Magyar zene

1·2003

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLI. évfolyam, 1. szám *2003. február*

Tartalom

TANULMÁNY

3 PÉTERI LÓRÁNT
Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)

49 SOMFAI LÁSZLÓ
»Staccato vonás?«
Kottakép és jelentése

63 DALOS ANNA
»Kodály-domináns«?
Egy új értelmezés

75 KIRÁLY PÉTER
16–17. századi udvari zenénk kutatásának problematikájáról

85 WILHEIM ANDRÁS
Az egyéni szempont

FORRÁS

95 BREUER JÁNOS
Jegyzetlapok Szőllősy Andrásról

BÁTORI MÁRIA

105 DOLINSZKY MIKLÓS
Előadás az Erkel Operakiadás első köteteinek sajtóbemutatóján

RECENZIÓ

113 KACZMARCZYK ADRIENNE
A hiteles Erkel-kép felé
Erkel Ferenc: Bátori Mária
Közreadja Dolinszky Miklós és Szacsvai-Kim Katalin

121 UJHÁZY LÁSZLÓ
Hangokkal körülvéve
Pap János: Hang – ember – hang
Budapest: Vince Kiadó, 2002

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA, AZ ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY ÉS A LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM WEINER KURTÓRIUMA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2003/1

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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Péteri Lóránt

SZABOLCSI BENCE ÉS A MAGYAR ZENEÉLET DISKURZUSAI (1948–1956)[1]

– Nem tudom, mit ért azon, hogy „dicsőség" – mondta Alice.
Dingidungi megvetően mosolygott.
– Hát persze, hogy nem érted, amíg én meg nem mondom. Úgy értettem: „Ez aztán az elsöprő erejű érvelés, mi?"
– De hát a „dicsőség" nem jelenti azt, hogy „elsöprő erejű érvelés" – ellenkezett Alice.
– Ha én használok egy szót – mondta Dingidungi megrovó hangsúllyal –, akkor az azt jelenti, amit én akarok, sem többet, sem kevesebbet!
– Az a kérdés – hitetlenkedett Alice –, vajon engedelmeskednek-e a szavak.
– Az a kérdés – így Dingidungi –, ki az úr és kész.

Lewis Carroll: Alice Tükörországban (Révbíró Tamás ford.)

A történelem szüntelenül arra oktat minket, hogy a diskurzus nemcsak egyszerűen tolmácsolja a küzdelmeket és az uralmi rendszereket, hanem érte folyik a harc, általa dúl a küzdelem; tehát a diskurzus az a hatalom, amelyet az emberek igyekeznek megkaparintani.

Michel Foucault: A diskurzus rendje (Romhányi Török Gábor ford.)

Bevezetés: a Szabolcsi-vita, 1999

Szabolcsi Bence születésének századik évfordulója alkalmából Wilheim András közölt esszét a *Holmi* című folyóirat.[2] Wilheim írása – sajátos módon – szerkesztői levél kíséretében jelent meg;[3] két hónappal később pedig a lap közölte Breuer János vitacikkét.[4] Ez utóbbira Papp Márta rövid levélben[5] reagált: ezzel lezárult a *Holmi*-ban folyó Szabolcsi-vita.

1 Jelen írást 2002. szeptemberében védtem meg szakdolgozatként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékén. Témavezetőm Tallián Tibor volt. A szövegen azóta néhány kisebb változtatást (javítást, bővítést) hajtottam végre. Munkámhoz nyújtott segítségéért, illetve a kész szöveg véleményezéséért itt mondok köszönetet Rachel Beckles Willsonnak, Breuer Jánosnak, Dalos Annának, Péteri Györgynek, Somfai Lászlónak, Szőllősy Andrásnak, Tallián Tibornak és Wilheim Andrásnak.

2 Wilheim (1999)

3 Fodor (1999)

4 Breuer (1999)

Ez a disputa egyértelműen jelezte: a zenetörténész–zenepolitikus Szabolcsi Bence alkotói és közéleti tevékenységének megítélése, különösképpen az 1950 utáni periódust illetően, a legkevésbé sem tekinthető egyértelműnek. Miután a vita különböző szereplőinek érvelése bizonyos fokig tipikusnak bizonyul, hasznosnak tűnik azt áttekintenem. Ez remélhetőleg alkalmat fog teremteni arra is, hogy saját vizsgálódásaim szempontjait tisztázhassam.

Wilheim vitaindító írása rámutat arra, hogy a *klasszicizmus* eszménye, amely Szabolcsi zenetörténeti értékítéleteit oly nagy mértékben meghatározta, voltaképpen önnön alkotómunkájának is mértékéül szolgált. A klasszicizmus eszerint azt a lehetőséget jelenti,

> hogy az életet egységben lássuk, s azt a meggyőződést, hogy valóban egység [...].[6]

Wilheim emellett úgy véli, hogy Szabolcsi a maga szerepét a klasszikus kultúrkincs közvetítésében látta. Szerinte e kettős cél elérésében Szabolcsi – az életmű egészét tekintve – végső soron kudarcot vallott, annak ellenére, hogy nagy műveiben

> mintaszerűen összeválogatott információkat, valóban virtuózan kezelt anyagokat [találunk], amelyek illeszkedését s – meglehet: illúziókból összeálló – koherenciáját a sokszor irodalmi értékű megmunkálás biztosítja.[7]

Noha a kudarc alapvető okát Wilheim a kitűzött cél tragikus idealizmusában látja, s Szabolcsi nagy szintéziskeresését e tekintetben Elias Canetti „gondolkodói eklektikájával" rokonítja, azért számos konkrétabb körülményt is megvilágít, amelyek miatt

> Szabolcsi munkáinak újraolvasása manapság [...] elsősorban tudománytörténeti feladat. Ami munkáiból figyelmünkre érdemes, nem az aktuális munkák lábjegyzeteiben hivatkozandó tézis, vagyis olyan eszköz, amelyet érveléseinkben felhasználhatunk, hanem tanulmányozásra méltó tárgy: tudományos vizsgálatok témája, történeti tény.[8]

Wilheim a kudarchoz vezető körülmények között említi Szabolcsi elfogultságát, amely a modern zene megítélésében vezette (azaz Kodály és Bartók jelentőségének abszolutizálását); a Szabolcsi gondolkodásában középponti szerepet játszó zenei köznyelv fogalmának voltaképpeni meghatározatlanságát; egyes tanulmányainak filológiai megalapozatlanságát; végül pedig azt, hogy az ötvenes évek írásaiban a zenei élet szürke eminenciásaként működő Szabolcsi ideológiai elvárásokhoz csatolja legfontosabb témáit: helyesebben ezekben az írásokban

> a Kodály-iskola gondolkodásmódjának összeegyeztetési kísérlete [zajlik] a kor domináns ideológiájával [...].[9]

---

5 Papp (2000)
6 Szabolcsi Bencét idézi Wilheim (1999) 1101.
7 Wilheim (1999) 1103.
8 Uott
9 i. m. 1102.

(A *Népi elemek Bach művészetében* [1951d] és a *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* [1953d] című írásokra történik utalás.)

Wilheim megállapításainak provokatív voltát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy vitapartnerei nem egyszerűen kijelentéseivel vitatkoznak, hanem – többé-kevésbé nyíltan – az illetékességével kapcsolatban fogalmaznak meg kételyeket. Fodor Géza szerkesztői levele ezt áttételesen, Wilheim tudományos közössége, azaz a magyar zenetudományosság kompetenciájának megkérdőjelezésével teszi. Fodor szerint e diszciplína képviselői Szabolcsi halála után feladták a zenéről szóló „kulturális diskurzus" folytatását, a tárgyhoz méltó, de a művelt közönséget is megszólító értelmes közbeszéd fenntartását. Fodor azt sugallja: Wilheim a nagy elől örökségéhez hűtlen tudományos közösség képviseletében lép fel, amikor jellemző és méltatlan módon a Szabolcsi-jelenséget a „szűkebb értelemben vett zenetudósra" redukálja. Holott – mondja Fodor – Szabolcsi munkásságának pozitívan megválaszolt alapkérdése éppen az volt, hogy

> lehetséges-e a zenével kapcsolatban a szakmainál szélesebb közvélemény, a zenéről való tudás közvetíthető-e a zenetudományból a szélesebb kultúrába, integráns részévé tehető-e az általános kultúrának.[10]

Breuer János vitacikke mindenekelőtt Wilheim azon megállapításaira reflektál, amelyek Szabolcsi és az 1948 utáni politikai hatalom viszonyát érintették. Mihály András 1949 februárjában tartott, egy ponton Szabolcsi „idealista esztétikáját" támadó beszédét[11] idézve Breuer nem tartja szükségtelennek megjegyezni:

> Wilheim András meg sem született még [ekkor], életkora pontosan felezi a Szabolcsi Bencéét. Ismeretanyaga bőséges arról a korról, élményanyaga – ha az élmény meghatározás helyénvaló egyáltalán – semmi. Irigylem is érte módfelett.[12]

Breuer – Mihály említett kijelentésén túl – a Szabolcsi által szerkesztett *Dolgozók hangversenykalauza*[13] zúzdába küldésével illusztrálja azt, hogy a szellemtörténeti ihletettségű zenetörténész hogyan konfrontálódott a nyílt hatalomátvétel után a kommunista rezsimmel. Kiemeli, hogy Szabolcsi megítélését jelentősen ronthatta az a cikke, amelyet az 1948-as úgynevezett szovjet zenei határozatról[14] írt. Míg Szervánszky és Vargyas e kérdésben tett nyilatkozatait „a veszedelem elhárítására tett kísérletként" értékeli, addig Szabolcsi írásával kapcsolatban egyenesen „kőkemény bírálatról" beszél.[15]

Breuer ugyanakkor Wilheimétől markánsan eltérő értelmezését adja Szabolcsi azon ötvenes évek elején született írásainak, amelyek népi és egyéni műalkotás,

10 Fodor (1999) 1203.
11 Mihály (1949)
12 Breuer (1999) 1505.
13 Szabolcsi (1949)
14 Erről részletesen az 1. fejezetben szólok.
15 Breuer (1999) 1505.

műzene és népzene viszonyát vizsgálják. A Wilheim által is felidézett Bach-cikk mellett a *Bartók és a népzene* című tanulmányról[16] szólva jut arra a megállapításra, hogy

> népi és egyéni vizsgálata, néki [ti. Szabolcsinak] központi témája az ötvenes években, arra szolgált, hogy a nép, ha tetszik, a közönség ne lehessen bunkóként használható a zeneszerző ellen.[17]

Breuer úgy véli, Szabolcsi védelmet nyújt a „nagy műalkotásoknak" a népre hivatkozó ideológia gyakorlatával szemben, amikor bizonyítja azok „szerteágazó népzenei gyökérzetét."[18] Különös figyelmet szentel Bartók 1955-ös rehabilitációjának, és ebben az összefüggésben Szabolcsi két írását *(Bartók Béla élete; A csodálatos mandarin*[19]) „a teljes, csonkítatlan életmű feltámadásának esztétikai–zenepolitikai fundamentumaként" értékeli.[20]

Aligha szükséges e helyütt Fodor és Breuer illetékességet vitató megjegyzéseire reflektálnom: Breuer cikke után ezt amúgy is megtette Papp Márta.[21] Tanulságos lehet viszont meglátnunk Wilheim és Fodor megközelítésének különbségeit. Míg Wilheim úgy véli, hogy Szabolcsi írásaival a tudománytörténet kérdéseit feltéve kell párbeszédre lépnünk, addig Fodor Géza arra biztat, hogy ezeket a műveket a zenéről szóló szélesebb kulturális diskurzus összefüggésében helyezzük el.

A tudománytörténeti feldolgozás imperatívuszának e helyütt több okból nem tudunk megfelelni. Mindenekelőtt eltérít ettől az a körülmény, hogy Szabolcsi témáinak sokszínűsége – a magyar népzene őstörténetétől Monteverdin és Liszten át Bartókig – olyan sok irányú felkészültséget igényelne a kritikai olvasathoz, amelynek személyi feltételei jelen dolgozat esetében nyilvánvalóan nem állnak rendelkezésre.[22] De ezen túlmenően is kérdéses, hogy a tudománytörténeti keretbe problémátlanul beilleszthetők-e éppen azok a Szabolcsi-írások, amelyek az általunk vizsgált korszakban születtek. Szabolcsi bizonyosan meg volt győződve arról: egyes zenetörténeti – éppenséggel tehát tudományos – témák felvetésére és kidolgozására alkalmasabb műfaj lehet az esszé, mint a bevett „akadémiai" tanulmányforma. Sokak által méltatott írásművészetének éppen a műfajköziség egyik fő jellegzetessége. Ám ennek tudatában sem mindig könnyű feladat az ötvenes évek termésében a „publicisztikai" és a „tudományos" beszédmódot követő írások elkülönítése. Ebből a szempontból Szabolcsi publikációs stratégiája is inkább elbizonytalanít olykor, mintsem irányadó volna. Így például a zenei közélet – pontosabban a Magyar Zeneművészek Szövetsége – lapjában, az *Új Zenei Szemlé*ben egy olyan filológiai jellegű tanulmányt közölt, mint az *Adatok a XVI-XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez* (1952), mi-

16 Szabolcsi (1950d)
17 Breuer (1999) 1506.
18 Uott
19 Szabolcsi (1955b) és (1955c)
20 Breuer (1999) 1507.
21 Papp (2000) 382-383.
22 A Szabolcsi-életmű tudománytörténeti áttekintésére a Szabolcsi által kultivált területek szakértői vállalkozhatnak. Lásd például: Somfai (2000b)

közben a Magyar Tudományos Akadémia szakközlönyében[23] jelentette meg korábban már említett, a tudományos közösség mértékadó véleményformálóiban jelentős kételyeket ébresztő,[24] egészében hipotetikus írását *(Népi elemek Bach művészetében)*.

Ahelyett tehát, hogy a Szabolcsi-írások problematikusnak tűnő műfaji csoportosítására vállalkoznék, hasznosabbnak tűnik azt a továbbiakban igazolandó feltételezést elfogadnom, hogy ezen írások döntő többsége a korabeli zenei közbeszéd részévé, illetve tárgyává vált – függetlenül attól, hogy eredetileg milyen befogadói közösségnek szánták őket, s függetlenül attól is, hogy tetten érhető-e bennük a zenetudományi diszciplína kötöttségeihez való alkalmazkodás. Talán felesleges hangsúlyozni, hogy ezzel az eljárással nem foglalok állást az írások tudományos mivoltának kérdésében: erre a minőségükre egyszerűen nem kérdezek rá.

A tiszta tudomány és a társadalmi–politikai–kulturális aktualitásokra és elvárásokra nyitott írásművek közti határ elmosódásáról mellesleg elég világosan tesz tanúságot maga Szabolcsi a *Népzene és történelem* (1954) című tanulmánykötete előszavában:

> Az itt következő tanulmányok öt év alatt: 1948 és 1953 között készültek. Elvi, műfaji tudománypolitikai feladatok állottak előttük. Szerény erejükhöz képest segíteni kívánták zenekritikánkat a mai magyar zenei törekvések helyes távlatú megítélésében [...].[25]

A korszak kulturális politikájától származik a meggyőződés, mely szerint a zenetudomány elsődleges célja az, hogy – radikális fordulatot véve az alkalmazott jelleg felé – eszmei munícióval lássa el a művészi gyakorlatot, s ily módon mindenekelőtt a kortárs zeneszerzés elé állítson normatív kategóriákat.[26] Ezt a kötelezettséget elvben csak az vállalhatja fel, aki magát a tudományos közösség tagjaként azonosítja. (További kérdés az, hogy e „vállalás" deklarálása az előszóban csupán retorikus fordulat, védekező stratégia-e, avagy az írások milyenségét ténylegesen meghatározó ars poetica.) Tudománypolitikai feladatokat viszont csak kívülállói szerepkörből lehet megoldani. A tudománypolitika teszi ugyanis a tudományt kézzelfoghatóvá a laikus társadalom számára, s közvetíti a politikailag domináns társadalmi–politikai elvárásokat a tudomány képviselőihez.[27] Ezt a szerepkört persze a modern akadémiai rendszerekben „perszonálunió" révén gyakran töltik be a tudós közösség tagjai. Hasonló unió *írásművek* esetében azonban bajosan képzelhető el. Ha az új magyar népdalstílusról vagy a Bach zenéjéről szóló tanulmányok tudománypolitikai célokat valósítanak meg, az legalábbis elbizonytalanít abból a szempontból, vajon részét képezik-e a mondott tárgykörökről szóló tudományos diskurzusnak.[28]

---

23 Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei

24 Erre lásd a 2.2 fejezetet.

25 Szabolcsi (1954a)

26 Péteri (2000) 164, 174–175.

27 Péteri Gy. (1998a) 187–188.

28 Szabolcsi (1954a) tanulmányai: *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben; A XVI. század magyar tánczenéje; Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez; Magyar őstörténet – magyar népzene; Népi elemek Bach művészetében; A zene történelmi hangváltásairól*

Az eddigiekből talán már sejthető, hogy bár Szabolcsi írásait a zenéről szóló diskurzus tágasabb kontextusában szeretném elhelyezni, mégsem azonosulok Fodor Géza korábban már vázolt modelljével. Ez a modell ugyanis hallgatólagosan egy politikai–hatalmi szempontból intakt kulturális teret feltételez, amelyben a művelt befogadó felé Szabolcsi

> két gazdag kulturális hagyományt közvetített: a „klasszikus" kultúrkincset a maga által képviselt tudománytörténeti irány „paradigmájában".[29]

A jelen dolgozatban vizsgált korszak zenei közbeszédét ellenben az aktivista politikai hatalom és egy dominánssá vált, sajátos esztétikai–történeti paradigmát képviselő csoport (a Kodály-kör) birtokolta. A dolgozat egyik fő célja annak megválaszolása, hogy e meghatározottság miben testesült meg, és milyen stratégiákat kínált a közbeszéd résztvevőinek.

Breuer vitacikke mindenesetre reflektál erre a meghatározottságra. Mint az általam idézett részletből is kitűnik, Szabolcsi vizsgált korszakunkban írt műveit Breuer elsősorban kultúrpolitikai dokumentumnak tekinti, olyan tettnek tehát, amellyel Szabolcsi a zeneélet döntéshozatali mechanizmusát igyekezett befolyásolni. Szabolcsi stratégiáját lényegében az értékek átmentéseként vagy átcsempészéseként jellemzi. Ez nem egyszerű hagyományozást jelentene, hanem annak biztosítását, hogy egyes örök értékeket képviselő alkotások helyet kapjanak egy olyan kulturális–politikai kontextusban is, amelynek kialakítói e művek jelenlétét nem tekintik adekvátnak, sőt esetleg egyenesen nemkívánatosnak vélik. (Breuer végeredményben azt sugallja: Szabolcsi abban a reményben bizonyítja egy-egy mű stílusának vagy koncepciójának népzenei, illetve plebejus alapjait, hogy ezzel az adott mű szereplését biztosítsa a népre, a tömegekre hivatkozó állam zenés pódiumain.)

Ezzel a modellel kapcsolatban két kérdés merül fel. Az első: vajon Szabolcsi hihette-e úgy, hogy a zenéről szóló nyilvános diskurzusban való ilyesfajta részvétel operatív hatékonysággal bírhat. A másik pedig az: a kulturális javak, a történeti múltból hagyományozódó művek vajon valóban attól függetlenül sugározzák-e ránk értékeiket, hogy milyen kontextusban idéztük fel őket. Elképzelhető ugyanis egy olyan felfogás, mely szerint a zeneművek – amelyek mindig szellemi és művészi interpretáció közvetítésével, pontosabban ilyen interpretáció alakjában válnak számunkra elérhetővé – voltaképpen csak interpretáció alakjában léteznek.[30] Ebben az esetben viszont kétséges, hogy eltekinthetünk-e attól a kontextustól, amelyben felidézték őket. A verbális – kulturális, esztétikai, filozófiai, politikai – interpretáció, amely mintegy körülöleli a művet, ráadásul a zene *művészi* interpretációját sem fogja érintetlenül hagyni.[31] Nemzeti operáink sorsa pedig éppenséggel arra is emlékeztethet, hogy az ideologikus interpretáció végül azt is hajlamos bekebelezni, amit a művek zárt szövegének hinnénk.

A Breuer által Szabolcsinak tulajdonított stratégia hatásfoka tehát legalábbis kétséges. Miközben az instrumentalizáció lehetősége alig adott (a zeneművek hangversenytermi vagy operaszínpadi jelenlétét nem az döntötte el, hogy népi alapjaikat valaki be tudta e bizonyítani, hanem fordítva: a művelődéspolitikai hatalom azoknak a

műveknek a népi alapjait ismerte el, amelyeket kívánatosnak tartott a pódiumon[32]), addig a közbeszédbe simuló értelmezés bizonyos mértékig még akkor is megerősítőleg hat a zenéről szóló diskurzus doktrinálisan kialakított[33] rendjére, ha *valóban* tabusított műveket akar bevonni a kánonba: egyszerűen a doktrinális szempontrendszer elfogadása által.

Breuer, mint emlékezhetünk, Wilheim állítását, mely szerint Szabolcsi a magyar zeneélet „szürke eminenciása" lett volna, azzal kívánta árnyalni, hogy dokumentálta, milyen támadások érték Szabolcsit az államszocialista politikai hatalom részéről. Feltűnő azonban, hogy a felsorolt esetek kivétel nélkül az 1948-tól 1950 végéig tartó időszakra datálhatók. Aminek egyszerűen az az oka, hogy az 1950 utáni negyedszázadból nem lehet hasonló történeteket felidézni. Ezzel kapcsolatban pillanatnyilag csak azt tartom megemlítendőnek, hogy a Molnár Antal és Szabolcsi közt Breuer által vont párhuzam[34] valamelyest félreérthető. Igaz ugyan, hogy 1948/1949-ben Szabolcsit és Molnárt hasonló támadások érték, kimutatva írásaikban az uralkodó ideológia ignorálását. Az pedig különösképpen igaz, hogy Molnár Antalra e kritikák után tíz éves szilenciumot róttak. Szabolcsi publikációs tevékenységét azonban még a szocialista átalakítás során látványosan összeomló zenei könyvkiadás beszűkülő lehetőségei sem korlátozták.[35] Ez pedig aligha függetleníthető attól, hogy Szabolcsi megítélése a kultúrpolitika vezetőinek körében 1951-re radikálisan megváltozott.[36]

A továbbiakban arra szeretnék vállalkozni, hogy meghatározzam Szabolcsi Bence szavainak helyét az 1948 és 1956 közti időszak zenei diskurzusában. Igyekszem vá-

29 Fodor (1999) 1203.

30 Vö. Dolinszky (1999) 90–91.

31 Ehhez lásd például Somfai László elemzéseit, amelyek egyazon koncepció – a Bartók-zene klasszikus–klasszicista értelmezése – érvényességét vitatják azonos forrásokra támaszkodva, viszont két területen: a tudományos és a művészi interpretációén. [Somfai (2000a) különösen: 299–300.] – De hivatkozhatnék Nikolaus Harnoncourt modelljére is, amelyik a francia forradalomból eredezteti az európai zeneművészet politikai mésalliance-át, s ebből vezeti le az előadói gyakorlat radikális fordulatát a 18–19. század fordulóján. [Harnoncourt (1988) 18–27.] A jeles karmester által képviselt paradigmaváltás egyik fő motívuma pedig éppen az volt, hogy a nagy európai, illetve német–osztrák hagyomány korpuszát meg akarta tisztítani a Harmadik Birodalom zenekultuszának asszociációitól, amelyeket a „hagyományos" előadói stílus szerinte már óhatatlanul felkeltett. Mertl (2002) 240.

32 Tallián (1991) 104.

33 „A doktrínához való tartozás egyidejűleg kérdőjelezi meg a közlést és a beszélő alanyt, éspedig egyiket a másikon keresztül. [...] a kizáró eljárások és elutasító mechanizmusok [...] nyomban működésbe lépnek, amint egy beszélő alany egy vagy több elfogadhatatlan közlést fogalmazott meg; az eretnekség és az ortodoxia egyáltalán nem doktriner mechanizmusok fanatikus túlzásából származnak, hanem a lényegükből következnek. És megfordítva: a doktrína a közléseket a beszélő alanyon keresztül kérdőjelezi meg, abban a mértékben, amennyire a doktrína mindig jelértékű, egy előzetes hovatartozás megnyilvánulása és eszköze; e hovatartozás osztály-, társadalmi helyzeti, faji, nemzetiségi vagy érdekjellegű, formája lehet harc, lázadás, ellenállás vagy elfogadás." Foucault (1998) 60.

34 Breuer (1999) 1505.

35 Lásd Péteri (2000b) függelékét: „Könyv alakban megjelent zenetudományi vagy 20 oldalnál nem rövidebb zenetörténeti–zeneirodalmi ismeretterjesztő kiadványok Magyarországon 1948–1952"

36 Részletesen az 1. fejezetben.

laszt találni arra a kérdésre, hogy vajon Szabolcsi megnyilatkozásai feszegették-e ezen diskurzus határait, vagy inkább azok centrumához közelítettek.[37] A zenei, a kulturális és a napisajtóban megjelent írásai mellett vizsgálódásaim tárgya lesz az is, amit megnyilatkozásaiból a levéltári források megőriztek. A diskurzusban betöltött státusz kijelölésekor azonban nem tekinthetek el attól sem, hogy feltárjam Szabolcsi helyzetének politikatörténeti és intézménytörténeti hátterét: vagyis hogy Szabolcsit kultúrpolitikai és tudománypolitikai tettek szenvedő és cselekvő alanyaként is szemléljem.

1. Szabolcsi, a tudománypolitikus[38]

A világháború befejeződése és a nyílt kommunista hatalomátvétel közötti időszakban (1945–1948) a hazai zenetudós társadalom több kristályosodási pontot is kínált az önszerveződésre.[39] Az 1947/1948-as időszak megvalósulatlan szakmai kezdeményezései emellett arról tanúskodnak, hogy ekkor még nyitva maradt az intézményesülést ambicionáló muzikológus társadalom hierarchiájának kérdése. A tervezetekben – Kodály primátusa mellett – mindenesetre egyenlő súllyal jelent meg Bartha Dénes és Lajtha László mint lehetséges vezető személyiség; felmerült Szabolcsi Bence neve is. Egy leendő intézmény tudományos titkáraként szerepel a tervezetekben két, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban dolgozó fiatal zenész–bölcsész: Szőllősy András és Ujfalussy József. A tervezetek készítői: Bartha, Lajtha és Szabolcsi tájékoztatták egymást elképzeléseikről és többé-kevésbé együttműködésre törekedtek, de koncepcióik versenyhelyzetével is tisztában voltak. Úgy tűnik, Bartha és Szabolcsi sajátos módon egymással párhuzamosan dolgozta ki egy Kelet-európai Népzeneintézet tervét.[40] Lajtha László Londonból, ahol 1947/1948-ban az International Folk Music Council egyik alapítójaként tevékenykedett, érezhető meglepetéssel reflektált Szabolcsi tervezetére. Lajtha számára láthatóan lényegbevágó volt a nemzetközi tudománnyal való kompatibilitás kérdése; leveléből az is kitűnik, hogy a Kelet-európai Népzeneintézet nem illeszkedett bele korábbi elképzeléseibe:

37 A diskurzus „határairól" és „centrumáról" a doktrinális meghatározottság okán beszélhetünk. Eközben azonban az sem kerülheti el a figyelmünket, hogy a diskurzus létrejötte egyéni diskurzív aktusok összességének eredménye (például Szabolcsi megnyilvánulásainak). A diskurzus résztvevője egy folyamatosan alakuló közegben mozog, amelyet maga is alakít.

38 Jelen fejezet átdolgozott és kibővített változata „Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus, 1951–1953." [*Muzsika*, 45/1. (2002. január) 16–22.] című írásomnak. A dokumentáció és a következtetések egy része egy korábbi tanulmányban is szerepelt: Péteri (2000).

39 A magyar zenetudomány a második világháború előtti időszakban alapvetően nem rendelkezett kutatásszervező és -finanszírozó intézményekkel, így nem volt felsőoktatási bázisa sem. Képviselői külföldi – általában német – egyetemeken képezték ki magukat, vagy más bölcsész, illetve zenész szakmák irányából érkeztek a zenetudományi kutatáshoz. Megélhetésüket a zeneművészeti oktatásban betöltött állásuk vagy valamely szakmai határterületen folytatott tevékenységük biztosította. (Az emblematikus kivételek egyikeként említhetjük Bartók Béla népzenekutatói állását a Magyar Tudományos Akadémián.)

40 Az időszak kezdeményezéseire, mindenekelőtt egy Kelet-európai Népzeneintézet tervezetére lásd Breuer (1988), valamint Péteri (2000) 161–163.

összehasonlító zenetudományi célzattal régebben létesült és működik is már egy Nemzetközi Népzenei Archívum. Programjában van ez intézménynek – a kelet-európai népzenék összehasonlító stúdiuma is [...] Az Archívumnak pl. már most több mint 200 román gramofon-lemeze van. Könyvtára jelentős, nagy és a legújabb szakirodalom is „up to date" állandóan érkezik. A CIAP [Comission Internationale des Arts et Traditions Populaire] „Zene és tánc" osztályának egyik igen fontos intézménye ez az Archívum. Mint tudja: a CIAP e népzenei osztályának én vagyok az igazgatója és e minőségemben szeptemberben történt újjá választásom, illetőleg megerősítésem után, első hivatalos tényke-désem az volt, hogy az Archívummal véglegesen szabályoztuk kapcsolatainkat és annak élére Břaioloiut állítottuk. [...] Persze ez nem azt jelenti, hogy nem lehet másutt, különösen pedig Kelet-Európában egy éppen a kelet-európai népek zenéjével foglalkozó tudományos intézmény. Sőt. Csak ehhez az kell, hogy ne „double emploi"-t, hanem olyan munkaterületet válasszunk ki, amely ismerve és számolva a nemzetközi intézmények kutatómunkájával, új, független és szép feladatokat végez el. [...] Mi ketten eleget beszéltünk egy létesítendő zenetudományi intézet, azután meg legutóbb a Nemzeti Múzeum zenetudományi osztálya felállításának szükségességéről – (hiszen ez utóbbi tervezetét Magának is megmutattam) –, hogy felesleges most elgondolásaimról beszélni. Elgondolásaimról? – Nem: elgondolásainkról.[41]

Lajtha László – amellett, hogy előkelő helyet foglalt el nemzetközi folklorisztikai vállalkozásokban – 1945 és 1946 között a Rádió zeneigazgatója volt, 1946-ban pedig a Néprajzi Múzeumot igazgatta.[42] Helyzetéből tehát valóban logikusan következhetett volna a hazai tudományos életben betöltendő vezető szerep.

A tervezetekben Kodály szerepeltetése szakmai tekintélyétől és személyes karizmájától eltekintve is evidens volt, minthogy a magyar zeneszerzés nagy öregje ezekben az években számottevő művelődéspolitikai hatalommá vált. A Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Művészeti Tanács, a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete, valamint a Zeneakadémia igazgatótanácsa elnökeként, az Országos Köznevelési Tanács Elnöki Tanácsának tagjaként és mindemellett nemzetgyűlési képviselőként adottak voltak számára a legjobb lehetőségek zenepolitikai, pedagógiai és kutatásszervezési elképzelései megvalósításához.[43]

Bartha Dénes 1947 és 1949 között a Székesfővárosi Zenekar művészeti igazgatója, a zenei közélet folyóiratának, a *Zenei Szemlé*nek egyik szerkesztője volt. Pozíciója az említett személyiségek között egyedülálló, amennyiben aktívan részt vett a Magyar Dolgozók Pártja (a kommunista párt) Zenei Bizottságának tevékenységében is.[44]

Szabolcsi Bence, Kodály egyik legrégibb tanítványa és „apostola" nagy jelentőségű zenetörténeti kutatásai és tudományszervező tevékenysége ellenére sem futhatott be standard karriert az 1945 előtti világban; 1938-tól pedig őt is sújtották a hazai zsidósággal szembeni jogfosztó intézkedések. A háború utáni időszakban helyzete konszolidálódott, majd elismerésekben is részesült: 1945-ben lett a Zeneakadé-

41 MTA KKT: Ms 5640/237. Lajtha László Szabolcsi Bencéhez. London, 1948. június 11. Lajtha Szabolcsihoz írt leveleit közreadta Kroó György in: Retkesné Szilvássy Ildikó (1992) 48–60.

42 Berlász (1984) 177–182.; Breuer (1992) 153–178.

43 Hadas (1987) 485. 11. lábjegyzet

44 Breuer (1988) 409–410.; Breuer (2000) 153.

mia tanára, 1948-ban pedig a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja. A személye köré csoportosuló, klasszicizáló „divertimento"-kör, illetve a Zeneakadémián általa vezetett úgynevezett Bartók-szeminárium számos fiatal zenész számára vált viszonyítási ponttá.[45]

A kommunista hatalomátvétel különböző tudományágakban eltérő mértékben éreztette hatását, noha a hatalomra kerülő sztálinista rezsim a radikális átalakítást elvben minden területen megcélozta. Ennek okát láthatjuk egyfelől abban, hogy a kommunista kultúrpolitika nem minden ágazatban készült fel személyi feltételek – azaz szakkáderek – és elvi preferenciák tekintetében a hagyományos tudományos elit lecserélésére. Másfelől az is egyértelmű, hogy az egyes tudományágak átszervezése stratégiailag nem bírt egyforma jelentőséggel. A különbözőségekben azonban mindenképpen szerepet játszhattak a tudományterületek bizonyos sajátosságai: az adott tudomány képviselőinek társadalmi reputációja, a szakma belső viszonyai, mikroszociológiai jellemzői is.

A zenetudomány területén a kultúrpolitika 1948-tól 1951 elejéig mindenesetre a radikális osztályharcos politikával kísérletezett. 1950/1951 fordulóján Lajtha László elveszíti utolsó állását a Néprajzi Múzeumban. Helyzete mindazonáltal ambivalens: 1951-ben – bár megalázó indoklással – Kossuth-díjat kapott. A továbbiakban a Népművelési Minisztérium támogatásával, a Népművészeti (utóbb Népművelési) Intézet „mintegy külső munkatársaként" dolgozott, privát kutatócsoport alakult ki körülötte. Ennek és az I. osztályú Kossuth-díjnak a hátterében egy informális támogató állt: az időközben Révai József Népművelési Minisztériumába átvett Ujfalussy József. Azonban annak lehetősége, hogy Lajtha a zenei közéletben vezető szerepet töltsön be, ezután nem tért vissza, bár ezt 1948 után alighanem ő maga sem ambicionálta.[46] Bartha Dénest 1949-re már kizárták az MDP-ből és a Fővárosi Zenekar éléről szintén eltávolították.[47] Szőllősy András, akit Ujfalussyhoz hasonlóan átvettek a Népművelési Minisztérium állományába, egy, a korszak élethelyzeteinek megfelelő *buffa*-szüzsé keretében hamarosan elveszítette a művészeti főosztályon betöltött állását.[48] Fegyelmi ügye azonban csak ürügy volt arra, hogy őt, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumból átkerült pártonkívüli, „reakciós", „destruktív egyéniség"-et a népművelésügyről eltávolítsák.[49]

---

45 Maróthy (1975) 500–503.; Tallián (1980) 403.

46 Berlász (1984) 70–72., 200–213.; Berlász (1982)

47 Breuer (2000) 159.

48 MOL: XIX-I-3-l/ 0112/1950. Szőllősi [sic!] András fegyelmi ügye. Szőllősy András azért került a *Nemes* Dezső vezette Fegyelmi Bizottság elé, mert egy *„munkatársának párttagsági könyvét elvette, arról sem az osztályvezetőjének, sem a párttitkárnak jelentést nem tett és csak másnap adta vissza, mikor munkatársa előtt nyilvánvalóvá vált, hogy a tagkönyvet csak Szőllősi vehette el."* (Kivonat Szőllősi András fegyelmi ügye tárgyalásának jegyzőkönyvéből. 1950. julius 20.) Amint az iratcsomagból kiderül, a párttagkönyvet a kolléganő hagyta el irodájában, és Szőllősy így kívánta megtréfálni feledékenységéért. A Fegyelmi Bizottság meg is állapította: *„Szőllősinek ez a tette visszatükrözi egyébként is cinikus mentalitását, amellyel a népi demokráciához és a párthoz viszonyul."* (Idézett irat.)

49 *„A minisztériumból mindenképp*[p]*en el akartuk őt helyezni az uj tanévig. Ez az eset azonban szükségessé teszi fegyelmi uton való azonnali elbocsátását."* (Az előző jegyzetben idézett forráshelyből: Csillag Miklós, a Népművelésügyi Minisztérium Művészeti Főosztályának vezetője feljegyzése Révai elvtárs részére. Budapest, 1950. július 7.)

A sztálini osztályrelativizmus nézőpontjából – szocializációja, alkotásai, 1945 előtt befutott pályafutása alapján – Szabolcsi és Kodály is a művészi és tudományos életből kiszorítandó jelenségnek tűnhetett.[50] Kodály egy olyan „polgári tábor" része, amelyik

> felváltva válik a haladás, illetve a reakció támaszává. Gyengesége, hogy nem látja meg a magyar nemzeten belül kialakult éles osztályharcot, nem ismeri el az osztályellentétek döntő voltát. Kodály nem áll szemben a polgári társadalommal, legfeljebb kibővíti azt a magyar parasztság polgári fejlődésének idillikus perspektívájával.

Így referált egy jelentés a zeneéletről a Magyar Dolgozók Pártja Agitációs és Propaganda Bizottságának.[51] Ugyancsak Kodály ellen szólt, hogy a második világháború előtti politikai rendszer, amely a kommunista garnitúrának negatív identifikáció tárgyául szolgált, ha nem is favorizálta, de fokozódón respektálta őt, különösen a harmincas évektől.[52] Kodályt mint a magyar nemzeti öntudat zenei kifejezőjét mindazonáltal már az 1948–1951 közti zenepolitikai kurzus is elismerésre méltónak találta; vallásos, illetve liturgikus darabjait pedig érdekes módon éppen a „mély vallásos hit" hiányában marasztalták el.[53]

A zenetörténész Szabolcsit az olyan kodályi eszmék mellett, mint a klasszicizmus, illetve a népzene és zenetörténet egysége,[54] a Dilthey-féle szellemtörténeti megközelítés ihlette leginkább.[55] Ez utóbbi körülmény 1948 után támadásoknak tette ki.[56] Az sem javított helyzetén, hogy az 1948-as szovjet zenei határozatról[57] egyértelműen elítélően nyilatkozott. Úgy vélte, hogy a „formalizmus" terminus,

---

50 A sztálinista tudománypolitika megismeréselméletének leírására, illetve a radikális „osztályrelativista" episztemológia fogalmára lásd Péteri Gy. (1998a) 188–191.; valamint Péteri (1998b) 155–166.

51 MOL: M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkről [1949].

52 Hadas (1987) 473, 485. 10. lábjegyzet

53 MOL M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkről [1949].

54 Kodály (1964c); uő (1964d)

55 Kroó (1994) 182–188.

56 Lásd például: Mihály (1949) 13–14.

57 Az SZK(b)P KB határozata V. Muragyeli A nagy barátság című operájáról. 1948. február 10. A határozat szövegét magyarul a Szabad Nép 1948. február 17-i és az Új Szó 1948. február 19-i száma közölte. – A határozat a vezető szovjet zeneszerzők népellenességéről szólva egyebek mellett kimondta: *„Ez az irány leginkább* Sosztakovics, Prokofjev, Hacsaturján, Sebálin, Popov, Mjaszkovszkij, *stb. műveiben nyert teljes kifejezést, akiknek zenéjében leginkább szembeszöknek a formalisztikus elfajulások, antidemokratikus tendenciák, amelyek idegenek a szovjet nép művészi ízlése számára. Zenéjük jellemző vonása, hogy eltérnek a klasszikus zene alapelveitől, atonalitást, disszonanciát, és diszharmóniát vezetve be, mintha ez a* »haladást«, *az* »újítást« *jelentené a zenei formák fejlődésében. Tagadják a zenei művek ilyen legfontosabb alapjait, mint a melódia, s lelkesednek a zűrzavaros, betegesen ideges társításokért; átváltoztatva e zenét kakofóniává, hangok kaotikus halmazává. Ez a zene erősen a mai európai és amerikai modern polgári zene lelkiségét tükrözi: az igazi zeneművészet teljes zsákutcáját."* (A részlet a Szabad Népben megjelent fordításból származik. Megjegyzendő, hogy e ponton a magyar fordítás finomítja az eredeti szöveg naturalizmusát. Az utóbbiban ugyanis az utolsó mondat úgy hangzott: *„Ebből a zenéből erősen árad a bűze Európa és Amerika kortárs, modernista, burzsoá zenéjének, amely a polgári kultúra rothadását, a totális tagadást és a zeneművészet zsákutcáját tükrözi."* A határozat angol fordítása és közreadása:

(folytatás a következő oldalon)

> mellyel a határozat egyes mai irányokat megbélyegez, fogalmilag teljesen tisztázatlan, tehát minden szűk látókörű szekta, minden személyes indulat, minden gyávaság visszaélhet vele. [58]

Ugyanekkor alig használta ki a megelőző évtizedek magyar folklorizmusának adu-ját. Ennél ekkor fontosabb volt számára, hogy a művészeti életbe való politikai beavatkozást elvileg utasítsa el.[59] Szabolcsi ekkor és ebben a kérdésben tehát világosan kilépett a zenei közbeszéd más véleményformálók által meghatározott keretei közül. A zenei határozat nyomán születő hazai cikkek ugyanis túlnyomórészt éppen a kodályi – vagy az úgynevezett „kodályi–bartóki" koncepció – és a zsdanovi tételek átfedéséről, sőt a magyar megoldás előrehaladottabb állapotáról beszéltek; másfelől magától értődőn ítélték el az úgynevezett „formalizmust", illetve a formalistákat: vagyis felsőbbségük és autonómiájuk tudatában besétáltak a kívülről rájuk kényszerített diskurzus terébe.[60]

1949/1950-ben a művelődéspolitika döntéshozó fórumain Kodály és Szabolcsi rendre mint „ellenségek" kerültek szóba. Veszélyesnek tartották, hogy a két notabilitás szakmai tekintélye és a zenei életet behálózó személyes kapcsolatrendszere okán több kommunista zenész számára is fontosabb viszonyítási pont, mint maga a Párt.[61] Ugyanekkor az Agitációs és Propaganda Osztály Kollégiuma szorgalmazta, hogy

> Kodállyal és Szabolcsi Bencével kapcsolatban tisztázzuk álláspontunkat, kritikusan, az eddigi elvtelen magatartásunkat felszámolva.[62]

A kultúrpolitika Kodály elleni támadása elsősorban jelentős pozícióinak elvesztésében mutatkozott meg (előbbiekben felsorolt tisztségei közül 1949-re csak a zeneakadémiait őrizhette meg).[63] Emellett 1951-ben új tankönyvvel cserélték le Ádám Jenővel közösen szerkesztett, először 1948-ban megjelent általános iskolai énektan-

---

(folytatás az előző oldalról)

Counts, George S. és Lodge, Nucia: *The Country of the Blind: The Soviet System of Mind Control.* Boston: Houghton Mifflin, 1949. Újraközli: Olkhovsky (1955) 280–285. idézet: 282.) A határozat, illetve Zsdanov programadó korabeli beszédei és az azok nyomán születő szovjet zenei publicisztikai termékek a kárhoztatott „formalista", „naturalista", „kozmopolita" zenei stílussal a klasszikus hagyományon, a népzenén és az arra épülő vokális műfajokon, valamint a 19. századi nemzeti hagyományon alapuló, és ily módon „tartalmas", „realista", a néppel szerves kapcsolatban álló, a néphez szóló zeneművészet követelményét szegezte szembe. [Lásd például Zsdánov (1949) 57–83.]

58 Szabolcsi Bence cikkét az 1948-as szovjet zenei határozatról *(Új Világ* 1948/6. 5–6.) újraközli: Kroó (1994) 521–523.

59 Uott.

60 Más kérdés, hogy ami a szovjet *zene* megítélését illeti, a határozat magyarországi hatása kétségkívül diszfunkcionális volt. (Péteri (2002a) 201–202, különösen 4, 6. lábjegyzet). A határozat magyarországi recepciójához: Maróthy (1975) 512–519; részletesebben, több idézettel: Breuer (1985) 148–157.; valamint új megközelítésben: Fosler-Lussier, Danielle (1999)

61 MOL: M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkről [1949]; MOL: M-KS-276-89-383. Mihály András–Székely Endre–Szabó Ferenc: Beszámoló a Zeneművész Szövetség éves munkájáról. 1950. szeptember 7.

62 MOL: M-KS-276-89-385. Feljegyzés zenei életünk helyzetéről. 1950.

63 Hadas (1987) 485.

könyv-sorozatát.[64] 1950-ben a zeneoktatási reform keretében leépítették a Zeneakadémián a Kodály által oly fontosnak tartott szolfézsoktatást.

A politikai hatalom Szabolcsival szemben követett taktikáját 1950 végéről visszatekintve Mihály András, a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártaktívájának vezetője az „elkeserítés politikájának" nevezte, elsősorban a Népművelési Minisztérium főosztályvezetőjére, Csillag Miklósra hárítva a felelősséget.

> Szabolcsi-kérdés is volt. [...] Teljesen helytelen, ami vele történt, pl. hogy az ÁVH kobozta el egy nem jó, de nem ellenséges könyvét.[65]

A párt 1949-ben hívta életre a zeneélet centralizációját szolgáló kényszerfórumot, a Magyar Zeneművészek Szövetségét. Bár ennek Zenetudományi Szakosztálya Szabolcsi vezetése alá került, már 1950-ben felmerült, hogy őt leváltsák, s helyére a fiatal kommunista zeneesztéta, Maróthy János kerüljön.[66] Szintén tervezte a Népművelési Minisztérium egy zenetudományi osztály létrehozását a Zeneakadémián. Ez az intézmény afféle alkalmazott marxista–leninista esztétikát közvetítve, a „reakciós pedagógiai csökevényeket" leküzdve látta volna el eszmei munícióval a művészi gyakorlatot. Ezúttal is Maróthy János került szóba lehetséges vezetőként.[67] Néhány hónappal később, az „útitársakkal" – a korábbi ellenségekkel – szembeni taktikát revideáló megbeszélések egyikén Maróthy úgy ítélte meg:

> egyes elvtársak elég rosszul és lebecsülően viszonyultak Szabolcsi problémájához. Én eléggé közeli viszonyban vagyok vele és tanúja vagyok annak a szimpatikus és elismerésre méltó fejlődésnek, amin keresztülment. Én magam helytelenítettem nem csak a Dolgozók hangversenykalauzával kapcsolatos intézkedéseket, hanem egy csomó dolgot is, amin sokszor együtt búslakodtam vele –, amiért önkritikát kell gyakorolnom.[68]

Az átalakítás lendülete már 1950-ben csökkenni kezdett. Szabolcsit nem váltották le a Szakosztály éléről, ugyanis Szabó Ferenc, a Zeneművészek Szövetségének ügyvezető elnöke attól tartott, hogy ez túl nagy visszatetszést keltene.[69] A rövid életű zenetudományi osztály pedig a Népművelési Minisztériumból éppen „reakciós" maga-

64 Ezt megelőzően, 1949-ben már módosított változatban adták ki a Kodály–Ádám-féle tankönyvsorozatot. [Hadas (1987) 480.] Hadas a tankönyv lecserélésének dátumát 1952-ben jelöli meg, de a Magyar Nemzeti Bibliográfia tanúsága alapján úgy tűnik, hogy erre már egy évvel korábban sor került.

65 MOL: M-KS-276-89-384. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1950. november 9-i aktíva vezetőségi üléséről. A Szabolcsi által szerkesztett *Dolgozók hangversenykalauzá*ról (1949) van szó.

66 MOL: M-KS-276-89-384. Magyar Zeneművész Szövetség aktíva vezetőségi ülésének jegyzőkönyve. 1950. október 4.

67 MOL: XIX-I-3-n/1. Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezlete. Jegyzőkönyv; Javaslat a művészeti főiskolákon felállítandó Főtanszaki Intézetek munkakörére és szervezetére. Előadó: Kenyeres Ágnes. 1950. február 7.; XIX-I-3-n/2. Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezlete. Jegyzőkönyv; A művészeti főiskolák új tanévének előkészítése. Előadó: Kenyeres Imréné. 1950. szeptember 5. Részletesebben: Péteri (2000) 164–167.

68 MOL: M-KS-276-89-384. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1950. november 9-i aktíva vezetőségi üléséről.

69 MOL: M-KS-276-89-384. Magyar Zeneművész Szövetség aktíva vezetőségi ülésének jegyzőkönyve. 1950. október 4.

tartása miatt eltávolított Szőllősy András vezetése alá került.[70] Úgy tűnik tehát, hogy a radikális osztályharc maradéktalan érvényesítésére a zenetudomány területén a kommunista politika egyszerűen nem volt eléggé felkészülve.[71] Ez a felismerés 1951-re új taktikához vezetett, amely már számolt a tudomány régi elitjének közreműködésével is. Ez az új taktika semmi esetre sem jelentette azt, hogy 1951-től a magyar muzikológia berkeiben minden ott folytatódott volna, ahol 1948 táján abbamaradt.[72] 1951-ben ugyanis a zenetudományi élet irányítását a hatalom egyértelműen Kodályra és még inkább Szabolcsi Bencére bízta. Többek között azért, mert az előző években a művelődéspolitika szembesülhetett azzal, hogy e két személyiség a zenei életet behálózó, jó néhány kommunista zenészt is érintő kapcsolatrendszer középpontjában áll, és olyan széles körű ismertséggel, olyan tekintéllyel bír, amely lehetetlenné teszi marginalizálásukat. Az új taktika képviselői emellett azt is felmérhették, hogy a kiválasztott vezető egyéniségek esetében nem kell a zeneélet közbeszédét meghatározó konszenzus megbontásától tartaniuk. Szabolcsi Bence esetében erről tanúskodhattak a párt napilapjában, a *Szabad Nép*ben 1950 második felétől rendszeresen megjelenő cikkei.[73]

1951-ben az addig ellenségként kezelt Kodály és Szabolcsi megnyerését tűzték ki célul.[74] Mint azt a továbbiakban igyekszem megvilágítani, ez egyúttal azt is jelentette, hogy a zenetudomány más embertudományokhoz képest jelentősen védettebb[75] helyzete nagymértékben függvényévé vált Kodály és Szabolcsi zenei közéleti szerepvállalá-

70 LFZF: 386/1950. Csillag Miklós, a Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztályának vezetője Zathureczky Edéhez, az LFZF főigazgatójához. 1950. szeptember 8. [Szőllősy András kinevezése]; LFZF: 386/1950. Kenyeres Ágnes (Népművelési Minisztérium) Zathureczky Edéhez. 1950. szeptember 21. [a Főiskolán létesítendő Zenetudományi Osztályról] – *A témáról lásd még Breuer János:* Jegyzetlapok Szőllősy Andrásról *című írását lapunk 95–103. oldalán. (A szerk.)*

71 Ahogy egy zeneéleti jelentés önkritikusan fogalmazott: „A felszabadulás után Pártunknak önálló zenei ideológiája nem volt. [...] Ez a magyarázata annak, hogy a felszabadulás után a Kommunista Pártban foglalt helyet a magyar zenei életnek majdnem minden kiválósága, de ugyanakkor még a Zenei Bizottságban sem alakult ki egységes elvi állásfoglalás, hanem a különböző nézeteknek és irányzatoknak valamilyen »békés szimbiózisa«." MOL: M-KS-276-109-11. Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkről [1949] Nem kell feltétlenül az apparátus rituális önostorozását látnunk az ilyesfajta jelentésekben. A magyar közgazdaságtudomány radikális átalakításának programja (egy jól működő kutatóintézet felszámolása, a kutatógárda szélnek eresztése, majd egy fiatal pártkatona-tudósokból verbuvált sztálinista alapvetésű intézet létrehozása) 1952-re felemás helyzetbe került, mivel a káderek analfabetizmust súroló műveletlensége okán az újonnan alakított intézet egyszerűen működésképtelenné és a hatalom elvárásaihoz képest is improduktívvá vált. Péteri Gy. (1998a) 196–201.

72 Amint arra utaltam, 1947–1948-ban még nem dőlt el a hierarchia kérdése: a szakmán belüli erőviszonyok egyensúlya ezt nem tette lehetővé.

73 Szabolcsi (1950a); uő (1951a); uő (1951b)

74 Ezzel párhuzamosan az irodalmi életben is sor került az „útitársakkal" – elsősorban egyes népi írókkal, különösképpen Veres Péterrel – szembeni politika revíziójára. Ezen a területen is elítélték a „szektariánus" kommunisták túlkapásait, és új egységfrontot hirdettek. „Az *össznemzeti, egységes* irodalom kialakítását nem szabad akadályozni a proletárirodalom, a pártirodalom szektáns, monopolista jellegű felfogásának" – mondotta Révai József 1951-ben, a magyar írók első kongresszusán (kiemelés tőlem: P. L.). Az Írószövetség szerkesztőbizottsága (1951) 284.

75 Például a közgazdaság-tudományra lásd: Péteri Gy. (1998a) De összehasonlítási alapul szolgálhat az egyszerűen felszámolt magyar szociológia is.

sának. Másfelől viszont éppen ez a szerepvállalás egyik feltétele is volt annak, hogy a két notabilitás a zenetudományban a maga irányító funkcióját zavartalanul betölthesse.

Az új taktikát mindenesetre igen eredményesen készítette elő az előző évek represszió ja. Kodály a politikai hatalomtól mintegy benefíciumként kaphatott vissza valamennyit abból az intézményi befolyásból, amelynek egyszer már birtokában volt. Szabolcsi pedig 1949/1950 körüli fenyegetettségének emlékével dönthetett arról, hogy enged-e a hatalom erőszakos udvarlásának.

Révai József népművelési miniszter, az MDP Politikai Bizottságának tagja, a korszak vezető ideológusa és kultúrpolitikusa már 1950 végén jelezte, hogy elégedetlen a zenei élet pártfelelőseivel:

> [Önök] nem tudnak egy kulturális tömegszervezetet úgy vezetni, hogy megnyerték [ti. megnyerjék] azokat, akiket meg kell nyerni. [...] Az, hogy Kodály pozitívan viszonyul a demokráciához, az nem magukon múlott.[76]

Ennek megfelelően a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártaktíváján mind többen vetették fel az útitársakhoz való viszony kérdését. Természetesen felelősöket is találtak, a pártaktíva élén álló Mihály András és Székely Endre személyében. Az útitársak megítélésének kérdése fontos szerepet kapott abban a vitában, amely 1951 tavaszán zajlott a Szövetségben.[77] A párt Agitációs és Propaganda Osztálya gondosan előkészítette Mihály és Székely kihagyását az elnökségből, valamint az addigi ügyvezető elnök, Szabó Ferenc kinevezését az újonnan megalakuló pártszervezet titkárává. Szabó az Agitációs és Propaganda Osztály utasításának megfelelően megkísérelte Kodály Zoltánt rábeszélni, hogy vállalja el a Szövetség ügyvezető elnöki tisztét. Kodály azonban erre nem volt hajlandó, így továbbra is csak a szervezet díszelnöke maradt.[78] Szabó ekkor Szabolcsihoz fordult, és ezúttal sikerrel is járt. Szabolcsi 1951-től 1961-ig vezette a Szövetséget (eltekintve az 1956–1959 közti időszaktól).

Hogy a Révai által meghirdetett új taktikának milyen mögöttes motívumai voltak, arról önkéntelenül is árulkodik Szabó Ferenc Szabolcsihoz intézett levele:

> Abban az esetben, ha nem vállalod az elnökséget, a magyar zeneművészet fejlődése jóval göröngyösebb, jóval cikkcakkosabb úton fog haladni, mint szerettük volna. Több nehézségek, több bajok és több izgalmak lesznek. Mi szerettük volna ezeket elkerülni. De ezért a teljes felelősség kizárólag nem bennünket fog terhelni, bizonyos részt neked is és Kodálynak is vállalnotok kell úgy a kollégák felé, mint a magyar zenetörténeti viszonylatban.[79]

---

76 MOL: M-KS-276-89-385. Központi Előadói Iroda Kulturpolitikai Munkaközösségének ülése. 1950. december 16.

77 Interpretációit lásd: Maróthy (1975) 537–539.; Breuer (1985) 275–277. Az időzítés és a vita résztvevőinek háttere valószínűsíthetővé teszi azt a hipotézist, hogy annak hátterében részint „hazai" (Mihály András, Székely Endre) és moszkovita (Szabó Ferenc) kommunisták konfliktusa, részint pedig a késő sztálinizmusra jellemző úgynevezett „anticionista" purifikáció állt.

78 MOL: M-KS-276-89-6. Javaslat a Zeneművészek Szövetségének átalakítására, a Szövetség vezetőségére és a pártszervezet vezetőségére. 1951. március 29.; MDP KV Agitációs és Propaganda Osztály feljegyzése az Agitációs és Propaganda Bizottság részére. 1951. május 23.; MOL: M-KS-276-55-162. MDP Agitációs és Propaganda Osztálya kiegészítő javaslata. 1951. április 2.

79 MTA KKT: Ms. 5641/294 Keltezés nélkül [1951. május]. A levél megszólítási és búcsúzási formulái egyébként a következők: „Kedves Bence!"; „Válaszod szeretettel várva üdvözöl".

Szabó könnyen felfedhető csúsztatása, hogy egyenlőségjelet tesz a magyar zeneművészet és a kommunista kultúrpolitika által létrehozott, a zeneéletre oktrojált Szövetség közé. A Szabó által alkalmazott hamis azonosítást elnökként Szabolcsinak is magáévá kellett tennie. Amikor például 1953-ban az úgynevezett második zenei plénum (a magyar zeneszerzés újabb termésének reprezentatív, tanácskozásokkal egybekötött bemutatója) elnökségi vitáján a kamarazene elsorvadásáról és a tömegzene nívótlanodásáról beszélt, ennek okát a Szövetség munkamódszerében találta meg.[80] A hatalmi struktúrába és a hatalom által meghatározott közbeszédbe való beilleszkedéssel Szabolcsi átruházta a politikai autoritásra azt a legitimitást, amelyet az ő megnyilatkozásai – szakmai tekintélyén túl – éppen az eddig megőrzött relatív kívülállói státusza okán élvezhettek. A Szövetség ügyvezető elnökségét elhárító Kodályt Révai elsősorban reprezentatív ünnepléssel igyekezett legitimációs célokra felhasználni.

E legitimációs funkció[81] ellátásának azonban fontos feltétele volt az is, hogy Szabolcsi és Kodály hangsúlyozza az átfedéseket saját esztétikai és történeti felfogása, preferált értékei és az uralkodó ideológia egyes komponensei között – és eközben ne szóljon az elvi alapok és távlati célok különbözőségéről.[82] Szabó Ferenc 1951-ben mindenesetre már Szabolcsinak a „marxizmus–leninizmus megértése felé tett lépéseiről" beszélt, hangsúlyozva, hogy eközben a zenetudósok nagy része továbbra sem szakított „szellemtudományos szemléletével".[83]

Kodály és az ő nyomán Szabolcsi is régtől magáénak vallotta a magyar zeneszerzés népi–nemzeti hagyományra alapozott egységének, közös cél felé irányultságának gondolatát. Klasszicista konzervativizmusuk pedig valószínűsíthetővé tette, hogy a kor stilisztikai konszenzusát nem fogják megbontani. Ez a körülmény – a már meglévő, de a politika által fel is erősített ikonizációs tendenciák mellett – a művelődéspolitika szemében a centralizációs funkció betöltésére is alkalmas eszköznek mutathatta Szabolcsi és Kodály felemelését.

Kodály elképzelései szerint a népi kultúra alapján a modern és „idegen" polgárosodás, illetve városiasodás időszakában fragmentálódott zenei művelődés nemzeti szellemű, sőt nemzetépítő egységesülése valósulhatna meg. Mindez azonban tudatos, a társadalommal szemben népművelői igénnyel fellépő művészetet igényel.[84] Ennek az új integrációnak, a kultúra demokratizálásának és a nevelő művészetnek a gondolata szintén kompatíbilisnek tűnt a politikai hatalom elképzeléseivel.

Az eddigiekben elsősorban azt igyekeztem megvilágítani, hogy a kultúrpolitikai vezetés számára milyen előnyökkel járt Kodály reprezentatív és Szabolcsi aktív

80 Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében. Jegyzőkönyv az Elnökség 1953. november 13-án tartott üléséről. Idézi Tallián (1980) 406–407.

81 Hadas (1987) terminusa

82 Kodályra nézve lásd Hadas (1987) analízisét: 478–479.

83 MOL: M-KS-276-89-384. Jegyzőkönyv a Zeneművész Szövetség MDP Szervezete alakuló taggyűléséről. 1951. június 1.

84 Kodály (1964a); uő (1964b)

részvétele a zenei közéletben, közelebbről a Zeneművészek Szövetsége vezetésében. A Szövetségben betöltött elnöki, illetve díszelnöki funkció azonban önmagában nem lett volna alkalmas Szabolcsi és Kodály megnyerésére. A tisztségek kétségkívül autoritással, illetve hivatali szimbolikával kifejezett megbecsüléssel is jártak. Ennek ellenére a két notabilitás valószínűleg tudta, hogy az államhatalom náluk többet nyer a Szövetség vezetésében való részvételükből.[85] Ebből a szempontból joggal érezhették azt, hogy a művelődéspolitikai vezetés részéről még bizonyos kompenzációra is igényt tarthatnak.

Úgy tűnik, 1950 utolsó hónapjaiban kezdődött körvonalazódni Szabolcsi és a zeneélet kommunista establishmentjének alkuja. Szabolcsi ekkor tette világossá, hogy a zenetudomány intézményeinek és produkciójának ellenőrzéséért hajlandó elkötelezni magát a zenei közéletben való aktív részvételre, ami találkozott is a politikai hatalom fogadókészségével.[86]

1951-ben, amikor Szabolcsi Bence elvállalja a Zeneművészek Szövetsége elnöki tisztségét, megalakul a Magyar Tudományos Akadémián a Zenetudományi Bizottság, és ugyanekkor Zenetudományi Tanszak létesül a Zeneakadémián. Két évvel később pedig megalakul az MTA Népzenekutató Csoportja is. A létrejövő intézményekben Szabolcsi és Kodály nem egyszerűen vezető szerephez,[87] hanem – ahogy arról az intézmények működése tanúskodik – relatíve autonóm cselekvési térhez is jutott. Ráadásul 1951-ben még közeli lehetőségnek tűnt egy „Zenetudományi Intézet" – vagyis egy általános muzikológiai kutatást finanszírozó munkahely – létrehozása is: a kiszemelt vezető Szabolcsi Bence lett volna.[88]

85 Kodály nyilván ezt megfontolva hárította el a neki felajánlott ügyvezető elnöki tisztséget 1951-ben. Díszelnökségének meghosszabbodását tulajdonképpen elég volt tudomásul vennie.

86 A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1950. október 7-i elnökségi ülésén Szabolcsi bejelentette: visszatér a zenei közélettől és a szövetségi élettől való elvonultságából, mert meggyőződött annak meddőségéről. Egyúttal részletesen feltárta azokat az okokat, amelyek rezignációjához vezettek: „Háromnegyed évig nem kapott választ a Minisztériumtól a Dolgozók Hangversenykalauzának elkobzása ügyében, a Zenetudományi Intézetet nem akkor és nem úgy csinálták meg, ahogyan azt a legjobb szándékkal javasolta, a Zenei Szemle több mint féléves késéssel jelent csak meg, nem jelent meg a Bach-könyv, a Chopin-könyv, amit az évfordulókkal kapcsolatban javasolt." Az MZSz elnöke, Szabó Ferenc erre így válaszolt: „Valamennyien együttérzünk Szabolcsival, nem tartottuk helyesnek, amik vele történtek. Valóban sok adminisztrációs hiba történt, azonban egy minisztérium, amely kezdeti stádiumban van, ezer nehézséggel küzd, sok a hibalehetőség. Viszont ha a Szövetség vezetése erősebbé, gondosabbá válik, jogunk, sőt kötelességünk a Minisztériumot figyelmeztetni a zeneéletben előforduló hibákra. Biztos, hogy a Minisztérium szívesen fogadja majd a Szövetség segítségét. Kéri Szabolcsit, hogy vegyen aktívan részt a munkákban és mi biztosítani fogjuk, hogy a jövőben durva hibák ne történhessenek." (Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében.)

87 Az MTA Zenetudományi Bizottságának elnöke Kodály Zoltán, előadója Szabolcsi Bence lett. Úgy tűnik, a vezetés a gyakorlatban inkább Szabolcsi Bencéé volt. Az MTA Népzenekutató Csoportját haláláig Kodály Zoltán vezette. (A Bizottság megalakulására, működésére további adatok: Péteri (2000) 167–168. A Csoportéra: i. m. 173–174.) A Zeneakadémia Zenetudományi Tanszékének vezetője Bartha Dénes lett – azonban Kodály és Szabolcsi szerepe az alapításban és a vezetésben kétségtelen. Erre a kérdésre a továbbiakban még szeretnék visszatérni.

88 MTA KKT: Ms 5637/100. A zenetudományos kutatás ötéves terve. Keltezés nélkül [1951]

A szakma teljes intézményrendszerének Kodály és még inkább Szabolcsi irányítása alá rendelése mindenesetre a zenetudományon belül is centralizációt jelentett. (A Szőllősy vezette Zenetudományi Osztály 1952-re megszűnt.) Ám a korábban elkezdett tudományos projektek folytonossága és a régi kutatógárda jelenléte szembetűnő. A Népzenekutató Csoport Kodálynak a már évek óta működő, de munkajogilag féligmeddig *ex lex* kutatógárdája számára biztosított hivatalos kereteket. Tevékenysége, akárcsak a korábbi években, a Magyar Népzene Tára szerkesztésére összpontosult.[89]

A Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottsága kutatói státuszokat ugyan nem biztosított, de bizonyos költségvetési keret birtokában határozhatott könyvek kiadásáról és támogathatott *ad hoc* jelleggel kutatási projekteket. A Bizottság tevékenységében nagy számban vettek részt a szakma régi, „polgári" vagy éppen „klerikális" háttérrel rendelkező, politikailag támadható képviselői is. Így például Bartha Dénes, akit édesapja 1945 előtti magas beosztása miatt rendszeresen támadtak, és akit az MDP-ből való kizáratása után nemtelenül a szélsőjobbal is hírbe akartak hozni;[90] a „nyugatos" Lajtha László, akit régi kutatóhelyéről, a Néprajzi Múzeumból 1950 és 1951 fordulóján távolítottak el; vagy Rajeczky Benjamin, aki a ciszterci rendnek a felszámolásig priorja volt.[91]

A Népzenekutató Csoporton kívül még kutatóműhellyel nem rendelkező zenetudományosság számára a publicitás a szokásosnál is égetőbb kérdés volt. Könyv formátumban megjelenő publikációinak számával az ötvenes évek elején Szabolcsi messze kimagaslik a többi zenetudós közül. Szabolcsi, ha időnként szerzői kiadású különnyomatokkal és kis kiadóknál megjelentetett könyvekkel is, de szaktársai kö-

89 Az MTA Népzenekutató Csoportja megalakulásának forrásdokumentumai: MTA KLT: I. osztály iratai 1/1. OV ülés határozatai. 1950. szeptember 20.; MTA KLT: Elnök iratai 54/2/54. Biacsi Imre: Feljegyzés a Magyar Tudományos Akadémia Elnöksége részére. Budapest, 1953. február 13., uott. Révai József népművelési miniszter széljegyzetének dátuma: [1953.] március 17.; MTA KLT: Elnök iratai 54/2/54. Biacsi Imre: Feljegyzés Rusznyák elvtárs részére. 1953. március 14.; MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai 251/2. Rusznyák István: Előterjesztés a minisztertanácshoz. Budapest, 1953. június 24.; MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai 251/2. A Magyar Tudományos Akadémia elnökének utasítása a Népzenekutató Csoport szervezése és feladatkörének szabályozása tárgyában. Budapest, 1953. szeptember 12.; MTA KLT: Elnökségi Titkárság iratai 251/2. Darvas József népművelési miniszter Osztrovszki Györgyhöz, az MTA főtitkárához. Budapest, 1953. szeptember 26.

90 „Bartha Dénes apja Horthy Miklós kabinet irodájának főnöke volt. Tanulmányait a hitleri Németországban végezte. Dolgozott több fasiszta lapnak. 1939-ben a hitleri Németország összeállította a »Reiman Musik« [sic!] lexikont, amelyhez magyar részről őt hívták meg. Résztvett az »Egyedül vagyunk« című fasiszta lap szerkesztésében." (MOL: M-KS-276-89-385. Jelentés, 1950. október 24.) Bartha Dénes 1927-ben elhunyt édesapja foglalkozását a Zeneakadémia számára kitöltött 1952. szeptember 16-i keltezésű törzslapján kabinetiroda-igazgatóként határozta meg. Bartha nem tanulhatott a hitleri Németországban, hiszen berlini egyetemi tanulmányait 1926 és 1930 között végezte. A Riemann féle Musik-Lexikon tervezett 12. kiadása 1939-ben az első három füzet után félbeszakadt. Az amúgy valóban fajvédő szellemiséget képviselő *Egyedül vagyunk* című folyóirat (1938–1944) szerkesztőbizottságában Bartha sohasem vett részt. Mindössze egy alkalommal publikált a lapban: a legelső számban jelent meg cikke „Népdal, társadalomszervezés, hadsereg" címen (1938). A lap iránya mellesleg az induláskor még nem tűnik olyan egyértelműnek és elkötelezettnek, mint akárcsak a néhány hónappal későbbi számokban.

91 MTA KKT: Ms 5637. A MTA Zenetudományi Szakbizottsága alakuló ülésének jegyzőkönyvéből. 1951. május 4.

rében egyedülálló sikerrel hidalta át a zenei könyvkiadás 1949–1951 közti mélypontját.[92] E mélypont oka a zeneműkiadás radikális átalakítása volt. 1950-ben az állami Zeneműkiadó Vállalatot valamennyi korábbi magyar zeneműkiadással foglalkozó cég jogutódjaként hozták létre. Ám a felszámolt nagy hagyományú cégek helyébe lépő új vállalat az első években korántsem excellált minden tekintetben.[93] Hogy Szabolcsi meglehetősen határozottan hánytorgatta fel ezt az elégtelen működést, abban szerepet játszhatott a maga irányító ambíciója a zenei könyvkiadás terén. Ám a Zeneművészek Szövetsége nyilvánossága előtt 1953-ban azt sem tartotta szükségtelennek megállapítani, hogy éppen az ismeretterjesztés, a művelődés szolgálata terén mennyivel hatékonyabbak voltak a polgári könyvkiadók a szocialista vállalatnál. A Szabolcsi részéről ekkoriban már egyáltalán nem adekvát megállapítás mögött talán a szűkebb családi környezet hagyományai iránti hűség dokumentumát is kell látnunk.[94] A nagyközönség – Szabolcsi szerint –

> azt kérdezi: miért van, hogy a húsz év előtti magánkiadók százszor annyit tettek a magyar zenei művelődésért, mint a mi állami Zeneműkiadónk? És azt kérdezi: miért van, hogy még egy száz év előtti vidéki könyvkiadónak is világosabb képe volt a magyar zenei közönség szükségleteiről, mint a mi állami Zeneműkiadónknak?
>
> Ezeket kérdezi a mi ifjúságunk, a mi nagyközönségünk – s ha éntőlem kérdezi, én bizony nem tudok rá válaszolni.[95]

Szabolcsi 1953 elején agilis kísérletet tett arra, hogy a hegemón helyzetű Zeneműkiadó Vállalat könyvkiadói tevékenységét az MTA Zenetudományi Bizottságának ellenőrzése alá vonja. A Vállalat vezetőjéhez intézett levelében egyenesen a Zeneműkiadó „tervszerűtlen és kapkodó" munkájáról beszélt, kijelentve:

> ha Önök a jövőben is foglalkoznak zenetudományi jellegű munkák kiadásával, a Bizottság feltétlenül szükségesnek látja, hogy ilyen irányú igényeikkel közvetlenül magához a Bizottsághoz forduljanak, ne pedig – ahogy az történt és történik – a Bizottság egyes tagjait vegyék igénybe magántanácsok és magán szívességek formájában.[96]

Ezzel azonban – úgy tűnik – Szabolcsi határsértést követett el. Levelére ugyanis a Népművelési Minisztérium osztályvezetője válaszolt, meglehetősen indignálódottan:

> ...semmiképpen sem tekinthető építő kritikának a levélben [ti. Szabolcsiéban] lévő mellékmondat a Vállalat „tervszerűtlen és kapkodó" kiadói működéséről, s még ha tartalmilag igaz volna is ez a vélemény, ilyen formájú, kifejtés és indoklás nélküli odavetése csak kárt okozhat, előbbre nem visz. [...] helyes lett volna, ha a levelet másolatban nekem is elküldik az elvtársak, miután a Népművelési Minisztérium, közelebbről a Zene- és Táncművészeti Főosztály felügyeleti hatáskörébe tartozó vállalat munkájáról van szó."[97]

92 Lásd Péteri (2002b) függelékét.

93 Berlász–Tallián (1986) II. 205–250.

94 Szabolcsi apósa, Győző Andor könyvkiadó volt, aki többek között a Szabolcsi–Tóth-féle Zenei Lexikont (1930–1931) megjelentette. Lásd Kroó (1994)

95 MOL: P 2146/59. A Magyar Zeneművészek Szövetsége közgyűlése 1953. december 13-án

96 MTA KLT: I/59/5. Szabolcsi Bence Korvin Lászlóhoz. 1953. január 28.

97 MTA KLT: I/59/5 Ujfalussy József Szabolcsi Bencéhez. 1953. február 9.

A Bartha és Szabolcsi által szerkesztett, 1953-as Kodály-emlékkönyv sokoldalúan reprezentálta a magyar zenetudós-társadalmat. Negyvenegy írása között néhány olyan is megjelent, amely nonkonformnak számíthatott a Kodály–Szabolcsi féle magyar zenetörténeti paradigma vagy a politikai autoritás, esetleg mindkettő számára. A zenei magyarság mibenlétének felfedezésére és e sajátosságok nyomon követésére összpontosító történeti iskola számára Rajeczky Benjamin gregoriánkutatása legalábbis nagymértékben nóvum volt, még akkor is, ha a népzenei párhuzamok keresése, a magyarországi alakulás vizsgálata e munkásságot végül integrálhatóvá tette az iskola számára. Rajeczky tanulmányának megjelenése az 1953-as kötetben a politikai hatalom számára mindenesetre éppannyira nem lehetett kívánatos, mint a református egyházzenei hátterű Csomasz Tóth Kálmáné.[98] Hammerschlag Jánosnak az előadói praxis kérdéseit érintő írása úgyszólván mindenféle szakmai és politikai trenden kívül állt.[99]

A Népművelési Minisztérium kezdeményezésére 1951 nyarán megindultak a Zenetudományi Tanszak előkészítő munkálatai.[100] Az új oktatási egység tantervének kidolgozására összehívott értekezleteken a leendő tanszékvezető: Bartha Dénes, Szabolcsi és Kodály mellett részt vett még Bárdos Lajos, a Zeneakadémia 1949-ben felszámolt egyházzenei tanszékének hajdani tanára; Szőllősy András és Járdányi Pál, valamint Kókai Rezső és Szabó Ferenc mint a Zeneszerzés Tanszék vezetője.[101] Az október végén meginduló új tanszakról szóló zeneakadémiai tudósítások arról tanúskodnak, hogy az első évfolyam a tanári karral úgyszólván szimbiotikusan együttműködött. A tanszaki munka „kommunikálásában" szintén jóval eredményesebbnek mutatkoztak a muzikológusok az intézmény más oktatási egységeinél. Az 1951/1952-es tanév végének főiskolai értékelője így nyilatkozott a Zenetudományi Tanszakról:

> A tanszakon jó és komoly munka folyt. A felvételi vizsga helyes szelektálását tükrözi a jó vizsgaeredmény. Hallgatóink komoly eredményeket értek el az önálló tanulásban és a tudományos kutatómódszerek elsajátításában, Bartha Dénes tanszékvezető irányításával. Külön meg kell említeni, hogy a hallgatók fejlettségüknél és aktivitásuknál fogva mintegy magukénak érezvén a tanszakot, részletesen foglalkoztak tantervi problémákkal és a tanszékvezetővel közösen alakították ki a jövő évi tantervet.[102]

Ugyanitt az is kiderül, hogy a Kroó György tanulmányi felelős által benyújtott hallgatói indítványokat[103] Bartha Dénes a tantervben úgyszólván kivétel nélkül érvényesítette.

---

98 Rajeczky Benjamin: „Adatok a magyar gregoriánumhoz" (279–286.); Csomasz Tóth Kálmán: „Halottas énekeskönyveink dallamai" (287–330.) in: Szabolcsi (1953c)

99 „A zenei díszítések világából" uott. 199–220.

100 MOL: XIX-I-3-n/2 Kenyeres Imréné: Az 1951/52-es tanév [művészeti főiskolai] beiskolázása. 1951. május 10.; uő: Tervezet a zenepedagógia rendszerének átalakítására. 1951. május 22.

101 LFZF: 481/1951. Munkaterv a felvételi vizsgák kiértékelésére az 1950/51-es tantervek kiértékelésére, az 1950/51-es tanév tapasztalatai alapján. 1951. VII. 7.; A tanév kiértékelése 1951. augusztus 8.

102 LFZF: 84/15/1952. A Zeneművészeti Főiskola 1951/52-es tanévének lezárása. 1952. július 25.

103 LFZF: 84/7/3/1952

Az a tény, hogy a művelődéspolitika jóváhagyta a zenetudományi intézmények ilyesforma gründolását, lényegében azt jelentette, hogy a zenetudomány terrénuma többé-kevésbé kiesett a hatalom tudománypolitikai érdeklődési köréből. Ebből természetesen nem következett az, hogy a szakmával szemben a továbbiakban ne fogalmaztak volna meg politikai–ideológiai jellegű elvárásokat. De egyértelműen lemondtak arról a korábban – 1948–1950 között – vehemensen képviselt igényről, hogy a zenetudomány egésze vegyen radikális fordulatot az alkalmazott jelleg felé, és elsődleges feladatának a művészi gyakorlat eszmei munícióval való ellátását tekintse, lehetőleg „felfrissített" személyi állomány segítségével. A kultúrpolitika szemében tehát a zenetudományi terület 1951-ben funkciót váltott. Már kevéssé volt fontos az az *output*, amelyet a muzikológia produkált. Ehelyett elfogadták, hogy a zenetudomány olyan nagytekintélyű személyiségek szívbeli ügye, akiknek részvétele a zenei közéletben a hatalom számára legitimációs és centralizációs tőkét jelent. Márpedig a zenei közélet és mindenekelőtt a zeneszerzés *output*ja – tehát az új magyar zeneműtermés – továbbra is stratégiai jelentőségűnek tűnt a hatalom számára. A zenetudományi szakma által élvezett relatív autonómia alighanem ebben az összefüggésben nyeri el magyarázatát.

Ám a szakma relatíve autonóm működését nehezen érthetnénk meg annak a sajátos, személyes–informális kapcsolatokra épülő, háromszintes, hierarchikus rendszernek az ismerete nélkül, amely ennek feltételeit biztosította. Az 1951-es új taktika megfogalmazása után Révai József egyre inkább közvetlenül, és nem beosztottai által rendelkezett a zenetudomány kiválasztott képviselőinek – Szabolcsinak és Kodálynak – az ügyeiben. Ő testesítette meg tehát a három szintes hierarchia legfelső szintjét. Révai személyesen intézkedett például a Népzenekutató Csoport megalakításának ügyében, Kodály igényeit messzemenően figyelembe véve.[104] Ugyancsak az ő személyes döntésére vártak a Zenetudományi Tanszak megindításakor.[105] Kodály és Révai viszonyát számos anekdota örökíti meg. Révainak egy 1952-ben Szabolcsihoz intézett levele mindenesetre egyszerre világítja meg Szabolcsihoz és Kodályhoz fűződő kapcsolatát:

> Hadd kérdezzem meg [...] – szigorúan bizalmasan – mi a véleménye, mivel kedveskedhetne a kormány Kodály Zoltán születésnapjára? Az ötvenezer forintos Kossuth-díj lényegében már bizonyos előleg volt a születésnapra, miután 53 márciusában már elkéstünk volna ezzel az ajándékkal. Fölajánlottunk neki ez év tavaszán egy leányfalui villát örökös használatra, autóval együtt, de ezt nem fogadta el és kérte ehelyett, hogy Galyatetőn biztosítsunk neki állandó két szobát. Ez persze bagatell, amit biztosítani tudunk, de úgy érzem kevés. Mit tanácsol? Persze nem szeretném, ha az öregtől újra kosarat kapnánk. Szívélyes üdvözlettel: Révai József.[106]

104 Péteri (2000) 173.

105 LFZF: 84/15/2/1952. A Népművelési Minisztérium leirata: Munkaterv 1951. szeptember 1-től 1952. szeptember 1-ig.

106 MTA KKT: Ms. 5641/137. Révai József népművelési miniszter Szabolcsihoz. Budapest, 1952. július 10.

Néhány évvel később Szabolcsi Révaihoz fordult egy politikai okokból börtönbüntetését töltő újságíró-barátja érdekében.[107] Révai ekkor már sem miniszter, sem a Politikai Bizottság tagja nem volt. Hogy Szabolcsi mégis neki írt az ügyben, az azt jelenti, hogy 1955-ben továbbra is Révai volt Szabolcsi számára az a patrónus, akinek segítségével a pártapparátus útvesztőit megkerülve bizonyos célokat megpróbálhatott elérni.[108] Révai patrónusszerepének negatív bizonyítéka, hogy 1953-as bukása után a zenetudomány intézményesülésének hosszú stagnáló szakasza következett,[109] holott Szabolcsi már 1951-ben szóba került egy leendő Zenetudományi Intézet vezetőjeként.

A hierarchia „középszintje" – Szabolcsi és Kodály – érintkezett közvetlenül az alsó szinttel, a politikai hatalom által általánosságban továbbra is „régi vágásúnak" ítélt zenetudós-társadalommal. Az utóbbi – éppen régi vágású minőségében – kétségkívül rá volt utalva arra a védelemre, munkaalkalmakra és nyilvánosságra, amelyet Szabolcsi és Kodály biztosíthatott számára. Szabolcsi alkalmanként olyan kollégák patrónusává vált, akik a két háború közti időszakban még vele hasonló pozícióban voltak, s ez időnként feszültségekhez vezethetett. Molnár Antal zeneesztéta, aki Szabolcsihoz és Tóth Aladárhoz hasonlóan Kodály legbelső körébe tartozott, az első Kodály-monográfiát írta, és Bartók zenéjének legkorábbi propagátorai közül való volt, 1960-ban némi iróniával állította össze Szabolcsi Bence vele szemben gyakorolt „jótéteményeinek" listáját: Ezek szerint Szabolcsi

> 1. A Zenei Lexikon /1930/ 800-nál több cikkét velem íratta. 2. Mikor Mauthner Andris[110] azzal vádolt a Szövetségben, hogy jobboldali vagyok, megvédett. 3. Mikor a Főiskolán Zenetudományi Tanszak alakult, kiosztotta számomra az „Akusztika" tantárgyat, heti 1-2 órányi beosztással. 4. Kineveztetett a Zenetudományi Bizottságba. 5. Időnként egy-egy tanulmányomat elhelyezte a Zenetudományi Tanulmányok köteteiben. 6. Gondoskodott róla, hogy 3. osztályú Kossuth-díjat kapjak. 7. Megengedte, hogy a Haydn-kongresszuson egy tanulmányomat felolvashassam. Sajnos nem viszonozhattam e jótéteményeket, mivel társadalmi elhelyezettségem alacsony volt.[111]

Sajátosan alakult Bartha Dénes és Szabolcsi Bence viszonya is. Valamelyest jellemző erre, hogy amíg a negyvenes évek végéig megjelenő közös vállalkozásaikon *„Bartha*

---

107 Horváth Zoltánról van szó. MTA KKT: Ms. 10468/162. Szabolcsi Bence Révai Józsefhez. 1956. március 22;

108 Szabolcsi előbb említett levelének zárósorai is ezt erősítik meg: „...igazán csak Önhöz fordulhattam, senki máshoz. [...] Végül engedje meg, hogy megemlítsem: nagyon örülnék, ha újra láthatnám nálunk mindkettőjüket és elszórakoztathatnám régi és új zenékkel. Talán jó lesz egykevés pihenésnek." Révai József Szabolcsi levelének kézhezvétele után rögtön Hegedüs András miniszterelnökhöz fordult: „Horváth Zoltán [...] baloldali szocdem, egyike azoknak, akikkel mi az egyesülés előtt szorosan együttműködtünk. Nem tudom, miért ül immár 7 év óta, miért van elítélve, valóban beteg-e, stb? Nem tudom, kihez forduljak ebben az ügyben, ha nem magához? *De Szabolcsinak okvetlenül válaszolnom kell* és ezért kérem, nézessen utána az ügynek és értesítsen; mit írhatok Szabolcsinak? A pártban nem tudom, kire tartozik ez az ügy és őszintén szólva nem is nagyon bízom benne, hogy ott komolyan és gyorsan el akarják intézni a Horváth Zoltánéhoz hasonló ügyeket." MTA KKT 10.468/163. Révai József Hegedüs Andráshoz 1956 március 23. (Kiemelés tőlem: P. L.)

109 Péteri (2000) 174-178.

110 Azaz Mihály András

111 MTA KKT, Ms. 5640/372, Molnár Antal Szabolcsi Bencéhez. 1960. augusztus 4.

Dénes és Szabolcsi Bence" neve tűnik fel szerzőként–szerkesztőként, addig az ötvenes évek eléjétől rendre: *„Szabolcsi Bence és Bartha Dénes."* Szabolcsi azzal, hogy fenntartotta együttműködését Barthával, bizonyos kockázatot mindenképpen vállalt. A „jobboldali" Bartha támogatása ugyanis a negyvenes–ötvenes évek fordulóján politikai feljelentés tárgyát képezhette.[112] A Zenetudományi Tanszak programjának kialakításában bizonyosan mindketten részesek voltak.[113] Főiskolai jelentések már az első évben kiemelik, hogy a tanszékvezető Bartha mellett Szabolcsi Bence is „tevékenyen részt vett" a tanszak irányításában.[114] Ennek ellenére feltűnő, hogy a közvélekedés lexikonokban, kézikönyvekben sem vesz tudomást arról a tényről, hogy a Zenetudományi Tanszék vezetője egészen 1956-ig nem Szabolcsi Bence, hanem Bartha Dénes volt.[115]

A felvázolt háromszintes patronátusi rendszer létét és életképességét közvetve bizonyítják az ellene irányuló támadások, illetve azok sikertelensége. Kétségkívül e patronátus kárvallottjai voltak azok, akik a zenetudomány radikális osztályharcos átalakítása során esetleg a diszciplína intézményi bástyáin belülre kerülhettek volna. Hogy a patronátus működését ők maguk is felismerték, megkíséreltek fellépni ellene, és végül kudarcot vallottak, azt igen jól illusztrálja Lesznai Lajos esete. Lesznai a kommunista mozgalom régi, a Horthy-érában meghurcolt résztvevője volt – az ötvenes évek első éveiben már zenei publicisztikák szerzőjeként jelentkezik. Lesznai 1952-től a Zeneműkiadó lektoraként dolgozott, s valószínűleg így került szembe Szabolcsival, aki – mint emlékezhetünk– kísérletet tett arra, hogy a kiadóra is kiterjessze a Zenetudományi Bizottság felügyeletét. Lesznainak talán ez adta a közvetlen indítékot arra, hogy illetékes pártfórumokon „feljelentse" Szabolcsit 1952/ 1953-ban. Azt állította, Szabolcsi saját munkásságát a többi zenetudós publikációs lehetőségeinek korlátozásával tolja előtérbe, emellett pedig egy, a múltból visszamaradt, polgári elemekből álló érdekcsoport informális veze-

112 Az 1951-es zeneéleti „tisztogatás" előkészítésében a Székely Endrével szemben felhozott egyik igen súlyos vád az volt, hogy Székely Bartha Dénest támogatta volna. (MOL: M-KS-276-89-385. Jelentés 1950. október 24.)

113 Szabolcsi kéziratos hagyatékában található egy datálatlan feljegyzés a „Zenetudományi fakultás" munkatervéről. Szabolcsi Bence elképzeléseit egy 1945-ös naptárból kitépett papíron vázolta fel a maga apróbetűs kézírásával. Kevéssé tűnik valószínűnek, hogy ezt a meglehetősen részletes tervezetet 1945-ben készítette volna. De ez a jegyzet mindenképpen dokumentuma annak, hogy Szabolcsi fantáziáját intenzíven foglalkoztatta a zenetudományi képzés kérdése. (MTA KKT Ms. 5637/84)

114 LFZF: 84/15/1952.

115 Talán érdemes itt megjegyeznünk, hogy a lexikonokban, kézikönyvekben is megjelenő vélekedéssel szemben a LFZF évkönyvei (1951/52–1956/57 tanévek) és az intézmény Irattárában őrzött bérbesorolások egyértelműen arról tanúskodnak, hogy Bartha tanszakvezetői státusza 1956 szeptemberéig fennállt. Szabolcsi Bence 1953-ban az úgynevezett Zenetudományi Főtanszak vezetője lett, amely magában foglalta a továbbra is Bartha által vezetett tulajdonképpeni Zenetudományi Tanszakot és az Oláh Gusztáv vezette Operarendezői Tanszakot (LFZF 1954/55; 1955/56-os évkönyvei). Némileg bonyolítja a helyzetet, hogy az 1953/1954-es tanévben a Zenetudományi Tanszakot még a Zeneszerzés Főtanszak alá sorolják a LFZF évkönyvében. Az Operarendezői Tanszak Oláh Gusztáv 1956 decemberében bekövetkezett halálával megszűnt. Ugyanezen tanév elején (1956/ 1957) szűnt meg Bartha tanszékvezetői státusza is, míg Szabolcsit továbbra is a Zenetudományi Főtanszak vezetőjeként említik az évkönyvek (1956/57; 1957/58; 1958/59).

tőjeként jellemezte őt. Lesznai úgy vélte: Szabolcsi a klerikális reakciót támogatja Bárdos Lajos és Szőllősy András személyében. Mint kifejtette, Bartha Dénes, akit burzsoá, individualista szemlélete miatt jogosan ér kritika a Párt napilapjának hasábjain is, Szabolcsi támogatásával részt vehet a Zenetudományi Tanszék irányításában, az új nemzedék nevelésében. Lesznai ehhez hozzátette, nem lehet véletlen, hogy a Tanszékre nagy számban jutnak be olyan növendékek, akik rosszul állnak a marxizmusból. Ennek kapcsán megfogalmazta a sztálini tudományosság egyik alaptézisét:

> Nézetem szerint a marxizmus ismerete alapfeltétele annak, hogy valaki jó zenetudós legyen. A „szakmai" ismereteket aztán megszerezheti, de megfordítva már nem így áll a helyzet.

