkra választ kaphatunk. Kár, hogy a kiadás nem igazít el a sajtó alá rendezés kérdéseiben – ezeket azonban előbb-utóbb a meglévő dokumentumok és a megjelent szöveg gondos összevetésével, tisztázni kell. Addig munkahipotézisként annyit lehet csak, nagyon óvatosan, megfogalmazni, hogy ez a kézirat valószínűleg Messiaen óra-vázlatait, a tanításhoz készített feljegyzéseit tartalmazza, s bár így is követhető és értelmezhető a gondolatmenet, nem kétséges, hogy a tanórák során rengeteg szóbeli kiegészítéssel, magyarázattal kísérte őket. Ha döntően nem módosultak is, feltehetőleg a gondolatok, a személyes kisugárzás, az élőszó ereje, a pillanatnyi intuíció nyilván sokban árnyalta őket; Messiaen gondolatainak ez a – meglehet: hallgatósága számára a legvarázslatosabb hatású – rétege az, amelyet a Traktátus írott formája sajnos nem közvetít, nem közvetíthet a számunkra.

Ez a hiány fogalmaztatja meg óhatatlanul a följebb már jelzett kérdést: mi is ennek a hatalmas munkának a műfaja? Bár a mű valóságos tartalmáról egyelőre csak a tartalommutató tájékoztat, már ennyiből is látható, hogy felépítése logikus ugyan, de nem egységes. Semmiképpen sem olyan összefoglaló mű a zeneszerzés művészetének egész épületéről, mint amilyet Schoenberg szándékozott írni (NB. az ő tervezett compendiuma éppúgy torzóban maradt, mint – bizonyos megszorításokkal – Messiaen munkája). Ebben a műben semmi nem következik valójában az előzményekből, hanem minden mintegy egyszerre van jelen, állandó egymásra vonatkoztatásban. Ha szigorúan behatárolt műfaji meghatározást keresünk, leginkább még az enciklopédia kínálkozik: legyen benne megtalálható minden, ami az adott témára vonatkozik s amit egy elme végiggondolni képes. Valószínű, hogy Messiaen nem is foglalkozott azzal, hogy eltüntesse az elvarratlanul maradt, feleslegessé vált szálakat; nem törődött a redundanciával sem, a feleslegesnek tűnő ismétlések kiiktatásával – bár az azért elgondolkodtató, hogy ha maradt volna ideje rá, s ha egy hasonló munka fölvázolásakor ilyesmire van idő és figyelem egyáltalán, akkor megszerkesztette volna-e kéziratát, célja lett volna-e egy valóban egyvégtében olvasható szöveg létrehozása? A most már sohasem igazolható vagy helyreigazítható tévedés lehetőségének fenntartása mellett a magam részéről határozott nemmel felelek erre a kérdésre; megkockáztatom azt az állítást is, hogy Messiaen nem is akarta végleges formába hozni a Traktátust, a kifejtés szertelensége mellett mintha ezt a gyanút erősí-

tené a mű keletkezésének hihetetlenül hosszú ideje is. Így a mű, enciklopédikus igénye mellett is, középen áll a tankönyv, a saját használatra szánt jegyzet s a kézikönyv műfaja között.

A teljes mű megjelenése előtt (noha éppen a megjelenés veszélybe kerüléséről érkeznek hírek, hiszen oly csekély a borsos árú könyv megvásárlásában is megmutatkozó érdeklődés) természetesen nem lehet Messiaen egész elméletírói munkásságáról beszélni. Az eddig megjelent kötetek is felhívják azonban a figyelmet néhány olyan mozzanatra, amelyek tanulságai az egész mű centrumába vezetnek.

Legfontosabb vonása e könyveknek a *személyesség*. Messiaen nem törekszik arra, hogy általánosítson: ő mindig nagyon konkrét kérdésekről beszél, s mondanivalóját nem terjeszti ki más, hasonló jelenségekre. Személyes abban a vonatkozásban is, hogy nem végez muzikológiai alapkutatásokat: csak annyit és csak arra hivatkozik, amennyire és amit közvetlenül felhasznál munkájában. Nem tájékozódik és nem tájékoztat a kérdés irodalmáról, nem hivatkozik más teoretikusok műveire, nem vitat nézeteket, hanem a számára elfogadható ismereteket közli. (Egyedüli kivételnek az eddig megjelent anyagban az a hosszú fejtegetés számít, amelyben az idő filozófiai problémáiról és azok zenei összefüggéseiről értekezik – ennek elemzése azonban szak-filozófusra tartoznék. Itt talán annyit szabad említeni, hogy ez a fejezet is inkább összefoglalásnak, tetszetősen egymásra rímelő idézetek kommentált összekapcsolásának tűnik, amelyet nem a tudományos vagy filozófiatörténeti relevanciája hitelesít, hanem Messiaen zeneszerzői gyakorlata és habitusa: számára az itt összefoglaltak saját munkásságának kiindulásául szolgáltak.) Eredeti teoretikus munkában szokatlanul nagy teret szentel Messiaen olyan ismeretanyagok újraközlésének, amelyek más kézikönyvekből vagy tankönyvekből is könnyen összegyűjthetők lennének: a görög és latin versmértékek katalógusszerű felsorolása lehet példa erre az eljárásra. (Igaz, itt arról sem szabad megfeledkezni, hogy ami a magyar verstanban középiskolai anyagnak számít, a francia nyelvi közegben valóban kevéssé ismert, Messiaen részletező magyarázatai az órákon korántsem lehettek feleslegesek.) Személyes vonás, egyéni preferencia az is, hogy mely komponisták műveit vonja be Messiaen vizsgálódásaiba, az, hogy saját művein kívül honnét veszi még példáit. Nyilvánvaló, hogy itt nem csupán a metodológiai meggondolások vezették, hanem az alkalmak és véletlenek is. Mert az kétségtelen, hogy Claude le Jeune *Printemps* című chanson-ciklusának tárgyalása mögött határozott elméleti megfontolás áll: az európai zenekultúrában valóban alig találhatni hasonlóan gazdag gyűjteményét a maguk csupaszságában és hihetetlen változatosságában alkalmazott metrikus soroknak. Hiába tartoznak azonban az európai hagyomány corpusának legfontosabb darabjai közé Mozart zongoraversenyei vagy Beethoven ötödik szimfóniája: Messiaen aligha foglalkozott volna velük könyvében ilyen kimerítő részletességgel, ha Yvonne Loriod nem játszotta volna egy hangverseny-sorozat keretében a Mozart-koncerteket, s nem Messiaen tartotta volna a rövid mű-ismertetéseket, vagy ha nem ő lett volna a bicentennáris bonni Beethoven-ünnepségek egyik vendég-szónoka. Ám ezeknek az inkonzekvens megoldásoknak az említésével sem a Traktátus töredezettségére szeretnék figyelmeztetni, hanem sokkal inkább arra, hogy egy egysé-

ges szemlélet áll mögötte, amely bármilyen alkalommal megnyilatkozni képes. S mivel ez a szemlélet valóban személyes, és egyetlen személyre szabott, nem bántóak azok a tudományos szempontból tarthatatlan megoldások sem, amikor Messiaen sokszorosan elavult, azóta helyesbített tudományos forrásokra hivatkozik, mint például egyes görög zenei emlékek régi átírásaira, interpretációira.

A könyv legnagyobb helyét egyes Messiaen-daraboknak, illetve (főleg majd a további kötetekben) más szerzők darabjainak analízise foglalja el. Az olvasó számára bizonyosan ezek a lapok a legtanulságosabbak és legérdekesebbek – az elemzéssel szakmaszerűen foglalkozóknak pedig fontos metodikai tapasztalatokkal is szolgálnak. Fölvetődik ugyanis a kérdés, hogy valóban analízis-e az, amit Messiaen csinál? Ha analízisen azt az igényünket értjük, hogy egy zenemű folyamatának valamennyi lényeges faktorával és azok összefüggéseivel el kell számolnia az elemzőnek, akkor azt kell mondanunk, hogy Messiaen nem is vállalkozik erre. Ő hihetetlen precizitással lépésről-lépésre haladó mű-leírásokat készít, amelyekben mindig az adott pillanatban szeme elé kerülő jelenségre koncentrál. Módszerében megmutatkozik egyfajta mechanikusság is: azzal kevésbé törődik, hogy két elem miért és miért éppen úgy kerül egymással kapcsolatba; számára legfontosabb az, hogy az adott jelenséget meg tudja nevezni, s e megnevezéssel el tudja helyezni a darabon eleve kívül álló teoretikus rendszerben – legyen az akár a görög metrika, akár a hindu ritmusok világa. (Különös fénytörésben jelennek meg ezáltal a klasszikus kompozíciók is: Messiaen számára pillanatnyi hezitálásra sem ad okot az, hogy valóban megnevezhető-e Bartók vagy Stravinsky zenéjének egy-egy összefüggéséből kiragadott eleme valamely óind teoretikus rendszerének terminusával.)