Lesznai figyelmeztetett: a Zenetudományi Bizottság összetétele olyan, hogy abban

> 4-5 pártonkívüli, részben a klerikális körökhöz tartozó zenetudós szavazatán múlik a magyar zeneélet irányítása.

Súlyos hiba, hogy a Párt átengedi a zeneélet feletti ellenőrzést Szabolcsinak – hangsúlyozta. Az Agitációs és Propaganda Osztály illetékese, aki legmagasabb szinten döntött az ügyről, Lesznai ellen fegyelmi eljárást kezdeményezett, noha úgy vélte, a vádak közül sok minden igaz:

> Igaz, hogy a Szövetségben nem folynak széles körű viták a zenetudomány elvi problémáiról, igaz, hogy az Új Zenei Szemle nem kezdeményez még széles körű elvi vitát ezekről a kérdésekről, s az is igaz, hogy az Akadémia zenetudományi bizottságában nem elsősorban marxista zenetudósok ülnek.

Ám a gondolatmenet folytatása az: Lesznai magatartása mindenképpen elítélendő, mert alkalmas lehet arra, hogy Kodályt és Szabolcsit eltávolítsa „tőlünk". Néhány hónappal később Lesznai önkritikát gyakorolt, és kijelentette: „szamárságokat" beszélt.[116] A patronátus tehát ütőképesnek bizonyult. Sőt: Szabolcsit 1953 februárjában már az MDP Központi Előadói Irodájának Kultúrpolitikai Munkaközösségébe delegálták.[117]

Mindezzel talán sikerült érzékeltetnünk, hogy a zenetudományi szakma ötvenes évek eleji relatív biztonságához, autonómiájához, alapvető jelentőségű intézményi gyarapodásához, nagy projektjeinek kontinuitásához éppúgy szükség volt Szabolcsinak a szakma körén messze túlmutató reputációjára, az ő közéleti intézményekben

116 MOL: M-KS-276-89-386 és -384 Lesznai Lajos: Feljegyzés a magyar zeneéletben létrejött érdekcsoportosulásról. 1952. november 11.; Lesznai Lajos levele az MDP Agitációs és Propaganda Osztályához. 1953. március 24.; Lesznai Lajos: Megjegyzések a zenetudomány kérdéseiről. 1953. IV. 3.; Gólya József, az MDP VI. ker. Pártbizottsága titkárának levele az MDP Agitációs és Propaganda Osztályához. Budapest, 1953. május 19.; Ónódy feljegyzése a Zeneművészek Szövetsége levelével kapcsolatban. 1953. február 26.

117 MTA KT: Ms 5638/136 Az MDP KV Agitációs és Propaganda Osztálya Szabolcsi Bencéhez. Budapest, 1953. február 24.

és közéleti diskurzusokban való megnyilvánulásaira, mint a személyes–informális kapcsolatok hivatali kereteket megkerülő működési mechanizmusaira is. Az is világossá vált, hogy mindezek a körülmények Szabolcsi számára privilegizált helyzetet teremtettek a publikációs lehetőségek és a tudományszervezés terén.

2. A hagyomány újraértelmezése – a hagyomány új kontextusban

2.1. Isten és forradalom

Többen érezzük úgy, hogy az a megközelítés, amellyel Szabolcsi Bence a történelemhez, jelesül a zenetörténethez fordult, voltaképpen vallásos–teleologikus világszemléletének, istenhitének sajátos transzformációja volt.[118] A klasszicitás, a klasszikus mű eszménye a fiatal Szabolcsinál elég félreérthetetlenül az Isten, az abszolútum képzetének esztétikai vetületét jelenti. Másként fogalmazva: a klasszicitás nem más, mint az Isten közelségéről, jelenlétéről tett művészi tanúbizonyság. Ezt az eszményt az ifjú zenetörténész Mozart művében találta meg először,[119] hogy aztán elég hamar rávetítse a választott apafigura, Kodály Zoltán zenéjére is.[120] A kodályi klaszszicizmus Szabolcsi 1922-es megfogalmazása szerint

> belső hatalomként és valóságként éli át és a priori hódítja meg a formát – ellentétben minden romantikával, melynek a forma csak külső, még szintézis által is örökre elérhetetlen lehetőség marad. Az új „klasszicizmus" hallani sem akar többé világ és ember nagy romantikus kettészakítottságáról; öntudatlanul – helyesebben szólva: újra átélve – a teljes eggyé válást akarja Istennel és a világgal [...].[121]

Látható tehát, hogy a klasszicizmus egyúttal az aranykori állapot felidézését, restaurációját is jelenti. Egy év múlva, a *Kodály dalok* című cikkében Szabolcsi még néhány fontos vonással egészíti ki ezt a képet. Kodály művészete eszerint etikus művészet: „két megváltó megoldást, amely lényegében egy: a földet és az Istent" mutatja meg az embernek. Ebben a vallásos művészetben minden fájdalom Isten felé vezet, ezért nem tud az emberi szenvedés céltalanságáról és könyörtelenségéről. Nem ismeri a groteszk fogalmát; a gúny, az elhagyatottság, az ujjongás és rettegés korlátlansága mint gyökerében pogány vonás áll tőle távol.[122]

Az ellenpólus, a mindenkori *romantikus* művészet spirituális tartalma sem ragadható meg másképpen, mint az Istennel való kapcsolat révén. *A zene történetében* egy váratlan pillanatban – a történetiségből kiragadva – Szabolcsi felsorakoztatja és

118 „Vallás és isten: nem tudom tárgyilagosan megítélni, csak a szövegek felfedezésszerűsége láttatja-e velem úgy, vagy valóban ez volt-e a mag, ami köré Szabolcsi szellemi személyisége kiépült, még központibb mag, mint a zene" – írja Tallián Tibor a Kroó-monográfiáról szóló recenziójában. Tallián (1995) 25.

119 Szabolcsi (1921)

120 A fiatal Szabolcsi és Kodály viszonyára a korai húszas években: Kroó (1994) 188–209.

121 Szabolcsi (1922) in: Szabolcsi (1987) 6.; A mozarti klasszicizmus-eszmény Kodályra vonatkoztatásáról lásd Kroó (1994) 134.; Szabolcsi „új klasszicizmus"-koncepciójának európai hátteréről: Dalos (2002) 193–194.

122 Szabolcsi (1923) in: Szabolcsi (1987) 9–10.

szembesíti egymással a két eszmény, helyesebben *az* eszmény és annak ellenpontja képviselőit:

> [Palestrina] minden harcába eleve győztesen indult, teljes lehetett a töredékben is, és minden fájdalmában volt valami boldogság, akár a Mozartéban. Az istennel eltelt hitvallónak az a példája ő, aki a jutalommal kezdhette, szemben az Isten harcának elégedetlen és tragikus hőseivel, a hitetlen hitvallókkal, a Berliozokkal és Mahlerekkel, akiknél épp a jutalom, a beteljesülés maradt láthatatlan vagy elérhetetlen.[123]

Vessük most össze ezt a szembeállítást Szabolcsinak egy tizenöt évvel később született zenekritikájával – vagy inkább zenekritika formájában előadott zenepolitikai nyilatkozatával. Két új magyar művet hasonlít ebben össze: Szabó Ferenc *Föltámadott a tenger* című oratóriumát és Szervánszky Endre *Concertó*ját *József Attila emlékére*. Az egyik oldalon Petőfi, kodályi ihletettség, „a harmonikus egész, a drámai teljesség áll", a másikon József Attila, bartóki inspiráció és „szinte enyhülés nélküli szorongás, vad fájdalom és komor felegyenesedés." Az összehasonlítás a stíluselemzés burkán áthatolva jut el a különbözőség belső, esszenciális magjához:

> Hogyan érik meg a népben a forradalom – ez a tartalma az ő [ti. Szervánszky] művének, ahogyan Szabóénak a beteljesült forradalom, a népszabadság himnusza áll a középpontjában."[124]

Úgy tűnik, a negyvenes évek végétől születő Szabolcsi-írásokban az Istent fokozatosan felváltja ez a másik fenomén: a forradalom. Arra a következtetésre, hogy a forradalom valóban *azt* a helyet foglalja el az írásokban, amelyet korábban az Isten töltött be, elsősorban azoknak a funkcióknak és tulajdonságoknak a megismerése révén juthatunk, amelyeket Szabolcsi a forradalomnak tulajdonít. A forradalom – a zsidó–keresztény hagyomány Istenéhez hasonlóan – részese a történelmi időnek, sőt záloga a történelmi idő teleologikus értelmezhetőségének, de egyúttal felette is áll annak. A forradalom a történelem linearitását felosztó, sugárzó pont: eljövetelét előjelek ígérik, bekövetkezte a megváltás művének megkezdését jelenti. A forradalom tehát végső soron a *megtestesülés*nek felelne meg a teológiai koncepcióban. A klasszicitás a beteljesült forradalmat mutatja fel; a romantika a forradalom előérzetét fejezi ki, vagy a bukott forradalmat szublimálja. A két pólus azonban már *szinte* egyenrangú: mindenesetre összemérhetetlen kvalitást képvisel a forradalmat feledőkkel szemben.

Aligha kell külön hangsúlyozni, hogy ez a fajta lineáris, üdvtörténeti beállítottságú történelemfelfogás, amely kitüntetett figyelemben részesíti a forradalmakat, s azokhoz rendeli a minőségi változások bekövetkeztét,[125] nem volt kimondottan idegen a politikai hatalom által preferált ideológiától. Más kérdés, hogy Szabolcsi nagyvonalú, „elsimító" és egyre gyakrabban kétértelmű retorikája, képlékeny fogalom-

123 Szabolcsi (1940) 130–131.

124 Szabolcsi (1955a) 4.

125 Ez, mint hamarosan látni fogjuk, Szabolcsinál is egy új társadalmi osztály uralmának kezdetét, de legalábbis öntudatra ébredését jelenti.

használata lehetővé tette: sohase váljék egyértelművé viszonya az osztályharcos ideológiai konstrukcióhoz, még az arra leginkább rezonáló írásokban sem.[126]

A behelyettesítés (Isten–forradalom) ezzel együtt sem volt következmények nélküli. Egyfelől: az értelmezés metafizikai távlatának elvesztését jelentette. Másfelől: a megtestesülés egyszeriségével szemben a forradalmak efemer számossága áll. Márpedig a forradalmak jelentőségének abszolutizálása Szabolcsi számára sem jelentett gyümölcsöző szellemi kihívást: műveiben megszaporodnak a politika- és társadalomtörténeti konfabulációk. Hasonló eszközökre volt szüksége sokszor ahhoz is, hogy a művészi forradalmakban a társadalmi forradalmak szublimációját vagy előérzetét kimutassa.

Úgy tűnik, a forradalom-központú történeti konstrukció meglehetősen mélyen beléivódott Szabolcsi gondolkodásába, vagy legalábbis rutinszerű része maradt érvelésének – még akkor is, amikor az ideológiai megfelelési kényszer már aligha befolyásolhatta. Egy 1969-es rádióelőadásában – amelynek sajátos témája azt sejteti, hogy megírására sokkal inkább személyes, belső motívumok, mintsem bármiféle külső impulzus indította – Brahms és Mahler nosztalgiájának, aranykor-vágyának (azaz a történetiségbe vetített transzcendencia-keresésüknek) *fokozati* különbségét a következőképpen érzékeltette:

> A lutheri Németország eszményeihez való visszatérés Johannes Brahms korában, 1850 és 1880 között, valóban nem lehetett több, mint puszta illúzió. De ehhez az illúzióhoz hozzászegődött valami, amit e korban csak a kevés legjobbak képviseltek a születő bismarcki Birodalomban: *az elmaradt, a hamvába hullt német forradalom képviselete és zászlóbontása a kor német művészetében.* A rezignáció, a kiábrándulás, a csüggedtség találkozhatott a nagy, a jobbat ígérő múlt koncepciójával s ebből a találkozásból egy hősies illúzióvilág született, az a múltba révedő csüggedt hősiesség, melynek a korszak magyar költészetében is megvoltak a rokonai. [...] Gustav Mahler korában, *1900 táján, annak a soha nem volt forradalomnak távoli emlékei is elhalványultak már;* Mahler hazája, az Osztrák-Magyar-Monarchia, mindent megtett, hogy e halvány nyomok is elmosódjanak. Mahler illúzióvilága görcsösebb volt, formátlanabb és hazátlanabb, talajnélkülibb a Brahmsénál. [Kiemelések tőlem: P. L.][127]

Hasonló vázra húzta fel Szabolcsi azon évfordulós írások jó részét is, amelyeket a *Szabad Nép* számára készített 1950 és 1956 között.[128] E cikkekben a klasszikus repertoár szerzőiről írt, közelítőleg olyan terjedelemben, mint amekkora *A zene történetében* rendelkezésre állt egy-egy komponista portréjának megrajzolásához. Az 1940-ben született összefoglalás még világosan éreztette, hogy a nemzeti–politikai „projekt" Giuseppe Verdi operaművészetének egyik meghatározó, de kronológiailag jól elhatárolható és sosem kizárólagos impulzusa volt.[129] 1951-ben Szabolcsi már nem elégszik meg azzal, hogy megjátssza a negyvenes évek operáinak Risorgimento-kártyáját. Azt is hangsúlyozza, hogy a népe elemi létkérdéseivel egybeforrott Verdi 1850 után

126 Szabolcsi (1954b)
127 Szabolcsi (1969) 22–23.
128 Lásd Szabolcsi (1950a); (1951a); (1951b); (1953e)
129 Szabolcsi (1940) 354–355.

művében folytatta a nemzeti-népi forradalmat ugyanakkor, amikor körülötte már úrrá vált a polgári-kozmopolita kiegyezés szelleme.[130]

Úgy vélte: ha a kései Shakespeare-operák nem is politizálnak olyan nyíltan, mint a Schiller-drámák korábbi megzenésítései, azért

> az emberábrázolás mélysége, a jellemrajzolás sokrétűsége – „politizál", a haladás, az emberi és társadalmi fejlődés pártján foglal állást.[131]

Néhány nappal később a *Szabad Nép* zenei recenzense, Lózsy János már nem is nagyon tudta újdonságokkal traktálni olvasóját a *Rigoletto* felújítása alkalmából. Egyszerűen megismételte a tételt arról, hogy Verdi

> az olasz szabadságharc leverése után, ha még nehezebb körülmények között, ha burkoltabban is, de tovább folytatta műveiben a nemzeti függetlenségért, az igazságért vívott küzdelmét.[132]

A Schubertről szóló cikkben Szabolcsi rendkívül célzatos módosításokkal használta fel *A zene történetében* megfogalmazottakat. Utóbbi a metternichi restauráció okozta csalódottsággal magyarázza Schubert nemzedékének visszavonultságát, a társadalmi cselekvéstől való tartózkodását. A művészet e visszavonulás terepévé válik, ahol a külső, azaz társadalmi–politikai bezártságért a belső, azaz spirituális távlatok megnyílása kárpótol:

> Rakjunk tüzet, hűvös estéken húzódjunk a szobákba. *A melódia még szabad s az emberi lélek még kivirulhat benne;* és kivirulhat benne az a végtelen vándorút, melyre a távolság igézete s a lélek szomjúsága kerget.[133] [Kiemelés tőlem: P. L.]

Az értéktelített „melódia" az ötvenes évekbeli cikkben már nem pótléka, hanem szublimációja az elfojtott politikai aktivitásnak, s a folytatás reménységét is magában foglalja:

> álljunk félre, engedjük át az élet sikereit a szerencsésebbeknek, de *folytassuk a forradalmat álmainkban; a melódia még szabad, a császári cenzúra sem verhet rá bilincset* – daloljunk, daloljunk a növekvő homályban, *daloljunk, míg meg nem hallják valahol, valamikor.*[134] [Kiemelés tőlem: P. L.]

De végül Liszt zenéjének a Wagnerével szembeni állítólagos fölényéről is az derül ki, hogy hátterében a „levert forradalmak" szelleméhez való hűség vagy hűtlenség kér-

130 Szabolcsi (1951a) 11. Verdi stílusáról szólva – azt Glinkáéhoz és Erkeléhez hasonlítva – ugyanitt megállapítja: „[...] éppen ebben állott a zeneművészet korszakos fordulata – az »olcsó demagógia« vádjával szemben egy új művészet állott, egy új társadalom, egy új világ." *A zene történetében* (1940) viszont még arról beszélt: Verdi távol maradt „minden forradalmiságtól [...] érzést, formát és nyelvet nem felbontani, hanem kitágítani és megtelíteni jött [...]." 359.

131 Verdi a *Falstaff*ban „a bukfencező polgári vígjátékhumort elvezette a tragikus árnyékok és a mesebeli tündérek kettős birodalmának határáig." Szabolcsi (1940) 359.

132 Lózsy (1951) 5.

133 Szabolcsi (1940) 286.

134 Szabolcsi (1953e) 3.

dése áll;[135] Bartók zenéje 1910 körül pedig – „Ady, Móricz és Gorkij" művészetével párhuzamba állíthatóan – a szocialista forradalom eljövetelét ígéri.[136]

Mindeközben Szabolcsi egy másik vallási eredetű fogalmat is átértékelt: nevezetesen a szövetség gondolatot. A művész Istennel kötött szövetségét[137] (vagy az ördöggel kötött szerződését) felváltja az ideologikus konstrukció szerint forradalmat érlelő, aktuálisan *új* társadalmi osztállyal kötött szövetség, illetve az azzal való eggyé válás, s ennek manifesztumaként a mű – igencsak képlékeny értelmű – népisége. Az alkotó eszerint a maga teremtő potenciálját abból nyeri, hogy a néppel – helyesebben a kiválasztott néppel, a mindenkori *új közösséggel* – az Istenhez hasonlóan lép frigyre. A szövetség-koncepció ilyen módon az alkotó oldalán csökkenti az individualitás jelentőségét. Schubert, a beteg, álmodozó és magára hagyott zeneköltő „hatalmas szövetségesre" talál az „osztrák népben", amelynek dalai egy nagy melódiává összefonódva hangzanak fel lantján.[138] Beethoven „első szövetségese" még a „felvilágosult arisztokrácia és a felvilágosult polgárság" volt, de hamar felmondja a szövetséget „egykori fegyvertársainak". Az „új elnyomásra berendezkedő", a forradalom következményeitől megriadó polgárság helyett Beethoven szövetségese „maga a nép" lesz.[139] De Szabolcsi ennél is tovább megy, amikor azt fejtegeti: aligha véletlen, hogy Beethoven a Szovjetunióban lett a „legnépszerűbbé"; Beethoven zenéje voltaképpen csak a Szovjetunió és a népi demokráciák közönsége előtt felhangozva, azaz *„most* és *így"* válhat azzá, amivé válni szándékozott: „a szabad emberiség birtokává".[140] (E gondolatot Verdivel kapcsolatban is exponálta.[141]) Ezen a ponton tehát kiderül, hogy a koncipiált társadalmi determinációra építő zenetörténetből elegendő egyetlen – az érvelés belső logikája szerint – következetes lépést megtenni ahhoz, hogy a kortárs zenepolitika, sőt a teljes politikai szisztéma nyílt apológiájához érkezzünk el.

Szabolcsi a szövetségi konstrukció jegyében olykor meglehetősen leegyszerűsítette és uniformizálta a „művész" és a „közönség" történetileg változó fogalmát, illetve e kettő szociológiailag ugyancsak változatos viszonyának kérdését. Eközben a „tömegek" és a „feudális világ" duális szembeállításával másfél század társadalmi fejlődését is mintha az uralkodó és a kizsákmányolt osztály antagonisztikus ellentétére redukálná:

> Az új mondanivaló sokszor valósággal „az utcáról kerül", tehát az életnek azokról a tájairól, melyek a muzsika számára mindeddig puszta perifériák voltak. *Tömegek szólalnak*

135 Szabolcsi (1954b) 170–172.; Szabolcsi (1955d) 217–218.

136 Szabolcsi (1954b) 174.

137 Amely a Beethoven-könyvnek (1947) központi gondolata volt. Ugyanitt Szabolcsi a *Missa Solemnis* kapcsán Beethoven művészi attitűdjének krisztusi vonásait, a művész ember és Isten közti közvetítői szerepét taglalta. Erre lásd Kroó (1994) 499–500.

138 Szabolcsi (1953e) 3.

139 Szabolcsi (1950a) 4.

140 Uott

141 Szabolcsi (1951a) 11.

meg itt, amelyeknek mindeddig „nem volt hangjuk". Ezért változik az új dallamvilág hangsúlya élessé és követelővé, a régi ízlés szemében idomtalanná és vulgárissá. A zenei nyelv az ilyen „vulgarizálódást" többnyire ellensúlyozza valamivel –, mélyebbre száll, szélesebben ölel, magasabbra lángol, agitál, meggyőz, beront a hallgató életébe, nem tűri a közönség passzív közönyét. A feudális világ az ilyet sohasem kedvelte; distanciát követelt a zenétől is, rossz néven vette Mozart „bozótosságát", Haydn fesztelen jókedvét, Beethoven „vadságait" –, akár később Glinkától a „kocsisok zenéjét", Muszorgszkijtól a „csúfságokat", Bartóktól a „brutalitást" és „barbárságot". Ma már világos, mi volt oly „vad" Beethoven zenéjében, oly „csúf" Muszorgszkijnál és „brutális" Bartóknál. Ezek a zenék *egy új emberi közösség szemével nézik a világot* s nem állnak meg azokon a határokon, ahol elődeik. Szabadabbak náluk s ezért kíméletlenebbek is –, kíméletlen igazmondásuk, az új, mely minden tagjukat feszíti, nem lehet tekintettel régi érzékenységekre; annál kevésbé, mert ők maguk egy merőben újfajta érzékenységgel fedezik fel és tükrözik vissza a világ mérhetetlen gazdagságát. [Kiemelések tőlem: P. L.] [142]

E sorok mindenesetre érthetővé teszik, hogy Alexits György, az MTA sztalinizálásában kulcsszerepet vállaló, zenei kérdésekben időnként markánsan állást foglaló tudománypolitikus örömmel fedezte fel a marxista szempontok felvetését a *Népzene és történelem* című könyvben.[143] Szabolcsi történetiségbe vetített művészetpolitikai fejtegetései persze nem valamely „korszellem" következményeiként értékelhetők, hanem a művészet társadalomba helyezettségéről folyó korabeli diskurzus közkézen forgó gondolatainak kommentárjaként, illetve új szövegkörnyezetben való hasznosításaként. Lukács György már 1946-ban, az *Irodalom és demokrácia* című írásában megfogalmazta:

az új embert létrehozó új élet átalakítja az olvasótömegeket is, az írókat is. A tömegeket, amennyiben megadja nekik erejük, hatalmuk tudatát, valóságos érdekeik felismerését, ezen érdekek lehetséges összehangolását a nemzet, sőt az emberiség nagy érdekeivel. Az írókat, amennyiben képessé teszi őket arra, hogy ne csak saját egyéni, szűk, szubjektív érzéseiknek adjanak hangot, hanem *látóvá és hallóvá teszi őket minden iránt, ami a népet, a nemzetet, az emberiséget a legmélyebben és legigazabban mozgatja.* [Kiemelések tőlem: P. L.][144]

Végül talán érdemes megemlíteni, hogy Beethoven, Verdi, valamint a Wagnerrel szemben kijátszott Liszt és a 19. századi orosz klasszikusok esetében Szabolcsi olyan szerzőket „emelt be" a népi–forradalmi kánonba, akik már eleve ott voltak: mindnyájukra előszeretettel hivatkoztak a korszak alkalmazott esztétikájának képviselői.

142 Szabolcsi (1954b) 168–169.

143 Alexits György eredeti fogalmazása: „Nemrégiben megjelent Szabolcsi Bence akadémikusnak egy könyve, s örömmel tapasztaltam, hogy milyen törekvés mutatkozott benne a marxista szempontok keresése iránt." MTA KLT: Elnök iratai. MTA Elnökségi ülései 3/4./ 1. Elnökségi ülés, 1955. március 26. A „nemrégiben" megjelent könyv kizárásos alapon csak az első ízben 1954-ben, másodjára 1955-ben kiadott *Népzene és történelem* lehet.

144 Lukács (1947) 83. Idézi Kulcsár Szabó (1994[2]) 50. A figyelmes olvasó persze azt is észreveheti, hogy míg Lukács 1946-os szövege – a „népi demokratikus" harmadik út jegyében – a feltörekvő „tömegek" és a nagyobb közösség, vagyis a nemzet érdekegyeztetéséről beszél, addig az 1954-es Szabolcsi-textus nem enged ilyen integrációs lehetőséget.

(Annak sem találtam nyomát, hogy Schubertet a szocialista magyar zenekultúra ellenségei közé sorolták volna.) Sajátos helyzet alakult ki viszont azáltal, hogy bizonyos, a két háború közti Kodály- és Szabolcsi-írásokban „privátim" démonizált zenetörténeti irányzatokat 1948 után intézményesített, politikai eszközökkel tartottak távol a magyar zeneélettől. Felmerül a kérdés, vajon szerencsés volt-e ezt az átfedést, ha nem is elégtétellel, de hallgatólagosan tudomásul venni. Ha valaki, úgy talán éppen Szabolcsi megengedhette volna magának, hogy például Stravinsky életművének *egészé*ben deklarálja a népi alapokat (ahogyan például *A csodálatos mandarin* népballadás szerkesztéséről, sőt hangvételéről írt 1950-ben[145]). Kipróbálhatta volna: vajon mit kezd a zenei közbeszéd azzal, ha a *Siegfried* plebejus erejéről, a *Till Eulenspiegel* feudális világ elleni tiltakozásáról vagy arról kezd el értekezni, hogy a népi melosz hogyan fejezi ki Mahler *Wunderhorn-dalai*ban az elnyomott osztályok iránti szolidaritást. Ezek a tettek azonban elmaradtak: Szabolcsi nem vállalkozott arra, hogy a kettős keret által meghatározott zenei diskurzus határait áthágja. Sőt: az intonációról szóló 1951-es előadásában, a Zeneművészek Szövetsége plénumán a „hamis intonáció" példájaként Stravinsky „hírhedt" 1924-es fordulatára és a „neobarokk divatra" utalt, amely

> a XX. század második negyedében, a két világháború korszakának válságai közepette [jelentkezett]![146]

Talán nem volt teljesen igazságos, amikor Stravinsky zenéjének vélt társadalmi inadekvátságát azokkal a „nem sikerült" tömegdalokkal állította párhuzamba, amelyek – úgymond – a századfordulós kuplék hangvételével biztattak a szocializmus építésére és a béke védelmére.[147]

Hogy a kodályi és „szocialista realista" kánonon kívül eső irányzatoknak és műveknek milyen esélyei voltak arra, hogy az 1948–1956 közti időszak közbeszédének egyáltalán tárgyává váljanak, azt jól illusztrálja Jemnitz Sándor egy 1954-es hozzászólásának sorsa. Az MZSz úgynevezett elvi szakosztályában Szabolcsi Bence javaslatot terjesztett elő arra, hogy tanulmányozzák az operadramaturgia kérdéseit, különös tekintettel a nemzeti hagyományokra és „a mai operaszerzésre" (a javaslat mögött vélhetőleg éppen az utóbbi *hiánya* felett érzett nyugtalanság állt). A többszörösen priuszos – egyrészt szociáldemokrata, másrészt a Kodály-esztétikával a két háború közti időszakban meglehetősen harcosan szemben álló – Jemnitz úgy vélte, e munkában „nem sikkaszthatók el" olyan művek, mint Berg *Wozzeck*je vagy Kurt Weill művei. Szabó Ferenc hallatlanul képmutató kérdése után – hogy tudniillik „hol játszották az utóbbi tíz évben" a *Wozzeck*et, Szabolcsi felvetette: „fogjuk szaván" Jemnitzet, s ő tartson előadást ezekről a kérdésekről.

145 Szabolcsi (1950d) 45.

146 MOL: P 2146/61 Szabolcsi Bencének a Magyar Zenei Hét keretében 1951. november 20-án tartott előadásáról, s az előadást követő vitáról. Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány. Nyomtatásban lásd Szabolcsi (1951e)

147 Uott.

A megbeszélés többi résztvevője – Mihály András, Maróthy János és Szabó Ferenc – azonban gyorsan tisztázta a prioritásokat. Úgy vélték: a reménybeli magyar opera nem a *Wozzeck*ből, hanem a magyar nemzeti hagyományból, a helyes prozódia szelleméből, valamint a műfaj szovjet és klasszikus orosz képviselőinek példájából fog megszületni.[148] Amikor tehát Szabolcsi a maga korábbi szellemtörténeti–teologikus zeneértelmezését a 19. századi hagyománnyal kapcsolatban felülvizsgálta; és amikor a 20. századi zenével kapcsolatos korábbi preferenciáit továbbra is érvényesítette, akkor a fennálló, politikailag támogatott kánon megerősítésében vett részt.

2.2. Népi elemek Bach zenéjében

Emlékezhetünk: Szabolcsi *Népi elemek Bach zenéjében* (1950)[149] című cikkét Wilheim András a kor domináns ideológiája és a Kodály-iskola gondolkodásmódjának összeegyeztetési kísérleteként értékelte. Breuer János ezzel szemben olyan kultúrpolitikai akcióként értékelte ezt az írást, amely az egyházi zenével szemben ellenséges politikai közegben kívánt helyet biztosítani Bach műveinek. Mielőtt reflektálnék ezekre az álláspontokra, szeretném röviden összefoglalni a három oldalnyi Szabolcsi-írás főbb állításait és feltérképezni korabeli recepcióját.

Szabolcsi a tanulmány élén emlékeztet arra, hogy az öreg Bach zenéje „dagályosnak, zsúfoltnak" tűnt a körülötte kialakuló új ízlés számára, amely a „könnyűséget, egyszerűséget, közérthetőséget" kedvelte.

> Az 1750 körül felviruló új zenei műfajok ugyanis jóformán mindenütt, egész Európában, bizonyos hangsúlyozott népiességet képviselnek, bár mindenütt erősen stilizált értelemben – mintha csak a polgárság egyszerre szükségét érezné a vele kapcsolatos és e korban benne képviselt, vele „szövetséges" népi elemek tüntető felmutatásának.[150]

Ez a szembenállás azonban – állítja Szabolcsi – tévedésen alapult, hiszen

> Bach művészete ugyancsak népi alapokon épült művészet volt [...] a népi dallamvilág – a legtágabb s legmélyebb közösséggel való együttérzés, sőt együttélés jelképe – egész művészetének központi tengelye. Kétféle formában élt benne a nép zenéje: mint vallásos népének és mint világi dal- és táncmuzsika.[151]

---

148 A megbeszélés így folytatódott: *„Mihály:* Egyelőre a szovjet operát sem ismerjük jól.; *Maróthy:* Az orosz klasszikust sem, sőt a magyart sem.; *Szabó:* Nagyjelentőségűnek tartja azt, hogy a zenetudósok segítsenek a zeneszerzői problémák megoldásában. A magyar operaíráshoz elsősorban nem a Wozzecket kell ismernünk, hanem a magyar előzményeket, Erkelt, stb. Ebből a szempontból fontos a prozódia is." MOL: P 2146/ 65. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége elvi szakosztályának 1954. április 30-i megbeszéléséről.

Hat év elteltével került sor arra, hogy előadásokkal egybekötött közös lemezhallgatáson Berg *Luluja* (Kovács János) és Schoenberg *Mózes és Áron*ja felhangozzék a Szövetség zenész–zenetudós közönsége előtt. MOL: P 2146/70. Feljegyzés a zeneszerzői és zenetudományi szakosztály 1962. november 29-én tartott üléséről; Jegyzőkönyv a zeneszerzői és zenetudományi szakosztály 1962. május 30-án tartott együttes üléséről

149 Szabolcsi (1951d). A cikk előadásként még 1950-ben hangzott el (lásd a címleírást a Bibliográfiában).

150 Szabolcsi (1951d) 205.

151 Uott.

Szabolcsi a vallásos népzenének aposztrofált, s a német paraszthábor ú k emlékét őrző korálban találja meg Bach dallam- és formavilágának alapját; másfelől a német népi táncritmusok és dallamok hatását tételezi a *Brandenburgi versenyek* „legnagyobbszabású kezdő- és zárótételeiben", a *h-moll mise* Gloriájában, valamint a a *Karácsonyi oratórium* és a *Magnificat* „nagy kórusaiban".

Szabolcsi ezek után – Bartók autoanalitikus osztályozási rendszerére emlékeztetőn[152] – elkülöníti a népi dallamvilág felhasználási módjának fokozatait Bach művészetében. (1.) Legközvetlenebb felhasználás a népdal „nyers, közvetlen odavetése", például a *Goldberg-variációk* Quodlibetjében vagy a *Parasztkantátá*ban. (2.) Áttételesebb a népzenével való kapcsolat a stilizált táncformák esetében. Szabolcsi elismeri, hogy a szvitek, szonáták és versenyművek táncformáit Bach „megszűrt, konvencionális" formában vette át a korabeli nemzetközi szvitmuzsikából. De úgy véli, bizonyos pillanatokban Bach ihlete

> áttör e stilizált, másodlagos mintákon, át az eredeti, elsődleges népi formáig és tartalomig.[153]

Ezeket a közelebbről sajnos nem azonosított pillanatokat Szabolcsi „a barokk udvari keret [...] radikális, plebejus szellemű átértelmezésének" tekinti. (3.) Végül a leginkább szublimált felhasználási mód az lenne, amikor a „népies formák" már csak kiindulópontul szolgálnak a komplex kompozíciós módszereket felvonultató tételekhez: példa gyanánt a *h-moll fuvolaszonátát* hozza fel, amely

> két-három, immár alig felismerhető korál- vagy népdalmotívumból sző [...] nagylélegzetű zenei formát.[154]

A tanulmány hátralevő részében Szabolcsi a kimondottan kelet-európai népi és népies dallam-, illetve ritmusvilág jelenlétéről beszél.[155] A *h-moll szvit* Polonaise tételét a Rákóczi-nóta dallamcsaládja, illetve a verbunkos zene körébe utalja; a *h-moll orgonafúga* témáját már Tinódinál kimutathatónak véli; ezeken túl további Bach-tételekben beszél általánosságban kelet-európai vonásokról vagy keleties, cigányos díszítőtechnikáról. A történeti alapot mindehhez Szászország és Lengyelország

152 Bartók az úgynevezett Budapesti előadásban *(A népi zene hatása a mai műzenére)* három fokozatát különböztette meg a parasztzene műzenére gyakorolt hatásának. (1.) „a parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójáték közé foglaljuk. Az ilyen dolgozatok némi analógiát mutatnak Bach korál feldolgozásaival." (2.) „A parasztzene hatásának másfajta megnyilvánulási módja ez: a zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett *maga eszel ki* valamilyen parasztdallam-imitációt. Lényeges különbség e közt és az előbb leírt mód közt tulajdonképpen nincs." (3.) „Végezetül még egy harmadik módon mutatkozhatik a parasztzene hatása a zeneszerző műveiben. Ha tudniillik sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis *ugyanaz a levegő árad,* mint a parasztzenéből." Bartók (1989) idézetek a 141., 143. és 144. oldalról.

153 Szabolcsi (1951d) 206.

154 Szabolcsi (1951d) 207.

155 Ezeket a gondolatokat egy önálló publikációban is népszerűsítette: „Bach, a verbunkos és a Rákóczi nóta." *Énekszó,* XVII. (1950)/ 96. 3–7.

szoros politikai kapcsolatai, Bach két csehországi tartózkodása és két Magyarországról érkezett német tanítványa biztosítaná, bár összefoglalásul Szabolcsinak azt kell mondania:

> Nem lehetetlen tehát, hogy Bach közvetlenül is ismerhetett valamit a magyar és más kelet-európai népzenékből, bár forrásait ez idő szerint kimutatni nem tudjuk.[156]

Anélkül, hogy a fentiek részletes kritikai olvasatára vállalkoznánk, érdemes két körülményt tudatosítanunk. Szabolcsi a tanulmány során meglehetősen képlékenyen használja a „népi", a „népies" kifejezéseket és az olyan körülírásokat, mint „a teljes nép életének kísérőzenéje".[157] Ezeket nem definiálja, és nem tartja szükségesnek, hogy a Bach-korabeli német viszonyokra alkalmazza őket. Ugyancsak feltűnő, hogy a tanulmány zenei dokumentációja viszonylag hézagos. Különösképpen feltűnő ez a „népi" forrásokat illetően (egyedüli azonosítható példa ezen az oldalon a Rákóczi-nóta). De azt is láthattuk, hogy Szabolcsi a Bach-zene oldalán is gyakran tartózkodik konkrét tételek megnevezésétől. Ilyen módon a tanulmány nélkülözi a tulajdonképpeni bizonyító apparátust: valójában nem teremt kapcsolatot a két vizsgált zenei világ között.

Bach zenéjének népi alapjairól Szabolcsi nem 1950-ben írt először. *A zene története* (1940) Bachhal foglalkozó szakaszában ugyancsak egy hosszú bekezdés szól erről a témáról. Ezúttal is a koráléneket említi e kapcsolat egyik tartópilléreként, de beszél a Bach „Gloriáiban és Sanctusaiban" robogó paraszttáncok ritmusáról is.[158] Biztosak lehetünk benne, hogy a klasszikus kánon legnagyobbjai között számon tartott Bach népzenei kötődésének hangoztatásával Szabolcsi a kodályi eszmevilág előtt áldozott.

A tíz évvel később született tanulmány egyik érdemleges új eleme a Bach zenéjében kimutatni szándékozott népzenei hatás fokozatainak osztályozása. Mint arra utaltam, ezzel kapcsolatban az olvasónak Bartók hasonló tipizálása jut. Annál is inkább, hiszen Szabolcsi ugyanezen évben írt tanulmánya *(Bartók és a népzene)*[159] nyíltan hivatkozik Bartóknak az úgynevezett *Budapesti előadás*ban (1931) kifejtett szisztémájára, sőt lényegében e köré szerkeszti mondandóját. Szabolcsi szokásait valamennyire ismerve, ilyen jeleket észlelve fel kell vetnünk a kérdést: vajon a Bachról szóló alkalmi írás nem parabola-e, amely lehetőséget ad szerzőjének arra, hogy a Bartók-kérdésben[160] kifejtse álláspontját. Ha most visszagondolunk azokra a jelzőkre, amelyekkel Szabolcsi az 1750 körül kialakuló új ízlést, illetve új műfajokat (szerenád, divertimento[!] etc.) illette – könnyűség, közérthetőség, hangsúlyozott, sőt tüntető népiesség –, akkor talán már nem lesz nehéz bennük meglátnunk az 1947–1950 közti időszak magyar divertimentizmusának[161] jellemzését, sőt talán (ön-)kritikáját. Arra is emlékezhetünk, hogy az 1750 körül jelentkező „új zene" Szabolcsi szerint egy

156 Szabolcsi (1951d) 208.
157 I. m. 206.
158 Szabolcsi (1940) 204–205.
159 Szabolcsi (1950d)
160 Lásd a 2.3 fejezetet s annak szakirodalmi hivatkozásait.
161 Maróthy (1975) 500–503.; Tallián (1980) 403.

dinamikusan előrenyomuló új réteg – a polgárság – konjunktúrájának haszonélvezője. S vajon nem egy dinamikusan előrenyomuló társadalmi osztály képviseletére hivatkozott-e az a politikai hatalom, amelynek támogatását – legalábbis 1951-ig – a magyar divertimento-stílus maga mögött tudhatta? A háttérben mindkét esetben a még alig eltávozott, de már meg nem értett Mester áll, akinek az utódokénál mélyebb, komolyabb „népiségét" és egyúttal egyetemes érvényű művészetét immáron túlságosan bonyolultnak találják. Zenéjét egyszerre kezdi ki az egyszerűség társadalmi igénye és a fiatalabb nemzedék „apakasztrációs komplexusa."[162] Ebben az esetben mindenesetre a tanulmány egyszerre lenne a zenepolitikai irány apológiája (a divertimentizmus ellen hamarosan megindítja támadását Szabó Ferenc) és kritikája (a Bartók-kérdésben).

Ha imígyen dekódolnánk az írást, persze további kérdésként merülne fel, hogy vajon nem rejt-e veszélyeket magában a művészettel szemben támasztott 18. századi társadalmi igények és a 20. században ilyesfajta társadalmi igényekre *hivatkozó,* agresszív politikai hatalom, illetve művészeti irányzat párhuzamba állítása.[163] Azonban le kell szögeznünk: semmi sem utal arra, hogy a Szabolcsi-írás ilyesfajta rejtett üzenetét a kortársak elértették volna.

A hazai tudományos közösség például tanúságot tett részben éppen Szabolcsinak köszönhető relatív autonómiájáról: tudományos dolgozatként kezelte a Bach-dolgozatot, amely előadásként 1950. júniusában hangzott el a Magyar Tudományos Akadémián, s meglehetősen szkeptikusnak bizonyult vele szemben. Vargyas Lajos megelégedett azzal, hogy az utóbb kötetbe kerülő szöveget recenziójában vázlatnak minősítse.[164] A témában erőteljesebben involvált Bartha Dénes ennél részletesebben fejtette ki álláspontját. Szabolcsi ugyanis egy három évvel későbbi előadásában ismét exponálta Bach népiségének témáját, anélkül hogy bizonyító apparátusát bármivel is bővítette volna.[165] Ennek az előadásnak az MTA-n tartott vitájában Bartha leszögezte, hogy Bach művészetének népi gyökereit ösztönszerűen érezhetjük ugyan, de ezt az érzést

> egyelőre nem sikerült megfelelő mennyiségű adattal, kutatással alátámasztani. [...] Hogy a Bach korabeli világi népdal és néptánc dallamtípusai (köztük itt-ott jellegzetes kelet-európai típusok) milyen mértékben és milyen formában szóltak bele Bach műzenéjébe, lényegében még felkutatásra váró, megoldatlan kérdés.[166]

162 Tallián Tibor jellemzi ezzel a szóval Bartók és a magyar zeneszerzés fiatalabb generációjának viszonyát. (1991) 27.

163 A „divertimentizmus" politikai determináltsága persze még nem volt olyan egyértelmű, mint például az 1949–1951 közti időszak szocialista kantátáié. Másfelől nem tekinthető teljesen spontán – a művészi és társadalmi autonómia jegyében álló – jelenségnek sem. Ránki György 1951-ben úgy emlékezett vissza, hogy 1947-ben a Művészeti Tanács (melynek elnöke egyébként akkor Kodály volt) szólította fel a zeneszerzőket divertimentók komponálására. Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében Jegyzőkönyv az Elnökség 1951. dec. 18-i üléséről

164 Vargyas (1955) 518.

165 Szabolcsi (1953d) 278.

166 Bartha (1953) 292.

Bartha finoman éreztette azt is, hogy a korálok népiségével kapcsolatban is vannak fenntartásai. Bár közhelyszámba menőnek nevezte a koráldallamok „tömegének jellegét", óvatosan mégis úgy fogalmazott:

> Ezen az alapon Bach sokoldalú korálhasználatát is a népdalfeldolgozás kategóriájába sorolhatjuk.[167]

Szabolcsi a szöveget másodjára a „kelet-német" Lipcsében olvasta fel, a bicentenáriumi Bach-ünnepségek keretében.[168] Fejtegetései nem tűnhettek teljesen idegennek azon a zenetudományi konferencián, ahol a nyitó előadást tartó Csubov professzor arról beszélt, hogy „Bach dallamait a népdal kifejezőereje sugallta".[169]

Idehaza, a tudományosnál tágasabb körben Szabolcsi írása a Bach – és a klaszszikusok – népiségéről szóló diskurzusba illeszkedett be: ehhez a diskurzushoz járult hozzá, a többi résztvevőnél vitathatatlanul választékosabban. Lózsy János, a *Szabad Nép* zenei recenzense mindenesetre 1950 júniusában arról írt, hogy a burzsoá zeneesztétika Bach életművében túlértékelte az egyházzene jelentőségét, miközben szándékosan figyelmen kívül hagyta a néphez és a népi zenéhez fűződő kapcsolatát. Úgy vélte, Bach a népi dallamkincshez tartozó korálok felhasználásakor valósággal világivá tette az egyházi műveket; s ugyancsak népi dallamokat használt világi kantátáiban, így a *Parasztkantáta*ban is.[170]

A párt napilapjában Bach bicentenáriumára megjelentetett alkalmi írás pedig olyan hűen adja vissza Szabolcsinak *A zene történeté*ben és az akkor még kiadatlan (!) Bach-előadásban kifejtett gondolatait Bach zenéjének népiségéről, hogy az a gyanúnk támad: a monogram mögé rejtőző szerző esetleg maga Szabolcsi Bence.[171]

Mindezek után térjünk vissza eredeti kérdésünkhöz: tetten érhető-e a *Népi elemek Bach zenéjében* című Szabolcsi-írásban a Kodály-iskola gondolkodásmódjának és a korabeli ideológiai elvárásoknak összehangolása. A kérdésre egészében véve nemmel kell válaszolnunk, hiszen mint láthattuk, Szabolcsi lényegében 1940-ben megfogalmazott gondolatait írta újra a tíz évvel későbbi tanulmányban. A népzenei hatás fokozatairól szóló fejtegetés – mint új elem – aligha a politikai kontextusnak tett engedmény. A nyugat-európai zeneművészetet megtermékenyítő (vagy későbbi korokra vonatkoztatva: a dekadens nyugat-európai zeneművészetet megváltó) kelet-európai népzene ideája sem volt idegen a Kodály-kör elképzeléseitől.[172] Esetünk tehát inkább a Kodály-kör történeti–esztétikai szemlélete és az importált zsdanovi

167 Uott

168 Kroó (1994) 533. Lásd Szabolcsi (1950c)

169 [N. N.] (1950) Csubov professzor előadásával... 6.

170 L. J. [Lózsy János] (1950) 6.

171 Sz. L. (1950) 6.

172 Amikor az ötvenes évek első felének Szabolcsi-írásai Lisztet helyezik el a „nyugat versus kelet" kontextusában, már határozottabban érzékelhető a hidegháborús korszellem hatása. *A zene története* (1940) Lisztet még európéer világpolgárként jellemezte, 1951-ben a *Szabad Nép*-cikk (1951b) már a magyar–kelet-európai forradalmár portréját tárja elénk. A *Liszt Ferenc estéje* című tanulmányban pedig az *ex oriente lux* Oroszországa felé tekintő Lisztet használja fel arra, hogy a dekadens nyugatot – mindenekelőtt Wagnert – devalválja. Szabolcsi (1955d) 219–224.

gyakorlati esztétika *átfedéseiről* tanúskodik: az előbbi bizonyos elemei minden további „összehangolás" nélkül részévé válhattak az utóbbi szellemében zajló diskurzusnak. Imígyen a szellemtörténész Szabolcsi munkásságának szükségszerű diszkontinuitásával szemben a „népzene és zenetörténet" paradigmát képviselő Szabolcsi kontinuusan képviselt elképzelései állnak. Más kérdés, hogy a paradigma képviseletében Szabolcsi olykor olyan abszolutizálásokhoz jut el, amelyek a két háború közti időszakban még nem kísértették: így írja le 1954-ben, hogy „Mozart zenéje voltaképp maga sem egyéb mint sűrített népművészet."[173]

Ha Szabolcsi korábbi álláspontja valamiben mégis alkalmazkodik a Bach-cikkben a korabeli igényekhez, az a zene – és éppen a Bach-zene – metafizikai aspektusáról való lemondás volt. 1940-ben Bach népiségéről, a *Máté-passió* „éneklő népéről" szólva oda konkludált, hogy

> a hang, melyen [Bach] Istenéhez akart beszélni, a népnek, egy *láthatatlan, testvéri és örökkévaló* népnek hangja volt.[174] [Kiemelés tőlem: P. L.]

A spirituális közösség tíz évvel később már koncipiált társadalmi „valósággá" alakul:

> A népi dallamvilág értelmezésének és felhasználásának módja mindezekben a korszakokban más és más lehetett, de az eredmény tanulsága a történész számára mégis szinte egy és ugyanaz: mindig és mindenütt a legmélyebb, a legtágabb közösségben való megtámaszkodás ad erőt a művésznek arra, hogy a legegyénibb, a legszemélyesebb kifejezőművészeten keresztül is eljusson – ne csak *visszaj*usson, hanem *előre*jusson – a legtágabb emberi közösséghez.[175]

Kultúrpolitikai tett vagy legalábbis kultúrpolitikai üzenet volt-e Bach egyházi műveinek a népi koncepcióba való teljes integrálása és Mozartnál annak kimutatása, hogy a *Don Juan* és *A varázsfuvola* „a népi színjáték látásmódját emeli roppant magaslatra"?[176] A kérdést annál is inkább fel lehet vetni, ha az Operaház úgynevezett Wagner–Mozart-kultusza elleni 1950-es támadásokra (versus: a nép operája)[177] vagy az egyházzene 1949 utáni helyzetére gondolunk. Úgy sejtem, ha Szabolcsit valamennyire befolyásolták is a témaválasztásban ezek a körülmények, írásainak valószínűleg nem tulajdonított e téren gyakorlati hatást. Erre utal, hogy a Mozartról szóló fejtegetések meglehetősen későn, az operai repertoárt érő támadáshoz képest abszolút időn túl érkeztek (1954; 1956). A Bach-cikkről pedig megtudtuk: az évfordulós megemlékezés céljára Szabolcsi lényegében egy 1940-es műből emelt ki és elaborált egy már készen álló gondolatmenetet. Méghozzá elég félreérthetetlenül azt a gondolatmenetet, amelyről egyszerűen azt gondolhatta, hogy a lipcsei konferencia tematikájával és szellemiségével a leginkább kompatíbilis lesz.

173 Szabolcsi (1954b) 164.
174 Szabolcsi (1940) 205.
175 Szabolcsi (1951d) 208.
176 Szabolcsi (1954b) 164; uő (1956b)
177 Breuer (1985) 231–232.

A *Népi elemek Bach zenéjében* című tanulmány az eddig említett három – magyar, illetve német nyelvű – kiadáson túl még egyet megélt: az 1963-ban megjelent *A válaszút és egyéb tanulmányok* című kötetbe Szabolcsi beválogatta a majd' másfél évtizeddel korábbi munka változatlan szövegét. Az eddig ismertetett körülmények megfontolásával ezt a gesztust egyfelől a tudományos diskurzus figyelmen kívül hagyásaként értékelhetjük; másfelől pedig annak jeleként, hogy Szabolcsi számára az ötvenes évek zenei közbeszédében való részvétel nem puszta tettetés, hanem gondolkodását mélyen befolyásoló tapasztalat volt.

2.3 Bartók

Az 1. fejezetben már igyekeztem körüljárni azokat a gondolkodásmódbeli átfedéseket, amelyek révén a „zsdanovi" alapon álló kulturális doktrína szószólóinak képviselői számára plauzíbilissá vált az együttműködés a Kodály-körben kikristályosodott – s bizonyos tekintetben ugyancsak doktrinálisan működő – eszmevilág képviselőivel. Megkíséreltem feltérképezni azokat a motívumokat is, amelyek Szabolcsi és Kodály esetében ennek az együttműködésnek a hátterében állhattak. Miután ezúttal elsősorban az érdekel, hogy Szabolcsi különféle verbális megnyilatkozásai milyen módon illeszkedtek a korszak zenéről szóló szövegvilágába, kevéssé foglalkoztam személyes indítékokkal. Döntéseinek motivációját legfeljebb a publikus szavakon keresztül megismerhető *homo politicus* szintjén igyekeztem feltérképezni. Egy ponton azonban nem kerülhető meg, hogy a szövegek értelmezésébe bekapcsoljuk az élettörténet bizonyos korábbi eseményeit és ez a pont bátran nevezhető neuralgikusnak, miután éppen Szabolcsi és Kodály, illetve a Kodály-kör viszonyát érinti. Kroó György részletesen dokumentálja, hogy a harmincas évek második felében hogyan távolodott el Szabolcsi nemcsak az „iskolától", a túlbuzgónak ítélt és mesterüket úgymond élő szoborrá merevítő tanítványoktól, de magától a mestertől is.[178] Ez az eltávolodás azonban egyben közeledést jelentett ahhoz a másik mesterhez, akinek művészetével szemben oly sokáig maradt rezisztens: Bartókhoz. E közeledés – képletesen szólva – kétoldalú volt. Egyfelől a harmincas évek Bartókjának klasszicizmusa és az utolsó korszak „nagy melódiái" már a Szabolcsi-féle művészeteszmény körén belül is értelmezhetők voltak; másfelől az emberi egzisztencia kilátástalanságának lelki és szociológiai tapasztalatai, a magányos pokoljárás élménye megnyithatta Szabolcsi tudatát a Bartók-zene istenbizonyítékon inneni rétegei számára is. *A zene történetében* (1940) már „ikercsillagként" tűnik fel a két komponista,[179] de egy évvel később, 1941-ben Szabolcsi számára már ez sem tartható: ünnepi írásában *(A hatvanéves Bartók Béla)* Bartók az, aki egyedül jár élén az „európai zenefejlődésnek".[180] Szabolcsi akkor vállalta magára a választott atyától való elszakadás ódiumát, amikor egyébként is végletesen magára maradt.[181] Anélkül hogy e helyütt kü-

178 Kroó (1994) 447–465. Az iskolától való eltávolodás egyik jellemző dokumentuma *A tanítványok, avagy a Palestrina-mozgalom története* című pamflet, Szabolcsi (1938) in Szabolcsi (1987)

179 Szabolcsi (1940) 406–410.

180 Szabolcsi (1941) in Szabolcsi (1987) 154.

lönösebb pszichologizálásba kezdenék, csupán utalni szeretnék arra: Szabolcsi háború utáni zenepolitikusi és tudománypolitikusi működését a személyiség oldaláról alighanem folyamatos elfojtás kísérte; s ha frusztrációja olykor utat is engedett magának – például az MTA Népzenekutató Csoportja körüli territoriális vitákban[182] –, a mesterével való kései és rejtett-megszelídített leszámolásra már csak annak halála után kerülhetett sor, mint például ama talányos indítékú rádióelőadásban, amelyben Kodályt Brahmsszal és Mahlerrel állította párhuzamba.[183]

Szabolcsi későn megszerzett és talán épp ezért intenzív „Bartók-hitének"[184] fényében a Bartók szellemi hagyatékának megosztására és az életmű népi–szocialista realista szempontú purifikációjára tett nagy kísérlet[185] mindenesetre különösképpen elfogadhatatlannak tűnhetett. Elég egyértelműnek látszik, hogy *Bartók és a népzene* című tanulmánya, amely a „Bartók-per" első tetőpontján került nyilvánosságra,[186] a népzenei alapok teljes életműre való vonatkoztatásával elsősorban az életmű egységét demonstrálja. Ez és az akkor már tudhatón tabusított művekre való hivatkozás az érvelésben[187] (például hogy a dramatizált népballada alkati felépítését követné a *Kékszakállú,* a *Mandarin,* a *Cantata* és a *III–V. vonósnégyes*ek) a diskurzus kereteinek feszegetésével járt. Írása – amelyet persze még nem a Szövetség elnökeként publikál – nyíltan konfrontálódik a vele egy lapszámban publikáló zeneideológusokéval.[188] Ezt jól illusztrálja az, hogy bár René Leibowitz elhíresült cikkét[189] Mihály Andráshoz hasonlóan elítéli, szempontjai Mihályéival úgyszólván ellentétesek.

Mihály úgy vélte:

> Leibowitznak sok minden tetszik Bartókban. Természetesen nem véletlen az, hogy többnyire éppen azok a művek nyerik meg legnagyobb tetszését, amelyeket mi a nagy mester próbálkozásainak, kísérleteinek, és mondjuk meg őszintén, nem helyes irányban való útkeresésének tekintünk... Fordítsuk meg az előjeleket, mint amikor a matematikus mínusz 1-gyel szorozza be képletét és előttünk áll annak a Bartóknak képe, akit mi szeretünk.[190]

---

181 Szabolcsi Bence a második világháború alatt háromszor teljesített munkaszolgálatot. Egyetlen fiát 1944 nyarán veszítette el. A csillagos házban élő család igyekezett eltitkolni a MUSZ-on lévő családfő elől a tizennégy éves Gábor eltűnését; Szabolcsi valószínűleg november elején szembesült a ténnyel. „Hiteles információhoz évekkel később a véletlen juttatta. Akaratlanul hallgatta ki egy rokona lakásában, amint a szomszéd szobában egy vendég, egy egykori szemtanú fennhangon számolt be vendéglátóinak Gáborral való találkozásáról. Auschwitzban látta, nem sokkal a háború vége előtt a kisfiút. Eszerint valószínűleg az utolsó hetekben pusztult el." Kroó (1994) 502–508, idézet: 508.

182 Péteri (2000) 178–181.

183 Szabolcsi (1969)

184 Tallián (1995) 26.

185 Lásd Breuer (1985) 165–196.; eddigi legkomplexebb feldolgozás: Fosler-Lussier (1999)

186 Szabolcsi (1950d)

187 A Magyar Rádióban 1950-ben nem játszandónak ítélt Bartók-művek listáját lásd: Fosler-Lussier (1998) 109.

188 Az *Új Zenei Szemle* 1950. szeptemberi Bartók-emlékszámában Szabolcsié mellett Asztalos Sándor, Mihály András és Szabó Ferenc írásai jelentek meg.

189 „Béla Bartók, ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine" *Les Temps modernes* 3/25. (1947. október) 705–734.

190 Mihály „Válasz egy Bartók-kritikára" című cikkét idézi: Breuer (1985) 170–171.

Szabolcsi ezzel szemben a bartóki életmű egészének esztétikai következetességét – népiségét és abból következő progresszivitását – hangsúlyozza:

> *Nem: Bartók egész műve sohasem gyávult óvatos kompromisszummá,* aminek legutóbb Schönberg iskolája akarta volna megbélyegezni.[191]

A Bartók politikai rehabilitációjának idején születő 1955-ös írások *(Bartók Béla élete; A csodálatos mandarin)* kontextusának megrajzolásakor érdemes megfontolni, hogy ekkorra már nem a Bartók-életmű megítélése, kanonizációja volt a kérdés – hanem sokkal inkább az, hogy ki és milyen módon mondhassa ki a teljes életmű már senki által nem vitatott nagyságának és egységének tézisét. Ebből a szempontból nem egészen érdektelen, hogy amikor a Zeneművészek Szövetsége elnökségében még 1953-ban felmerült egy Bartók-könyv megjelentetésének igénye, s Járdányi Pál azt javasolta, hogy adják ki Lendvai Ernő kéziratban fekvő analíziseit, Szabolcsi erre úgy reagált:

> Ez rikító volna. Vegyük példának, hogy a Magyar Népzene Tára nem indul meg, de 600 oldalas tanulmány a népzene bizonyos tonális problémáiról megjelenik.[192]

A vita[193] végül azzal zárult, hogy Járdányi, Hernádi Lajos és a Zeneműkiadó Vállalat jelenlévő igazgatója, Korvin László kijelentették:

> a legközelebbi 10-15 évben nem akadhat senki Szabolcsi Bencén kívül, aki ezt a könyvet meg tudná írni kielégítő módon.[194]

Ez tehát egyúttal azt is jelentette, hogy a tervezett Bartók-könyvvel kapcsolatban nem merült fel a Bartók-filológiában úttörő szerepet vállaló kutatók – Demény János és Szőllősy András – neve. A konjunktúrában lévő téma (a módosított Bartók-kép) közbeszédbe való bevezetését Szabolcsi a maga számára tartotta fenn.

---

191 Szabolcsi (1950d) 46.

192 MZSz elnökségének ülése 1953. június 18. Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében.

193 Járdányi így reflektált Szabolcsi szavaira: „Az arányok nem ezek, mert Bartókról jelent meg már valami.; *Szabolcsi:* Nincs meg sehol, nem található. Az életéről semmit sem tudunk produkálni az érdeklődőknek, de Két zongorás szonáta-analízist ajánlhatunk nekik.; *Járdányi:* Külföld felé mégis mutathatnánk valamit. A könyv különben Bartók életművéről és zenefejlődésének irányáról szól.; *Szabolcsi:* Ez zenei ínyencek számára való könyv, a közönség számára nem megfelelő. Szégyen lenne ránk, ha kihoznánk ezt a könyvet, miközben a közönségnek nem tudunk produkálni semmit.; *Ujfalussy:* Ennek a tanulmánynak a megjelenése előzmények nélkül a Bartók-vita helytelen felélesztésére és a négy év előtti állapot visszaesésére vezethetne." Uott.

194 Uott.

Bibliográfia

1. SZABOLCSI BENCE ÍRÁSAI

1.1. A Berlász–Homolya-,[195] Bónis-[196] és Kroó-[197] műjegyzékben *nem* szereplő, e dolgozatban említett, idézett Szabolcsi-írások jegyzéke

(1950a): „Beethoven (1770–1827) születésének 180. évfordulójára." *Szabad Nép,* december 17. 4.

(1951a): „Verdi (1813–1901) halálának 50. évfordulójára." *Szabad Nép,* január 28. 11.

(1951b): „Liszt Ferenc halálának hatvanötödik évfordulójára." *Szabad Nép,* július 29. 8.

(1955a): „Két új magyar mű és komoly zenénk állapota." *Szabad Nép,* július 3. 4.

(1969): „Zene, illúzió nosztalgia. Brahms, Mahler és Kodály." Közr.: Péteri Lóránt. *Muzsika,* 44/1. (2001. január) 20–24.

1.2. További hivatkozott Szabolcsi-művek

(1921): *Mozart.* (Budapest: Dick Manó)

(1922): „Die Instrumentalmusik Zoltán Kodálys". *Musikblätter des Anbruch,* IV. 270–273.
Lásd még in: Szabolcsi (1987) Ford.: Bónis Ferenc. 5–8.

(1923): „Kodály-dalok." *Világ,* XIV/220. (szeptember) 3–4.
Lásd még in: Szabolcsi (1987) 9–14.

(1938): „A tanítványok, avagy a Palestrina-mozgalom története." *Énekszó,* VI/1. (szeptember–október) 556–563.
Lásd még in: Szabolcsi (1987) 146–153.

(1940): *A zene története.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa)

(1941) „A hatvanéves Bartók Béla." *Nyugat,* XXXIV/4. (április) 137–139.
Lásd még in Szabolcsi (1987)154–157.

(1947): *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán.* (Budapest: Új Idők)

(1949) (szerk.): *Dolgozók hangversenykalauza.* (Budapest: Népszava)

(1950a): Lásd **1.1.**

(1950b): „Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez." *Új Zenei Szemle,* I/2. (július) 13–18.; I/3. (augusztus) 9–13.; I/5. (október) 40–51.
Lásd még in: Szabolcsi (1954a) 59–132.; Szabolcsi (1961) 121–150.
[„A magyar zene stílusfordulója a XVIII. században (Adatok az új népdal történetéhez)"]

(1950c): „Bach, die Volkmusik und das osteuropäische Melos." *Bach-Probleme. Festschrift zur deutschen Bach-Feier,* No. 3. (Leipzig) 38–39. [Magyarul: Szabolcsi (1951d)]

195 Berlász–Homolya (1969)
196 Bónis (1992)
197 Kroó (1994) 652–654.

(1950d): „Bartók és a népzene." *Új Zenei Szemle,* I/4. (szeptember) 39–47.
Lásd még in: Szabolcsi (1963) 321–330.
(1951a): Lásd **1.1.**
(1951b): Lásd **1.1.**
(1951c): *A XIX. század magyar romantikus zenéje.* (Budapest: Zeneműkiadó)
Lásd még in: Szabolcsi (1961) 151–318.
(1951d): „Népi elemek Bach művészetében. Előadás a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály 1950. június 12-én tartott ülésén." *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei,* I/2. 205–209.
Lásd még in: Szabolcsi (1954a) 147–153.; Szabolcsi (1963) 59–64.
(1951e): „Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány." *Új Zenei Szemle* II/12. (december) 12–61.
(1952): *A művész és közönsége. Zeneszerző, társadalom és zenei köznyelv a polgári korszak küszöbén.* (Budapest: Zeneműkiadó)
(1953a): „A kurucvilág dallamai." *Csillag,* VI/6. (június) 876–878.
(1953b): „A második magyar zenei hétről." *Csillag,* VII/12. (december) 1904–1909.
(1953c) (Bartha Dénessel szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára.* (Zenetudományi Tanulmányok I.) (Budapest: Akadémiai)
(1953d): „Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben." *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei,* IV/1–2. 273–299. [Hozzászólások: 289–299.]
Lásd még in: Szabolcsi (1954a) 7–25.
(1953e): „Schubert halálának százhuszonötödik évfordulójára." *Szabad Nép,* november 19. 3. Lásd még in: Szabolcsi (1963) 197–200. [„Schubert emlékezete"]
(1953f): „Zárszó." [A II. Magyar Zenei Héthez] *Új Zenei Szemle,* IV/11 (november) 41–42.
(1954a): *Népzene és történelem.* (Budapest: Akadémiai)
(1954b): „A zene történelmi hangváltásairól." In: (1954a) 154–177.
Lásd még in: Szabolcsi (1963) 373–395.
(1955a): Lásd **1.1**
(1955b): „A csodálatos mandarin." *Csillag,* IX/4. (április) 829–842.
Lásd még in: Szabolcsi (1963) 331–347.
(1955c): „Bartók Béla élete." *Csillag,* IX/9. (szeptember) 1855–1872.
(1955d): „Liszt Ferenc estéje." In: (uő és Bartha Dénes szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Zenetudományi Tanulmányok III.) (Budapest: Akadémiai) 211–267. Lásd még: Szabolcsi (1956c)
Lásd még in: Szabolcsi (1963) 201–300.
(1955e): „Megjegyzések Vargyas Lajos bírálatára." *Etnographia,* LXVI. 519–521.
(1956a): „A III. Magyar Zenei Hét után." *Új Zenei Szemle,* VII/5. (május) 29–34.
(1956b): „Mozart és a népi színjáték." *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei,* IX. 277–301.
Lásd még in: Szabolcsi (1963) 157–177.

(1956c) *Liszt Ferenc estéje.* (Budapest: Zeneműkiadó)
(1961) *A magyar zene évszázadai II.* Sajtó alá rend.: Bónis Ferenc. (Budapest, Zeneműkiadó)
(1963): *A válaszút és egyéb tanulmányok.* (Budapest: Akadémiai)
(1969): Lásd **1.1.**
(1987): *Kodályról és Bartókról.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó)

2. HIVATKOZOTT IRODALOM

„A II. Magyar Zenei Hét vitái." (1953) *Új Zenei Szemle,* IV/12. (december) 13–20.
Az Írószövetség szerkesztőbizottsága (összeáll.) (1951): *A magyar írók első kongresszusa 1951. április 27–30.* (Budapest: Művelt Nép)
Bartha Dénes (1938): „Népdal, társadalomszervezés, hadsereg." *Egyedül vagyunk,* I/1. (október) 56–59.
Bartha Dénes (1953): „Hozzászólás [Szabolcsi Bence: *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben*]." *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei,* IV/1–2. 289–293.
Bartók Béla (1989): „A népi zene hatása a mai műzenére." [1931] In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* (Bartók Béla írásai I.) Budapest: Zeneműkiadó 138–147.
Berlász Melinda (1982): „Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzenekutatás létéért." *Magyar Zene,* XXIII/1. 10–17.
Berlász Melinda (1984): *Lajtha László.* (Budapest: Akadémiai)
Berlász Melinda–Homolya István (1969): „Szabolcsi Bence félévszázados munkássága. Bibliográfia." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára.* (Budapest: Zeneműk.) 7–42.
Berlász Melinda–Tallián Tibor (1986) (összeáll. és szerk.): *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956.* I–II. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete)
Bónis Ferenc (1992): „Szabolcsi Bence művei. Bibliográfiai kiegészítés." In: uő (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete.* (Kecskemét: Kodály Intézet) 213–239.
Breuer János (1985): *Negyven év magyar zenekultúrája.* (Budapest: Zeneműkiadó)
Breuer János (1988): „Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásokért." *Magyar Zene,* XXIX/4. 404–414.
Breuer János (1992): *Fejezetek Lajtha Lászlóról.* (Budapest: Editio Musica)
Breuer János (1999): „»A múltat végképp eltörölni«? Wilheim András Szabolcsi-értékelésének margójára." *Holmi,* XI/12. (december) 1504–1508.
Breuer János (2000): „A »Párt« zenei bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948-49)." *Magyar Zene,* XXXVIII/2. (május) 151–160.
[N. N.] (1950): Csubov professzor előadásával megnyílt a Bach ünnepségek zenetudományi értekezlete. *Szabad Nép,* július 28. 6.
Dalos Anna (2002): „»Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus« – egy fogalom elméleti forrásairól." *Magyar Zene,* XL/2. (május) 191–199.

Dolinszky Miklós (1999): „Harnoncourt–Gadamer párbeszéd." In: uő: *A Mozart-űrhajó* (Pécs: Jelenkor) 89-95.

Fodor Géza (1999): „Levél Wilheim Andrásnak." *Holmi* XI/9. (szeptember) 1202–1204.

Fosler-Lussier, Danielle (1998): „»Nemzeti tapintatlanság«: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején." In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet) 103–112.

Fosler-Lussier, Danielle (1999): *The Transition to Communism and the Legacy of Béla Bartók in Hungary, 1945–1956.* (PhD disszertáció, Berkeley: University of California)

Foucault, Michel (1998): „A diskurzus rendje. Székfoglaló beszéd a Collège de France-ban, 1970. december 2-án." In: uő: *A fantasztikus könyvtár.* Vál. és ford.: Romhányi Török Gábor. (Budapest: Pallas Stúdió–Attraktor Kft.) 50–74.

Griffiths, Paul (1986): *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the 20th-Century Music.* (New York: Thames and Hudson)

Hadas Miklós (1987): A nemzet prófétája. Kísérlet Kodály pályájának szociológiai értelmezésére. *Szociológia,* 4. 469–490.

Harnoncourt, Nikolaus (1988): *A beszédszerű zene.* Ford.: Péteri Judit. (Budapest: Editio Musica)

Kodály Zoltán (1964a): „Magyarság a zenében." [1939] In: uő: *Visszatekintés* I. Szerk.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó)

Kodály Zoltán (1964b): „Mi a magyar a zenében?" [1939] In: uő: *Visszatekintés* I. Szerk.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó) 75–80.

Kodály Zoltán (1964c): „Néprajz és zenetörténet." [1933] In: uő: *Visszatekintés* II. Szerk.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó) 225–234.

Kodály Zoltán (1964d): „Népzene és műzene." [1941] In: uő: *Visszatekintés* II. Szerk.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó) 261–267.

Kroó György (1975): *A magyar zeneszerzés 30 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó)

Kroó György (1994): *Szabolcsi Bence.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola)

Kulcsár Szabó Ernő (19942): *A magyar irodalom története 1945–1991.* (Budapest: Argumentum)

L. J. [Lózsy János] (1950): „Bach-kantáták és új magyar zeneművek a Bartók Szövetség kantátaestjén." *Szabad Nép,* június 30. 6.

Lózsy János (1951): „Rigoletto. Felújítás az Operaházban a dalmű bemutatójának 100. évfordulója alkalmából." *Szabad Nép,* február 9. 5.

Lukács György (1947): Irodalom és demokrácia [1946] In: uő: *Irodalom és demokrácia.* (Budapest: Szikra) 50–85.

Maróthy János (1956): „Zenénk és a tömegek." *Új Zenei Szemle,* VII/5. (május) 1–13.

Maróthy János (1975): *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja.* (Budapest: Magvető)

Mertl, Monika (2002): *Szívvel gondolkodva... Az Harnoncourt házaspár életrajza.* Ford.: Sarlós O. Zsuzsa. (Budapest: Mágus 2002.)

Mihály András (1949): „Bartók Béla és az utána következő nemzedék." *Zenei Szemle,* 1. (március) 2–15.

Mihály András (1953): „Az új magyar zeneművészet néhány problémája." *Új Zenei Szemle,* V/11. (november) 1–13.

Olkhovsky, Andrey (1955): *Music Under the Soviets: The Agony of an Art.* (New York: Federick A. Praeger)

Papp Márta (2000): „Levél Breuer Jánosnak." *Holmi,* XII/3. (március) 382–383.

Péteri György (1998a): „A fordulat a magyar közgazdaság-tudományban. A Magyar Gazdaságkutató Intézettől a Közgazdaság-tudományi Intézetig." In: Standeisky Éva et al. (szerk.): *A fordulat évei 1947–1949.* (Budapest: 1956-os Intézet) 185–201.

Péteri, György (1998b): „New Course Economics: The Field of Economic Research in Hungary after Stalin, 1953–1956." In: uő: *Academia and State Socialism. Essays on the Political History of Academic Life in Post-1945 Hungary and Eastern Europe.* (New York: Columbia University Press) 155–205.

Péteri Lóránt (2000): „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)." *Magyar Zene,* XXXVIII/2. (május) 161–191.

Péteri Lóránt (2002a): „A »szovjet zene« Magyarországon: Ilja Golovin Budapestre érkezik." *Magyar Zene,* XL/2. (május) 201–211.

Péteri Lóránt (2002b): „Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus, 1951–1953." *Muzsika,* 45/1 (január) 16–22.

Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.) (1992): *Lajtha Tanár úr, 1892–1992.* (Budapest: LFZF)

Somfai László (2000a): Bartók Béla kompozíciós módszere. (h. n.: Akkord Zenei Kiadó)

Somfai László (2000b): „Zenei köznyelv a 18. században. Kutatástörténeti visszatekintés Szabolcsi Bence gondolatának utóéletéről." In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2000.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete) 25–29.

Sz. L. (1950): „Kétszáz évvel ezelőtt halt meg Johann Sebastian Bach" *Szabad Nép,* július 28. 6.

Szabó Ferenc (1953): „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek." *Új Zenei Szemle,* IV/11. (november) 13–22.

Tallián Tibor (1980): „»Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi légkört...« Szabolcsi, a zenepolitikus." *Magyar Zene,* XXI/4. (december) 402–410.

Tallián Tibor (1991): *Magyarországi hangversenyélet.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete)

Tallián Tibor (1995): „Commentaria in Benedictum." *Muzsika,* 38/3. (március) 24–26.

Vargyas Lajos (1955): „Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére." [*Népzene és történelem* (1954a)] *Etnographia,* LXVI. 514–519.

Wilheim András (1999): „Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához." *Holmi,* XI/9. (szeptember) 1100–1108.

Zsdánov, A. A. (1949): „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában" (1948). In: uő: *A művészet és filozófia kérdéseiről.* (Budapest: Szikra) 57–83.

LEVÉLTÁRI JELZETEK

LFZF–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (azelőtt Főiskola) Irattára
MOL– Magyar Országos Levéltár
XIX-I-3-n: Népművelési Minisztérium Kollégiumi Értekezlete iratai 1949–56.
XIX-I-3-l: Népművelési Minisztérium TüK-iratai
M-KS-276-55: MDP Szervezési Osztály iratai 1948–1953.
M-KS-276-89: MDP Agitációs és Propaganda Osztály iratai 1950–1956.
M-KS-276-109: MDP Kultúrpolitikai Osztály iratai 1948–49.
P 2146: Magyar Zeneművészek Szövetsége iratai
Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai a az MTA Zenetudományi Intézetében
MTA KKT–Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár
MTA KLT–Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Levéltár

A tanulmány második részét:
3. Az ószövetség vitái: Szabolcsi, a zenepolitikus
3.1. Prológus: a hamis intonáció
3.2. A Magyar zeneművészek Szövetsége: a hamis integráció
3.3. A „hagyományvita"
3.4. Tömegzene és köznyelviség
3.5. Szabolcsi a II. Zenei Hétről
Összefoglalás
a Magyar Zene 2003/2. (május) számában közöljük.

Somfai László

»STACCATO VONÁS?« KOTTAKÉP ÉS JELENTÉSE*

PREAMBULUM. A 18. századi kottázással kapcsolatos vizsgálódások idestova három évtizede foglalkoztatnak; ezekről itthon nem számoltam be folyamatosan. Már Haydn szonátakönyvem[1] megírása előtt, az 1975-ös washingtoni Haydn konferencián disputálhattam olyan *Aufführungspraxis* specialistákkal, mint David Boyden, Eduard Melkus, Sonya Monosoff és Malcolm Bilson, olyan urtext közreadó történészekkel, mint Ludwig Finscher, Georg Feder és Gerhard Croll.[2] Az 1982-es bécsi Haydn-kongreszszuson az úttörő jelentőségű könyvet író,[3] de előítéletekkel teli Frederick Neumann-nal polemizáltam notációs kérdésekről.[4] Egy-egy magyarul napvilágot látott dolgozattól eltekintve (mint az 1983-as Mozart-ornamens tanulmány, vagy az 1984-es tenuto cikk)[5] ezek jobbára csak idegen nyelven hozzáférhetőek (például Mozart notációjának néhány önkényes–téves olvasatáról; a fiatalabbik Haydn fivér kottázásának specialitásairól).[6] Haydn szonátakönyvem 1995-ös amerikai átdolgozott kiadása[7] és 1996-os akadémiai székfoglaló előadásom[8] jelzi, hogy a notáció tárgyú kutatást lezárhatatlan, öngerjesztő tudományos témának tartom. Az alábbi érvelés újabb adalék egy, a gyakorló muzsikusokat, köztük a legkiválóbb historikus előadókat is élénken foglalkoztató problémakör megoldási kísérletéhez.

---

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 25-ikén elhangzott előadás szövege.

1 *Joseph Haydn zongoraszonátái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979).

2 Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (közr.), *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975* (New York, London: Norton, 1981), 222–233. stb.

3 Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

4 Eva Badura-Skoda (közr.), *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982* (München: Henle, 1986), 23–42.

5 „Wolfgang Amadeus Mozart 4-hangos ornamense" in: *Zenetudományi Dolgozatok 1983* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983), 17–33; „A tenuto jelentése és jelentősége a bécsi klasszikus zenében", *Magyar Zene* XXV/2 (1984. június), 165–178.

6 „Arbitrary or Historic Reading of the Urtext", *Mozart-Jahrbuch 1987/88*, 277–284; „Bemerkungen zu den Budapester Musik-Autographen von Johann Michael Haydn", *Mozart-Jahrbuch 1987/88*, 31–48.

7 *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1995).

8 *Kottakép és műalkotás.* Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1999).

A 18. század zenéjét alapvetően meghatározó artikuláció-féleségek elméleti modelljén *(1. ábra)* keretezéssel kiemelve mutatom, hogy ez a tanulmány a szaggatott előadás jelkészletét vizsgálja. Azt, amit a gyakorló zenészzsargon és a zenetudományi próza egyaránt „staccato vonás", „staccato pont" néven emleget *(Strich und Punkt; staccato stroke and dot)*. Nem köztudott, hogy a vonásokkal vagy pontokkal markírozott hangok kapcsán egész sor zavaró tényező bonyolítja a tisztánlátást. Például:

1. A *staccato (stoccato, gestossen)* előadás jelzéseként a kor hangszeres iskoláinak zeneszerző–könyvírói eltérően tanítják a vonás és a pont használatát. L. Mozart *Hegedűiskolája* (1756) szerint a szaggatott, egy-hang = egy-vonás előadás jele a *kleine Striche*.[9] Quantz *Versuch*ja (1752) mindkét jelet használja. Szerinte a *Strichelchen* utal a hangonként a húrtól elvett vonással játszott szaggatott előadásra, míg a pontok a vonót a húron hagyva játszott elválasztott előadást jelölik.[10] A kötőív alatti pontokat mindketten *Bogenvibrató*ként illetve *portató*ként írják le.[11] Mások, mint C. P. E. Bach,[12] s nyomában Löhlein, majd Türk, a vonást és a pontot lényegében azonos értékű jelnek értelmezik. Csupán Türk viszonylag kései, 1789-es *Klavierschule*ja mondja, némi fenntartással, hogy „egyesek szerint a vonás rövidebb staccatót [*Absetzen*] jelöl, mint a pont".[13] Mintha a staccato jel ekkor már, egyfajta absztrakcióval, lényegében csak az elhangzás rövidségére utalna, hangszertől, játéktechnikától elvonatkoztatva. Tudnivaló azonban, hogy az előző generációk staccatója világosan a vonós előadásból ered, a *staccatót* vonásnemként írják le.

2. Ami a jel rajzolatát illeti, a zeneszerzők kéziratairól egyéni módon markírozzák a szaggatott előadású hangokat. J. S. Bach például többnyire pontot ír (*3a–b ábra:* **2–3**, **7** *a 52–53. oldalon*), esetenként egyes hangokon mégis hosszú függőleges vonást (**1**). Joseph Haydn néhány speciális helyzettől eltekintve vonást ír.[14] W. A. Mozart és Michael Haydn mindkettőt használja, elég következetes elvek szerint (erre még visszatérünk), azonban nem mindig egyértelmű, hogy tulajdonképpen vonást vagy pontot látunk-e a lúdtollal írt kéziratban. Egyébiránt a szerzői jelhasználat már másolóik notációjában, majd a korabeli kiadásokban korrumpálódik, napjaink urtext kiadásai pedig nem is mindig vállalkoznak a vonás és pont forráshű megkülönböztetésére. A staccato kérdést tulajdonképpen csak jelentős mennyiségű eredeti kézirat, illetve fakszimile kiadás ismeretében szabadna tanulmányozni.

9 Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule* (Augsburg: Lotter, 1756, 31787), 46; (ford. Székely András), *Hegedűiskola* (Budapest: Mágus, 1998), 68.

10 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die* flute traversière *zu spielen*. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Berlin 1789. (Kassel, Basel: Bärenreiter, 1953), 201.

11 L. Mozart i. m., 43 ill. 66; Quantz i. m., 201–202.

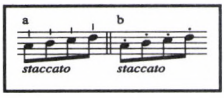
12 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 41978), 125.

13 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*. Faksimile-Nachdruck der 1. Ausgabe 1789 (Kassel, Basel: Bärenreiter, 1962), 353.

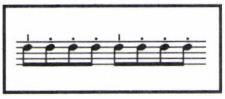
14 Részletesebben lásd Somfai, *Joseph Haydn zongoraszonátái*, 100–106.

ELMÉLETI MODELL

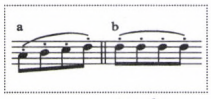
1. *staccato* instrukció „staccato" jelekkel?[1]



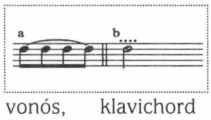
2. akcentus és rövidség?[2]



3. portato Bogen-vibrato[3] = **4.** Bogen-vibrato[4] Bebung

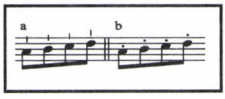


vonós

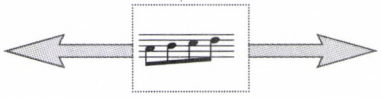


vonós, fúvós klavichord

5. „staccato" vonás és pont



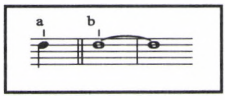
6. *movimento ordinario*



7. legato



8. 1-hangos marcato staccato



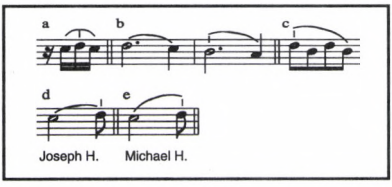
9. 1-hangos „dolce-staccato"[5]



10. 1-hangos legato



11. vonás és kötőív kombinációja[6]

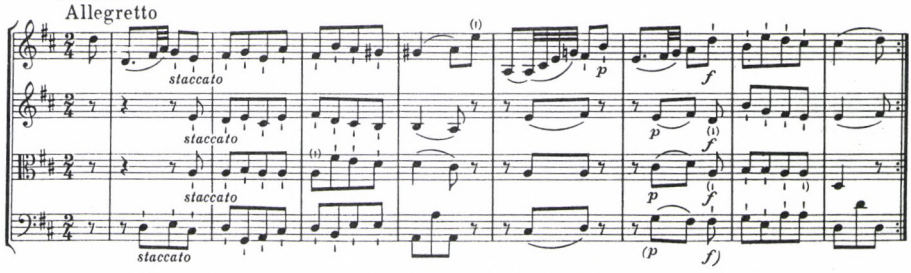


1. Joseph Haydn, Michael Haydn, W. A. Mozart stb.
2. Michael Haydn
3. Vonósokra: Händel, Gluck, Joseph Haydn, Michael Haydn, W. A. Mozart és kortársaik
4. Vonósokra, fúvósokra: J. S. Bach és kortársai, Gluck
5. N. Harnoncourt kifejezése
6. *a-b-c, e:* Michael Haydn, *d:* Joseph Haydn

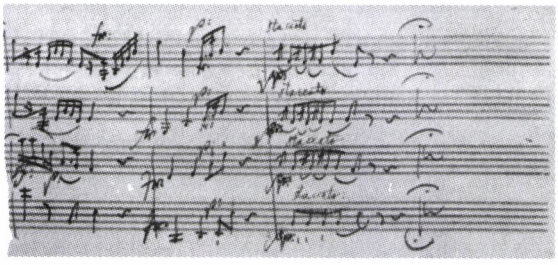
1. ábra

3. A hivatkozott hangszeres iskolák írói közül egyedül Quantz hívja fel a figyelmet arra, hogy az egyetlen hanghoz tartozó vonás *(1. ábra:* **8a**) – ellentétben a staccato hangsorozattal (**5a**) – a rövidség mellett hangsúlyt adó kiemeléssel is jár, amit a vonó nyomásával érünk el,[15] holott az egyhangos „marcato staccato"

15 „*...durch einen Druck markiret werden muß*", írja a *Ripien-Violinisten*nek szóló fejezetben; Quantz i. m., 201.