Ellene vethető lenne az imént elmondottaknak, hogy a Traktátus voltaképpen nem általános zenetan, hanem Messiaen saját zenéjének összefoglaló jellemzése. Ez egyrészt igaz ugyan, hiszen aligha lesz még egy komponista, akinek zenei világa a Messiaen zenéjéhez hasonló forrásokból: hindu ritmusokból, önmagukba záródó ritmikus formákból, az övéhez hasonló modális rendszerekből és madárhangokból épül fel – márpedig a Traktátus ezeknek az elemeknek az egymástól jól elválasztott tárgyalásából áll majd össze. Másrészt azonban a Messiaen-darabok elemzésénél is fölmerül ugyanaz az aggály, mint a Stravinsky-, Ravel- vagy Debussy-analíziseknél: az analízis nem lép túl a jelenség korrekt megnevezésén. Ráadásul még a szempontok is pillanatról pillanatra változnak: a ritmikai elemzésbe váratlanul harmóniai magyarázatok ékelődnek, vagy egy hosszabb formai analízis folyamatát a hangszerelés elemzése szakítja meg. Messiaen ezzel természetesen a figyelmes kottaolvasásra is serkent: a zenehallgatás sohasem teoretikus aktus csupán, hanem az egyes alkotóelemeknek mindig érvényesül egyfajta szigorú hierarchiája – s a zene hallgatása során hol ez, hol az az alkotórész vonja magára figyelmünket.

Az elmondottakból tűnhetik úgy, mintha kritikai megjegyzéseink volnának túlsúlyban, s mintha Messiaen Traktátusát valamiféle félmegoldásnak tekintenők csupán. Ha a munka befejezetlenségéhez, időnként csapongó gondolatmenetének szinte rögtönzöttségéhez nem fér is kétség, mégis azt kell mondanunk, hogy Messiaen műve megkerülhetetlen a huszadik századi zenei gondolkodás történetében. Még-

hozzá több okból is. Először is azért, mert páratlan dokumentuma egy zenetörténeti jelentőségű pedagógiai műhely működésének, s ily módon segít megérteni egy egész zenei irányzat, nevezetesen az európai szerializmus korai évei mögött álló gyakorlatot és eszmerendszert. Másodszor azért, mert a részleteket nézvést rendszeres gondolkodásra szoktat: hihetetlen aszketizmussal szorítkozik arra, s arra szorítja az olvasót is, hogy önmagában szemlélje az elé kerülő fenomént, s példát ad arra is, hogy a zenében soha egymástól el nem váló alkotóelemek miként különíthetők el mégis egymástól s vizsgálhatók, rendszerezhetők akár egyetlen aspektusukból is. (NB.: ez a vonása is eszünkbe juttatja a szerializmus eljárását, ahol is a hang valamennyi tulajdonsága, paramétere önmagában is meghatározhatóvá válik s így lesz alkalmas arra, hogy további eljárásoknak legyen alávethető.) Harmadszor, s ez talán a leglényegesebb, kezünkbe adja azt az eszköztárat, amellyel meg lehet közelíteni Messiaen alkotásait, hiszen részletesen kimunkálván benne az a terminológia, amellyel a műveiben előforduló jelenségek egyértelműen megnevezhetők, felismerhetők. Mindazonáltal nem kulcs a Traktátus Messiaen műveihez, hanem csak az analízis előiskolája; a komponista le is leplezi magát jó néhányszor, amikor valamely jelenség megnevezése közben megemlíti, hogy az idézett hely bizonyos rétegei jóval összetettebbek, esetleg utal arra, hogy az elemek „bizonyos módon" vannak összeillesztve. A terminológia és a megközelítés lehetősége adott tehát, de művek titkai éppoly nehezen megfejthetők, mint korábban. Csak éppen annak, aki hozzájuk akar férkőzni, most már a Traktátus elé tornyosuló tömbjén is át kell verekednie magát.