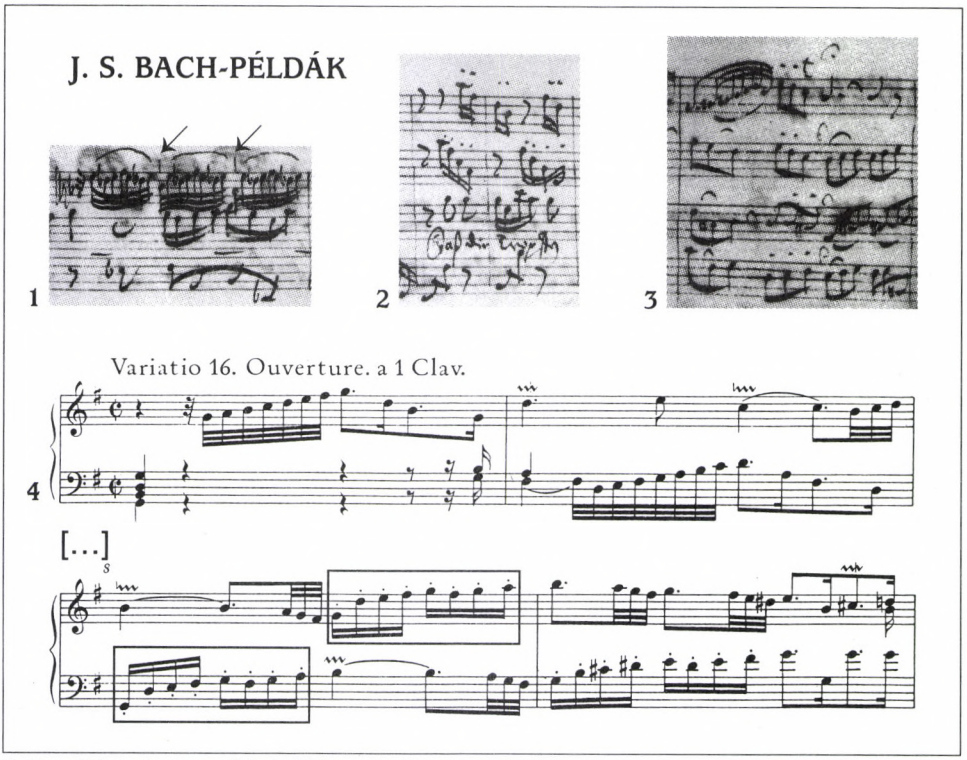


Joseph Haydn: D-dúr vonósnégyes op. 33 no. 5 (Hob. III:42), IV. tétel

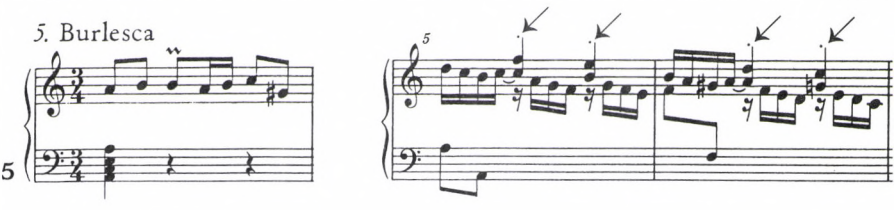


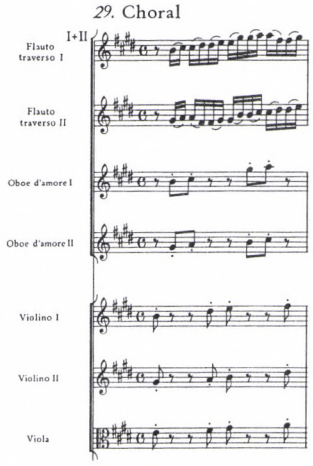
W. A. Mozart:
B-dúr („Jagd") vonósnégyes, K458,
a III. tétel (Adagio) vége
az autográfban

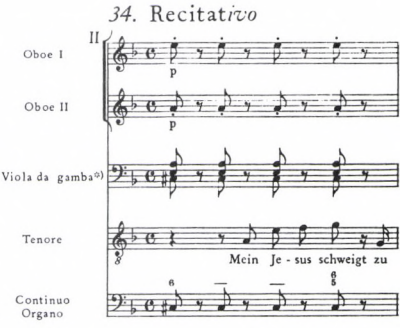
2. ábra. Staccato *instrukció és „staccato" jelek kombinációja*

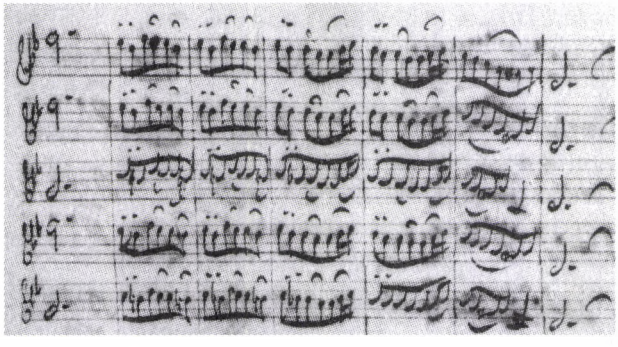


3. ábra. Folytatása a szemközti oldalon









1. *A* Máté passió *autográf partitúrájából: 57. ária („Komm, süßer Kreuz"), 31. ütem.*
2. *A* Máté passió *autográf partitúrájából: 6. ária („Buß und Reu"), 86–87. ütem: „daß die Tropfen...".*
3. *A* Máté passió *autográf partitúrájából: 39. ária („Erbarme dich"), 8. ütem*
4. *Goldberg variációk: Var. 16.* Ouverture, *1–2., 8–9. ütem*
5. *a-moll partita: 5. Burlesca, 5–6. ütem*
6. *D-dúr partita: 6. Menuet.*
7. Máté passió: *29. Choral („O Mensch, bewein").*
8. Máté passió: *34. Recitativo („Mein Jesus schweigt").*
9. *A* Máté passió *autográf partitúrájából: 68. zárókórus („Wir setzen uns"), 63. ütem*

(ez az én terminusom) a 18. század valamennyi mesterénél kitüntetett jelentőségű. Még extrém hanghosszúsághoz is kapcsolódhat: Mozart *Jupiter* szimfóniájának fináléjában (86. ütem) az augmentált témabelépés átkötéses, tehát két ütem hosszúságú hangjának első egészkottáján levő vonás is ezt az jelenti (**8b**).
4. Az olasz *staccato* szót a barokk mesterek akkor írják ki kottájukban, ha az egész darab (vagy az egész szólam) szaggatottan játszandó; ez esetben értelemszerűen nincs staccato jel. Haydn és Mozart generációjának notációjában azonban nem ritka a *staccato* instrukció és a kis vonások együttes jelenléte *(1. ábra:* **1**), többnyire nem túl gyors, egyenletes mozgású menetekben *(2. ábra az 52. oldalon)*. Szignifikáns, hogy ez a látszólagos „pleonazmus" vonósokra írt művekben található. Minthogy a 18. századi komponista csak a legszükségesebbet írja le, gyaníthatjuk: vagy a *staccato* szó jelent mást, mint rövidséget, vagy a staccato vonásoknak más a jelentése, mint hisszük.

Álljunk meg ennél a látszólag talányos „pleonazmus"-nál, mert jó alkalom arra, hogy a kor elméleti munkái helyett az eredeti kottázás evidenciáira összpontosítsunk. Haydn és Mozart vonósnégyesének kétszeres „staccato"-ja a kor zenészeinek valószínűleg nem okozott problémát. Ismerték–tanulták a „rövid, húzás nélküli" *staccato* vonásnemet, amelyet például L. Mozart is leír;[16] erre utasít az olasz instrukció. (A korhű hangszereken játszó vonósnégyesek mára újra felfedezték ezt a szinte egyhelyben mozgó, a húrról visszapattanó vonásféleséget. Egyébként a Mozart Adagio záró ütemének felső szólamaiban az előkés – tulajdonképpen „kötött", tehát nem „staccato" – hangok ugyanezzel a staccato vonásnemmel játszhatók.)[17] A kis függőleges vonássorozatnak más az értelme: egyenrangú, egyforma súlyozású hangokat kér a kottázás, mintegy felfüggeszti az ütem súlyos és súlytalan helyeinek konvencióját – vizuális megjelenéséből mindez szinte kézenfekvő. A 18. század emberének retorikai iskolázottságára gondolva talán nem abszurd a hasonlat: olyan, mint ahogy papírjában a szónok előre bejelöli a hangsúlyozottan, szinte szótagolva előadandó szövegrészt.

Az egyenletes mozgású hangmenet staccatóinak erről az ütemsúlyozási konvenciókat felfüggesztő jelentéséről ismereteim szerint nem beszélnek a kor hangszeriskolái, mint ahogy számos fontos, általánosan elterjedt vagy szerzőnként más-más kottázási szokásról sem. A 18. századi kottaolvasás másként működött, mint az újabb kori. A komponista csak akkor ír a hangokhoz artikulációt (íveket, staccatókat), ha az figyelmeztetés értelmű, tudniillik a kor kottaolvasási konvenciói szerint nem evidens, vagy ha ő maga nem ad szabad kezet muzsikusának, hanem egy-egy menet előadását megköti.

---

16 „*Stoccato* oder *Staccato, gestossen,* zeigt an, daß man diese Noten wohl von einander absondern und mit einem kurzen Bogenstriche ohne Ziehen vortragen solle." Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule* (Augsburg: Lotter, 1756, 31787), 50; – „Stoccato vagy staccato, meglökve, mutatja, hogy a hangokat egymástól jól elkülönítve és rövid, húzás nélküli vonással kell előadni." *Hegedűiskola,* 72.

17 Korhű hangszeren játszott előadásként ajánlható: J. Haydn, *Vonósnégyesek op. 33 no. 6,* Festetics Vonósnégyes (Budapest: Quintana, 1991) QUI 103004; – W. A. Mozart, *Haydn-Streichquartette,* B-dur K458, Esterházy-Quartett (Hamburg: Teldec, 1982) 6.35572 FK.

Végigolvasva bármely nagyobb J. S. Bach partitúrát, például a *Máté passió* kései autográf partitúratisztázatának fakszimile kiadását,[18] egész sor figyelmeztető staccato állást találunk. Hogy mennyire a zenészeknek szóló, általuk értett praktikus utasításról van szó, az abból is kitűnik, hogy számos további staccatót (miként ékesítési jelet is) Bach az autográf szólamokban, az előadás szempontjából fontosabbik kottában pótol majd.[19] Nem csupán a hangok rövidségére figyelmeztet például a „Buß und Reu" ária *(3a–b ábra:* **2**) *Tropfen* („cseppek") szavát illusztráló 16-od fuvolamotívum staccato sorozata, hanem a hangok egyformán hangsúlyos előadására is. Mellesleg maga a motívum *per arsin et thesin* torlasztásban jelenik meg, ami a fúgatechnikában a természetes ütemhangsúlyozás legerőteljesebb áthágásának technikája. Ugyancsak a *guter Taktteil, schlechter Taktteil* konvenció felfüggesztése az „O, Mensch bewein" korál tétel (**7**) vagy a „Geduld" gamba ária előtti recitativo (**8**) staccato-pont sorozata.

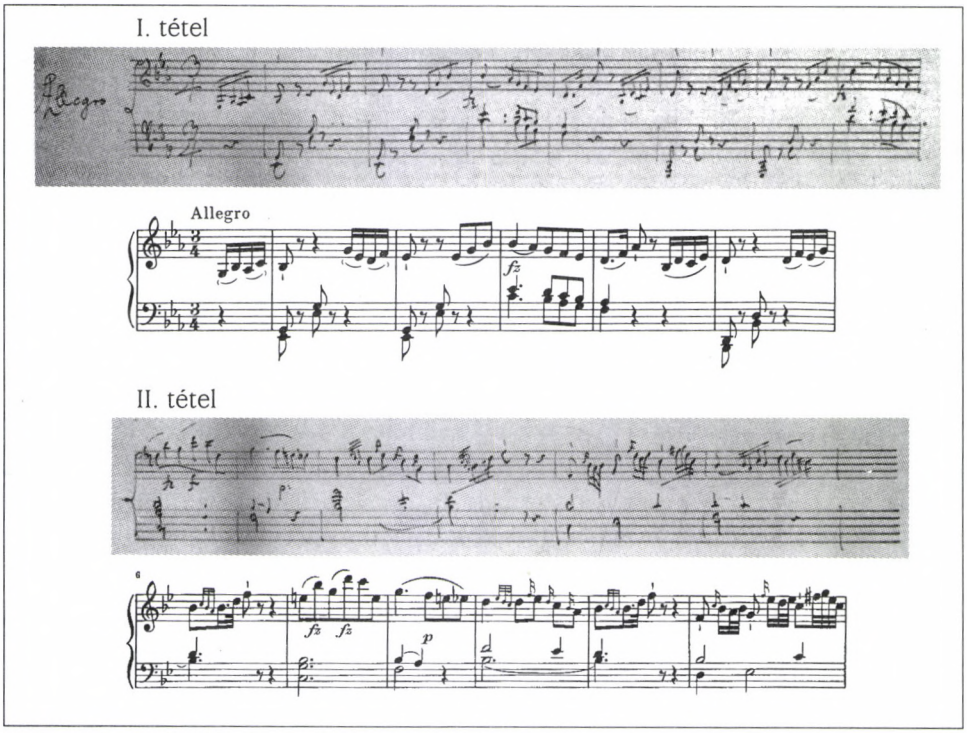
Azonban más jelentése is van a pontoknak. Egy francia ouverture (**4**) túlpontozást kívánó stílusában Bachnál a staccatókkal jelölt menet az egyetlen, amit leírt ritmusában kell játszani. Bizonyítani nem tudjuk, de a kottázás evidenciájának tartom, hogy 3/4-ben a 2., 3. negyedre tett staccatók (**5–6**, a nyíllal jelölt hangok) nem annyira rövidséget, mint inkább hangsúlyt, agogikai kiemelést kérnek. Ugyancsak valószínűsíthető, hogy a pontoknak van egy kiegészítő üzenete: az ilyen hangot nem szabad önkényesen díszíteni (például **3**, **6**). Hogy ismétlődő motívumok esetén a staccato pontokkal markírozás egyfajta skandálás (mintegy a verslábak *ictus*-ainak rokona), azt egy vizuális jelenség is alátámasztani látszik. A *Máté passió* záró kórusának „soll dem ängstlichen Gewissen" szövegű, eltérő artikulációjú szakaszában (**9**) – miként a passió-kézirat staccato állásainak többségében – a pontok makacsul, ütemeken át akkor is felül vannak, ha az a gerenda-oldal, miközben ugyanabban a figurában a kéthangos legato kötések a kottafej oldalán állnak (például 3. sor: a 2. oboa szólama). Ez a vizuális kiemelés a nyomtatott urtext kottában természetesen eltűnik, hiszen az artikulációs jelek a modern kottahelyesírás szerinti helyükre kerülnek, közönséges staccatóvá degradálódnak.

Az előadási jelek közül talán egyik sem szenvedi meg annyira a modern kottaírás urtext kiadásokra is vonatkozó tipográfiai alapszabályait, mint az egyhangos „marcato staccato". J. Haydn „Genzinger" szonátájának előadója az urtext kottát olvasva joggal kérdezi *(4. ábra az 56. oldalon):* az 1., 2., 5., 6. ütem elején csak a jobb kéz staccato, vagy a bal kéz is? Az autográfban a kottázás fölé tett vonások, mint egy vezénylő mozdulat, vizuálisan is jelzik, hogy nem az egyik kéz egyetlen hangjának rövidségéről, hanem az egész zenei folyamatot érintő hangsúlyról van szó. A szonáta lassútételének 11. üteme ugyanezen okból plasztikusabb a kéziratban, mint a *Joseph Haydn Werke* kritikai összkiadásban.

A staccato jelek rajzolata és jelentése szempontjából W. A. Mozart és J. M. Haydn (az utóbbi Salzburgban megtelepedésétől kezdve) más iskolához tartozik, mint J. Haydn.

18 J. S. Bach, *Passio Domini Nostri J. C. Secundum Evangelistam Mattheum.* Faksimile-Reihe ... Bach-Archiv Leipzig, Band 7 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966).

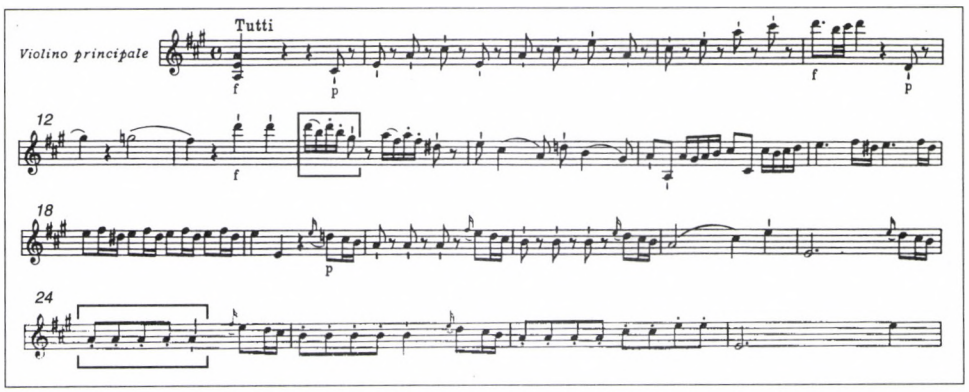
19 A *Neue Bach Ausgabe* kotta főszövege a két forrást összeszerkeszti.



4. ábra. J. Haydn: Esz-dúr „Genzinger" szonáta Hoboken XVI:49 (1789/90)

Bár mindhárman kitűnő hegedűsök, és *Stehgeiger*ként irányítják a bandát, közel sem egyformán kottáznak. Túl azon, hogy az eisenstadti zenészek rövidített instrukciókból is értik mesterük szándékát, míg a rotációs vezetésű salzburgi hercegérseki zenekar mellett tanácsosabb a részletes artikuláció kiírása, Salzburgban, talán éppen Leopold Mozart személyes jelenléte miatt, eleve pedánsabb a notáció, kivált a vonós szólamokban. Egy mintavétel Wolfgang *A-dúr hegedűversenyé*nek kottázásából (*5. ábra az 57. oldalon)* jól példázza, hogy az 1770-es évek közepén Salzburgban a függőleges kis vonás, illetve a pont már a staccato vonásnem kétféle, tempófüggő előadásmódját jelenti (lényegében azt, amit Quantz tanít könyve *Ripien-Violinisten*nek szóló fejezetében): staccato vonás = a vonó elhagyja a húrt; staccato pontok = szaggatott előadás, de a vonó a húron marad (lásd például a 14. ütem artikulációját és a 24–25. ütem 4 pont + 1 vonás írásmódját). A Mozart összkiadás munkatársaként vannak ugyan aggályaim, hogy a *Neue Mozart Ausgabe* bizonyos belső szerkesztőségi szabályokat követve alkalmanként szubjektívan olvassa egyszer pontnak, másszor vonásnak Mozart lúdtollának petyegtetését,[20] de a differenciálás szándéka Mozart autográfjaiban nyilvánvaló.

20 Különösen zavaró, hogy azoknak a Mozart műveknek *NMA* szövegében, amelyeknek autográf partitúrái a II. világháború alatt eltűntek és a szerkesztés időpontjában nem voltak tanulmányozhatók (bár zömük azóta előkerült), a szerkesztőség döntése értelmében a kritikai összkiadás egységesen staccato pontot használ csupán.



5. ábra: W. A. Mozart: A-dúr hegedűverseny K219 (1775), I. tétel

Az ifjabbik Haydn fivér, Michael kottázása az ilyesféle tanulmányok számára valósággal kincsesbánya. Lévén ő maga pedáns ember, aki Salzburgban áttér a kétlépcsős komponálásra (nyers partitúra fogalmazványát utóbb letisztázza, és ezt adja a szólammásolók kezébe),[21] Michael Haydn megannyi olyan finomságot foglal bele kottázásába, amit így együtt egyetlen kortársánál sem láttam.

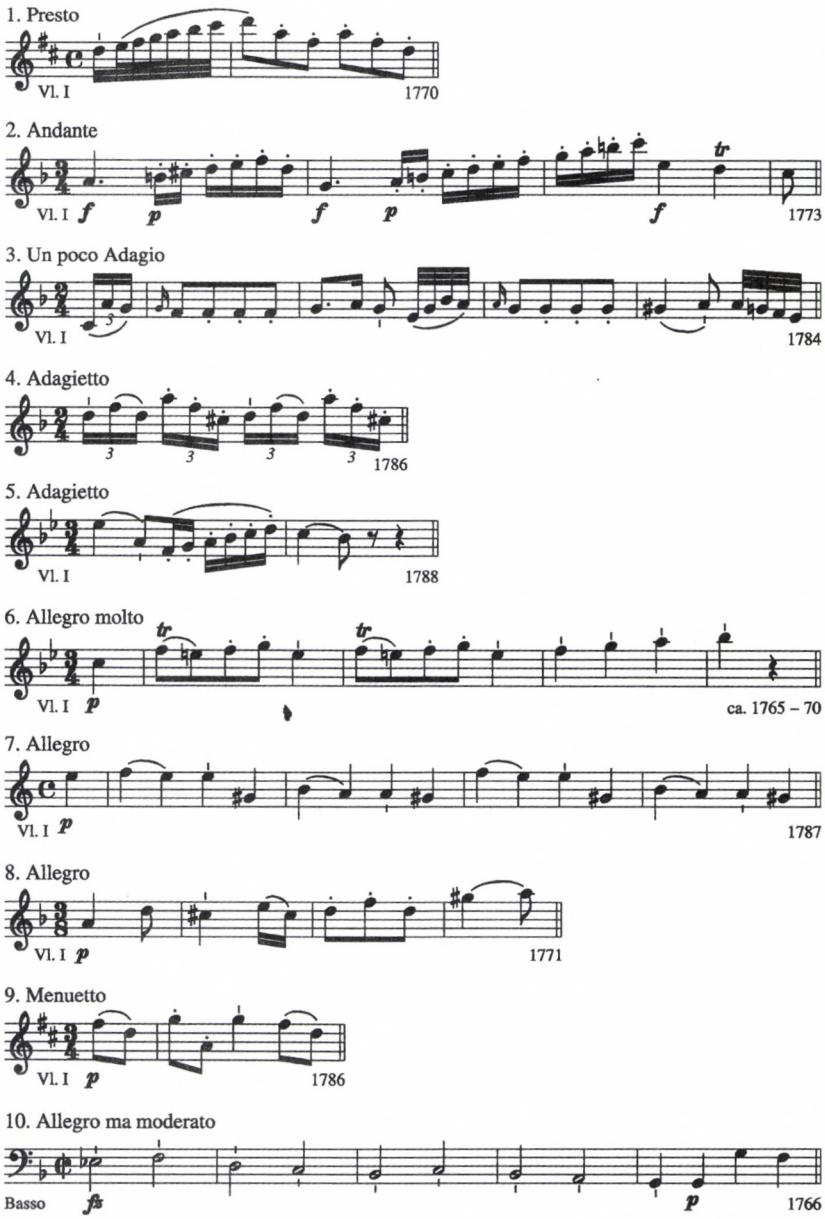
Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött eredeti kéziratok alapján, pontosan követve a zeneszerző kottázását, harminchárom kis példát mutatok *(6a–b ábra:* **1–33** *az 58–61. oldalon)*, zömük vonós szólam részlete. Kitetszik, hogy a szaggatott előadás vonásokkal illetve pontokkal való jelzésében, a kétféle vonásnem megkülönböztetésében Michael legalább olyan precíz, mint Wolfgang. A pontok és rövid kötések közé keveredő kis vonás (**1**, **3**, **4**, **6**, **8**) minden esetben marcato jelentéssel is bír (meglepően plasztikus a **11**. példabeli kottázás; Michael a dobszólamban is staccato vonással jelzi a hangsúlyokat: **19**). Különösen frappánsak a „jó ütem"-eket markírozó jelek; hogy ne az 1. és 5., hanem a 3. és 7. ütem legyen súlyos (**14**), vagy ne az 1. és 3., hanem a 2. és 4. (**17**, **18**, **21**), vagy a dallamrajz ellenére ne a 2. és 4., hanem a 3. és 5. ütem (**22**). Az akcentus értelmű staccato vonások némelyike kötőív alatti első hangon van (**16**, **17**, **20–23**); itt a staccato eredeti értelme, tudniillik a szaggatott előadás, szóba sem kerülhet, ugyanakkor az instrukció félreérthetetlen, Michael zenésztársainak nem okozott fejtörést. Miként annak a szinte Brahms zenéjébe illően lihegő kísérőmotívumnak (**15**) jelentése sem, amit a 19. századi zeneszerző apró cresc.–decresc. villákkal kottáz majd le.

Különösen precíz és invenciózus kottázása önmagában nem tenné naggyá Michael Haydnt. Az azonban vitathatatlan, hogy a 18. századi notáció egyes jeleinek, jelesül az úgynevezett staccato vonás és pont értelmének tanulmányozásához az ő zenéje különösen becses forrás. Néhány hipotézist igazolni látszik, s mindenképpen megerősít bennünket abban a meggyőződésben, hogy a múltbéli notációt, bármilyen reménytelennek tetszik is, a kor zenészének feltételezett kottaolvasási reflexei, józan észjárása szerint lehet legjobban megérteni.

21 Somfai, „Bemerkungen zu den Budapester Musik-Autographen von Johann Michael Haydn", 33–40.

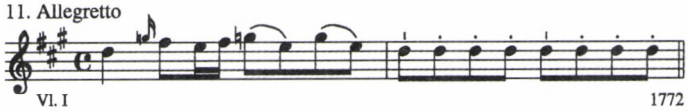
J. MICHAEL HAYDN-PÉLDÁK
(eredeti kéziratok alapján)

1–13.: staccato vonás és pont

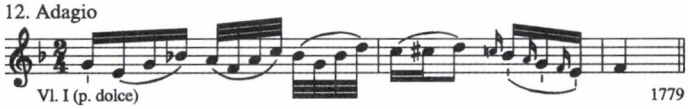


3. ábra. Folytatása az 59–61. oldalon

11. Allegretto



12. Adagio

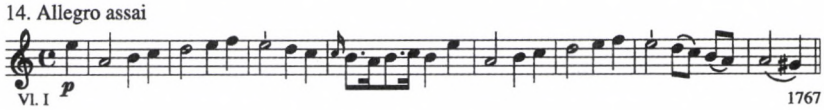


13. Andante/ Cantabile

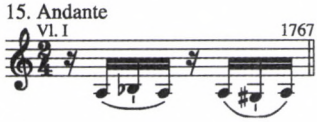


14–23.: staccato vonás = akcentus

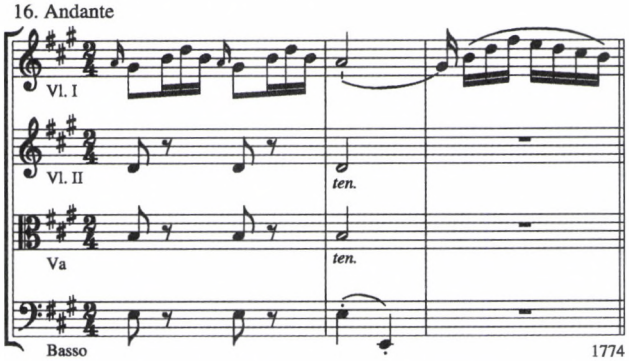
14. Allegro assai



15. Andante



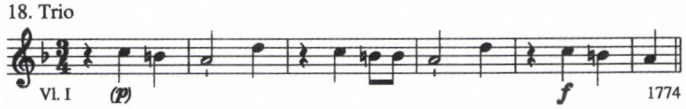
16. Andante



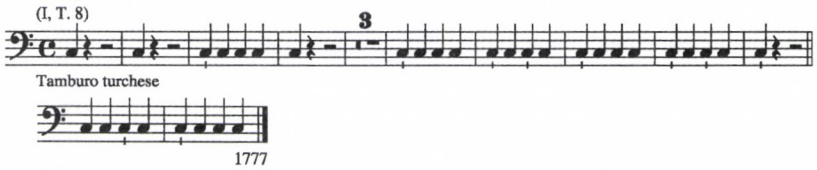
17. Menuetto



18. Trio



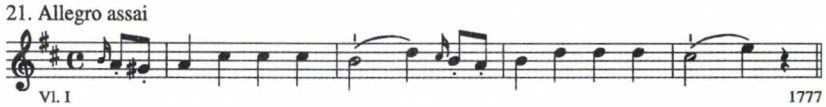
19. Allegro assai



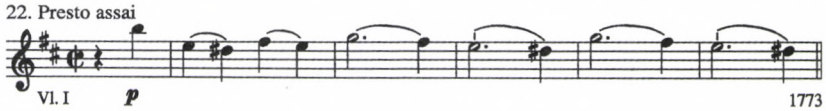
20. Vivace



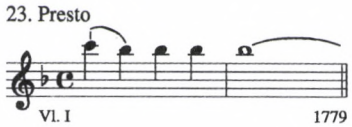
21. Allegro assai



22. Presto assai

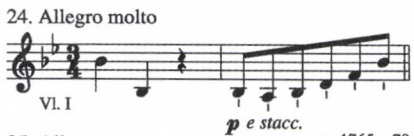


23. Presto

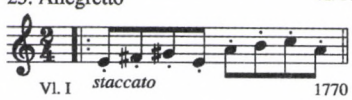


24–27.: jel staccato és staccato *kiírás kombinációja*

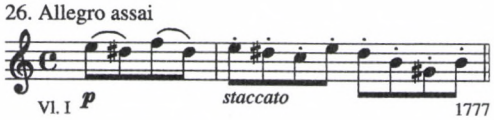
24. Allegro molto



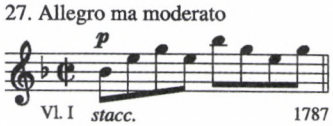
25. Allegretto ca. 1765 – 70



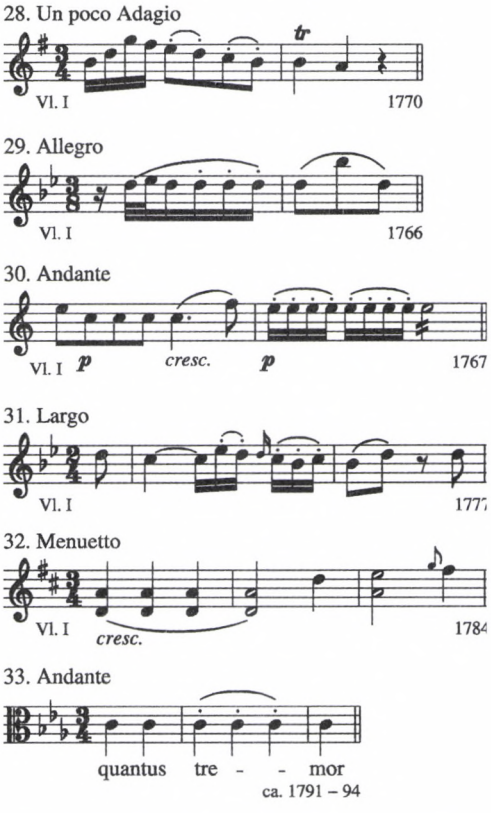
26. Allegro assai



27. Allegro ma moderato



28–33.: portato, vonó-vibrato, Bebung



A példák forrásai (OSZK Zeneműtár)

1. *Sammelband* (P 6, P 12, P desunt), Ms. Mus. II. 57, VI. tétel. – **2.** Sinfonia in C, P 10, Ms. Mus. II. 58, II. – **3.** Sinfonia in C, P 19, Ms. Mus. II. 66, II. – **4.** Sinfonia in B, P 24, Ms. Mus. II. 71, II. – **5.** Sinfonia in Es, P 26, Ms. Mus. II. 72, II. – **6.** Sinfonia in B, P 52, Ms. Mus. II. 80, II. – **7.** *Andromeda e Perseus,* opera seria, Ms. Mus. II. 101, p. 39. – **8.** *Der büßende Sünder,* oratórium, Ms. Mus. II. 108, Introduzione. – **9.** Menuetti, P 73, 75,m Ms. Mus. II. 90, no. 4. – **10.** *Andromeda e Perseus,* opera seria, Ms. Mus. II. 101, Atto I. – **11.** *Der gute Hirt,* kantáta, Ms. Mus. II. 103, p. 55. – **12**. Sinfonia in F, P 14, Ms. Mus. II. 62, I., *Adagio.* – **13.** Serenata in D, P 85, Ms. Mus. II. 83, III. – **14**. Serenata in D, P 87, Ms. Mus. II. 82, I. – **15.** ua., VIII. – **16.** Sinfonia in D, P 11, Ms. Mus. II. 59, II. –**17.** ua., III. – **18.** ua., III. – **19.** *Zaire,* Schauspielmusik, Ms. Mus. II. 61, I. – **20.** Sinfonia in C, P 10, Ms. Mus. II. 58, IV. – **21.** *Zaire,* Ms. Mus. II. 61, I. – **22.** Sinfonia in D, P 11, Ms. Mus. II. 59, IV. – **23.** Sinfonia in F, P 14, Ms. Mus. II. 62, I. – **24.** Sinfonia in B, P 52, Ms. Mus. II. 80, I. – **25.** *Sammelband* (P 6, P 12, P desunt), Ms. Mus. II. 57, II. – **26.** *Zaire,* Ms. Mus. II. 61, I. – **27.** *Andromeda e Perseus,* opera seria, Ms. Mus. II. 101. – **28.** *Sammelband* (P 6, P 12, P desunt), Ms. Mus. II. 57, II. – **29.** *Rebekka als Braut,* Singspiel, Ms. Mus. II. 102, p. 80. – **30.** Serenata in D, P 87, Ms. Mus. II. 82, VII. – **31.** *Zaire,* Schau-spielmusik, Ms. Mus. II. 61, V. – **32.** (Diverti-mento in D) P. 58, P. 38 stb., Ms. Mus. II. 84, IV. – **33.** (Pro defunctis), Ms. Mus. II 3, „Dies irae".

ABSTRACT

László Somfai*

„STACCATO STROKE?" – SIGN AND SUBTEXT

Speculating on the intended meaning of stroke and/or dot in the articulation of 18th-century notation (cf. Ex. 1: 1–2, 5, 11), the study focuses not on the often-discussed treatises but on autograph notation and its presumed message for the musician of the time. The combined use of the word *staccato* plus strokes indicated above the notes in J. Haydn's and W. A. Mozart's string parts (Ex. 2) is a meaningful starting point: it suggests that the word indicated the so-called staccato bow stroke whereas the strokes not so much shortness but an equal accentuation of notes, in spite of the 18th-century traditions of *Betonung*. In general in J. S. Bach's notation a series of dots also indicate equal accentuation (Ex. 2: 2–3, 5, 7–8). Occasionally, in an ouverture, its meaning is: play the rhythm as written (4); or an individual dot: don't embellish the note (6). The modern typography of notation (according to which the stroke belongs to the note side, not the stem side) weakens the clear meaning of a stroke in the autograph given above the staves of two hands as an overall accent (Ex. 4). Mozart's differentiation between stroke and dots (Ex. 5) in a string part may represent a refined notation of the two detached bow strokes (described among others by Quantz): the one lifting the bow, the other executed on the string. Finally, thirty-three examples taken from J. Michael Haydn's autographs show a surprisingly conscious differentiation between stroke and dot (Ex. 6). Among others he used the stroke to point to the accented measure in two-bar or four-bar phrases (14, 17–18, 20–22).

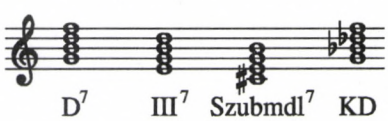
* László Somfai, Director of the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; also professor of musicology at the F. Liszt University of Music in Budapest. His central research topics focus on Haydn and Bartók, with special stress on the complex investigation of primary sources in relation to the compositional process, to genre stratification, and the intended authentic performance. His two recent books in English are *Joseph Haydn's Keyboard Sonatas* (University of Chicago Press 1995), and *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (University of California Press 1996).

Dalos Anna

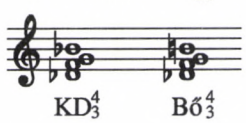
»KODÁLY-DOMINÁNS«?

*Egy új értelmezés**

A Kodály-domináns fogalmát Lendvai Ernő vezette be a zeneszerző harmóniavilágát elemző irodalom terminusai közé.[1] Értelmezésében abból indult ki, hogy a romantika komponistái az V. fok mellett már nemcsak a III. fokot érezték dominánsnak, hanem ennek paralleljét, a szubmoll-akkordot is, vagyis a domináns hangtól tritonus távolságban lévő alaphangra épülő szeptim-hangzatot. Lendvai szerint Kodály ezen az úton lépett tovább, amikor a dominánsszeptim harmónia helyett azonos nevű szubmollt épített zárlataiba (például *g–h–d–f* helyett *g–b–desz–f*-et – *1. kotta, a szöveg között).* Kodálynál ez az alaphangot és a rá épülő mollhármashangzatot összekapcsoló akkord „annyira jellegzetes domináns harmónia lett, hogy joggal nevezhetjük »Kodály-dominánsnak«."[2] Az akkord domináns karakterét Lendvai rendszerében erősíti az is, hogy hangjainak háromnegyede a domináns tengelyből származik. A domináns-funkció melletti érvelését azonban még azzal is alátámasztja, hogy hangsúlyozza: ez a tonika felső kisszekundjára épülő akkord (itt természetesen az eredetileg szeptim szerkezetű akkord terckvart fordításáról beszél) nem azonos a köztudomásúlag szubdomináns funkciójú nápolyi hangzattal, elsősorban azért nem, mert – ellentétben ez utóbbival – az előbbi mindig szeptim szerkezetű.[3]



A tonika felső kisszekundjára épülő akkord záró kadenciaként és belső cezúraként valóban nagyon gyakran megjelenik Kodály fríges zárlataiban. Miként a következő példákból látni fogjuk, az akkord legjellegzetesebb eleme a bővített szext hangköz, amelyről azonban Lendvai nem tesz említést *(2. kotta, a szövegben balra)*[4]. Az akkord te-



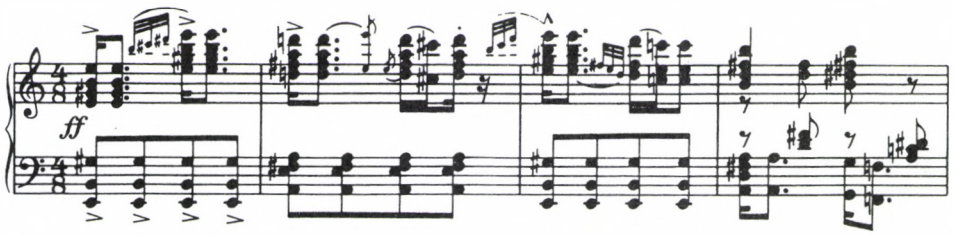
* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 27-ikén elhangzott előadás átdolgozott formája. – Itt szeretném megköszönni Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, hogy lehetővé tette kutatásaimat a budapesti Kodály Archívumban, és engedélyezte a fakszimilék közreadását.

1 Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 19–21., 23. és 27–28.

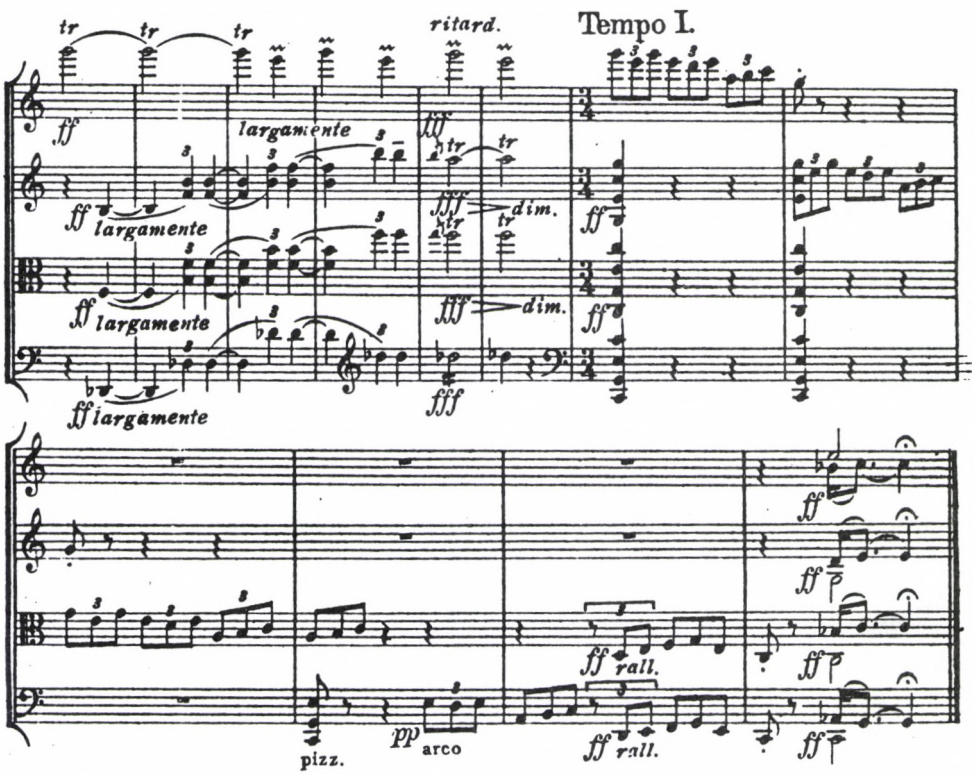
2 Uott: 21.

3 Uott: 23.

4 Lendvai utal arra, hogy a hangzatban megszólaló tritonusz enharmonikusan azonos a dominánsszeptim két érzékeny hangjával, a szeptim- és a vezetőhanggal, s hogy a kétféle tritonusznak csak az oldásiránya különbözik. Ebből arra következtethetünk, hogy Lendvai nem tisztázta, mit is ért Kodály-domináns alatt: a *desz–f–g–b* vagy a *desz–f–g–h* szerkezetű akkordot. Uott: 27–28.



3. kotta. Kodály: Háry János – Toborzó (1–4. ütem)



4. kotta. Kodály: I. vonósnégyes (IV. tétel, befejezés)

hát a bővített szextes akkordcsaládhoz tartozik, s a bő szextes kereten belül többféle kombinációban is megszólalhatnak a hangok. Lendvai Ernő – némileg ellentmondásosan – a *Háry János* Toborzójának 4. ütemét hozza fel példaként *(3. kotta)*:[5] az ütem utolsó akkordja *f–a–c–disz* hangokból álló bővített kvintszext hangzat, amely E-dúrra oldódik; ha a legfelső szólamban felhangzó *h* hangot az akkordhoz számoljuk, akkor egy bővített terckvartra ismerünk.

Hasonló zárlatot találunk az *I. vonósnégyes* IV. tételének végén *(4. kotta)*: az 531. ütemtől az 536-ikig *desz–f–g–h* hangokból építkező bővített terckvart szólal meg, ezt

5 Uott.

módosítja az első hegedű szólamában egy *e* hang, az eredeti bővített terckvart itt kétszeresen bővített szekunddá alakul át *(desz–e–g–h);* a második hegedűben új hangként megjelenő *a* viszont az eredeti akkordot bővített kvintszexté formálja át *(desz–f–a–h)* – ennek az akkordnak egy tovább módosított alakja oldódik C-dúrra. A mű zárásának fríges jellegét erősíti az utolsó akkord kétértelmű késleltetése is: a csellóban megszólaló *asz–g* lépés melodikus ereje folytán g-fríg hangnemet szegez szembe az eredeti, a bővített szextes akkorddal egyébként szintén fríges irányból megközelített C-dúr–c-moll tonális kerettel.

A *Budavári Te Deum* in aeternum-befejezésekor *(5. kotta, a 66. oldalon)* először a 425. ütem 3–4. negyedén csendül fel egy bő terckvart *(b–d–e–gisz),* ennek helyét váltja fel a 427. és a 429. ütemben a szűk szeptim kvintjét felemelő bő szekund *(b–cisz–e–gisz),* mindegyik akkord A-dúrra oldódik.

A *Méditation* című zongoradarab 83–84. ütemében *(6. kotta, a 67. oldalon)* a hat hangból álló, *desz*re épülő akkord valójában háromféle bő szextes akkordot is tartalmaz: bő terckvartot *(desz–f–g–h),* bő szekundot *(desz–esz–g–h)* és bő kvintszextet *(desz–f–a–h).* A hathangos hangzat *c*-alapú nónakkordra oldódik.

Bárdos Lajos egy visszaemlékezése is alátámasztja, hogy a bővített szextes hangzatok valóban erőteljesen foglalkoztatták Kodály fantáziáját. Ezek az akkordok már Bárdosék első összhangzattan-óráján is szóba kerültek:

> Az első órán megkérdezte: megtanultuk-e az összhangzattant? – Igen. – No, hát akkor mutassák be a bővített terckvartot – de tág szerkesztésben (amiről addig még csak nem is hallottunk) és minden dallamfekvésben. Sorba ki kellett mennünk a zongorához... Ritkán kínlódtunk annyit, mint akkor. [...] Mindenesetre jellemző, hogy ez volt az egyetlen kérdés, amivel a Tanár úr akkor levizsgáztatott minket az addig tanultakból. (Később mondogattuk is: persze, mert az az akkord belefér az egészhangú skálába is...).[6]

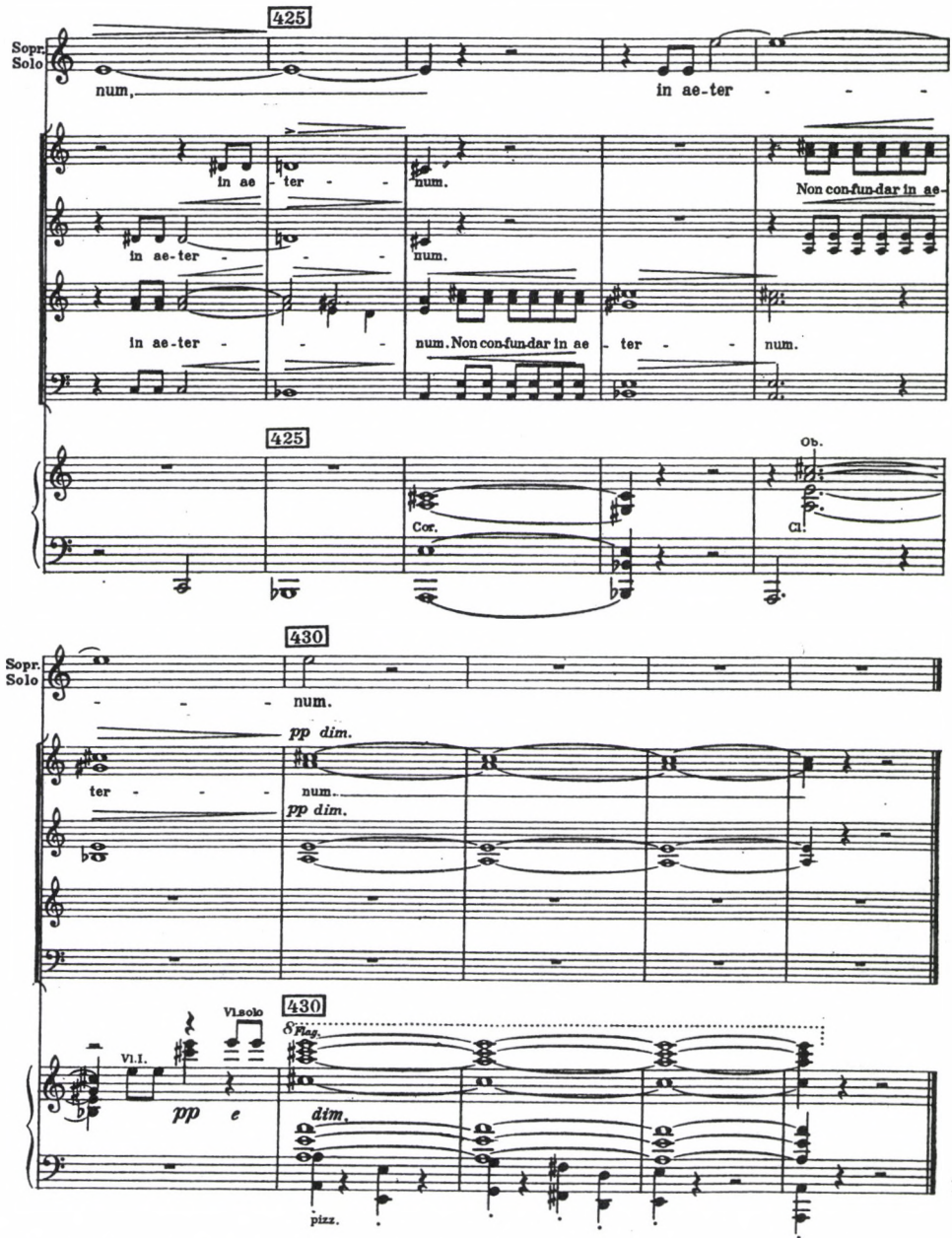
A bővített szextes akkordok Kodály harmóniai gondolkodásában betöltött centrális szerepét összhangzattan-tanításának legfontosabb forrása, az a kéziratos jegyzetanyag is dokumentálja, amelyet Kodály magántanítványa, Bors Irma állított össze feltehetően 1935 és 1938 között. A kéziratanyag eddig sem volt ismeretlen a Kodály-kutatás előtt: Bónis Ferenc *Így láttuk Kodályt* című visszaemlékezés-kötetében maga Bors Irma számolt be róla,[7] s ő volt az, aki 1992 januárjában a teljes kéziratot átadta Ittzés Mihálynak és Szabó Miklósnak. A kézirat fénymásolatát a kecskeméti Kodály Intézet és a budapesti Kodály Archívum is őrzi.[8] A Bors Irma tisztázati leírásában fennmaradt jegyzetanyag[9] végigvezet Kodály tanmenetén az összhangzattan kezdeteitől az alterált akkordokig. A 432 oldalas autográf 50 oldalon tárgyal-

6 Bárdos Lajos: „Egy szomorú hangnem. Kodály zenéje és a lokrikum." *Magyar Zene,* XVII/4 (1976. december): 339–387. Ide: 363–364.

7 Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés.* Budapest: Püski, 1994, 204–213. Ide: 204. – Bors Irma egy másik visszaemlékezését Gábor Lilla adta közre: „Kodály pedagógiájának nyomában – Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezései." In: Ittzés Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet évkönyve III.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1986, 28–38. Ide: 33–38.

8 Száma a Kodály Archívumban: X-73.

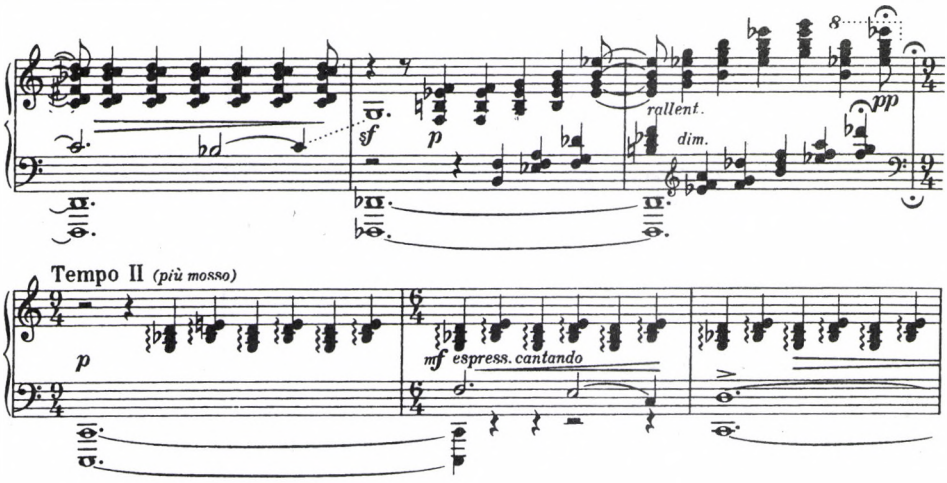
9 Bors Irma kidobta a Kodály javításait és megjegyzéseit tartalmazó eredeti kéziratot.



5. kotta. Kodály: Budavári Te Deum – befejezés

ja a bő szextes akkordokat – Kodály azonban eredetileg ennél is többet szentelt az akkord-családnak, a kézirat ugyanis éppen a bő szextes akkordok bemutatásánál szakad félbe.

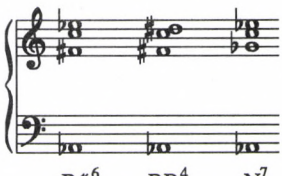
Jelentőségük tekintetében a bővített szextes akkordok Kodály értelmezésében azáltal emelkednek ki a többi alterált akkord közül, hogy mindkét alterált hangjuk –



6. kotta. Kodály: Méditation – 82–87. ütem

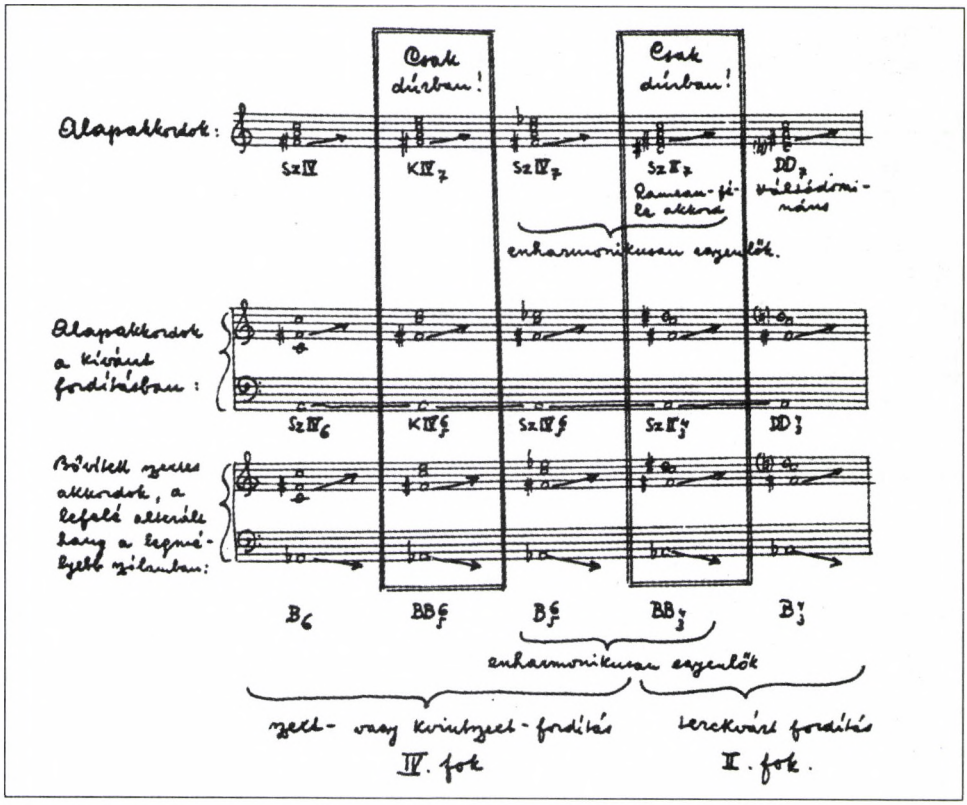
az emelt IV. és a leszállított VI. fok – a domináns irányába törekszik, vagyis az egyszeres alterált akkordokhoz képest sokkal erősebben vonzzák a domináns hangot. Az akkord stabil, nem változó hangköze a bő szext, ezen a kereten belül viszont a hangok szabadon módosulhatnak. A kézirat 379. oldalán látható *(1. fakszimile a 68. oldalon),* miként vezeti le Kodály a bővített szext, kvintszext és terckvart különböző formáit a szűkített IV. fokból, a IV. fokú kis szeptimből, a szűkített IV. és II. fokú szeptimből, valamint a váltódominánsból. Terminológiájában a kis szeptim a dúr VII. fokú szeptimmel azonos, amely – ellentétben a csupa kistercből épülő, moll VII. fokú szűkszeptimmel – két kistercből és egy nagytercből áll.[10]

Kodály táblázata arra is felhívja a figyelmet, hogy a szext, illetve kvintszext fordítású akkordok mindig a IV. fokból, a terckvart fordítású pedig mindig a II. fokból vezethetők le. Az is világossá válik, hogy a bő kvintszext és a kétszeresen bővített terckvart akkord enharmonikusan azonosak egymással, ez az azonosság pedig a forrásukul szolgáló szűkszeptimek azon tulajdonságából ered, hogy bármilyen fordításban szólalnak is meg, mindig enharmonikusak egymással (mint Kodály példájában, ahol az *a–fisz–c–esz* SzIV kvintszext azonos az *a–fisz–c–disz* SzII terckvart fordításával). Bors Irma kéziratának egy későbbi pontján Kodály arra is felhívja a figyelmet, hogy ez a két bővített akkord az alaphelyzetű nápolyi szeptimmel is enharmonikus *(7. kotta, jobbra),*[11] mint ahogy hangsúlyozza azt is, hogy a bővített szextes hangzatok szoros rokonságban állnak a nápolyi akkordokkal.[12]



Mivel a táblázatban felsorolt bő szextes akkordok a legkülönbözőbb fordításokban jelenhetnek meg, s ily módon az akár kétszeresen is bővített akkordok számmal

10 Bors i. m.: 284–287.
11 Uott 384.
12 Uott 389., 391., 413.



1. fakszimile. Bors Irma összhangzattanjegyzeteinek 379. oldala

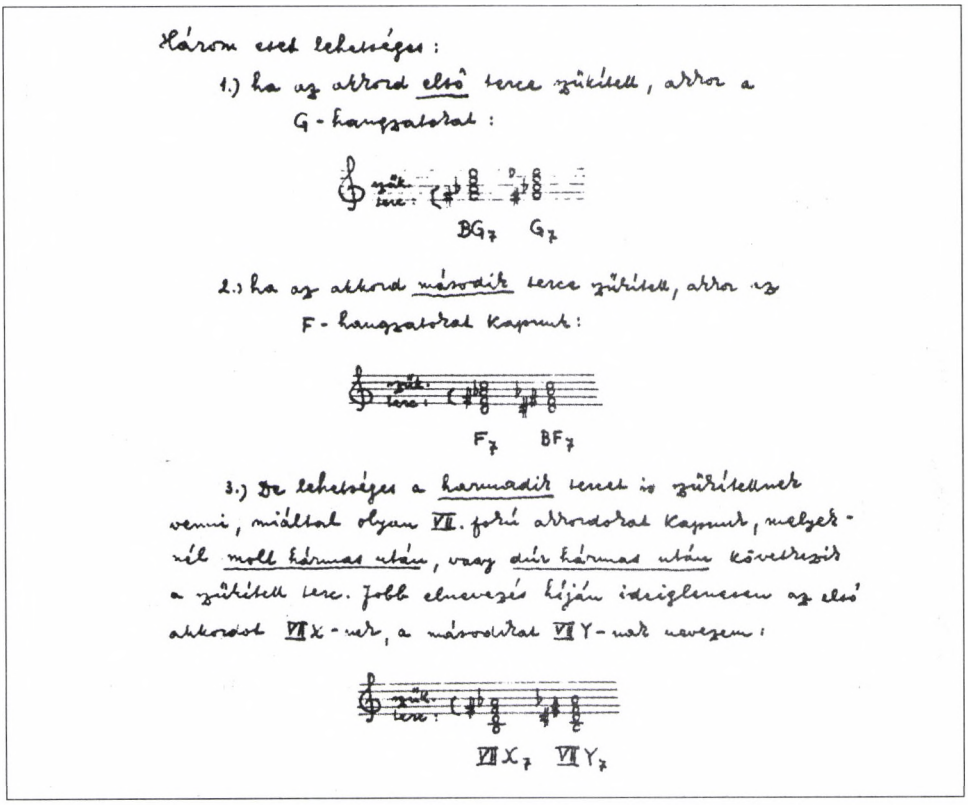
való jelzése nagyon bonyolult lenne, Kodály külön terminusokat javasol meghatározásukra: a nápolyi akkord analógiájára a bő szextes és bő kvintszextes akkordokat germán, a bő terckvartosokat pedig francia akkordnak nevezi el.[13] A germán akkordok jele a G, a franciáké pedig az F lesz. Elnevezéseit Kodály az angol zeneelméleti terminológiából kölcsönözte, ezen a nyelvterületen mind a mai napig így nevezik a leszállított II. fokra épülő akkordokat.[14] Nemcsak Kodálynál lelünk azonban példát erre a magyar nyelvű szakirodalomban szokatlannak tűnő szóhasználatra: zeneakadémiai tanártársa, Siklós Albert 1912-ben megjelent összhangzattan-könyvében is találkozunk vele.[15] Nagyon valószínű, hogy a kifejezéseket az angol zeneteoretikus, Ebenezer Prout ebben az időszakban igen népszerű, s mindkettejük által használt összhangzattan-könyvéből ültették át a magyar gyakorlatba.[16]

13 Uott 380.

14 A nápolyi elnevezés helyett gyakrabban használják az olasz – Italian – kifejezést. William Drabkin: „Augmented Sixth Chord." In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 2.* London: McMillan, 2001, 169–170.

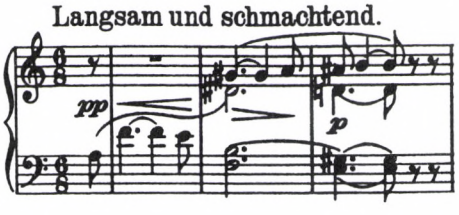
15 Siklós Albert: *Összhangzattan iskolai és magánhasználatra.* Budapest: Rozsnyai, 1912, 88.

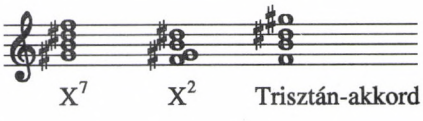
16 Ebenezer Prout: *Harmony: Its Theory and Practice.* London: Augener, 1903, XI. fejezet: The Chord of Augmented Sixth. 269–288.



2. fakszimile. Bors Irma összhangzattanjegyzeteinek 382. oldala

A Bors Irma-féle kézirat 382. oldalán láthatók a dominánsra oldódó bővített szextes akkordok változatai, szeptim-fordításban *(2. fakszimile)*. Kodály a szűk terc helye szerint csoportosítja az akkordokat: a kétféle germán akkordnak ugyanis az első, a kétféle francia akkordnak a második terce szűk. Külön csoportot alkotnak a Kodály által „jobb elnevezés híján ideiglenesen" X_7 és Y_7 akkordnak nevezett hangzatok, amelyeknek a harmadik terce szűkített. Elsősorban azért meglepő, hogy Kodály nem ad nevet ezeknek az akkordoknak, mert az X_7 akkord szekundfordítása a Trisztán-akkorddal azonos *(8. kotta)*.[17]

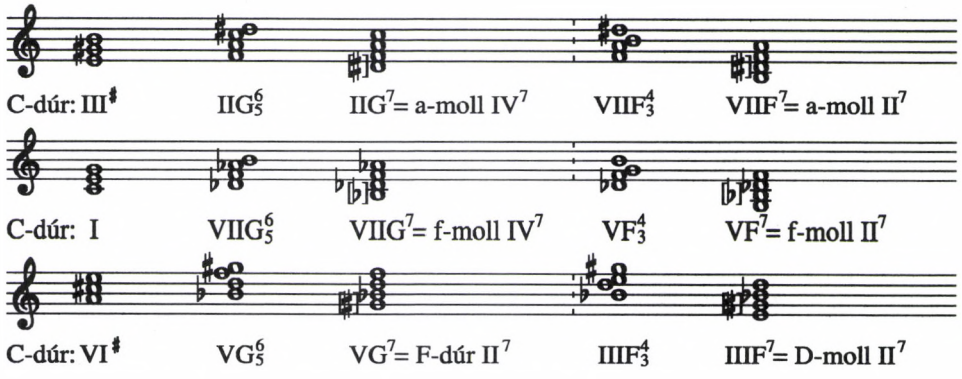




8. kotta. Wagner: Trisztán és Izolda előjáték, 1–3. ütem

17 Kodály az X_7 és Y_7 akkordok részletes tárgyalásánál is elkerüli a névadást. Bors i. m.: 402.

Sem Ebenezer Prout, sem pedig Siklós Albert összhangzattan-könyve nem tesz azonban említést arról, hogy a bővített szextes akkordok nemcsak az V., hanem az összes lehetséges fokra is oldódhatnak. Bors Irma jegyzeteiből kiderül, hogy Kodály a tanítás folyamán végighaladt az összes oldási lehetőségen, s éppen ennek kapcsán tárgyalta, milyen harmóniai funkciót töltenek be a bő szextes akkordok. Az V. fokra oldódó bővített szextes akkordot Kodály szubdominánsként fogta fel, elsősorban azért, mert amire oldódik, vagyis az V. fok domináns funkciójú. Véleménye szerint azonban a III., az I. és a VI. fokra oldódó bővített szextes akkordok is szubdominánsfunkciójúak *(9. kotta):*



a dúrban III. fokra oldódó IIG_7 és $VIIF_7$ a párhuzamos mollból – Kodály kifejezésével élve – „kölcsönvett" szubdominánsfunkciójú akkordok,[18] ugyanis a párhuzamos moll IV. és II. fokával azonosak (C-dúrban: *disz–f–a–c* illetve *h–disz–f–a).*[19] Az I. fokra oldódó akkord a szubdominánsból, illetve a mollszubdominánsból lett kölcsönözve (a szubdominánsra épülő dúr- vagy moll-hangnem IV. vagy II. fokára épülő akkordok),[20] míg a VI. fokra oldódó bő szextes akkord a szubdominánsból és a szubdominánsparalleljéből költözött át az alaphangnembe (C-dúr esetében F-dúr és d-moll II. foka).[21] Ugyanakkor nem szubdominánsfunkciót tölt be a bő szextes akkord, ha a II. fokra oldódik, mert ilyenkor a domináns régió akkordjaihoz tartozik,[22] míg a IV. fokra oldódó bő szextes akkord funkciója egyáltalán nem határozható meg, mert olyan hangnemből lett átvéve, amely kívül esik az alaptonalitáson.[23]

A bő szextes akkordok a 20. század legtöbb jelentős elméletírójának érdeklődését felkeltették, s ők határozták meg ezeknek az akkordoknak legjellegzetesebb tu-

18 A moll és dúr szubdominánsok teremtenek először alkalmat arra, hogy Kodály kölcsönvett akkordokról beszélhessen, ezeknél az akkordoknál ugyanis a skála egyik tetrachordja dúrban, míg másik tetrachordja azonos nevű mollban van. Például a dúr-hangnem mollszubdominánsa II. foka valójában nem más, mint az azonos nevű mollból kölcsönvett II. fok. Bors i. m.: 327. Ennek analógiájára kell elképzelnünk a kölcsönvett bővített szextes akkordokat is.

19 Bors i. m.: 404.

20 Uott 412.

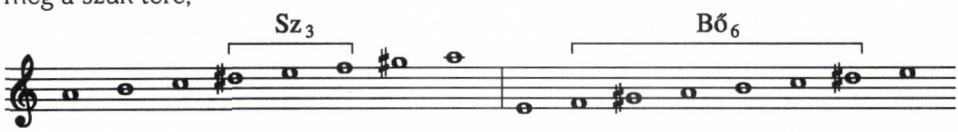
21 Uott 417.

22 Uott 419.

23 Uott 422.

lajdonságait. 1911-es összhangzattan-könyvében Arnold Schoenberg hosszú fejezetet szentelt ezeknek az általa „mulattató cimborák"-ként emlegetett akkordoknak („amüsante Gesellen").[24] Számára e hangzatok legfontosabb karakterisztikuma – túl azon, hogy a Trisztán-akkord is e családba tartozik, hogy a bő szextes törzsakkordokat („Stammakkord") mindenféle fordításban meg lehet szólaltatni, s hogy a mellékdominánsokhoz hasonlóan ezek a hangzatok is megjelenhetnek a skála bármelyik fokán – az volt, hogy a tonalitás határait feszegetik.[25] A korszak másik nagyhatású elméleti munkája, Rudolf Louis és Ludwig Thuille összhangzattan-könyve,[26] amely minden bizonnyal Kodály összhangzattan-tanításának is modelljéül szolgált,[27] szintén hangsúlyozza, hogy a bővített szextes akkordok a skála bármelyik fokára építhetőek.[28] Arra is felhívja a figyelmet, hogy a bő szextes kereten belül bármilyen hang megszólalhat, mint ahogy említi a Trisztán-akkorddal való rokonságot is.[29] Többletként fogalmazza viszont meg, hogy egyfelől maguk az akkordok általában szubdomináns funkciójúak, másfelől a bő szextes zárlatok többsége fríges jellegű.[30]

Éppen e fríges jelleg ad alkalmat a szerzőpárosnak arra, hogy rámutasson: a cigányskálában eleve benne rejlik a bővített szextes akkord mint harmonizációs lehetőség.[31] A cigányskála emelt IV. és természetes VI. foka között *(10. kotta)* jelenik meg a szűk terc,



s hogyha e skála két tetrachordjának sorrendjét felcseréljük, akkor olyan fríges skála jön létre, amelynek egyszerre megszólaló II. (fa) és VII. foka (rí) bő szext hangközt ad ki. Lendvai Ernő példájában, a Toborzó basszusában éppen ilyen fríges zárlat szerepel, s nem véletlenül társul hozzá bő kvintszextes harmonizáció. Ha Kodály olyan magyar népdalt dolgoz fel vagy imitál, amely *la-szi-fa-mi,* esetleg *la-szó-fa-mi* skálával zárul, s ez a dallam a legalsó szólamban csendül fel, abban az esetben e basszushoz szinte mindig a bő szextes akkordok valamelyike társul.[32]

24 Arnold Schoenberg: *Harmonielehre*. Leipzig–Wien: Universal Edition, 1911, 262–295.

25 Schoenberg: i. m. 274.

26 Rudolf Louis–Ludwig Thuille: *Harmonielehre*. Stuttgart: Carl Grüniger, é. n. [1907].

27 Kodálynak nem volt e könyvből saját példánya. A Zeneakadémián K1077 jelzet alatt található példányban ugyan nem találhatók tollából származó bejegyzések, mégis valószínű, hogy e kötetet olvasta. A könyvet mindenképpen ismerte – ezt nemcsak a tanmenet felépítésének hasonlósága támasztja alá, hanem az is, hogy egy másik, általa olvasott összhangzattan-könyv, August Halm *Harmonielehréje* ajánlott irodalom-listáját éppen Louis–Thuille könyvével egészítette ki. August Halm: *Harmonielehre*. Leipzig: Göschen, 1902. Jelzete a Kodály Archívumban: 2413.

28 Louis–Thuille: i. m. 218.

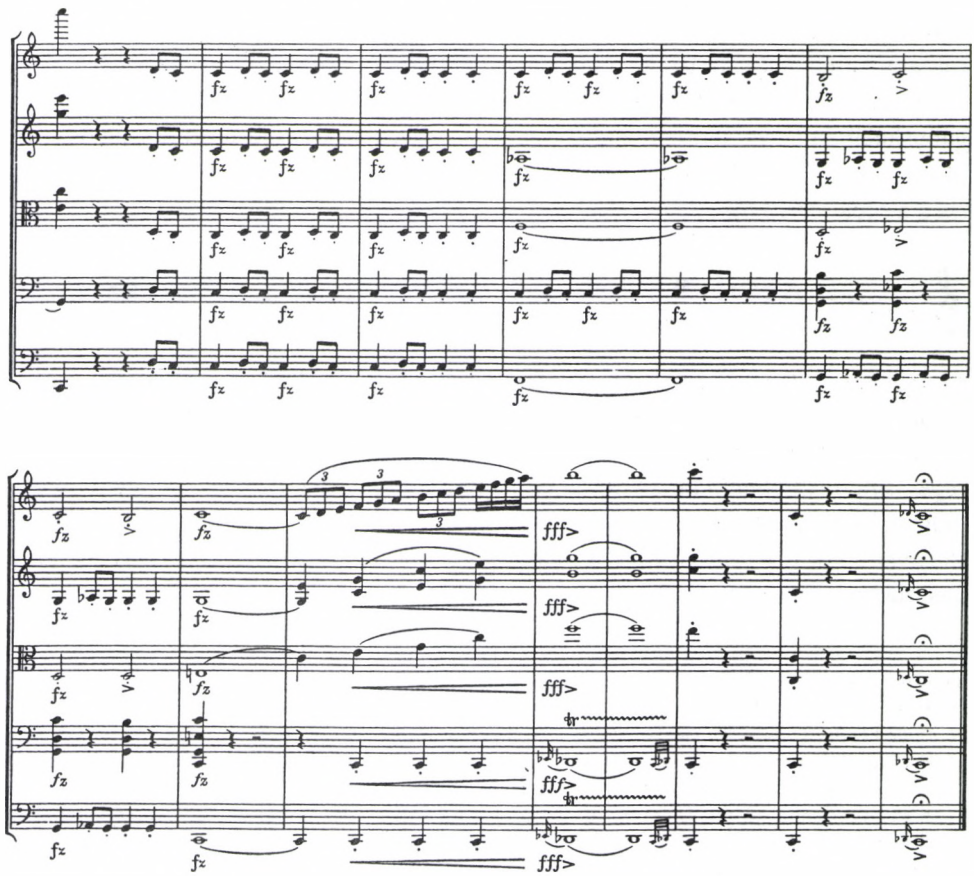
29 Uott

30 Uott

31 Uott

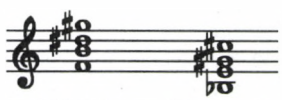
32 Különleges példaként szolgálhat a Lengyel László című gyermekkar néhány belső zárlata is: Kodály a többször is megszólaló *la-fa-mi* zárlat utolsó előtti hangját nemcsak bő terckvartként harmonizálja meg, hanem a Lendvai által szubmollként meghatározott, IV. fokú terckvart-akkordot is társít hozzá.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a *fa–mi* basszusra épülő zárlatok első hangját, és a hozzá szorosan kapcsolódó bő szextes akkordokat domináns funkciójúnak kell tekintenünk. Kodály szembefordulását a hagyományos harmóniai gondolkodással az *I. vonósnégyes* lezárásának a bécsi klasszikus autentikus főlépések szabályával dacoló, plagális irányú zárlata példázza. Itt a bővített szextes akkordok megerősítik a szubdomináns régiót, s különösen az utolsó, késleltetéses akkord csellószólamában kétértelműen felcsendülő *fa–mi* emeli ki a plagális jelleget. Az *I. vonósnégyes* lezárása az egész művet lezáró fríges–bőszextes zárlat ősképére, Schubert *C-dúr vonósötös*ének befejezésére utal vissza, ugyanis e műtől kezdődően vált a zárlati bő szext az autentikus főlépésekkel ellentétes harmóniai mozgásirányok paradigmatikus zárlati formulájává *(11. kotta)*.



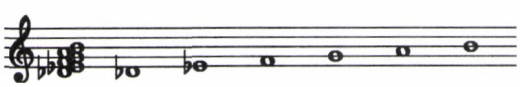
11. kotta. Schubert: C-dúr vonósötös, utolsó tétel, befejezés

A klasszikus harmóniai gondolkodástól való elfordulás másik paradigmatikus akkordját, a Trisztán-akkordot, a *Budavári Te Deum* két utolsó bő szextes akkordjában fedezhetjük fel *(12. kotta, jobbra)*. A Trisztán harmóniavilá-



gáról szóló korszakos jelentőségű könyvében Ernst Kurth dominánsként értelmezi a zenedrámát indító, híres akkordot, mivel az akkordkapcsolatban a feszültség–oldás alapelvére ismer rá.[33] Bár Kodály ugyanezt az akkordot szubdomináns funkciójúként fogja fel, Ernst Kurth megállapítása mégiscsak tartalmaz egy a kodályi értelmezéssel párhuzamba állítható gondolatot: a feszültség–oldás pár a bővített szextes akkord és az azt követő diatonikus hangzat kapcsolatának is alapmozzanata. Ezért szerepelhet Kodály *Te Deum*ában is olyan, teljes művet lezáró, végleges zárlatként, amely már nem követeli meg a Trisztán-előjátékhoz hasonló folytatást. A *Budavári Te Deum* a hagyományos V_7–I kadenciához hasonló, erős zárlattal ér véget, s ebben feltétlenül közrejátszik az a Bors Irma összhangzattan-jegyzetében is kiemelt két hang (a leszállított II. és a felemelt VII. fok), amely kromatikusan közelíti meg a záróakkord alaphangját. Kodály tudatosan fordul el a tradicionális zárlattípustól, s használja helyette inkább a szubdomináns–tonika irányú zárlatot: miközben a hagyományos harmóniai tonalitás keretein belül marad, mégis olyan eszközzel – egy plagális lépéssel – él, amelynek segítségével szembefordulhat a hagyományos funkciós renddel.

A *Méditation* belső zárlata egy harmadik paradigmatikus jelenségre hívja fel a figyelmet: a bő szextes kereten belül megszólaló hathangos akkord az egészhangú skála mindegyik hangját tartalmazza *(13. kotta, balra)*. Nem véletlen tehát az sem, hogy emlékezésében Bárdos Lajos éppen a bő szextes akkordoknak erre a tulajdonságára hivatkozott. Az egészhangú skála ugyanis szimbólumként szolgált, annak a skálának a szimbólumaként, amelynek alaphangjához emelt IV. és V. fok kapcsolódik, tehát éppen a dúr–moll hangnemiség két érzékeny pontja, a domináns és a szubdomináns hang hiányzik belőle.



A bemutatott példák bizonyítják, hogy Kodály felismerte: a bővített szextes akkordok a plagális irányú mozgás és a modalitás bevonása révén a hagyományos funkciós rend fellazítására törnek, sőt – az egészhangú skála egyenrangúsításával – egyenesen a szubdomináns és domináns funkció eljelentéktelenítésében játszanak meghatározó szerepet, mint ahogy elősegítik a dúr–moll rendszerbe nem illeszkedő magyar skálák harmonizálási lehetőségeit is. A Lendvai Ernő által Kodály-dominánsnak nevezett bővített szextes akkordcsalád tehát nem a funkciós rendszer továbbépítésének egyik dokumentuma, hanem éppen ellenkezőleg: ezek a rendkívül rugalmas és többféle harmóniai konnotációval rendelkező akkordok – s ebben a tekintetben Kodály egy Schuberttől Wagneren keresztül Schoenbergig ívelő hagyomány képviselője – éppen a tonalitás kereteinek kitágításában és a hagyományos funkciós gondolkodástól való eltávolodásban tettek szert páratlanul jelentős pozícióra.

33 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*. Berlin: Max Hesse, 1920, 43–44., 47–48.

ABSTRACT

ANNA DALOS*

THE KODÁLY-DOMINANT?

A new interpretation

The concept of the Kodály-dominant was introduced into the theoretical literature by Ernő Lendvai when writing about Kodály's oeuvre (in Lendvai's book on Bartók's and Kodály's system of harmony, 1975). Although Lendvai sharply observed that this type of chord appears many times in Kodály's compositions, he did not mention its belonging to the family of the augmented sixth chord. This paper attempts to demonstrate that Kodály interpreted the chord as a subdominant and not as a dominant. In the most significant source of his theory on harmony, the lecture notes of his pupil, Irma Bors, between 1935 and 1938—a source that has not been dealt with as yet—, Kodály gives a detailed explanation of the augmented sixth chords, and characterizes them as typically subdominant chords. Moreover, it is obvious that he uses the chord in his compositions in the place of the subdominant chord: the music examples of this paper (Kodály's *String quartet No. 1., Te Deum of Budavár, Méditation)* verify, that the family of the augmented sixth chord did not function as a possibility of further expansion of the functional system, as Ernő Lendvai conceptualized, but played the role of alienation from it. In this respect Kodály—and this seems now easy to prove—belonged to a tradition which is characterized by such names as Schubert, Wagner, Schoenberg and Debussy.

* Anna Dalos (1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest from 1993 to 1998. Between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year with a DAAD scholarship at Humboldt University, Berlin (1999–2000). Currently she works for the Hungarian Music History Department of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. In 2002 she won the Young Leader's scholarship of the Sasakawa Foundation and the Hungarian Academy of Sciences. Her field of research is 20th century Hungarian music: she has written monographs about Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros) and papers on Zoltán Kodály (his interpretations on books about counterpoint, his studies with Hans Koessler) and about some historical concepts (National folkloristic classicism, Kodály-School). Her PhD dissertation about Zoltán Kodály's poetics is in progress.

Király Péter

16–17. SZÁZADI UDVARI ZENÉNK KUTATÁSÁNAK PROBLEMATIKÁJÁRÓL*

Talán meglepő, hogy előadásomat azzal a kijelentéssel kezdem: A 16–17. századi magyarországi rezidenciális zene a zenetörténeti kutatás által mostohán kezelt részterületek egyike. Meglepő lehet állításom, hiszen tudjuk, művelődéstörténeti és zenetörténeti szakirodalmunk a hazai főnemesi udvarok zeneéletéről egészében számottevő mennyiségű ismeretet kínál, s az évek során egynéhány kisebb-nagyobb tanulmány is megjelent, amely részben vagy egészben ezzel a témakörrel foglalkozik. Így például Szabolcsi Bence 1928-ban közreadott és mindmáig sok-sok szempontból mérvadó monumentális dolgozata, *A XVII. század magyar főúri zenéje*[1] – amely az addig publikáltakat, elsősorban is a 16–17. század irodalmi emlékeinek zenei adalékait, széles körűen és lenyűgöző beleérzéssel szintetizálta –, vagy Hárich Jánosnak[2] és Ulrich Tanknak az Esterházy udvar zenéjét feldolgozó munkái,[3] illetve Sas Ágnesnek a *Harmonia caelestis*t illető írásai,[4] továbbá Bárdos Kornél úttörő áttekintés-kísérlete a *Magyarország Zenetörténete* II. kötetében.[5] Mindemellett említhető egynéhány újabban közreadott idevonatkozó kisebb-nagyobb cikkem is.[6] Ennek ellenére ha alaposan utánagondolunk, mégiscsak nyilvánvaló a bevezetőben említett állítás helyessége. A legtöbb jelentős nagyúri család (például Balassa, Batthyány, Csáky, Draskovics,

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 25-ikén elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Szabolcsi Bence: „A XVII. század magyar főúri zenéje." In: uő: *A magyar zene évszázadai*. I. Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: 1959, 211–280.

2 Hárich János: „Az Esterházyak udvari és tábori trombitásai." *Muzsika*, 1(1929) 3. sz.; uő: „Az Esterházy-zenekar első karmestere." *Muzsika*, 1 (1929) 4. sz.; uő.: „Esterházy Miklós nádor udvari zenekara." *Muzsika*, 1 (1929) 7–8. sz.; uő: *Esterházy Zenetörténet*. Gépirat, 1946. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Quart Hung. 2913, I–VII.; uő: *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher*. Eisenstadt: 1959. (Burgenländische Forschungen, Heft. 39.); uő: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt." In: *Haydn Jahrbuch*, IX., Wien: 1975.

3 Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik*. Regensburg: 1981.

4 Sas Ágnes: (Bevezető tanulmány) in: *Esterházy Pál: Harmonia caelestis (1711)*. Közr.: Sas Ágnes. Budapest: 1989. (Musicalia Danubiana 10.); uő: „Esterházy Pál: Harmonia caelestis – kézirat, nyomtatvány, új kiadás." In: *Zenetudományi Dolgozatok*, 1990–1991. Budapest: 1992, 23–46.

5 Bárdos Kornél: „Főúri zeneélet." In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete II. (1541–1686)*. Budapest: 1990, 115–124.

6 Király Péter: „Somlyai (ifj.) Báthory István és a zene." In: László Ferenc (szerk.): *Zenetudományi írások 1998*. Bukarest–Budapest: 1999, 34–40.; uő: „Wolfgang Ebner levelei Batthyány Ádámnak (1643–1650)." *Magyar Zene*, 39 (2001) 1. sz. 85–99.; uő: „Wolfgang Ebner és Wendelin Hueber levele Esterházy Lászlónak – Adalékok az Esterházy-zenetörténet egy kevésbé ismert időszakához." *Magyar Zene*, 39

(folytatás a következő oldalon)

Erdődy, Forgách, Frangepán, Homonnai Drugeth, Illésházy, Nádasdy, Pálffy, Rákóczi, Révay, Thurzó, Wesselényi, Zrínyi stb.) rezidenciális zenéjének célirányos kutatása ugyanis – noha némelyikükről különféle közlések, főleg történeti/kultúrtörténeti indíttatású tanulmányok révén már eddig is számottevő anyagot ismerünk – még várat magára. A nemesi udvarok dokumentumainak – elsősorban is a családi levéltárakban őrzött számadásoknak és egyéb gazdasági iratoknak, valamint a kiterjedt levelezésnek – zenetörténeti szempontú alapos átvizsgálása, az udvari zeneélet egészének, illetve egyes aspektusainak ezekre a közvetlen forrásokra épülő szisztematikus tanulmányozása és értékelése mindeddig nem történt még meg.

A főúri udvarok zeneéletének feltáratlansága azonban nem csak a magyar muzikológia adóssága, hanem a történeti Magyarország utódállamainak közös zenetudományi mulasztása. A rezidenciális zene kutatásának mellőzése a szomszéd országokban persze – kimondva–kimondatlanul – nemzeti/politikai indíttatású volt. Hiszen miért is érdeklődtek volna a szlovákok, románok, osztrákok, horvátok, szlovének vagy az ukránok a magyar múlt és főleg az egykori uralkodó réteg emlékei iránt, amikor ők a Magyarországtól az első világháború után leválasztott területeken saját történelmüket akarták látni és láttatni. Még mielőtt könnyelműen pálcát törnénk szomszédaink felett, érdemesebb inkább a saját házunk táján söpörnünk. Hasonló meggondolásoktól ugyanis – avagy nevezzük ezeket szépítőleg reflexszerű önvédelmi megnyilvánulásoknak? – más területen a mi zenetörténetírásunk sem mentes: gondoljunk csak a történeti Magyarország olyan többé-kevésbé tisztán német lakosságú városainak, mint például Sopron, Pozsony, Besztercebánya, Lőcse, Bártfa, Nagyszeben, Brassó értékes zeneéletére, amelynek igen sokáig ugyancsak mellőzés jutott osztályrészül, mert hogy az nem *magyar* zenét képvisel, és így a közkeletű és hosszan ható vélekedés szerint nem tartozott a magyar zenetörténeti kutatás tárgykörébe.[7]

A hazai rezidenciális zene forrásanyagának nem kielégítő feltártsága és ebből következő vizsgálatlansága kétségkívül oda vezet, hogy mai tudásunk a főúri udvarok zeneéletéről csak hozzávetőleges. Jellemző sajátságait, fejlődését, átlagszínvonalát és csúcsait illetően felvetődő kérdések java részét nem tudjuk adekvát módon megválaszolni. Jelenleg alig ismerjük a történelmi Magyarország mind politikai, mind pedig kulturális szempontból mérvadó vezető rétegének 18. század előtti zenei szerepét, azt, hogy milyen keretek között, milyen apparátussal miféle zenélés folyt a főnemesi családok körül kialakult fontos regionális centrumokban. Pont azokról tudunk tehát keveset, akiknek zenéjét a korabeli hazai zeneélet egészét illető objektív értékítélethez igen alaposan kellene ismernünk. Ily módon viszont Magyarország 16–17. századi zeneéletéről alkotott mai képünk sajnos töredékes illetve aránytalan.

(folytatás az előző oldalról)

(2001) 4. sz. 375–381.; uő: „A királyi és a fejedelmi udvar zenéje. Zene nemesi környezetben." In: Szentpéteri József (szerk.): *Magyar Kódex. 3. Szultán és császár birodalmában. Magyarország művelődéstörténete 1526–1790.* Budapest: 2000, 264–266.; uő: *Magyarország és Európa – Zenetörténeti írások.* (Balassi kiadó, előkészületben).

7 A *magyar / nem magyar* zene szétválasztásának problématikájára röviden, de határozottan utalt már Bárdos Kornél is egy beszélgetésben. Lásd Király Péter: „Bárdos Kornél műhelyében." *Muzsika,* 27 (1984) 2. sz. 18.

Kétségkívül szemléletesen tükrözi ezt az állapotot a *Magyarország zenetörténete* II. kötete. Miközben a városi zenével Bárdos Kornél nagyon alapos és sok újdonságot tartalmazó, a korábbi nézetektől alapvetően eltérő, hallatlanul értékes tanulmánya foglalkozik, ugyanő csak röviden és – sok fontos új adat felvillantása ellenére is – csak igen nagy vonalakban mutatja be az udvari zenét. Félreértés ne essék, nem szeretett mesteremet és atyai barátomat, Bárdos Kornélt hibáztatom. Ő megtett mindent, amire módja volt. Hivatott kutatótársak híján, megfelelő előtanulmányok nélkül, szinte az utolsó pillanatban – úgyszólván leletmentő kutatást végezve – végül is kényszerből ő maga, a szerkesztő írta meg az udvari zenét tárgyaló fejezeteket. Azért, hogy a *Magyarország zenetörténete* II. kötetében egyáltalán legyen valami erről a fontos témakörről. Bárdos már tisztán látta, és magánbeszélgetésekben nemegyszer említette is az erdélyi fejedelmi udvar, illetve a főúri rezidenciák zeneéletét tárgyaló részek gyengéit. Azt, hogy kielégítő kutatás híján nem tudott a szükségesnek megfelelő fejezetet produkálni, olyat, amilyet az előtte már feltárulkozó hatalmas anyagmennyiség alapos és hosszas kutatómunka révén lehetővé tett volna.

Lényegében a rezidenciális zenével kapcsolatban bemutatotthoz hasonló a képünk a hazai uralkodói udvarokról is. Miközben bizonyos uralkodókra (Mátyás, Báthory Zsigmond, Bethlen Gábor) nagy figyelem irányult, addig másokkal úgyszólván senki sem foglalkozott. Az udvari források pusztulása közismert, s ezért – úgy tűnik – axiómának vettük, hogy nincs már mit kutatni, a témát egészében lezártnak tekintettük. A forráshelyzet azonban nem annyira rossz, mint azt vélhetnénk. Az udvari élet közvetlen dokumentumainak a 17. század közepéig terjedő hiánya ugyanis legalább részben jelentős mértékben enyhíthető közvetett – hazai és külföldi – iratok révén, amelyekből igen sok fontos ismeret gyűjthető össze a magyar királyi és az erdélyi fejedelmi udvar zeneéletét illetően. Erről egyértelműen meggyőződhettem jó tíz évvel ezelőtt elkezdett adatgyűjtésem során, s állításomat kétségtelenül igazolják idevonatkozó részközléseim.[8] A munka célja egy, a magyar királyi és az

8 Király Péter: „Adrian Willaert Magyarországon." *Muzsika,* 30(1987) 5. sz. 31–32.; uő: „A zene János király udvarában. I–II." *Magyar Zene,* 32(1991) 3. sz. 284–288. és 4. sz. 386–391.; uő: „Bethlen Gábor udvarának zeneéletéről." I. „Johannes Thesselius kapellmester." *Muzsika,* 33(1990) 8–9. sz. 37–43. II. „Don Diego de Estrada spanyol táncmester." *Muzsika,* 33(1990) 11. sz. 32–36. III. „Giuseppe Baglioni." *Muzsika,* 34(1991) 1. sz. 26–28.; uő: „Josquin járt Magyarországon?" *Muzsika,* 34(1991) 10. sz. 36–39.; uő: „Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban és hatásuk." *Erdélyi Múzeum,* (Kolozsvár) 1994 1–2. sz.1–16. – Ugyanez kiegészítésekkel németül: „Ausländische Musiker am Siebenbürgischen Fürstenhof im XVII. Jahrhundert." In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz.* Heft 6. Chemnitz: 2000, 33–63; uő: „Johannes Thesselius, Kapellmeister von Gabriel Bethlen." *Ungarn Jahrbuch* XXI. (1993–1994). München: 1995, 19–31.; uő: „Musikalische Beziehungen zwischen dem siebenbürgischen Fürstenhof und den siebenbürgischen Städten." In: *Siebenbürgen und das Banat (Zentren deutschen Musiklebens im Südosten Europas)* közr.: Karl Teutsch. Sankt Augustin: 1997, 159–172.; uő: „Magyar-olasz zenei kapcsolatok a 17. század végéig." In: *A magyar művelődés és a kereszténység* (A IV. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai, Róma–Nápoly, 1996. szeptember 9–14.). Szerk.: Jankovics József–Monok István–Nyerges Judit. Budapest: 1998. 651–667.; uő: *A királyi és a fejedelmi udvar zenéje* ... i. m. 260–264.; uő.: *A magyar királyi udvar zeneélete a 15. században Luxemburgi Zsigmond korától Hunyadi Mátyásig* (Rajeczki konferencia-kötet, előkészületben.)

erdélyi fejedelmi udvar 1400–1690 közötti zeneéletét feldolgozó monográfia, amelynek egy része időközben első megfogalmazásban kéziratban már készen áll.

Az uralkodói udvarok vizsgálatánál lényegesen nagyobb feladat viszont a főnemesség rezidenciális zenéjének kutatása. Ez olyan óriási munka, amelyik kétségkívül meghaladja egyetlen kutató lehetőségeit. A történeti Magyarország utódállamainak könyvtárai, levéltárai és múzeumai ugyanis nagyon sok családi levéltárat őriznek. Ebben a hatalmas – mondhatni tengernyi – iratmennyiségben elsősorban is az udvartartási iratok (számadások, udvartartásjegyzékek, utasítások, beadványok, szerződések, a „convenciók"), valamint a levelezés szolgálhat fontos ismeretekkel. Már eddig is sok, a zenetörténetírás számára értékes adalék bukkant fel családi levéltárakból, s ilyesmire nyilván továbbra is számíthatunk. A nagy feladatot, az itthon, illetve a szomszédos országokban őrzött források lehetőség szerinti teljes feltárását azonban csakis több, hazai és külföldi kutató összefogva végezheti el. A munka interdiszciplináris jellegű: elsősorban nem a zeneműveket elemző muzikológus szükségeltetik hozzá, hanem a zene- és kultúrtörténet számos területét átjáró zene-*történész*.

Az eddigi tapasztalatok határozottan jelzik, hogy – bármennyire szeretnénk is – a rezidenciális zeneéletet illetően éppen a közvetlen zenei forrásokkal, kottákkal, tabulatúrákkal vagy kottainventáriumokkal számolhatunk a legkevésbé; bár a források feltáratlanságáról eddig elmondottak ismeretében természetesen nem zárhatjuk ki eleve közvetlen vagy közvetett zenei anyag felbukkanását. Az általam többékevésbé tanulmányozott főúri források (elsősorban is a Nádasdy-, Batthyány-, Esterházy-levéltár iratai, valamint máshonnan összeszedett szórványadatok), továbbá az erdélyi fejedelmi udvar dokumentumai azt mutatják, hogy elsősorban az alkalmazott zenészekről, illetve az udvartartások zenei kapcsolatairól gyűjthető össze igen sok, egészét tekintve imponáló adatmennyiség. Mindez nyilván más főúri családokra is általánosítható. Miközben némelyik adat önmagában talán semmitmondónak tűnhet, a legkülönfélébb forrásokból rendelkezésre álló ismeretek összesítve azonban kerek, s helyenként meglepően részletes képet szolgáltatnak, aminek segítségével betekintést nyerhetünk az egykori udvarok zeneéletébe. Így például körvonalazódik a zenészegyüttes összetétele és az alkalmazott instrumentárium, legalább is részben kideríthető a muzsikusok származása, megismerjük javadalmazásukat és szolgálatuk körülményeit, felvázolhatók a zenélési alkalmak, továbbá a főúri család zenei kapcsolata más főnemesekkel vagy a városokkal, illetve az uralkodói udvarral, miként sok más egyéb is.

A muzsikusok származása, az, hogy közülük ki mindenki volt külföldi, különösen fontos a magyarországi udvarok zenéjét illetően, hiszen az idegenek kisebb vagy nagyon számban való alkalmazása (s ugyanígy a külföldiek esetleges teljes hiánya) az egyik legjobb indikátora annak, hogy milyen kapcsolatban állt hazánk a kontinens többi részével. A külföldiekre vonatkozó adatgyűjtés és az ennek révén nyert ismeretek tehát nagyban segítenek megválaszolni azokat a lényegi kérdéseket, hogy: képes volt-e a Mohács utáni Magyarország kapcsolatot tartani Európa progresszív részeivel? Eljutottak-e hozzánk az európai fejlemények? Adódott-e a 16–17.

századi királyi Magyarország vezető rétegének, a főnemességnek lehetősége a korabeli zenei fejlődés követésére, illetve egyáltalán volt-e erre igénye?

A művelődés- és művészettörténeti kutatás már rég felfigyelt a magyarországi – elsősorban is a nyugat-magyarországi – főnemességnek bécsi, németországi valamint itáliai művészeti kapcsolataira. A különféle idegen művész–mesterembernek (építőmestereknek, kőfaragóknak, festőknek, stukkátoroknak, aranyműveseknek és sok másféle kézművesnek) hazai alkalmazásával, illetve itthoni rendelésre készült képző- és iparművészeti munkáival nagyszámú, mondhatnánk könyvtárnyi kisebb-nagyobb tanulmány foglalkozik. Az idegenek munkássága sok figyelmet kapott, s kap változatlanul. Ezzel szemben a külföldi zenészeknek a 18. századot megelőző hazai alkalmazásáról mint jelenségről úgyszólván alig vettünk tudomást. A zenei külkapcsolatok feltárása és értékelése – még ha egyes muzsikusokra, mint például Andreas Rauchra vagy az udvariak közül Giovanbattista Mostóra és Johannes Thesseliusra irányult is valamennyi figyelem[9] – egészében nem történt meg. Zenetörténetünk ezen aspektusa, a külföldiek magyarországi tevékenysége lényegében napjainkig kívül maradt az érdeklődésen. Ehelyett inkább zenei izolációnkat bizonygattuk.

Szabolcsi említett tanulmányában a 17. századi főúri rezidenciális együttesek kapcsán több helyen is *magyar* zenekarokról illetve ezek *magyar zenei hagyományai*ról írt.[10] Noha kétségtelen, hogy a hazai rezidenciális zene az egykori főnemesi réteg, a *magyarországi* uralkodó osztály zenéje, de Szabolcsi majd nyolcvan évvel ezelőtti nézete ma már nem állja ki a dokumentumokkal való szembesítést. Jelenlegi ismereteink azt mutatják, hogy a hazai főnemesség zenéje aligha tekinthető ilyenféle leszűkített – végső soron a 19. század nacionalizmusában gyökeredző – értelmezés szerint *magyar*nak. Nemcsak azért, mert a valamikori uralkodó réteg *magyar* és *nem magyar* nemzetiségű családokat egyaránt magába foglalt, hanem elsősorban azért, mert időközben – az egészében még mindig csak szórványos adatok ellenére is – nyilvánvaló már az, amit viszont Szabolcsi az általa használt dokumentumok alapján még nem regisztrálhatott: nevezetesen hogy a 16–17. századi magyarországi főúri rezidenciák, illetve az erdélyi udvar zenészei között – az időközben eléggé elterjedt vélekedések szemszögéből nézve tulajdonképpen meglepően – nagy szám-

9 Rauchot illetően lásd például: Andreas Rauch: *Musicalisches Stammbüchlein (1627).* Közr.: Sas Ágnes–Jancsovics Antal–Bárdos Kornél–Ferenczi Ilona–Mollay Károly (Musicalia Danubiana 2.) Budapest: 1983; Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században.* Budapest: 1984; *Andreas Rauch: Thymiaterium musicale (1625).* Közr.: Jancsovics Antal. Melléklet a *Muzsika* 1993. decemberi számához; uő (közr.): *Andreas Rauch: Missa concertata.* Budapest: 1995; – Mostóra lásd: Barlay Ö. Szabolcs: „Giovan Battista Mosto gyulafehérvári madrigáljai." *Magyar Zene* 16(1975) 2. sz. 173–182.; uő: „Reneszánsz muzsika a Báthoryak Udvarában." II. *Magyar Zene,* 17(1976) 2. 134–160; uő (közr.:) *Giovanni Battista Mosto, Madrigali a 6 voci.* Budapest: Editio Musica, 1978; – A Mosto erdélyi működését illető korábbi nézeteket korrigálja Király Péter: „Giovanbattista Mosto – egy 16. századi »száguldó muzsikus«." In: Király, *Magyarország és Európa*..., i. m.; – Thesseliust illetően lásd a 8. jegyzetben hivatkozott munkákat, valamint: Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden (1609).* Közr.: Király Péter: Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag 1997.

10 Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje* ... i. m. 217., 247., 248., 250., 251.

mal akadtak külföldiek. A számba jöhető forrásoknak a bevezetőben említett vizsgálatlansága ellenére is már most is jó néhány jelentős főnemesi családtól ismertünk valamiféle adalékot külföldi zenészről vagy zenészekről, s még inkább egyértelmű a kép az erdélyi udvar esetében, ahol is egészen a 17. század közepéig (nagyjából I. Apafi Mihály hatalomra kerüléséig) többé-kevésbé folyamatosan dokumentálva vannak a külföldiek. Már a pillanatnyilag rendelkezésre álló ismeretek nyomán is nyugodtan kijelenthető tehát: az idegenből jött muzsikusok foglalkoztatása – különösen a 17. században – általános lehetett a magyarországi vezető rétegnél.

A külföldiek kapcsán nem maradhat szó nélkül, hogy magyar nyelvű forrásaink az udvari muzsikusok származását, illetve nemzetiségét illetően igencsak félrevezetők lehetnek. Az iratok ugyanis (mint például a tapasztalat szerint a zenészekkel kapcsolatosan a legtöbb információval szolgáló számadáskönyvek és másféle gazdasági feljegyzések) a korabeli gyakorlatnak megfelelően többnyire a külföldieket is magyar vagy magyarosított keresztnévvel, valamint hangszerükre, illetve zenei funkciójukra utalva említik. Így viszont nemegyszer csak a szerencse folytán derül ki valamilyen egyéb megjegyzésből, hogy a látszólag magyar muzsikus valójában idegen országból jött.[11] Ennek következtében tehát végül is nem világos, hogy a ma adatolt udvari zenészek közül ki mindenki lehetett külföldi. Ily módon még jól dokumentált udvartartásoknál sincs – és bizonyára nem is lehet – pontos áttekintésünk a zenészegyüttesek származás szerinti összetételéről. Jelenlegi ismereteink alapján azonban már bizonyos, hogy jóval többen jöttek külországból, mint azt korábban gondoltuk, vagy vélni mertük.

A kor embere számára a 16–17. századi Magyarország, illetve Erdély elmaradása Európa többi részétől láthatóan még nem volt olyan mértékben érezhető – avagy hihető –, mint azt ma visszatekintve feltételezzük. Nyilvánvaló, hogy a korszaknak napjainkban megfigyelhető általános alulértékelése, amely „a magyar romlás százada" és más hasonló epithetonban is jelentkezik, ebben a formában túlzásnak, történelemszemléleti anakronizmusnak tartható. Tagadhatatlan azonban, hogy az ideszegődő külföldi zenészeket nem is a belpolitikai és katonai helyzet befolyásolta – hiszen a háborúskodás akkoriban másutt is napirenden volt –, s az országon belüli általános gazdasági állapotokra sem nagyon figyelhettek. Döntésüket láthatóan az adott udvarban elérhető anyagi javak határozták meg. Habár egyesek külső kényszerítő körülmények hatására – vallási üldöztetések vagy bűnügyek miatt várható felelősségre vonás elől menekülve – választották Magyarországot, a többség esetében meghatározó lehetett az anyagi motiváció. E téren pedig aligha csalódhattak. Úgy tűnik, minden túlzása ellenére is a lényeget tekintve általánosítható az, amit Bethlen Gábor fejedelem táncmestere Diego de Estrada írt:

11 Vö.: Király: *Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban* ... i. m. 1–2.; – Semmiképpen sem helytálló Takáts Sándornak még a 19. század felfogásában gyökeredző elképzelése – amivel rokon állítások későbbi munkákban is felbukkannak –, hogy a csak keresztnévvel említett muzsikusok mind cigányok vagy török rabok lettek volna. Lásd Takáts Sándor: „Török-magyar énekesek és muzsikások." In: uő: *Rajzok a török világból*. I. Budapest: 1915, 434.

> Bizony, Don Diego, te kivel oly sokáig mostohán bánt a ledér szerencse, s kit nemegyszer oly mélyre hajított szüntelenül forgó kereke, hogy még az istállófiú is különb volt nálad nagy szegénységedben, íme most egy fejedelem, meg egy fejedelemasszony, Európa legnagyobb uralkodóinak kedvelt embere vagy [...] dúsgazdag úr, kit minden bőséggel elhalmoznak udvarukban.[12]

Különféle egyéb dokumentumok együttesen azt bizonyítják, hogy amit Estrada leírt, nem tartozhatott az egyedi esetek sorába. Főúri udvarokból (például Nádasdy III. Ferenc, Esterházy Miklós és Esterházy Pál környezetéből) ugyancsak ismerünk idegenek kimagasló javadalmazására vonatkozó adatokat, s nem is keveset.

Már mai tudásunk is jól körvonalazza, hogy a külföldiek elsősorban a hozzánk közel fekvő és a Magyarországgal hagyományosan kulturális és gazdasági kapcsolatot tartó országokból, illetve régiókból jöttek: németek (a legkülönbözőbb vidékekről, de elsősorban természetesen a közeli dél-német tájakról) továbbá olaszok, lengyelek, ritkábban csehek. Nagyon kis számban akadtak törökök is, akik azonban nyilván hadifoglyokként kerültek a Hódoltsághoz közeli nemességhez. A hazai – uralkodói és főúri – udvarokból származó adatok együttesen arra mutatnak, hogy a 16–17. században a zenészek leszerződtetésének (miként a hangszerbeszerzésnek is) legfontosabb központját Bécs jelentette. Csekélyebb, de ugyancsak figyelemre méltó szerepet játszott Velence és az ahhoz tartozó Padova, illetve Krakkó.[13] Mai ismereteink alapján úgy tűnik, hogy a főnemesség elsősorban Bécsen keresztül jutott idegen, főként német és olasz muzsikusokhoz. Ez ideig még nincs adatunk az arisztokráciától arra, ami az erdélyi udvarból jól ismert gyakorlat, hogy magyarországi utazók vagy helyi ügynökök révén közvetlenül szerződtettek volna zenészeket Itáliában, Német- vagy Lengyelországban avagy másutt külföldön.

A nálunk dokumentált külföldiek esetében komoly hátrány, hogy a származási országukra vagy nemzetiségükre vonatkozó – gyakran igen bizonytalan – utalásokon túl csak nagyon kevésről rendelkezünk valamiféle életrajzi adattal. (Például némely Esterházy- illetve Nádasdy-muzsikusról, valamint olyan erdélyi fejedelmi zenészekről, mint Mosto vagy Thesselius.) Így viszont nincsenek információink a nálunk alkalmazott idegenek többségének képzettségéről, korábbi és későbbi tevékenységükről, valamint esetleges alkotásaikról. Ugyanakkor aligha kétséges, hogy még jó néhányukról fellelhetők lehetnének ilyenféle adalékok. Ez azonban csakis kitartó, szorgalmas adatgyűjtéstől, a külföldi forrásközlések folyamatos szemmel tartásától, s jelentős mértékben a hazai és külföldi kollégákkal való folyamatos együttműködéstől és konzultációtól várható. A nálunk megfordult idegen muzsikusok személyazonosságára vonatkozó újabb eredmények azonban – aligha szükséges hangsúlyozni – különösen fontosak lennének, hiszen éppen a rezidenciális zene milyenségét világítják meg, s végső soron segítenek megválaszolni az előbbiekben már

12 Makkai Lászó (szerk.): *Bethlen Gábor emlékezete*. Budapest: 1980, 520. – Szőnyi Ferenc fordítása.

13 Lásd Király: „Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban..." i. m.; Király Péter: „A magyarországi hangszertörténet Adattára." In: *Zenetudományi Dolgozatok*, 1995–1996. Budapest: 1997, 121–122.

érintett, az ország zeneéletének Európához való viszonyát illető lényeges kérdéseket. Megéri tehát energiát és kitartást fektetni az idevonatkozó hosszan tartó kutatásba.

A külföldiek hazai szerepét illetően röviden érdemes kitérni arra a figyelemre méltó jelenségre, amelyet Nádasdy III. Ferenc (1623–1671) rezidenciális zenéjét illető dokumentumok mutatnak.[14] A Nádasdy-féle udvartartás viszonylag csekély muzsikuslétszámából[15] ugyanis nyilvánvalóan következik, hogy a magyarországiak és az idegenek együtt játszottak, származásuktól függetlenül közös egységet alkottak. Nem gondolhatjuk, hogy a Nádasdynál kimutatható német/osztrák és olasz zenészek (illetve jelenleg nem adatolt esetleges egyéb külföldiek) egy-egy szólódarab előadásától eltekintve a helyiektől eleve elkülönülve rendszeresen külön muzsikáltak volna. Bizonyos, hogy mindez másutt is általában hasonlóan lehetett, hiszen pillanatnyilag csak az erdélyi udvarból tudunk időszakosan akkora együttesről, amelynél már elképzelhető bizonyos zenészcsoportok különválása.

Ahogy a zenészekre vonatkozó adataink a főnemességnél nagyszámú külföldi alkalmazását igazolják, ugyanúgy az a kevés, ami magáról a rezidenciális zenéről megtudható, szintén a legkülönfélébb nemzetközi zenei hatásról és heterogén zenei anyagról tanúskodik. Ez a sokféleség részben nyilván éppen a főúri szolgálatban álló idegen muzsikusok működésének eredménye. Végeredményben mai ismereteink alapján Szabolcsi ellenében már leszögezhetjük: tisztán *magyar* együttesek által játszott *magyar* rezidenciális zenéről a 16–17. századi főnemesség körében nem beszélhetünk.

A rezidenciális zenét illetően külön figyelmet érdemel a zenészek alkalmazási időtartama. Szabolcsi joggal hangsúlyozta, hogy: „a rendszeresség legfőbb követelménye az állandó apparátus". Mai tudásunk szerint e kritériumnak több hazai udvari együttes megfelelt: például az erdélyi fejedelmi udvaré vagy a Nádasdy, Esterházy, Batthyány rezidenciáé és nyilván számos más főúri családé is. Noha többnyire hiányoznak a pontos adatok, hogy melyik muzsikus meddig működött főúri szolgálatban, de annyi még a jelenlegi források nyomán is kétségtelen, hogy a zenészek-

14 Király Péter: *Nádasdy (III.) Ferenc rezidenciális zenéje*. Készülő tanulmány, a *Magyar Zene* számára.

15 A rendelkezésre álló hiányos források alapján a zenészlétszám csak egy-két évben (1644, 1648, 1656–1657, 1662–1663) körvonalazódik. Eszerint Nádasdy együttese 4–8 hangszeres és vokalis muzsikusból állt, ezekhez még egynéhány trombitás valamint egy dobos járult.

16 Georg Wolf, az Esterházyak üstdobosa 1653–1703 között, ötven évig szolgált, míg Huszár János Pál énekes összesen 33 évig volt az Esterházyak muzsikusa, egészen 1748-ig. Tank: *Studien* ... i. m. 39., 133.; Nádasdy III. Ferenc udvarában is akadnak olyanok, akik esetében felsejlik az évtizeden túlnyúló szolgálat: például a Trombitás Jakabot említő 1645 és 1663 közötti adatok legkevesebb 18 évi tevékenységét sejtetik, s még ennél is hosszabb, legalább húsz év tartó szolgálatra következtethetünk az 1624-ben, majd azután 1640–1641-ben dokumentált Trombitás Mátyás esetében. – Több évtizedes alkalmazás adatolható néhány erdélyi fejedelmi muzsikus esetében is. Hegedűs Rigó Mihály három uralkodó, Báthory Gábor, Bethlen Gábor és Rákóczi György udvarában mutatható ki 1609-től egészen 1646-ig, vagyis legalább 37 évig. Ciprian Seyler virginás legkésőbb 1613-tól egészen 1651-ig, vagyis minimum 38 éven keresztül állt négy fejedelem rendelkezésére, Báthory Gábortól egészen II. Rákóczi Györgyig. Sípos Antal viszont, aki Bethlen, Brandenburgi Katalin, majd pedig Rákóczi György udvarában mutatható ki 1615-től 1647-ig, legkevesebb 32 évet szolgált.

nek egy része hosszan egy helyben maradt. A legtöbben legalább egy évre leszerződtek – a megmaradt konvenciók tanúsága szerint ez lehetett az általános minimum –, de szép számmal akadhattunk olyan példákra is, amelyek több éves, sőt több évtizedre nyúló alkalmazásról tanúskodnak.[16] A zenészek egy részének hosszú évekre terjedő folyamatos szolgálata nyomán aligha kétséges, hogy a főúri rezidenciák együttesei alapjában nem egy-egy alkalomra összeállt *ad hoc* csoportosulások lehettek. Az alkalomszerűségről csakis az esetenkénti – és a forrásainkban sajnos csak nehezen nyomon követhető – kisegítők kapcsán beszélhetünk. Búcsút kell tehát mondanunk annak a romantikus elképzelésnek, hogy a magyar nemesi udvarokban elsősorban alkalmilag betérő vándor muzsikusok szolgáltattak zenét.

Mai ismereteink fényében úgy tűnik, hogy miközben a helyiek – legalábbis részben – hosszasan szolgáltak, addig a külföldiek többsége inkább csak egy-két évre szerződött. Ez azonban olyan általánosítás, amely könnyen tévesnek bizonyulhat, hiszen eddig csak egy-két kivételes eset akad, amikor valamely idegen muzsikus alkalmazási ideje biztosan körülhatárolható. A többségnél lényegében nem ismerjük pontosan, hogy mettől meddig működtek. Az, hogy valakiről csak egy-két adatunk van könnyen lehet a forrásínség eredménye; miközben úgy tűnik, hogy az illető valahol csak rövid ideig volt, valójában azonban esetleg akár évekig is szolgálhatott egy helyen. Végeredményben tehát csak nagyon óvatosan ítélhetünk.

Végére érve az előadásnak, amellyel az udvari zenével kapcsolatos további kutatás szükségességére szeretném hangsúlyozottan felhívni a tisztelt jelenlévők, illetve zenetudományunk egészének a figyelmét, s különösen arra, hogy érdemes lenne a fiatal kutatóknak foglalkozniuk ezzel az érdekes – és nyilván még sok meglepetést kínáló – munkával, röviden visszatérnék Bárdos Kornél személyéhez: 2003 novemberében lesz tíz éve, hogy Bárdos Kornél elhunyt. Javasolom: rendezzen a Társaság egy nemzetközi konferenciát e nagyérdemű kutatónk emlékére. A konferencia fő témái pedig legyenek éppen a Bárdos által kutatott területek: a 16–18. századi városi zene, valamint az általa élete végén felvállalt téma, az udvari zene.

ABSTRACT

PETER KIRÁLY*

SOME PROBLEMS IN 16–17TH CENTURY HUNGARIAN COURT MUSIC RESEARCH

This study underlines the need for extensive research on the court music of Hungary. In particular there is a need for further research on the court music of the high nobility, which (with the exception of the famous Esterházy family) has not yet become a subject of thorough musicological research. In this short general survey, based on the present state of knowledge, the author draws attention to some features of musical life in residences of the Hungarian aristocracy, first of all to the notably frequent employment of foreign musicians. They came mainly from southern Germanic lands (Vienna here played a noteworthy transmitting role), others were from Italy or Poland. A few musicians from other neighbouring countries or territories are also documented. Their role and influence is briefly discussed. Difficulties concerning their identification are also observed, as well as problems caused by the sparseness of available data on their earlier or later careers abroad. The mixed international make-up of court music ensembles contradicts previous views about the solely Hungarian character of the music in residences of the high nobility in Hungary.

* Peter Király, born 1953 in Budapest (Hungary); since the 1980s he has lived mainly in Kaiserslautern, Germany. In recent decades he has published a great number of musicological studies devoted to the history of the lute and lute playing as well as to the music history of Hungary during the 16th and 17th centuries. His recent research focusses on the life and work of Valentin Bakfark and especially on Hungarian court music.

Wilheim András

AZ EGYÉNI SZEMPONT*

Bármennyire túlzónak, megalapozatlannak s ugyanakkor örökéletűnek tűnik is a közkeletű s ily módon enyhén közhelyes vélekedés a művészet végéről, mégis sok igazság van abban, hogy a huszadik század utolsó harmada legalábbis a művészet hagyományos képének végét hozta. Valóban: minden lehetséges, nincs olyan eszköz, megnyilatkozási forma, műfaji és technikai kombináció, amely kizárólagos lehetne, vagy amely kizárható lenne a művészet korábban még mozdíthatatlannak vélt kategóriáiból. Néhány évtized alatt új művészeti (vagy fél-művészeti) területek létrejöttének lehettünk tanúi, s voltaképpen mára meghatározhatatlanná vált, mi is tartozik valójában valamely művészeti ág szigorúan vett törzsanyagába, mi az, ami valóban beleillik abba a fősodorba, amelyet a mi éghajlatunk alatt több évszázad során hozott létre mesterek és mára névtelenné vált szorgos munkálkodók sora. Sohasem volt még ennyire kiélezett az a döntéshelyzet, amely előtt egy pályáját kezdő alkotó áll; el kell határoznia, hogy mi az, amit a tradíciónál jóval kevesebbé: egyszerű ismeretanyaggá vált múltból elfogad, vállal, követendőnek tart a maga számára. Csekély az esélye annak, hogy valaki valóban újat, sosemvoltat, szemléletében, eszközeiben, megvalósítási formáiban valóban eredetit tud létrehozni, olyasmit, ami valóban jogot formálhat arra, hogy a majdani, ha egyáltalán megírható, egyetemes zenetörténetben lábjegyzetként megemlíttessék. Korántsem arról van csupán szó, hogy a „mondanivaló" és a szolgálatába állított „eszközök" nem tarthatnak igényt az originalitásra – nagyobb gondot jelent, hogy megváltoztak a művészet fogyasztásának alkalmai és helyszínei, jól érzékelhetően már a múlt század hatvanas éveiben, de egyre drámaibban az ezredfordulóra, s változnak megjósolhatatlan irányba tovább.

Vannak olyan alkotók, akiket nem vagy kevésbé nyomaszt ez a helyzet; ám mindazok, akik erősebben kötődnek a múlt elemeihez, akik valóban élik s alkotásaik számára tápláló forrásnak tekintik a tradíciót, akiknél a saját munkájukkal szemben is erősen működik egyfajta kritikai attitűd, akár bénító súlyát is érezhetik. Van-e még mód a megszólalásra, lehet-e érvényeset mondani egy olyan nyelven, amely aligha tarthat már igényt arra, hogy szélesebb közönség értésére számíthasson. Minden újabb mű kísérlet a helymeghatározásra, az újraértelmezésre – s egyút-

* Előadásként hangzott el 2002-ben, a Balatonföldvári Zenei Napokon, a Szőllősy András munkásságának szentelt zenetudományi konferencián. Mostani formájába beléfoglaltam egy korábbi előadásom *(Típusok és változatok* – elhangzott a komponista 75. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon) néhány bekezdését – a szövegnek ezt a megfogalmazását tekintem a véglegesnek.

tal beismerése annak a bizonytalanságnak is, amely technikáknak és stílusoknak soha korábban nem létezett sokfélesége, felemelkedésük, mondjuk így: divatjuk, majd az egyedüli üdvözítő voltukba vetett bizalom megszűnte, szinte bukása láttán fogja el a szemlélőt.

Szőllősy András zeneszerzői pályájának második felívelése is ezzel az alapvetően tragikus eredményre vezető helyzetelemzéssel kezdődött. Ritka tudatossággal és kíméletlenséggel végezte el ezt az analízist, és elsősorban ennek tudható be, hogy sokáig kizárólag alkalmazott zenével foglalkozott. Az ő generációja – különösen a sajátos magyarországi helyzetben – hihetetlen élességgel tapasztalta meg a huszadik század nagy stílusainak létrejöttét és érvényvesztését; természetesen nem a nagy művek hozadékát kérdőjelezve meg ezzel, hanem fölismerve azt, hogy valamennyi nagy, zárt stílus alapvetően folytathatatlan, mert annyira individualizálódott kinek-kinek a technikája és stílusa, hogy az epigonizmus veszélye nélkül aligha válhat követőjükké valaki. Mindehhez járult Szőllősy esetében a Kodály növendékeként töltött évek tapasztalata, amely fölvetette persze egyfajta klasszicizálódás lehetőségét is, ám a Petrassi mesteriskolájában eltöltött év, közvetlen a háború után, ám ne feledjük, hogy még az ötvenes évek nyugati zeneszerzésében létrejött földcsuszamlásszerű változás előtt, megingatta az e klasszicizálódásban való bizalmat is. Szőllősy a kezdettől tudatában volt annak, hogy Bartók megoldása annyira egyéni út, annyira módszeres és befejezett, hogy közvetlen tapasztalatot inkább az alkotói etika szempontjából adhat a zeneszerzőnek, az anyag minden vonatkozásában való megismerését, körüljárását szuggerálja, de a saját zeneszerzői eszköztár kimunkálásához mintát nem adhat. Az ötvenes évek kényszerű bezáródása, az elszakadás a kortársak párhuzamos törekvéseitől, egyben a hazai kollektív stílus, egyfajta nemzeti „klasszicizmus" megteremtésének ideológiailag sulykolt illúziójától való elhatárolódás sok szempontból is indokolja, hogy Szőllősy András ebben a periódusban alig jelentkezett kompozícióval. Amikor a tájékozódás lehetősége megnyílt, természetesen a kiesett évek ismeretanyagának pótlása Szőllősy számára is fontossá vált, ám hazai kortársaitól eltérően őt ez nem később etűd jelentőségűvé visszaminősülő darabokban, vagy éppen a gyorsan elsajátított ismeretanyagot mintegy vizsgadolgozatokban felmondó művek írására serkentette; ő továbbra is hallgatott, továbbra is esztétikai és gyakorlati problémaként élve meg az ötvenes–hatvanas évek fordulójának stílusokat és irányzatokat teremtő és temető zenetörténeti szituációját.

Minden bizonnyal alkati kérdés is, hogy a tapasztalatok és gondolatok nem kívánkoztak művekké formálódni; Szőllősy András második pályakezdéséről kimondható, hogy az életmű voltaképpen alkalmi darabokból épült. Sohasem az ellenállhatatlan belső késztetés, hanem csaknem mindig a felkérés, a megrendelés, a határidő szorítása kényszerítette ki a művet – a pálya első, döntő sikerét hozó mű esetében nem kisebb gyakorlati cél, mint a zeneszerzőként való lét igazolása, bizonyítása a kevéssé kollegiális szakma előtt. Ám éppen a sorra születő művek bizonyítják, hogy az alkalmi kihívás, ha állandó belső készenléttel párosul, ugyanúgy érvényes műveket hozhat létre, mint a spontán belső kényszer. Bármennyire paradoxnak hangzik is, kimondható, hogy a zeneszerzőként való létezés nem csupán akkor van

jelen, ha minduntalan szembeötlő művekben ölt testet – nagyon is huszadik századi jelenség a nagy mesterek hallgatása, zenei példákat idézve gondoljunk Varèse, Ives, Ruggles, vagy a korai Kurtág olykor évtizedes, látszólag terméketlen periódusaira, vagy a század összművészetének legtalányosabb alkotójára, Marcel Duchampra. A hallgatás természetesen nem ment fel az állandó munka alól, a gondolkodás, az értékelés, az önkritika állandó működtetésétől. Csak akkor kell megszólalni, új művet létrehozni, ha valóban újat, érdeklődésre számot tartót, meglepőt közöl a mű – s Szőllősy esetében ennek fordítottja is igaz: a különböző megrendelések nyomán létrejövő műalkotás mindig mutasson fel valami olyan újdonságot, amelyet a korábbiak alapján nem lehetne könnyen kikövetkeztetni.

Többről van itt szó, mint az egyéni stílus kérdéséről. Nyilvánvaló, hogy a művek sorából minden szerző esetében ki lehet mutatni általánosítható jegyeket, technikai megoldásokat, sajátos hangütést, hangzásvilágot, és így tovább. Mégis, éppen a szinte követhetetlenül gyorsan változó irányzatok idején éppen azoknak a szerzőknek volt „egyéni" stílusuk, akik szinte tudomást sem vettek a körülöttük lévő világról, akiket nem érintett meg a változások szele – mindenki más, azok, akiket a század meghatározó mestereiként tartunk számon, nyitottak voltak a sűrű egymásutánban, több-kevesebb radikalizmussal fölvetődő problémák iránt.

Zeneszerzők véleménye saját alkotásaikról – még akkor is, ha az autoanalízisek tartalmaznak fontos, megkerülhetetlen, olykor megvilágító erejű felismeréseket – csak ritkán mondanak valóban érvényeset magukról a műalkotásokról. Többnyire adalékok csupán, korrekt esetleírások, szándék és megvalósítás kettősségének igencsak keskeny határvonalán. Árulkodóbbak viszont azok a megjegyzések, amelyeket egy komponista mások műveiről, művészeti törekvéseiről tesz – akár egyetértőleg, akár kritikai éllel, de önkéntelenül is olyan észrevételeket tehet, amelyek szinte ars poetica jelentőségűek, önarcképek álarcban, árulkodó önleleplezések a figyelmes olvasónak és a hallgatónak. Szőllősy András egy végül szinte saját írássá formált s ilyeténképp autorizált interjújában, ha személytelenné stilizálva s távolságot tartón is, nyíltan megfogalmazza annak a huszadik század utolsó harmadában dolgozó komponistának a dilemmáját, aki látta már technikáknak és stílusoknak a mi korunk előtt soha nem létezett kavalkádját, s látta mindezeknek a technikáknak és stílusoknak felemelkedését és az egyedül üdvözítő voltukba vetett hitek bukását is. Ebben a helyzetben, a mindent lehet korában válik fontossá Szőllősy András szinte *ars poetica*nak beillő megfogalmazása – talán nem is tudjuk másként elgondolni, mint ő:

> Nem tudom, van-e egyáltalában egyéni stílus. Az a dolgunk, hogy „rendet teremtsünk a hangok között". Ennek nyilvánvalóan milliónyi módja van, mégis valószínű, hogy valamennyi értelmesnek látszó módot kipróbálták már. [...] úgy gondolom, hogy az egyéniség nem abban van, hogy valaki valami gyökeresen újat talál ki. S ha mégis úgy hisszük, hogy valakinek ez sikerült, elég alaposan elmélyednünk a zene történetében, hogy rájöjjünk, hogy a merőben újnak hitt gondolatok is már régen – gyakran évszázadokkal ezelőtt – felmerültek. [...] Azt hiszem, inkább arról van szó, hogy a dolgok közötti összefüggésekben, elrendezésükben talál-e valaki olyan egyéni szempontot, amely szerint át tudja csoportosítani a jelenségeket.

Látszólag lemondó és beletörődő, ám lényegét tekintve mégis gyökeresen az új pártján áll ez a hihetetlen éleslátásról és határozottságról tanúskodó néhány mondat, hiszen nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a zeneszerző számára csak egész kivételes esetben adatik meg, hogy valóban újat mondjon – eszköztára a már meglevő, mások által kitalált anyagokból, felfedezésekből, eljárásmódokból tevődik össze, s a legfontosabb, hogy ahhoz találja meg az egyéni szempontot, hogy emez adott alapanyagot sajátos módon rendezze el – vagyis hogy nem az eszközök és alapanyagok keresésének szintjén, hanem a jelenségek átcsoportosításában és főképp az átcsoportosítani-tudásban lássa azt érvényesülni. Az egyéni szempont alkalmazása azonban nem vezet el közvetlenül a valódi egyéniséghez; Szőllősy radikális kritikája itt is érvényesül:

> Kétségtelen, hogy ha valaki egész életében ugyanazt a zenét írja, azt a látszatot keltheti, hogy egyéniség. Olyankor szokott ez elkövetkezni, amikor a zeneszerző rátalál (vagy úgy hiszi, hogy rátalált) egy olyan eljárásra, amely elkülöníti őt a többi pályatársától. Ha azonban ez az eljárás csak arra szolgál, hogy a különállást hangsúlyozza, menthetetlenül önismétléssé válik. A valódi egyéniségben épp az a csodálatos, ahogyan műről műre változik, alakul, ahogyan egyre tágabbra meri szabni képzeletének határait, ahogyan egyre gazdagítja a már birtokba vett világot.

Megfogalmazása idején meglepően újszerű volt ez a nézet – akkoriban nem volt még divat a posztmodernről beszélni. Talán némiképp anakronizmusnak is hatott akkoriban, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján az egyéniség szerepéről, az individuális törekvések veszélyéről s a tradícióhoz való kötődésről ezzel a nyíltsággal beszélni. Ha általános zenetörténeti modellként való használhatóságával kapcsolatban merülhetnek is fel bennünk kételyek, személyes őszinteségét nem lehet elvitatni. Ha pontról pontra végignézzük az idézet állításait, jó leírását kapjuk annak a zenei ideálnak, amelyet Szőllősy a műveiben követ, s persze magyarázatot kapunk arra is, hogy miért oly ritkák zeneszerzői megszólalásai.

Milyen is hát – először *in abstracto* – ez a zeneszerzői attitűd, zenei ideál, gondolkodásmód?

Legelsőbben is: ezer szállal kapcsolódik a tradíciókhoz, ráadásul nem csupán a készen kapott, hanem a zeneszerzői tapasztalat nyomán *választott* tradíciókhoz. Nem mintha tradicionális vagy stilizált lenne; de nem is retrográd, ahogyan a legkülönfélébb köntösben felbukkanó neokonzervatív törekvések azok. Ebben a zenében a tradíció: adottság; az a mindenki számára hozzáférhető ismeretanyag, ami az európai zenetörténetet az elmúlt korokban megteremtette, annak minden technikai módszerével, leírható szabályaival és nem utolsósorban megvalósult remekműveivel. Ez az az ismeretanyag, kultúrkincs, amelyben – az idézettek szerint – megtalálható a hangok rendszerezésének valamennyi értelmes lehetősége, az a formulakészlet, amelynek a továbbiakban már csak permutációi és kombinációi lehetségesek. [Ennek az állításnak a tényszerű igazságát nem vizsgáljuk most (noha bizonyos, hogy csak analógiaként, és fenntartásokkal értendő), de most nem zeneelméleti axiómaként, hanem mint egy gondolkodásmód alapját, kiindulópontját kell elfogadnunk.]

Továbbá: ez az attitűd nagyon komolyan veszi az életművek belső egységességét, mondhatnók: a darabok szerves egymásra épülését és egymásrautaltságát. Hisz az életművek folyamatos gazdagodásában, a művek közötti összefüggések fontosságában, abban, hogy egy szerző gondolkodásmódját egyetlen darabja alapján nem, csak valamennyi műve ismeretében tudjuk nyomon követni. Ha ugyanis a gondolkodásmód egyéni volta az anyagok elrendezésének módjában nyilvánul meg, akkor ahhoz legalábbis ismernünk kell az anyagoknak többféle elrendeződését, azaz egy komponista minél több művét, sőt teljes oevre-jét, hiszen azonosság és különbözőség csak akkor tűnik a szemünkbe, ha felismerjük és rendszerezzük magunkban az azonos vagy hasonló gondolatok eltérő megnyilatkozásait. Mindez természetesen a komponista részéről is nagyfokú tudatosságot feltételez, hiszen a rendelkezésére álló eszköztár kombinációit, annak korábbi megvalósulásait is állandóan szem előtt kell tartania, elkerülendő az azonos megoldások automatizmusából fakadó önismétlést.

Ez az attitűd elképzelhetetlen volna a fejlődés linearitásába vetett hit nélkül is. A tradícióhoz való kapcsolódás ugyanis egyben annak a régi zenetörténeti elgondolásnak a része is, amely a történelem evolucionista felfogását feltételezi: a megoldások alakulása, fejlődése jól követhető a művek egymásutánjában. A művek ugyanis nem csak úgy függenek össze egymással, hogy megrajzolhatjuk szimultán kapcsolataik hálóját, hanem úgy is, hogy nyomon követhető valamely idea genezise és kimunkálása az egymást követő művek sorában. Ugyanakkor ez az evolucionista elgondolás egyfajta csapda is, hiszen egy életműre vonatkoztatva a kezdőpont egyúttal a történelemre való reflexió végpontja is; ez a pont az, ahol a szerző kapcsolódik a hagyományhoz, de egyúttal el is vágja magát tőle, saját útjára tér, s azzal már nem törődik, nem is törődhet, hogy az, amit létrehoz, miként csatolható majd vissza a folyamatos tradícióhoz.

Részben az evolucionista elképzelés, részben pedig a művek közös vonásait biztosító *egyéni szempont* az, ami magyarázatot adhat a jellemző stílusjegyek, hasonló tématípusok, eljárásmódok, szerkezeti megoldások előfordulására a különböző kompozíciókban; a mű mint magában álló entitás természetesen elemezhető, magyarázható és értelmezhető, de valamennyi elemének konnotációja, jelentése, olykor eredete is csak a más darabokkal való összefüggéseiben tárható fel. A szerkezeti elemzés ugyanakkor nem hívhat segítségül effajta külsődleges segédeszközöket – ott a mű belső logikája, konstrukciójának zártsága az, amit meg kell értenünk. Ha azonban a zeneszerzői magatartásról szeretnénk képet kapni, akkor éppen a vándor-motívumok, a rokon megoldások, a már-már kézjegynek számító technikai megoldások igazítanak el – minden pejoratív él nélkül használva most a kifejezéseket: a kipróbált és bevált szerkezetek, a sablonok, a jól leírható modellek. Hiszen éppen ezek azok az alkotórészek, amelyeknek újszerű, egyéni csoportosítása, csoportosításaik lehetőségének felismerése az, ami – a fent idézett álláspont szerint – a művészi eredetiség, egyéniség záloga lehet.

Aligha nevezhető jogtalannak, ha a zenetörténész Szőllősy interpretációját most a zeneszerző Szőllősy Andrásra próbáljuk meg vonatkoztatni. Ha valaki, mint ő,

olyan intenzitással foglalkozott a zenetörténet, egyáltalán a zeneszerzői gondolkodás elméleti kérdéseivel, arról aligha feltételezhetjük, hogy általános érvényűnek szánt megállapításában ne volna önreflexív elem, azaz elméleti gondolkodása ne merítene saját gyakorlati, nevezetesen zeneszerzői tapasztalataiból. A kortárs persze nehezen függetlenítheti magát az életművet körülvevő anekdotikus elemektől, legyenek azok mások implikációi vagy a szerző szíves, ám magáról szólva oly ritka szóbeli közlései; most mégsem idéznők azt a többé-kevésbé közismert életrajzi mozzanatot, ami e zeneszerzői pálya *nyilvános* szakaszának szokatlanul kései indulásához vezetett. Vagy legalábbis: mintha megmagyarázná ezt a kései indulást, megnevezné kiváltó okát. Én mégis inkább a nyilvános szóra tenném az előző mondat állításának hangsúlyát: ha érvényes az a kép, amelyet fentebb e zeneszerzői attitűdről vázoltunk, akkor a zeneszerző-lét nem okvetlenül csak a művekben nyilatkozik meg, hanem a zenekultúrához való viszonyban.

Ez a viszony már a huszonkét éves Szőllősy egy munkájában, nevezetesen az 1943-ban írt *Kodály művészete* című disszertációjában is tetten érhető. „A klasszicizmus struktúrális tulajdonság a mű szempontjából, etikai magatartás a komponistáéból" – summázza egy helyen Kodály viszonyulását a hagyományhoz. A klasszicizmus ezen értelmezés szerint, hangsúlyozzuk, nem értékmérő, hanem valóban magatartás: a válogatás, az elfogadás, a mérlegelés képessége. S egyúttal a megszólalás súlyának érzékelése is: irtózás a feleslegestől, a már ismertnek ismétlésétől, újbóli változatlan kimondásától. Kodály életművének alakulását látva, műveinek elapadását konstatálva a látlelet 1943-as sejtése pontos volt. Szőllősy, a Kodály-tanítvány, mintha a fordított utat követné: hosszú hallgatási periódust követően egy pillanattól kezdve egymást érik, többnyire éves rendszerességgel, néha nagyobb gyakorisággal kompozíciói.

Az a néhány mű, amelyet az úttörést jelentő *III. concerto,* azaz 1968 előttről ismerhetünk, igazolja ezt az interpretációt. Nem mintha nem volnának figyelemre méltók e korai művek is. A *Nyugtalan ősz* című szólókantáta 1955-ből kitűnik sajátos dallaminvenciójával s a különálló tételeket formailag is egységbe fogó szerkezeti megoldásaival, a monotematikánál jóval mélyebb összefüggéseket lehetővé tevő quasi-tonalitásával. A mintegy tíz esztendővel későbbi *Tre pezzi* fuvolára és zongorára inkább kísérlet: hangpróba a legújabb zenei törekvések tradíciójának feldolgozása után – sok korhoz kötött elemmel, internacionális nyelven és grammatikával; bár ma már azt is látjuk, hogy melyek azok a megoldásai, amelyek valóban Szőllősy saját stílusjegyeivé váltak, a mű egésze mégis előkészületnek tűnik: aligha véletlen, hogy négy esztendeig nincs folytatása. (S tegyük itt hozzá: a műfajnak is alig: a zongorával kísért szólóhangszer nem a természetes megszólalási közege a komponistának – a *Suoni di tromba* nem emelkedik túl az alkalmi darab rangján.)

Ebből a szempontból a *III. concerto* valóban kivételes pillanatban született; a korábbi darabokból láthatjuk, hogy eddig sem a művek megírásához való készség hiánya tartóztatta meg a komponistát, hanem az éppannyira ösztönös, mint tudatos várakozás a megfelelő pillanatra, arra a zenetörténeti helyzetre, amikor valóban aktuális lehet az a közelítésmód, azok a technikai megoldások és az az anyag, amellyel

dolgozni tud. 1968 táján a világ zenetörténetében volt aktualitása egyfajta klasszicizáló attitűdnek: ma már jól látjuk, hogy ekkoriban zárult le a II. világháború utáni avant-garde kombattáns periódusa, megszűntek az egyeduralomra törő irányzatok, s kezdetét vette egy sokkalta pluralistább zenekultúra, amely sokféle orientáció lehetőségét és együttes érvényességét vetette fel. Szőllősy ekkor jelentkezett concertójával, amely (hogy régi Kodály-könyvének kifejezésével éljek) teret enged a *zenei „kiszűrésnek"*, azaz annak a módszertanilag is megfogható kompozíciós eljárásnak, amely csak annyit és csak azt engedi átvenni hagyományból és környezetből, amennyit valóban az egyéni igény fogad el belőle.

Közelebb vihet e habitus megértéséhez, ha röviden utalunk arra, hogy mit nem vett át Szőllősy azokból az eljárásokból, amelyeket a kortárs zene közelmúltja oly bőséggel kínált pedig fel a jelenkori zeneszerző számára. Nem fogadta el mindenekelőtt azt a deklamatorikus melodikát, amelyet az 1950-es évek poszt-weberni címkével jellemezhető irányzatai alkalmaztak – s ugyanakkor nem fogadta el azt a pépszerű aleatóriát sem, amely az úgynevezett lengyel iskola tevékenysége nyomán lepte el évtizedekre az európai típusú zeneszerzés kevésbé ellenálló *species*eit. (Tartozunk az igazságnak azzal, hogy megemlítjük: próbálkozott vele ő is, nevezetesen a *IV. concerto* egy helyén, de ott is álmegoldásnak bizonyult, amelyhez nem is tért vissza ilyenformán soha többé.)

A *III. concerto* után újabb négy év kellett ahhoz, hogy valóban kiforrottan megjelenjék az a hangzásvilág és az a formulakincs, amelyet valóban Szőllősy András sajátjának tarthatunk. Típusok és változatok – ekképp foglalhatnók össze az interpretáció lehetséges nyomvonalát: Szőllősy munkáiból valóban kikövetkeztethetőnek vélünk néhány jellemző alaptípust és ezek számos variációját. Tárgyszerű elemzéssel lehet kimutatni, hogy a *Trasfigurazioni* óta minden darabjának építőkövei azonosak – ám kombinációjuk más és más, pontosan aszerint, „ahogyan [egy komponista] egyre tágabbra meri szabni képzeletének határait, ahogyan egyre gazdagítja a már birtokba vett világot."

Ha figyelembe vesszük most, hogy az alkotóelemek többféle forrásból is származhatnak, sőt tradicionális eredetük esetleg pontosan kimutatható, elrendezésükben pedig felismerjük az egyéni szempontot, kimondható, hogy ettől a zenei ideáltól indíttatása szerint sem idegen egyfajta eklektikus szándék – ha nem törekszik is rá, nem zárkózik el tőle. Ha elfogadjuk azt, hogy nem a dolgok kitalálásában, hanem a közöttük lévő összefüggésekben, elrendezésükben kell fellelnünk az egyéni szempontot, akkor ez az eklektika korántsem szervetlen, hanem magából a művek mögött lévő koncepcióból ered. Megfogalmazható ez a törekvés úgy is, hogy Szőllősy sajátos válasza ez az ötvenes–hatvanas évek zeneszerzésének ökonómiát, homogenitást célzó irányzataira.

Korántsem azt szeretném ezzel állítani, hogy a Szőllősy-művek jellemzője az anyagok közötti koherencia hiánya vagy mellőzése lenne. Darabjainak belső összefüggésrendszerét, sőt az egyes művek közötti kapcsolatokat is számos technikai elem állandó visszatérése, bizonyos hangsorozatok (mely nem más, mint a klasszikus tizenkétfokúságból ismerős sorok leszármazottja), több darab hangrendszerének

rokonságát is biztosítja; ugyanígy a ritmika megszervezésének elemei vagy bizonyos hangközök kiemelt használata rendre visszatér az egyes kompozíciókban. Sokáig úgy gondoltam, hogy mindezek az elemek, valamint a formaszerkezetek nagyobb, egységes tömbökből való felépítése elsősorban Szőllősy zenéjének klasszikus, pontosabban klasszicizáló attitűdjéből erednek.

Ma már inkább arra hajlanék, hogy ezt a klasszicizáló törekvést is az eszköztár részének tekintsem: éppolyan határozottan vállalt és tudatosan alkalmazott gesztusnak, mint a darabokban fellelhető textúratípusokat, sajátos dallami megoldásokat, jellegzetes hangszerelési ötleteket.

Olyannyira formalizált ez a zenei világ, hogy a *Trasfigurazioni* után szinte mindegyik darabjának építőelemei azonosak, ám kombinációjuk mindig más; sorrendjük változik, arányaik különböznek, s ennek révén más-más súllyal vannak jelen, de a legfontosabb típusok többnyire kimutathatók. Megjelennek a pontosan megszabott fordulóhangok között meanderező glissandotömbök és a sarkosan ritmizált struktúrák, amelyek belső szerkezete olykor meglepő hasonlóságot mutat, ám a játékmód változása ugyanannak a zenei anyagnak hallhatóan más karaktert ad; jellemzőek a hangszeregyüttes teljes terjedelmét átfogó hangfürtök, amelyek belső ritmusa sajátos lüktetést ad a pozícióját tekintve mozdulatlan hangzásnak, s ugyanígy sok műben megtaláljuk azt a fajta szövésmódot is, amelyben a különböző hangszerek a nagyon hasonló felépítésű és azonos regiszterben mozgó motívumokat különböző egyenletes sebességgel, rendezett, ám mégis alig kontrollálhatóan bonyolult heterofóniaként szólaltatják meg. A ritmika érdekes jelensége egy sajátos osztinátó-technika, amely mind az ismétlődő ritmusképletek hosszának, mind hanganyagának állandó változásával jár együtt, egyaránt emlékezetünkbe idézve bizonyos Bartók-féle megoldásokat (például az *I. zongoraversenyből*), vagy akár a nagyjából ekkortájt, a hetvenes években jelentkező repetitív zene egyes mozzanatait. Mindezek a szövésmódok, karakterek jól elkülöníthetők egymástól, tipizálhatók; ugyanígy a több műben is szinte változatlan formában felbukkanó témafejek vagy a már említett, a teljes kompozíciók konzisztenciáját biztosító (a stockhauseni *Formel* értelmében vett) sorok. Szőllősy zeneszerzői technikájának azonban legfontosabb jellemzője, kortársai között egyedülálló módon, sajátos ellenpontozó technikája. Ennek az ellenpontnak a megjelenése tűnik a legdöntőbb változásnak a *III. concerto* és a *Trasfigurazioni* között, és a későbbi művekben egyre gyakoribbá, majdhogy kizárólagossá válik. Ez a kontrapunktika nem hasonlítható a például Ligetinél oly gyakori, s találó kifejezéssel mikropolifóniának nevezett fenoménhoz – a Ligeti és Szőllősy közötti kapcsolat inkább azokban a textúrákban mutatható ki, ahol különböző sebességű mozgások jelennek meg egyidejűleg, tökéletesen megszüntetve a metrikus érzetet (csak míg Ligetinél e sebességek az egyes szólamokon belül is változnak, nagyobb hajlékonyságot s egyben elmosódottabb vonalakat eredményezve, addig Szőllősynél e sebesség mindig jól követhetők, s az összegződő struktúra ezáltal lesz keményebb, sarkosabb). De a Szőllősy-kontrapunkt nem leszármazottja annak a strukturális kereteket is adó polifóniának sem, amely legtisztább formájában Webern munkáiban tanulmányozható. Szőllősy kontrapunktja szabad ellenpont, amely egyaránt maga mögött

tudhatja a Bachra visszavezethető hangszeres ellenpontot, de Stravinsky barokkos stilizációit és Bartók egy meghatározott periódusának kontrapunktikáját s talán bizonyos olasz mintákat is, mondjuk Dallapiccola szerializmus előtti periódusából. Legerősebbnek azonban egy minden bizonnyal meglepően hangzó, s tudatos viszonyulásnak biztosan nem nevezhető kapcsolatot érzek: a kései Kodály művészetét. Korántsem azt akarom mondani ezzel, hogy Szőllősy zenéje valamiképpen is a Kodályé folytatása volna; sokkal valószínűbb számomra, hogy a kapcsolat – vagy nevezzük így – a hatás jóval áttételesebb. Ha Szőllősy, tanítványként, valóban elsajátíthatott valamit Kodály – képletes vagy valódi – iskolájában, az ennek a szabad ellenpontnak a művészete volt, s amint rátalált arra a zenei anyagra, amelyet valóban a sajátjának érzett, szinte ösztönösen lelt rá arra a mélyen beléivódott kompozíciós technikára is, amellyel megmunkálhatta.

A darabok formaképzését leginkább talán egyfajta montázs-elvként írhatnánk le, amely azonban közeli rokonságban áll a motettaformával is. Ha változást észlelünk Szőllősy formaképzésében, akkor abban a tendenciában érhetjük tetten, hogy a formák külső keretei egyszerűsödnek, kevesebb anyagtípusból állnak, akár egy tétel is képviselhet önálló karaktert, minden kontraszt nélkül (a formafejlődés szempontjából is érdekesek a *Musica per ottoni* vagy a *Töredékek* tételei).

A korábban említett zenetörténeti párhuzamok, hivatkozások korántsem véletlen utalásokként kerültek most ide. Érzékeltetni szeretnék azt a kontextust, amelybe Szőllősy András művészete is tartozik, s amely kontextust, illetve annak összefüggéseit az ő munkásságával, alig vizsgálta még a kritika és a zenetörténet-írás. Kétségtelen, hogy nem könnyű valakinek a helyét egy nagyon képlékeny, állandóan változó s éppen ma eléggé áttekinthetetlennek tűnő folyamatban kijelölni, de alighanem elodázhatatlan a feladat. Történeti gyökerei, technikájának forrásai jól felmérhetők, nagyobb problémát jelent azonban annak a stílusiránynak a meghatározása, amelybe művészete tartozik. Minden bizonnyal technikai ismérvek alapján lehet majd elkülöníteni komponisták azon csoportját, akik hasonló eszközökkel munkálkodva, s ha a felületen nagyon is különböző műveket hoztak létre, valamiképpen rokonságot mutatnak egymással. Látszólag nagyon különböző iskolákhoz tartozó zeneszerzők kerülnek majd így egymás mellé, Kodálytól Stockhausenig, s a legközelebbinek vélt alkotóig, Ligeti Györgyig – ám ez a furcsa lista alighanem összefügg azzal a jó értelemben vett eklekticizmussal, amelyre korábban utaltunk. Korántsem társtalan alkotó Szőllősy András a huszadik század utolsó harmadában – sőt, klaszszicizáló törekvéseivel bizonyos értelemben meg is előlegezte a kor uralkodó tendenciáit, amelynek furcsa vadhajtása lett az a retrográd hullám, amelyet nap mint nap tapasztalhatunk. Szőllősy zenéje azonban abban is egyéni szempontot követ, hogy soha, egyetlen pillanatra sem adta fel radikalizmusát, amelyben jól megfér egymással ellenpontozó szerkesztés és osztinátószerű ritmika, széles ívű dallamosság és hangközkonstrukciók, ám sohasem a szintézis, az összefoglalás igényével, hanem inkább a mindenkor megújulni kész kísérletező hajlamnak és felfedező kedvnek izgalmával.

ABSTRACT

András Wilheim:
THE INDIVIDUAL POINT OF VIEW

This essay attempts to illustrate the formation and evolution of a modern, 20th-century style through the career of composer András Szőllősy. This style is candidly attached to deliberately selected traditions and the individual point of view, which comprises an original arrangement of previously known stylistic elements and features originating from various sources, and emerges from the organic interdependence and mutuality of works. There is a novel classicistic attitude to be observed in Szőllősy's compositions which could even seem surprisingly anachronistic at the time it first appeared in the 1970's. In retrospect, however, it is obvious that its radical gesture was not without peers in its own generation – what is more, several of its features heralded the prevailing eclectic styles of the end of the 20th century.

FORRÁS

Breuer János

JEGYZETLAPOK SZŐLLŐSY ANDRÁSRÓL*

Hogy valami személyessel kezdjem: kilenc autogramot őrzök Szőllősy Andrástól. Zeneakadémiát megjárt kollégáim közül bizonyára sokan gyűjtöttek ennél többet is. Én azonban legalább olyan becsben tartom a főiskolai indexembe került aláírásokat, mint a passzionátus gyűjtő az első napi bélyegzővel díszített új bélyeget az albumában. 1951/52 első professzori tanéve volt Szőllősynek, nekem meg tőle első évi szignóim, távoli analógiájára az első napi bélyegzőnek.

Nem érdem, nagy szerencsém inkább ezeknek az osztályzathitelesítő autogramoknak a szövegkörnyezete. Egy leckekönyvbéli sorral az övé fölött Ligeti György, alatta Járdányi Pál neve olvasható s még Maros Rudolfé is, ugyanazon az oldalon. Magyar – de nem csak magyar zenetörténet. Nem hiszem, hogy ragoznom kellene e névsor értékét.

50. születésnapját köszöntendő készített 1971-ben Szőllősy Andrással Zsoldos Péter folyóirat-interjút a *Muzsika* számára. A volt tanítvány bevezetőül érzékletesen idézi fel a fiatal tanár zenetörténet-óráinak élményét.[1] „Rajtatok tanultam tanítani." – hangzott a megszólított lakonikus reagálása.[2] Felelősséggel állítom, hogy mi, a XVIII-as tanteremben ülő első diákjai semmit sem érzékeltünk abból, hogy tanuló vezető kalauzolna a zenetörténetben. Korok, stílusok, művek összefüggései... általa elrendeződött mindaz, amit 13 évnyi opera-, 10 évnyi hangversenylátogatóként megismertem. Egy csomó téglát első zenetörténet tanárom rendezett el falazattá. Nem is szólva arról, hogy felfedező utakra is elvezetett. Oly korban, amikor Bachnál és Händelnél kezdődött az élő előadásban hallható muzsika, Szőllősy ismertetett meg – például – Monteverdivel. Az év folyamán közkívánatra, a tanmenet aktuális témájától függetlenül, számtalanszor forgatta le normállemezről Monteverdi operatöredékét, az Arianna panaszát. (A lemezre még visszatérek.) Szőllősy tanár úr szuggesztív értelmezésének és rugalmas tantervének köszönhetem, hogy két év múlva, amikor először hangzott el a Zeneakadémia nagy nyilvánossága előtt Monteverdi drámai jelenete, a *Tankréd és Clorinda párviadala,* egyáltalán fölfogtam, hogy mit is hallok. (Somogyi László vezényelte, Sándor Judit, Simándy, Rösler szólista közreműködésével.)

De ne foglalkozzunk tovább a magam nem létező emlékirataival!

---

* A Balatonföldváron, a Földvári Napok keretében megtartott *Omaggio a Szőllősy* című zenetudományi konferencián, 2002. június 20-án elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Kárpáti János: *Szőllősy András.* Budapest: Mágus kiadó, 1999.

2 *Muzsika,* XIV/2. (1971) 8.

Az első jegyzetlapra *A mi dalaink* című, zsebkönyv formátumú népdalgyűjtemény kívánkozik. Történetét László Ferenc dolgozta fel s adta közre az általa szerkesztett, hozzánk igen kevés példányban eljutott *Utunk Kodályhoz* tanulmánygyűjteményben.[3] A népdalos könyvnek az Ifjú Erdély, a kolozsvári Református Teológia Ifjúsági Keresztyén Egyesületének folyóirata volt a kiadója. Mindegyre bővülő tartalommal nyolc kiadást élt meg, összesen 50 000 példányt 1936 és 1943 között. Kontrasztként említem meg, hogy Bartók–Kodály könnyű zongorakísérettel ellátott *Magyar népdalok* kottásfüzetének 1906-ban megjelent mindössze 1000 példánya 30 év alatt sem fogyott el. A Bárdos Lajos szerkesztette becses zsebkönyv, a *101 magyar népdal* viszont változatlan tartalommal hagyta el 1929 és 1942 között, hat kiadásban a sajtót (példányszáma nem ismeretes).

A mi dalaink bővített második kiadására egy VI. gimnazista diák hívta fel 1937 nyarán az *Ifjú Erdély* folyóirat olvasóinak figyelmét. Aláírás: Szőllősy Andor, azaz András.

> Nincs zenénk, amely a magyar lélek rejtelmeibe mélyebben világítana bele, mint a népdal. A magyar népdal a par excellence magyar klasszikus zene. A magyar népdal és egy Beethoven-téma egymáshoz méltó testvérek. A népdal szerzői is zsenik voltak, bár lehet, hogy egyik-másiknak egész életműve egyetlen dal.

Így a recenzens. Alig múlt 16 éves, meglepő a tájékozottsága; idézetek Bartóktól, Kodálytól oly korban, amikor gyűjteményes kötetek nem szolgálhattak forrásául. Azokat évtizedek múltán Szőllősy András rendezi sajtó alá majd.

Közbevetőleg említem meg – László Ferenc kutatásaira hivatkozva –, hogy a VII. gimnazista Szőllősy 1938-ban *Népzenénk és a szomszéd népek zenéje* című tanulmányával megnyerte az *Ifjú Erdély* pályázatát. Nyilván Bartók 1934-ben megjelent, azonos című publikációja szolgált forrásául. De vajon hányan ismerik ma ezt az alapvetést az érettségire készülők közül? Domokos Pál Péter bírálta el a szerinte „nagy gonddal és rendszeretettel készített, 36 lapos" munkát.

A mi dalaink művészi, zenei, esztétikai jelentőségén túl Erdély magyar ifjúsága identitástudatának erősbítését szolgálta, akárcsak Szőllősy András. Utolsó két kiadását – az 50 000-ből 20 000 példányt – ő maga szerkesztette, javította, rendszerezte, 1942–1943-ban. Már budapesti lakos, Eötvös Collegista, zeneszerzés-tanulmányait Kodálynál kezdi, ki 1940-ben nyugdíjba vonult, népzeneóráit azonban változatlanul megtartja. A bölcsész Szőllősy Kodályról ír doktori disszertációt, s bizonyára tudományos pályát lát maga előtt, ezt ígéri a háborús években közreadott tanulmányainak sora.

A második jegyzetlapra a háború utáni évek köztisztviselőjének tevékenységét írom. Szőllősy András 1949 nyaráig a hagyományos elnevezését és kompetenciáját őrző

3 Valamennyi információ forrása: László Ferenc: „»Az ő dalaik?« Adalékok és értelmezések egy korszakos könyv élettörténetéhez." In: *Utunk Kodályhoz*. Szerk.: László Ferenc. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1984, 132–165.

Vallás- és Közoktatásügyi, ennek szétbontása után 1950 nyaráig a Népművelési – funkciója szerint kulturális – Minisztérium művészeti ügyosztályának munkatársa.[4] Megszakítással: 1947/48-ban római ösztöndíjjal Petrassi első magyar tanítványa (ebben a minőségben utóda lesz Durkó Zsolt, Peskó Zoltán, Jeney Zoltán, Huszár Lajos).

Zavarba jöttem, készülődvén a tavalyi Földvári Napokra, a Berlász–Tallián kötetek sokadik olvasása után. A Kultuszminisztérium vizsgálóbizottságot küldött az Operaházba az intézmény működésében mutatkozó visszásságok felderítésére. A háromtagú testület 1945. október 22. és 1946. január 4. között dolgozott; 1946. január 10-én kelt összegzésében utal „(...) dr. Szőllősy András operaházi titkár felmondási ügyében tett 1/1946 biz.[almas] számú jelentés"-ére.[5] Az általam ismert irodalomban – ezen kívül – nincs nyoma annak, hogy Szőllősy ezt a posztot egyáltalán betöltötte. Az Operaház centenáriumára kiadott emlékkönyv sem említi az igazgatóság tagjai között. E kézikönyv szerint 1945. május 1. és december között nem volt titkára a dalszínháznak.[6] Szőllősy András szíves – utólagos – információja: valóban betöltötte ezt a hivatalt, míg, több mint banális okból, el nem távolították. Talán nem megalapozatlan vélekedés részemről, ha néki, vagy néki is, tulajdonítom *A csodálatos mandarin* és de Falla *Bűvös szerelem* című alkotása 1945. december 12-én lezajlott bemutatóját. (De Falla zenéje iránti rokonszenvének későbbi dokumentuma, hogy ő fordította magyarra a *Pedro mester bábjátéka* című kompozíció librettóját.)

Mindenesetre: Szőllősy 1946-tól miniszteriális köztisztviselő. Hogy mi mindennel foglalkozott, az a maga teljességében természetesen nem derül ki a már említett három kötetes dokumentumgyűjteményből. Tallián Tibor a Földvári Napok megnyitóján említette, hogy az összegyűjtött iratanyag a kötetekben közreadottnál sokkal terjedelmesebb. Jelzi–érzékelteti ezt a szerkesztői tájékoztató is: „Válogatásunk ízelítőt kíván adni a magyar zeneélet valamennyi fő területének 1945 és 1956 közötti történetéből."[7] Második jegyzetlapom csupán a publikált iratok alapján készült.

Bizonyos, hogy hozzá tartoztak a nyomtatott zene ügyei, a fogalom legtágabb értelmében. A zeneműkiadást vertikumnak tekinti, minden elemét államilag támogatandónak, beleértve a kották kiadóit, a publikálás ipari és kereskedelmi hátterét (a kottametszéstől–nyomtatástól a hazai és külföldi terjesztésig). A bécsi, lipcsei zenei tipográfiák évek múltán heverték ki a háborús károkat, kapcsolatot sem lehetett volna teremteni vélük, a „kőnyomatos" (litografált) technológiával működő hazai kottametsző műhelyek pedig megrendelés híján csődközeli helyzetbe kerültek. Ilyenformán a vertikum valamennyi résztvevőjének kellett segédkezet nyújtani. Ilyesmire korábban az állami kulturális irányítás nem vállalkozott. Szőllősy miniszteriális „tervezőasztalán" központi kategória a kortárs magyar zene kiadása. Bizo-

4 Forrás: Berlász Melinda–Tallián Tibor (szerk.): *Iratok a magyar zeneoktatás történetéhez; Iratok a magyar zeneélet történetéhez I–II. – 1945–1956.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984, 1985, 1986. – A továbbiakban: Berlász–Tallián 1984, 1985, 1986.

5 Berlász–Tallián 1986, 20.

6 Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 496.

7 Berlász–Tallián 1985, 27. [számozatlan]

nyos, hogy nem a saját műveire gondolt, hiszen – mint már említettem – akkor még tudományos pálya lebegett a szeme előtt.

És itt kell tennem egy kis kitérőt. Raics István 1942-ben összeállított bibliográfiájából – „Magyar zeneművek jegyzéke: 1920–1941"[8] – kiderül, hogy 20. században született zeneszerzőink hangversenyterembe szánt kompozíciói közül szinte semmi, zeneiskolai használatra szánt darabjai közül is roppant kevés jelent meg magyar kiadó jóvoltából. A termés csupa kézirat, jellemző megjegyzés: a szólamok a zeneszerzőtől kölcsönözhetők megegyezés szerint. Még a Rózsavölgyi-katalógusban szép számú alkotással szereplő Dohnányi Ernő *Szegedi miséje* litografált partitúrájának kinyomtatását is a Filharmóniai Társaság Baráti Köre finanszírozta a szerző 60. születésnapjának megkésett köszöntésére (Rózsavölgyi, 1938). Kodály elsőszülött gyermekkarait *(Túrót eszik a cigány, Villő)* pedig bizományban, vagyis a zeneszerző költségén adta közre Rózsavölgyi,[9] további gyermekkórusait is évekig saját kiadásában jelentette meg.

Szőllősy egy 1946. április 17-én kelt feljegyzésében így ír:

> (...) addig is, amíg a kiadók megsegélyezésének megszervezése megtörténik, tanácsos lenne az, hogy maga a Kultuszminisztérium adjon munkát a kottametsző cégeknek (...) A kiadók támogatása két úton történhet. Az egyik (...) mód az volna, hogy a Külügyminisztériummal karöltve megszervezzük annak a lehetőségét, hogy kiadványaikat külföldön terjesszék, a másik pedig az volna, hogy kiadványaikból nagyobb mennyiséget rendelne meg a Kultuszminisztérium (legalább 200 példányt), ez a magas példányszámú megrendelés pedig elegendő volna ahhoz, hogy a kiadók nagyobb befektetésű üzleti vállalkozásba kezdhessenek.[10]

Hogy mi és hogyan valósult meg e javaslatból, nem tudom rekonstruálni. Többrendbeli írásos nyoma van annak, hogy a kiadók, nyilván a tárca kérésére, megküldték a Kultuszminisztériumnak vásárlásra javasolt publikációik listáját.[11] A kiadói támogatás rendszerének működését közvetlenül bizonyítja, hogy a VKM 1947-ben 50 példányt vásárolt a Rózsavölgyi Bartók-albumából,[12] továbbá hogy a Minisztérium ugyanebben az évben közel 200 példányban küldött 15 magyar kottakiadványt és szakkönyvet erdélyi magyar zeneiskoláknak.[13] A kották – egy kivétellel – kortárs magyar szerzők instruktív kompozíciói. Közvetve bizonyítja az irodalmi kiadó, Cserépfalvi igen jelentős zenei „termése", a Magyar Kórus eredeti programjának műfaji bővülése.

Az aktákból kiderül, Szőllősy András, miközben zeneműkiadásunk talpra állításán munkálkodott, jelentős koordináló tevékenységet is folytatott; a közvetlenül ér-

8 *Magyar Zenei Szemle,* II. 1942. 8., 9., 10. szám, 201–216. III., (hátsó borító), 217–233., 249–265. – Új kiadás: *Magyar Zene,* XXXV., 1994. 1. szám, 61–111.

9 Alberti Rezső: „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig." In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 201.

10 Berlász–Tallián 1986, 166.

11 Uott 175–181.

12 Uott 182.

13 Berlász–Tallián 1984, 75–76.

dekelt szereplőkön (kiadók, nyomdák) kívül egyeztetett a Külügyminisztériummal (export), a Magyar Művészeti Tanáccsal, a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetével.

1947. január 29-én Szőllősy a Magyar Hanglemezgyártásról készített feljegyzést.

> Alulírott előadó felvetette annak a lehetőségét, hogy reprezentáns magyar zeneműveket lemezre kellene venni, mert a magyar művészlemezek száma nagyon kevés és legtöbbjük rossz felvétel. A tervezet azonban nem bizonyult keresztülvihetőnek egyrészt anyagi okokból, másrészt azért, mert a lemezgyárosokkal történt többrendbeli tárgyalások során kiderült, hogy egyik vállalkozónak sincs megfelelő hangmérnöke ahhoz, hogy jó lemezeket vehessen fel. Annak, hogy a múlthoz hasonlóan rossz előadásban rossz lemezfelvételeket támogassunk, semmi értelme sincs, az ilyen lemezek ugyanis nem versenyképesek a külföldiekkel. Külföldről kellene tehát hangmérnököt szerződtetni és külföldről kellene művészeket is szerződtetni sok esetben, ami nagyon drágítaná az amúgy is költséges eljárást.[14]

E feljegyzés készítője bizonyára külföldi zenekarok szerződtetésére gondolt. Mikrofonképes szólistáink voltak szép számmal, de nagyegyütteseink még bő tíz év múlva sem rendelkeztek technikailag üzembiztos fúvós *szólamokkal*. Azt nem láthatta előre, hogy a maximum kétszer öt percnyi zenét tartalmazó normállemez napjai meg vannak számlálva, rövidesen kiszorítja a mikrobarázda, a korábbi technológiával készült – bármilyen jó minőségű – felvételek exportpiaca pedig megszűnik.

A hanglemezgyártásban nem sikerült áttörést elérnie, kottaügyben annál inkább. Fiatalabb zeneszerző kortársainknak korábban soha annyi műve nem jelent meg, mint az 1946-ot követő néhány évben. Szőllősy vezette be a közreadást serkentő állami szponzorációt!

Számított-e rá, hogy zenetörténet-tanára lesz majd a Zeneakadémiának, vagy sem, nem tudhatom. Ha így, ha úgy, Szőllősy kezdeményezett – még 1946-ban – hivatalos tárgyalásokat Bartha Dénessel és Szabolcsi Bencével *A zenetörténet antológiája,* illetve *A magyar zenetörténet kézikönyve* elkészítésére, s miután gondoskodott arról, hogy a kultusztárca pénzügyileg támogassa Bárdos Lajos és Kertész Gyula Magyar Kórusát a roppant költséges kiadványok megjelentetésében, a Kézikönyv 1947-ben, az Antológia I. – a kezdetektől Bachig és Händelig tartó – kötete 1948-ban került a könyvesboltokba. (A tervezett II. kötet nem készült el.)[15]

Diákéveiben szerezhetett tapasztalatot arról, mennyire nehézkes a zenetörténet-órákhoz a Bach korát megelőző évszázadok mégoly jelentékeny műveiben való hangjegyes tájékozódás. A zeneakadémia könyvtáránál szerényebb gyűjteményekkel rendelkező más nagyobb zeneoktatási intézményekben ilyen kották egyáltalán nem, vagy legfeljebb sporadikusan voltak tanulmányozhatók, hangfelvételen semmi. Az érintett szíves szóbeli információja: Szőllősy kezdeményezésére rendelte meg a VKM 1948-ban a francia *Antologie Sonore* zenetörténeti antológia az ideig

14 Berlász–Tallián 1986, 269.
15 Uott 168–175.

megjelent lemezeit a Zeneakadémiának és a négy vidéki Zenekonzervatóriumnak.[16] Kárpáti János könyvtárigazgató kollegiális felvilágosításából tudom, Zeneművészeti Egyetemünk muzeális tárgyként őrzi mindmáig a zenetörténet tanításának emez első hangzó dokumentumát. E lemezsorozat megérkezte előtt Notre-Dame-i organumot, Machault-, Ockghenem-zenét ember nem hallhatott Magyarországon. Az Antologie-nak köszönhetem, hogy Szőllősy tanári működésének első évében nekem/nekünk ajándékozta Arianna panaszának Monteverdi-élményét.

A harmadik jegyzetlapra két zenetudományi intézet kívánkozik. Közülük az első csupán papíron létezett, a második pedig, koraszülöttként, tartós életre képtelennek bizonyult. Bartha Dénes 1947-ben szorgalmazta, a szabadságharc centenáriumának évében „(...) állítsuk fel Budapesten a kelet-európai Népzenekutató Intézetet." Ebből a gondolatkísérletből dolgozta ki Bartha professzor és Szabolcs Bence – lehet, hogy külön-külön, lehet, hogy közösen – egy két-tagozatú intézet tervezetét.[17]

Ezt Bartha-tervként fogadta el 1948. július 26-án, vagyis miután a hatalom egypárti kisajátítása szinte már végbe ment, a Magyar Dolgozók Pártjának zenei bizottsága. Önálló intézetként, mely a Magyar Művelődési Szövetség és a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete közös Bajza utcai székházába költözött volna. November 19-én a Kultuszminisztérium vitatta meg és fogadta el a tervezetet. A jegyzőkönyv tanúsága szerint az értekezleten részt vett Szőllősy András miniszteri segédtitkár. Itt „javasolták" – minisztériumnak „önálló döntési joga" már nem lévén –, hogy a kutatóhely „(...) az átszervezendő Keleteurópai Tudományos intézetbe (...)" integrálódjék. „Célja (...) a magyar marxista zenetudomány megteremtése, közvetlen feladata pedig elsősorban a népzenei kutatások végzése, valamint a népzenei kutatások eredményességét szolgáló zenetörténeti kutatások megindítása." Lajtha Lászlót javasolták a népzenei, Bartha Dénest a zenetörténeti osztály vezetőjéül. Munkatársnak – mások mellett – Szőllősy Andrást és Ujfalussy Józsefet, közülük került volna ki a tudományos titkár is.

Önálló intézetről már nem volt szó tehát. De nem sikerült a Teleki Pál által 1941-ben alapított, 1945-től Bibó István igazgatása alatt működött Kelet-Európai Tudományos Intézet átszervezése sem. Ez valójában vasseprővel végrehajtott tisztogatást jelentett 1948-ban, melynek áldozatul esett Bibó, de Kosáry Domokos is, a történelemkutatások fiatal irányítója. Hasonlóképp kegyvesztett lett rövidesen Bartha Dénes, Lajtha László. A romokon nem sikerült létrehozni egy marxista Társadalomtudományi Intézetet, aminek feltételezett – nyomós – oka lehetett, hogy nem volt megfelelő számban ideológiailag fejlett tudósunk. (Erre utal, hogy már a fentebb említett minisztériumbéli értekezlet is hathónapos pártiskolára kívánta – okosításra – küldeni

16 Berlász–Tallián 1984, 153–154.

17 Vö. Breuer János: „Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásokért." *Magyar Zene*, XXIX., 1988., 4. szám, 404–414. Kötetben: *Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 202–21. – Péteri Lóránt: „Adatok a hazai zenetudományos kutatás intézménytörténetéhez. (1947–1969)." *Magyar Zene*, XXXVIII. 2000, 2. szám, 161–191.

a majdani Zenetudományi Intézet két kiszemelt munkatársát: Vass Lajost és Veszprémi Lilit.)

1948. december 13-án az állampárt tudományos bizottsága szűk körű értekezletet tartott a Társadalomtudományi Intézet létrehozásának tárgyában. Mivel érdekelt volt a zene is, hivatalos volt rá Antal Jánosné, a VKM Művészeti ügyosztályának (főosztályának) vezetője. Ő azonban egy hirtelen közbejött külföldi tárgyalás miatt nem tudott az ülésen részt venni, és meghívóját Sárai Tibornak, az MDP zenei bizottsága titkárának adta át. Írásos véleményt kért azonban – helyettese számára – zenei referensétől, Szőllősy Andrástól, aki azt december 13-i keltezéssel el is készítette. Ez az írás Sárai Tibor papírjai között jutott el hozzám.

Szőllősy furfangos okfejtéssel ajánlja, addig is, amíg átnevelődnek, hagyják dolgozni nem marxista zenetudósainkat. Ezt azonban a hatalom nem fogadta el. Mihály András a Magyar Dolgozók Pártja Kultúrpolitikai Akadémiáján 1949. február 3-án tartott előadásában[18] nyilvánosan kivégezte Molnár Antalt és quasi utolsó figyelmeztetésben részesítette Szabolcsi Bencét.

Feljegyzésében Szőllősy javasolja, hogy az elnevezés Zenetörténeti Intézet legyen, a hangsúly a történeti kutatásokra kerüljön, s ne legyen kettős irányítás: „(...) kívánatos volna, hogy az intézet vezetése egyetlen személy kezében legyen s ezt a tisztet széles látókörű zenetörténész töltse be." Ajánlását bízvást tekinthetjük prófétiának is, hiszen negyedszázad elteltével kerül majd ilyen formátumú tudós irányítása alá zenetörténet és népzene kutatása. Javasolja továbbá: „Az intézet programja (...) az első időben a tudományos munkához elengedhetetlenül szükséges bibliográfiák összeállítása (...)." Más szóval fel kell térképezni a magyar zenekultúra történetét. Egy, a körülmények következtében távolról sem teljes, részbibliográfiát, a külföldi Bartók-irodalom jegyzékét már korábban sikerült elkészíttetnie és nyilvánosságra hozatnia.[19]

Tudjuk, *az* a Zenetudományi Intézet, *akkor* semmilyen szervezeti formában nem alakult – nem alakulhatott – meg. 1950 szeptemberében Szőllősyt – miután *ismét* egy banális ügy vagy ürügy kiváltotta fegyelmi tárgyalás folyományaként a Minisztériumból eltávolíttatták –, a Zeneművészeti Főiskolán újonnan létesített „úgynevezett" Zenetudományi Intézet vezetőjévé nevezték ki. Úgynevezett, mondom, mivel munkatársi gárdája, apparátusa nem volt hozzá. Az Intézetet a Király (akkor már Majakovszkij) és Kertész utca sarokházában helyezték el, szemközt a Főiskola oldalbejáratával, egy háromszobás, I. emeleti saroklakásban, mely korábban a Zeneakadémia gazdasági főnökének otthonául szolgált (Kovács Mária szíves információja).

Az igazgató elsősorban a tudomány emberének számított. Egy 1950 elején kidolgozott magyar zenetörténeti kiadványsorozat – megvalósulatlan – tervezetében mindjárt két publikációval szerepelt. Barna Istvánnal közösen írta volna meg a magyar népies műdal történetét kialakulásától a szabadságharcig, meg nem nevezett

18 Mihály András: „Bartók Béla és az utána következő nemzedék." *Zenei Szemle*, 1949. március, 2–15.
19 Berlász–Tallián 1986, 197–198.

munkaközösség vezetőjeként pedig a magyar népdalgyűjtés történetét (a pálya, ha virtuálisan is, visszakanyarodik *A mi dalainkhoz*).[20]

1951 őszétől a Zenetudományi Intézet volt az újonnan alakult Zenetudományi Tanszak főtárgy óráinak színhelye, az első, maximum második tanévben. Stenciles sokszorosítással itt készült a zsdanovista zeneesztétika terjesztésére szolgáló kötelező penzum, a *Zenetudományi Értesítő* című periodika, a Magyar-Szovjet Művelődési Társaság égisze alatt. Hanem annak nyoma veszett, hogy Szőllősy András, mihelyt döntési helyzetbe került – és ehhez pénzt is tudott szerezni – megkezdte a magyar zenetörténet bibliográfiájának egybegyűjtését. Növendékekből munkaközösséget hozott létre a magyar sajtó és egyáltalán az irodalom zenei vonatkozásainak–információinak feljegyzésére. Könyvtári katalóguscédulákra íratta az információk pontos forrását, rövid tartalmi kivonatát, a munkálatok azonban 1952-ben, a Zenetudományi Intézet-embrió elhalásával félbe maradtak, a töredékanyag rendszerezése nem történhetett meg, a könyvtárba került katalóguscédulákat – nem tudom mikor – kiselejtezték. Hasztalan kerestem nyomukat úgy 1958 táján.

Végül, már csak a forma lekerekítése végett is, röviden visszatérek az önéletrajzhoz. Volt szerencsém bekerülni Szőllősy tanár úr bibliográfia-csapatába. Rám osztotta a két háború közötti *Pesti Napló,* a *Nyugat* és a *Századok* folyóiratok zenei jegyzetelését. Utóbbi, a Magyar Történeti Társaság közlönye, kemény feladat volt. Végigolvasni, mondjuk Somogy-megye kora középkori településszerkezetét vagy az Anjou királyok idejének címereit ismertető dolgozatot, hátha van benne zenei vonatkozás, bárha egy mondatnyi. Több nemesfémet találtak a Yukon folyó aranymosói a 19. században, mint én zenei utalást a *Századok*ban. De ez a munka tanított meg a gyorsolvasás technikájára.

És Szőllősy Andrásnak köszönhetem, hogy megtanított: a mai újság hírforrás, a tegnapi makulatúra, a tegnapelőtti már értékes dokumentum lehet. Ha nem irányít könyvtárba több mint fél évszázada, bizonyos, hogy később sem ülök a megsárgult újságokhoz, soha.

19 Berlász–Tallián 1986, 255.

ABSTRACT

JÁNOS BREUER*

NOTIZEN ÜBER ANDRÁS SZŐLLŐSY

Der Adressant als Redakteur, früher Rezensent des in Clausenburg (Kolozsvár – Siebenbürgen) zwischen 1936–1943 in 50 000 Exemplaren gedruckten Taschenbuch ungarischer Volkslieder. Die Tätigkeit von András Szőllősy, Musikreferent des Ministerium für Kultur zwischen 1946–1950, mit Akzent auf seine Bemühungen zur Revitalisierung des ungarischen Musikverlagswesens. Die Rolle von Szőllősy in eines nicht gegründeten Musikwissenschaftlichen Instituts (1948) und einer gleichnamigen existenten Organisation an der Franz Liszt Hochschule für Musik (1950–1952).

* Breuer, János (1932) studierte 1950–1958 Chorleitung und Musikwissenschaft an der Franz Liszt Hochschule für Musik, Budapest. Seit 1958 als Musikkritiker tätig. Zwischen 1958–1996 Mitarbeiter des Verbandes Ungarischer Musikkünstler und des Ungarischen Musikrates. 1960–1996 Redakteur der musikwissenschaftlicher Zeitschrift *Magyar Zene*. Fachgebiet: Die Musikkultur Ungarns im 20. Jahrhundert, samt internationale Kontakte. Dazu: 23 Bücher, etwa 15 Studien in ungarische und ausländische Fachzeitschriften.

BÁTORI MÁRIA

Dolinszky Miklós
ELŐADÁS AZ ERKEL OPERAKIADÁS ELSŐ KÖTETEINEK SAJTÓBEMUTATÓJÁN*

Hölgyeim és Uraim,

történészi értékítéletek sosem *sub specie aeternitatis* lebegnek; inkább maguk is akaratlanul beépülnek a megítélt mű befogadástörténetébe, és sokszor nagyon is kiszolgáltatottak korábbi értékítéleteknek. Ha a *Bátori Mária* nem harmincötször kerül színpadra, hanem a *Hunyadi László* és a *Bánk bán* többszázas szériáihoz fogható előadásszámot ér meg a 19. század folyamán, bizonnyal a kései utókor figyelmét is jobban magára vonja. Ahhoz azonban elegendőnek bizonyult a harmincöt előadás, hogy Erkel Ferenc elsőszülöttjének *korabeli* rangját megalapozza. Az egykorú bírálatok ugyanis a maitól merőben eltérő optikában mutatják a mű rangját. Kétségtelenül emelte e rangot, hogy a darabnak nemcsak itthon, de külföldön is alig volt vetélytársa: a nemzeti komoly opera műfaját Kelet-Európában ez idő tájt jószerivel csak az *Ivan Szuszanyin* (1836) és a *Halka* (1848) képviselte. Meglepően korainak bizonyulnak tehát Erkelnek a nemzeti zene megalkotására irányuló 1840-es törekvései. Azonban éppen e párhuzamok leplezik le azt is, valójában milyen kevéssé „nemzeti" a *Bátori Mária*. Benne hiába keressük a Glinka operájában meghatározó szerephez jutó népiség eszméjét vagy Moniuszko művének népmesei forrását. Az orosz szerző művét két nép közötti politikai konfliktus és a nép magasabbrendűségének eszméje, a magyarét az udvari intrika és a humánum nemzetközi operai konfliktusa mozgatja. Másfelől az erkeli címszereplőben megtestesülő erkölcsi tisztaság nem kapcsolódik a népiség gondolatához: Mária nemcsak nemesi származású, hanem a szövegkönyv alapjául választott drámában egyenesen királyi család sarja. Következésképp a nemzeti gondolat megfogalmazása Erkel művében egyedül a zenére hárult. Hogy a komponista a zene magyaros elemeit mindenekelőtt éppen Mária szerepéhez kapcsolta, annak megvolt a maga hagyo-

* A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke által 2002. november 14-én, a *Bátori Mária* című Erkel Ferenc-opera kritikai kiadásának (közr.: Dolinszky Miklós és Szacsvai-Kim Katalin) megjelenése alkalmából közösen rendezett kottabemutatón elhangzott előadás átdolgozott formája. – Dolinszky Miklós a Bátori Mária-témával foglalkozó korábbi írásai: „Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szólamanyag dilemma Erkel *Bátori Máriájának* készülő kritikai kiadásában", *Zenetudományi Dolgozatok*, 2000 (megj. 2001), 83–94.; „Erkel Operakiadás: múlt, jelen, jövő", *Muzsika* 2001/5, 42–43.

mánya a helyi zenés színpadon; e gesztus révén azonban a zene szintjén mégis csak létrejön a konfliktus a nemzetközi operai hanggal jellemzett udvar és a romlatlan humánum nevében fellépő nőalak között, ami majd a két későbbi operában bontakozik ki teljes dramaturgiai erejében.