Dalos Anna

MIT TEHETÜNK VISKI JÁNOSÉRT?

Fancsali János: Viski János fiatalkori évei
Erdélyi Örmény Múzeum 1.
Budapest: Holló Zoltán nyomdája, 1998

Ha jól tudom, napfogyatkozáskor a hivatásos csillagászok arra szólították fel amatőr kollégáikat, hogy megfigyeléseiket – legyenek bármily aprócskák is – osszák meg velük: adják le a csillagvizsgáló-központokban, vagy küldjék meg levélben. Bele sem merek gondolni, vajon a lelkes hobby-csillagászok beérkezett leleteinek hány százaléka volt valóban hasznos a professzionális kutatók számára, de gyanítom, nem sok ilyen lehetett közöttük. Az a tapasztalatom ugyanis, hogy miként a zenetudományt, úgy a csillagászatot sem lehet mindenféle alapképzettség nélkül művelni.

Viski János fiatalkori évei című könyvében Fancsali János arra vállalkozott, hogy egy minden részletre kiterjedő kutatómunkára támaszkodva megpróbálja feltérképezni a magyar zenei múlt egy jelentős alakja – Viski János (1906–1961) zeneszerző – életének egy szakaszát. Viski – úgy tűnik – az elmúlt néhány évben újból az érdeklődés előterébe került: nemrégiben Dobos Kálmán írt igényes monográfiát a zeneszerző pályájáról, aminek kiadása sajnos még várat magára. Ellentétben ezzel a könyvvel, Fancsali figyelme elsősorban a pályakezdés éveire irányult (1939–1942), de rekonstruálta a komponista családfáját, adatokat szedett össze zenei tanulmányainak első irányítóiról és a kolozsvári, majd később budapesti tanulóévekről, összegyűjtött és közreadott Viskiről szóló kritikákat, vele készült riportokat, magánleveleket, továbbá néhány, a zeneszerző gondolkodását, zenei világnézetét megvilágító Viski-írást (például mesteréről, Kodály Zoltánról vagy a zenei nevelés módszereiről), és többször is idézett a zeneszerző eddig nem ismert önéletírásából. Fancsali kutatásainak legfőbb eredménye azonban talán mégis az a hosszú lista, amely a Viski-művek nemcsak magyarországi, hanem nemzetközi játszottságát is bemutatni hivatott.

Alapjában véve éppen ilyen forrásokat használnak fel egy monográfia megírásakor a hivatásos zenetörténészek is – azzal a különbséggel, hogy ők úgy tudják összefoglalni, oly módon tudják tálalni anyagaikat, hogy az joggal tekinthető tudományos írásműnek. Egy ilyen mű esetében például nem fordulhat elő, hogy a kötet szerzője és szerkesztője egy és ugyanazon személy legyen (a Viski-tanulmánynál ez sajnos így történt). Ha e könyv kéziratát egy szerkesztő kézbe veszi, egészen biztos, hogy tipográfiailag különválasztja az írott szöveget és az adatközléseket, például a családfánál, vagy a Viskiről szóló cikkeknél, és nem maradnak a szövegben kínos hibák, például Kodály Budavári Te Deumában a Deumot nem nyomtatnák kis betűvel, Men-

gelberg Willem, nem pedig Wilhelm néven szerepelne a szövegben, továbbá a magyar helyesírás szabályainak megfelelően a rövid és hosszú magánhangzók megkapnák a nekik kijáró rövid vagy hosszú ékezetet, és az idézőjelek sem maradnának le az idézetek elejéről. És nem kerülne a szövegbe számtalan nyelvtanilag, szerkezetileg hibás, értelmetlen mondat. Ilyenekre gondolok: *„Ebből az aktív, nyilvános muzsikálásból bátran következtethetünk Sipos Gábor hegedű-tanítása irányzatának megállapításában: a klasszikus periódus művelője volt."* (24–25. oldal). Vagy néhány oldallal később: *„Bár Kolozsvárt első föllépése nyilvános hangversenyen alig 1928. január 21-én volt..."* (28. oldal). És persze az is valószínű: a szerkesztő nem engedné, hogy Viski második hegedűtanárának, Sipos Gábornak a neve csak a róla szóló harmadik oldalon jelenjen meg először.