Korabeli bírálók előtt nem is maradt észrevétlen a *Bátori Mária* e konstitutív szerepe Erkel színpadi életművében. Elvégre nagyon is kézenfekvő lett volna rákövetkező két operájának érettségét és sikerének tartósságát kijátszani a *Bátori Mária* kezdetleges dramaturgiájával szemben. Mégis éppen fordítva történt: a két *opus magnum* sikere szemernyit sem kisebbítette az „előkép" rangját. A *Hunyadi László* legtöbb bírálója összehasonlítja a darabot a *Bátori*val, de afölé minden lelkesültségük ellenére sem helyezik; számukra a *Hunyadi* leginkább beváltja, semmint túlszárnyalja az elsőszülött által ébresztett reményeket. Ennek konkrét oka az a felismerés volt, hogy a darab szereptípusai és konfliktusai *in nucleo* már az elsőszülött operában jelen vannak. A rokonság a korabeli értők számára nyilvánvaló volt. A bemutató egyik bírálója szerint Erkel

> e részben hű maradt annyira Báth. Mariájához, hogy (mikint minden szerzőnél tapasztaljuk) nem kerülheté el, hogy ez este némely ismerősöket ne vezetett volna előnkbe Báthoryjából, melly utóbbinak azonban népszerűségét nehezen fogja elérhetni...[1]

Bizonnyal az „ismerősök" közé kell sorolnunk Szilágyi Erzsébetet (tematikus megfelelések is akadnak Mária szólamával) vagy a szószegő király alakját. Másfél évtizeddel később a helyzet még mindig változatlan: a *Bánk bán* bírálóinak egyike az új operát fölébe helyezi ugyan a *Bátori Máriá*nak, ám álláspontján érdekes megszorítást tesz:

> ...A Bátori Mária, Hunyady László, Erzsébet (második felvonása) s Bánkbán ugyan egy maestro művei, minthogy a zene szellemi rokonság igen megvan bennök, ámde az is igaz, hogy egy operája sem (még maga Bátori Máriát sem kivéve holott ezt a jeles szerző mint alapot, mint forrást használ fel többi műveinél) – sem bír annyi belbeccsel, mint Bánkbán.[2]

Melinda és Mária szereptípusának azonosságán túl konkrét zenei rokonság gyanánt említhető a baljós ostinatóval kísért udvari konfliktus-zene (a Kálmán és István, illetve Gertrud és Bánk közötti sorsfordító jelenetben), vagy a kontemplatív együttes típusa (a két érintett szám között ritmikai azonosság is van). Sokatmondó az is, hogy a *Bánk bán* első felvonásában Erkel éppen a *Bátori*ból idéz. Ha igaz, hogy idézni csak azt érdemes, ami közismert és aminek üzenete egyértelmű, akkor az említett citátum arról tanúskodik, hogy a *Bátori Mária* a *Hunyadi* diadalmenete idején sem esett ki a köztudatból. Az idézet gesztusának többféle jelentése lehet: egyfelől a felidézett *Marcia ongarese* immár egy lényegesen kimunkáltabb és kiélezettebb drámai konfliktushelyzetbe ágyazódik be; másfelől talán a búcsú. Mert az idézet akkor hangzott fel első ízben, amikor eredetije a színpadról végleg letűnt.

---

1 Idézi Barna István: „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében." *Zenetudományi Tanulmányok* II, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 202. (175–218.)

2 Idézi Barna István: „Erkel nagy művei és a kritika." *Zenetudományi Tanulmányok* IV, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 219. (211–272.)

Csakugyan: „alap és forrás" mivolta ellenére a *Bátori Mária* néhány hónappal a *Bánk*-premiert megelőzően egyszer s mindenkorra lekerült a Nemzeti Színház műsoráról. Ennek magyarázata nemcsak abban keresendő, hogy az eltelt húsz év alatt a műfaj színpadán új szereplők tűntek fel (erről később esik még szó), hanem abban is, hogy a bukott szabadságharcot követően a nemzeti eszme iránti igényben minőségi ugrás történt, s eredeti alakjában a *Bátori Mária* ezt az igényt nem volt képes kielégíteni. Az utolsó, 1858-as felújítás alkalmával Erkel még menti a menthetőt: új duettre cseréli a régit, valamint megrövidíti és újraírja a darab befejezését. Mindkét változtatás új ízlés nyomait viseli magán: a frissen komponált duett lecsupaszított dallam- és harmóniavilága a zenei közízlés éppoly meghökkentő zuhanásáról tanúskodik, mint a *Bánk bán*-beli Melinda-ária („Ölj meg engem, Bánk") hangszeres egzotizmussal fokozott érzelgőssége, melyen már Mosonyi Mihály is elverte a port, és amellyel a *Bátori*-duett nemcsak körülbelül egyidős, hanem ízlésében is rokon. Sikeres beavatkozás viszont az új finálé. A bosszúeskü mágikus szavait immár drámai énekbeszéd recitálja a korábbi, önálló zárókórus helyén. Másrészt itt is felbukkan a *Bánk*-áriából már ismert szentimentalizmus: Erkel egy közelkép erejéig visszahozza halálából Máriát, hogy hitvesétől egykori viszontlátásuk örömhangjainak elidegenített felidézésével búcsúztassa el. Az opera új változatát újonnan nyomtatott szövegkönyv szentesíti, s ez arra vall, hogy a változtatások nem alkalmiak, hanem a szerző utolsó szavának tekintendők. Az új librettóban nincs nyoma, ám a Nemzeti Színház zenekari szólamfüzeteiből kitűnik, hogy mindezen felül – táncbetétek beiktatása révén – az utolsó felújítás alkalmával közbülső felvonást kerekítettek, amely a maga tablószerűségével egyidejűleg kívánt eleget tenni a magyar zene, valamint általában a szórakoztató elem színpadi növelése iránti fokozódó igényeknek. Mégis mindez kevésnek bizonyult. A *Bátori Mária* „felmagyarosítása" az 1860-as évek küszöbén már megkésett, és a létrehozók minden igyekezete ellenére az opera négy előadás után végleg eltűnt a színpadról.

A *Bátori Mária* bemutatója idején ez az akadály még természetesen nem állt előtérben. Erkelnek más, elemibb nehézségekkel kellett szembesülnie, melyeknek egy része nem is saját művének, hanem magának az operaműfajnak elfogadtatásával állt kapcsolatban. A bajok ott kezdődtek, hogy az opera kis híján kiszorult a Nemzeti Színház falai közül. Az új intézmény szellemiségének megalapozói egytől egyig *literary gentleman*ek voltak, akik a nemzeti gondolat egyetlen természetes tolmácsának a nemzeti nyelvet tekintették. A színházat a *Bildung*, a nemzet nevelődése (vagyis nemzetté érlelése) jegyében mindenekelőtt a magyar dráma házának szánták, és ha a zenéről nem mondhattak is le, az önálló operaműfaj gyanús vagy veszedelmes médiumként élt képzeletükben. Hogy a színház megnyitása után alig néhány hónappal mégis operatársulat létrehozásáról döntött sietve a vezetőség, az minden művelődéspolitikai megfontoláson túl a könyörtelen gazdasági érveknek tudható be: a vezetőség belátta, hogy a színházat eszmények aligha, csakis telt házak tudják eltartani. Telt házat pedig kevés dráma, annál több opera vonzott. Ezzel a rögtönzött profilváltással jött létre az a vegyes intézményszerkezet, amely a művelődéstörténet fintora gyanánt nem más, mint éppen a német nyelvterületen ho-

nos színháztípus. Az olasz hagyománynak: a prózai és a zenés színház különélésének átvétele idehaza figyelemre méltóan kései fejlemény.

Bár az operaművészet önállósodása az operatársulat fokozatos önállósodásával, a prózai és énekes szereptípusok felcserélhetőségének felszámolásával ment végbe, az operarészleg éveken át támadásoknak volt kitéve színházon kívül és belül. Furcsa helyzet alakult ki: miközben a közönség tapsolt, a kritika egy részének még az operaműfaj esztétikai legitimálása is nehezére esett. Amikor a kor vezető színésze, Egressy Gábor a szerepek egyénítésének lehetőségét tagadja meg az operaműfajtól, vagy amikor Vachot Imre már a *Bátori Mária* premierje kapcsán is szentségtörésnek nevezi valós magyar történelmi személyek színpadi énekeltetését: akkor valójában vagy a prózadráma követelményeit kérik számon az operától, vagy pedig ennek már régóta kivívott jogait kérdőjelezik meg.

Szerencsére nem ezek az anakronisztikus hangok voltak a leghangosabbak a *Bátori Mária* fogadtatásakor. A pesti sajtó – a német nyelvű éppúgy, mint a magyar – legszívesebben a nemzeti elemről emlékezett meg, amit csak aláhúzott a jelképes aktus, amellyel a Pesti Magyar Színházat éppen a *Bátori* bemutatójának alkalmából keresztelték a nemzet színházává. A névváltoztatás gesztusa nyilvánvalóan a *nemzeti* fogalmában rejlő kulturális és erkölcsi többletet kívánta kifejezésre juttatni a *magyarral* (és, a riválisi pesti színházra gondolva, a némettel) szemben. Csakhogy a nemzeti mint politikai kategória ekkor még nem körvonalazódott zenei kategóriaként. A történész érzékelheti ugyan például a verbunkos vélt és valós eredete közötti rést, de színpadon az a magyar, amit a közönség magyarnak akar hallani. E ponton lepleződik le azon bírálók igaza, akik már a bemutató idején a *Bátori Mária* klasszicitását hangsúlyozták divatos külhoni operák regényességével szemben; ehhez képest a magyar elem még sok is volt számukra. Tényleges nemzeti radikalitást, a tisztán magyar elemekből építkező zene eszményét a szabadságharc utáni Mosonyi képviselte. Ezzel szemben Erkel klasszicitása pontosan abban állt, hogy az operaműfajt különböző nemzeti stílusok összebékítésének tereként értelmezte, integritás helyett integrációt tartva szem előtt. Ez azonban egyszersmind újabb szál Erkel alkotói tragédiájának szövevényében. Wagner és Offenbach honi színrelépése éppen az integrációs gondolat alkonyával járt: a nemzeti zenés műfajok rendre nemzetközi idiómáknak, egyfajta operafeletti opera eszményének adták át helyüket. Nem igaz többé, ami addig igaznak bizonyult: hogy az opera annyiban operaszerű, amennyiben nemzeti – az új helyzet az 1850-60-as évek fordulóján nemcsak a *Bátori Mária* helyzetét lehetetlenítette el, hanem az egyidős *Bánk bán* lírája és heroizmusa is a mű minden sikere ellenére már születése pillanatában avultnak hatott.

Sokallt vagy kevesellt nemzeti elemein túl a *Bátori Mária*ban az első eredeti magyar operát ünnepelte a sajtó. Hogy az ünnepléshez mi is csatlakozhassunk, pontosan ismernünk kell a szó korabeli jelentésrétegeit. Közismert, hogy nevére rácáfolva a színház műsorának túlnyomó részét külföldi behozatal tette ki; helyben és újonnan komponált, *vagyis* eredeti darabok bemutatása a prózai, de még inkább az operarészlegben egyenesen ünnepi alkalomnak számított. Ami viszont Erkel fellépése előtt magyar zenés színpadra született, azt csupán korábbi zenetörténészeink jóhiszeműsége

nevezhette operának. Ha a nemzetközi zenei nyelv a komoly opera műfajához tapadt, a könnyű műfajok a helyi–nemzeti hagyomány számára voltak fenntartva: ahogyan más kultúrákban, úgy itthon is a rögtönzésen alapuló vagy ahhoz közel álló, félig prózai, félig zenés szórakoztató műfaj leágazásai voltak. Mármost a *Bátori Mária* átkomponáltsága, a próza, illetve a recitativo secco mellőzése egyértelmű állásfoglalás a helyi hagyománnyal szemben; mondhatjuk, Erkel zenés tragédiája annak az archaikus állapotnak felszámolására tett sikeres kísérlet, amelyben Vachot Imre a zenés színpadi műfajokat *en bloc* paródiaként kezelhette. Erkel érdeme nem a nemzeti zene egységes nyelvtanának kidolgozása volt, hanem az, hogy bebizonyította: a nemzeti szellem a nemzetközi komoly opera formavilágával és szereptipológiájával összeegyeztethető. Hogy meddig és milyen fokon – ez a kérdés akkor még korán érkezett volna.

Az őshonosság és újdonság, valamint az átkomponáltság mellé az eredetiség harmadik feltételeként magát az eredeti nyelvet kell állítanunk, amely ezúttal nem a mű, hanem az előadók nyelvét jelenti. Itt persze nyitott kapukat döngetünk, hiszen magyar társulat magyar színpadon a külhoni repertoárt is kizárólag vulgárnyelven vitte színpadra. A három elem azonban a *Bátori Mária* előtt nem találkozott össze: helyben született zenés darabok esetében az átkomponáltság, valódi operáknál az újdonság kritériuma és a hazai áru védjegye hiányzott.

Egressy Béni és Erkel nem túlságosan sokat kockáztatott, amikor a szövegkönyv alapjául az akkor csaknem fél évszázada műsoron lévő eredeti magyar drámát: Dugonics András *Bátori Máriá*ját (1794) választotta. A szerzőpáros döntésében bizonyára közrejátszott, hogy a dráma közvetlenül Erkel karmesteri kinevezését követően felújításra került a Nemzeti Színházban. Dugonics darabja tipikus példája a fordítás és átdolgozás közötti színházi határok korabeli képlékenységének: forrásához, Julius Friedrich von Soden *Ignez de Castro*jához (1784) olyannyira szorosan tapad, hogy technikai értelemben a magyar szerző munkája inkább fordításnak bizonyul. Többnyire szó szerint követi forrását, cselekmény és szereplők szintén pontos megfelelésben állnak. A magyar szerző–adaptátor egyéni járuléka elsősorban a jelenetek elé illesztett novellisztikus szakaszokban érhető tetten, melyekből dombormű gyanánt válik ki a drámai párbeszéd. Ezen az archaikus műfaji keveredésen túl Dugonics tudományos munkába illő lábjegyzetekkel növeli tovább művének olvasódráma jellegét, amelyekben a nemzetközi vándortéma magyar történelmi eredetét igyekszik igazolni. A voltaképpeni átdolgozói feladat és egyben az átdolgozás nemzeti tétje abban állt tehát, milyen mértékben sikerül az évszázados európai toposz elemeit magyar történelmi elemekre beváltani.

Ki volt Bátori Mária? Rossz kérdés. Helyesebb így kérdezni: volt-e valaki Bátori Mária? A modern történettudomány mindenesetre megerősíti a Dugonics által avített kútfők nyomán megrajzolt családfa hitelességét: eszerint valóban Kálmán király hitvesének egyik nagybátyja nemzette ama szicíliai hölgyet, akit gyermekként Magyarországra küldtek, hogy idővel a trónörökös oldalán uralkodjon,[3] és akit a drámában

3 A mai álláspont csupán István házasságkötésének időpontját tolja későbbre, valamint nem tud utódokról. Lásd Benda Kálmán (szerk.:) *Magyarország történeti kronológiája*. I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

egy minden bizonnyal fiktív személy, a Báthory Zsigmond fiaként feltüntetett Sándor nevelt fel. A szereplők közül kétségkívül történelmi alak Könyves Kálmán és fia, II. István, a két Árpád-házi; valós a történelmi háttér is, mely a drámából tisztán, de elmosódottan az operából is kirajzolódik. A történet a Kálmán király uralkodását kísérő pártharcok árnyékában zajlik. A 11–12. század fordulóján egy tisztázatlan öröklésjogi helyzetben a két testvér, Álmos és Kálmán közül utóbbinak jut a trón; Álmosnak le kell mondania Dalmácia királyi székéről (és vele az operaszínpadról is, amíg csak Mosonyi nem kárpótolja). Amikor a függöny felgördül, a magyar Radames éppen egy győztes dalmáciai hadjárat élén érkezik az atyai trón lábaihoz. Különös módon csakis a szövegkönyv őrzi nyomát a magyar krónika híradásának, mely szerint kicsapongó életmódja miatt Istvánt házasságra kényszerítették az említett szicíliai nemes hölggyel. Itt lép közbe Dugonics: homályos forrásai szerint a Magyarországra csempészett hölgyet a nevelőapa saját nevére kereszteli és elorozza a vele küldött hozományt.

A librettista észjárás ismerőinek mondani sem kell: ez a szál az opera egyenes irányú cselekményéből kimaradt; szemben a *Lucrezia Borgia* Gennarójával, az operabeli Mária nem ismerheti meg királyi származását halála előtt. A szerzőpáros nem bár vélt történelmi tényekkel, hanem operai hagyományokkal dolgozott. Márpedig művüket éppen Mária alakja kapcsolja a kortárs olasz *melodramma* tiszta és ártatlanul elpusztuló ifjú hősnőihez, akik rendre a szerelem szabadságát és intakt erkölcsi fölényét képviselik a társadalom hatalmi korrupciójával szemben. Az udvari intrika a *Lammermoori Luciá*val, a törvénytelen gyermekek a *Normá*val hozzák közeli rokonságba, de Boleyn Annának is a szerelem eszményéhez való hűségéért kell halállal bűnhődnie. Ettől Erkel műve még nem olasz opera. Sőt: női főhősének későbbi átlényegülései akár a Nemzet női allegóriájának kibontakozásaként is értelmezhetők.

ABSTRACT

MIKLÓS DOLINSZKY*

ADDRESS GIVEN AT THE PRESS INTRODUCTION OF THE FIRST VOLUMES OF THE EDITION OF ERKEL'S OPERAS

Bátori Mária (1840) was one of the first romantic national operas in Eastern-Europe. Contrary to the widely held belief, contemporary critics expressed their appreciation even after the premiere of Erkel's two other operas that had been played with prolonged success, and Erkel himself even quoted from this piece in the score of *Bánk Bán*. Nonetheless, *Bátori Mária* was definitively removed from the repertoire of the Hungarian National Theatre in 1860. This was due to the ever increasing radicalism of the demand for national music on the one hand, and to the change of taste that ensued from Wagner and Offenbach coming to the fore in Hungary on the other. Even so, the work fulfilled its mission: it proved that a national language was compatible with international musical idioms and the typical plots of opera as a genre.

* Miklós Dolinszky (1962), music historian. 1990–1996: Hungarian State Opera, dramaturge. 1992: Ferenc Liszt Academy of Music, State University, University Doctor's Degree. 1993–1998: Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, Department of Aesthetics – lecturer. 1998 to present: Ferenc Liszt Academy of Music, Department of Musicology – lecturer. 1993 to present: associate of the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. From 2002 to present: assistant professor at the Faculty of Music and Visual Arts of Pécs University.

Books: *A Mozart-űrhajó (The Mozart Spaceship;* Jelenkor Publishers, 1999); *Szó szerint. A Karinthy-passió (Word by Word. The Karinthy-Passion;* Magvető Publishers, 2001). Fifteen volumes of critical urtext-editions (1995–2002).

RECENZIÓ

Kaczmarczyk Adrienne

A HITELES ERKEL-KÉP FELÉ

Erkel Ferenc: Bátori Mária
Közreadja Dolinszky Miklós és Szacsvai-Kim Katalin
In: Erkel Ferenc: Operák 1.
Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete
és az Országos Széchényi Könyvtár
Főszerkesztő: Tallián Tibor
(Budapest: 2002, Rózsavölgyi és Társa)

Az utóbbi másfél évszázad magyar zenekultúrájának paradoxona, hogy a magyar nemzeti opera megteremtőjének, egyúttal a korszak egyik legjelentősebb alkotójának mind ez idáig várnia kellett első teljes, nyomtatott operapartitúrája megjelenésére. Erkel Ferenc kilenc operája közül zongorakivonatban, illetve ének–zongorakivonatos kiadásban is csupán három, a *Hunyadi László,* a *Bánk bán* és a *Sarolta* vált eddig teljes terjedelemben hozzáférhetővé. Különösen a két főmű, a bemutatójuk óta folyamatosan repertoáron tartott *Hunyadi László* és *Bánk bán* esetében tűnik méltánytalannak a mulasztás, annál is inkább, mivel ezek időközben a magyar nemzeti gondolat zenei emblémáivá, egyes részleteik műzene-irodalmunk itthon legismertebb dallamaivá váltak. Csak itthon, mert ha Erkel életében a külföldi bemutatók elmaradása, akkor halála után a kottakiadványok hiánya pecsételte meg operái sorsát: még a közös kulturális gyökerekkel rendelkező közép-európai régióban is ismeretlenek maradtak. Ugyancsak szélesebb körben terjedő nyomtatott kottakiadásokra lett volna szükség ahhoz is, hogy Erkel életműve bekerülhessen a külföldi muzikológusok látókörébe, és elnyerhesse a zenetörténeti rangját megillető nemzetközi elismerést.

Az Erkel-Összkiadás gondolata, több más 19. századi operakomponista – köztük Rossini és Verdi – életmű-kiadásához hasonlóan, az 1950–60-as években merült fel először. Kezdeményezői a Bartók Archívum akkori munkatársai, Szabolcsi Bence, Somfai László és Bónis Ferenc voltak. Részben szintén az ő ösztönzésükre, illetve saját kutatásaik eredményeként készült el számos, az összkiadáshoz nélkülözhetetlen zenetudományi tanulmány, közöttük olyan átfogó igényű munkák is, amelyekre az összkiadás munkatársai mindvégig támaszkodni fognak. Legány Dezső[1]

1 Legány Dezső: *Erkel művei és korabeli történetük.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Erkel-műjegyzéke és Somfai László[2] filológiai tanulmánya feltétlenül ezek közé sorolandó. Ez utóbbi az Erkel-kutatás központi problémájával foglalkozik, nevezetesen azzal, hogy mekkora szerepük volt az 1862 (a *Sarolta* bemutatója) utáni szerzői kéziratokban szaporodó idegen kézírások tulajdonosainak, elsősorban Erkel két fiának, Sándornak és Gyulának az operák megkomponálásában. Magára az operapartitúrák közreadásának előkészítésére az 1960-as évek elején Vécsey Jenő, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának akkori vezetője kapott megbízást. A választás azért is esett éppen őrá, mert a Zeneműtár őrzi az Erkel-operák forrásainak túlnyomó részét. Vécsey négy teljes opera és az összes nyitány pártitúrájának előkészítésével végzett 1966-ban bekövetkezett haláláig. Ekkor mintegy három évtizedre abba is maradt a közreadási munka. A folytatás fontosságára, azaz egy filológiai szempontból megbízható, mértékadó partitúra-közreadás szükségességére – ezúttal az Erkel-operák hol politikai, hol színházi érdekeket kiszolgáló, önkényes átdolgozásai ellen tiltakozva – az 1990-es években hívta fel újra a figyelmet Tallián Tibor.[3] Ő volt egyszersmind az is, aki mint a Zenetudományi Intézet igazgatója, az Összkiadás ügyét felkarolta, és sikerre vitte. A mintegy négyéves előkészítő munka gyümölcse 2002-ben érett be, amikor is az Összkiadás nyitányaként napvilágot látott Erkel Ferenc első operája, a *Bátori Mária*. A két felvonásnak megfelelően két kötetre osztott, együttesen több mint 800 oldalas (I–XLVIII, 1–758 lap) kiadvány a partitúrát, a magyar és angol nyelvű sorozatelőszót és bevezetést, valamint a fakszimiléket foglalja magában. A kottarészt követően helyet kapott benne az opera korabeli magyar és (nem egészen teljes) német nyelvű szövegkönyve, valamint a szövegkönyv modern angol fordítása. A kiadvány rövidesen kiegészül a terjedelmüknél fogva önálló kötetet igénylő kritikai jegyzetekkel. A tartalom és forma tekintetében egyaránt példamutató igényességgel kivitelezett kritikai kiadás számos, különböző szakterületeken otthonos munkatárs együttműködésének eredményeként jött létre, azonban az érdem mindenekelőtt a két közreadóé, Szacsvai-Kim Katalinéé és Dolinszky Miklósé.

Feladatuk, mint az előszóból megtudjuk, nem egyszerűen a folytatás, sokkal inkább az újrakezdés volt. Ki kellett dolgozniuk azokat a közreadási elveket, amelyek révén az Erkel-Összkiadás képes megfelelni a modern kritikai összkiadásokkal szemben támasztott elvárásoknak. A 19–20. századi „első összkiadás-generáció" tradíciójából kiinduló Vécsey Jenő – sarkítva fogalmazva – az alkotót igyekezett piedesztálra emelni, amikor a személyétől elválaszthatatlan forrást, az autográfot adta közre, annak vélt vagy valós hiányosságainak a pótlására is készen. Szacsvai-Kim és Dolinszky viszont, a mai kritikai kiadások szellemében eljárva, a művet helyezték középpontba azzal, hogy az Erkel-Összkiadásban követendő közreadási metódus lé-

2 Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái" *Zenetudományi tanulmányok IX.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 81–158.

3 Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért" *Muzsika*, 36/7–8. (1993. július és augusztus) 5–12. és 6–11, Uő: „Erkel Ferenc Operáinak Kritikai Kiadása" Előadás az *Erkel Ferenc: Bátori Mária – kritikai kiadás. Kiadványbemutató és tudományos ülésszak* címmel Budapesten 2002. november 14-én megtartott zenetudományi konferencián.

nyegét az elérhető korabeli források teljes körére kiterjedő forráskritikában határozták meg. Alighanem ez utóbbi közreadói attitűd, a filológusi s nem a kollegiális az, amelynek képviselői hatékonyabban őrködnek alkotó és műve integritásán. Vécseynek annyiban igaza volt, hogy mint általában, úgy az Erkel-források esetében is az autográf partitúra bizonyul az egyik legfontosabb forrásnak. Azonban, mint Szacsvai-Kim és Dolinszky megállapították, a partitúra nem ritkán csak egy másik, Erkel operái esetében legalább annyira fontos forrás, nevezetesen a szólamanyag segítségével értelmezhető. Erkel számára ugyanis a komponálás nem zárult le a bemutatóval; egyes számokban a hangzó élmény, másutt az előadói apparátus *ad hoc* megváltozása késztette őt később véglegesnek szánt javításokra, illetve ideiglenes változtatásokra. Ezeket a módosításokat gyakran csak gyorsírásszerű rövidítésekkel vezette be a partitúrájába és anélkül, hogy az abban olvasható korábbi verziót érvénytelenítette volna. Erkel munkamódszerét Dolinszky a következőképp magyarázza a *Bátori Mária* közreadása során szerzett tapasztalatait összegző tanulmányában:[4]

> Mivel a darab irányítását, annak húszéves színpadi élete során, Erkel soha nem engedte ki a kezéből, a partitúrát is kizárólag saját használatra készítette, az pedig e minőségében nem jelentett számára sokkal többet puszta emlékeztetőnél.

A módosításokat teljes terjedelemben gyakran csak a szólamanyag tartalmazza, amely lényegében „nem más – írja Dolinszky –, mint a partitúra alkalmazása, azaz kifejtése, kommentárja, pontosítása konkrét megszólaltatások céljára." Az egyes kronológiai rétegeket teljes részletességgel rögzítő szólamanyag és a kompozíciós változtatásokat csak szűkszavúan közlő autográf partitúra közti, helyenként radikális eltérések filológiai problémák sorát vetik fel, amelyek megoldása minden egyes esetben gondos mérlegelést és a tudományos hitelesség érdekében kritikai jegyzetekben történő dokumentálást igényel.[5] Arra a kérdésre, hogy végül is mi adja az autográf partitúra jelentőségét a szólamanyagéhoz képest, Dolinszky a következőképp válaszol:

> ha a nagyforma, a húzások, a szűkebb értelemben vett kottaszöveg, a hangszerelés és a szövegkönyv terén túlnyomórészt a szólamanyag mondja ki a végső szót, az autográf továbbra is mérvadó marad a partitúra mikroszintjén: dinamikai, artikulációs és egyéb notációs finomságok terén – a járulékos jelek ama rétegében tehát, amely a leginkább ki van téve a másolók figyelmetlenségének vagy rossz rutinjának.

Az Erkel-Összkiadás közreadói alapelveinek kidolgozása, illetve a *Bátori Mária* közreadása során leszűrt tanulságokat bizonyosan hasznosítani tudják majd a többi Erkel-opera közreadói is. Míg ezek a tapasztalatok az Összkiadás leendő munkatár-

4 Dolinszky Miklós: „Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szólamanyag probléma Erkel Ferenc *Bátori Mária*jának készülő kritikai kiadásában." *Zenetudományi dolgozatok 2000*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000, 83–94. A következő három idézetet lásd a 88., 85. és 93. lapon.

5 A kottaszöveg ugyanakkor, az olvashatóság érdekében, nem tartalmaz tipográfiai megkülönböztetéseket. Csupán a forrásokból hiányzó, de a zenei kontextusból kikövetkeztethető, pótolt részek kerültek szögletes zárójelek közé.

sain kívül elsősorban az Erkel-filológusok szűkebb körének munkáját fogják segíteni, addig a *Bátori Mária* bevezető tanulmánya (VIII–XXI. lap) az Erkel-életművel és a 19. századi magyar zenetörténettel foglalkozók szélesebb táborát fogja megszólítani. Benne a szerző, Dolinszky Miklós magyar és európai kultúrtörténeti összefüggésekbe ágyazva tárja olvasói elé a *Bátori Mária* genezisét és recepciótörténetét.[6]

A „Zene és zenés műfajok az Erkel előtti magyar színpadon" című első alfejezet azokat az intézmény- és műfajtörténeti eseményeket foglalja össze, amelyek a felvilágosodás kori kezdetektől számított mintegy fél évszázad alatt a pesti Nemzeti Színház megnyitásához (1837) és annak falain belül Erkel Ferenc első operájának a bemutatásához (1840) vezettek. A német mintára kettős funkciójú, drámai–zenés intézménynek tervezett Nemzeti Színház (1837–40 közötti nevén: Pesti Magyar Színház) műsorán, alapítói szándéka ellenére, a drámával szemben rövidesen a zenés műfajok (opera és paródia) kerültek túlsúlyba. A magyar operatörténet számára oly gyümölcsözőnek bizonyuló folyamatot Dolinszky így írja le:

> Gyors döntés született önálló operatagozat megszervezéséről; az opera fokozódó térnyerésével párhuzamosan pedig kezdetét veszi az a részben színházon belüli csatározások, részben elvi sajtónyilatkozatok porondján zajló küzdelem, amelyet „operaháború" néven tart számon a magyar művelődéstörténet. Miközben azonban az értelmiség egy része a műfaj esztétikai legitimitását is elutasítja, az operásodás folyamata megállíthatatlannak bizonyul. Erkel Ferenc és az addig csupán alkalmi vendégként fellépő primadonna, Schodelné Klein Rozália szerződtetésével 1838 januárjában új minőségi alapokra helyeződik az operajátszás: Erkel irányításával immár valódi operatársulat szerveződik, valódi operaénekesekkel [az addigi énekes színészekkel szemben] és kibővített zenekarral. (IX. lap)

Az előadott első operát, *A sevillai borbélyt* olyan olasz *melodrammák (Beatrice di Tenda, Lucrezia Borgia)* követik, amelyek – folytatja Dolinszky –

> világosan kijelölik a pontot, ahol a magyar komponista, a kortárs operarepertoárhoz kapcsolódott: a tiszta és romolhatatlan humánum emblémájaként tragikus történetek középpontjába állított, ártatlanul elpusztuló hősnő ebből a típusból lép át Erkel első operájának színpadára. (X. lap)

A *Bátori Máriát* azonban nemcsak a korabeli „nő"-operákhoz fűzi rokoni szál. Mint a Bevezetés következő részéből megtudjuk, a *sujet* az európai irodalom egyik vándortémája, amit Dugonics András helyezett – részben fiktív, részben valós – magyar történelmi környezetbe. *Bátori Mária* című, 1794-ben bemutatott és a 19. század első felében is nagy népszerűségnek örvendő öt felvonásos szomorújátékának közvetlen forrása Julius Friedrich von Soden drámája volt, az Augsburgban 1789-ben kiadott *Ignez de Castro*. Dugonics darabjából Egressy Béni a kortárs *melodrammák* jelenettípusait követve formált librettót, a drámai alapanyagot – az operaszínpad követelményeinek megfelelően – Bordallal és Vadászkórussal (No. 12–13.) egé-

6 A kiadás külön említést érdemlő erénye, hogy magyarul is olvasható benne a sorozatelőszó és a bevezető tanulmány.

szítve ki. A kortárs operalibrettókkal összehasonlítva, a tipikus librettójelenetek közül csak az őrülési jelenet hiányzik, azonban – Dolinszky finom észrevétele szerint – csak látszólag: „mert Mária hálaáriája (No. 14) a maga szeszélyes dallamvezetésével, koloratúráival és extrém magasságaival, ellentétes szövegkörnyezetben az őrület affektusát is hordozhatná." (XI. lap)

Az opera 1840. augusztus 8-i premierje átütő sikerrel végződött; a magyar és német kritikusok – zenei iskolázottságuk jellegétől, valamint az „operaháborúban" elfoglalt álláspontjuktól függetlenül – egyaránt elismerő hangon nyilatkoztak. A *Bátori Mária* kritikai fogadtatását elemző Bevezetés-fejezetben („Kritikai fogadtatás és a nemzeti zene fogalma") Dolinszky a siker titkát, egyúttal az opera magyar zenetörténeti jelentőségét a következőkben állapítja meg:

> A [siker] egyik összetevő[je] a magyaros elemek jelenléte lehetett Erkel partitúrájában, amit mind a közönség, mind a kritikusok könnyűszerrel felismerhettek. Hangszeres verbunkos elemek már a 18. századi kezdetektől jelen voltak színpadi előadásokon; az énekesjátékok különböző válfajaiban már beigazolódott a verbunkos vokalizálhatósága, valamint az is, hogy a magyaros elemek korlátozott mértékig elbírják a hagyományos európai műformák terhét; végül a hazai közönség a magyar nyelvű operaéneklés és annak nemzetközi műformákkal való mámorító konfrontációját is átélte már nemzeti nyelven előadott olasz, francia, német operák révén. Erkel azzal ért el áttörést, hogy a *Bátori Mária* koncepciója első ízben egyesíti a három alapvető szempontot: a végigkomponált opera műfaját, valamint a zene és a nyelv eredeti mivoltát. Magyar színpadon a három elem mindaddig nem találkozott. (XII–XIII. lap)

Az 1840–60 között végrehajtott kompozíciós változtatások[7] arról tanúskodnak, hogy az első operájával máris nagy tekintélyt szerzett Erkel megszívlelte a kritikákat is. Minthogy az első verzió keletkezéstörténetének részleteivel kapcsolatban nem kerültek elő adatok, és így csak az 1840 utáni átdolgozások és kiegészítések engednek számunkra bepillantást Erkel alkotói műhelyébe, e kompozíciós változtatások interpretációi a Bevezetés legizgalmasabb részei közé tartoznak (lásd „Betétszámok, énekesek, felújítások"). Miközben végigjárjuk a végleges verzió kialakulásához vezető, az opera 1858-as Nemzeti Színház-beli felújításával záruló utat, különleges szituáció rajzolódik ki szemünk előtt: míg 1840-ben Erkel számára még az első magyar nemzeti opera megkomponálása volt a tét, addig 1858-ban ugyanő már a műfaj első, szintén általa alkotott remekművével, a *Hunyadi László*val (1844) állított mércét saját maga elé. Ha nem is volt képes megfelelni ennek a mércének – ehhez valószínűleg újra kellett volna komponálnia első operáját –, az 1858-as verzióval kétségkívül megközelítette a *Hunyadi* színvonalát.

Jóllehet a sorozatelőszó csak a végleges verzió közlését ígéri, a *Bátori Mária*-kiadás ennél többet nyújt: függelékében közli egyebek közt a megújított részek első megfogalmazásait is. Abban, hogy a közreadók ezeknek a hasznos kiegészítő infor-

7 A témával kapcsolatban lásd még Szacsvai-Kim Katalin tanulmányát is: „Bátori Mária – Források és változatok." *Muzsika*, 46/1 (2003. január) 14–17.

mációkkal szolgáló első verzióknak a közlése mellett döntöttek, nyilván közrejátszott, hogy Erkel, jelenlegi tudásunk szerint, expressis verbis sosem érvénytelenítette az 1840-es verziót. Az 1858-as felújítás alkalmából kiadott új súgó- és szövegkönyv volt az a forrás, amelyet követve a közreadók megállapíthatták, hogy a változtatások és a kiegészítő betétszámok közül Erkel melyeket tekinthetett a végleges mű integráns részeinek. A két verzió közti tételkülönbségek vonatkozásában alapos tájékoztatást ad a Bevezetés. Ami az apróbb különbségek értelmezését illeti, tudniillik, hogy az autográf partitúra és a szólamanyag közti eltérések felvetette problémákat az e két főforrás között hajdan közvetítő, mára azonban elveszett másolt partitúra hiányában hogyan oldották meg a közreadók, azzal kapcsolatban csak a kritikai jegyzetek megjelenése után lehet érdemben véleményt mondani. A szerencsésen megválasztott és jól olvasható fakszimile illusztrációk mindenesetre a kritikai jegyzetek nélkül is képesek egyes, a Bevezetésben említett, olykor bonyolult filológiai problémák megvilágítására.

A kompozíciós változtatások legnagyobb mértékben a (már 1841-ben) önálló Nyitánnyal helyettesített Introductiont, Mária és István 1. felvonásbeli duettjét (No. 6), valamint a 2. felvonás finaléját (Appendix II: No. 14) érintették. A változtatásokban megnyilvánuló tendenciát különösen jól példázza a Duett (No. 6), amelynek létezéséről eddig csak az 1858-as szövegkönyv és a korabeli sajtódicséretek alapján tudott az Erkel-filológia, és amelynek – helyenként rekonstruált – zenéjét az Összkiadás közli első ízben. Ennek kapcsán Dolinszky a következőket írja:

> Az eredeti duett (...) helyén a jelen közreadás előkészítése során, a szólamanyagba illesztett betétlapokon megtaláltuk a vadonatúj változatot, amelynek hollétéről az Erkel-kutatás mindeddig mit sem tudott. Csupán szövege volt hozzáférhető a felújításra újonnan készült két librettóban; zenéjét elveszettnek könyvelték el.

Az újonnan komponált Duettért, mint az opera legsikerültebb számainak egyikéért, Dolinszky szerint méltán lelkesedett a kritika:

> a magyaros elemek a régi [azaz 1840-es] *Bátori Mária*ban sehol sem voltak képesek ilyen szélesen kiépített műzenei forma hordozására [mint ebben a Duettben] – ehhez a *Hunyadi László* és a készülő *Bánk bán* tapasztalata kellett, melynek közelsége félreismerhetetlen. (XVII. lap)

A Függelék három olyan zenekari számot (Appendix IV–VI.) is közöl, amelyek ugyan a korabeli színlapok tanúsága szerint az 1858-as verzió részét képezték, de amelyek szerzősége bizonytalan. Ezek egyike, a kidolgozott, szólamokra, hangszerekre kiosztott *banda*[8]-partitúra (Appendix VI.) ritkaságnak számít a 19. századi operák forrásai között. Jelen esetben ráadásul nem zárható ki, hogy a korabeli szokástól eltérően nemcsak a *guida*,[9] hanem a partitúra is a zeneszerző sajátja. A másik két

8 A színpadi fúvósegyüttes.
9 A két szélső vezető szólam.

szám kottáját, a teljes zenekarra hangszerelt, mindeddig ismeretlen két Magyar táncét (Appendix IV–V.) a Duetthez (Appendix II: No. 6) hasonlóan Szacsvai-Kim és Dolinszky fedezték fel. A színpadi előadások során feltehetően az 1. felvonás finaléját (No. 7) egészítették ki általuk tánctablóvá, Dolinszky szerint a következő céllal:

> Talán nem tévedünk nagyot, ha úgy véljük, hogy a *Bátori Mária* utolsó [1858-as] felújításának létrehozói a magyar elem növelésén túl éppen a tablósításban: a látvány- és különösen a táncelem növelésében remélték a kissé elavult mű megújhodásának esélyét. (XVIII. lap)

E beszámoló alapján is világossá válhatott, hogy amiképp maga a partitúrakiadás, úgy az annak bevezetéséül szolgáló tanulmány is jelentős előrelépés az Erkel-kutatás történetében: nemcsak a hiteles Erkel-kép megrajzolása, de a két főmű, a *Hunyadi* és a *Bánk bán* zenetörténeti értékének megállapítása is lehetetlen az ihlető kulturális háttér, a zenei előzmények ismerete nélkül. Ami a *Bátori Mária* külföldi megismertetésének, színpadra állításának lehetőségeit illeti, esélyeit, a partitúra megjelenése mellett két további momentum is növelheti. Az egyik, hogy fennmaradt, és a szóbanforgó kritikai kiadás végén olvasható is az opera mintegy 60 sor híján teljes korabeli, német nyelvű szövegkönyve. A német nyelvű előadás ellen bizonyos, hogy Erkel sem tiltakozna, hiszen a *Hunyadi* librettóját, az opera 1883 tavaszára remélt bécsi bemutatója számára maga fordíttatta németre.[10] A másik, hogy a Kolozsvári állami Magyar Opera előadógárdája jóvoltából nemrégiben elkészült a *Bátori Mária* első teljes CD-felvétele.[11] A felvétel és a partitúrakiadás remélhetőleg kölcsönösen segíti majd egymást a nyilvánosság felé vezető úton, a magyar zenekultúra követeiként.

10 Bónis Ferenc: „Erkel »Hunyadi László«-jának meghiúsult előadási kísérlete a bécsi Udvari Operában." *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 267–291.

11 A két CD-ből álló album a Kolozsvári Rádió Stúdiójában készült 2001-ben. Vezényel: Mossóczy Vilmos, közreműködik: a Kolozsvári Állami Magyar Opera ének- és zenekara. A nem magyar ajkú érdeklődőt segíti a kísérőfüzet a szövegkönyv teljes angol, német, francia, olasz, orosz és japán nyelvű közlésével. Musica Hungarica Lemezkiadó, a kiadvány száma: MHA 222. (www.classicahungarica.hu)

Ujházy László

HANGOKKAL KÖRÜLVÉVE

Pap János: Hang – ember – hang
Budapest: Vince Kiadó, 2002

Pap János könyvében a tudomány szép és izgalmas területeire kalauzolja el olvasóit. Szerteágazó, gazdag tematikáját nehéz lenne egy szóban megjelölnünk, hiszen az akusztika oldaláról tekintve könyvének valójában csak az első – egyébként kitűnő összefoglalóként megírt – fejezete *(A hangok szerkezete és tulajdonságai)* sorolható e témakörbe. Az ezt követő fejezetek *(A fizikai világ hangjai, Az állatok hangjai, Az emberi hallószerv és a hallás mechanizmusa)* a szigorú értelemben vett akusztikán túllépve határterületi témákat érintenek, míg az V. fejezet *(A szubjektív hang)* már kifejezetten a pszichoakusztika jelenségeit foglalja össze. Ezt követően vizsgálódása már hangsúlyosabban kapcsolódik a beszédhez, illetve a zenéhez, *(Útban a nyelvhez, Útban a zenéhez)*, majd egy hirtelen – ám indokolt – váltással jut el a hangnak kiszolgáltatott ember bemutatásához *(Hangokkal manipulált ember, Környezetszennyezés hangokkal)*. E két nagyon igaz, ám kicsengésében szomorú fejezet után – vigasztalásként? – veszi át a szót a gyógyítás *(Gyógyító hangok)* s az esztétikum *(A szépség nyomában)*. Az egyes fejezetek felsorolásából is kitűnik, hogy nem szigorú értelemben vett akusztikakönyvet tartunk kezünkben; témái ennél jóval tágabb területet fognak át, nyilván a terjedelmi korlátokból eredően nem mindenre kiterjedő alapos részletességgel, hanem a sokrétűség bemutatásának és a figyelem felkeltésének igényével.

A könyv stílusát kétségtelenül az ismeretterjesztés szándéka határozza meg. Sajnos tudományos életünkben az ismeretterjesztés nem tartozik a legmegbecsültebb műfajok közé, hiszen egy-egy tudományos dolgozatnak vagy előadásnak közismerten sokkal nagyobb a szakmai tekintélye. (Ebből következik, hogy a tudományok könnyen el is szakadnak a nagyközönségtől, s ez inkább tartózkodó kétkedéssel, mint kíváncsisággal vagy megbecsüléssel tekint azok művelőire.) Pedig egy szakterület népszerű, az átlag olvasó számára is érthető bemutatása legalább annyira nehéz és fontos feladat, mint egy tudományos értekezés megírása, s ahogyan a tudományos kutatás is egyfajta misszió, úgy annak népszerűsítése is az kell (kellene) hogy legyen. A szerző – egyetemi tanárként – nyilván naponta szembesül azzal a jelenséggel, hogy egy-egy témakör bemutatásakor a „mit?" megtalálása mellett legalább annyira fontos a „hogyan?" megválasztása. Fogalmazásán jól érezni: nem elégszik meg az anyag egyszerű bemutatásával, hanem arra is törekszik, hogy gon-

dolatait az olvasó könnyedén meg is értse, magáévá is tehesse. A könyv igen olvasmányos: kis odafigyeléssel a legösszetettebb jelenséget is jól követhetjük, s ha böngészése közben kicsit lankadna a figyelmünk, mindig megtaláljuk azokat a fogódzkodókat, amelyek újból és újból felkeltik érdeklődésünket. Meggyőződésem, hogy ennyire szerteágazó tematikát csak ilyen könnyed stílusban szabad a nagyközönség elé tárni.

A könyv ismeretterjesztő jellege természetesen nem jelentheti azt, hogy olvasása ne segítené az egyes részterületek kutatóinak munkáját. Elegendő csupán a tudományos igényességgel összeállított rendkívül gazdag irodalomjegyzékre hivatkoznom.

Az ilyen jellegű munkák esetén mindig felmerül a kérdés: mennyire naprakész tartalmi szempontból a bemutatott anyag? A tudomány mai rohamos fejlődése mellett talán nem is létezik valóban naprakész tudományos munka, hiszen mire egy könyv megjelenik, jó néhány kérdésben már túlhaladottá is válik. Ezért – mint minden hasonló jellegű mű – az idő múlásával nyilván Pap könyve is veszíthet aktualitásából. Mai tudásunk alapján azonban kimondhatjuk, hogy egy jelentős, hézagpótló könyvet tartunk kezünkben, amely szinte enciklopédikus alapossággal tárja elénk a hang és az ember rendkívül bonyolult kapcsolatrendszerét, maradandóan rögzítve a 21. század hajnalán e témában birtokolt ismereteket. A folytatást rá kell bízni a jövőre: a majdani újabb kiadványok úgyis vagy megerősítik, vagy éppen megcáfolják jelenlegi ismereteinket.

A könyv áttanulmányozása nyomán csupán két kérdést illetően alakult ki hiányérzetem. Az egyik az emberi fül irányhallása: ezen a téren az utóbbi években jelentős kísérleti eredmények születtek, szervó-rendszerekkel érzékelt és mozgatott műfejes vizsgálatokkal kimutatva a fej spontán mozgásainak hatását például az „elől–hátul" érzékelésben. Még e témakört illetően érdemes markánsabban megkülönböztetnünk az impulzusjelek és folyamatos jelek irányérzékelése között fennálló különbségeket. A másik megjegyzésem: életünkben a „hang" ma már túlnyomó többségében a gépi úton közvetített hangot jelenti. (Hogy e mondatból jogosan maradt-e ki a „sajnos" szócska, annak eldöntését inkább az olvasóra bíznám.) Tehát egy tisztán a hangfelvétel befogadásával, az élő- és gépi esztétikum különbözőségével foglalkozó fejezet a könyvet tovább gazdagította volna.

Ugyanakkor van a könyvnek két olyan fejezete, amelyek nélkül a teljes témakör hiányos lenne, s amelyek ma talán aktuálisabbak, mint valaha. A már említett *Hangokkal manipulált ember* és *Környezetszennyezés hangokkal* fejezetek kitűnően érzékeltetik, hogy a hanggal hogyan élhet vissza az ideológia és az üzleti világ, anélkül hogy e manipulációt különösebben észrevennénk, sőt, ma már mindezeket környezetünk természetes velejáróiként fogadjuk el – illetve vagyunk kénytelenek elfogadni. Ha e könyvnek – remélhetően – később lesz egy további, bővített kiadása, akkor érdemes lenne ezeket a kérdéseket még nyomatékosabban körbejárni. Különösen fontosnak érzem a halláskárosodás jelenségének minél drámaibb bemutatását, hiszen a a világon sokfelé a 14 és 24 év közötti fiataloknak már szinte a fele tartósan halláskárosult. És ne csak a discóra gondoljunk: egy viszonylag újkeletű mérés szerint az operai árkokban a rézfúvók olyan nagy hangnyomást keltenek, amit a leg-

jobb mikrofonok is éppen hogy csak képesek feldolgozni. Ha ez a hangnyomás egy ipari üzemben lenne, akkor azt a munkavédelmi hatóság azonnal bezáratná. Már esztétikai ítéleteinket is a hangossághoz kötjük (például hangfelvételek összehasonlításakor), s egy vizsgálat tanulsága szerint szívesebben vásároljuk a hangosabb háztartási gépeket, mivel a nagyobb zaj a hatásosabb működés benyomását kelti. Környezetünk reklámjai csak a hangot, a zajt népszerűsítik, de a csendnek, a zajok megszüntetésének nincsen reklámja. Ezen a téren tehát meglehetősen drámai a helyzet, ezért különösen fontos ez a két fejezet, melyek nélkül a többi számunkra nem is létezhet, hiszen a hangok érzékelésének alapfeltétele a tiszta akusztikai környezet és az egészséges hallás.

Hová helyezzük el ezt a könyvet hazai szaksajtónkban? Sajnos itthoni könyvkiadásunk ebben a tekintetben rendkívül szegényes. Még 1982-ben jelent meg a Zeneműkiadó gondozásában Dr. Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika* című könyve, amely azóta klasszikus alapművé lépett elő (bár se égen se földön nem kapható). Alapja szigorúan az akusztika, különös tekintettel annak zenei kapcsolódásaira. Most, éppen húsz év után jelent meg Pap János könyve, melynek alapja nem annyira az akusztika, hanem inkább maga a hang, s ebből következik az előbbinél szerteágazóbb kapcsolatrendszere. A szigorú értelemben vett akusztikától ennél távolabbra már az orvostan, pszichológia és a különböző művészeti ágak szakkönyvei következnek. Mindezzel azt szeretném érzékeltetni, hogy Pap János jól választotta ki tudományos életünk egy fehér foltját. E területen maga is intenzív kutatómunkát folytat. Most e gazdag tevékenység eredményeit osztotta meg az olvasókkal, olyan szinten és olyan stílusban, hogy publikációja a szűk szakma (szakmák) helyett valóban a nagyközönséghez is szól.

A könyvet jól szerkesztett hanganyag egészíti ki, és teszi még érdekfeszítőbbé.

400 Ft

Magyar zene

2·2003

Ev 57 Zt. Kovácsnainé

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLI. évfolyam, 2. szám *2003. május*

Tartalom

A 70 ÉVES KÁRPÁTI JÁNOS TISZTELETÉRE

127 PAPP MÁRTA
Muszorgszkij és a Kelet
Egzotikum és modalitás

141 DOMOKOS ZSUZSANNA
Liszt 1839-es római Palestrina-élménye
Fortunato Santini könyvtára

155 GÁDOR ÁGNES – SZIRÁNYI GÁBOR
A Zeneakadémia Olvasóköre 1891–1907

167 BERLÁSZ MELINDA
Lajtha-körkép, Párizs, 1968
Nyugat-európai és magyar alkotói kapcsolatok a Lajtha-memoárok tükrében (1929–1963)

181 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Ötös ritmika Bartók zenéjében

209 WILHEIM ANDRÁS
Cage és a *haiku*

TANULMÁNY

219 PAUL MERRICK
"...sans ton ni mesure"
Egy halálszimbólum Liszt zenéjében?

237 PÉTERI LÓRÁNT
Szabolcsi Bence
és a magyar zeneélet diskurzusai (1948-1956)

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA, AZ ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY ÉS A MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK ORSZÁGOS EGYESÜLETE TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2003/2

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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

Papp Márta

MUSZORGSZKIJ ÉS A KELET*

Egzotikum és modalitás

> A líbiai és mixolídiai drámák ütődött alkotója egyszerűen tudni sem akar rólam. A Ljudmila Ivanovna [Sesztakova] által elküldött közös levélbeli félkegyelmű passzuson kívül egy sort sem kaptam tőle. Mondja meg neki, hogy ez nem karthágói eljárás, és hogy a nagy Moloh irgalmazzon neki.

– írja Milij Balakirev Cézár Cuinek Prágából 1867 januárjában.[1] Az „ütődött alkotó" nem más, mint Modeszt Muszorgszkij, akinek első operája, a *Szalambó* az ókori Karthágóban játszódik, annak III. felvonásbeli jelenete pedig Moloh isten temploma előtt. Balakirev gunyoros fricskái közül a kezdő mondat birtokos szerkezetének jelzői a leginkább figyelmünkre méltók. A „líbiai" jelzővel egyrészt a *Szalambó* eredeti címére céloz, amely az opera férfi főhőséről elnevezve *A líbiai* lett volna. Másrészt a „líbiai és mixolídiai" összetétel zenei sajátosságra utal, a líd és a mixolíd felbukkanására Muszorgszkij művében. E bohókás levélrészlet jószerivel az egyetlen árulkodó dokumentum arról, hogy a kortársak felfigyeltek Muszorgszkij zenei stílusának egyik alapvető vonására, a modális hangsorok használatára, mely jellegzetességet akkor, az 1860-as évek második felében, egyértelműen a *Szalambó* operával, annak keleties környezetével kapcsoltak össze. Vajon igazuk volt-e? Mi a kapcsolat Muszorgszkij műveiben egzotikum és modalitás között?

Alekszandr Szerov *Judit* című operáját, a híres bibliai történetre készült darabot 1863. május 16-án mutatták be Szentpétervárott. Bár még messze vagyunk a szimbolista–szecessziós századfordulótól, a zsarnok Holoferneszt lefejező amazon Judit, a vérrel, erőszakkal és gyönyörrel átitatott keleti varázs már ekkor vonzotta a művészeket Nyugaton és orosz földön egyaránt. Az orosz művészekhez ugyan helyrajzilag és társadalmilag jóval közelebb esett a Kelet, mint nyugati kollégáikhoz, sőt az orosz muzsikusok, a Balakirev-kör tagjai, gyűjtöttek is dallamokat a hazájukban élő

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 26-án, a Kárpáti János 70. születésnapja tiszteletére tartott ülésszakon elhangzott előadás kibővített és szerkesztett változata.

1 (Szerk.:) A. Rimszkij-Korszakov: *М. П. Мусоргский. Письма и документы.* Moszkva–Leningrád: 1932, 113. Magyarul in: (Összeállította és fordította: Bojti János és Papp Márta): *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*. Budapest: Kávé, 1977, 103.

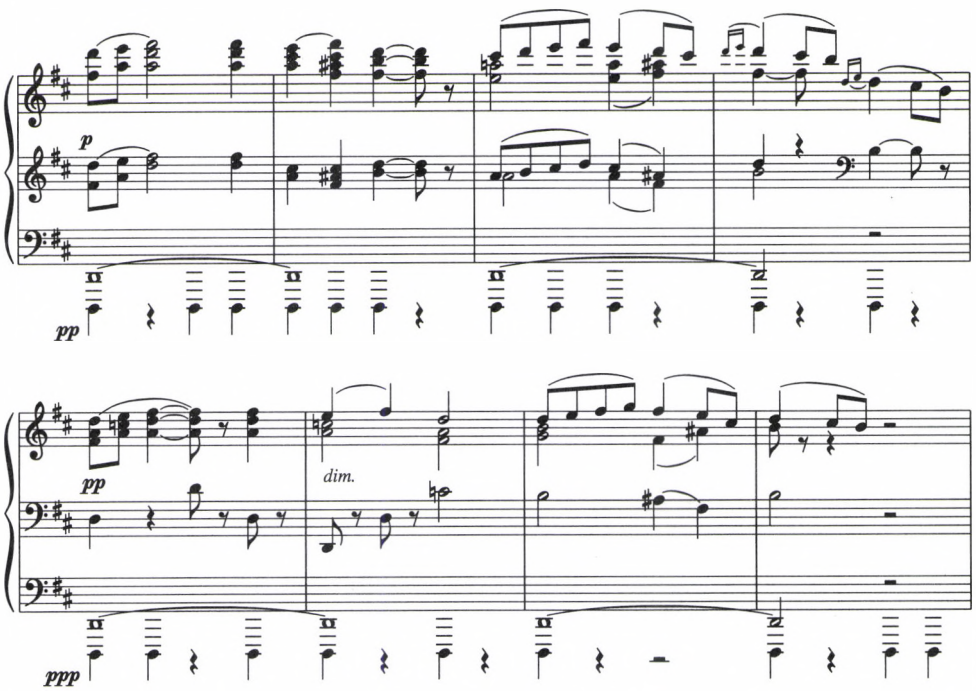
kis keleti népektől, de a szemlélet a távoli vad, színes, vonzó és félelmetes Keletről, a keleti egzotikum mibenlétéről nemigen különbözött nyugati társaikétól. Muszorgszkij hosszú levélben[2] elemezte és kritizálta a távol lévő Balakirevnek Szerov új művét, kottapéldákkal, melyeket első hallás, illetve kétszeri meghallgatás után, emlékezetből írt le.

Még ugyanebben az évben, 1863 őszén hozzákezdett saját operájának komponálásához. Az opera helyszíne az ókori Kelet, akárcsak Szerov *Juditjáé*, témája a karthágóiak harca a pun háborúhoz felfogadott és ki nem fizetett zsoldosokkal – mindenféle afrikai népséggel –, a történet fő szála pedig a karthágói fejedelem, Hamilkár leányának, a szűz Szalambónak és a zsoldosok vérszomjas vezérének, a líbiai Mathónak kalandos szerelmi históriája. Matho belopódzik a karthágóiak templomába, hogy ellopja a szent ereklyét, Tanita istennő fátylát, közben meglátja az ott imádkozó Szalambót, és szenvedélyes szerelemre lobban iránta. A karthágóiak vereséget szenvednek a zsoldosoktól, Moloh istennek bemutatott rettenetes emberáldozatuk – saját gyermekeiket égetik el – nem jár eredménnyel. Szalambó, Tanita templomának papnője elhatározza, és nagy nyilvánosság előtt bejelenti, hogy elmegy az ellenség táborába, Matho sátrába, és visszahozza a csodatévő fátylat. Ezt meg is teszi. Hogy a sátorban mi történik, csak találgatni lehet; Szalambó mindenesetre visszaszerzi a fátylat, de nem vágja le Matho fejét, mint azt tette Judit Holofernesszel. Ezekután a karthágóiak legyőzik a zsoldosokat, Mathót elfogják, és szörnyű kínvallatásnak vetik alá. Az irodalmi forrásnak, Flaubert regényének befejező néhány mondata jól érzékelteti azt az atmoszférát, amely minden bizonnyal óriási hatást tett a fiatal Muszorgszkijra: „Matho körülnézett, s tekintete találkozott Szalambó tekintetével... A két szemén kívül már nem volt rajta semmi emberi, hosszúkás vörös tömeg volt csupán... a szemüregeiből sütő két láng mintha a haja tövéig csapott volna... Szalambó áthajolt a mellvéden; őt nézték ezek az iszonyatos szemek... Noha haldokolt, Szalambó a sátrában látta, amint térden állva két karjával átfogja derekát, s gyöngéd szavakat mormol; szomjúhozott, hogy még egyszer érezze, hallja; nem akarta, hogy meghaljon! E pillanatban Matho megvonaglott, hanyatt zuhant, s nem mozdult többet... Szalambó leroskadt, feje a trónus támlájára csuklott, kibomlott haja földig csüngött. Így halt meg ekkor Hamilkár lánya, ki kézzel illette Tanit fátylát."[3]

Muszorgszkij, maga készítette librettóra, először az opera végét vagy csaknem végét komponálja, a IV. felvonás börtönjelenetét a karthágói fellegvárban, ahol a fogoly Mathót elítélik, és a líbiai vezér készül a halálra. A jelenet zenekari utójátékában Matho témájának bensőséges hatású mixolídes elszínezésével búcsúzik Muszorgszkij első operájának hősétől. Nem is lehetett olyan barbár ez a *líbiai,* ha ilyen gyönyörű *mixolíd* zenét kapott... *(az 1. kottát lásd a 129. oldalon).*

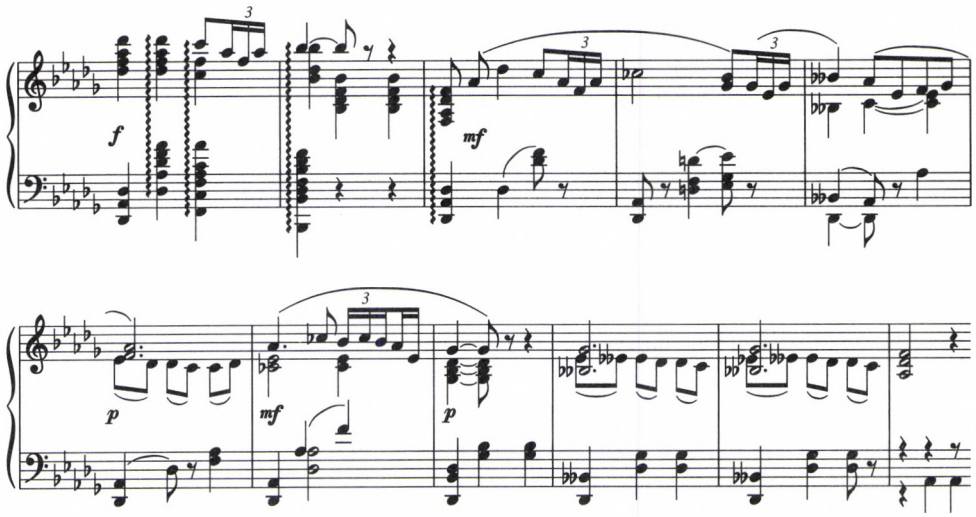
2 1863. június 10-i levél. Bojti–Papp: i. m. 79–85.

3 Gustav Flaubert: *Szalambó.* Ford.: Bartócz Ilona. Budapest: Európa, 1966.



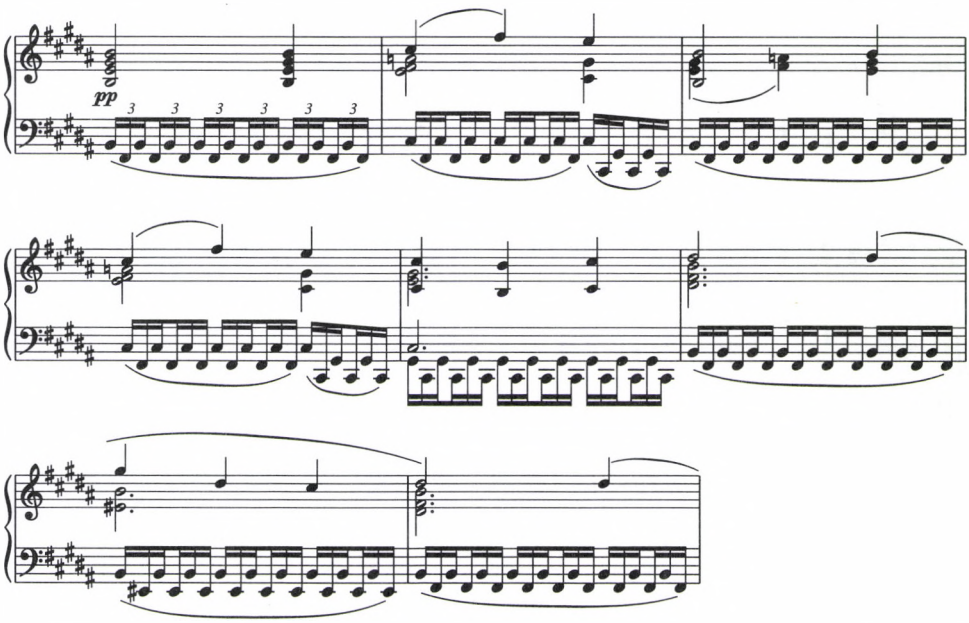
1. kotta. A Szalambó *IV. felvonásának 1. képéből*

Az opera másodikként elkészült részlete, a II. felvonás 2. képe, Tanita templomában játszódik. A jelenet elején Szalambó magányosan szertartást végez, imádkozik, majd elnyomja az álom. A szertartás Desz-dúr zenéjét többször színezi egzotikussá a mixolíd szeptim, a *cesz* megjelenése *(2. kotta).*



2. kotta. A Szalambó *II. felvonásának 2. képéből*

A „Tanita himnusza" utáni részben már a rejtőzködő Matho szemével látjuk Szalambót. A zene tonalitása nem egyértelmű, a H-dúr alaphangnem csak később erősödik meg határozottan, de ennek fényében visszamenőleg H-mixolídnak értelmezhetjük a részlet kezdetét *(3. kotta).*

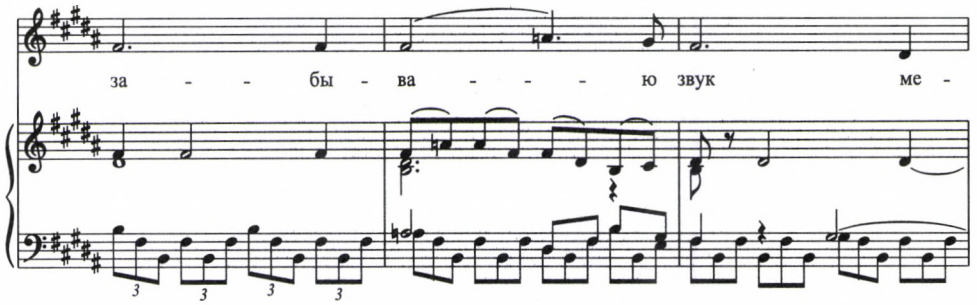


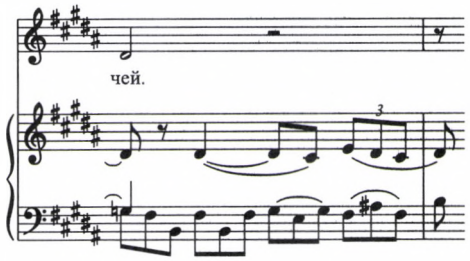
3. kotta. A Szalambó *II. felvonásának 2. képéből*

A sóvárgás zenéje ez a keleti szépség iránt, ami aztán átkerült a *Borisz Godunov*ba – ott a lengyel szépségnek, Marinának szól Grigorij imádata. Az édes vágyakozás mixolíd varázsa színezi át a fiatal baleári énekét a *Szalambó* I. felvonásának betétdalában, amely 1864 nyarán íródott, és két évvel később bekerült a fiatalkori dalok, a *„Юные годы"* gyűjteménybe is *(4. kotta a 131. oldalon).*

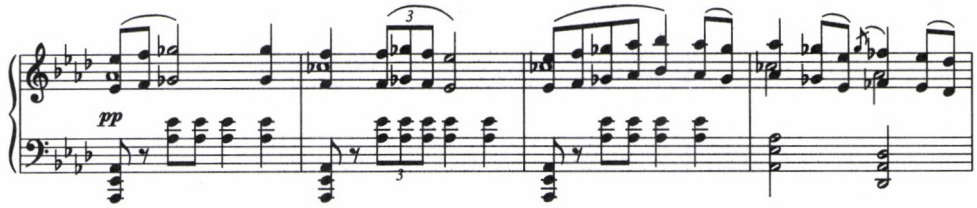
Az egzotikus, helyesebben, egzotizált modális színek áttüzesítik a marcona zsoldoskatonák férfikarát is, a *Líbiaiak harci dalát* a *Szalambó* I. felvonásából. Ez a nagyon izgalmas zenéjű kórus készült el utoljára az operatöredékből: 1866 áprilisában, hangszerelése 1866 nyarán. A következő kottapéldán szereplő részlet a Desz-mixolíd dominánsán, tehát asz-moll akkordon indul, 8 ütem után a tonikai hangzatban is ott szól a jellegzetes mixolíd szeptim, a *cesz,* majd desz-fríg kivágata hangzik fel, amit hallhatunk éppen D-lídnek is, mixolíd színezéssel *(5. kotta a 131. oldalon).*

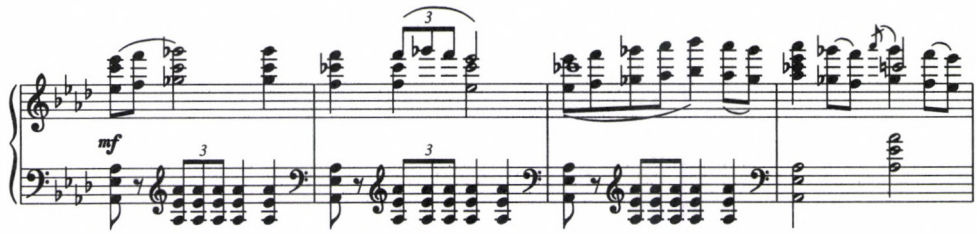
A modális változékonyság és a varázsos keleti kolorit egészen egyedülálló esete a *Szalambó* másik kórusa, a *Papnők kara,* amely az opera legvégére, Szalambó és Matho tragikus halála elé került volna. A karthágói királylányt a győzelem és a nagy tortúra ünnepére öltöztetik papnő társai, a következő szöveggel: „Miért vagy oly bús, Szalambó? Miért ontasz könnyeket?... Űzd el a bút, vesd ránk kedves pillantásod; ál-

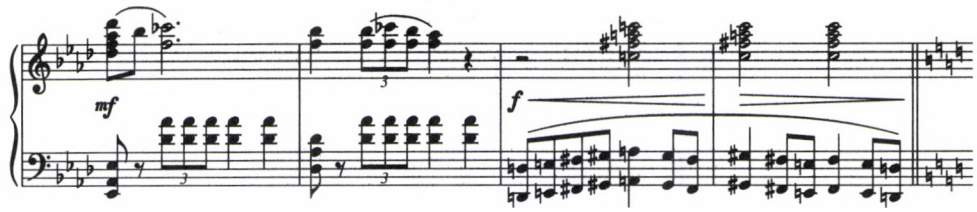


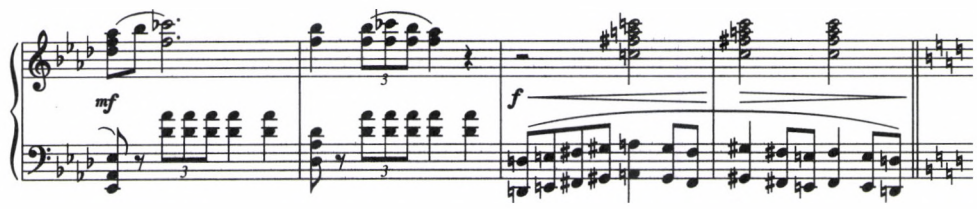


4. kotta (fent) és 5. kotta (lent).
A Szalambó *I. felvonásából*



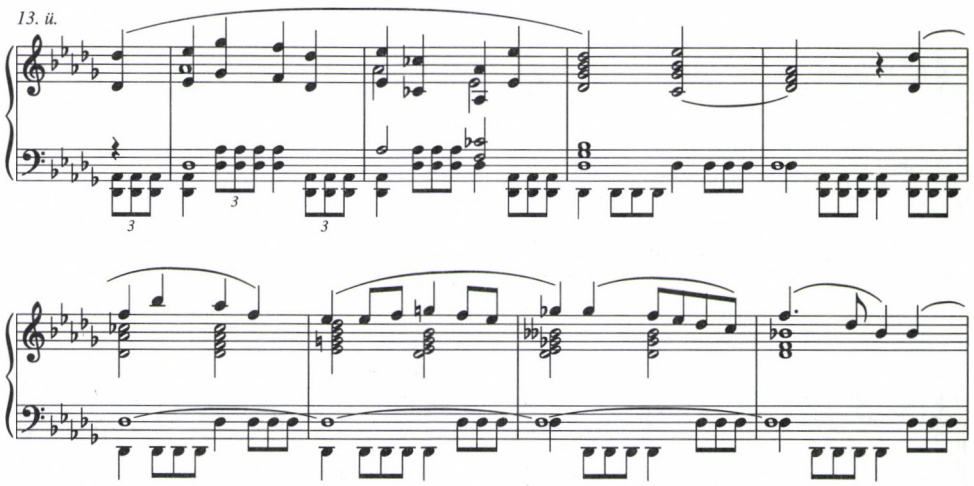






dást és szerelmet küld reád a tündöklő Tanita... Öltözz pompás ruhába, illatos virág, öltsd magadra köntösként földöntúli szépségedet. Szemed ragyogása, arcod pírja a gyönyörről beszéljen... Miért vagy mégis oly bús és szótlan, Szalambó?" stb.

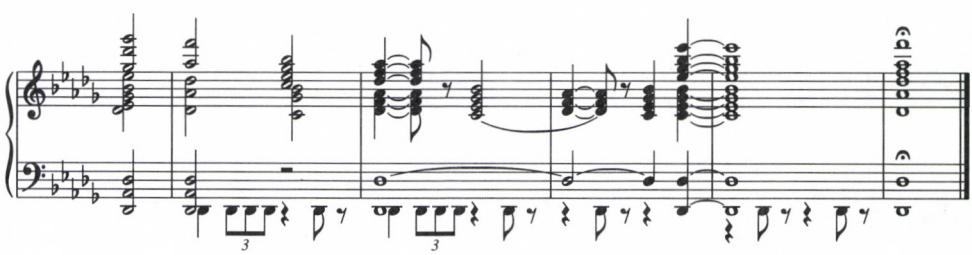
A *Papnők kara desz* tonalitású; 95 üteméből 80 taktuson keresztül szól a *desz* orgonapont, jórészt a *desz–asz* alapkvint. Ezen belül a modusz tünékenyen változik, dúrból eol, eolból vagy dúrból líd és mixolíd lesz, aztán megint eol vagy dúr, és így tovább. A mixolíd és líd egymásmellettisége létrehozza a hallgató tudatában a titokzatos természeti hangsort, amelyet Lendvai Ernő akusztikus skálának nevezett *(6. kotta).*



6. kotta. A Szalambó *IV. felvonásának 2. képéből*

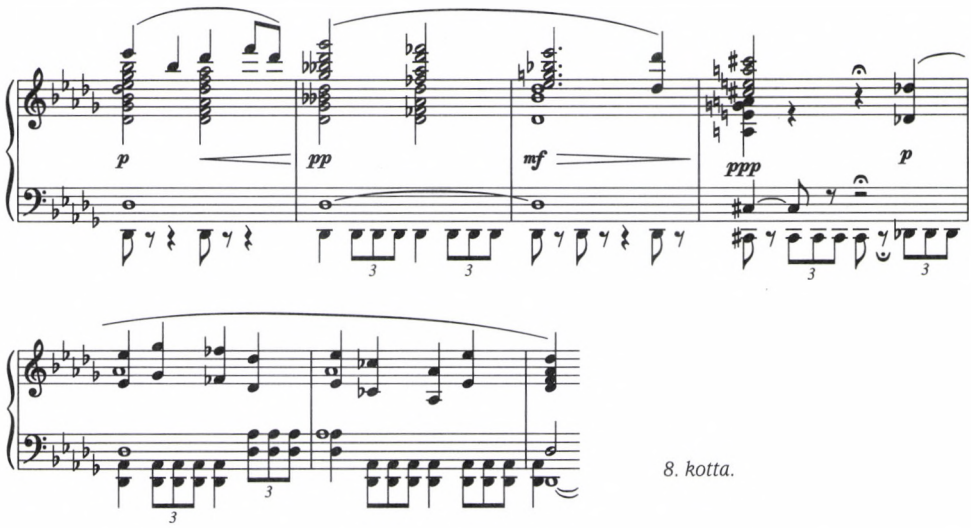
A modális változékonyság funkcionális következménye, hogy gyakran összemosódik vagy összeolvad a szubdomináns és domináns funkció, s a tonikával szemben csak a másik, vele ellentétes funkció, az „ellentonika" szerepel. Ilyen ellentonikai akkord hallható például a 16. ütem második felében *(lásd az előző kottán)* és a darab végén is *(7. kotta).* Az „ellentonikai" akkordok azonban a *desz* alaphang fölött csendülnek fel, felfoghatók tehát neutrális színharmóniáknak, mint a kórus sok egyéb modális színezésű akkordja.

A *Papnők karán*ak középrésze előtt és kódája előtt is, a zene megérkezik egy olyan hangzatra – s el is időzik rajta –, amely ebben a környezetben, a dúsan felrakott



7. kotta. A Szalambó *IV. felvonásának 2. képéből*

érzéki harmóniák közt tán fel sem tűnik, mégis rendkívül figyelemreméltó a teljes Muszorgszkij-életmű harmóniai aspektusát tekintve. A figyelemreméltó hangzat *(8. kotta) desz*-re – enharmonikusan *cisz*-re – épülő kvintszext akkord, *cisz–e–g–a*, azaz *desz–fesz–aszasz–bebé*, amely nem a hagyományos módon D-dúrra, azaz Eszesz-dúrra oldódik, hanem Desz-dúr akkordra. Nem a hagyományos módon – ez az, ami nagyon jellemző Muszorgszkijra *(8. kotta)*.



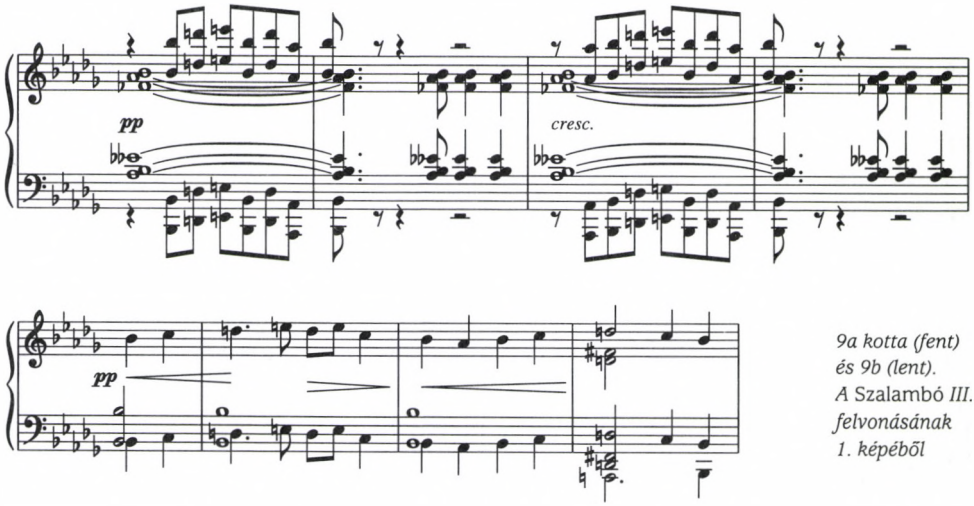
8. kotta.

Ez a nem hagyományos akkordkapcsolat, az úgynevezett „Muszorgszkij-akkord" titokzatos módon fel-felbukkan Muszorgszkij műveiben, átszövi a teljes oeuvre-t, 1857–1858-tól az 1870-es évek végéig, tulajdonképpen a zeneszerző haláláig.[4] A *Szalambó* vonatkozásában érdekes azon elgondolkodni, hogy ennek az akkordnak modális eredete is lehet. Ha úgy nevezzük meg a hangokat, hogy *desz–fesz–g–bebé*, akkor a *desz–fesz–bebé* a desz-eol hangjai, a *desz–g* pedig a Desz-lídé, és az ötvözet desz-eolra vagy Desz-dúrra oldódik. Ez azonban már alighanem puszta spekuláció.

A líd és mixolíd szín a Papnők karában puha, zsongó hangzásokat eredményez. Ám a líd bővített kvartja a mixolíd kis szeptimjével társítva előidézhet metszően hideg, éles hatásokat is, főképpen az akusztikus hangsor egészhangú kivágatának használatával. A *b*-alapú akusztikus skála egészhangú kivágata *(asz–b–c–d–e)* szól a III. felvonás Moloh temploma előtt játszódó jelenetében; ez jellemezi a könyörtelen karthágói papokat és a gyermekek feláldozásának egész kegyetlen szituációját *(9. a-b kotta a 134. oldalon)*. Az egészhangúság használata egyébként, úgy is mint az egzotikum forrása, majd a századvég, századforduló zenéjében válik gyakorivá.

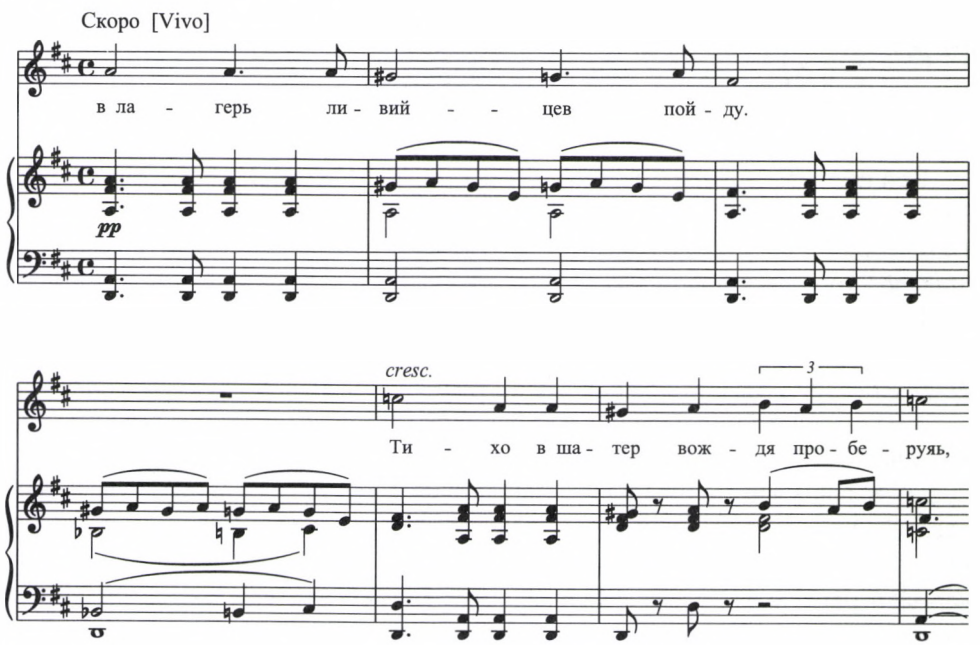
A Moloh-jelenet végén, amikor Szalambó bejelenti a karthágóiaknak azon szándékát, hogy elmegy az ellenség táborába a szent fátyolért, Muszorgszkij az

4 Lásd erről Papp Márta: „Saul a négyzeten. Muszorgszkij saját átdolgozásairól – egy korai dal ürügyén." *Magyar Zene* XI/2 (2002. május) 167–170.



9a kotta (fent) és 9b (lent). A Szalambó *III. felvonásának 1. képéből*

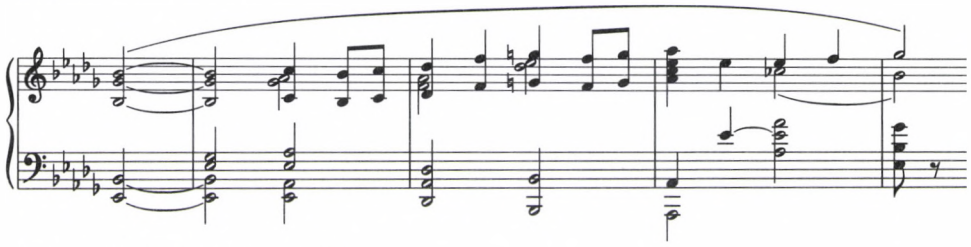
akusztikus skála másik kivágatát (az úgynevezett 1:2-es modellt) használja amazon hősnője szólamában, szintén hideg színelemként. Az alaphang itt *d*, a kivágat *fisz–gisz–a–h–c (10. kotta).*



10. kotta. A Szalambó *III. felvonásából*

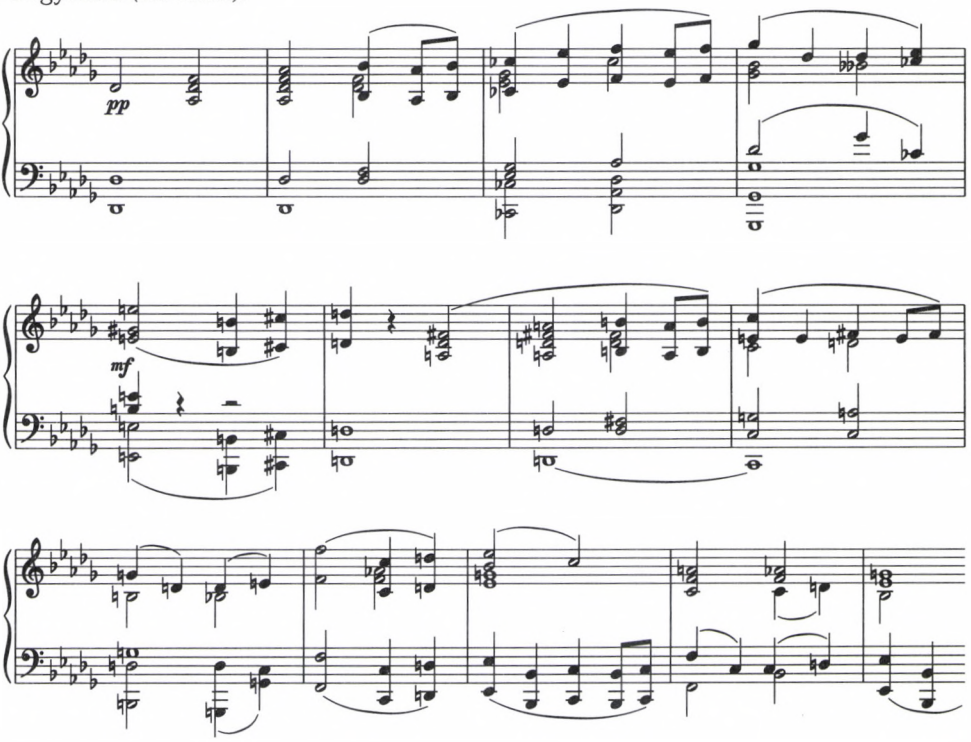
Ugyanebben a jelenetben Muszorgszkij a gyermekeit feláldozni kényszerülő karthágói népnek kitalál egy témát, amely a modális változékonyság valóságos esszenciája. A téma esz-mollban indul, a *c* megjelenése a szopránban esz-dórra utal, de mégis mintha inkább Desz-dúr felé kanyarodnánk, aztán felhangzik a desz-hang-

nem líd kvartja, a *g*, majd mixolíd szeptimje, a *cesz*, de mintha már Asz-dúrban, illetve asz-mollban lennénk – de nem, úgy tűnik, megmaradtunk esz-mollban. Vagy mégsem? *(11. kotta)*



11. kotta. A Szalambó *III. felvonásából*

A téma másik, még változékonyabb jelentkezésénél a zene konszolidált Desz-dúrban indul, a *cesz* érintésével elkanyarodik a mixolíd felé, és a *gesz* szubdominánson keresztül Feszesz-dúrban, azaz enharmonikusan E-dúrban köt ki, illetve dehogy köt ki, megy tovább szekvenciálisan a plagális irányú süllyedés egyre mélyebb bugyraiba *(12. kotta)*.



12. kotta. A Szalambó *III. felvonásából*

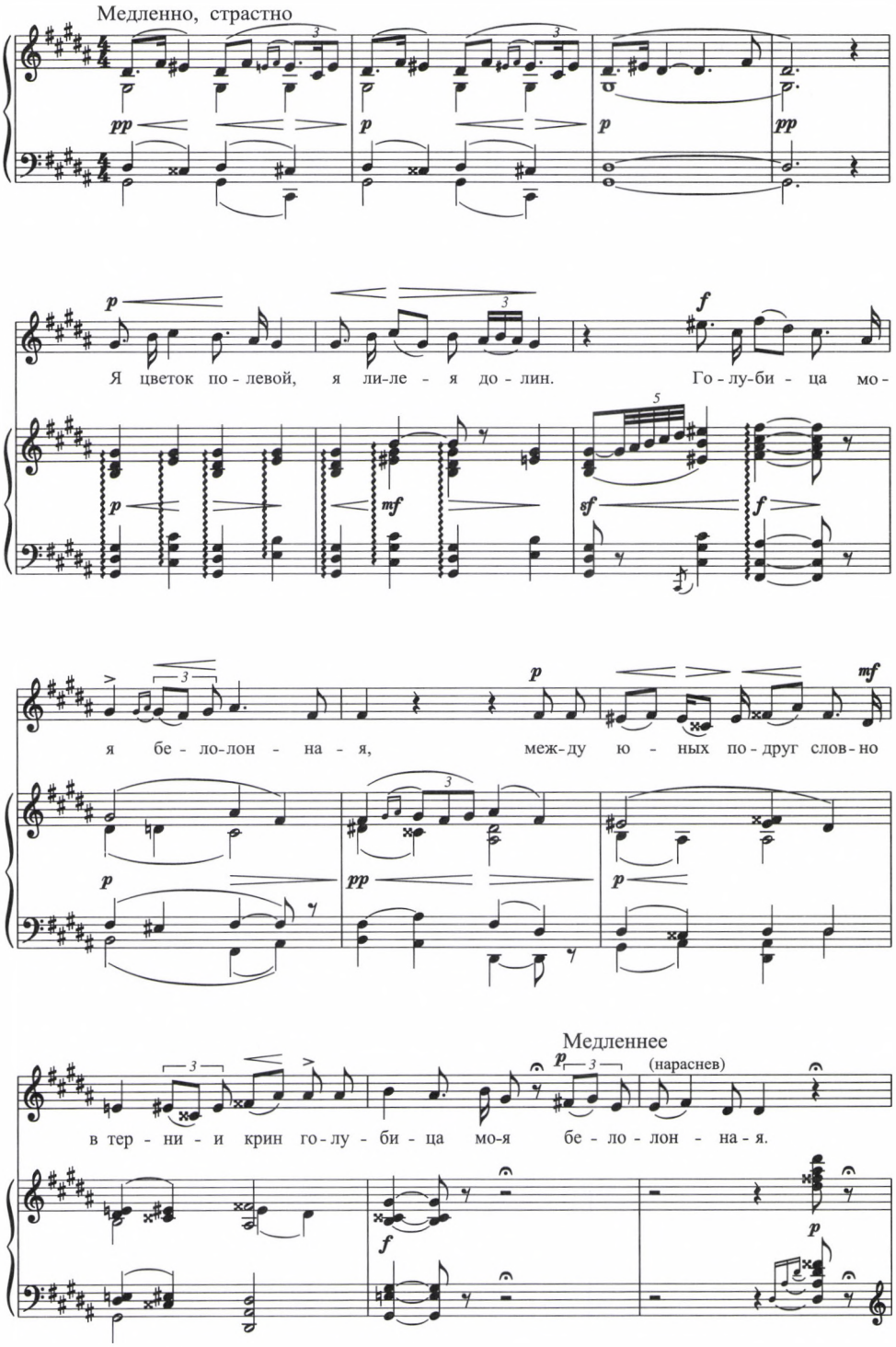
Mint mindannyian tudjuk, e nevezetes téma a *Borisz Godunov*ban a cár egyik legfontosabb vezérmotívumaként él tovább; ott azonban közel sem oly sokarcú és sokszínű, mint a *Szalambóban*.

Muszorgszkij a *Szalambó* félbehagyása után komponált még egy-két egzotikus darabot, aztán sutba vágta a keleti koloritot, és csak ott vette elő, ahol arra dramaturgiailag szükség mutatkozott: például a *Hovanscsina* perzsa rablányainak jelenetében. A *Szalambó* utáni évben, 1867-ben keletkezett egy bibliai témájú kórus, a *Szennaherib pusztulása,* azután egy, az Énekek énekét parafrazeáló dal, a *Zsidó dal,* majd 1871-ben a *Józsué* kórus, amely nem más, mint a *Szalambó*ból *A líbiaiak harci dalá*nak szabad feldolgozása. Mind a kórusokban, mind a dalban ékesen kiütköznek a modális színek.

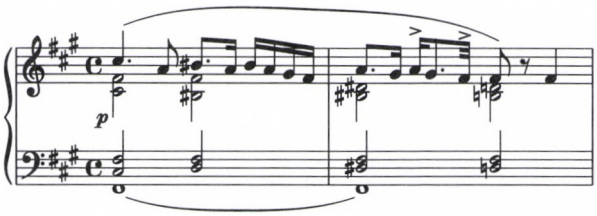
A *Zsidó dal* egésze rendkívül talányos hangnemi–harmóniai vonatkozásban. A négyütemes zongora bevezetésből *(13. kotta, szemközt)* nem derül ki, hogy a kezdő *gisz–disz* kvint az alaptonalitást előlegzi, avagy a változékony tercű, hol *eisz*-szel, hol *e*-vel megszólaló cisz-hangnem valamiféle dominánsa-e. Az énekszólam kezdetén azután úgy tűnik, hogy az alaphangnem mégiscsak a *gisz*-nek az eolos–dóros formája, amelyben a szubdomináns IV. fok hol cisz-moll, hol Cisz-dúr akkord. De az első határozott domináns–tonika zárlat Fisz-dúrba visz, a gisz-moll VII. fokára, majd modális változékonysággal haladnak tovább a harmóniák a disz-moll, Disz-dúr, disz-fríg felé. A kétstrófás dal első versszakának végén felhangzó Disz-dúr akkordra tudatosul a figyelmes hallgatóban, hogy ez nem más, mint domináns félzárlat, és kezdődhet a második strófa gisz-dórban, ami ugyanolyan talányos, mint a dal első része, és mint az Énekek énekének keleties szépségű leányfigurája.

Felbukkan a *Zsidó dal* hangrendszerében még egy jellegzetes szín, amely hagyományosan sajátja az egzotikus zenéknek Nyugaton és orosz földön egyaránt: ez a moll hangnem emelt negyedik foka, szolmizációs nevén a „ri", amely a „do" után a penetráns bővített szekundlépést eredményezi. Kilenc év múlva a *Hovanscsina* balettbetétjében, *A perzsa lányok táncá*nak zenéjében, elsősorban ez, a bővített másodos skála képviseli a dallami–harmóniai egzotikumot *(14. kotta a 138. oldalon),* továbbá sok egyéb eszköz is, melyek taglalására itt most nem térek ki. A többi orosz zeneszerző, Glinka, Borogyin, Rimszkij-Korszakov és mások keleties zenéjében is elsődleges mozzanat a bővített másodos dallam.

Az a modális változékonyság azonban, amely a *Szalambó* egyes részleteiben és a *Zsidó dal*ban tapasztalható, szinte példa nélkül áll, és kizárólag Muszorgszkij egzotikus zenéjére jellemző. Vajon honnan jön? Nem tudom a biztos választ. Azok a keleti dallamok, melyeket Muszorgszkij feljegyzett magának, vagy amelyek Balakirev és Rimszkij-Korszakov népdalgyűjteményében találhatók, nem mutatnak modális változékonyságot. Szép és kifejlett polimodális dallamok tűnnek fel viszont az orosz népdalok között. Muszorgszkij különös érzékenységgel reagált a gyermekkorától hallott és érett zeneszerzőként nyilvánvalóan tudatosan tanulmányozott modális–polimodális parasztzenére. Abba az irányba inspirálták zenei gondolkodását ezek a dallamok, amerre a legszemélyesebb hangját és stílusát találta meg. Az érett, nagy Muszorgszkij-stílus először az 1860-as évek közepén azokban a paraszti témájú dalokban jelentkezik – az 1864-es *Kalisztrát*ban, az 1865-ös *Bölcsődal*ban Osztrovszkij szövegére –, amelyekben a modalitás–polimodalitás a zene lényegi elemévé válik. Az említett dalok a *Szalambó* komponálásának éveiben keletkeztek. Úgy tűnik tehát,



13. kotta. A Zsidó dal *kezdete*



14. kotta. Perzsa lányok tánca a Hovanscsinából

a modális gondolkodás, a zeneszerző útkeresésének sajátos állomásaként, megtermékenyítette Muszorgszkij egzotikus témájú műveit is.

Muszorgszkij nem fejezte be a *Szalambót*, és a *Zsidó dal*hoz hasonló kompozíciót sem írt többet. Amikor Nyikolaj Kompanyejszkij az 1870-es években megkérdezte Muszorgszkijt, hogy miért hagyta abba a munkát egy olyan érdekes témán, mint a *Szalambó,* a zeneszerző csak legyintett, hogy „nem volt sok értelme, meg aztán mulatságos egy Karthágó lett volna", azután komolyan is felelt, azt mondta: „a Keletből már a *Judit*ban is elegünk volt. A művészet nem szórakozás, az idő drága."[5] Érdekes e hitelesnek látszó emlékezés mellé tenni Rimszkij-Korszakov *Krónikájának* ide vágó passzusát:

> 1866–67-ben elmélyült a barátságom Muszorgszkijjal. ... Gyakran játszott részleteket az általam nagyon kedvelt *Szalambó*ból. ... Kitűnő héber kórusait, a *Szennaherib pusztulását* és a *Józsuét* is eljátszotta nekem. ... Olyan románcait is hallhattam tőle, melyekkel Balakirevnél és Cuinél nem volt sikere, köztük a *Kalisztrát*ot és az *Éj* című szép fantáziát. A *Kalisztrát* Muszorgszkij későbbi realista irányzatának volt előfutára, az *Éj* pedig tehetségének azt az ideális részét képviselte, melyet utóbb ő maga taposott a sárba, jóllehet annak tartalékaihoz visszanyúlt alkalomadtán. Ezeket a tartalékokat a *Szalambó*val és a héber kórusokkal hozta létre, akkor, amikor még keveset gondolt a hétköznapok parasztemberére.[6]

Amit tehát Muszorgszkij – néhány év távlatából visszatekintve – puszta szórakozásnak tekintett, Rimszkij-Korszakov – több évtized távlatából visszatekintve – barátja tehetsége ideális részének ítélt. Társadalmi és esztétikai nézőpont ütközik itt össze, melyet az utókor kutatója – több mint egy évszázad távlatából – könnyen kibékít. Akár sárba taposta Muszorgszkij tehetségének emez ideális részét, akár időpocséklásnak minősítette az egzotikus témák komponálását, a modális változékonyságú varázslatos dallamok és harmóniák későbbi műveiben is vissza-visszatértek, a cároknak, a bojároknak és a hétköznapok parasztemberének szentelt darabokban is, ha nem is keleties színezettel.

---

5 (Összeállította:) V. Jakovlev: „Мусоргский в воспоминаниях и хаблюдениях современников". In (szerk.): Ju. Keldis és V. Jakovlev: *М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931.* Moszkva–Leningrád 1932, 110. Magyarul in: Bojti–Papp: i. m. 94.

6 Nyikolaj Rimszkij-Korszakov: *Летопиць моей музикальной жизни.* 8. kiadás: Moszkva: 1980, 65. Magyarul: *Muzsikus életem krónikája.* Fordította: Legányi Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 62–63.

ABSTRACT

MÁRTA PAPP*

MUSORGSKY AND THE EAST

Exoticism and Modality

The use of modal scales and harmonies is an essential characteristic of Modest Musorgsky's first opera *Salambo* with its exotic subject as well as in his other Oriental compositions (above all *Yevreyskaya Pesnya,* 1867). The modal variability of these works is unique among the exotic compositions of 19th century Russian music. The paper refers to the modal-polymodal characteristics of *Salambo* and *Yevreyskaya Pesnya,* and tries to answer the question of where the musical vein for modality comes from in Musorgsky and what was to become of it after the composer has ceased writing such exotic pieces.

* *Márta Papp* (1948) studied musicology 1969–74 at the Liszt Ferenc Academy of Music with Bence Szabolcsi, György Kroó, László Somfai. 1972– editor of the Hungarian Radio, 1982– professor at the Liszt Ferenc Academy of Music. Main theme: Russian music.

FÖLDVÁRI NAPOK

2003. június 18–22., Bajor Gizi Közösségi Ház, Balatonföldvár

HOMMAGE À LIGETI
HOMMAGE À JENEY
A KORTÁRS ZENE A PEDAGÓGIÁBAN

HANGVERSENYEK – június 18–22.

KAMARAEST JENEY ZOLTÁN, SOÓS ANDRÁS, SÁRY LÁSZLÓ, VIDOVSZKY LÁSZLÓ, KONDOR ÁDÁM műveiből.
Közreműködik: *a Trio Lignum (tagjai: Klenyán Csaba, Rozmán Lajos, Lakatos György), valamint Jónás Krisztina, Csalog Gábor, Keller András*

A COMPONENSEMBLE hangversenye. *Közreműködik: Jónás Krisztina, Klenyán Csaba, Szabó Bálint, vezényel: Serei Zsolt*

IMPROVIZÁCIÓS KONCERT. *Közreműködik: Apagyi Mária, Eszténvi Szabolcs, Gyöngyössy Zoltán, Király Csaba, Udvardy Gizella*

KIRÁLY CSABA ORGONAKONCERTJE Kőröshegyen.

LIGETI-EST. *Közreműködik: Csalog Gábor, Máté Győző, Gyöngyössy Zoltán, Horváth Béla, Klenyán Csaba, Lakatos György, Szőke Zoltán*

KAMARAEST HAYDN, LIGETI GYÖRGY, BRAHMS műveiből. *Közreműködik: Kelemen Barnabás, Bujtor Balázs, Kokas Katalin, Tóth Balázs, Rohmann Ditta, Perényi Miklós*

ZÁRÓKONCERT. *Közreműködik: Eszténvi Szabolcs*

TUDOMÁNYOS KONFERENCIA ÉS ZENEPEDAGÓGIAI BEMUTATÓK
június 19–22.

LIGETI GYÖRGY ÉS JENEY ZOLTÁN MŰVÉSZETÉRŐL, KODÁLY ÉS LAJTHA PEDAGÓGIAI MUNKÁSSÁGÁRÓL, TANDORI DEZSŐ KÖLTÉSZETÉRŐL, A KORTÁRS ZENE ÉS A PEDAGÓGIA VISZONYÁRÓL
Előadó: *Dalos Anna, Halász Péter, László Ferenc, Margócsy István, Solymosi Tari Emőke, Szitha Tünde, Wilheim András*

SÁRY LÁSZLÓ: KREATÍV ZENEI GYAKORLATOK – június 19, 21–22.

KORTÁRS ZENE ÉS IMPROVIZÁCIÓ – június 20.
Apagyi Mária, Lantos Ferenc, Eszténvi Szabolcs
előadásai és demonstrációi

LANTOS FERENC KIÁLLÍTÁSA – megnyitó: június 18., 17.00

IRODALMI EST június 20., 22.00 **FILMVETÍTÉS** június 19., 22.00

Információ: Zeneakadémia jegypénztár
VI. Liszt Ferenc tér 8., telefon: 342-0179

TANULMÁNYOK

Domokos Zsuzsanna

LISZT 1839-ES RÓMAI PALESTRINA-ÉLMÉNYE*

Fortunato Santini könyvtára

Kárpáti János tanár úrnak tisztelettel és szeretettel

Palestrina és általában a régi zene Liszt művészetére gyakorolt hatásának vizsgálatakor óhatatlanul felmerül az alapvető kérdés: mit ismerhetett Liszt Palestrina életművéből, és ezek a művek milyen tolmácsolásban, kinek a közvetítésével jutottak el hozzá? A megismert kompozíciók köre az életút előrehaladtával természetesen egyre bővül: tudjuk, hogy a gyermek Liszt már Bécsben hallott Palestrina-misét, és párizsi élményei – amelyek között fontos szerepet játszhattak François-Joseph Fétis és Étienne Alexandre Choron historikus koncertjei, illetve Choron régizene-kiadványai[1] – szintén fontos szerepet játszhattak a fiatal muzsikus zenei látókörének alakításában. Erről tesz tanúságot Liszt 1834-ben írott tervezete is, amely az egyházzene reformjáról szól.

Liszt első meghatározó Palestrina-élménye azonban 1839 tavaszára esik, amikor életében először látogatja meg Rómát, és januártól május végéig az Örök Város történelmi és művészeti kincseit kutatja. Viszonylag kevés levél, írás maradt fenn ebből az időszakból, későbbi levelek utalnak vissza egyértelműen arra a szoros kapcsolatra, amely szerint a zeneszerző tudatában Palestrina zenéjének beható tanulmányozása első római tartózkodásának élményeihez fűződik. A zeneszerző 1850 áprilisában így ír Joseph d'Ortigue-nak a férfikari misével kapcsolatban:

---

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 26-án, a Kárpáti János 70. születésnapja tiszteletére tartott ülésszakon elhangzott előadás.

Ez a tanulmány a Zeneakadémia Alapítvány és a Római Magyar Akadémia segítségével 2001-ben megvalósított kéthetes tanulmányút, valamint a Magyar Ösztöndíj Bizottságtól kapott korábbi római ösztöndíjak alatt végzett forráskutatás nyomán készült. A szerző köszönetet mond mindazokak, akik kutatómunkáját segítették, köztük Professoressa Annalisa Bininek, az Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia vezetőjének, és munkatársának, Stefania Soldatinak, valamint Papp Mártának, Bojti Jánosnak és Warren Kirkendale professzor úrnak, hogy saját könyvtárukból szakirodalmat bocsátottak rendelkezésemre.

1 Franz Liszt: *Sämtliche Schriften. Band 1. Frühe Schriften.* Herausgegeben von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000 (a továbbiakban: Frühe Schriften), Erläuterungen, 563., 666., 556.

...(a mise) komponálása közben Róma és Palestrina emléke idéződött fel bennem.[2]

Liszt Augusz Antalnak címzett levelének részlete 1855 januárjából a következőképp szól:

> Még mielőtt az a megtiszteltetés ért, hogy Önt megismerhettem, Rómában már mélyreható tanulmányokat folytattam a 16. századi mesterek, köztük elsősorban Palestrina és Orlandus Lassus művészetében.[3]

Egy évvel később Agnes Street-Klindworthnak régi és új tanulmányairól számol be, amelyek Palestrina, Lassus művészetétől Bachig, Beethovenig terjedtek.[4]

Liszt és Marie d'Agoult 1839-es római útja zarándokéveik egyik utolsó állomása, amelyben eszmei háttérként – amint erre Kárpáti János is rámutat – Byron *Childe Haroldja* és a regényt követő körutazások korabeli divatja is szerepet kapott.[5] Liszt számára ez a tavasz munkával teli, igen mozgalmas időszakot jelentett, Marie pedig utolsó gyermeküket, Daniel születését várta, aki május 9-én Rómában jött világra.

A Belgiojoso hercegnének szóló levélből tudjuk, hogy Liszt 1839-es római tartózkodása idején adott elsőként önálló zongoraestekből álló sorozatot, amely zongoraesteken az olasz közönségnek kedveskedett Rossini és Bellini műveiből készített átirataival.[6] Szólóestjei mellett fellépett zenekari koncerten is, a Teatro Argentínában Weber *Concertstück*jét adta elő.[7] Liszt nagy valószínűséggel még Rómában kapta meg Schumann ajándékát: a *Gyermekjelenetek* és a neki ajánlott *C-dúr fantázia* másolt kottáit, amelyeket már Albanóból, június 5-i keltezésű levelében köszön meg.[8] Berlioznak lelkesen ír ismeretségéről Jean Auguste Ingres-rel, a római Francia Művészeti Akadémia igazgatójával, aki nemcsak kiváló festőművész, hanem Liszt által is nagyrabecsült hegedűjátékos volt, a Villa Mediciben együtt játszották többek között a *Kreutzer-szonátát*.[9] Ingres amellett, hogy rajzban megörökítette a fiatal Liszt portréját, felejthetetlen élményt szerzett számára azzal is, hogy szakavatott műértőként kalauzolta a Vatikán antik gyűjteményeinek látogatásakor. Liszt neki ajánlotta Beethoven 5. és 6. szimfóniájából készült zongorapartitúráinak első változatait, amelyek utolsó korrektúráit szintén ebben az időszakban készítette el, amint ez a Breitkopfnak szóló leveléből kiderül.[10] Ugyanebben a levélben kéri Liszt Breitkopftól a

---

2 „En l'écrivant, Rome et Palestrina me sont revenus en mémoire." Weimar, 1850. április 24. In: La Mara: *Franz Liszts Briefe*. Band I–VIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905 (a továbbiakban Br.), VIII., 62.

3 *„Avant d'avoir l'honneur de vous connaitre j'avais fait à Rome des études assez approfondies des maîtres du 16me siècle,* Palestrina *et* Orlando di Lasso *en particulier." Weimar, 1855. január 27. In:* Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz 1846–1878. *Hrsg. von Wilhelm von Csapó. Budapest: Franklin, 1911, 51.*

4 Br. III. 80.

5 János Kárpáti: „Liszt the Traveller." In: *NHQ* 103. 1986/aut. Vol. XXVIII. 109.

6 1839. június 4. Br. I. 25. Magyarul: *Liszt Ferenc válogatott levelei. Ifjúság – Virtuóz évek – Weimar (1824–1861).* Válogatta, fordította és jegyzetekkel ellátta Eckhardt Mária. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, (a továbbiakban: Eckhardt) 52.

7 Adrian Williams: *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 110.

8 Br. I. 26.

9 Frühe Schriften, 306.

10 1839. január 3., Br. I. 24.

Beethoven- vagy Weber-dalokból készült átiratainak korrektúráit is. Még februárban nagyszabású terveket vázolt fel naplójába: szimfonikus művet kívánt komponálni Dante nyomán, de ugyanez a naplójegyzet enged bepillantást más, későbbi nagy művek első ötleteibe is: Liszt agyában már megszületett a *Faust-szimfónia,* a *Haláltánc* és az *Il Pensieroso* megalkotásának vágya.[11] Röviddel a naplójegyzet után, március elsején Lambert Massartnak Liszt a következő terveket vázolja fel:[12]

> A 12 etűd, hat Paganini nyomán, 25 dalátirat Schubert nyomán, a Beethoven-szimfóniák, a Soirées italiennes és az Album d'un voyageur, mindennek (és néhány más apróságnak) ez év folyamán meg kell jelennie. Láthatja, nem vesztegettem hiába az időmet.

Liszt saját becslése szerint ebben az évben 400-500 oldalnyi zongoramuzsikát komponált.[13]

Ilyen szédületes munkatempó és sokrétű tevékenység láttán nehéz elképzelnünk, mikor jutott ideje Lisztnek arra, hogy behatóan tanulmányozza a régi korok zenéjét, Palestrinára összpontosítva. A dokumentumok és Liszt írásai pedig egyértelműen utalnak ilyen jellegű tevékenységére is, mégpedig többféle irányból megközelítve. A jelenleg rendelkezésünkre álló adatok két helyszínt jelölnek ki, ahol Liszt biztosan kapott ösztönzést a 16. századi polifon zene mélyebb megértéséhez: az egyik a Cappella Sistina, a másik Fortunato Santini óriási kotta- és könyvgyűjteménye, valamint a Santini otthonában tartott historikus koncertek. Ez utóbbiról – tudomásom szerint – források hiányában a Liszt-irodalom még nem írt. Fortunato Santini abbé neve érdekes módon Liszt két, 1860-ban keletkezett levelében kerül említésre, vagyis még weimari tartózkodása idején. Liszt Rómában való telepedése előtt feltehetőleg felvette a kapcsolatot régi olasz ismerőseivel, mivel Carolyne Sayn-Wittgeinsteinnek szóló leveleiben az abbéval folytatott levélváltásáról számol be.[14] A két levélen kívül több közvetett bizonyíték is indokolttá teszi, hogy Santini személyével, könyvtárával és a korban játszott szerepével Liszt vonatkozásában is foglalkozzunk. A jövőben felbukkanhat egy ma még ismeretlen Liszt-levél vagy -írás, amely jobban rávilágít kapcsolatukra, ismeretségük mélységére.

Mivel azonban a irodalom Liszt 1839-es sistinabeli élményeit sem térképezte fel, közelebb jutunk az igazsághoz, ha a két szálat egymás mellé helyezve követjük. Liszt

11 Frühe Schriften, Erläuterungen, 648.

12 „Les douze études, les six d'après Paganini, les vingt-cinq (études mélodiques) d'après Schubert, les symphonies de Beethoven, les soirées italiennes et l'*Album d'un voyageur*, tout cela (et quelques autres bagatelles) doit paraître dans le courant de cette année." Róma, 1839. március 1. In: Franz Liszt: *Correspondance. Lettres choisies, présentées et annotées par Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper*. Jean-Claude Lattès, 1987, 102.

13 Levél Clara Wiecknek, 1839. dec. 25. In: Br. I. 32., magyarul: Eckhardt, 56.

14 „Je répondrai demain à Santini, après qu'on m'aura déchiffré sa lettre." 1860. szeptember 17. In: Br. V. 66. – „Ci-joint quelques lignes de remerciment pour Santini dont la lettre m'a beaucoup touché." 1860. szeptember 20. In: Br. V. 68. – Ez úton fejezem ki köszönetemet Kaczmarczyk Adriennek, hogy felhívta a figyelmem erre a két levélre.

abban az időszakban tartózkodott az Örök Városban, amikor rész tudott venni a húsvéti ünnepségeken. A nagyhét ebben az évben március utolsó hetére esett. A Cappella Sistina évkönyve részletesen leírja az ünnepek szertartásrendjét, de a miséknél sajnos nem jelöli meg pontosan a műveket, kivéve, ha azok eltértek a szokásos repertoártól.[15] Az előadott művek közül konkrétan csak annyit jelöl meg, hogy március 27-én Giuseppe Baini, 28-án, nagycsütörtökön Tomasso Baj, míg nagypénteken Gregorio Allegri *Miserere*jét adták elő, ez utóbbi szertartáson az *Improperiák*at is énekelték. Mivel az évkönyv írója zeneszerzőt nem említ, magától értetődik, hogy Palestrina műve hangzott el. Május 26-án a Szent Péter-Bazilikában öt boldogot avattak szentté. Az évkönyv tanúsága szerint az ünnepségen több Palestrina-motetta is elhangzott, köztük a *Tu es Pastor ovium* és az ötszólamú *O Beata et Benedicta sit.*

Lisztre már 1839-ben nagy hatással volt a Sistina előadásmódja és repertoárja. Berlioznak, aki már néhány évvel korábban hallotta a Sistina énekeseit, így számol be élményéről:

> A Sixtus-kápolna zenéje, ez a zene, amely Raffaello és Michelangelo freskóihoz hasonlatosan napról napra veszít eredetiségéből, és halványabbá válik, rendkívül érdekes kutatásokhoz vezetett. Miután egyszer erre az útra léptem, nem tudtam többé magam visszafogni és megállítani. Nem akartam önnek erről az általunk alig ismert egyházzenei iskoláról elhamarkodott véleményt nyilvánítani, így tehát vártam. Túl sok dolog vett igénybe egyidejűleg, az idő túl rövid volt, a munka pedig tömérdek. Az embernek először látnia, hallania kell, és elgondolkodnia, mielőtt írni tud...

vallotta római tartózkodása után, október 2-án.[16]

Otto Nicolai, aki 1834-től kezdve tartózkodott Rómában, lelkesedett a Sistina tradíciójáért:

> A Sistina önmagában is megéri, hogy az ember Rómába utazzon! Milyen mennyei kompozíciókat adnak itt elő, és miként!

írja 1834 március elején édesapjának,[17] majd így folytatja következő levelében:

---

15 *Diario della Cappella Sistina per l'anno 1839. Regnando la Santità di Nostro Signore Gregorio Papa XVI. Anno VIII, IX.* Compilato dal Sacerdote Don Bruno Milani, Canonico della Cattedrale di Segni. Segretario Puntatore della lodatà Cappella. Ms.

16 „La musique de la chapelle Sixtine, cette musique qui va s'altérant, s'effaçant de jour en jour avec les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, m'a conduit à des recherches du plus haut intérêt. Une fois engagé dans cette voie, il m'a été impossible de me borner, de m'arrêter; je n'ai point voulu vous envoyer quelques jugements fragmentaires sur toute cette grande école de musique sacrée qui nous est trop peu connue; j'ai attendu. Trop les choses me sollicitaient en même temps, les heures étaient trop courtes, l'étude trop vaste. Il fallait voir, entendre, méditer avant d'écrire." San Rossore, 1939. október 2. In: *Lettres d'un bachelier ès-musique.* In: Frühe Schriften, 304.

17 „Allein die Sistina ist wert nach Rom zu reisen! Welche göttlichen Kompositionen exekutiert man hier und wie!" Levél édesapjához, 1834. március 5. – „Die Absicht, die Manier, mit welcher die Sixtina ihre Chöre singt, recht genau zu studieren und ebenso die alten herrlichen Palestrina-Werke recht kennen zu lernen, ist das Einzige, was mich hier in Rom wohl festhalten wird, da es das Einzige sein möchte, weshalb ein deutscher Musiker nach Italien reisen muß." Levél édesapjához, 1834. március 7. Idézi: Ulrich Konrad: „Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance." In: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt: 1987, 120.

Az a szándék, hogy tökéletesen megtanuljam azt a stílust, amellyel a Sistina kórusa énekel, valamint a régi, fenséges Palestrina-művek hiteles megismerése az egyedüli, amely teljesen Rómához láncol, hiszen ennek kellene lennie az egyedüli célnak, amelyért egy német zenésznek Itáliába kell utaznia.

Otto Nicolai 1834 januárjában kettős feladattal érkezett Rómába: egyrészt az evangélikus német közösség istentiszteletein látta el az orgonista feladatokat, másrészt a berlini minisztérium egy jövőbeli egyházzenei reform irányítására gondolva megbízta azzal, hogy alaposan tanulmányozza régebbi korok egyházzenéjét. Nicolai naplóján, levelein keresztül bepillantást nyerhetünk tanulmányaiba, amelyeket a kor legnagyobb Rómában élő szaktekintélyénél, Giuseppe Baininál folytatott, de ugyanilyen részletes leírásokat kapunk Fortunato Santini tevékenységének széles körű hatásáról is, amely szintén jelentősen alakította Nikolai régi zenéről alkotott szemléletét. Naplójegyzetei szintén megőrizték a Sistina repertoárján szereplő műveket, sőt konkrétabban, mint az évkönyvek, mivel ezek írói számára az előadott művek a mindennapok gyakorlatában magától értetődők voltak. Nicolai is főként a nagyheti szertartások zenéjéről ír, amelyeken általában előadták Palestrina négyszólamú *Lamentatió*it, az *Improperiá*kat, a nyolcszólamú *Stabat mater*t, a *Missa Papae Marcelli* egyes tételeit és számos motettáját. Ezeket a műveket Liszt is hallhatta 1839-ben. Nicolai és Liszt azonban nemcsak a Vatikánban élvezhette a Sistina énekeseinek Palestrina-előadását, hanem magánösszejöveteleken is. Ezek közé tartoztak a Fortunato Santini által vezetett, főleg külföldi muzsikus vendégek számára rendezett zenei estek.

A 19. század első felében Rómában Fortunato Santini személye meghatározóvá vált a régi zene kutatásának, gyűjtésének és a gyakorlati zenélés számára készített másolatok tekintetében. Santini 1778-ban született, hamarosan árvaházba került, ahol az olasz hagyománynak megfelelően zenei oktatásban részesült. Zenei tanulmányait a Collegium Salviatiban folytatta Giuseppe Jannaconinál, aki utolsó éveiben, 1816 előtt a Szent Péter-Bazilika kórusát vezette. Jannaconi tanítványai közé tartozott Giuseppe Baini is, aki a Capella Sistina leghíresebb karnagya volt a 19. században. Abban az időben a zenei oktatás keretei közé tartoztak az ellenpont, a continuo, és a zeneszerzés alapismeretei. Az természetes, hogy a tanítványok énekelni is tudtak, és több hangszeren játszottak. Jannaconi mellett Giovanni Guidi, a Santa Maria in Trastevere karnagya tanította Santinit ellenpontra. Jannaconit és Guidit is kiemelkedő szakembernek tartották.[18] Az ellenpont tanulmányozásához korábbi korok szerzőinek egyházi műveit elemezték, és talán ezek az órák késztették a fiatal Santinit arra, hogy 16. és 17. századi a cappella műveket másoljon össze partitúra formába. Legkorábbi ma is ismert kéziratos másolata 1798-ból származik, 1820-ban pedig saját maga által összeállított és megjelentetett katalógusa szerint kottatára már 1800 művet számlált.

18 Rudolf Ewerhardt: „Die bischöfliche Santini-Bibliothek." In: *Das schöne Münster. Blätter für Geschichte, Kultur und Verkehr der Provinzialhauptstadt Münster.* Neue Folge, Heft 35, 1962, Westfälische Vereinsdruckerei, 3. (A továbbiakban: Ewerhardt.)

Santini, akit 1801-ben pappá szenteltek, elsősorban a Rómában használatos egyházi zenét gyűjtötte, a város fő templomaiban énekelt miséket, motettákat és zsoltárokat írta át partitúrába. A kéziratokon feltüntette, honnan származott az anyag, amelyet lemásolt: dolgozott a nagy bazilikák zenei kottatárában, mint például a Santa Maria Maggiore vagy a San Giovanni in Laterano gyűjteményében, ezenkívül a Chiesa Nuova archívumában, a Biblioteca Casanatense, a Biblioteca Colonna, a Colleggio Romano és Colleggio Germanico, a Chigi és Corsini paloták könyvtáraiban. A Vatikán anyagából is másolt, bár itt Baini akadályozta gyűjtését. Santini munkáját mások segítették, így például tanára, Jannaconi 1809-ben eladta neki a Sistina törzsrepertoárjába tartozó Allegri és Bai *Miserere*jéről készült kéziratát. A francia megszállás idején sok kolostor könyvtárát számolták fel, Santini ezekből is sok kéziratot és elsőkiadást szerzett meg.[19] Az abbé gyűjteménye nagy mértékben gyarapodott Itáliából és külföldről kapott ajándék kottákkal is. Olyan művek is előkerültek közülük, amelyeket korábban ismeretlennek vagy elveszettnek hittek: ezek közé tartozott Monteverdi *Confiteor tibi* című négyszólamú zsoltára, Caldara nyolc oratóriuma, amelyeknek korábban csak a címe volt meg, és Händel kéziratai 1706 és 1710 közötti itáliai tartózkodásának idejéből.[20]

Santini a kéziratokon nemcsak a dátumot és a származási helyet jelölte meg, hanem elméleti kutatómunkát is végzett: a zeneszerzőkről adatokat közölt, leírta életútjukat, és méltatta jelentőségüket is. A kottaszövegben – elsősorban a liturgikus zenék esetében – a hibákat kijavította, a hiányokat kipótolta. Gyűjteményének zeneelméleti könyvei közé tartozott Giovanni Maria Artusi Velencében 1598-ban megjelentetett ellenpontkönyve,[21] Fux *Gradus ad Parnassum*a, valamint Giambattista Martini ellenponttana.[22] Gyűjtő- és elemző munkája mellett saját maga is komponált, elsősorban liturgikus zenét. Santini könyv- és kottatárának jelentősége a korban különösen azért volt kiemelkedő, mivel kiterjedt kapcsolatai révén az abbé személye és munkássága is benne élt a nemzetközi köztudatban, számos kottamásolatot küldött más országokba, és cserébe az ő gyűjteménye is gazdagodott külföldi, elsősorban német mesterek munkáival. Könyvtára nyitott volt minden érdeklődő számára, sok fiatal zeneszerző ismerkedhetett meg itt a régi olasz mesterek kompozícióival. Otto Nicolai mellett különösen Mendelssohnra tett nagy hatást Santini ismeretsége. Santini baráti viszonyban állt Mendelssohn tanárával, Carl Friedrich Zelterrel, a berlini Singakademie-nek számos kórusművét küldte el. Zelter után Gustav Wilhelm Teschner és Carl von Winterfeld tartották a kapcsolatot Santinival, Winterfeld már 1816-ban elküldte olasz barátjának Graun *Tod Jesu* című művének nyomtatott kottáját. Franz Sales Kandler, aki rövidített változatban német nyelven is hozzáférhetővé

19 Hans-Joachim Marx: „The Santini-Collection" In: *Händel Collections and their History*. Ed. by Terence Best. Oxford: 1993, 186.

20 Ewerhardt, 23.

21 *L'Arte del Contraponto*. Venetia: 1598.

22 F. Giambattista Martini: *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bologna: 1774. Idézi Ewerhardt: i. m. 10.

tette Baini Palestrina-monográfiáját, így ír Santiniről 1828-ban a római életről szóló tanulmányában:

> Végül külön említést érdemel Fortunato Santini abbé és híres zenei gyűjteménye, amelyet e művészetág tisztelői közül egyetlen utazó sem kerülhet el látogatás nélkül. Ez a férfi már 26 éve foglalkozott a legértékesebb kincsek felkutatásával és összegyűjtésével, amik e művészet újraéledése során felszínre kerülnek. Egy szerény összegben megállapított honoráriumért itt az összes meglévő műről másolatot lehet rendelni.[23]

Későbbi éveiben Santini másolókat fogadott maga mellé, akik segítettek neki a megrendelések teljesítésében. A saját maga által készített legutolsó fennmaradt másolata 1855 decemberből származik. Mendelssohn leveleiben az abbé kivételes embersége is előtérbe kerül. Fannynak írja, hogy amikor Santini észrevette, hogy az esti társasági összejöveteleken előadott művek közül valamelyik különösen megtetszett neki, vagy valamelyiket nem ismerte, az abbé másnap reggel kopogtatott ajtaján a kotta másolatával.[24] Ugyancsak Mendelssohn írja:[25]

> Értékes ismeretséget jelent számomra Santini abbé, aki a régi olasz zene egyik legteljesebb könyvtárát mondhatja magáénak, készségesen kölcsönöz és ad mindent, mivel maga a szívélyesség megtestesülése.

Mendelssohn nem maradt adósa Santininak: elküldte neki a *Máté-passió,* több Bach orgonamű partitúráját, valamint két saját művét, köztük az e-moll hegedűversenyt. Santini gyűjteménye egyéb külföldi ismeretségek, barátságok jóvoltából tovább gazdagodott. Bécsből Aloys Fuchs autográf-gyűjteményéből körülbelül 50 kézirat jutott a tulajdonába, elsősorban délnémet és osztrák mesterek műveiből ajándékként vagy csere formájában. Georg Kiesewetterrel 12 éven át levelezett 1826-tól 1838-ig, ez alatt az idő alatt mintegy 120 kézirat cserélt gazdát. Joseph Haydn *Missa Sancti Nicolai* miséjének Agnus Dei tételéből származó szólamtöredék például Kiesewetteren keresztül került Santini tulajdonába. Carl Proske, a későbbi *Musica Divina* sorozatszerkesztője Regensburgból érkezett Rómába, és gyakran megfordult Santininál. Proske segített az olasz abbénak a művek azonosításában, és megismertette a német zeneirodalom műveivel. Az angol származású Edward Goddard 17. és 18. századi angol kiadványokkal ajándékozta meg olasz barátját. Santini szintén baráti viszonyban volt François-Joseph Fétis-vel, a bolognai Gaetano Gasparival, és ismeretségi körébe tartozott Adrien de Lafage, Alexandre Choron, Auguste Bottée de

23 „Endlich verdient der Abbate Fortunato Santini und dessen berühmtes musikalisches Archiv, das kein reisender Verehrer dieser Kunst unbesucht lassen sollte, eine eigene Erwähnung. Dieser Mann beschäftigte sich bereits 26 Jahre mit Aufsuchung und Sammlung des Würdigsten, welches diese Kunst mit ihrer Wiedererstehung aufzuweisen hat. Hier kann man zu festgesetzten billigen Preisen Abschriften aller darin enthaltenen Werke bestellen." Idézi Ewerhardt: i. m. 6.

24 Fanny Henselnek, Róma, 1830. november 16. In: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy.* Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy und Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1899, 45.

25 „Eine kostbare Bekanntschaft ist für mich der Abbate Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat und mir gern Alles leiht und giebt, da er die Gefälligkeit selbst ist." *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy.* 40.

Toulmon, Johann Baptist Cramer, Sigismund Neukomm, Ferdinand Ries, Ferdinand Hiller, az oroszok közül a követ Szkarjatyin,[26] és aki később számunkra különösen fontos lesz, Vlagyimir Sztaszov. Még Anton Friedrich Thibaut is megemlíti alapvető esztétikai könyvében Santini könyvtárát.[27]

Santini különösen lelkesedett J. S. Bach és G. F. Händel zenéjéért, és jelentékenyen hozzájárult ahhoz, hogy a két német mester alkotásai Itáliában is ismertté váljanak. Ennek érdekében több mű szövegét lefordította latinra, mint például a *Mátépassiót*, Bach-motettákat, Händeltől a *Dettingeni Te Deum* és az utrechti béke megünneplésére komponált *Utrecht Te Deum and Jubilate* szövegét, olasz nyelvre a teljes *Messiás*t, kórusokat a *Sámson* és a *Judas Makkabeus* című oratóriumokból. Ezeket a műveket a lefordított szövegekkel együtt elküldte Nápolyba barátjának, de la Valle hercegnek, aki az 1830-as években a Nápolyi Filharmonikusok igazgatója volt, hogy előadhassák őket. Santini kezdeményezésének sikeréről többek között Mendelssohn is beszámol, aki az olasz fogadtatás eredményességétől fellelkesülve Bach-kantátákkal is kiegészítette az olasz abbé Bach-gyűjteményét.[28]

Santini hazájában és külföldön is egyre több elismerést kapott: 1835-ben a Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia és a római Accademia Filarmonica tiszteletbeli tagjainak sorába vette fel, ezt követte 1837-ben a berlini Singakademie tiszteletbeli tagsága; 1840-ben a francia közoktatási minisztérium művészettörténeti osztálya levelező taggá, 1844-ben pedig a Salzburgi Mozarteum tagjává választotta.[29]

Miért lepte be mégis a feledés homálya Santini egykor oly híres és jelentős gyűjteményét?

Úgy tűnik, Santini publikációs lehetőségét hazájában Baini és Pietro Alfieri megnehezítették. Pietro Alfieri az olasz cecilianizmus jelentős személyiségei közé tartozott, 1841-től kezdve sorozatkiadást indított el Palestrina és kortársainak műveiből.[30] Ezek a kiadványok útmutatókká váltak Itália számára, és Santini gyűjteményét a szélesebb nyilvánosság előtt árnyékba szorították. 1853-ban Bernhard Quante vikárius Münsterből Rómába érkezett, miután tanulmányokat végzett a német cecilianizmus mestereinél: Carl Proskénál és Johann Georg Mettenleiternél. Quante Carl Proske *Musica Divina* sorozatához hasonlóan kívánta publikálni Santini könyvtárának legértékesebb részét Münsterben. Valószínűleg a *Musica Divina* sorozat sikere nyomán egyezett bele a 75 éves Santini gyűjteményének eladásába, azzal a feltétellel, hogy könyvtára haláláig Rómában marad. Amikor a könyvtár anyaga Münsterbe

26 Lásd: Аннотированный Указатель к собранию нотных рукописей, выполненных итальянским композитором XIX. века. ◆. Сантини, из фонда именных коллекций библиотеки консерватории (собрание А. Я. Скарятина). Москва: Московская Консерватория, И. А. Медведевая, С. Ю. Сигиза. 1974.

27 Anton Friedrich Justus Thibaut: *Über die Rheinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltende Auflage.* Durch eine Biographie Thibauts sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt von Raimund Heuler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1907, 108.

28 Joseph Killing: *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katolischen Kirchenmusik in Italien. – Dr. Phil.* Düsseldorf: L. Schwann, 1910, 15.

29 Uott 15–16.

30 Alfieri: *Raccolta di Musica Sacra (1841–1846).* Roma

került, Quante a dóm karnagya lett, és valószínűleg Proske beavatkozása nyomán csak egy kötetet jelentetett meg Santini gyűjteményéből *Cäcilia* címen 1860-ban, amely férfikarra írt régi és korabeli kórusműveket tartalmazott. A Santini-gyűjtemény 40 évig ismeretlen maradt, elsőként Edward Dent zenetörténész foglalkozott az anyaggal a századfordulón. A Santini-könyvtár máig is legrészletesebb értékelését, történeti összefoglalását és jegyzékét Joseph Killing 1908-ban írt disszertációja képviseli,[31] amely élénk fogadtatásra talált. A gyűjtemény ekkor mintegy 4500 kéziratból és 1100 nyomtatványból állt. 1930-ban a Münsteri Egyetem elkészítette a művek katalógusát, amely nyomán Gustav Fellerer szisztematikusan feldolgozta a kottatárat. A második világháború alatt a katalógus elégett, és az 1946-os árvíz idején a könyvtár maga is sérült, a kéziratok 5 százaléka teljesen tönkrement, további 5-8 százalék idővel olvashatatlanná vált. Különösen nagy veszteséget jelentenek azok a tönkrement Palestrina- és Pergolesi-kéziratok, amelyek között egyedi darabok is voltak, ily módon az utókor számára végleg elvesztek.

A gyűjtemény jelenleg a püspökség papi szemináriumának könyvtárában található meg, de sok kézirat került a már fent említett megrendelések, csereküldemények és eladások folytán más városokba is. Így találhatunk Santini-átiratokat Bolognában, Párizsban, Londonban, Regensburgban, Bécsben, Marburgban, Berlinben, Szentpétervárott és Moszkvában.

A Santini-könyvtár Joseph Killing által közölt Palestrina-gyűjteménye nemcsak nagyságrendjében, hanem egyes művek kizárólagos forrása lévén is felbecsülhetetlen érték. A miséket tartalmazó 14 könyvből Santini könyvtára kilencet őrzött meg teljes egészében, négyet töredékesen, és csak az ötödik könyv hiányzik. A gyűjtemény tartalmaz azonban két olyan misét is, amelyet Santini eredetileg a Chiesa Nuova könyvtárából, a Biblioteca Vallicellianából másolt ki, és amelyek nincsenek benne a Haberl által szerkesztett lipcsei 33 kötetes összkiadásban. Hasonlóképpen a Santini-gyűjtemény az egyedüli forrás 11 motettához.[32] Ezeket a műveket Knud Jeppesen az MGG 1962-es kiadásának Palestrina-műjegyzékében jelenlegi lelőhelyük, Münster megjelöléssel közli,[33] és a 2001-ben megjelent New Grove lexikon műjegyzéke is Jeppesen munkáját veszi alapul. Elképzelhető, hogy a fenti ritkaságokat Baini sem ismerte, mivel saját könyvtára nem tartalmazza őket,[34] és a Cappella Sistina gyűjteményéből – legalábbis a korábbi Palestrina-összkiadás készítésének idején – is hiányozhattak, hiszen Haberl katalógust készített a pápai kórus kottatárából, és biztosan bevette volna ezeket a műveket is az összkiadásba.

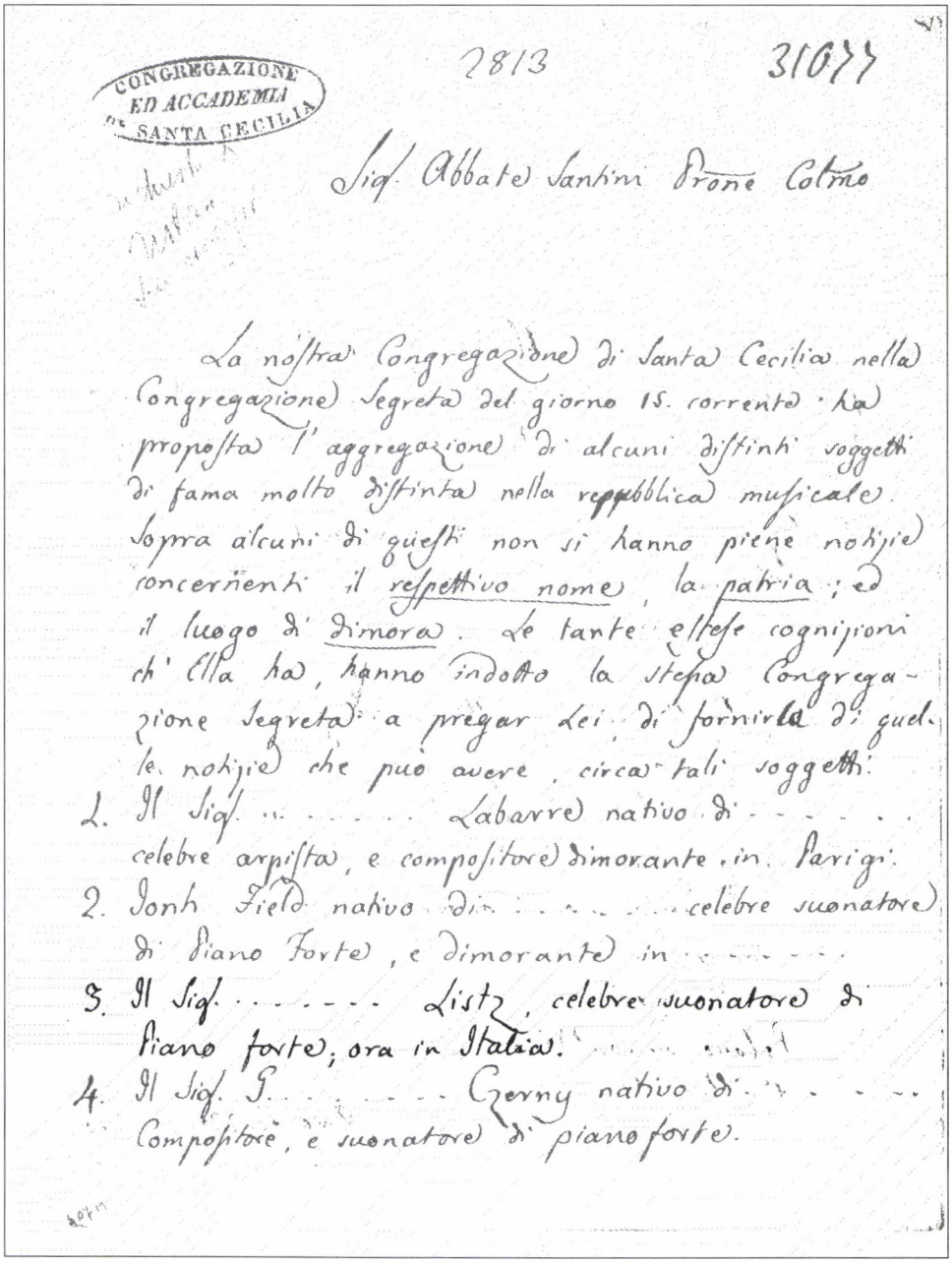
Santini gazdag kottatára nemcsak azáltal vált élővé barátai, ismerősei számára, hogy másolatokat kaphattak belőlük, hanem a művek egy része meg is szólalt az ab-

31 Killing: i. m.

32 Uott 507.

33 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter, 1962, Band 10. 667–671.

34 Stefania Soldati: *Giuseppe Baini e il mito del Palestrina*. Palestrina: Comune di Palestrina, 1999, Capitolo IV. Le scelte culturali del Baini ed il catalogo della sua biblioteca. 141–495.


CONGREGAZIONE ED ACCADEMIA DI SANTA CECILIA

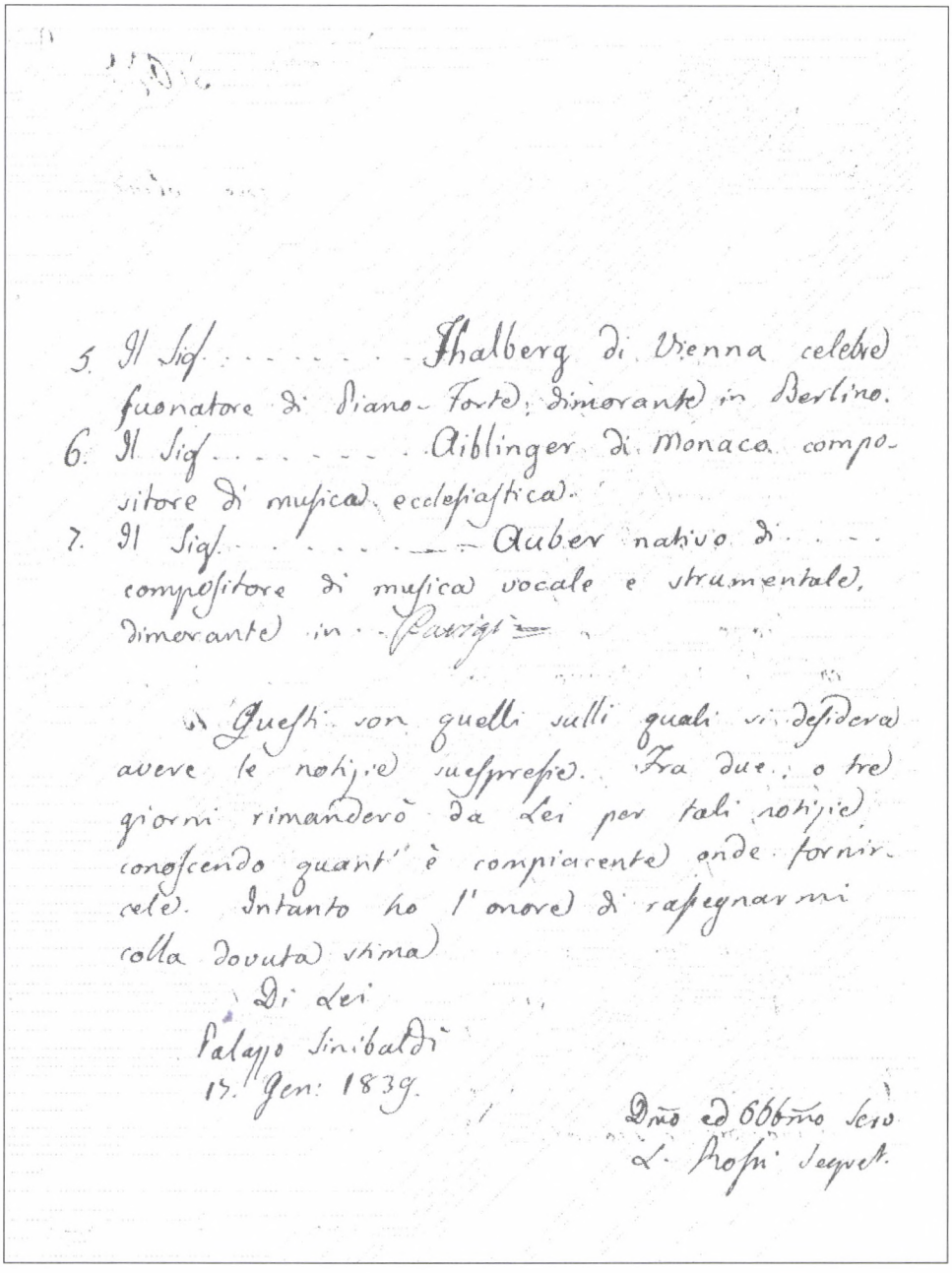
2813 31077

Sig.r Abbate Santini Frone Colmo

La nostra Congregazione di Santa Cecilia nella Congregazione Segreta del giorno 15. corrente ha proposta l'aggregazione di alcuni distinti soggetti di fama molto distinta nella repubblica musicale. Sopra alcuni di questi non si hanno piene notizie concernenti il respettivo nome, la patria; ed il luogo di dimora. Le tante eltese cognizioni ch' Ella ha, hanno indotto la stessa Congregazione Segreta a pregar Lei di fornirla di quelle notizie che può avere circa tali soggetti.

1. Il Sig.r ..... Labarre nativo di ..... celebre arpista, e compositore dimorante in Parigi.
2. Jonh Field nativo di ..... celebre suonatore di Piano Forte, e dimorante in .....
3. Il Sig.r ..... Listz, celebre suonatore di piano forte; ora in Italia.
4. Il Sig.r G..... Czerny nativo di ..... Compositore, e suonatore di piano forte.

Luigi Rossi, a Santa Cecilia Kongregáció és Akadémia titkárának 1839. január 17-i levele Santininak, a Lisztről szóló sorok kiemelésével. Forrás: Róma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio Stroico fondo Santini, 2813/31077



5. Il Sig. . . . . Thalberg di Vienna celebre
suonatore di Piano-Forte, dimorante in Berlino.
6. Il Sig. . . . . Aiblinger di Monaco compo-
sitore di musica ecclesiastica.
7. Il Sig. . . . . Auber nativo di . . .
compositore di musica vocale e strumentale,
dimorante in Parigi.

Questi son quelli sulli quali si desidera
avere le notizie suespresse. Fra due, o tre
giorni rimanderò da Lei per tali notizie,
conoscendo quant' è compiacente onde fornir-
cele. Intanto ho l'onore di rassegnarmi
colla dovuta stima

Di Lei
Palazzo Sinibaldi
17. Gen: 1839.

Dmo ed Obbmo Servo
L. Rossi Segret.

bé által rendezett otthoni koncerteken. Bár az eredeti vendégkönyv elveszett, Sztaszov jóvoltából tudjuk, hogy Liszt is aktív résztvevő volt ezeken a koncerteken.[35] Sztaszov 1851–1854 között tartózkodott Rómában, és az abbé nagy tisztelői közé tartozott. Családjának így ír a vendégkönyvről:

> Viardot keveset írt, de gyönyörűen. Liszt őrületesen és nagyon világosan, ugyanis Cramerhez hasonlóan a világért sem hagyott volna ki egyetlen alkalmat sem Santini téli otthoni koncertjeiből, amelyeken régi olasz zenéket adtak elő 1839-ben. Mindig a kíséretet látta el, pontosabban vagy ő, vagy Cramer, és amint mondják, nagyszerűen.
> Fétis nagyon jól írt, de mindenkinél szebben nyilatkozott az orgonista Danjou, 15-ször olvastam el bejegyzését. Mendelssohn nővére szintén szépen írt, és Goethe felesége se rosszul.[36]

Sztaszov leírja az összejöveteleket is, amelyeken az olasz és külföldi zeneszerető vendégek egyaránt énekeltek, alkalmanként csatlakoztak hozzájuk néhányan a Sistina énekesei közül is.[37] Ha nagyobb szabású kórusmű került előadásra, Santini elkészítette annak átiratát kisebb együttesre. Ezeken az estéken elsősorban a Santini által mindenkinél jobban tisztelt Palestrina műveit énekelték, sőt 1844-től kezdve az abbé által megrendelt Palestrina-szobor köré helyezkedve szólaltatták meg a zeneszerző motettáit. A szobrot nem kisebb művész, mint Pietro Galli készítette, aki a fiatal Lisztet is megörökítette.

Sztaszov azt is említi, hogy az összejöveteleken Liszt és Cramer régi szerzők zongoraműveit adták elő, különösen Domenico Scarlatti kompozícióit részesítették előnyben. Liszt 1839. március 1-jén a Lambert Massart-nak szóló levelében írja, hogy Rómában ismét találkozott Spontinival, Cramerrel és Pixisszel, de pontos körülményeket nem részletez.[38] Nagy a valószínűsége annak is, hogy Domenico Scarlatti műveivel kapcsolatban Santini szintén fontos ösztönzést nyújtott Lisztnek. A Liszt korai hangversenyműsorait feldolgozó jelenlegi irodalomból[39] úgy tudjuk, hogy 1839 előtt Liszt csak az úgynevezett „Macska-fúgát"[40] játszotta Scarlattitól. Az 1841–1842 fordulóján kezdett tízhetes berlini koncertsorozatainak műsorán viszont már szerepelnek Scarlatti-szonáták is, amelyek ritkaságnak számítottak a korban.[41] Sztaszov említi jegyzetei között, hogy a Haslinger által Bécsben kiadott Scarlatti-zongoraművek[42] nagyrészben Santini közvetítésével jelenhettek meg. Santini több mint háromszáz Scarlatti-szonátát küldött el a kiadónak, aki mintegy kétszáz művet választott ki kiadásra. Haslinger az abbé saját kérésére a kiadás előszavában nem említette meg Santini nevét, mindössze annyi utalást tett benne, hogy a közölt zenei anyag nagy része Rómából származik. Haslinger kiadásához hasonlóan az 1840-es évek végén, 1850-es évek elején Berlinben kiadott, régi olasz zenét tartalmazó kiadványok forrásaként is – közvetlenül vagy áttételesen – Santini gyűjteménye szolgált.

A vendégkönyvön kívül van még egy dokumentum, amelyik alátámasztja, hogy Liszt kapcsolatban állt Santinival: Luigi Rossi, a Santa Cecilia Kongregáció és Akadémia titkára 1839. január 17-én levelet írt Santininak azzal a kéréssel, hogy szolgáltasson adatokat az Akadémia számára néhány zenészről, akikkel kapcsolatban az Akadémia feltehetőleg tiszteletbeli tagság adományozására gondolt. *(A levél fakszi-*

miléjét lásd a 150–151. oldalon.) Santinitől a hiányosan megadott nevek kiegészítését, az illetők hazájának és lakhelyének megjelölését kérték. A felsorolt zenészek között találjuk John Fieldet, Carl Czernyt, Sigismund Thalberget, Johann Kaspar Aiblingert és Daniel-François-Esprit Aubert. A felsorolásban a harmadik személy pedig nem más, mint Liszt, aki a következőképp szerepel az eredeti dokumentumon: „Listz úr, híres zongoraművész, jelenleg Itáliában."[43] Liszt többekkel együtt valóban 1839 elején lett a Santa Cecilia Akadémia tiszteletbeli tagja.

A fenti tényeket összegezve kettős tanulságot vonhatunk le: egyrészt meg kell állapítanunk, hogy Liszt 1839 tavaszán sokkal több Palestrina-művet ismert meg, mint azt a korban általánosan feltételezhetnénk, és a zeneszerző joggal hivatkozik későbbi leveleiben első római élményeinek meghatározó voltára. A másik tanulság általános és köztudott, mégis fel kell elevenítenünk: a Santini-könyvtár ismét alátámasztja a tényt, hogy egy-egy használatban lévő gyűjtemény nemcsak a kortársaknak, hanem az utókor számára is felbecsülhetetlen érték. Nem véletlenül adományozta Liszt saját budapesti könyv- és kottatárát a Zeneakadémiának. Mindazokat pedig, akik ilyen gyűjtemények ápolását és gyarapítását szívügyüknek tekintik, a legnagyobb tisztelet és köszönet illeti meg.

35 „Аббат Сантини и его музыкальные коллекции в Риме." В. В. Стасов: *Статьи о музыке. Выпуск I. 1847–1859.* Москва: 1974.

36 Виардо написал мало, но прекрасно. Лицт по сумасшедшему и очень ясно, что напоказ он не пропускал, так же как и Крамер, ни одного зимнего домашнего концерта Сантини, древней итальянской музыки в 39-м, кажется, году, - сам аккомпанировал всегда, либо он, либо Крамер – и, говорят, превосходно; Fétis очень хорошо, хо лучше всех Данжу органист; я раз 15 прочитал его апрапщу. Сестра Менделсона тоже очень хорошо, жена Goethe не дурно." Sztaszov: Piszma k rodnim. I.

37 Killing: i. m. 16.

38 Massart-levél, lásd. 12. lábjegyzet, Knepper: i. m. 103.

39 Lásd például Geraldine Keeling: „Liszt's appearances in Parisian concerts, 1824–1844." In: *The Liszt Society Journal* 1986, Centenary Issue, 22–35, 1987, Vol. 12, 8–22.

40 g-moll, K 30.

41 Alan Walker: *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek 1811–1847.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 382.

42 Domenico Scarlatti: *Sämtliche Werke für Pianoforte.* Wien: Tobias Haslinger, 7601–7626 (1838–1839), Sztaszov-tanulmány, 55. (lábjegyzet)

43 „Il Sig. ... Listz, celebre suonatore di Piano forte, ora in Italia." Ms, Archivio Storico della Fondazione Accademia Nazionale di St. Cecilia, fondo Santini, 2813/ 31077. (Lásd fakszimile a 150–151. oldalon.)

ABSTRACT

ZSUZSANNA DOMOKOS*

LISZT'S ROMAN EXPERIENCE OF PALESTRINA IN 1839

The importance of Fortunato Santini's library

This study focuses on Liszt's first Roman period in the first part of the year 1839 and his first experiences of the Palestrina-interpretation in the Cappella Sistina, as well as his acquaintance with Fortunato Santini, which so far has not been researched in the Liszt-literature. Fortunato Santini's rich and very valuable library of autographs, first editions of Palestrina's works, and many manuscript copies prepared in the most important Roman archives by Santini himself, plus the evening concerts held in his home, served as a starting point for Italian and foreign musicians of the time to research 16th century music. Among the visitors we find Liszt, Cramer, Fétis, Mendelssohn, Otto Nicolai and Vadimir Stasov. This study gives a brief description of the Santini-collection and summarizes all the information obtained from various sources which give a more precise insight into the personal relationship between Liszt and Santini and into the repertoire which Liszt might have studied during his first Roman sojourn.

* Dr. Zsuzsanna Domokos graduated from the Franz Liszt Academy of Music in Budapest in 1987. Since 1986 she has been working as a researcher at the Franz Liszt Memorial Museum and Research Centre at the Academy of Music. She has written studies about the music of the 19th century, especially works by Liszt, and has delivered lectures at international conferences in Hungary, Austria, Germany, Finland and Italy. This paper will be incorporated into her PhD dissertation at present under preparation.

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor

A ZENEAKADÉMIA OLVASÓKÖRE 1891–1907*

Tóth Aladár írta 1929-ben, Mihalovich Ödön halálakor a Zenei Szemlében:

> Mihalovich Ödön tetőtől talpig kultúrember volt, abból az értékes magyarországi fajtából, melyben olthatatlanul ég a vágy: nemzetét bekapcsolni a nyugati műveltség nagy közösségébe. Hogy a negyvennyolcas forradalom után újraéledő Magyarország európai kultúrájának felépítéséből a zeneművészet is kivehette a maga részét, az nagyrészt Mihalovich Ödönnek érdeme. [...] Pályája kezdetén Liszt, Erkel, Mosonyi már felébresztették a magyarságban egy európai nívójú zenekultúra ábrándját – pályája végén már Bartók és Kodály művészete hirdette az első teljes győzelmet. [...] Kivételes képességek és nagy erkölcsi energiák kellettek hozzá, hogy valaki diadalmasan járja végig azt az utat, melyen a határozatlan álmokból tettek fakadnak, [...] és melyen a sátorlakó, kalandozó-portyázó magyar muzsikus szellemet maradandó kőépület fogadja be, biztos, ápoló, védő tető: a Zeneakadémia.[1]

A kiegyezés utáni időszak a művelődés legfelsőbb köreinek, a tudományos kultúra intézményeinek intenzív fejlődését hozza. E fejlődés egyik legszembetűnőbb eleme a kultúra országos funkciókat ellátó intézményeinek létrejötte. Kiépülnek a képzés és kutatás, valamint a művészet fejlődését szolgáló legfontosabb műhelyek. Ugyanakkor átfogó egyetemi törvényt az egymást váltó vallás- és közoktatásügyi miniszteréknek nem sikerült tető alá hozniuk. Szerző Katalin írja a *Zenei élet a dualizmus korában* című tanulmányában:

> Megmutatkoztak [...] a magyarországi zeneoktatás problémái. Az a zenészréteg ugyanis, amely országszerte kenyérkereső foglalkozásként űzte a zenélés mesterségét, még a XIX. század derekán is jobbára cseh, morva, osztrák származású bevándorlókból állt. Hiányoztak a magyar nyelvű tankönyvek, a kellő számú szakképzett zenetanár. A legmagasabb zenei képzést nyújtó Zenede egyre kevésbé volt képes feladatait országos hatáskörrel ellátni.
>
> A felsőfokú zeneképzés, egy zeneakadémia megteremtésének ötlete azoktól a Magyarországon élő muzsikusoktól és politikusoktól származott, akik tisztában voltak azzal, hogy hazai felsőoktatás nélkül nem tartható fenn sikeres zenei élet.[2]

A Zeneakadémia feladata a zeneszerző-, művész- és zenekari művészképzés volt. Ehhez nem volt elegendő magyar szakember. Ebből adódott az a paradox hely-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 26-án, a Kárpáti János 70. születésnapja tiszteletére tartott ülésszakon elhangzott előadás.

1 *Zenei Szemle* 1929/2.

2 In: Kárpáti János szerk.: *Symphonia Hungarorum*. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2001.

zet, hogy a magyar zeneművészet, a magyar műzenei stílus külföldről meghívott tanárok közreműködésével született meg. A tanár-kollégák kiválasztásában egyetlen szempont vezérelte Liszt, majd Mihalovich döntéseit: a Zeneakadémia európai színvonalának biztosítása. Ezért hívták meg többek közt Hans Koesslert és David Poppert. A külföldi tanárok alkalmazásának következménye volt azonban az az évtizedeken keresztül visszatérő vád, amelyet Kern Aurél fogalmazott meg legélesebben a Budapesti Hírlapban:

> Iskolából, színházból, mulatóhelyekből szívós küzdelem árán sikerült lassan visszaszorítanunk a németséget, csak még a hangversenyterem, a zenei tanítás és a zenei produkció maradt meg, sajnos, csökönyösen németnek. [...] A magyar zeneszerzők, kevés kivétellel, német, francia és angol versekre írják dalaikat. Éppen csak magyar költő nem inspirálja őket. A magyar zeneakadémia tanárai egyre-másra bocsátják közre a német dalfüzeteket, s az ő munkájukon indul a fiatalok serege is. [...] A rákfene fészke a Zeneakadémia rút németsége. Ha költségvetésére kerül a sor, kérni fogunk egy kis obstrukciót. Mert ha semmi zeneakadémiánk nincs, az egy hiány. De egy német lelkű, szellemű, nyelvű és irányú akadémia, – az a vérmérgezés, a halálos betegség a szervezetben.[3]

Kemény és igaztalan vádak. Nem arról volt-e inkább szó, hogy a Zeneakadémia alapítóinak szeme előtt célként európai színvonalú oktatás megvalósítása szerepelt? Az a cél, hogy Magyarországon is hozzáférhető legyen a magas műveltségű zene, hogy tehetséges fiataljainknak ne kelljen külföldre menniük tanulni? Ehhez pedig „meg kellett csinálni" a magyar zeneoktatást, átvitt értelemben a magyar zenekultúrát. Mert a világszínvonal, legalábbis az európai kitekintés Liszt, Erkel, Volkmann, Ábrányi, illetve Mihalovich személyében jelen volt már a Zeneakadémia alapításakor is. Ahogy Tóth Aladár írja:

> Nemzetünk éppen Mihalovich idejében „futotta ki" legeurópaibb formáját: tele volt bizakodón nyugatra néző szemekkel, nyugati kultúrára szomjas lelkekkel.[4]

Igaztalan Kern vádja azért is, mert a tanári kar kiválasztása, illetve a folyamatos fejlesztés nemcsak Liszt – majd Mihalovich – nevéhez köthető, hanem a kultusztárca mindenkori vezetőiéhez. Ezek az intézkedések is erősítették azt a törekvést, hogy csökkentsék a külföldi egyetemeket és főiskolákat látogató magyar állampolgárok számát. Kodály szavaival szólva:

> E kezdeményezések megvalósításához azonban tekintélyes számú idegen muzsikusra volt szükség. Ők pedig külön csoportba tömörültek, nem kapcsolódtak bele a nemzet életébe, még nyelvét sem ismerték. Mégis megbecsülhetetlen szolgálatot tettek, mert meghonosították a mesterség ismeretét, és bár ez csaknem teljesen a német iskolára épült, alapja lehetett a későbbi fejlődésnek.[5]

1879-ben költözött a Zeneakadémia első önálló épületébe, a Sugár útra. Itt a számos tanterem mellett már hangversenyterme is volt az intézménynek, ám itt is

3 *Budapesti Hírlap* 1902. nov. 9.

4 *Zenei Szemle* 1929/2.

5 Kodály Zoltán: *Visszatekintés* II. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 426–427.

adódtak nehézségek. Jellemző erre Mihalovich egyik 1894-ben kelt levele Csáky Albin kultuszminiszterhez:

> A Zeneakadémia hangversenytermét más megfelelő tantermeink hiánya folytán tanításra is használjuk; nevezetesen: itt tartatnak orgona tanórák és gyakorlatok, tánc- és karének órák, összesen heti 40 óra. Mivel azonban a terem nem fűthető, hideg téli időben a tanárok folytonos meghűlés veszedelmének vannak kitéve ... Mély tisztelettel kérnők ... kegyeskednék egy kályha felállítását elrendelni... A beruházásra szükség van, mert alig hihető, hogy a tervbe vett zeneakadémiai épület egy-két év alatt elkészülhetne, s addig ezt a veszedelmes állapotot nem lehet fenntartani.[6]

A tanítás tárgyi feltételei tehát csak jórészt, de nem teljes mértékben voltak megfelelők. A tantermek és hangszerek mellett szükség volt kottákra is, amelyekből tanulni lehetett. Igaz, hogy akkoriban a kötelező tananyag kottáit még mindenki meg tudta venni magának. Ilyenek voltak a nagy számban megjelent hangszeres metodikai művek, zeneszerzéstani, zenetörténeti és zeneelméleti művek, az akkor divatba jövő instruktív kiadások. Voltak azonban olyan összkiadások, mint a Breitkopf und Härtel kiadó által közreadott sorozatok (Bach, Mozart, Schubert, Händel) vagy ritkább, drágább kiadványok, amelyek már akkor sem voltak mindenki számára elérhetők. Ezeket a Zeneakadémia vásárolta meg saját kottatára részére, amelynek alapját Liszt adománya, később hagyatéka vetette meg. A kottatár nyomtatott katalógusa az 1884/85-ös évkönyv függelékeként jelent meg. Ebből teljes képet nyerhetünk az állományról: körülbelül 3.500 kotta és mintegy 100 könyv, valamint öt folyóirat: három magyar, két német. A kottákat a titkár irodájában, szekrényekben őrizték. A kottatárat akkor lehetett használni, amikor a titkárnak fogadóórája volt, a kölcsönzéseket egy füzetben regisztrálták, a katalógust dr. Peregriny János titkár készítette, „a szakszerű osztályozás megállapításánál Fuchs Tivadar" napibéres segédkezett. A könyvtár gyarapítására az alapszabályok értelmében a beíratási díjakat lehetett fordítani.

A Zeneakadémiának tehát volt *kotta*tára, de nem volt *könyv*tára. Azonban a gyakorlati muzsikálás egyre magasabb színvonala megkövetelte az egyre magasabb színvonalú elméleti képzést is, amelyet csak könyvek segítségével lehetett biztosítani. A tanárok elvárásai és a növendékek igényei ezen a ponton találkoztak. Amint az 1891/92-es évkönyv írja:

> Egy régen érzett hiányt van hivatva pótolni s tényleg pótol is a folyó tanévben megalakult Olvasókör, amennyiben az Akadémia komoly törekvésű s magokat többoldalúan kiképezni óhajtó növendékeinek, igen csekély anyagi áldozattal, módot nyújt a zeneirodalom kiválóbb és nevezetesebb műveinek olvasására és tanulmányozására s az ezek feletti eszmecserére. Hogy erre csakugyan szükség volt, bizonyítja azon érdeklődés, valamint a kedvező szellemi és anyagi eredmény, mellyel az Akadémia felsőbb tanfolyamainak növendékei és hallgatói az eszmét fölkarolták és megvalósulni segítették.[7]

6 1894. február 1-jei levél, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Irattárából.

7 *Az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia Évkönyve az 1891/92. évről.* Budapest: Athenaeum, 1892, 91.

Az Olvasókör létrehozása tehát a növendékek kezdeményezése volt. A hatalom – mint mindig – ezúttal is kontroll alatt tartotta a civil kezdeményezéseket. A kör megalapítását s valamennyi rendezvényét be kellett jelenteni a Belügyminisztériumnak s engedélyeztetni kellett azokat.

Az alapító okirat kelte 1891. április 9. Ekkor hagyták jóvá az Ifjúsági Olvasókör Alapszabályát:

> Czélja az ifjúságnak oly kézikönyvtárt szervezni, melynek segítésével szélesebb körben fejtheti ki zenei általános míveltségét, miként azt egy magasabb fokú zeneiskola méltán megkövetelheti.

Néhány fontosabb pont az Alapszabályból:

> A kör czime: Országos Magyar Királyi Zeneakadémiai Olvasókör. A kör pecsétje: Országos Magyar Királyi Zeneakadémiai Olvasókör 1891 felirattal.

A kör tagjai lehettek alapító, pártoló és rendes tagok.

Alapító tag lehetett mindenki, aki 20 forint adománnyal támogatta a kört. A pártoló tagok 3 forint tagsági díjat fizettek. Rendes tag lehetett tagsági díj ellenében minden zeneakadémiai növendék.

> A rendes tagok jogai:
>
> A Kör minden rendes tagjának jogában áll a Kör könyvtárát használni; joga van bármely panaszt vagy óhajt, ha ez a Kör ügyeire vonatkozik, a Választmány elé terjeszteni.
>
> A Kör szervezete. A Kör ügyeit intézi a) a közgyűlés, b) a Választmány.
>
> A Kör tagjainak az ifjúsági vagy tanárelnök összehívására történt összejövetele alkotja a közgyűlést. Ez lehet rendes vagy rendkívüli. Rendes közgyűlést a Kör évenkint kettőt tart: a tanév elején alakulót, melyen a tisztviselők választatnak az egész tanévre és június havában évzárót, melyben a Választmány, a pénztárnok s a könyvtárnok kötelesek számadó jelentésüket megtenni.
>
> Rendkívüli közgyűlés csak tisztviselő lemondása esetén vagy más fontos egyesületi ügyben hívható össze.
>
> A tisztikar tagjai: tanárelnök, ifjúsági elnök, jegyző, könyvtárnok, pénztárnok, ellenőr.
>
> A tanárelnök, mely tisztségre mindig a M. Orsz. Kir. Zeneakadémia valamely tanára kérendő fel, felügyel a Kör összes teendőire, vezeti ügyeit, melyek felett a legfelsőbb ellenőrzést gyakorolja; a Kör pénztári állását figyelemmel kíséri s ellenőrzi; a hivatalos órákon s gyűléseken jelen van; a Kör könyvtára számára beszerzendő művekre nézve döntő szavazattal bír.

A szigorú tanári felügyeletre vonatkozó passzus nem véletlenül került bele az alapszabályba: Mihalovich legendás vasszigora, amellyel az intézményt naggyá tette, itt is érvényesült.

> Az ifjúsági elnök képviseli az Egyesületet s mindig az ifjúság köréből választatik; egybehívja a gyűléseket; két tag ellenjegyzésével hitelesíti a jegyzőkönyveket; őrködik az alapszabály megtartása felett; egyenlő szavazatok esetén döntő szavazattal bír.
>
> A könyvtárnok kezeli a könyvtárt; hetenként egyszer-kétszer a tanár-elnök jelenlétében hivatalos órát tart, melyen a kért műveket kiadja; a kölcsönkért munkákról pontosan tartozik könyvet vezetni.

A korabeli felsőoktatásban csak elenyésző számban vehettek részt nők. A Zeneakadémia ebből a szempontból kivétel volt: az Olvasókör alapításának évében például 105 nő-, és 48 *finövendéke* volt. Az Olvasókör szabályzata ennek ellenére kimondta, hogy a tisztikar és a választmány tagjai csak férfinövendékek lehetnek.

Az Olvasókör alapító közgyűlésére 1891. október 16-án került sor Harrach József akadémiai titkár és Beliczay Gyula tanárelnök részvételével. Az első tisztikar tagjai: Szente Pál elnök, Recht Sándor jegyző, Czobor Károly könyvtáros, Kun László pénztáros és Farkas József ellenőr.

> A megválasztott tisztikar átvette a Dr. Harrach József titkár úr által beszerzett és összeállított könyvtárt, mely ez idő szerint 242 kötetet, köztük 227 zenére vonatkozó művet tartalmazott.

Az első év folyamán alakult ki az Olvasókör működési rutinja. Nevezetesebb határozatok:

> Az alapszabályok kibővítése a díjtagságot illetőleg, a színházak igazgatóságaitól kedvezményes jegyek kieszközlését illetőleg, határoztatott továbbá egy szabályzat készítése a könyvtár kezelésére és használatára, dísztaggá megválasztatott Mihalovich Ödön.

Minden évben részletes elszámolás olvasható az Olvasókör anyagi helyzetéről, a befolyt pénzek felhasználásáról. A könyvvásárlásra fordítható összeg forrása elsősorban a tagdíj volt, de számos esetben más bevételi lehetőség is akadt. Ilyen volt például az a fejenkénti 2 forint, amelyet a zeneakadémiai kereteken kívül rendezett hangversenyeken fellépő olvasóköri tagok voltak kötelesek az engedély elnyerésekor az olvasókör javára befizetni. Az 1891/92-es tanévben például a rendes tagok 63 forint tagdíjat, az alapító tagok 60 forint alapítványi összeget, a hangversenyeken való közreműködések nyomán a növendékek 26 forintot fizettek be a kör pénztárába. Az 1893/94-es tanévben 180 forintnyi összeget fordíthattak könyvvásárlásra, ebből körülbelül 80 kötetet vettek. További forrásokról számol be pl. az 1892/93-as évkönyv:

> Hogy könyvtárunk tetemesen bővülhetett, azt a nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi minisztériumnak és tekintetes Koessler János tanár úrnak köszönhetjük. A nm. vallás- és közoktatásügyi miniszter úr ugyanis a tanárképző beírási díjait (fejenként 5 forint) legkegyelmesebben körünknek adományozta [ez 75 forintot jelentett], tekintetes Koessler János úr pedig a Műbarátok körében tartott hangverseny alkalmából (melyen az akadémiai a cappella kart vezényelte) megszavazott 100 forintnyi tiszteletdíját szintén az Olvasókörnek adományozta, mely alkalomból őt a Választmány alapító tagnak választotta s adományáért jegyzőkönyvi köszönetet mondott neki.[8]

Ajándékokban is részesült a könyvtár: verebi Végh János, Gianicelli Károly adott több kötetet a gyűjteménynek. Harrach József halála után özvegye a volt tanárelnök könyvtárának jelentős részét az Olvasókörnek ajándékozta. További –

8 *Az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia Évkönyve az 1892/93. évről.* Budapest: Athenaeum, 1893, 101.

inkább szellemi – gyarapodást jelentett az, hogy az Operaház és a Nemzeti Színház, később a Magyar Színház és a Vígszínház is 50%-os kedvezményt adott a tagoknak, a Filharmóniai Társaság pedig minden hangversenyére „szabad bemeneti jegyet", három ülőhelyet és 50 %-os kedvezményű bérletjegyet adott. Ugyanilyen kedvezményt szereztek a kör tagjai több zeneműkiadó cégnél is (Harmonia, Rózsavölgyi, Méry Béla stb.).

Az Olvasókör tevékenysége azonban hamarosan túllépett a könyvvásárláson és -kölcsönzésen. Hangversenyeket szerveztek, amelyeknek bevételét az állomány gyarapítására fordították. 1903. június 8-án a „Zeneakadémia zeneszerzési tanszakát végző növendékeinek műveiből" rendezett hangversenyt, amelyet Kálmán Imre ifjúsági elnök szervezett. Az alábbi növendékek művei szólaltak meg: Heidelberg Albert, Radó Elek, Kálmán Imre, ifj. Toldy László, Redl Pál, Szirmai Albert, Kasics Ozmán és Bartók Béla. A bevételt részben a könyvtár gyarapítására, részben „egy gyógyulást kereső beteg tagtárs" megsegítésére fordították.

A közoktatási kormányzat többször részesítette támogatásban az Olvasókört. 1892/93-ban könyvvásárlásra adott jelentősebb összeget.

> Az Olvasókör 1894. év augusztus hó folyamán társas tanulmányi kirándulást rendezett Bayreuthba, a Wagner-előadásokra. A nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi m. kir. minisztérium a kitűzött cél fontosságának kegyes tekintetbe vételével 300 forint ösztöndíjat adományozott a kirándulásban részt vevő akadémiai növendékeknek.[9]

Megállapíthatjuk tehát, hogy az Olvasókör már a második évtől kezdve önképzőkörré is vált. A hangversenyek szervezésével nem csupán bevételét akarta növelni, hanem koncertrutinhoz is kívánta juttatni saját tagjain kívül a többi növendéket is. Koncertjeiket bevezető előadásokkal indították, amelyeket az olvasókör tagjai tartottak. Néhány hangversenytéma: hazai szerzők művei, egyfelvonásos operák (például Mozart: *A színigazgató,* Bizet: *Djamileh),* estély Siegfried Wagner, Henri Prévost tiszteletére, hangversenyt rendeztek Volkmann emlékére. Koessler több ízben is felkérte az Olvasókört, hogy növendékeinek elfogadott műveiből rendezzen hangversenyt. Harrach József síremlékének javára is rendeztek egy estélyt. Több alkalommal is megrendezték a Bohémestélyt a Műcsarnokban a Mintarajziskola növendékeivel együtt. Tematikus koncerteket is rendeztek: „A polyphonia két nagymesterét, Händelt és Bachot tűzte műsorára" az egyik, „Haydn, Mozart és Beethoven ritkábban hallható szerzeményeiből" állt a másik, „Utóromantikus és modern szerzők ritkábban hallható műveiből összeállított matiné" volt a harmadik ilyen program, ahol Brahms, Wagner, Cornelius, Berlioz, Chopin, Grieg, Saint-Saëns, Csajkovszkij, Goldmark, Wolf, Strauss és Liszt művei szerepeltek. Az Olvasókör által rendezett hangversenyeken 12 ősbemutató hangzott el, többek közt Antalffy-Zsíross Dezső, Dienzl Oszkár, Kőnig Péter, Siklós Albert és Szegő Sándor műveiből. Bartók *Hegedű-zongoraszonátá*jának 3. tétele is egy olvasóköri hangversenyen csendült fel először Kőszegi Sándor és a szerző előadásában.

9 *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1894/95. évről.* Budapest: Athenaeum, 1895, 108.

Zenetudományi jellegű pályázatot is hirdetett egy alkalommal az Olvasókör. A dolgozatok témájaként az alábbiakból lehetett választani: A harmónia története; A zenei dramatizálás; Nemzetiség a zenében. Ez volt a Kör egyetlen kudarccal végződő vállalkozása. Lehet, hogy túl korai volt a pályázat meghirdetése. A beérkezett pályaműveket Harrach József és Herzfeld Viktor bírálta el, és úgy döntöttek, hogy díj nem adható ki.

Visszatérve az eredeti tevékenységi körre: a kör megalakulásakor 50 tagot számlált. Az 1902/03-as tanévben pedig már 107, az 1903/04-es tanévben 123 tagja volt. 242 kötettel indultak, az 1897/98-as tanévben már 627 kötetes volt a könyvtár. A további gyarapodásról sajnos nincs adatunk.

Az Olvasókör 16 éven keresztül működött, ez idő alatt három tanárelnöke volt: Beliczay Gyula, Harrach József és Moravcsik Géza. Az ifjúsági elnöki posztot többek közt Huszka Jenő, Lichtenberg Emil, Siklós Albert, Mambriny Gyula, ifj. Ábrányi Emil, Kálmán Imre, Lendvai Ervin és Kovács Sándor töltötte be. A tisztikar tagjai közül megemlítjük Antalffy-Zsíross Dezső, Dohnányi Ernő, Fodor Ernő, Kerpely Jenő, Reiner Frigyes, Székely Arnold, Szirmai Albert és Weiner Leó nevét. A teljes listát áttekintve szembetűnő, hogy elsősorban zeneszerzés- és zongora szakos növendékek vettek aktívan részt az Olvasókör munkájában. Az aktív növendékek elsősorban Koessler, Hubay, Thomán, Szendy tanítványai közül kerültek ki. Az Olvasókör által rendezett hangversenyeken rendszeresen fellépett többek közt Antalffy-Zsíross Dezső, Arányi Adrienne, Bartók Béla, Braun Paula, Dohnányi Ernő, Geyer Stefi, Hubay Jenő, Kodály Zoltán (ő vezényelt), Hans Koessler, Maleczky Bianka, Reiner Frigyes, Reschofsky Sándor, Sándor Erzsi, Székely Arnold, Szendy Árpád, Szirmai Albert.

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárban őrizzük az Olvasókör jegyzőkönyveinek megmaradt három kötetét, valamint két „üzenőfüzetet".

Az 1897. október 4-i tanévnyitó ülésről van az első megmaradt jegyzőkönyv, az 1905. november 27-i választmányi ülésről az utolsó. A feloszlatást kimondó, 1907. november 16-i jegyzőkönyv a Főiskola irattárból került elő. Az utolsó olvasóköri irat dátuma 1908. június 10., ami szintén a feloszlatással kapcsolatos.

A jegyzőkönyveket olvasgatva néhány „örökzöld" téma is felbukkan. Például: 1897. októberéből:

> Könyvtári ügyek elintézésére. Szegő Sándor ellenőr megbizatik azon körözvény megszerkesztésével, mely azon t. olvasóköri tagokhoz intézendő, akik az Olvasókör könyvtárából kikölcsönzött műveket nem szolgáltatták vissza.

1902. október:

> Elnök felkéri titkárt, intézzen dr. Kerntlerhez, az Olvasókör volt tagjához levelet, melyben egy, a múlt évről még nála maradt könyv visszaküldését sürgesse (Glasenap: Richard Wagner).

1898. októberéből:

> Elnök azt constatálja, hogy a választmányi tagok egy része nem jár el az ülésekre, s ennek következtében az ülés kimondja, hogy azon választmányi tag, aki egymást követő három választmányi ülésen nincs jelen, a választmányi tagok sorából kitöröltetik.

Koncertszervezési feladatok 1897. novemberéből (Volkmann-estély):

> Dienzl Oszkár megbizatik, hogy babérkoszorút és a közreműködő hölgyek részére mellcsokrokat rendeljen.

Ugyanebben az évben:

> Közös elhatározással a következő védnökök javasoltatnak a Műcsarnokban rendezendő tréfás hangversennyel egybekötött jelmezes táncestélyre: Mihalovich Ödön igazgató, gróf Apponyi Albert, Keleti Gusztáv, Stróbl Alajos. Védasszonyok: Keleti Gusztávné, Apponyi Albertné és Feszty Árpádné.

Szintén a jegyzőkönyvekből tudjuk meg, hogy az Olvasókör megrendelte a Neue Musikalische Presse és a Neue Musikzeitung című lapokat, s azonkívül szükségesnek tartotta egy magyar zenei folyóirat tartását is. Egy későbbi jegyzőkönyvből kiderül, hogy ez a Zenelap lett.

A jegyzőkönyv általánosabb elveket is megfogalmaz. 1898. október 9.:

> A tanár elnök úr [Moravcsik] lelkes beszédben kifejti, hogy az Olvasókör egyetlen célja a növendékek általános zenei műveltségét lehetőleg nagyobbítani és az esztétikai ízlésüket megjavítani és helyes útra terelni. Erre az Olvasókörnek közvetlen és közvetett módjai vannak. A közvetlen pl. a könyvtár, amelyben a növendékek az illető szakmunkákat megtalálhatják; a közvetett pedig a nyilvános felolvasások egyes esztétikai vagy zenetörténeti kérdésekről és a Kör által rendezett koncertek. A tanár-elnök úr reméli, hogy a rendezendő hangversenyek nem lesznek olyan sablonosak, mint a rendes akadémiai koncertek, hanem mindig valamilyen speciális színezetük lesz, amely úgy a közönség, mint a növendékek érdeklődését fel fogja kelteni.

A jegyzőkönyvekből tudható, hogy e speciális színezetű koncertek műsorát is a választmányi üléseken állították össze.

1900. októbere:

> Elnök indítványára határoztatott, hogy a társasélet és collegialitás emelésére minden hónapban egy felolvasó estélyt fog a Kör rendezni és e tárgyban az elnök buzdító felhívást intézzen az Akadémia növendékeihez.

1902. októbere:

> Elnök jelenti, hogy Bugovics úr, a Zeneakadémia írnoka teljes könyvtárjegyzéket készített.

Ez sajnos nem maradt fönn.

Ha az Olvasókörön belül viták alakultak ki, az szinte minden alkalommal a hangversenyjegyek elosztása miatt volt. 1902. decembere:

> Szalai választmányi tag indítványozza, hogy miután az elnök úgy, mint a kör többi tisztviselői ellen egy éppoly alattomos, mint igaztalan mozgalom indult egynéhány körtag részéről, amely azt célozza [...] ne az elnök egyedül, hanem vele még valaki végezze a kedvezményes jegyek kiosztását.

És egy utolsó „örökzöld" 1904 januárjából:

Elnök előterjeszti: az utóbbi időben felmerült márciusi ünnepély-rendezés eszméjét. Az indítványozók távollétében az ülés úgy határoz, hogy célszerűségi okokból nem tartja helyénvalónak nyilvános hangverseny rendezését. Ellenben felhatalmazza az elnököt, hogy lépjen összeköttetésbe az igazgatósággal egy iskolai jellegű márciusi ünnepély rendezése ügyében: de csak az esetben, ha az igazgatóság az ily ünnepély megtartását kívánatosnak tartja.