Természetesen előbbi megjegyzéseim kizárólag formai problémákat érintenek. Sokkal inkább felkeltik az olvasó figyelmét azok a témák, amelyeket a Fancsali János által összegyűjtött források felvetnek, ám amelyeket a szerző vagy csak periferikusan, vagy egyáltalán nem érint. Számos kérdést egyszerűen feltáratlanul és megválaszolatlanul hagy: nem tudjuk meg például, hogyan (és pontosan mikor) jött létre Viski kapcsolata a bécsi Universal Editionnal; mi (és ki) állt azon döntés hátterében, hogy – a komponista számára is váratlanul – a kolozsvári Konzervatórium igazgatójává nevezték ki (1941), mint ahogy a zeneakadémiai tanári kinevezés (1942) vagy a Greguss-díj értelmiségi körökben nagy port felvert odaítélésének (1941) körülményeiről sem kapunk újabb információt.

Mindenképpen önkényesnek találom Fancsali kijelentését Viski kompozíciós módszeréről: *„Itt kényszerülünk egyéni elképzelésünket megírni Viski János munkamódszerével kapcsolatosan: bár a szemtanúk vagy kortársak szerint lassan dolgozott, szerintem inkább rendkívüli szigorúsággal kezelte írását, melyet egy könnyed intellektus serkentett"* (52. oldal). Többször is ez a fajta bennfentesség jellemzi a szerzőt: emiatt feledkezik meg például arról, hogy bemutasson olyan, Kolozsvár zeneéletében minden kétséget kizáróan tevékenyen részt vevő, ám a mai olvasó számára talán mégsem közismert muzsikusokat, mint amilyen Boér Gergely (23. oldal) vagy Delly Szabó Géza (28. oldal), és ezért szerzünk csak véletlenül tudomást arról, hogy egy Seprődi János nevű muzsikus (akit viszont nem kell bemutatni) ifjúsági zenekart szervezett Kolozsváron (20. oldal). Egyáltalán, Viski szülővárosa, Kolozsvár gazdag zenei életéről is sokkal többet lehetett és kellett volna szólni, mert így világosabbá vált volna, milyen kulturális közegben születtek meg Viski első, nemzetközi sikert is aratott művei, a *Szimfonikus szvit* (1935), a *Két magyar tánc* zenekarra (1938) és az *Enigma* szimfonikus költemény (1940).

A kötet legérdekesebb része mindenképpen az a lajstrom, amely a fiatalkori Viski-kompozíciók játszottságát mutatja be. Régebben is ismert tény volt, hogy Willem Mengelberg támogatta Viski pályáját: Dohnányi ajánlatára 1939. március 6-án a Filharmóniai Társaság zenekarának élén előadta a Szimfonikus szvitet; Viski hálából harmadik szimfonikus művét, az Enigmát a karmesternek ajánlotta – Mengelberg mindkét művet többször is megszólaltatta külföldön. Még ha túlzás is azt állítani, hogy „a »Szimfonikus szvit« és a »Két magyar tánc« Budapest és több világváros ze-

nekarainak repertoár-darabja lett" (43. oldal), akkor is feltűnő, hogy – elsősorban a rádiónak köszönhetően – Malmőtől Ankarán és Tallinnon át egészen Tokióig milyen sokfelé hangoztak fel a harmincas–negyvenes évek fordulóján Viski János kompozíciói. Önmagában véve már ez is arra figyelmeztet: Viski a 20. századi magyar zenetörténet azon alakjai közé tartozik, akiknek életművét, pályáját, személyiségét – értékeik és korabeli sikereik ellenére – kevéssé ismerjük, s akikre még egy szakmailag vitatható könyv is joggal hívja fel a figyelmet. De valóban csak ennyit tehetünk Viski Jánosért?