1907 májusában megnyílt a Zenepalota, benne az új, korszerű könyvtárhelyiséggel. Ez a tény megkérdőjelezte az Olvasókör szükségességét, hiszen már volt hely arra, hogy egy valóban modern, a kor igényeit mindenben kielégítő könyvtár szülessen meg a Zeneakadémia kebelében. A feloszlatást rögzítő, 1907. november 16-án készült olvasóköri jegyzőkönyvből idézünk:

A tanárelnök indítványt terjeszt elő az ifj. Olvasókör működésének beszüntetésére vonatkozólag. Indokul felhozza a következőket:

a./ Az utolsó évek tapasztalata arról győzték meg a Zeneakadémia igazgatóságát, hogy az intézmény iránt a növendékek csak csekély töredéke, mintegy 10-15-en viseltettek érdeklődéssel, míg a növendékek nagy tömege távol tartotta magát a körtől. A jelen közgyűlés csekély látogatottsága is kellő bizonyítékot szolgáltat a mellett, hogy a nagy többség már leadta szavazatát a szóban forgó kérdésre nézve.

b./ Az ifjúság e részvétlenségének egyik legfőbb oka abban a körülményben keresendő, hogy a növendékek túlnyomó része más tanintézetnek, s ott más egyesületnek is a tagja s ennél fogva idejének legnagyobb része annyira igénybe van véve, hogy elfoglaltságuk teljesen lehetetlenné tesz a kör ügyeiben való részvételt.

c./ A növendékek eme részvétlenségével egyúttal azonban a kör sorsa is meg van pecsételve. A Zeneakadémia régi épületében még némileg indokolható volt a kör fenntartása, minthogy az intézetnek külön könyvtárhelyisége nem lévén, a növendékek mintegy indíttatva érezték magukat, hogy az Olvasókör könyvtárában bővítsék ismeretüket; most azonban az új épületben, hol minden kényelemmel berendezett óriási könyvtár áll a növendékek rendelkezésére, külön könyvtár fenntartása teljesen fölösleges.

d./ A fent említett körülményeken felül még különösen egy indítja a tanárelnököt a felosztás indítványára. Ez ok a tagsági díjak befizetése körül a tagok részéről éveken át tapasztalt hanyagság, aminek következtében a tagok mintegy 3/4 részének bizonyítványát vissza kellett tartani.

Mindez nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az Olvasókör fölött gyászbeszédet tartsunk.

Mindazon kedvezmények, melyek az Olvasókört megillették, főleg a szabad- és kedvezményes jegyek tekintetében továbbra is fennmaradnak. Továbbra is kérőlapok fognak a hangversenyeket látogatni kívánó növendékek rendelkezésére állani. Az igazgatóság az ifjúság sorából évenként két növendéket fog megbízni a jegyeknek objektív pártatlansággal leendő kiosztására. Dr. Meszlényi Róbert indítványozza, hogy az Olvasókör könyvtárának, mely az ifjúság összerakott filléreiből gyűlt össze, valamint a kör csekély mennyiségű vagyonának gondozására külön bizottság küldessék ki. Moravcsik Géza tanárelnök a könyvtárt illetőleg megnyugtatja a közgyűlést, hogy az nem olvad be végleg a Zeneakadémia nagy könyvtárába, hanem az ifjúsági könyvtárt csupán kezelés és gondozás céljából veszi át az Orsz. Zeneakadémia; azt külön kezeli, mint a volt ifjúsági Olvasókör könyvtárát, s ha a viszonyok olykép változnának, hogy az Olvasókör újból megalakítható lenne, úgy a könyvtár a kör részére ismét rendelkezésre áll. A működését megszűntetett kör vagyona a Zeneakadémia pénztárában, mint kamatozó takarékpénztári betét szintén

külön fog kezeltetni. A közgyűlés egyhangúlag elfogadja Moravcsik Géza tanárelnök indítványát, és az ifj. Olvasókör működését megszűntnek nyilvánítja. Dr. Rosenfeld Aladár indítványozza, hogy a közgyűlés Moravcsik Géza tanár úrnak, az ifj. Olvasókör volt elnökének sok éven át hálásan tapasztalt kegyes és jóakaró támogatásáért köszönetét fejezze ki, s e körülménynek a jelen közgyűlés jegyzőkönyvében is kifejezést adjon. A közgyűlés egyhangúlag elfogadta az indítványt, Moravcsik Géza tanárelnök megköszönvén a közgyűlés határozatát, a gyűlést bezárta.

Sajnálattal kell megállapítanunk, hogy a jegyzőkönyvi határozattal ellentétben az olvasóköri anyagot a későbbiekben nem kezelték külön, azt teljes mértékben beolvasztották a könyvtár állományába; a még mindig meglévő köteteket a bennük lévő olvasóköri pecsét alapján lehet azonosítani.[10] De a beolvasztás volt egyben az a pillanat, amikor az addigi, szekrényekben őrzött kottatárból a Zeneakadémia Könyv- és Zeneműtára megszületett.

A Zeneakadémia Olvasóköre végül is betöltötte azt a feladatot, amelyre alapítói létrehozták. Kodály szavaival:

> A zeneileg művelteket magyarabbá, a magyarságot zeneileg műveltebbé kellett tenni. Voltaképpen végeérhetetlen feladat; a zenepolitika állandó, egyensúlyozó készenlétét kívánja. Csak így lehet megteremteni azt a lelki közösséget, melynek tevékeny részvétele nélkül eleven nemzeti művészet nem jöhet létre [...] Magyarország Európának is szerves része, annak hagyományaiban is benne kell élnie. Kelet és nyugat ütközőpontján álló országnak, népnek élete, célja csak az lehet, hogy mind a kettőhöz hozzá tartozzék, ellentéteiket magában kibékítse, egybeolvassza. Ebből a szempontból értéktelen az a magyarság, amely nem európai és számunkra értéktelen az európaiság, ha nem magyar is egyszersmind.[11]

Az olvasókör tisztikarában és választmányában tevékenykedő tanárok és hallgatók és az olvasókör szervezésében rendezett koncerteken fellépők névsorát, illetve az olvasókör által rendezett hangversenyeken játszott művek és a Zeneakadémiai Olvasókör (a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának állományában) megmaradt könyveinek jegyzékét a Magyar Zene 2003/3. számában közöljük.

10 Jegyzéküket a Magyar zene egy későbbi számában közli.
11 Kodály Zoltán: *Visszatekintés* I. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 77–78.

ABSTRACT

ÁGNES GÁDOR – GÁBOR SZIRÁNYI*

DER LESEVEREIN DER MUSIKAKADEMIE 1890/91–1906/07

Die im Jare 1875 gegründete Musikakademie hatte in ihrer Bibliothek nur Musikalien und fast keine Bücher. Die besten Studenten gründeten deshalb einen Leseverein, wo sie für den Mitgliedsbeitrag Bücher kauften. Später wurden die Aktivitäten erweitert, der Verein veranstaltete Konzerte, Vorlesungen, eine Studienreise nach Bayreuth. In den Konzerten waren auch Uraufführungen zu hören, ein Sonatensatz von Béla Bartók wurde auch in einem solchen Konzert uraufgeführt. Vor allem Studenten der Fächer Klavier und Komposition waren in dem Verein aktiv; die Lehrer und der Direktor Ödön Mihalovich führten immer streng Aufsicht über die Aktivitäten des Vereins. Als das neue Gebäude der Musikakademie 1907 mit der grossen Bibliothekssaal übergeben wurde, wurde der Buchbestand des Lesevereins in den Bestand der grossen Bibliothek einverleibt und von nun an kann man im Falle der Musikakademie über eine richtige Musikbibliothek sprechen.

* Ágnes Gádor studierte Geographie und Bibliothekswissenschaft an der Budapester Eötvös Loránd Universität. Seit 1971 arbeitet sie in der Bibliothek der Ferenc Liszt Universität für Musik (Musikakademie). Seit 1973 gestaltete sie zahlreiche Musiksendungen im Ungarischen Rundfunk zum Thema „Deutsches Klavierlied", vor allem Schubert. Ihr wichtigstes Forschungsgebiet ist die Geschichte der Musikakademie.

Gábor Szirányi erwarb sein Diplom als Kulturmanager. Seit 1977 ist er Mitarbeiter der Bibliothek der Ferenc Liszt Universität für Musik (Musikakademie). Sein Forschungsgebiet ist die Geschichte der Musikakademie, in diesem Thema publizierte er sowohl selbständige Studien als gemeinsame Arbeiten mit Ágnes Gádor.

Felhívás

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
valamint az MTA Zenetudományi Intézet
nemzetközi zenetudományi konferenciát szervez

Dr. Bárdos Kornél O. Cist.
halálának 10. évfordulója alkalmából

Városi és udvari zene
a történeti Magyarországon és a szomszédos régiókban, a 16–19. században
címmel

2003. november 28-29-én,
a Régi Zeneakadémia (Budapest, Vörösmarty u. 35.) Liszt-termében.

Dr. Bárdos Kornél (1921–1993), a zenetudományok doktora, az MTA Zenetudományi Intézet tudományos főmunkatársa, a magyar zenetörténet kiemelkedő jelentőségű kutatója volt. Munkásságának középpontjában a 16–18. századi magyarországi zenetörténet kutatása állt, melynek eredményeit hat városmonográfiában (Pécs, Tata, Győr, Sopron, Eger, Székesfehérvár), és az általa szerkesztett *Magyarország zenetörténete* II. kötetéhez írt fejezetekben, valamint számos cikkben és tanulmányban foglalta össze. Bárdos máig felülmúlhatatlan, iskolát tertemtő levéltári kutatómunkájának és forrásfeldolgozásának köszönhető, hogy fokozottan ráirányult a figyelem a jelentősebb magyarországi városok színvonalas zeneéletére, miként arra is, hogy némely városunk jelentős mennyiségű régi zeneművet őrzött meg. Elsősorban az ő munkásságából eredeztethető a 16–18. századi Magyarországon működött komponisták személye iránti érdeklődés megélénkülése, amely egyfelől forráskiadványokat eredményezett, másfelől lehetővé tette hogy e korábban ismeretlen mesterek művei a magyar hangversenyéletbe, illetve a hanglemezkiadásba is bekerülhessenek.

A Bárdos-emlékkonferencia hivatalos nyelve: német, angol és magyar.
Az előadások terjedelme max. 25–30 perc. Az előadók jelentkezését – a megjelölt témával kapcsolatos referátumok címének és rövid tartalmi összefoglalásának mellékelésével – a következő címekre várjuk:

Farkas Zoltán
MTA Zenetudományi Intézet, 1014 Budapest, Táncsics u. 7. e-mail: zfarkas@zti.hu

Király Péter
Glockenstr. 34, D-67655 Kaiserslautern, e-mail: P-Kiraly@t-online.de

Jelentkezési határidő: 2003. augusztus 31.

A külföldi résztvevőkre való tekintettel a magyar nyelven elhangzó előadásokból német fordítás készül.

Berlász Melinda

LAJTHA-KÖRKÉP – PÁRIZS, 1968*

Nyugat-európai és magyar alkotói kapcsolatok a Lajtha-memoárok tükrében (1929–1963)

Lajtha László életművének tudományos feldolgozása az elmúlt két és fél évtizedben kezdődött meg, és az azóta közzétett publikációk az életmű-feldolgozás alapvető igényeit csaknem minden műfaj területén képviselték: két monográfiában a pálya két területe,[1] írásainak gyűjteményében a szellemi hagyaték meghatározó forrásai[2] váltak közismertté, és mintegy félszáz további tanulmányban, illetve disszertációkban, levél- és dokumentumközlésekben az alkotásszemlélet és a biográfia fundamentális kérdései tisztázódtak.

Az említett kutatástörténeti távlatból tekintve a legfrissebb Lajtha-publikációk, filmek és egyéb műfajú közlemények azonban állandó visszajelzésekkel szembesítik a téma vizsgálóját, aki ismét személyes ösztönzéseket kap megválaszolatlan, a korábbi irodalomban csak hivatkozás szintű, érintőleges hangsúlyú kérdések kidolgozására.

A közelmúltban szembesültem egy újabb, személyemnek szóló feladattal, egy kortárs emlékezésgyűjtemény számomra régtől ismert, általában azonban hozzáférhetetlennek tekinthető francia folyóiratbeli közlésével, amely a jelenlegi kutatási periódusban a kortársak nézetének oldaláról gazdagítóan befolyásolhatja a biográfia és az életmű lényegi megítélését, és támaszául szolgálhat a szűkebb értelemben vett Lajtha-hagyaték feldolgozó munkájának is.

Minden életmű-feldolgozásban primer szerepe van a kortársak reflexióinak, de Lajtha esetében az általános tapasztalatot felülmúló, speciális jelentősége van e nyilatkozatoknak. Ugyanis Lajtha meghatározó kortársi kapcsolatai a határon túli szellemi területekre összpontosultak: főként francia földre, de ezen túl a belga, spanyol, svájci területekre is, és kiterjedtek gyakorlatilag az európai zeneszerzés és zenetudomány

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján, a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 26-án, a Kárpáti János 70. születésnapja tiszteletére tartott ülésszakon elhangzott előadás.

1 Berlász Melinda: „Lajtha László." In: *A múlt magyar tudósai.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. (A továbbiakban: Berlász 1984) – Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról.* Budapest: Editio Musica, 1992.

2 (Gyűjt. és szerk.:) Berlász Melinda: *Lajtha László összegyűjtött írásai.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992. (A továbbiakban: Berlász 1992)

párizsi kapcsolatrendszerével érintkező szellemtársak számos egyéniségére. E memoárgyűjtemény értékelését és önálló kiadványként megvalósuló tervét több szempontból is személyes feladatomnak tekintem: egyrészt mert a Lajtháról nyilatkozó tíz pályatárs közül öttel a 80-as években személyes találkozások alkalmával még konzultációkat folytathattam (velük – egyetlen kivétellel – viszont mára már megszűnt a kapcsolatfelvétel lehetősége), másrészt, mert e gyűjtemény forrásanyagához kapcsolódó számos szerző életműve közvetlen kutatási területem körébe tartozik.

Lajtha László életművének több nemzet oldaláról megnyilvánuló, egyidejű értékelésére első ízben a 60-as évek második felében egy párizsi folyóirat, az *Études Finno-Ougriennes* tett kísérletet, amikor szerkesztője, Gergely János néhány Lajthához közel álló szellemtársat, barátot – főként a francia körből, de két magyar képviselőt is – visszatekintő értékelésre kért fel. A kezdeményezés mintegy négy évvel Lajtha halála után merült fel a magyar származású, Párizsban élő muzikológus–szerkesztő gondolataként, aki az összegyűjtött memoárokat 1968-ban – Lajtha halálának ötödik évfordulója alkalmával – francia nyelven adta közre a fent említett folyóirat hasábjain.[3] A vállalkozás jelentősége az azóta eltelt harmincöt év távlatában nem halványult, sőt egyre hangsúlyosabbá vált azáltal is, hogy a tények és viszonyok mélyebb ismeretének hiányában az újabb magyar Lajtha-kép előterében álló magyar–francia kapcsolat kérdése gyakran bizonytalan és idealisztikus megvilágításba kerül. Lajtha francia kapcsolatainak tartalmát tekintve e memoárok primer forrásul szolgálnak. Az emlékírások a korabeli népzenetudomány és zeneszerzés történetében különböző nézőpontokat és érintkezési területeket képviselnek, megismerésük végeredményeként egy alkotás szintű összkép formálódott ki, amit címadásunkban párizsi „Lajtha-körkép" elnevezéssel illettünk. A kortárs memoárgyűjtemény az igen szűk körben ismert francia nyelvű sajtóorgánum okán nem került a magyar zenetudomány vérkeringésébe, és azóta sem vált közismertté. Amint Lajtha pályaútjáról köztudomású, élete során munkásságának egyik ágát sem kísérte az elismerő fogadtatásnak annyi megnyilvánulása, amennyi két munkaterületet meghatározó alkotásai alapján őt megillette volna.[4] Az első átfogó értékelést – a szóban forgó francia nyelvű emlékanyagot –, amely a művész személyiségét és életművét a maga egységében pozitívan értékelte, a szerző már nem érte meg. Az autentikus források alapján kirajzolódó nemzetközi Lajtha-kép sajátossága, hogy szemléletében nem viseli magán a hatvanas évekbeli ellentétes magyar, illetve francia kulturális és politikai helyzet jegyeit: a visszatekintő kortársak egymástól független tematikus képet alkottak, figyelmüket élményeik hűségére fordították, környezetük hierarchikus viszonyai, elfogultságai nem jelennek meg írásaikban. A tematikus megközelítés az egykori párizsi, londoni és budapesti személyes találkozásokra, a szellemi érintke-

3 *Études Finno-Ougriennes*. Tome V. Paris: Éditions Klincksieck, 1968, 49–72.

4 Ez az alkotói közérzet számos vonatkozásban, de habitusát tekintve szinte változatlanul megnyilvánul a Lajtha-levelek eddig közzétett csoportjaiban, tanulmányokban és tudósi monográfiájában. Lásd Berlász 1984, 1992.

zés egy-egy maradandó mozzanatára támaszkodik. A visszatekintésekből sugárzó valóság a maga többszálú interpretációjában az eredeti forrásokkal szembesíti az általánosításra hajló szemléletet. Több évtizedes tapasztalatom vezetett arra a gondolatra, hogy a magyar Lajtha-irodalom és a hazai érdeklődés számára magyarul is közzétegyem e jeles tudós- és művészegyéniségek hiteles Lajtha-portréit.[5]

A *Études Finno-Ougriennes* memoárszerzői a korabeli művészeti és tudományos élet nemzetközileg elismert képviselői voltak. Nyilatkozataik az egyetemes zeneirodalom kortárs reflexióit gazdagítják, a magyar vonatkozású tényanyag a 20. századi magyar művelődéstörténet francia orientációjú ágának jelentős dokumentuma.

A Lajtha 1963-ban bekövetkezett halálát követő 3-4 éves távlat szerencsésnek bizonyult az emlékírások megszületésére: az emlékek hőfokát és érzékenységét nem csorbította, sőt lényegivé alakította az eltelt néhány év. Máig meglepő a reflexió, amelyet Lajtha személyisége váltott ki a két világháborút megélt francia művészkörökben. Ennek magyarázata bizonyára Lajtha figyelmet keltő egyéniségében és megnyilvánulásaiban keresendő. Leveleiből is ismert, hogy a Párizsban rendezett népművészeti konferenciákon már a 30-as években magára vonta a kortársak érdeklődését sajátos beszédmodorával, vitális javaslataival, meggyőző érvelésével, szervezőkészségével. A kortársak akkoriban kirajzolódó benyomásai a II. világháborús események kitöréséig, sőt 1948-ig egyre mélyültek, azonban 1948 után – kivéve az 1962-es búcsúlátogatást – a vasfüggöny mögé szorult alkotó képe csupán néhány végső vonással gazdagodott, főként a levelezés és a kompozíciók közvetett útján.

A párizsi kezdeményezés történetileg is úttörő vállalkozás volt. Itthon ugyanebben az időben Ujfalussy József vetette fel a Lajtha-kutatás időszerűségét Intézetünk munkaprogramjaként.[6] A francia memoárgyűjtemény tervezésekor Gergely János a francia Finnugor Társaság alapítója, e társaság kiadványának szerkesztője és a párizsi Magyar Intézet munkatársa mindennapi munkájában két tünettel szembesült: tapasztalta a Lajtha-kortársak fogyatkozását és egyidejűleg a Lajtha-emlékek még élő jelenlétét is. Az aktualitás sürgetésében lapjának terjedelmes részét a Lajthához legközelebb álló kortársak írásainak közzétételére szentelte *Témoignages sur László Lajtha* címen. De ennél is tovább ment, amikor az eredeti koncepciót további tanulmányokkal is kibővítette: két Lajthához közel álló kollegához fordult, a Londonban élő Weismann Jánoshoz és Lajtha egykori múzeumi népzenekutató kollegájához, Volly Istvánhoz. A két francia nyelvű tanulmány – Weismann terjedelmes esztétikai Lajtha-tanulmánya és a Volly által összeállított első Lajtha-írásműjegyzék – ugyanebben a folyóiratszámban jelent meg.[7] Azóta mindkettő szervesen beépült a magyar Lajtha-irodalomba.[8]

---

5 Lajtha halálának 40. évfordulója alkalmából tervezem közzétenni a *Magyar zeneszerzők* kismonográfia-sorozatban az *Études*...-ben 35 évvel ezelőtt megjelent tíz kortárs emlékezést.

6 Ekkortájt kaptam az első megbízást egy Lajtha László otthonában folytatandó vizsgálatra, zeneművei külföldi előadásainak számbavételére.

7 John S. Weismann: „László Lajtha et l'esprit européen." *Études*...: 26–48., valamint István Volly: *„L'oeuvre de László Lajtha." Études*...: I. 14–25.

8 Volly István írásműjegyzéke magyarul is megjelent: *Magyar Zene* VIII. (1967) 65–70.: „Lajtha László zenetudományos munkássága".

A Lajtha-megemlékezések megfogalmazására felkért tíz személyiség nemzeti megoszlása első látásra jelzi a „körkép" súlypontját: az emlékezők közül nyolcan Lajtha külföldi kapcsolatrendszerének meghatározó egyéniségei voltak, és csak ketten képviselték a magyar szellemtársak körét. Ezek egyike az akkor már emigrációban élő Veress Sándor, másika Vargyas Lajos népzenetudós volt. Az arányt a párizsi baráti kör hatvanas évekbeli jelenléte határozta meg, a magyar szerzőket a Lajthát mesterként tisztelő fiatalabb nemzedékből választotta ki a szerkesztő.

A nyugat-európai kortársak Lajtha hivatásának két területével kapcsolatban a zeneszerzők és a népzenetudósok voltak. A zeneszerző-memoárok négy szerzője közül hárman – Henry Barraud, Emmanuel Bondeville és Marcel Mihalovici – az *École Paris* köréhez tartoztak, a negyedik komponista a magyar Veress Sándor volt. E komponistagárdát Salvador de Madariaga, Lajtha egyetlen operájának szövegírója, a kortárs irodalom és a filozófiatudomány vezető személyisége egészítette ki.

A visszaemlékezők második csoportját azok a tudományos kutatók alkották, akik a zenetudomány népzenei ágában, illetve a néprajztudomány területén – többnyire a Népszövetségben folytatott tudományszervezői munkában – kerültek kapcsolatba Lajthával a harmincas években. E kapcsolatot képviselte Albert Marinus brüsszeli néprajztudós, a Népművészetek Nemzetközi Bizottságának alelnöke és Adnan Saygun török népzenekutató és komponista. Jacques Chailley, a párizsi Sorbonne Zenetudományi Intézetének igazgatója, zenetudós és zeneszerző kései – 1961. és 1962. évi – találkozások alkalmával ismerkedett meg Lajthával. A magyar népzenetudomány kiemelkedő szaktudósát, Vargyas Lajost, a magyar Néprajzi Múzeumban folytatott közös kutatás szálai fűzték Lajthához.

E hivatás szerinti áttekintés arra is rámutat, hogy a 20. századi magyar zenetörténetben ismételten jelentkező, sajátos kettős kötődésű életpálya – melynek kiemelkedő példáit nálunk Bartók és Kodály életműve, majd a későbbiekben néhány jeles Kodály-tanítvány képviselte a század első kétharmadában – más nemzetiségű személyiségeknél is visszatérő jelenség volt. Így például a magyar zenetudományban elsősorban tudósként ismert és tisztelt Jacques Chailley munkásságában a zeneszerzés is rangos helyet töltött be; ez a kétoldalú szemlélet Lajtha-nyilatkozatában is érvényesült. De hasonlóképpen Adnan Saygun életművében is egyenrangú hivatás a népzenekutatás és a zeneszerzés. E belső kapcsolat Veress Sándor tudományos és zeneszerzői munkásságában is köztudomású, tevékenységének súlya magyarországi éveinek lezárultával szükségképpen áthelyeződött a zeneszerzés javára.

Az elmondottak szerint az 1968-as párizsi Lajtha-körkép alkotói között szinte egyenlő arányban voltak képviselve a korabeli zeneszerzés és a népzenetudomány nemzetközileg elismert alkotói. A tíz kortárs írást az emlékezők zeneszerzői és népzenekutatói hivatások szerinti felosztásban, a művészi és tudományos szemlélet szerint tekintem át. A következőkben minden memoárszerző személyéhez, a felmerülő tartalmi kérdésekhez, valamint Lajthával való kapcsolatukhoz elsőszintű tájékoztatást fűzök. Ezt a Lajtha halála óta eltelt nemzedékváltás teszi szükségessé. Magam a 70-es és 80-as években még abban a kiváltságos helyzet-

ben lehettem, hogy személyes konzultációkat folytathattam több ízben Henry Barraud-val, Claude Alphonse Leduckel, Marcel Mihalovicivel, Vargyas Lajossal és Veress Sándorral.

A francia zeneszerzőtársak közül a legközvetlenebb baráti kapcsolat **Henry Barraud**-hoz[9] fűzte Lajthát. A magyar szerzőnél közel tíz évvel fiatalabb komponista, aki 35 évvel túlélte magyar barátját, a párizsi zenei élet két területén is vezető szerepet töltött be: a francia rádió nemzeti programjának igazgatója volt, és az UNESCO zenei osztályának alelnöke. A háborút megelőző és követő években – Lajtha közbenjárásának eredményeként – Budapesten több Barraud-mű is megszólalt, ezek közül a *Villon testamentuma* 1948-as budapesti előadása volt az egyik legemlékezetesebb, de elmondható, hogy Barraud kamaraműveinek egy-egy hangfelvétele még ma is hallható a Magyar Rádió műsorán. Barraud, mint Lajtha „mindenkori legjobb barát"-ja Lajtha meghívására több alkalommal is ellátogatott Budapestre.

Kollegiális–baráti kapcsolatukba e rövid írásműnél jóval gazdagabb betekintést nyújt a már közzétett korrespondancia, melynek anyagát Barraud megtisztelő megbízása alapján 1993-ban adtam közre a Magyar Zenében.[10] Barraud Lajtha iránti elkötelezettsége a kollegiális, szakmai támogatás minden lehetőségét felülmúlta: nemcsak a francia rádióban szorgalmazta a Lajtha-művek előadását, de barátjának halála után 16 évvel, 1979-ben, a párizsi rádióban egy Lajtháról szóló visszatekintő–elemző előadásban nyilatkozott a magyar zeneszerző-barát kompozícióiról.[11] A harmincas években a nemzetközi kortárszenei „Triton"-társaságból eredő kapcsolatot Barraud Lajtha halála után is odaadó tisztelettel ápolta.

Az elmondottak alapján érthető, hogy Barraud számára az 1968-as hommage alkalma a barátság történetének felidézése helyett egy baráti portré, azaz egy „róla örökre belévésődött kép" megalkotására irányult. E portré Barraud-ban is, mint a visszatekintő kortársak legtöbbikében a személyiség és az alkotás oldaláról kétdimenziós megközelítést igényelt. Barraud páratlan tömörségű, szobrászi ábrázolásra emlékeztető írása a kifejezés igényessége tekintetében is önálló alkotásként értékelhető.

Az alig 15 mondatos visszatekintés a külső–belső portré igényét teljesíti: láttatni akarja a Lajthában élő „lángoló szenvedély" sugárzását, dinamikus erejét, amely egykor szavaiból, viselkedéséből áradt, s amely valamiféle „hősi őrület"-hez hasonló benyomást tett a kortársakra. E magatartás értelmezése érdekében Barraud egy hasonlattal élt, és e gesztusban

> azt a fajta őrületet [vélte felfedezni,] amely az első kereszténveket arra késztette, hogy nyilvánosan hirdessék hitüket. Ez a szenvedély viszont olyan nemességgel párosult benne, hogy még azok is, akiknek eszméi ütköztek az övéivel, nem állhatták meg, hogy ne vegyítsenek némi tiszteletet gyűlölködésükbe.[12]

9 Henry Barraud francia zeneszerző, zeneíró, 1900–1998

10 Berlász Melinda: „Lajtha László Henry Barraud-hoz intézett levelei." In: *Magyar Zene* XXXIV. (1993) 13–43.

11 *Regards sur la Musique,* 1979. dec. 2., „580. Emission"

12 „Témoignages sur László Lajtha." In: *Études...* V. 1968. Paris: Éditions Klincksieck, 49–72.

A továbbiakban Barraud egy újabb megdöbbentő képi hasonlatot is alkalmazott barátja jellemzéseként, aki szerinte sorsszerű pályaútján

> úgy haladt végig, mint hajó orrán álló tengerész, dacolva a mindenhonnan rázúduló viharokkal.[13]

Lajtha zenéjére vonatkozó megállapításai tömörek és szűkszavúak, de minden egyes, a részjelenséget érintő észrevétele fontos megállapításokat tartalmaz. Ekképpen mutat rá az élet és az életmű ellentmondására a Lajtha-kompozíciók alapvetően optimista hangvételében, és zseniális felismeréssel oldja fel e kontraverziót az évenkénti franciaországi látogatások élményeinek pozitív hatásában. Meggyőződése volt, hogy Lajtha az európai szabad kitekintéseknek eredményeként volt képes megőrizni műveinek optimista hangvételét. Barraud megélésében Lajtha több volt, mint barát, kapcsolatuk inkább egy fogadott testvéri viszonyhoz volt hasonló, amely világégéseket, diktatorikus rendszereket, forradalmakat élt át több évtizedes, harmonikus egymásrautaltságban.

Emmanuel Bondeville[14] zeneszerző – aki néhány évvel volt fiatalabb Lajthánál – visszatekintésében szintén a tömör ábrázolásmódot választotta epigrammaszerű keretbe foglalva. Bondeville – hasonlóan Barraud-hoz – ugyancsak fontos szerepet töltött be a múlt század francia zeneéletében: a háborút követő években előbb az Opéra Comique, a későbbiekben az Opéra dirigense és igazgatója volt. Lajthához hasonlóan ő is tagja volt az Académie des Beaux Arts-nak. A huszonöt éves kapcsolat történetéből Bondeville szintén a Lajtha-modell etikai megközelítésére helyezte a hangsúlyt:

> Az idő nem tudta kikezdeni szilárd jellemét. Edzett volt, mint az acél.

Az egykori benyomások sokaságából benne is a vizuális élmények rezonanciája került előtérbe, ő sem tudta kivonni magát a Lajtha személyiségéből áradó sugárzás hatása alól. Mint írta:

> ...arckifejezése, akár a beszéde energiát sugárzott, ... vaskos erő volt benne,... ember és művész egysége ritkán mutatkozik meg ilyen erővel.[15]

Lajtha zenéjét illetően két vonásra mutatott rá: a mesterségbeli tudásra és a szellemi érdeklődés állandó jelenlétére.

A harmadik franciaországi zeneszerző–barát a romániai származású **Marcel Mihalovici**,[16] aki ugyancsak több évtizeden át volt tanúja és részese Lajtha párizsi látogatásainak. Mihalovici emlékírása az előbbiektől eltérően a barátság eseménytörténeti oldalát világította meg, általa a biográfia ismert és ismeretlen tényei kerültek új megvilágításba az 1928-tól 1962-ig átélt három és fél évtizedes kapcsolat történetében. Írása révén a Lajtha-interpretációból ismert események új perspektívával

13 Uott. Az idézeteket Eckhardt Ilona magyar fordításában közöljük.

14 Emmanuel Bondeville francia zeneszerző, orgonaművész és karmester, 1898–1987

15 *Études*... V. 1968. 50.

16 Marcel Mihalovici román származású francia zeneszerző, 1898–1985

gazdagodnak, fény derül barátságuk kölcsönösségi motívumaira is, így például Mihalovici Budapesten ismételten fellépő zongoraművész feleségének, Monique Haasnak koncertfellépéseire, melyeknek létrejöttében a magyar barát ösztönző, szervező szerepet vállalt.

Veress Sándor memoárja történetkritikai szemléletével új látásmódot képvisel a francia kortársak elégikus tónusú Lajtha-portréi között. Veress, aki magyar „népzenei tanítványként", a mindennapok múzeumi miliőjében egykor Lajtha ifjú munkatársa volt, társadalomkritikai dimenzióba helyezi a Lajtha-kérdést. Őt mindenekelőtt a magyarországi Lajtha-recepció elfogadhatatlanságának deklarálása és annak sürgető rehabilitálása vezeti. Emigráns helyzetével élve elsőként szolgáltat igazságot egykori mesterének, egyrészt azáltal, hogy rámutat Lajtha kiemelkedő szellemi–művészi adottságaira és történeti szerepére, másrészt hogy kimondja a politikai visszaéléseknek és azok tragikus következményeinek tényét, azokat a faktumokat, amelyekkel maga is szembesült emigrációt eredményező döntésekor. E francia nyelvű közlemény 1967-ben elsőként adott lehetőséget Veressnek arra, hogy egykori barátjának „szorongattatott" helyzetéről nyilvános fórumon nyilatkozzék. A deklaratív önkifejezés lelkiismereti igényként élt Veressben: korának és személyes adósságának törlesztésére tett kísérletet a Lajtha halálát követő visszafordíthatatlan szituációban. Ismételten kifejezésre juttatta meggyőződését arról, hogy Lajtha tragikus sorsa a magyarországi politikai és kulturális visszaélések következménye.[17] A társadalmat és a kulturális életet kritizáló mondanivalója kilépett az hommage műfaj keretéből: tónusát az etikai–személyes és a történeti–közösségi igény kettőssége határozta meg.

Lajtha-képének mottójául egy emblematikus Rousseau-idézetet választott: „Vitam impendere vero" – azaz: az egész életet az igazságra feltenni. Az erkölcsi definíciót egyéni karakterrajzzal is szembesítette: a hangsúlyt ő is a vitalitás jelenségére helyezte,

> nemcsak fizikai, hanem a szellemi vitalitás [értelmében, mondván:] Ez az állandó, friss elevenség... – sohasem láttam fáradtnak – tette képessé arra, hogy egy igen nehéz művészi szituációban is kifejleszthette egyéni művészi nyelvét, és megtarthatta művészi függetlenségét.[18]

17 1980-ban, Veress Sándorral való első személyes találkozásom alkalmával Veress több ízben sürgetően vetette fel Lajtha magyarországi értékelésének rehabilitációját. Nagy várakozással olvasta megjelenés előtt álló Lajtha-monográfiám kéziratát, amelyet a Lajtha-kérdés első tudományos tisztázási lehetőségének tekintett. A kötet 1984-es megjelenését követően a neki ajánlott kiadványt részletes jegyzetekkel látta el. A maga részéről pedig minden adódó alkalmat megragadott arra, hogy nyilatkozataiban (Bónis Ferencnek adott rádióinterjújában: „Három nap Veress Sándorral." In: *Kortárs* 1987. július–augusztus (I., II., III. közlemény) – Uő: *Üzenetek a 20. századból.* Budapest: Püski, 2002) és a berni egyetemen tartott előadásaiban ismételten hangsúlyozza Lajtha népzenekutatói jelentőségét. Lásd Berlász–Demény–Terényi: *Veress Sándor. Tanulmányok.* Budapest, Zeneműkiadó, 1982. *Zenetudományi előadások a berni egyetemen.* Összeállította: Berlász Melinda 178–180.

18 Idézet Veress Sándor magyar nyelvű kéziratos fogalmazványából. MTA ZTI – Legújabbkori magyar zenetörténeti osztály, Veress-kézirat gyűjtemény. Gépelt magyar nyelvű kézirat 2. oldala.

Nyíltan vetette fel a két magyar zeneszerző-géniusznál évtizeddel fiatalabb kortárs életművének döntő kérdését. Komoly pozitívumként értékelte, hogy Lajtha egyéniség maradt, aki nem vérzett el abban az arénában, ahol kortársai közül jó néhányan epigonságba fulladtak. A Párizs felé való tájékozódás ajándékaként értékelte Lajtha zenéjének megkülönböztető hangvételét, amely megmentette őt az utánzás veszélyétől. Tanulmánya a Lajtha-stílus értékelésében is állást foglalt, hogy tudniillik Lajthának sikerült elkerülnie a nacionalista stílust anélkül, hogy

> valamiféle neutrális kozmopolitizmusban oldódott volna fel. Ellenkezőleg, nagyon is mély gyökerek fűzték egyfelől korának élő tradícióihoz, másfelől zenei anyanyelvéhez... De ahogy Lajtha a magyar népzene stílus-idiómáját saját egyéni nyelvébe mint gazdagító, megújító elemet beépítette, azt is a maga módján csinálta,... ami a népzenei hagyományhoz való individuális viszonyulásban, annak mikéntjében és kvalitatív rangjában jut kifejezésre.[19]

Záró gondolatában Veress ismét az etikai arcél kontúrját idézte fel, és gondolatát éles korkritikai konklúzióval kapcsolta össze: Lajtha

> ...nemcsak tudásra, hanem emberségre is nevelte tanítványait, emberségre az európai humanitás értelmében. A „tévedések" gyászmagyarjainak ez nem volt akkor „vonalas" világnézet.[20]

Salvador de Madariaga,[21] az író, filozófus, társadalomtörténész és diplomata Lajtha-portréja a Népszövetségbeli találkozások idejéről, a '30-as évekből ered, és e „perifériális" látásmódból a művészi együttműködés tapasztalatain át a személyes vonásokig is eljut. A Népszövetség munkájában aktív résztvevőként működő Madariaga többéves közös törekvésüket és Lajtha intézményen belüli munkálkodását világos körvonalakkal definiálta:

> ...Nemzetközi együttműködés nagy vonalait kellett lefektetni minden egyes művészeten belül és az összes művészetek között: fantasztikus mű, amely próbára tette mindegyikünk emberi s egyben művészi dimenzióit. Lajtha ragyogóan kiállta ezt a próbát... Azonnal felfigyeltem ennek a kiváló zenetudósnak gyors és pontos észjárására és megingathatatlan akaratára... Mindig tudott valamit mondani, utat mutatni.[22]

A zeneszerző Lajthát Madariaga csak jóval később, 1948 táján ismerte meg Londonban, amikor egy közös vígopera-vállalkozás szövegkönyvének[23] megírását elvállalta. Az együttműködés során közvetlen alkotói kapcsolat alakult ki közöttük, és e viszonyra az író filozofikus megállapítással is reflektált:

> ...természetesen egy embernek, mint művésznek tulajdonságai nem fakadnak más gyökerekből mint a művész emberi tulajdonságaiból...

19 Uott 4.
20 Uott 5.
21 Salvador de Madariaga y Rojo, 1886–1978
22 Részlet Madariaga memoárjából Eckhardt Ilona fordítása alapján, francia eredeti: lásd a 3. jegyzetet.
23 A *Le chapeau bleu* című vígopera.

Ezek sorában kiemelte Lajtha lírikus alkatát. Karakterizálását ő is etikai síkra terelte, és értékelését a feltétlen tiszteletet hangján zárta le:

> ...egész élete során olyan szilárdságot, elvhűséget, fizikai és erkölcsi bátorságot tanúsított, amelyet csak csodálni lehet.[24]

A zenetörténészi, népzenekutatói Lajtha-memoárok az arcvonások további megmintázási lehetőségeiről tanúskodnak. **Jacques Chailley**[25] professzor, a mintegy húsz évvel fiatalabb kortárs, csak Lajtha utolsó éveiben került személyes kapcsolatba magyar kollegájával. Előbb 1961-ben Budapesten, majd Lajtha 1962-es utolsó párizsi látogatásakor találkoztak, amikor Lajtha a Sorbonne-on egy népzenemetodikai előadást tartott.[26] Chailley Lajtha személyéből megérezte, és késői szimfóniáinak párizsi előadásai alkalmával megtapasztalta a fájdalomnak és a keserűségnek a lét és a szellem egységéből áradó mély sugárzását. Ennek a személyes benyomásnak hatására az akkoriban készülő Max-Pol Fouchet *Demeure le secret (Marad a titok)* című költeményére épülő kétkórusos művének két verssorát Lajtha mély, tüzes tekintetével hozta kapcsolatba. Művét, Lajtha beleegyezésével a magyar zeneszerzőnek ajánlotta. A szóban forgó két verssor:

Quelle braise encore empeche
Le feu d' accepter la cendre?

(Minő hamu gátolja meg a parazsat,
Hogy elfogadja a tüzet.)
(Eckhardt Ilona fordítása)

Albert Marinus[27] belga néprajzkutató az 1928-as prágai népművészeti kongresszustól haláláig kapcsolatban állt Lajthával. Már igen korán mindketten felismerték, hogy azonos irányból szemlélik a kutatás felmerült kérdéseit. Mint Marinus írta:

> ... azonos szellemi irányban haladva, azonos felfogásban szemlélve a kérdéseket, gondolataink természetesen egyazon útra irányítottak bennünket....Mert nemcsak szervezetünk [mármint a Népszövetség szervezete] tevékenységéről és terveiről folyt a szó, amivel kapcsolatban mindig egyetértettünk, hanem a világ nagy problémáiról is.... És megállapítottuk, hogy noha egymástól igen távol levő országokból való, igen különböző nemzetiségű emberek vagyunk, és látszólag szükségképpen minden megnehezíti a tökéletes egyetértést, mihelyt eltekintettünk a helyi sajátosságoktól, könnyen összejöttünk, tisztán emberi síkon. ... úgy éreztük, tökéletes testvéri közösségben élünk egymással.[28]

Marinus néprajztudományos munkásságára – a néprajztudomány szemléletét megújító kezdeményezésekre – Magyarországon elsőként Lajtha László figyelt fel.

---

24 Idézet Madariaga memoárjából Eckhardt Ilona magyar fordításában, francia eredeti: 3. lábjegyzet, 59.
25 Jacques Chailley zenetörténész, zeneelmélet-tudós, a párizsi Sorbonne professzora, 1910–1999
26 Lajtha francia nyelvű előadásának címe: *Réflection sur la méthode de la collection, de la notation et de la systémation de la musique populaire.* Magyarul lásd: Berlász, 1992
27 Albert Marinus belga néprajztudós, 1886–1979
28 Idézet Marinus memoárjából Eckhardt Ilona fordításában, francia eredeti: 3. lábjegyzet 60–61.

Közvetlen szellemi kapcsolatuknak köszönhetően Budapesten Lajtha könyvtára volt az első gyűjtemény, amelyben Marinus legfontosabb kötetei megtalálhatók voltak, és ez bizonyos fokig máig jelzés értékű Lajtha és Marinus kivételes tudományos kapcsolatát illetően. Marinus szinte valamennyi megjelent munkáját megküldte magyar barátjának.[29] Lajtha hatvanas évekbeli utolsó népzenei előadásaiban ismételten hivatkozott Marinus nézeteire. A belga professzor jelentőségére azonban ismereteim szerint csak a kilencvenes években – Lajtha halálát követően 30 évvel – figyelt fel a magyar néprajztudomány. E több évtizedes tudományszemléleti késés jól érzékelteti Lajtha tudományos gondolkodásának hazai elszigeteltségét.

Adnan Saygun,[30] a Bartókkal való tudományos kapcsolatáról ismert török népzenekutató emlékképében szintén az átütő, személyes vonások benyomásait összegezte: felfedezte Lajtha rendkívüli energiáját, de lelkének komorságát és keserűségét is. Észlelte és érzékelte Lajtha őszinteségét, nyíltságát, áldozatkészségét, jelleme hajlíthatatlanságának külön értéket és jelentőséget tulajdonított. Rámutatott a belső érzelmek és a rejtett lázadás motívumaira szellemi törekvéseiben. Egy távoli kultúra képviselőjeként is felismerte Lajtha életműve ismertségének és kellő értékelésének hiányát és rehabilitációjának időszerűségét.

Vargyas Lajos Lajtha-képe harmincegy éves együttműködésük két korszakát örökítette meg. A háború előtti éveket, amikor a kezdő népzenegyűjtőt Lajtha lejegyzésre tanította a Néprajzi Múzeum népzenei osztályán, s a fordulat évét követő időszakot, amikor Vargyas lett Lajtha utóda ugyanebben az intézményben. Vargyas írásának zenetörténeti forrásértékét a személyről szóló motívumok és az első magyar népzenei műhelyre vonatkozó ismeretek adják.[31] Mindkét vonatkozásban alapvető tényanyagot tesz közzé: élő képben emlékezik a Lajtha vezetésével működő múzeumi népzenei műhelyről – amelyről ifjú kutatóktól és a múzeumi iratanyagból már egy másfél évtizeddel korábbi időszakból is részletes adatokkal rendelkezünk –, továbbá bemutatja Lajtha múzeumi népdallejegyzési pedagógiai munkáját. Vargyas arra is rámutat, hogy Lajtha lejegyzés-„tanári" tevékenysége nem korlátozódott az 1951/1952-es, egyéves zeneakadémiai oktatómunkára, hanem a Kodály tanácsát követő, kezdő népzenegyűjtők (a teljesség igénye nélkül: Veress Sándor, Ránki György, Vargyas Lajos, Volly István, Dincsér Oszkár) gyakorlatilag az ő iskolájában sajátították el a dallamlejegyzés alapismereteit. De Vargyas elénk tárja azt a szinte változatlan munkahelyi folyamatot is, amikor később, a „kegyvesztett", nyugdíjas Lajtha saját erdélyi hangszeres gyűjtéseinek közreadása előkészületeként két-három munkatársával együtt végezte a népzenei lejegyzőmunkát. E múzeumi pillanatképek Lajtha tudósi munkásságának és tudományos–pedagógiai műhelyének meghatározó dokumentumai.

Vargyas Lajtha emberi megnyilvánulásaira is őszintén reflektált. Bemutatta gondolkodásmódjának sokarcúságát, európai szemléletét, legyőzhetetlen érvelését

29 Ezeket a Lajthának dedikált kiadványokat ma a Lajtha-könyvtárban őrzik a Hagyományok Házában.

30 Adnan Saygun török népzenekutató, zeneszerző, 1907–1991

31 Az emlékírás első magyar nyelvű közlése: Vargyas Lajos: *Keleti hagyomány, nyugati kultúra*. Budapest: Szépirodalmi, 1984.

a napi viták során. Itthon élő kortársként nyíltan tanúskodott Lajtha segítőkészségének sokoldalú megnyilvánulásairól, ami a politikai rendszer kiszolgáltatottjainak nyújtott számtalan támogatásában kifejezésre jutott. Olyan történeti tényekre mutatott rá, amelyekről a 15 éve eltávozott Veress Sándornak már nem lehetett tudomása.

Vargyas szakmai–emberi tanúságtétele elkötelezettségének kifejezésével zárult. Lajtha egy feledésbe merülő, döntő kimenetelű szakmai támogatását idézte fel a Bartók halálának tíz éves évfordulójára készült zenetudományi tanulmánykötettel, a *Studia Memoriae Belae Bartók Sacrá*val kapcsolatosan, amelynek rangos külföldi szerzői gárdája Lajtha nemes gesztusa által csatlakozhatott a tervhez. Ma már nehezen elképzelhető, hogy az 50-es években Magyarországon a nyugat-európai kultúrával és tudományos személyiségekkel való érintkezés szinte lehetetlenné vált. Azáltal, hogy Lajtha a szerkesztők rendelkezésre bocsátotta régi európai kapcsolatait, a magyar szervezésű, első nemzetközi Bartók-emlékkönyvből[32] – mint Vargyas írta – „nemzetközi kötetet csinálhattunk világnyelven".[33]

A memoárszerző alkotó tudósok szemléjének záradékaként csatoltam **Claude Alphonse Leduc**nek, Lajtha francia kiadójának visszatekintését, amelyben egy önzetlen európai mecénás és egy távoli kultúra képviselője között kibontakozó ideális kapcsolat körvonalazódik. A kiadót igazgató Alphonse Leduc, aki Lajthának atyai jóbarátja és önzetlen támogatója volt, 1951-ben elhunyt, így a családot képviselő emlékezést fia, Claude Alphonse Leduc fogalmazta meg. Az együttműködés 1929-től 1963-ig ívelő 34 évében az emberi érintkezés nem vált problematikussá, azonban a második világháborút követő új politikai rendszerek szembenállása áthidalhatatlan akadályokat támasztott az együttműködésben. E közvetett érintkezésre kárhoztatott periódusokban vált meghatározóvá a kétoldalú korrespondencia szerepe, amely a maga visszafogott, kényszerű rejtjelessége ellenére is ösztönzésekkel erősítette a visszavonult komponistát.[34]

A fentiekben egy Lajthát megidéző, a hatvanas években megszületett kortárs memoárgyűjtemény szemléleti hátterét és személyes kapcsolatrendszerét vázoltam fel. Az alkotótársak széles körű ismeretanyaggal járultak hozzá az életmű biográfiai és zenei értelmezéséhez. Nyilatkozataik kétoldalú, reflektív megvilágításba helyezték Lajthának a francia kultúra körében kifejtett törekvéseit, és azokat a kortársak szemszögből értékelték. Kiegészítésül szolgáltak a magyar és az egykorú európai művészi–tudományos élet többévtizedes szellemi együttműködésének történetéhez. A reflexiók alapján értelmezhetővé vált e szellemi együttműködés tartalma, amely

32 *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. Szerk.: Rajeczky Benjamin és Vargyas Lajos. Budapest, 1956.

33 *Lajtha László emlékezete*. In: Vargyas: i. m. 390–394.

34 „Lajtha Lászlónak a Leduc-kiadóhoz intézett levelei I. (1943–1949), II. (1950–1962)". Közreadja: Berlász Melinda. In: *Zenetudományi dolgozatok. 1990–1991.* és *1992–1994,* valamint Berlász Melinda: „Deodatus. A Lajtha-Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962." In: *Zenetudományi dolgozatok.* 1995–1996.

nem a protokoll szintjén, hanem reflektív eszmecserén alapult. A történelmi tapasztalat arra is fényt vetett, hogy a példa hatására a két ország tudományos és művészeti életében egy szélesebb körű kollegiális együttműködés alakult ki egy olyan történeti szituációban, amikor a nyugat-európai kultúrával való érintkezés erősen behatárolt törekvés volt.[35] Az elmondottakat szembetűnően példázta a Bartók halálának tízéves évfordulójára készülő, már említett tanulmánykötet, amelyben a nemzetközi részvétel Lajtha nemes gesztusa által valósult meg.

Végül pedig e párizsi Lajtha-körképben egyértelműen rajzolódott ki a nyugat-európai szellemtársak egyöntetűen pozitív képe Lajtha történeti helyzetéről, etikus személyiségéről, művészetéről. Az eltelt évtizedek arra is rámutattak, hogy Lajtha izolált, perifériára szorult tudományossága a magyar nyelvterületen akkor még kívül rekedt szellemi irányzatok első hírmondója volt a népzene- és a folklórtudomány terén.[36] Ugyancsak e források tükrében vált ismertté, hogy Lajtha személye, szellemi ösztönzése több külföldi kortárs zenei és irodalmi alkotás létrejöttét ösztönözte, illetve motiválta, és számos neki szóló dedikációt váltott ki kortársai művészetében.[37]

35 Itt kíván említést, hogy Lajthát 1955-ben választották az Académie des Beaux Arts levelező tagjává.

36 A Chailley-val és Albert Marinusszel való szellemi együttműködésről lásd az emlékező nyilatkozatokban, valamint lásd Berlász Melinda: „Az utolsó év vígasza 1962-63." In: Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.): *Lajtha Tanár úr*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992, 31–45.

37 Dedikációk és belső összefüggések Henry Barraud és Jacques Chailley zeneműveiben.

ABSRACT

Melinda Berlász*

REMEMBERING LAJTHA – PARIS, 1968

An Historical Assessment of the Lajtha Memoirs by his West European and Hungarian Contemporaries (1929–1963)

In the years after László Lajtha's death, ten contemporary artists—Lajtha's friends and acquaintances—paid tribute to the late Hungarian composer in recollections upon the initiative of János Gergely, editor of the French-language periodical Études Finno-Ougriennes. Eight of the writers were West European composers and ethnomusicologists working in the sphere of attraction of Paris culture (Henry Barraud, Emmanuel Bondeville, Jacques Chailley, Alphones Claude Leduc, Salvador de Madariaga, Albert Marinus, Marcel Mihalovici, A. Adnan Saygun), with two contemporaries representing the Hungarian colleagues (Sándor Veress and Lajos Vargyas).

These remembrances preserve a multitude of facts and personal characteristics of Lajtha: through them, the Hungarian composer's presence in Paris—which, though sporadic, spanned several decades—, his contacts with his contemporaries and the network of events he was involved in become realistically clarified. In the light of this foreign viewpoint, the often vague and idealized Hungarian|French cooperation concerning Lajtha can clear up important questions of his biography and the genesis of compositions. The writings published in 1968 failed to be included in that-time or later Hungarian research literature on Lajtha, principally because the periodical was unknown.

The paper is to interpret the personal relations between Lajtha and his contemporary creators, pointing our their importance for international art and science. The author also plans to publish the collection of memoirs in Hungarian and English languages.

* *Melinda Berlász* firstly (from 1965) as a junior researcher, then as a department head and later (from 2002) senior researcher in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Melinda Berlász specializes in research into 20th century Hungarian music history. Her research interests centre on the exploration of composers' and ethnomusicologists' lifeworks, source publications (László Lajtha, Sándor Veress, Lajos Vass, Pál Járdányi, Leó Weiner, etc.), and the research of historical periods (salient is the archival elaboration of the post-World War II period, co-edited with Tibor Tallián in three volumes of the series Workshop Studies for Hungarian Music History, Budapest, Hungarian Institute for Musicology, 1984–1986). Her extensive initiative and editorial conception has resulted in a series aimed to elaborate monographically the oeuvres of 20th century Hungarian composers. The Series entitled *Hungarian Composers* present knowledge on so-far little-discussed music from a scientific angle in Hungarian and English. Today, the series already consists of 23 volumes.

Vikárius László

ÖTÖS RITMIKA BARTÓK ZENÉJÉBEN*

Zenetörténeti hivatkozások egy Bartók-előadásban

Bartók az 1920-as évek végén ismerte meg azt a sajátos ritmusrendszert, amelyet írásaiban azontúl mindig „bolgár ritmus" néven említett, s amelyet a későbbi népzenetudomány, Constantin Brăiloiu javaslatára török szóval inkább *aksak* („sánta") ritmusként határozott meg.[1] Brăiloiu teljes joggal mutatott rá, hogy a Bartók által említett aszimmetrikus, „sánta" ritmikai jelenségek nemhogy nem korlátozódnak Bulgária területére, de jelentős ázsiai és afrikai elterjedtségük mellett a sajátos ütemfajták maradványai még Európában is több helyütt föllelhetők. Ezért döntött végül a népnevet kerülő török terminus használata mellett. Amikor Bartók a „bolgár ritmus" terminust használta, persze maga is lényegesen tágabb földrajzi összefüggéssel számolt. Hiszen saját román és kisázsiai török gyűjtésében is talált hasonló ritmusféleségeket.[2]

A bolgár ritmus olyannyira összeforrott számunkra Bartók zenéjével, hogy talán nem is gondolunk rá, alkalmazása zenéjében mennyire kései jelenség. Előfordulása lényegében a harmincas évek derekára korlátozódik, hiszen legfőbb példáit az *5. kvartett* (1934) „Scherzo alla bulgarese" tétele mellett lényegében a *Mikrokosmos* darabjai közt, a darabok valószínűleg 1937 és 1939 között írott aránylag késői csoportjában találjuk.[3] Emellett más egykorú kompozíció részletekben, így például a *Kontrasztok* (1938) zárótételének triójában is fölbukkan olyan ütemfajta, melyet általá-

* E dolgozat első megfogalmazásban előadásként hangzott el a Kárpáti János 70. születésnapjára rendezett zenetudományi ülésszakon, 2002. október 26-án. Egyes részletek továbbgondolásához és kidolgozásához sokat segített több kollégának, mindenekelőtt Kárpáti Jánosnak és Dobszay Lászlónak az ülésen elhangzott hozzászólása.

1 Constantin Brăiloiu: „Le Rythm Aksak" (1952). In: uő: *Opere* I. Trad. şi pref. de Emilia Comişel. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, 1967, 235–279.

2 Bartók végső érve a bolgár elnevezés mellett, bármilyen tiszteletre méltó legyen is, nyilvánvalóan nem lehet döntő: „Jelenleg csak annyit tudunk, hogy mindenesetre bolgár földön ismerik legjobban, ott van legjobban elterjedve. Ezért, még ha talán valamikor kiderülne is, hogy nem Bulgária az őshazája, jogosan nevezhetjük bolgár ritmusnak. Hiszen a bolgároknak köszönhetjük, hogy egyáltalában megismertük." Lásd Bartók: „Az úgynevezett bolgár ritmus". In: uő: *Írások a népzenéről és a népzenekutatásról* I. Bartók Béla írásai 3 (a továbbiakban: BBI/3). Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999, 329–335. (e helyhez: 334).

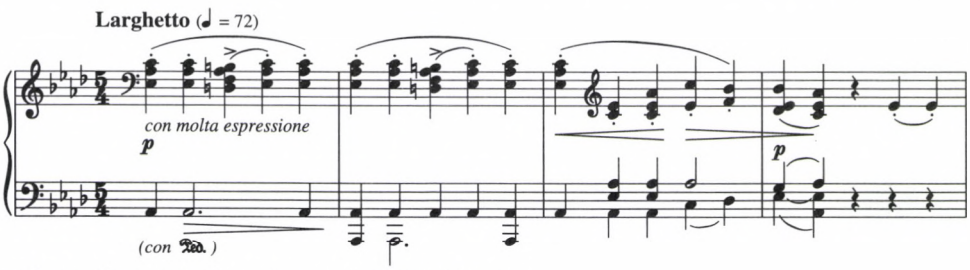
3 A *Mikrokosmos* kronológiájához lásd John Vinton alapvető cikkét, „Towards a Chronology of the Mikrokosmos". *Studia Musicologica* 8 (1966), 41–70. Eszerint a kézirat 1937-re datálható rétegéhez tartozik egy híján valamennyi bolgár tánc (a 148–151. és 153. szám), míg a 152. darab, valamint a két kisebb bolgár ritmusú kompozíció (a 113. és 115. szám) és az ezekhez tartozó gyakorlatok (31–32.) az 1938–1939-es réteghez tartoznak. Vö. 56–57.

ban a bolgár ritmussal hoznak összefüggésbe.[4] Noha nem túl nagy számú kompozíciója alkalmazza a szoros értelemben vett bolgár ritmust, sajátosságai és kompozíciós lehetőségei – úgy tűnik – tovább és mélyebben foglalkoztatták a zeneszerzőt. Negyedik, már csak papíron megkezdett Harvard-előadása éppen a bolgár ritmusfajták ismertetése kezdetén szakad meg. Ha az ismertetésre már nem is került sor, az utolsóként papírra vetett mondat megfogalmazása sokat elárul arról, milyen jelentősnek érezte a bolgár ritmus kérdését. Előtte, mintegy átvezetésképpen, a magyar népzenei anyagban elvétve fölbukkanó 5/8-os és 7/8-os ütemeket ismertette, melyek – mint magyarázta – vagy egy nyolcad érték megduplázása révén jönnek létre, mint a 2/4-ből az 5/8, vagy (én legalábbis így értem az e ponton sajnálatosan hibás szöveget) egy nyolcad érték elhagyása révén, mint a 4/4-ből a 7/8.[5] „Ezek a különös ütem-nemek – mondja a néhány magyarországi 5 és 7/8-ról – rendkívül vonzottak, hatásuk eredeti műveimben sok helyütt felfedezhető." Majd így folytatja:

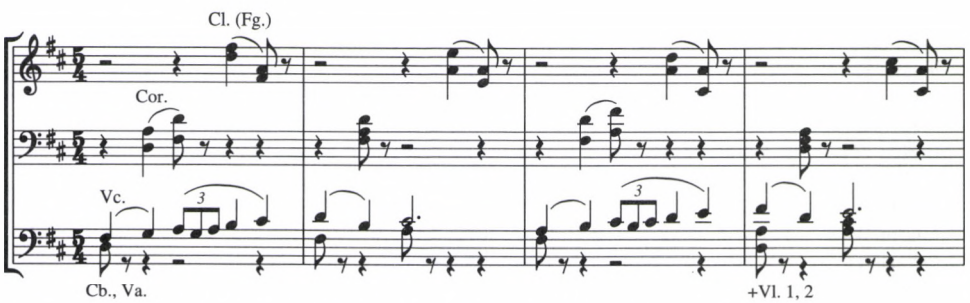
> Ezeknek az ütemeknek a különössége azonban semmiség a következőkben tárgyalandó ritmusfajtákhoz képest, melyek az úgynevezett „bolgár" ritmus-alakzatokhoz tartoznak.[6]

Ha 1943-ban betegen nem is folytatta már értekezését, öt évvel korábban szerencsére alkalma nyílt rá, hogy az *Énekszó* által szervezett zenei szemináriumon hallgatóságával megossza a bolgár ritmus iránti lelkesedését.

Akkori előadását zenetörténeti visszatekintéssel kezdte. Az európai műzenében, mely korábban – tudomása szerint – csak a kettes és hármas osztást ismerte, a 19. században jelentek meg először a szokatlanabb 5/4-es ütemfajta első példái.[7] Először két kompozíciót említ, Chopin 1827/28-ban keletkezett *1. zongoraszonátá*jának lassú tételét és Csajkovszkij *h-moll „Patetikus" szimfóniá*jának (1893) II. tételét *(1a–b kotta).*



1a kotta. Chopin: c-moll szonáta, *op. 4, a III. tétel kezdete*



1b kotta. Csajkovszkij: 6., Patetikus *szimfónia, op. 74, a II. tétel kezdete*

Ebben az összefüggésben esetleg megemlíthette volna Dohnányi, Csajkovszkij utolsó szimfóniájánál csak két évvel később, 1895-ben keletkezett *Kvintett*jének zárótételét. Ugyan ennek csupán rondótémája fogalmazódott 5/4-ben, de több okból is idekívánkozott volna. Nemcsak azért említhette volna, mert egykori példaképe nagy sikert aratott, különösen tehetséges első opusáról van szó, melyet Bartók maga is többször előadott, hanem azért is, mert valamikor (jó harminc évvel korábban) éppen a Finále ritmusát találta benne a legeredetibbnek *(1c kotta a 184. oldalon)*. Legalábbis 1907. július 27-én kelt, zenei ügyekben különösen beszédes levelében ezt emelte ki a műből, melyen akkor máskülönben elsősorban éppen az eredetiség hiányát kívánta igazolni.[8]

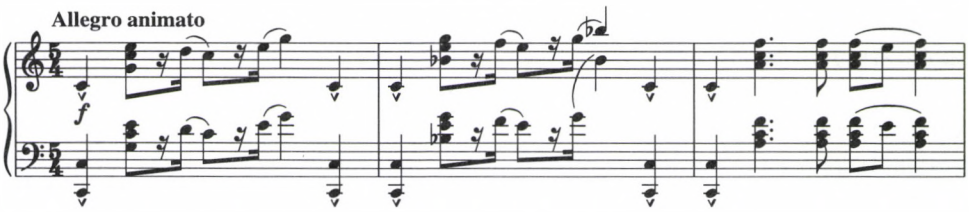
4 Lásd a bolgár ritmusról röviden Kárpáti János fejtegetéseit, aki a Brăiloiu által említett török párhuzamok mellett antik görög metrikai képletekre is hivatkozik, *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 53–54. Legújabban a bolgár népzenével foglalkozó Timothy Rice közölt értékes tanulmányt kifejezetten Bartók és a bolgár ritmus kérdéséről, lásd „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm". In: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000, 196–210.

5 A mondat így szerepel a szöveg magyar kiadásában: „Az 5/8-ot voltaképpen úgy lehet magyarázni, mint a 2/4 ütem valamelyik nyolcadának megkettőzését, a 7/8-ot pedig mint a 3x2/8 ütem egyik nyolcadának megkettőzését." Lásd Bartók: „Harvard-előadások". In: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. BBI/1. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 161–184. (180.). A magyar fordítás módosítva Benjamin Suchoff szövegkorrekcióját veszi át, lásd *Béla Bartók Essays*. Ed. by Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 1976, 392.: „5/8 can be explained as a doubling of one of the eighths in a 2/4 measure, and 7/8 as a doubling of one of the eighths in a 3/4 measure." A kézirat szerint, melyet Tallián Tibor is részben idéz: „5/8 can be explained be [= by] a doubling of one of the eighths in a 2/4 time measure, and 7/8 by a trebling of one of the eighths in a 4/4 time measure." Az én értelmezésem szerint a „trebling" szó (akárcsak a mondatban korábban a „by" helyett tévesen álló „be") elvétés. Esetleg a „truncating" (megrövidítve) vagy a „subtracting" (elvonva) helyett áll. Bartók a *Rumanian Folk Music* I. kötetének bevezetőjében nem érték megduplázásával és különösen nem érték megtriplázásával határozza meg a „bolgár" ritmust, hanem hozzáadással, illetve elvonással: „The various rhythmic patterns, called »Bulgarian« [...] can be regarded as derivations of common, symmetrical 2/4 rhythm. The transformation is effected by addition or subtraction of a one-sixteenth value to or from one or two value units of symmetrical rhythmic pattern in 2/4 time, the tempo of ♪ being M. M. 150 or more [...]" (A különböző ritmusfajták, amelyeket »bolgár«-nak nevezünk [...] közismert szimmetrikus 2/4-es ütem leszármazottjának tekinthetők. Az átalakulás úgy jön létre, hogy vagy hozzáadunk egy tizenhatodot egy vagy több ritmikai alapegységhez, vagy elvonunk belőle, amikor is a ♪ tempója 150 vagy több M. M.) Itt Bartók a népzenei lejegyzési gyakorlatnak megfelelően nem nyolcad, hanem tizenhatod alaplüktetéssel számol. Így mutatja be a 2/4-ből a 4 + 2 + 3/16 és a 4 + 3 + 2/16 létrejöttét egy tizenhatod érték hozzáadásával, illetve a 4 + 3/16 és a 3 + 4/16 létrejöttét egy tizenhatod elvonásával. Ez utóbbi nyolcad értékkel számolva megfelelne annak, ahogy 4/4-ből egy nyolcad elvonásával 7/8 (vagyis 4 + 3, illetve 3 + 4/8) keletkezik. Lásd Bartók: *Rumanian Folk Music*. Ed. by Bemjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, I. köt., 43.

6 A kézirat szerint: „These strange measures attracted me in a high degree, and their influence could be discovered in many places of my original works. As for the strangeness of these measures, it is, however, nothing/unimportant in comparison with the rhythm patterns I am going to describe you in the following. They belong to the group which we call »Bulgarian« rhythm-formations."

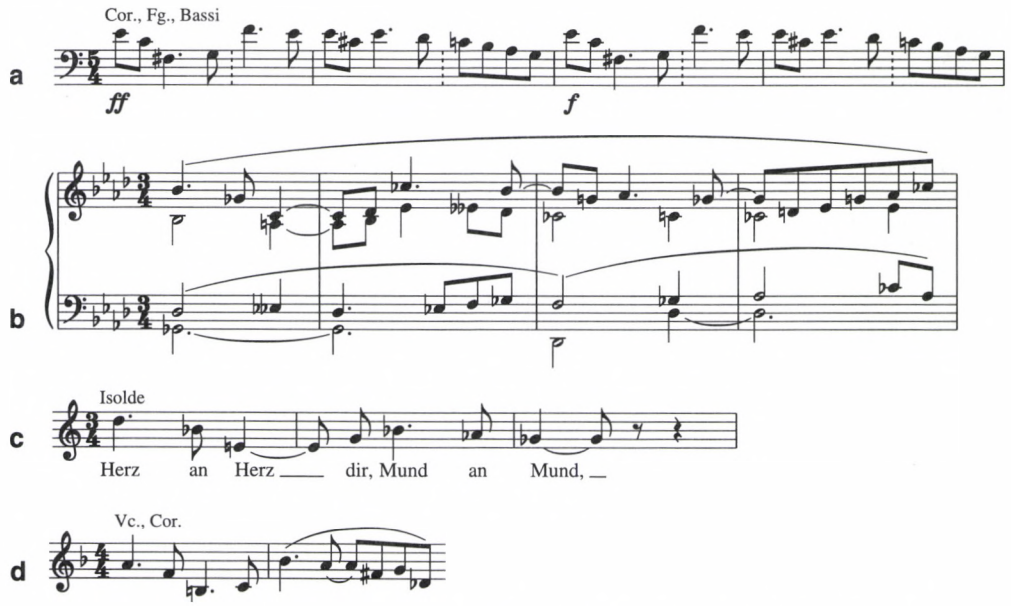
7 Természetesen nem várhatunk Bartók részéről olyan – részben a zenetudomány számára is csak később felfedezett – zenetörténeti korszakokra, illetve jelenségekre történő hivatkozást, amilyen a Petrus de Cruce-féle notáció, az Ursula Günther óta Ars Subtiliornak nevezett időszak némely ritmikai különlegessége vagy a késő reneszánsz musique mesurée à l'antique-ja és egyéb humanista metrikus szövegmegzenésítési kísérletek.

8 Levél Geyer Stefi hegedűművésznőnek, lásd *Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979, 4. szám.



1c kotta. Dohnányi: Zongoraötös, *op. 1, a zárótétel kezdete, csak zongoraszólam*

Dohnányi *Zongoraötös*ének említése helyett Bartók – jelzésszerűen bár de részéről szokatlan módon – klasszikus elemző kitérőben hivatkozik a *Trisztán és Izolda* egyik témavariánsára, mely a III. felvonás 2. jelenetében átmenetileg 5/4-es ütemet eredményez *(2a kotta)*.



2a–d kotta. Részletek Wagner: Trisztán és Izoldájából, *a „Schlummermotiv" különböző megjelenései: (a) a III. felvonás 2. jelenetéből; (b) a II. felvonás 2. jelenetéből; (c) a II. felvonás 2. jelenetéből; (d) a III. felvonás 1. jelenetéből*

Bartók így kommentálja – zárójelben – e példáját:

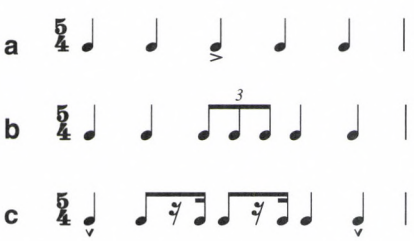
> Figyelemre méltó, hogy itt az 5/4-es ütem tulajdonképpen egy előbbi szimmetrikus ütemű témából keletkezett úgy, hogy az ütem egyik felének ritmusa összesűrűsödött az izgalmasság fokozására.

A korábbi „szimmetrikus" ütemű téma – Wolzogen óta „Schlummermotiv"-nak („Szendergés motívumnak") nevezik – Trisztán és Izolda nagy II. felvonásbeli jelenetében születik meg, eredetileg 3/4-es ütemben. Ugyan önálló zenekari témaként a a Wagner operáit részletesen elemző Alfred Lorenz által „Morgenlied"-nek nevezett részt vezeti be *(2b kotta, fent)*, teljesen azonos alakot mutat már akkor is, amikor ezt

megelőzően Trisztán és Izolda úgynevezett „Nachtgesang"-jában motívumként először föltűnik, hogy azután Brangäna ezt követő „Wachtgesang"-ját át- meg átszője *(2c kotta, szemközt).*[9]

Hogy a témagondolat metrikailag milyen képlékeny, mily kevéssé egyértelmű, jól mutatja egy további előfordulása a III. felvonás 1. jelenetében, nem sokkal a Bartók által említett hely előtt, amikor 4/4-es ütemben jelenik meg *(2d kotta, szemközt).*

A komponista jelzésszerű elemzése – valóban ritka és valóban figyelemre méltó részlet ez írásai közt – azért is fontos, mert egyszerre ad technikai magyarázatot (a ritmus összesűrűsödése, hogy tudniillik az első pontozott negyed nyolcaddá alakult) és kvázi esztétikai értékelést (az izgalmasság fokozására). Wagner 5/4-es üteme – és maga a téma is – merőben különbözik a másik két, Bartók által említett és az általa e helyt nem említett, de ugyancsak ide kívánkozó harmadik kompozíció 5/4-es témájától. Míg a „Schlummermotiv" áradóan melodikus, és – a benne fontos szerepet játszó pontozott ritmus miatt – szinte lebegni látszik a metrikus struktúra fölött, addig a másik három, egyaránt tételkezdő témára minden esetben a szilárd metrikus karakter, a stabil, lépő negyedek kiemelése a jellemző. Emellett mindhárom témát meglepően rokonítja egymással az ütemen belüli belső szimmetria, amit mintha éppen a szokatlan ütemfajta tenne szükségessé *(3a–c kotta).*



3a–c kotta. A Chopin- (a), Csajkovszkij- (b) és Dohnányi- (c) részlet ritmusának összevetése

E rokon vonásokat nem befolyásolják a témák között meglévő döntő tempó- és karakterbeli eltérések.

Bartók „bolgár ritmus"-a

1938-as előadásában Bartók nem időz sokáig futólag megemlített zenetörténeti példáin. Az előadás további részét lényegében népzenei példáknak szenteli. Hasonlóan ahhoz, ahogy később Harvard-előadásában teszi majd, magyar és román 7/8-os példákkal készíti elő a bolgár ritmus fölfedezésének elbeszélését. Román népzenei gyűjtésének egyik, két hegedűn előadott dallamát kétféle lejegyzésben is bemutatja. Korábbi, pontatlannak bizonyult lejegyzése 5/8-os ütemben íródott *(lásd az 1. ütem ritmusát a 4a kottán, a 186. oldalon).* A bolgár ritmus ismeretében végrehajtott revízió során ismerte fel, hogy az ütemeket (így az 1. ütemet is) záró hosszabb érték

9 Vö. Alfred Lorenz: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde"*. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner II. Tutzing: Hans Schneider, 1966, 112–115. A „Morgenlied"-et bevezető zenekari témát és 5/4-es változatát idézi Erich Rappl: *Wagner opera kalauz*. Ford. Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 149, illetve 151. Lorenz a „Schlummermotiv" témafejét egyenletes nyolcadokban ritmizáló további érdekes alakváltozatra is kitér, i. m. 116.

nem negyed hang, hanem csupán pontozott nyolcad (lásd az 1. ütem ritmusának vázát a *4b kottán*).



4a–b kotta. Az úgynevezett bolgár ritmus *című tanulmányban (1938) közölt román népzenei példa első ütemének ritmusa (egyszerűsítve, díszítőhangok nélkül): (a, fent) korábbi lejegyzés szerint 5/8-ban és (b, lent) későbbi, revideált lejegyzés szerint 9/16-ban*

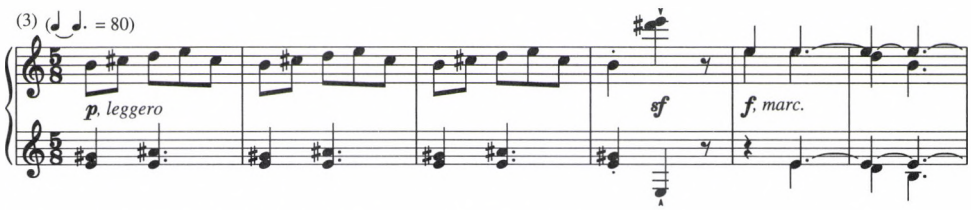
Elsősorban éppen ebből az „elbeszélésből" tudjuk, hogy Bartók csupán a húszas évek második felében szerzett tudomást a több mint egy évtizeddel korábbi bolgár népzenei kiadványokban már közölt különös ütemfajtájú, rendkívül gyors tempójú dallamokról.

A bolgár ritmus többféle meghatározása ismeretes. Gyakran úgy írják le, mint kettes és hármas metrikai egységek heterometrikus nagyobb egységbe történő összevonását.[10] Brăiloiu az *aksak* ritmus meghatározásánál hasonlóképpen, de valamivel általánosabban fogalmaz, amikor így ír: „L'*aksak* est [...] un rythme *bichrone* irrégulier." Vagyis két különböző hosszúságú ritmusegységre épülő szabálytalan ritmusféleségnek nevezi. A két ritmusegység viszonyát ő is az „irracionális" 3/2, illetve 2/3 viszonyban adja meg.[11] Közel áll ehhez Vassil Stoin bolgár folklorista meghatározása is, melyet Bartók előadásában idéz. Mint írja, Stoin – a Bartók által használt német fordítás szerint – a „Zählzeiten", vagyis Bartók magyarításában „főértékek" kifejezéssel operál. Megfogalmazása szerint ebben a ritmusféleségben az ütemek egy, két vagy három főértékének fele értékkel történt meghosszabbodásáról van szó. Népzenei lejegyzéseknél a rövidebb „főérték"-et nyolcadnak, a meghosszabbodott „főérték"-et pontozott nyolcadnak írják. Bartók hozzáteszi, hogy a főértékek (ti. a nyolcadok) meglehetősen rövidek, 150–200 MM jelzésűek.[12] Ugyanakkor ő maga ezzel szemben az alapértékek (tehát népzenei lejegyzésekben a tizenhatodok) nem egyenlő nagyobb értékekbe történő csoportosulásáról beszél.

> [...] bolgár ritmus az a ritmusféleség, amelyben az ütemjelző törtszám nevezőjében mutatott érték rendkívül rövid, kb. 300–400-as MM jelzésű, és amelyben ezek a nagyon rövid alapértékek egy-egy ütem keretén belül nem egyenlő nagyobb értékekbe, tehát nem szimmetrikusan csoportosulnak.

Ezek a nagyobb értékek felelnek meg azután Stoin „főértékeinek", illetve Brăiloiu későbbi kétféle ritmusegységének. A két meghatározás közötti különbség másodlagosnak tetszhet. Ám annak, hogy Bartók eltérő meghatározást javasolt, a „bolgár ritmus" kompozíciós felhasználása terén lényeges következményei vannak. Bartók műveiben ugyanis a „bolgár ritmus" alkalmazásának egymástól markánsan eltérő módjai figyelhetők meg, melyekben fontos, mondhatni meghatározó szerep jut az apró („alap-") értékeknek.

Lényegében két jellegzetes mozgástípus jelenik meg például a *3. bolgár tánc*ban *(5a kotta, szemköz)*.



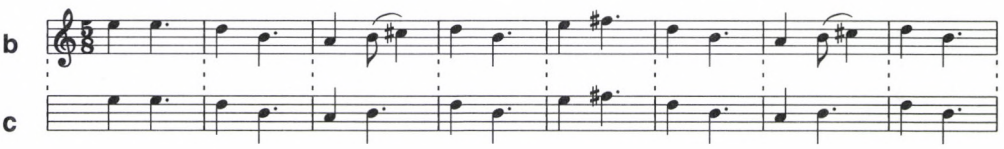
5a kotta. Bartók: 3. bolgár tánc (Mikrokosmos, *151. szám) kezdete*

Kompozícióiban Bartók, így itt is, következetesen kétszeres értékben jegyezte le a bolgár ritmust, vagyis a „főérték" a negyed, illetve a pontozott negyed, míg az „alapérték" a nyolcad. Bár ez teljességgel formai különbség, nagyobb hangsúlyt kapnak ezáltal a kisebb hangértékek, mindenekelőtt a nyolcad, és esetenként (például az *1. bolgár tánc*ban) annak díszítőhangokkal történő osztása. A *3. bolgár tánc* alapértéke a 400-as metronómszámú nyolcad; a teljes 5/8-os ütem metronómjelzése 80. A tétel tematikus szakaszai, valamint a bal kéz kísérete összevont, negyed és pontozott negyed értékekben mozog. A témán belül megjelenő nyolcadhangok elhagyható díszítőhangoknak tekinthetők *(5b–c kotta a 188. oldalon).*

10 Donna A. Buchanan a *New Grove* lexikon bolgár népzenéről szóló terjedelmes ismertetésében így határozza meg a bolgár ritmust: „Bulgaria's asymmetrical rhythms may be thought of as combinations of duple and triple metres strung together to create heterometric patterns." (Bulgária aszimmetrikus ritmusait úgy értelmezhetjük, mint kettes és hármas metrikai egységek ismétlődő, nagyobb heterometrikus egységekbe történő összekapcsolását.) Lásd „Bulgaria". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2000, 4. köt., 578.

11 Vö. ezzel Lada Braschowanowa meghatározását a nagy német zenei enciklopédiában: „Das wichtigste Kennzeichen der bulgarischen Volksmusik ist das Vorherrschen der asymmetrischen, sog. zusammengesetzten ungleichmäßigen Taktarten [...]. Die Taktbildung besteht überwiegend aus ungleichwertige Taktteilen, die untereinander verschiedene Zeitwerte haben [...]" (A bolgár népzene legfontosabb jellemzője az aszimmetrikus, ún. összetett, egyenetlen ütemfajták gyakorisága [...] Az ütemek általában olyan egyenlőtlen ütemrészekből állnak, melyek egymáshoz képest különböző időbeli hosszúságúak [...]) Lásd „Bulgarien". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite umbearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 2. Kassel: Bärenreiter, 1995, 259.

12 Timothy Rice hangsúlyozza, hogy a bolgár népzenében aszimmetrikus ütemfajták lassú tempóban éppoly gyakoriak, mint gyors tempóban, tehát a tempót nem lehet e metrumféle meghatározásában kritériumként kezelni, ahogy Bartók teszi, lásd *Béla Bartók and Bulgarian Rhythm,* 207. Az, hogy Bartók a tempót a meghatározás részének tekintette, összhangban van a „bolgár" ritmus kompozícióiban való alkalmazásával. Kizárólag gyors, aszimmetrikus ütemfajtára épülő tételeit nevezte bolgár ritmusúnak. Amellett, hogy nyilvánvalóan nem csak ez a gyors tempójú ritmusféle izgatta, ezt tekintette a bolgár népzenetudomány sajátos felfedezésének, s nem a más népzenékben is előforduló lassabb aszimmetrikus ütemfajtákat. A *Rumanian Folk Music* már idézett részletéhez fűzött lábjegyzetében így ír erről: „The reader is asked not to confuse unsymmetrical rhythmic patterns of 7/8, 5/8, or 5/4, comparatively frequent in material of other peoples, with »Bulgarian« formations. The former are in average twice as slow as the latter; the fast tempo of the latter gives them that very peculiar and exciting »limping« character which distinguishes them from any other rhythmic formations." (Az olvasó kéretik nem összekeverni a más népek anyagában is viszonylag gyakori 7/8, 5/8 vagy 5/4 ütemet a „bolgár" ritmusalakzatokkal. Az előbbiek átlagosan kétszer olyan lassúak, mint az utóbbiak. Az utóbbiaknak a gyors tempó adja egészen sajátos és izgalmas „sántító" jellegüket, mely megkülönbözteti őket minden más ritmusalakzattól.)



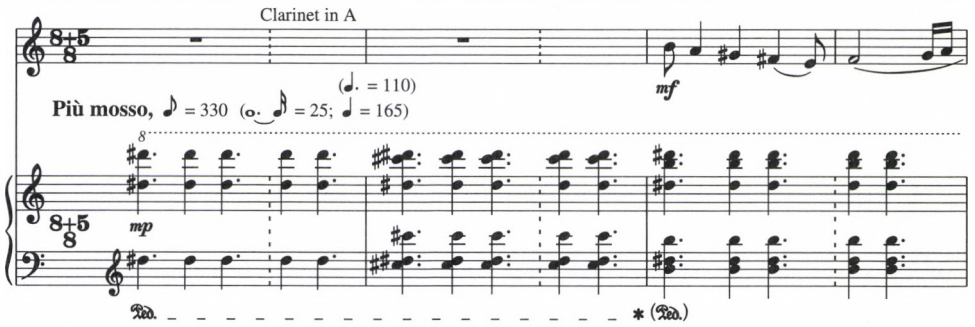
5b–c kotta. A 3. bolgár tánc *témája és főhangjai a díszítő nyolcad hangok elhagyása után*

A bevezetőben és az átvezető szakaszokban azonban – s ez a *Mikrokosmos* legtöbb bolgár táncára és bolgár ritmusú darabjára jellemző – gyors és folyamatos, bár aszimmetrikusan tagolt nyolcadmozgás uralkodik. A bolgáros ütemfajta kétféle kihasználása, tudniillik egyenetlen összevont értékek, illetve egyenletes, de aszimmetrikusan csoportosított apró értékek alkalmazása – úgy tetszik – megfelel a Stointól idézett, illetve a Bartók maga javasolta megközelítés különbségének, hogy tudniillik „főértékek"-ben vagy „alapértékek"-ben gondolkodunk. A tulajdonképpeni „bolgár" ritmikának általában a negyed és pontozott negyed értékeiben mozgó tematikus anyag felel meg. A kétféle „főérték" közötti különbség ugyanis a népzenében nem elsődlegesen időbeli természetű, hanem súlyos és súlytalan különbsége, illetve a nyomatékos hangok kiemelése révén történik. Mondhatni az időbeli különbség „másodlagos". Tehát a bolgár népzenei anyagban a főértékek a lényegesek még akkor is, ha a lejegyzések alkalmanként mutatnak ritmikai aprózást.[13] Hogy ezt Bartók – folkloristaként – világosan látta, mutatja e sajátos ritmikai jelenségre vonatkozóan fölvetett magyarázata:

> Nekem az az érzésem, mintha ez az értékkibővülés nem volna más, mint a *dinamikus hangsúlynak időbe való átvetítése*. Mert csakugyan hangsúlyosnak, vagy hangsúlyt helyettesítőnek hat a bolgár rimusféleségekben az az ütemrész, amely egy 16-dal meghosszabbodott.[14]

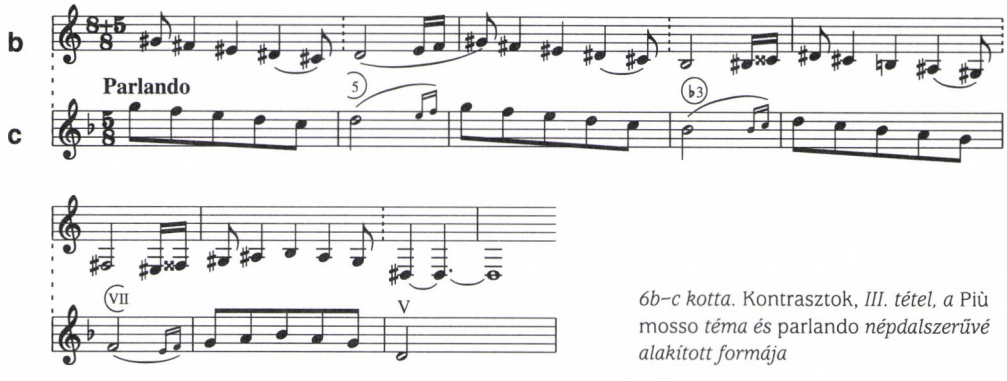
Megfogalmazásában Bartók itt természetesen a népzenei lejegyzésekben használatos hangértékekkel számol. A Scherzo alla bulgarese Triójának kizárólag pontozott negyedekben és negyedekben mozgó dudanóta-témája képviseli legjobban ennek a bolgáros lüktetésnek stilizált átvételét.[15]

Egy ettől markánsan eltérő típust képvisel a *Kontrasztok* említett, zárótételbeli triószakasza, mely a különleges 8 + 5/8 metrumot alkalmazza viszonylag mérsékeltebb 330-as metronómszámú nyolcad értékekkel *(6a kotta)*.



6a kotta. Kontrasztok, *III. tétel, a* Più mosso *epizód kezdete, 132–134. ütem*

Ez azonban nem jelentős eltérés, hiszen a 350-es metronómjelzésű 1. *bolgár tánc* alig gyorsabb. A bolgáros ritmika a zongora ringató kísérő anyagában jelenik meg, ami nyolcad értékeket egyáltalán nem használ, ehelyett összevonva, pontozott negyed és negyed váltakozására épülő ritmust mutat. Ezúttal azonban kizárólag a kíséret alkalmazza a *3. bolgár tánc* kíséretében is, tematikus szakaszaiban is végig meghatározó ringató, egyenetlen lüktetést. Az először klarinéton megszólaló téma (stilizált népdalstrófa) az egyes kvázi népdalsorokat összekötő apró hangoktól eltekintve nyolcad és negyed értékekből szövődik, ahol vagy a negyed értéket érezzük egy lehetséges nyolcad megnyújtásaként (kétszeres megnyújtásaként), vagy a nyolcad hangot a negyed érték rövidítéseként. Itt ugyanis, szemben a *3. bolgár tánc* témájával, a nyolcad hangok éppúgy főhangok, s nem díszítő szerepűek, mint a negyedek *(6b–c kotta)*.



6b–c kotta. Kontrasztok, *III. tétel, a* Più mosso *téma és* parlando *népdalszerűvé alakított formája*

13 Megjegyzendő, hogy Timothy Rice a 3. bolgár táncot mind ritmikailag, mind tematikailag közel érzi a bolgár népzenéhez. Emellett a *Mikrokosmos* 113. darabjában nem a folyamatos nyolcadoló kíséretet, hanem az ütemeket átívelő dallamot mondja a bolgár népzenétől idegennek. Ugyanakkor személyes tapasztalatai alapján világosan bizonyítja, hogy a bolgár ritmusú zene előadója – Bartók szóhasználatához visszatérve – nem „alapértékek"-ben gondolkodik, hanem „főértékek"-ben. Mint írja, „5/8" esetén 2-t (2 + 3) számolnak, „7/8" esetén 3-at (2 + 2 + 3) stb. Vö. i. m. 199. és 203.