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

AZ 1998–1999. ÉVI XXXVII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

BEVEZETŐ

WILHEIM ANDRÁS: A Magyar Zene új folyama elé 3

TANULMÁNYOK

AVASI BÉLA: Bartók „Madárdal" című kórusművének intonációs térképe 405
BOJTI JÁNOS: Muszorgszkij formai kalandozása „új partok felé". Szentiványéj a Kopár hegyen 237
BREUER JÁNOS: Bartók, a Liszt-pianista 339
CSENGERY KRISTÓF: A század nagy zongoraművészei. Széljegyzetek egy hanglemezsorozathoz 395
DOBSZAY LÁSZLÓ: A gregorián ének zenei elemzése
DOLINSZKY MIKLÓS: Kromatikus fantázia és fúga. Egy fejezet a korai közreadás történetéből 113
FONTANA GÁT ESZTER: Az „igazi zongorahang" 349
KÁRPÁTI JÁNOS: Monológ, dialóg és drámai ütközés Bartók hangszeres műveiben 55
KEULER JENŐ: Paradoxonok az oktávazonosságban 275
KOMLÓS KATALIN: Új Beethoven-értelmezés felé 331
KROÓ GYÖRGY: Bartók és Dukas 213
MÁCSAI JÁNOS: A melográfia története 365
MERRICK, PAUL: A tonalitás szerepe az Années de Pèlerinage svájci kötetében 127
OLSVAI IMRE: Vargyas Lajos népzenei példatárai 271
PAPP MÁRTA: Orosz kerékvágás... Glinka Scherzójától Borogyin Közép-Ázsiájáig 143
SÓLYOM GYÖRGY: Alberich és Freia. A nibelung gyűrűje zenedramaturgiájához 29
SOMFAI LÁSZLÓ: Bartók tematikus műjegyzék. Minta és problémák 69
SOMFAI LÁSZLÓ: Vázlatkutatás és segédtudományok. Bartók művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei 225

SZENDREY JANKA: „In basilica sancti Emmerami."
András és Benedek históriája 21
TALLIÁN TIBOR: „...múljék el e pohár tőlem..."
Cantata profana és Máté evangélium 153
VIKÁRIUS LÁSZLÓ: Bartók a népzene hatásáról 161

DOKUMENTUMOK
BREUER JÁNOS: Adatok Kodály Zoltán és Benjamin Britten kapcsolatához 91
KOCH, KLAUS-PETER: Kelet-európai dallamok konkordanciái
1600–1750 közötti magyarországi kódexekben 299
RICHTER PÁL: Magyar nyelvű énekek ferences kéziratokban 285

KÖRKÉP
LÁSZLÓ FERENC: „Erdélyi elégia" 177

SZEMLE
DALOS ANNA: Mit tehetünk Viski Jánosért?
Fancsali János: Viski János fiatalkori évei 437
FARKAS ZOLTÁN: A magyar népzenekutatás törlesztett adóssága
Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene 103
GONDA JÁNOS: Improvizáció és pedagógia
Gonda János: A rögtönzés világa 309
HAMBURGER KLÁRA: A nagy biográfia befejező kötete
Alan Walker: Franz Liszt. Vol. 3. The Final Years 189
KÁRPÁTI JÁNOS: A Bartók-zene forrásainál
Muzsikás Bartók Album 323
KÁRPÁTI JÁNOS: Új irányzat a Bartók-kutatásban
Vikárius László: Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez 423
KIRÁLY PÉTER: 16–17. századi felvidéki kottajegyzékek
Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16–17. Storočí 185
KOMLÓS KATALIN: Egy zenei *figura* történeti antológiája
Peter Williams: The Cromatic Fourth During Four Centuries of Music 197
KOVÁCS JÁNOS: ...napról napra
(Összeállította és fordította:) Bojti János és Papp Márta: Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, emlékezések 315
WILHEIM ANDRÁS: Messiaen – elméletének tükrében.
Olivier Messiaen: Traîté de rythme, de couleur et d'ornithologie 431

Helyreigazítás
ALFÖLDY GÁBOR: Helyesbítés a Goldmark Károly vázlatkönyvei című tanulmányhoz 109

375,-