14 BBI/3, 334–335.

15 Mint Kárpáti János írja az 5. kvartett Scherzo alla bulgarese tételét elemezve: „A »bolgár« jelző kissé megtévesztő, kizárólag a tétel metrikus jellegére vonatkozik, mivel a melodika elsősorban magyar és kisebb mértékben román népi elemeket mutat." Lásd *Bartók kamarazenéje,* 237. A zenei integrációs gondolat mélyen szántó és szemléletes példájaként elemezte Kárpáti János egy későbbi előadásában az *5. kvartett* Scherzóját, ahol a bolgár (vagy általánosabb kelet-európai) metrikus sajátságok mellett a dallamformálásban, dallamtípusban, formában magyar és szlovák elemeket is kimutatott. Lásd „Béla Bartók: The Possibility of Musical Integration in the Danube Basin". In: *Bartók and Kodály Revisited.* Ed. by György Ránki. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 147–165. (e helyhez 162–164.). Kárpáti János megállapítása tökéletes összhangban van Bartóknak a *Mikrokosmos* bolgár táncairól adott jellemzésével. 1940 októberében Szentjóbi Miklós kérdésére, hogy bolgár népdalok felhasználásával készült-e a *Hat tánc bolgár ritmusban,* a zeneszerző így válaszolt: „Nem, ezek nem bolgár népdalok, csupán ritmusuk úgynevezett bolgár ritmus; eredeti kompozíció, nincsen bennük népi dallam. [...] A bolgár ritmusú daraboknak egyébként nagyobbrészt nincs is bolgár karakterük, sőt némelyiknek a melódiája inkább magyaros: bolgár ritmusba oltott magyar." Lásd *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945.* Összegyűjtötte stb. Wilheim András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 205.

A dallam hátterében fölsejlő költött népdal (vagy a dallam alapján konstruálható népdal) érdekes módon valójában szabályos 5/8-os ütemekbe rendezhető, hiszen az ütemek első felére a szillabikus 6-szótagú sorok első 5 szótagja esne, vagyis az 5/8-ig kitartott záró hang ezt egyensúlyozza ki, így jön létre a 8 + 5/8-os nagyütem. A sántikáló ritmus – a költött népdal parlandójának sajátos kimerevítése – az ütemfajtán túl is mintha magán viselné a bolgár ritmus ihletését. Valójában azonban a dallam, a bolgár ritmusú kísérettel szemben, a szokatlan rendben váltakozó egyes (nyolcad) és kettes (negyed) értékeknek a román népzenéből is ismert szabad váltakozására épül.[16] Úgy tűnik tehát, hogy Bartók azért tudott ennyire eltérő ritmusrendszereket kombinálni, mert kompozíciós szempontból alapértékekben gondolkodott.

Ötös ritmika Bartók kompozícióiban: tipológia és példatár

Ha a népzenei gyakorlattól függetlenül nézzük, amint Bartók kompozíciós eljárásai erre följogosítanak, akár a kisebb (nyolcad), akár a nagyobb (negyed és pontozott negyed) értékekből közelítsük is meg Bartók „bolgár" ritmusait, alapesetüknek – mintegy magjuknak – a kettes és hármas egység összekapcsolódását kell tekintenünk, mely legegyszerűbb formájában, mint a *3. bolgár tánc*ban is, ötös ritmusegységet alkot. Nem véletlen, hogy Bartók a bolgár ritmusról szóló előadását az 5/4-es ütemfajta műzenei megjelenésével vezette be, holott példái – mint közelebbről megnézve őket nyilvánvaló – maguk is különböző jellegűek, és távol állnak a bolgár ritmusoktól. Zenetörténeti példái és a népzenei ritmusféle egymás mellé állításakor problémát jelent mindenekelőtt az, amit a ritmuselmélet a divizív és az additív fogalmakkal különböztet meg, vagyis hogy az elvileg szabadon osztható metrikai egységeket (mintegy időbeli kereteket) érezzük-e elsődlegesnek, vagy a lényegileg nem osztható ritmikai alapelemeket, melyeket ciklikusan rendezve kapunk ütemeket.[17] Az utóbbit példázná ezek szerint a hagyományos európai ütemfajtákkal szemben a bolgár ritmika, melyet kétségkívül „ritmus"-nak nevezünk annak ellenére, hogy ütemfajtára értjük. Alighanem ezzel is azt érzékeltetjük, hogy az ütemmel szemben a ritmikai alapegységet tekintjük elsődleges fontosságúnak.[18]

16 Ez a ritmustípus a Bartók által alaposan vizsgált román kolindákból is ismert, s Bartók után Brăiloiu ezzel a ritmusfajtával is szisztematikusan foglalkozott, lásd: „Le giusto syllabique". In: uő: i. m. 175–233. Habár a *Kontrasztok*ban szereplő téma „sorai"-t a kvázi kitartott hosszú záró hangok miatt nern lehet teljességgel azonosítani a giusto syllabique-kal, a Brăiloiu által közölt ritmustáblázat 6-szótagú sortípusai között (a záró hangok hosszától eltekintve) a 30-as számú képletnek felelnek meg.

17 Lásd Walter Dürr és Walter Gerstenberg szócikkét a *New Grove* lexikon 1. kiadásában: „Rhythm". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980, 15. köt., 804–824., illetve az „additive" és „divisive" ritmushoz: 807–808. A cikk eredeti változata az MGG 1. kiadása számára készült, ahol a két ritmustípus elnevezése „additiv" és „multiplikativ", lásd „Rhythmus, Metrum, Takt". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. 11. köt. Kassel stb.: Bärenreiter, 1963, 383–419. (389–404.).

18 Timothy Rice ugyanebből a problémából kiindulva viszont éppen a „Bulgarian meter" kifejezés használatát javasolja, lásd i. m. 197.

Bartók zeneszerzői gondolkodásában a ritmus használatának, ritmikai eszközök megújításának központi a jelentősége. Pintér Csilla Mária meggyőzően idézte nemrégiben Bartókra vonatkozóan Messiaen önmeghatározását.[19] „Ritmusteremtő" volt, s maguk a művek mellett nemcsak recepciója (például a ritmikai meghatározottságú „barbár" karakter kiemelt szerepe recepciójában) bizonyíthatja ezt, valamint a saját, ritmikára vonatkozó elszórt megjegyzései és fejtegetései,[20] hanem még inkább a ritmika vizsgálatának döntő szerepe mind népzenei rendszerezésében, mind lejegyzései revízióinak újabb és újabb ösztönzőjeként. Ha kompozíciói ritmikai nyelvének átfogó vizsgálata még készülőben van is, egyes sajátos ritmikai jelenségekkel már behatóan foglalkozott a szakirodalom. Mindenekelőtt Bárdos Lajos szentelt egy gazdag, kommentált példatárat Bartók négyütemű ritmusainak.[21] Bárdos tanulmányához kapcsolódott Breuer János, amikor egykori tanára 75. születésnapjára a változó ütemeket mint a román kolinda énekek sajátos jellemzőjének kompozíciós alkalmazását vizsgálta.[22] Kárpáti János pedig az eredetileg melodikai és harmóniai vizsgálatokra kifejlesztett „elhangolás" elméletét terjesztette ki sajátos, származtatott ritmikai jelenségek értelmezésére.[23] Izgalmas ritmikai megfigyeléseket közölt újabban Frigyesi Judit is *A kékszakállú herceg várá*val kapcsolatos elemző írásaiban.[24] Magával a bolgár ritmussal pedig saját bolgár népzenei kutatásaiból kiindulva Timothy Rice foglalkozott.[25] Mindezeken túl természetesen számos elemző írás, mindenekelőtt Somfai László munkái tartalmaznak egyes ritmikai jelenségekre és általában Bartók ritmikájára vonatkozó fontos észrevételeket.[26] Jellemző azonban, hogy a hangrendszer vizsgálatával szemben Bartók műveinek ritmikája mind a mai napig nem vált önálló te-

19 Pintér Csilla Mária: „A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásiban". *Magyar Zene* XL/2 (2002. május), 175–200. E dolgozat egy Bartók ritmikájáról készülő doktori disszertáció preambulumaként íródott.

20 Pintér Csilla Mária tanulmánya függelékében tematikus csoportokba rendezve közli Bartók írásaiból a leglényegesebb ritmusra vonatkozó helyeket.

21 Bárdos Lajos: „Népi ritmusok Bartók műzenéjében". In: uő: *Harminc írás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 9–40. Bárdos saját meghatározása szerint népzenénk négytagú versütemeinek ritmusképleteit vizsgálta Bartók hangszeres műveiben.

22 Vö: Breuer János: „Kolinda ritmika Bartók zenéjében". In: *Zeneelmélet, stíluselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 84–102.

23 János Kárpáti: „Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music". *Studia Musicologica* 36/3–4 (1995), 365–380., különösen 376–378., ahol Kárpáti a bolgár ritmusból, illetve Bartók 1938-as előadásából kiindulva terjeszti ki az „elhangolás" jelenségét a ritmikára.

24 Judit Frigyesi: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley stb.: University of California Press, 1998, 251–252., ahol a zenei jelentés összefüggésében vizsgálja a ritmikai variálás lehetőségeit *A kékszakállú herceg várá*ban.

25 Lásd többször is hivatkozott tanulmányát a 4. jegyzetben.

26 Mindenekelőtt Somfai László olyan elemzéseire gondolok, mint „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban", ahol a csúcspontokon megjelenő éles pontozások jelentőségére mutat rá, vagy „A *Zongoraszonáta* finaléjának metamorfózisa", mely a sajátos variációs forma elemzésekor természetesen a ritmikai jelenségek, karakterek vizsgálatára is nagy súlyt fektet. „Metrum-törő ritmizálási praktikák" gyűjtőnév alatt még kifejezettebben ritmuskompozíciós eljárásokkal foglalkozik a *Zongoraszonáta* I. tételének elemzése kapcsán tanulmányában: „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről". Mindhárom tanulmányt lásd Somfai: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 88–103., 270–276., valamint 153–193.

rületté.[27] Az itt következő példatár – Bartók zenetörténeti hivatkozásaiból kiindulva – a különféle ötös ritmikai jelenségeket kívánja áttekinteni Bartók életművében.

Az ötös egység, mely Bartók bolgár ritmusaiban is szerepet kap, aránylag gyakran és markáns sajátságként jelenik meg Bartók zenéjében. Előfordulása sokféle lehet, s talán éppen ez a sokféleség is fölkeltheti érdeklődésünket. Különböző megjelenési formái kétségkívül különböző gyökerűek, ám heterogenitásuk ellenére is érdemes megkísérelnünk rendszeres vizsgálatukat. Legyen szó akár ütemfajtáról, mint az egymástól általában rendkívül különböző 5/8 és 5/4, akár a sokféle ritmikai szinten jelentkező ötös csoportok (kvintolák) valamelyikéről, nyilvánvalóan közös valamennyiben az európai műzenében uralkodó kettes és hármas osztástól való szándékos eltérés. Az alábbi táblázatokban kísérletet tettem mind az ötös ritmuscsoportok, mind az ötös osztású ütemek tipológiai vizsgálatára. A táblázathoz kapcsolódó példasor a legjellemzőbb esetekből válogat. Elsőként lássuk az ötös ritmuscsoportok típusait *(1. táblázat):*

***1. táblázat.* Ötös ritmuscsoportok Bartók zenéjében**

A) KÍSÉRETBEN

Típus	**Példa***
hangzatfelbontásban	gyakori korai művektől
skála-passzázsban	gyakori korai művektől
ismétlődő figuráció	**7a**
folyamatos kísérőfigura	**11a, 13b, 12, 14** (zongora), **15a–b**

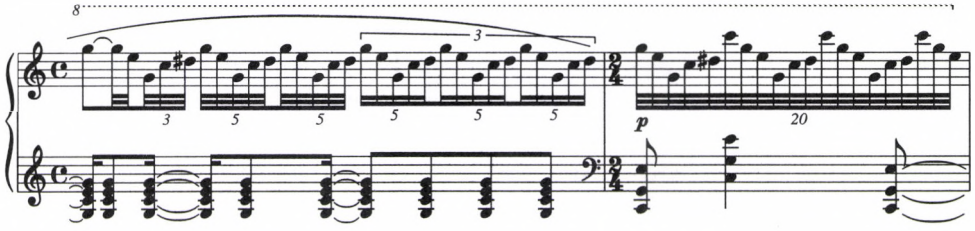
B) FŐSZÓLAMBAN

Típus	**Példa**
népzenei témaként	**16**
ornamensként	
trilla, Doppelschlag	**8,** Hegedűverseny, I, 248
átmenő ornamens	Zongoraötös, 977.
figuratív előke	**9, 14** (hegedű), Zongoraötös, 974
egyéb ornamens	*A kékszakállú herceg vára,* [66], Hegedűverseny, I, 291
frázisvégi figurák	**10,** *A csodálatos mandarin,* [102], Hegedűverseny, I, 95
frázisvégi szélesítés	1. hegedűszonáta, I, vége
futam	**7b**
kvintolás deklamálás	**17a–c**
elszigetelt gesztus	1. elégia, 9
kvintolás főmotívum	**18, 19, 20a**

** A példa rovatban szereplő számok a dolgozat kottapéldáira utalnak. A dolgozatban nem szereplő helyek esetén a megadott egyetlen ütemszám a kvintola egy különösen jellemző formáját vagy sok közül az első előfordulását közli.*

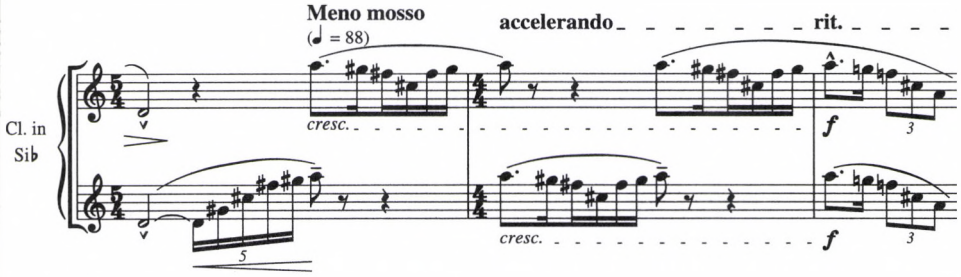
27 A jelenleg használatos legbőségesebb Bartók-bibliográfiában a tárgymutató semmilyen ritmusra vonatkozó kifejezést *(bar, measure, meter, rhythm* vagy *time)* nem tartalmaz, miközben hangrendszertani jelenségek igen részletesen szerepelnek „Theory, special" címszó alatt összegyűjtve, valamint keresztutalással (többek között: *atonality, Golden Section, mistuning, modality and polymodal chromaticism* stb.). Lásd Elliott Antokoletz: *Béla Bartók. A Guide to Research, Second Edition.* New York, London: Garland Publishing, Inc., 1997. Tehát van igazság abban, amit Pintér Csilla Mária megállapít, i. m. 176., hogy Bartók ritmikájának vizsgálata a kutatás elhanyagolt területe. Valamiféle szisztematikus áttekintés, mely a ritmusvizsgálat jelentőségére fölhívhatná a figyelmet, egyelőre nyilvánvalóan hiányzik. Mindenesetre érdemes a bibliográfia tárgyszó mutatójával szembeállítani Bartók írásainak a Benjamin Suchoff által szerkesztett köteteiben található mutatókat. Mind a *Béla Bartók Essays* kötet, mind a *Studies in Ethnomusicology* kötet, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997, tárgymutatója Bartók írásainak, persze nagyrészt népzenetudományi írásainak egész sor ritmikai jelenségre vonatkozó helyét listázza.

A fiatalkori műveitől kezdve különféle tizenhatod és harmincketted passzázsokban, skálamenetekben, illetve akkordfelbontásokban fölbukkanó kvintolák nyilvánvaló örökösei a romantikus virtuóz zongorista repertoárnak *(7a kotta)*.



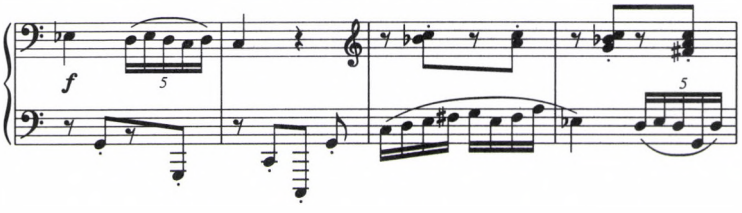
7a kotta. A Zongoraötös *(1903/04) lassú tételéből, 1005–1006. ütem, csak zongoraszólam*

Ettől eltérő használat példáját találjuk a nagy művek közül mindenekelőtt a *Csodálatos mandarin*ban (1918–24), melynek csalogató klarinétfutamaiba szövődnek kvintolák *(7b kotta)*.



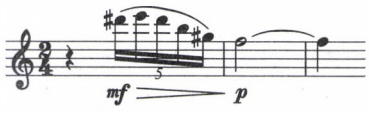
7b kotta. A csodálatos mandarin*ból, [23], csak klarinétszólamok*

Kísérő szerepet játszó ismétlődő kvintola figurációk éppúgy ismerősek Liszt, mint például Debussy zongoraműveiből (többek között a *Preludes* „Brouillard" című darabjából). A lehetséges asszociációs kör rendkívül tág, ha egy kvintola kiírt ornamensként jelenik meg. Egyik esetben Schumann *Carnaval*jának „Eusebius"-a vagy Liszt *Ricordanzá*ja, más esetben népzenei vonós vagy dudajáték, megint máskor a legáltalánosabb műzenei díszítési praxis adhatja a hátteret. (A táblázatbeli tipológia inkább formai, mint tartalmi sajátosságok alapján igyekszik rendezni a főbb kvintolafajtákat.) A konvencionálishoz közel álló, mégis hangsúlyosan népies ornamens jellemző példája a *Mikrokomosmos* 5. füzetének két darabja is, a *Falusi tréfa* (130. szám) és a *Dudamuzsika* (138. szám) *(8. kotta)*.



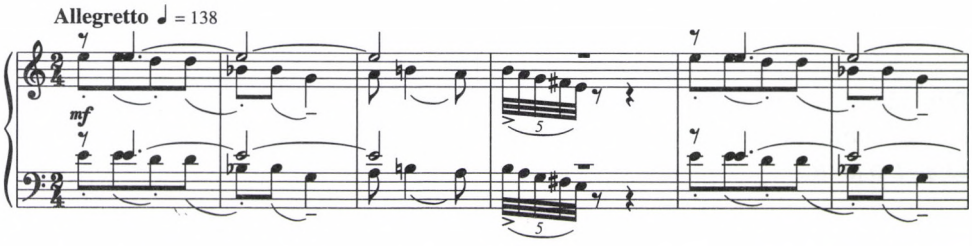
8. kotta. A Falusi tréfá*ból (*Mikrokosmos, *130. szám), 13–16. ütem*

A díszítések azonban gyakran öltik nem-konvencionális figurák alakját. Ilyenkor leggyakoribb a gyors előkeként funkcionáló kvintola, mint például az *1. hegedűszonáta* (1921) III. tételének melléktémaszerű epizódjában *(9. kotta)*.[28]



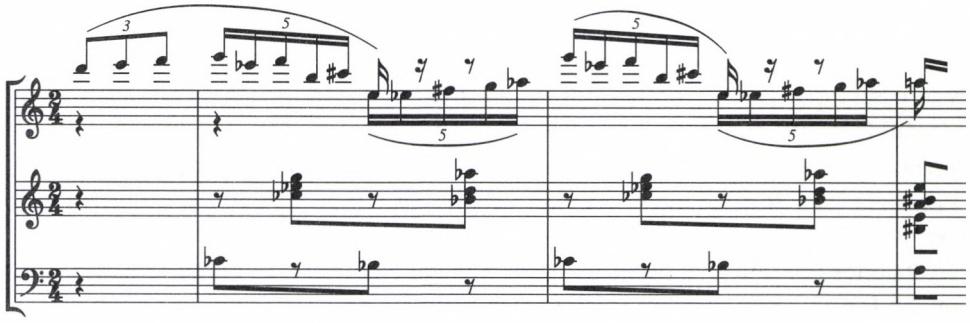
9. kotta. Az 1. hegedűszonáta *III. tételéből, [27]*

Amilyen gyakori az előkeként funkcionáló kvintola, olyan gyakori a frázisvégi, általában ereszkedő, lehanyatló kvintola zárófigura, amelyet lélegzetvétel vagy rövid szünet követ. Ez a gesztus jelen van a *Hegedűverseny* (1937/38) I. tételében is, de korai példáját megtaláljuk a *Vázlatok* (1908) „Oláhos" című darabjában *(10. kotta)*.



10. kotta. Az Oláhos (Vázlatok, *6. szám) kezdete*

A kvintola egyik, Bartók művein végighúzódó, újra és újra feltűnő használata az, amikor az ötös mozgás a kíséretben folyamatos háttérhangzást teremt. Megjelenik már az op. 2-es zenekarra és zongorára írt *Scherzó*ban (1905). A főrész variált visszatérésében (Da capo, ma poco variato) egy fontos vonóstéma variánsa szerepel a fuvolákon folyamatos tizenhatod kvintolákba simulva *(11a–c kotta)*.



11a kotta. Scherzo zenekarra és zongorára, *op. 2, 810–812. ütem*

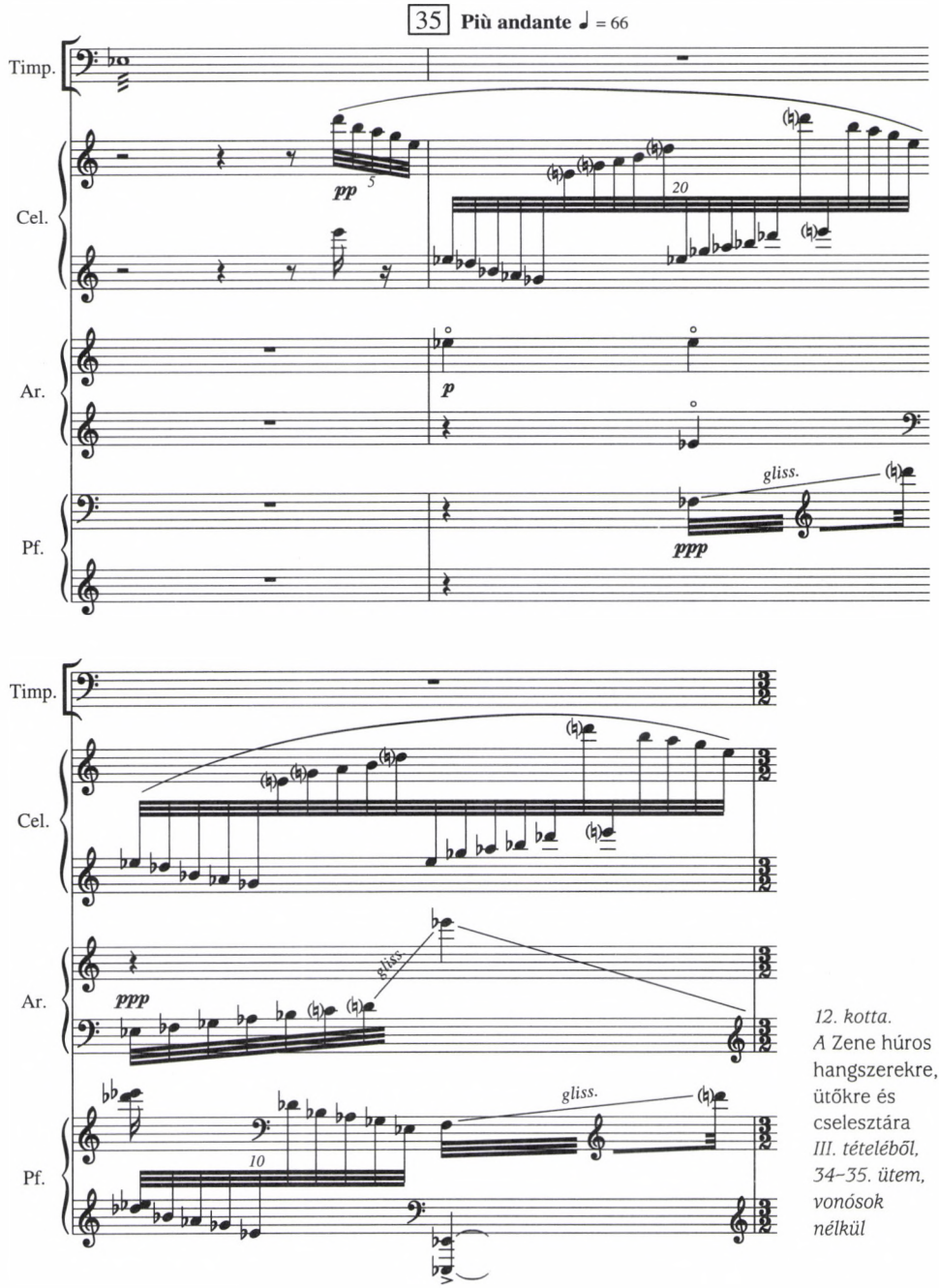


11b–c kotta. Scherzo zenekarra és zongorára: *(b) a téma első megjelenése a 49. ütemben (1. hegedű) és (c) változata a Da capo kezdetén az 598. ütemben (klarinét)*

28 A tétel elemzéséhez lásd Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 284.

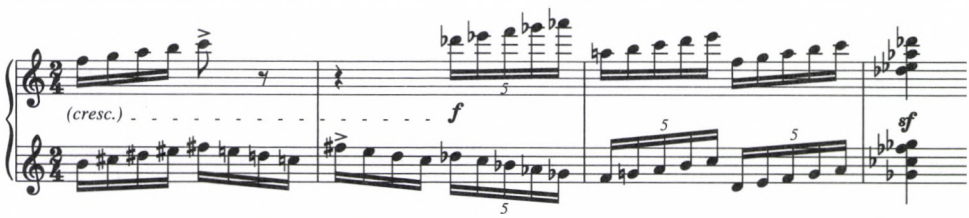
Feltűnő, hogy a szokatlan ritmus szokatlan tonális pillanatban, egészhangúságot körülírva, bővített hármas fölött jelenik meg.

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (1936) lassú tételében a 36. ütem (Più andante) felütésén a cseleszta indít egy gyors pentaton kvintola-figurát, mely végül is két pentaton rendszer folytonos váltakozásához vezet *(12. kotta)*.



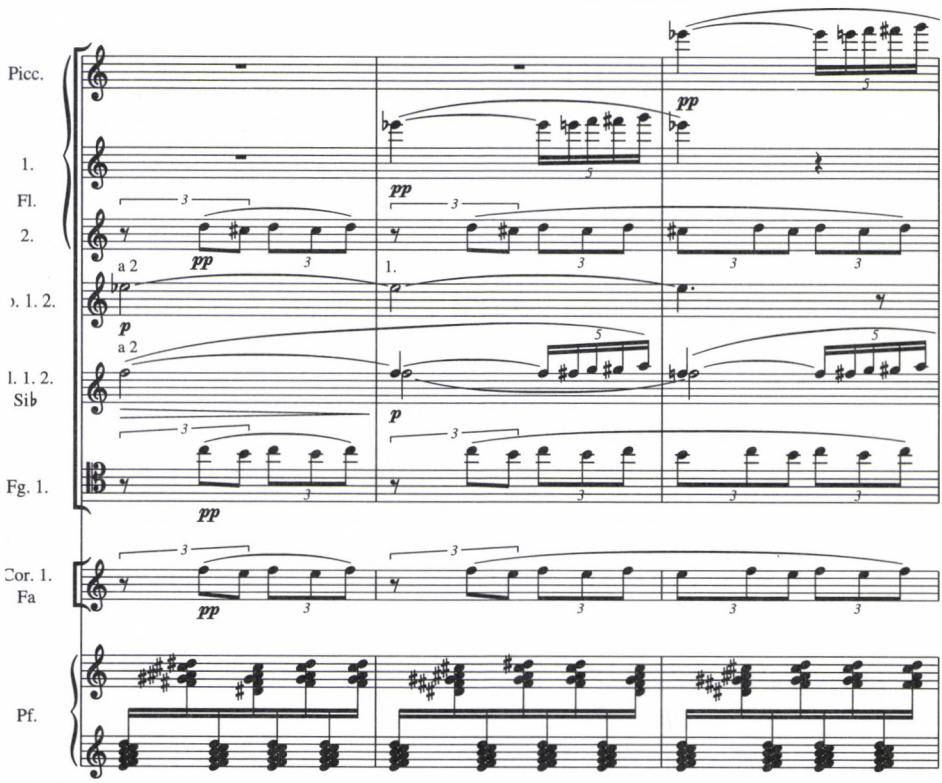
12. kotta.
A Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára *III. tételéből, 34–35. ütem, vonósok nélkül*

A kvintola ritmikát glissandókkal váltogatva a zongora és a hárfa is átveszi. E hangzási „függöny" a vonósok flautando játszandó tremoló hosszú hangértékekben kibontakozó, tölcséresen táguló témájának hátterét adja. Hasonlóképp meglehetősen elmosódott a ritmikai elem a *2. zongoraverseny* (1930–31) II. tételének 2/4-es Prestójában, ahol kvintolák többféle funkcióban is feltűnnek. Először a zongoraszólamban jelentkeznek az 56. ütemben, ahol az addigi gyors tizenhatod skálamozgást a *f* dinamika elérésekor tovább sűrítik *(13a kotta)*.

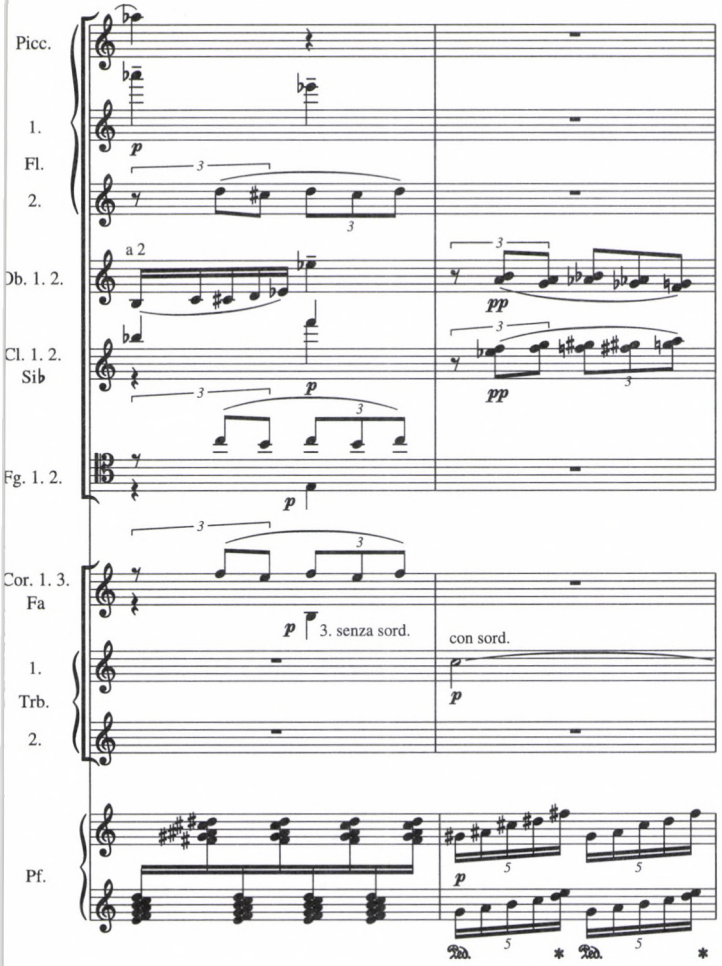


13a kotta. A 2. zongoraverseny, *a II. tételének középrészéből, 55–58. ütem, csak zongoraszólam*

Később többször is folyamatos kvintolákkal dolgozik a zongoraszólam: a kvintolák a 107. ütemtől az addigi clustereket váltják fel, majd a 124. ütemtől harmincketted kvintolamenetek váltakoznak tizenhatod párokkal. Elszigetelt kvintolák kromatikus menteket alkotva megjelennek a fúvósok „madárhangjai" közt is *(13b kotta)*.



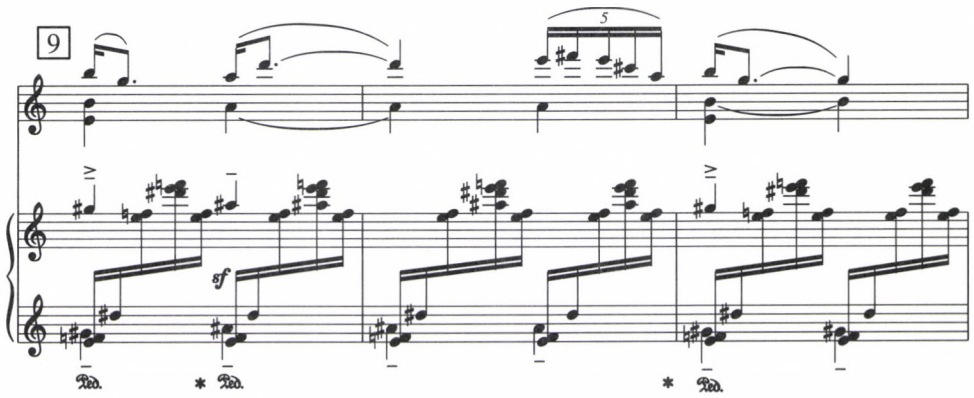
13b kotta. A 2. zongoraverseny, *a II. tételének középrészéből, 103–107. ütem, vonósok nélkül*
(folytatása a következő oldalon)



A folyamatos kvintolameneteknek mind a zongoraversenyből, mind a *Zenéből* vett példái esetén a pentaton fekete billentyűk ötössége, illetve a kéz öt ujja is bizonyára szerepet játszott a kísérő figura megválasztásában.

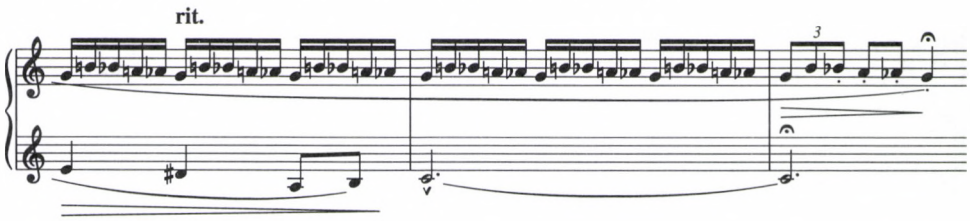
Van természetesen olyan kíséretfunkcióban jelentkező folyamatos kvintola is, melynek ritmikai sajátsága nagyon markáns szerephez jut. Az *1. hegedűszonáta* III. tételének már röviden idézett, népi hegedűjátékot imitáló második (mellék-) témáját kísérő ötöknek határozott ritmikai profiljuk van *(14. kotta, lent)*.

Mégis gyakoribb a kvintolás kíséret hangzási effektusszerű alkalmazása. Meglepően hasonló alapgondolatra épül a *3.*



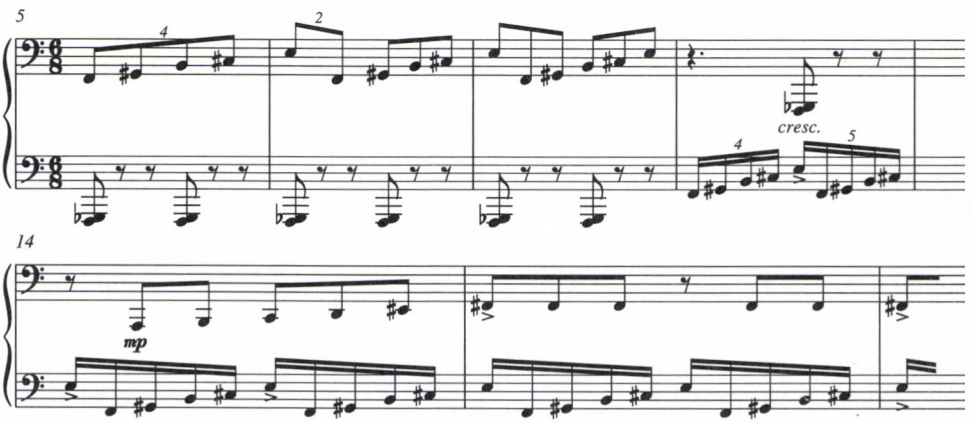
14. kotta. Az 1. hegedűszonáta *III. tételéből, [9]*

bagatell (1908) és a majd húsz évvel későbbi *Szabadban* ciklus (1926) „Hajsza" tétele. A Bagatell kromatikus jobb kéz kísérőfigurája *(15a kotta)*



15a kotta. A 3. bagatell *vége*

és a „Hajsza" – Lendvai Ernő terminológiája szerint[29] – gamma-akkordot játszó bal kéz szólama *(15b kotta),*

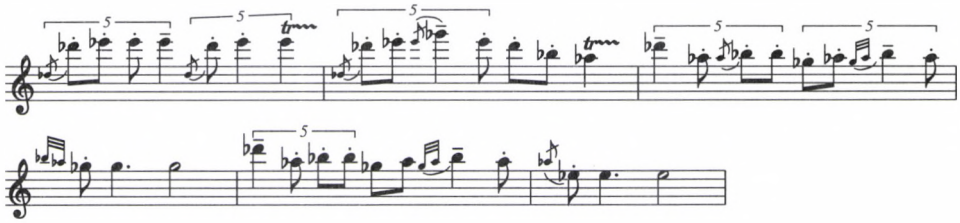


15b kotta. A Hajsza *elejéről (*Szabadban *5. tétel), 5–8. és 14–16. ütem*

a szűk, illetve tág fogástól eltekintve, ugyanarra a körkörös kézmozgásra épül, melynél a súly mindig a hüvelykujjra kerül. Érdekes összefüggést teremt a két darab között a gyors kísérőfigura tempókezelése: míg a Bagatell végén fokozatosan ritkul ki és *épül le,* addig a „Hajsza" kezdetén fokozatosan sűrűsödik ritmikailag és fölgyorsulva *épül föl.* Mindkét tételre jellemző emellett a másik kéz ritmikailag független dallamvezetése. Míg azonban a Bagatellben a dallam főként negyed és nyolcad értékekben mozog, a „Hajszá"-ban a nyolcad triola uralkodik. A kvintola és triola ilyesfajta szembeállítása Bartóknál többször is megjelenik, s szinte fontosabbnak és jellemzőbbnek tűnik, mint akár az ötös és kettes osztás egymásra helyezése. Ott van például a *2. zongoraverseny* „éjszaka-zenéjé"-ben is (lásd ismét a *13b kottát* a *196. oldalon).*

29 A „Hajsza" kíséretének egy rövid részletét, ahol még csak a dúr-moll akkord jelenik meg, Lendvai is közli az alfa típusú akkordok ismertetésekor. Lásd Lendvai Ernő: *Bartók költői világa.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971, 444–445.

A kíséret mellett, a tematikus anyagban is meghatározóvá válhat a kvintola. S nem is csupán a tematikus anyag díszítő figurájaként, ahogy néhány korábbi példában láttuk. Kivételesnek mondhatók a *6. improvizáció* népi dallamot *poco rubato* idéző kvintolás ritmusai *(16. kotta)*.[30]

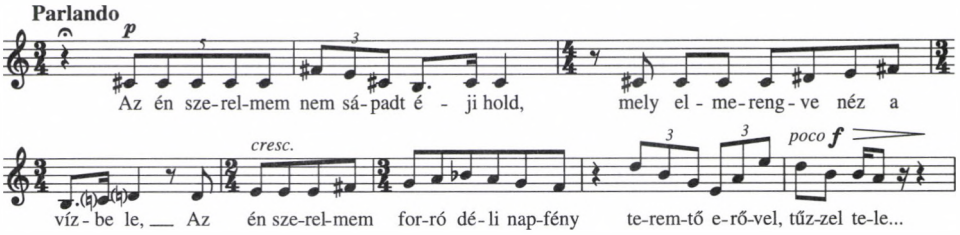


16. kotta. Az Improvizációk *6. számából, 6–11. ütem*

Többször is föltűnnek azonban kvintolás egységek Bartók expresszív szóló vokális zenéjében. Operája, a *Kékszakállú herceg vára* (1911) Judit-szólamában éppúgy találunk jellegzetes kvintolás szövegdeklamálást, mint két dalciklusában, az op. 15-ös és az op. 16-os (Ady) dalokban (mindkettő 1916). A két dalrészlet a szöveg meglepően hasonló kezelését mutatja. Az op. 15-ös ciklus Gombossy Klára versére írt nyitó dalának kezdete így hangzik:

Az én szerelmem nem sápadt éji hold,
mely elmerengve néz a vízbe le,
Az én szerelmem forró déli napfény,
teremtő erővel, tűzzel tele...

11-es és 10-es sorok váltakoznak *xaya* rímképlettel. Bartók a páratlan sorokat 5 + 6 szótagra tagolja, a hatodik szótagot helyezve mindig ütemkezdő súlyra; az erre eső hangot többé-kevésbé dallamvezetéssel is kiemeli *(17a kotta)*.



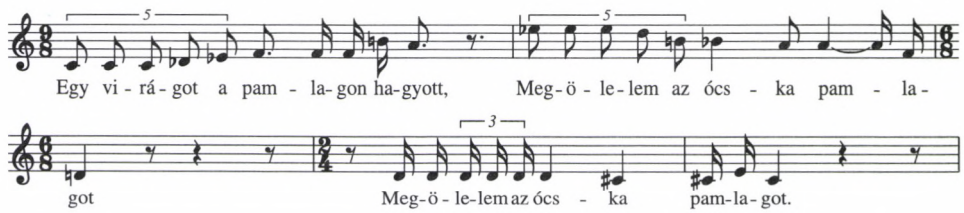
17a kotta. Öt dal, *op. 15, az 1. darabjának kezdete, csak énekszólam*

30 A Vikár Béla gyűjtötte dallam, „Jaj istenem ezt a vént" első lejegyzésében nyoma sincs kvintolának. Ezért tartotta Bárdos Lajos „önkényesnek", de ugyanakkor a népzenei ritmika rugalmas variáló hajlamával összhangban lévőnek Bartók kvintolás változatát, mely emlékeztette Bárdost az általa „erdélyi kvintola"-ként említett ritmusmegoldásra. Lásd Bárdos: i. m. 11. és 39–40. Lampert Vera mutatta ki, hogy a Vikár-felvételen a dallam első versszaka kvintolás, noha ez a népzenei lejegyzésen csak jóval későbbi revízió eredményeként jelenik meg. Vö. Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 27–29.

A parlando deklamálást bevezető, súlytalanul induló kvintola egyetlen hangon recitálva mondja a verset indító kulcsfogalmat. Az indítás súlytalanságát az első negyed fermátája külön is jelzi. A már szilárdabb metrikai struktúrában a harmadik sor hasonló indítása már nem kvintolaként, hanem a névelőt nyolcad felütésre helyezve kezdődik. A dal kezdetének mintegy véletlenszerű kvintolájához szorosan kapcsolódik a 4. Ady-dal *(Egyedül a tengerrel)* 2. versszakában a hasonló szövegkezelés.

Egy virágot a pamlagon hagyott
Megölelem az ócska pamlagot
Megölelem az ócska pamlagot.

A vers 10 szótagos sorait Bartók itt is úgy kezeli, hogy az első öt szótag deklamálása mintegy bevezetőül szolgál a nyomatékkal ellátott, kiemelt hatodik szótaghoz: „*pam*lagon", illetve, „*ócs*ka". A nyomaték a kvintola egyenletes ritmikáját megtörő hosszabb hangértékből adódik *(17b kotta)*.



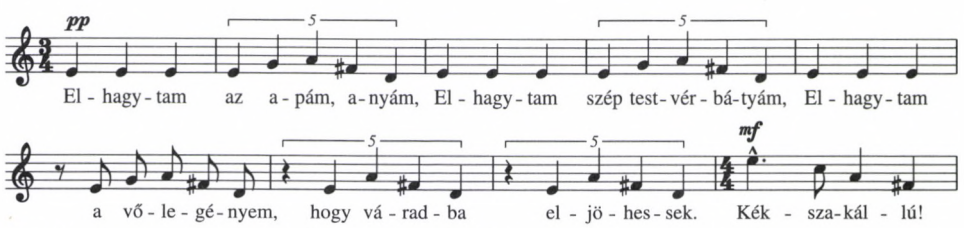
17b kotta. Ady-dalok, *op. 16, a 4. darabból, „Egyedül a tengerrel", 11–15. ütem, csak énekszólam*

A mélyről fölfele kapaszkodó *p* első sorral szemben a második, mintegy tükörképeként magasról indul, *mf*, rallentando, és ernyedten lehanyatlik. Ezúttal metrikusan szilárdabb és jelentősebb a kvintola szerepe. A másodikkal azonos szövegű harmadik sor megzenésítésénél azonban itt is, akár az op. 15 1. számában, mint esetleges jelenség eltűnik a kvintola, helyette súlytalan kezdéssel (az előző sor szenvedélyes kezdésére válaszolva reménytelenül) két tizenhatod s tizenhatod triola kombinációja adja az öt sorkezdő szótagot.

Egészen másképpen használ kvintolát Bartók Judit szólamában operája bevezető jelenetében.

Elhagytam az apám, anyám
Elhagytam szép testvérbátyám,
Elhagytam a vőlegényem,
Hogy váradba eljöhessek.

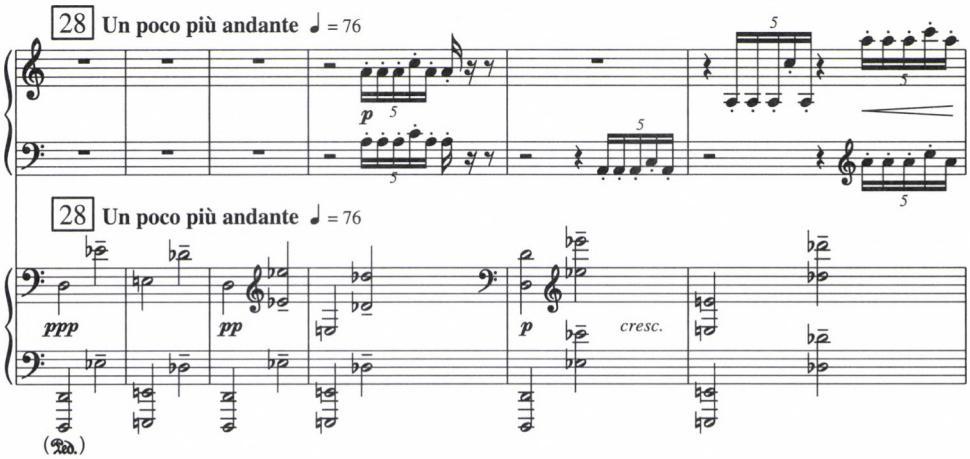
Ezúttal a 8 szótagos sorok második fele adja az öt szótagú egységeket *(17c kotta)*.



17c kotta. A kékszakállú herceg várából, *[6], Judit szólama*

Az első sorok azonos, szinte fogadalomtételt sugallón szigorú, egy hangon deklamáló „Elhagytam" indítása szolgál bevezetőként és – mintegy az asyndetont, az „és" hiányát megzenésítve – fogja össze kvintolába a sorok hátralévő részét. A harmadik sorban egy ütemkezdő nyolcad szünet függeszti föl a kvintolák sorát, ám érdekes módon éppen ennek az ütemkezdő szünetnek lesz köszönhető, hogy a negyedik sor két négyszótagos fele egy-egy kvintolás ütemet ad. Ezek azonban már a magasan és súlyon induló „Kékszakállú" motívumot vezetik be, némiképp hasonlóan a dalok hangsúlyos szótagot előkészítő kvintoláihoz.

A kvintola legfigyelemreméltóbb (és legemlékezetesebb) megjelenési módját Bartók hangszeres szólamaiban találjuk. Jellemzője a legtöbb esetben az, hogy hangismétlő formája társul a Bartók zenéjében ugyancsak meghatározó szerepet játszó kistercugrásos motívummal.[31] Különösen fontos szerepet játszik ilyen alakja a *Kétzongorás szonáta* (1937) lassú tételében *(18. kotta)*.

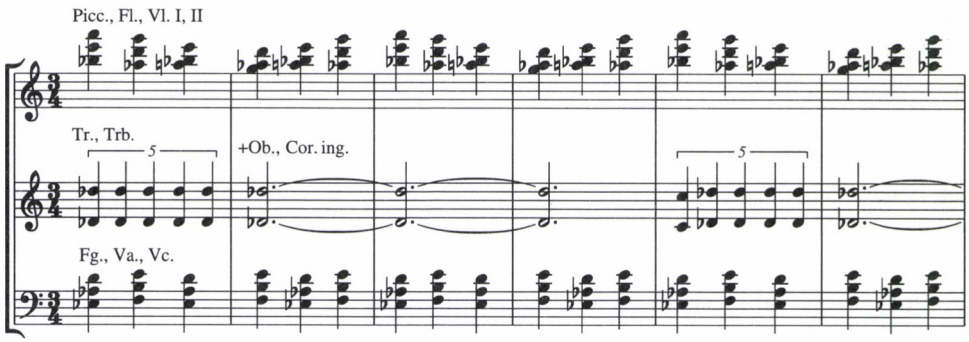


18. kotta. Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, *a II. tételéből, 28–33. ütem*

A tétel középrésze (Un poco più andante) és kódája (Più andante) ebből a kvintolamotívumból építkezik. Hol előtérben áll, mint a középrész 28. ütemtől kezdődő első szakaszában, hol kíséret funkciót kap, mint a 48. ütemtől induló magas fekvésű kromatikus „korál" dallam alatt.[32] Nem teljesen új azonban a kvintola ilyen kiemelt motívumként való megjelenése. Hasonlóan fontos szerepet kapott már a *Négy zenekari darab* (1912–1921) Scherzójában is *(19. kotta a 202. oldalon)*. A Scherzo témájával szemben kontrasztként jelenik meg a trombita és harsona 12. ciffernél fellépő hangismétléses kvintolamotívuma, mely mindig egy tartott hangba torkollik. A kíséretet akkordmixtúrák folyamatos negyedei adják. (A fafúvósok és vonósok fönti és lenti

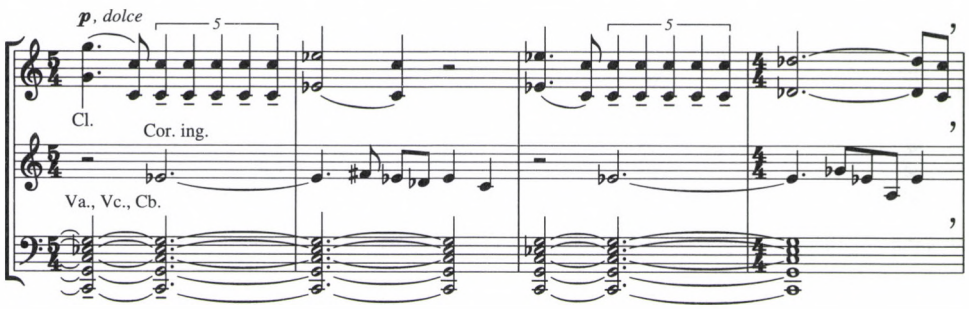
31 Kárpáti János mint „Bartók egyik legszubjektívebb melódiagesztusa" beszél e kistercmotívumról, lásd *Bartók kamarazenéje*, 321.

32 A középrész első szakaszában Lendvai Ernő találóan természethangokat, a második részében „korált" hall, vö. *Bartók stílusa*, Budapest: Zeneműkiadó, 1955 (utánnyomás: Akkord, 1993), 55.



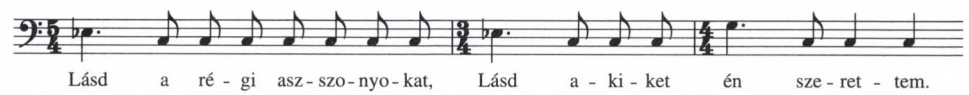
19. kotta. A Négy zenekari darab *II., Scherzo tételéből, [12]*

akkordjai egyaránt a kvart + tritonus szerkezetre épülnek.) A Scherzo 3/4-es ütemből adódóan a kvintola az öt–három szembeállítását eredményezi, ami, mint láttuk, másutt is előfordul, de leginkább a későbbi „Hajszá"-ban vált fontossá. A *Négy zenekari darab* komponálásához időben nagyon közel áll *A kékszakállú herceg vára* egyik egészen egyedülálló részlete. A mű zárásától eltekintve alighanem ez az egész darab legtragikusabb pillanata. A 7. ajtó föltárulásának pillanatában az iménti példákon is látott hangismétléses – ezúttal lassú hangismétléses – kvintolamotívumok tűnnek föl, melyek ismét csak a kistercugrásos témagondolatból indulnak ki *(20a kotta)*.



20a kotta. A kékszakállú herceg váráról, *[121]*

A klarinéton megszólaló motívum, melybe a különös kvintola a lüktetést elbizonytalanítóan szövődik bele, a Kékszakállú „Lásd a régi asszonyokat" mondatát elővételezik *(20b kotta)*.

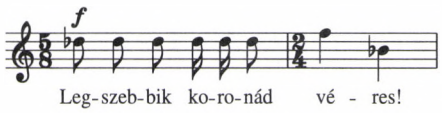


20b kotta. A kékszakállú herceg váráról, *[122], Kékszakállú szólama*

A különleges ritmika jelentőségét csak még jobban aláhúzza, hogy a klarinét szólam a vokális szólamban később logikusan megjelenő hat nyolcad *helyett* játszik tenuto

kvintolahangokat. E részlet egyúttal az ötös metrum (ezúttal 5/4) megjelenésének is érdekes példája.

Habár a kvintola és az ötös ütem megjelenésének kérdése többnyire nyilvánvalóan jól elkülöníthető egymástól, Judit mondatának, „A legszebbik koronád véres" megzenésítése 5/8-ban van ugyan *(21. kotta)*,



21. kotta. A kékszakállú herceg várából, *[59], Judit szólama*

de közel áll a kvintolás deklamatív helyekhez.[33] Nem véletlen, hogy itt is egyetlen hangon deklamáló kvázi kvintola (belül aprózással) a hangsúlyos *„vé*res" szóra vezet. Ez a példa ily módon átvezet a vizsgált jelenségek második csoportjához, az ötös osztású ütemekhez *(2. táblázat)*.

***2. táblázat.* Ötös osztású ütemfajták Bartók zenéjében**

A) 5/4-ES ÜTEM

Típus	**Példa**
énekszöveggel összefüggő 5/4	„Mihálynapi köszöntő"
tánc 5/4-es torzításban	**22, 23**
„szögletes" 5/4	**24**
5/4-es frázis	*A kékszakállú herceg vára* végén

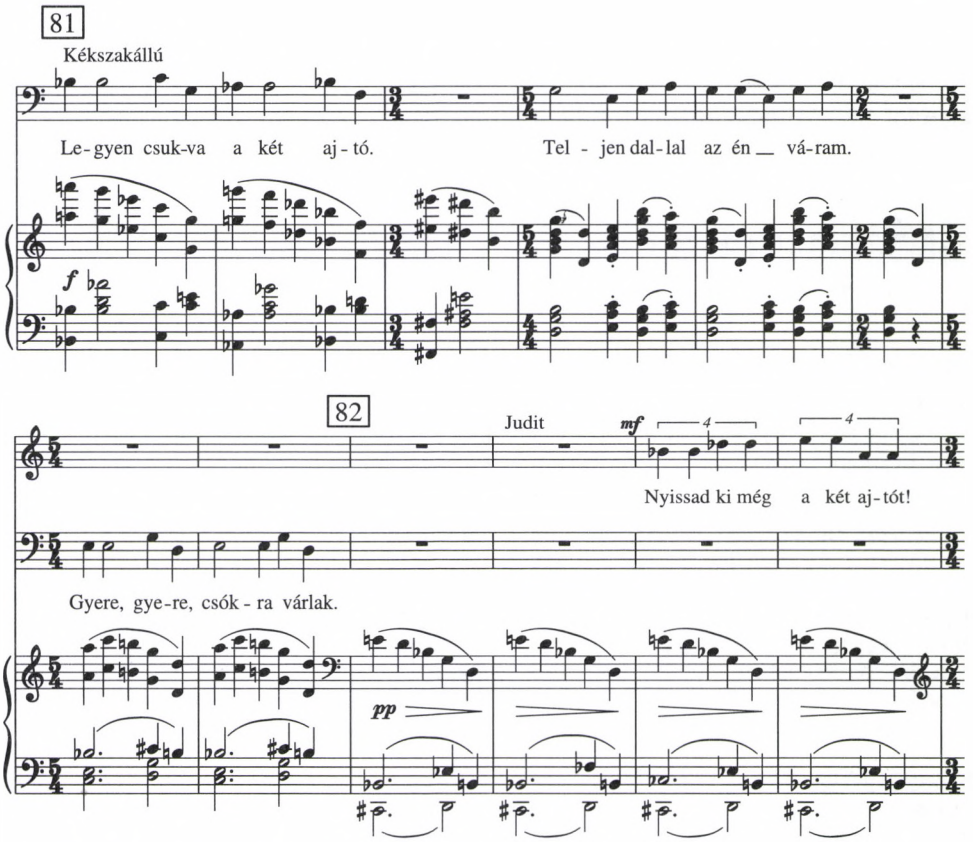
B) 5/8-OS ÜTEM

Típus	**Példa**
énekszövegből adódó 5/8	**21**
motívum-torlasztásos 5/8	**26b**
5/8 változó ütemben („kolinda ritmika")	gyakori a tízes évektől, de különösen a húszas évek közepétől
folyamatos, gyors 5/8	**25**

Talán legemlékezetesebb Bartók 5/4-et használó művei között a *Gyermek és nőikarok* „Mihálynapi köszöntő"-je (1936). Ugyan a komponista itt is gyakran él az ütemváltás lehetőségével, a darab nagyrészt 5/4-ben íródott, alighanem az 5-szótagú kezdősor („Serkenj fel lantos") ihletését követve, de az 5/4-es ütemet rendkívül változatosan használja ki.[34] Azonban az 5/4-ek Bartóknál szívesen jelennek meg tánc karakterrel, leginkább ritmikailag eltorzított táncként, mint *A kékszakállú herceg vára* 5. ajtó jelenetében *(22. kotta a 204. oldalon)*

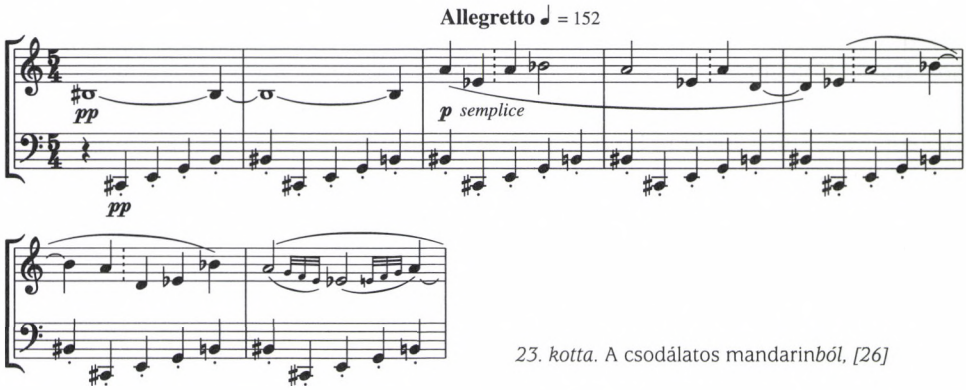
33 A kottapéldában a kéziratok alapján javítottam a kiadásokban tévesen szereplő *d*-t *desz*re.

34 Lásd a darab részletes elemzését Szabó Miklós könyvében, *Bartók Béla kórusművei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 156–166. Szabó Miklós fölveti, hogy talán tartalmi oka is lehet annak, hogy a kórusmű rítushoz kapcsolódó szövegét Bartók éppen 5/4-ben zenésítette meg. Az 5/4-del kapcsolatban ugyanis Lendvai „babonás-mágikus" vonást említ. Vö. Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 129.



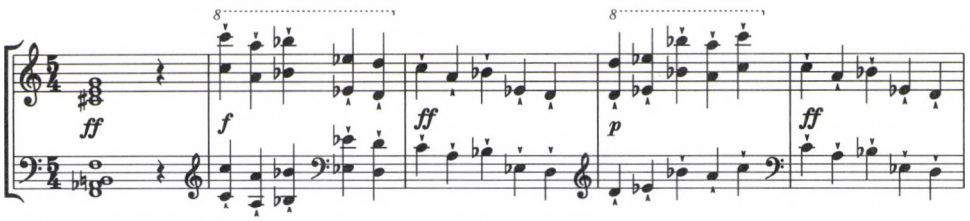
22. kotta. A kékszakállú herceg várából, *[81], a zongorakivonatból*

vagy *A csodálatos mandarin*ban a lány és a kis diák táncánál *(23. kotta).*



23. kotta. A csodálatos mandarin*ból, [26]*

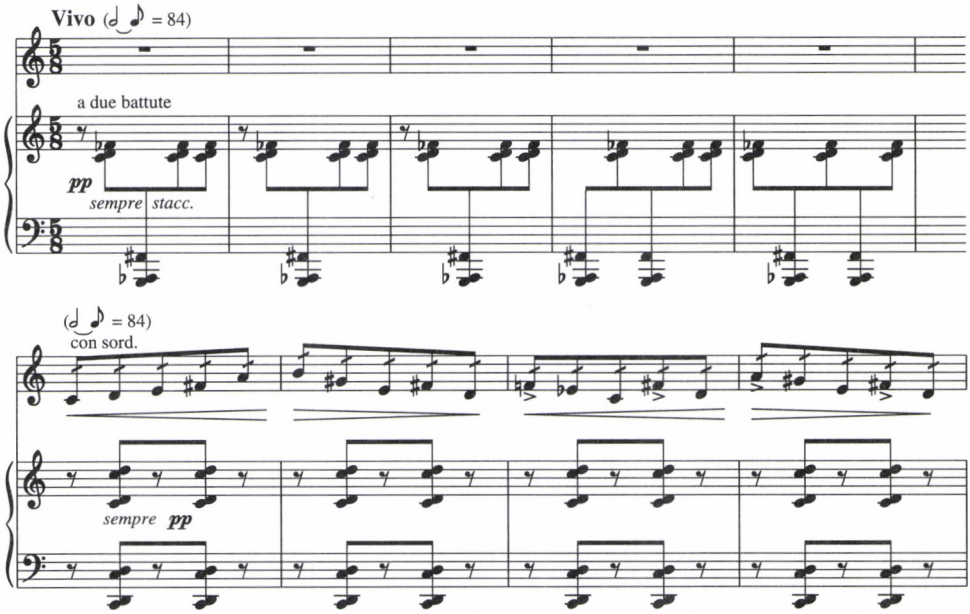
Teljesen más karaktert kap a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* hídformájú lassú tételében, melynek más részletét már a kvintola kapcsán idéztük *(24. kotta, a szemközti oldalon).*



24. kotta. A Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára *III. tételéből, 45–49. ütem, zenekari zongoraszólam*

Mi sem állhatna távolabb a tánctól ennél a különös, félelmetes részlet szögletességénél. (A különös dermedtséget a zongoraszólamban feltűnő, Bartók notációjában ritka ékalakú staccatók is jelzik.)

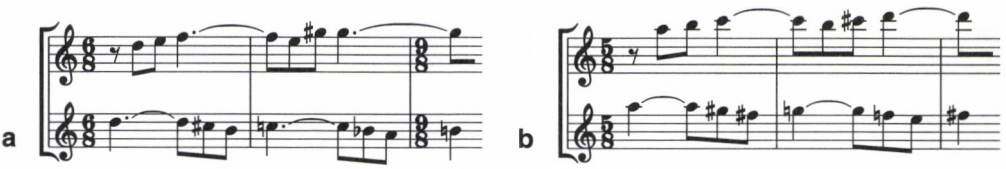
Többféle 5/8-os ütemmel találkozhatunk Bartók zenéjében. Leggyakoribbak a változó ütemek közt fölbukkanó 5/8-ok. Vannak azonban folyamatos 5/8-os területek. Az egyik ilyen hosszabb terület, a *2. hegedűszonáta* (1922) II. tételének Vivo szakasza *(25. kotta),*



25. kotta. A 2. hegedűszonáta *II. tételéből, [35]*

tempóban meglepően egyezik Bartók jóval későbbi bolgár ritmusú 5/8-ával. A zongora bevezetőjében 420-as a nyolcad metronómszáma, a hegedű belépésekor 350-es. S bár a kezdő zongoraanyag játszik a súlyok elhelyezésével, a hegedűszólamban 3 + 2-es osztás áll be. Az 5/8-os ütem kétszer is fontos szerepet kap a *Cantata profaná*ban (1930). A kezdő kórusanyagnak a II. rész végzetes „De mi nem megyünk" mondatát követő rejtett visszatérése 5/8-os, s nyilvánvalóan jól egybevág a „De ők

nem mennek" nyugtalanul ismételgetett, öt szótagos egységeivel. Érdekesebb azonban, ahogy az 5/8-os ütem magában az I. rész kórus-bevezetőjében feltűnik *(26a kotta)*.



26a–b kotta. A Cantata profana *kezdetéből: (a) 19–21. ütem (oboa és klarinét) és (b) 23–25. ütem (fuvola és oboa)*

Itt a fafúvósok barokkos kétszólamú ellenpontja a meghatározó. Az eredetileg 6/8-ot adó szekvenciálisan vezetett kétszólamú anyag *(26b kotta, lásd fent)* egy pillanatra (egy ütem erejéig) 9/8-ra tágul, majd a motívumpárok torlasztása révén 5/8-osra sűrűsödik. Itt tehát közvetlen egymásutánban figyelhetjük meg, hogyan „sűrűsödik össze" „az izgalmasság fokozására" egy témakarakterben Bachra hivatkozó zenei gondolat Bartók számára talán Wagner zenéjéből emlékezetes technikai megoldással.

Egy ütemfajtának, de még inkább egy ritmuscsoportnak természetesen kontextustól függ a jelentősége, értéke. Az ötös ritmikai egységek megjelenése igen gyakran párhuzamba állítható azzal, ahogy páros osztással szemben a hármas osztás vagy éppen hármas osztással szemben a négyes, akár az ütemek szintjén – proporcióként – akár a kisebb ritmikai egységek szintjén jelentkezik. Az ötös ritmika ugyanakkor nem áll magában Bartók műveiben. Sok esetben hasonlóképp jelentkeznek, s nagyon hasonló szerepet kapnak a hetes ritmikai egységek (szeptola, 7/4, 7/8). Végül pedig az ötös ritmika vizsgálata kapcsán bemutatott karakterek, gesztusok egy része távolról sem kizárólagosan kötődik az ötös ritmikához. Így például egy frázisvégi lehanyatló figura nem szükségszerűen kvintolaként jelenik meg, de jellemző, hogy a kvintola is játszhatja ezt a szerepet.

Közös a legtöbb példában, hogy jelen van bennük – tempótól, ritmikai vagy metrikai szinttől függetlenül – valamiféle „kvintola-érzet". Még akkor is, ha az egyik kivételes példában, a *6. improvizáció* témájában éppenséggel a Bárdos Lajos által vizsgált „négyütemű" ritmus variánsáról vagy sajátos megjelenésmódjáról van szó. E példa mindazonáltal arra figyelmeztet, hogy a formailag „ötös" ritmika alá sorolható jelenségek – mondjuk eredetük folytán – más ritmikai jelenségekkel is kapcsolatot tartanak, vagyis mintegy „látszólag" ötös ritmusúak. Ezzel szemben viszont a *Kontrasztok* III. tételének triótémája azt mutatja, hogy nem ötösnek látszó ritmikai jelenségben „ötütemű" ritmust, egyszersmind egy rejtett „kvintolaérzet" is jelen lehet. Az ötös ritmika, az általam itt alkalmazott leszűkített értelemben véve is, különféle összefüggésekben és különféle funkciókban figyelemre méltó szereplője Bartók műveinek. Megjelenhetnek ugyan elszigetelten, leggyakrabban mégis úgy találkozunk velük, hogy egy rövidebb-hosszabb terület – akár egy teljes darab – karaktere számára meghatározók lesznek. Különböző helyzetekben alighanem jelentésük is meghatározható. Sokszor nyugtalanítóak (mondjuk a „Hajszában" biztosan), gyak-

ran különösek, talán félelmetesek is (mint a *Zene* valamelyest elidegenített 5/4-es szakasza), máskor, legalábbis *A kékszakállú herceg várá*nak hetedik ajtaja előtt mérhetetlen fájdalmasak. De lehetnek titokzatosak, mint a *2. zongoraverseny* Prestójában, vagy akár mágikus hatásúak, mint a *Kétzongorás szonáta* lassú tételében.

Ötös ritmuscsoportok és ötös ütemek általában valamilyen uralkodó rend (kettes, hármas, négyes osztás) összefüggésében és azzal *szemben* lépnek fel. Ha jellegzetes funkciót kapnak is kísérőanyagként a zenei háttér megteremtésében, tematikus funkcióban minden esetben fölfokozottá teszik a kifejezést. Vannak azonban olyan helyek, melyek egyértelműen mutatják, hogy a szokatlan ritmusjelenség az adott környezetben szokatlan harmóniai jelenséggel is összekapcsolódhat. Mindenekelőtt az op. 2-es *Scherzo* kvintoláira gondolhatunk, melyek distanciális, hangnemközi bővített hármas vázzal egyidejűleg lépnek fel, vagy a *Négy zenekari darab* ugyancsak scherzo karakterű tételére, ahol akkordmixtúrák kísérik. Ilyenkor még inkább hangsúlyt kap az ötös ritmika rendet megbontó sajátsága.

Bartók „bolgár ritmusai", melyeket az 1938-as előadás kapcsán röviden megvizsgáltam, éppen csak érintkezni látszanak az ötös ritmikával, amennyiben az 5/8 egyike a lehetséges bolgár ritmusú ütemfajtáknak is. Csakhogy nem véletlen, hogy a zeneszerző számára, valahányszor ezekről a különös ritmikai lehetőségekről kívánt beszélni, a magyar és román népzenei anyagban is fölbukkanó 5/8-os és 7/8-os ütemekre hívta fel a figyelmet, melyek, mint hangsúlyozta, olyan régóta vonzották. Ezek képezték számára a logikai átvezető láncszemet a húszas évek végén megismert bolgár ütemfajtákhoz. Éppen ezért érezhetjük úgy, hogy a viszonylag későn megtalált bolgár ritmus – ez a szokatlant szabállyá emelő ütemfajta –, ahogy Bartók kompozícióiban megjelenik, valamit magába építhetett azokból a gyakran ellenkezésre hajló eszközökből, melyek egyik jellemző csoportját az ötös ritmikában ismerhetjük fel. Csakhogy Bartók „bolgár ritmusai"-ban, ez az ellenkezés egy új rend összefüggésébe mintegy letisztultan mentődött át.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS*

RHYTHMIC AND METRIC FIFTHS IN BARTÓK'S COMPOSITION

The article explores Bartók's conspicuous and varied use of rhythmic and metric units comprising fifths, which clearly contributed to his innovative and personal idiom. Fifths may appear as quintuplets on several rhythmic levels or as 5/8 and 5/4 time. Although at first sight a category like this may appear to be a rather mixed and heterogeneous collection of unrelated rhythmic phenomena, a closer view makes it possible to draw up a useful typology of significantly fewer groups of passages, related to one another, in works form different periods of Bartók's career. At the same time, however questionable the inclusion of both rhythmic and metric fifths may appear, their joint examination is not only justified by their similar opposition to conventional means of the Western art music tradition but by a few cases as well where the occasional use of a quintuplet or a change into a five-beat time could be interchangeable. The typology set up in the article (see tables 1 & 2) consists of the following rubrics: (1) rhythmic fifths: (a) in accompaniment: within accompanimental arpeggios; within passagework; repeated figurations; continuous accompanimental figure; (b) in the foreground: as folk-music based thematic material; as ornament (trill, Doppelschlag, etc.); upbeat figuration; figuration at phrase end; thematic arpeggio; as declamatory passage; as isolated gesture; as main motif; (2) metric fifths: (a) 5/4 time: connected to the sung text; distorted dance; expression of strangeness; other passages; (b) 5/8 time: connected to the sung words; as a result of rhythmic transformation (compression); within changing time ("colindă rhythm"); and fast passage in continuous 5/8 time. Most significant of all, and most personal in character, seems to be the use of a quintuplet motif combined with repeated notes and a minor third leap (e.g. Ex. 18, Sonata for two pianos and percussion, 2nd mvt., bb. 28–33 and Ex. 20a, *Duke Bluebeard's Castle*, beginning of the Seventh Door scene).

The article is introduced by a discussion of four passages in 5/4 time appearing in 19th century compositions (Chopin, Sonata for piano in C minor, 2nd movement; Tchaikowsky, 6th Symphony in B minor, 2nd movement; Dohnányi, Piano Quintet op. 1, Finale and Wagner, a passage in the 3rd Act of *Tristan and Isolde*), all mentioned by Bartók in either his lecture, "The So-called Bulgarian Rhythm" (1938) or in an early personal letter of 1907. In connection with these examples as well as both innovative and personal features of his use of rhythmic fifths, his employment of what he called "Bulgarian rhythm" is also discussed.

* *László Vikárius* is on the staff of the Budapest Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, and teaches early music history for students who specialize in musicology at the Liszt Academy of Music. He has published articles in *Magyar Zene* and *Studia Musicologica* in Hungarian and English. His full-length study, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Model and inspiration in Bartók's musical thinking) has been published by Jelenkor (Pécs) in 1999.

Wilheim András

CAGE ÉS A *HAIKU**

Ismeretes – és egyben a zenetörténetírás jól bejáratott közhelye is –, hogy a keleti gondolkodás, a keleti zene bizonyos alapelemeinek alkalmazása, de mindenekelőtt a zen filozófiája mély nyomot hagyott John Cage alkotó munkásságában. Kétségtelen, hogy életrajzi tényekből, a komponista írásaiból és nyilatkozataiból, zeneműveinek egynémely külsődleges vonásából bőségesen meríthetünk bizonyítékokat arra, hogy ez a hatás létezik. Tudjuk, hogy már 1933-ban, elsősorban Henry Cowell ösztönzésére, élénken foglalkoztatták az európain kívüli zenekultúrák;[1] később, a negyvenes évek közepén, előbb Ananda K. Coomaraswamy írásait megismerve, az indiai filozófia kötötte le érdeklődését (ennek nyomait bizonyos kompozícióinak, mint a *The Seasons,* a *Sonatas and Interludes,* a *Sixteen Dances* esztétikai programjában is fellelhetjük),[2] majd hamarosan – a kronológia adatai egyelőre bizonytalanok – Daisetz T. Suzuki írásai és előadásai nyomán, figyelme mindinkább a klasszikus kínai és japán kultúra felé fordult, s különösen a zen megismerése szabott új irányt gondolkodásának.[3]

E hatások elemzése – nyilván nem függetlenül Harold Bloom egykor oly divatos munkájának jócskán megkésett zenetudományi másodvirágzásától – az utóbbi évtizedben kedvelt témája lett a Cage munkásságával foglalkozó irodalomnak. Két fő áramlata alakult ki máig: az első jobbára Cage szóbeli és írásbeli közléseire hagyatkozva, bőséges idézetekkel támogatva kíséreli meg leírni e keleti hatás mibenlétét, de még a konkrét zeneművekről szólva is inkább megmarad az elvek, az esztétikai elgondolások puszta felsorolásánál, a legszembeötlőbb analógiák ismertetésénél. A második irányzat pedig, részint már az előbbi visszahatásaként is, azt

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján, a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc termében 2002. október 26-án, Kárpáti János 70. születésnapja tiszteletére tartott ülésszakon elhangzott előadás.

1 Lásd John Cage: „History of the Experimental Music in the United States." [1959] In: uő: *Silence.* Middletown: Wesleyan University Press, 1969, 72.; uő: „An Autobiographical Statement." Először: *Southwest Review* 76, no. 1 (Winter 1991); újra közli (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage Writer.* „A Composer's Confessions." [1948] *Musiktexte* no. 40–41 (August 1991), 55–68.; illetve uott 27–44.

2 Lásd erről az egyes művekhez írt ismertetőszövegeit; először közölve: *John Cage.* New York: Henmar Press, 1962, passim, majd (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage Writer.* New York: Limelight Editions, 1993, passim.

3 Minderről részletesebben ír Cage az 1. jegyzetben hivatkozott esszéiben; lásd még „Defense of Satie." [1948] In: (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage.* New York: Praeger, 1970, 78–84.

igyekszik bizonyítani, hogy a Cage munkáiból kiolvasható keleti elemek összességükben meglehetősen eklektikusak, nem alkotnak koherens rendszert, s hogy amit Cage tett velük, az sokkal inkább sorolható a „termékeny félreértés", mintsem az alapos megértés és tudatos elsajátítás kategóriájába. Természetesen mindkét interpretáció művelése hálás tevékenység. Az első azért, mert Cage írásai és nyilatkozatai valóban bőségesen tartalmaznak adalékokat a Kelet művészetével és filozófiájával való foglalatosságáról, többnyire igen élvezetes stílusban és gazdag asszociációs tartományokkal. A második pedig azért, mert valóban játszi könnyedséggel ki lehet mutatni azt, hogy a kínai és a japán nyelv ismerete híján Cage milyen lapszusokat követett el, hogyan használt rosszul megértett terminusokat az évek során, s filológiai és szaktudományos szempontból olykor mennyire tévesek azon következtetései is, amelyekre azután munkásságának fontos pilléreit alapozta.

A következőkben – noha mindkét irányzat módszereit és érveit felhasználjuk – egy harmadik lehetséges utat követünk majd. Egyetlen konkrét példán igyekszünk megmutatni, hogy Cage miként épített bele gondolatrendszerébe és alkotómódszerébe egy olyan technikai elemet, amelyet hasznosnak talált, s hogy milyen alakváltozatokon ment keresztül ez a technikai elem a különböző műfajokban, a pálya közel négy évtizednyi szakasza során. Nem véletlenül hangsúlyozzuk a *technikai* oldalát e kérdésnek – mindmáig kevés szó esik arról, hogy Cage mennyire pragmatikus komponista, s hogy számára minden ideológiánál és esztétikai célkitűzésnél fontosabb az, hogy elgondolása miként fordítható át közvetlenül zeneileg is értelmezhető terminusokra, miként feleltethető meg bármilyen zenén kívüli elem csak zeneileg megérthető technikai fogásoknak, hallható jelenségeknek. Alapállását nagyon világosan megfogalmazta egy 1962-es interjújában:

> Az, amit csinálok, s ezt csinálom 1947 óta, mióta érdeklődni kezdtem a keleti filozófia iránt, a következő: megpróbálom megfigyelni, hogy bármi, amit olvasok vagy amivel kísérletezem, hogyan működik a kontextusán kívül (mondjuk zenei kontextusban), majd azt, hogy miként működik a mindennapi élet kontextusában. Ha azt látom, hogy működik, akkor lép fel az, amit *elfogadás*nak nevezhetnők.[4]

Bevallottan is arra törekszik tehát, hogy valóban csak annyit használjon fel e kívülről jövő elemekből, amennyit a kultúrák, a kontextusok átjárhatósága lehetővé tesz – a filológiai hitelesség egyáltalán nem érdekli. Már legelső olyan írásában is, amelyben nyugati műzene és különféle egzotikus, illetve ázsiai zenék kapcsolódásáról szól, nevezetesen az 1946-ban megjelent *The East in the West* című esszéjében, tehát évekkel korábban, mintsem hogy bármiféle keleti elemet használt volna saját

4 „What I do, and what I have done since about 1947 when I got involved with Oriental philosophy is this: I try to see how something I read or something I experience works outside of its context (in, say, the context of music) and then, again, in the context of daily life. If I can see that it works, then a kind of thing you might call acceptance goes on." „Interview with Roger Reynolds." In: *John Cage*. New York: Henmar Press, 1962.

zenei alkotásaiban, jól elkülöníti egymástól az átvett elemek különböző alkalmazási lehetőségeit:

> A jelenkori nyugati zenében bizonyos eljárások hasonlatosak a keleti klasszikus zene, különösen a hindusztáni zene jellegzetességeihez. Ezekre szeretném felhívni a figyelmet és megelőlegezni ama tendencia egy lehetséges magyarázatát, amelyet a kultúrák összeolvadása terén jelentenek. Nézőpontom szempontjából nem relevánsak a keleti zene egyszerű átiratai [...] Az eredetihez való hűség a Keletnek mint olyannak a szeretetét jelenti, sokkalta inkább, mint elemeinek a nyugati zene elemeivel való vegyítését egy új zene létrehozása érdekében. De nem érdekel az a zene sem, amely hűtlen a keleti eredetihez (ilyen Mozart *Török indulója*, vagy akárki valamely *Orientale*-ja), ennek mozgatórugója az exotikusnak a kedvelése.[5]

(Zárójelben ide kívánkozik, hogy három évtizeddel később maga Cage is bőven használt fel közvetlen idézeteket korábbi zenékből, akár népzenékből is, de ezek olyan strukturális keretbe vannak foglalva, amelynek eredetét inkább az ő korábbi munkáiban kell keresni, mintsem a cikkében említett zeneszerzői eljárásokkal és tradíciókkal rokonítani.)

Témánk a *haiku* felhasználása Cage munkásságában, zeneműveiben és írásaiban, s egyetlen példa erejéig grafikáiban. Látni fogjuk: a haiku ez esetben csupán egyszerűsítő összefoglalása egy jelenségnek; a haiku ugyanis mint formaelv és mint esztétikai ideál egyaránt szerephez jut Cage művészetében, s nem is csak a legegyszerűbb formájában, hanem egymással összefüggő jelenségek csoportjaként, amelynek minden összetevője, ha távolról s ha áttételesen is, visszavezethető arra a költészeti műfajra, amelyet a japán kultúrában a haiku jelent. Korántsem esetleges éppen e műfajcsoport kiragadása Cage életművéből. Ha minden variánst számításba veszünk, akkor tizenöt zenei kompozíciója, huszonegy költői szövege, egy rézmetszetsorozata, valamint egy hosszabb esszéisztikus előszórészlete tartozik ide – nem elhanyagolható mennyiségileg sem, elgondolásait tekintve pedig ha nem is teljes keresztmetszete, de jelentős hányada az 1950 és 1992 közötti periódus termésének.

Cage megismerkedése a haiku műfajával elég pontosan datálható. Egy 1950 decemberében megjelent vitacikkében idézi első ízben W. H. Blythe könyvét a haikuról – úgy tűnik, a későbbiekben is ez a munka maradt legfontosabb forrása a japán költészeti műfajról. Blythe könyve egy négykötetes monográfia, amelynek első két kötete 1949-ben és 1950-ben jelent meg először; történeti tanulmány és antológia, amelyben közli a japán nyelvű eredeti verseket saját, nem formahű fordításá-

5 „In Western music at the present time, certain practices are similar to or characteristic of Oriental classical music, specifically, that of Hindustan. I should like to report on them and advance a possible explanation for the tendency they represent towards a fusion of cultures. Not relevant to my point are the frank transcriptions of Eastern music [...] Faithful to the original, they signify a love of the Orient as it is, rather than a desire to bring elements of it together with those of the Occident to create a new music. Nor am I concerned with music unfaithful to the Oriental original (e.g. Mozart's *Rondo alla Turca* or anyone's *Orientale),* the motivation of which is a taste for the exotic." „The East in the West." *Modern Music* XXIII/2 (April 1946), 111. Újra közli: (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage Writer*. New York: Limelight Editions, 1993, 21.

ban.[6] Blythe elsősorban tartalmi pontosságra törekedett, ezért inkább feláldozta a verstípus legfontosabb formai jellemzőjét, az 5–7–5 szótagos sorszerkezetet. (Eljárása a magyar irodalomból is ismerős: Kosztolányi japán versfordításai sem törődnek a strófaszerkezettel.) A verseket pedig, némiképpen alkalmazkodva a haikukat megőrző japán gyűjtemények szerkesztési elveihez, Blythe nem a kronológia s nem a költők vagy gyűjtemények szerint, hanem a versek tartalma szerint csoportosította. Legfontosabb rendezőelve az évszakok szerinti elsődleges felosztás, ezeken belül pedig a versekben említett természeti tünemények, égitestek, állatok, növények, folyók stb. szerint válogatott. Aligha véletlen az egyezés (még az időbeli egyezés is), hogy Cage első olyan zenei kompozíciója, amely a *Haikus* címet viseli, egy 1950–1951-ben írt, kiadatlanul maradt, hat tételből álló zongoradarab-sorozat, semmilyen tekintetben sem alkalmazza a versforma szótagszerkezetét, a darabok címadása pedig a Blythe-féle válogatás fejezeteihez hasonlóan, hol – még nyilvánvaló Joyce-allúzióval is – egy folyót (No. 4: *The River Plurabelle),* hol egy békát (No. 3: *The Green Frog's Voice),*[7] hol egy természeti képet (No. 2: *What Stillness!)* jelöl meg témájaként. Cage e periódusától egyébként sem volt idegen a zene emocionális–deskriptív karaktere: a megelőző öt év kompozícióiban egyenesen törekedett arra, hogy zenéje emóciókat fejezzen ki (jelesül az indiai filozófia úgynevezett állandó emócióit), csak éppen, mint a már idézett *The East in the West* című cikkében írta, ez a jellemvonás nem más, mint az, hogy a keleti ideáloktól inspirált zene érzetében inkább statikus minőségű, semmint progresszív.[8] E zongoradarab-sorozatban Cage számára a haiku műfaja tehát nem jelentett mást, mint igen rövid, lírai karakterű kompozíciót; zeneszerzői módszere pedig nem különbözött a korszak többi darabjaiétól, amelyekben előre meghatározott ütemszámú struktúrában helyezte el egy szintén előre meghatározott hangzássorozat (saját kifejezésével: *a gamut of sounds* – válogatott hangzássorozatok) elemeit. Ez a kompozíció kiadatlanul maradt (kéziratos fogalmazványa megtalálható John Cage hagyatékában),[9] jóllehet tudjuk, hogy legalább első tételét David Tudor több alkalommal is játszotta hangversenyen. Cage valószínűleg azért nem szorgalmazta a darab kiadását, mert igen hamarosan megváltozott elképzelése a *haiku* elvének zenei felhasználásáról – azaz megtalálta azt a technikai megoldást, amellyel a szótagszámláló versforma elvét zenei struktúrává fordíthatta át.

---

6 Lásd „Satie Controversy" *Musical America,* December 15. 1950; újra közli: (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage.* New York: Praeger, 1970. A hivatkozott kötet: W. H. Blythe: *Haiku.* Vol. I: Eastern Culture; Vol. II: Spring. Tokyo, 1949, 1950. (További kötetei: Vol. III: Summer–Autumn; Vol. IV: Autumn–Winter. Tokyo, 1952). – Cage később hivatkozik még Blythe egy másik kötetére is: *Zen in English Literature and Oriental Classics.* Tokyo, 1948, a „Lecture on Nothing" kizárólag az első kiadásában közölt jegyzeteiben (Lásd *Incontri musicali,* Numero tre, Agosto 1959), a 149. lapon.

7 Említhető, hogy egy Basho-verset idéz is az előző jegyzetben hivatkozott vitairat viszontválaszában (lásd *Musical America,* April 1, 1951, illetve Kostelanetz: *John Cage,* 1970.)

8 „[It has] the quality of beeing static in sentiment rather than progressive." John Cage: „The East in the West." *Modern Music* XXIII/2 (April 1946), 114. Újra közli: (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage Writer.* New York: Limelight Editions, 1993, 24.

9 Jelenleg a New York Public Library gyűjteményében.

Némiképpen meglepő, hogy csak második kísérletében gondolt arra, hogy az akkor már évtizede használt zenei szerkesztőelvet, amelyet ritmikai struktúrának nevezett, a *haiku* szótagszámaival egyesítse. A ritmikai struktúra olyan formaszerkezet, amelyben a nagyobb formarészek tagolása pontosan megegyezik a kisebb formarészek belső osztásaival – Cage ezt a nagyobb formai egységek ütemszámaival, az egyes ütemeken belül pedig a mérőütések számával fejezte ki. Az 1951-ben írt *Seven Haiku* című zongoradarabban ezt az elvet némiképp egyszerűsítve alkalmazta, mert míg az egyes darabokon belül az 5–7–5 osztást a mérőütések számával jelölte (azaz mindegyik darab 17 egységnyi), ezt a tagolást nem terjesztette ki a mű egészére, lévén az csupán hét s nem – mint a korábbi művekből jól ismert mikro-makrokozmikus forma logikája kívánná – tizenhét tételből áll. (Megjegyzendő, hogy Cage eredetileg valószínűleg nem is sorozatra gondolt; aligha véletlen, hogy a sorozat első darabját külön kompozícióként publikálta, a Black Mountain College rövid életű kiadványsorozatának tagjaként.) Az időbeli lefutás e szigorú szerkesztési arányait azonban a hallgató nem érzékeli, mert egyrészt a ténylegesen hangzó események száma és tagolódása nem esik egybe a formai szerkezet előre felvett tagolási pontjaival, másrészt pedig, akárcsak a korszak más Cage-darabjaiban, a tempó az egyes formarészek között is folyamatosan változik. A kompozíciós módszer, sőt még a motívumanyag megválasztásához használt táblázatok is pontosan megegyeznek a korszak reprezentatív főműve, a *Music of Changes* komponálása során használt eszközökkel.

A haiku versforma szótagszámainak időegységekkel való kifejezése két későbbi Cage-darabban is felbukkan. Először a *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts: Twelve Haiku* című zenekari darabban (1974); itt a grafikus kottakép „ütembeosztása" követi az 5–7–5 tagolódást (egy egységnyi térköz a papíron pontosan megfelel a zenei idő egységnyi szeletének) – a hangzó események ismét csak nem esnek egybe a forma tagolási pontjaival. A haiku-szerkezet csupán absztrakt váz, amelyet más elvű kompozíciós logika alapján tölt ki a zenei eseménysorozat. Mindegyik haiku elhangzását egy időben vele ugyanolyan hosszúságú szünet követi,[10] amely alatt egy hangfelvétel hallható: annak a környezetnek a hangjai, amelyben a darab készült. A *Score* szerkezeti elgondolása és kottagrafikai megvalósítása figyelhető meg az 1976-os *Renga* című kompozícióban is;[11] ennek a darabnak a címére és nagyformájára egy fontos filológiai kérdés tárgyalása során később még visszatérek.

A tizenhét szótag zenei kifejezésének másik módja az, hogy nem az időkeretekkel, hanem a hangmegszólalások számával azonosítja őket a komponista. Ez történik Cage 1958-as *Haiku* című kompozíciójában.[12] A szintén kiadatlan mű bizonyos tekintetben a

10 Az egyes haikuk tempója, következésképp időtartama különböző lehet.

11 Fontos különbség, hogy az egyes szakaszok közötti szünet itt nincs pontosan meghatározva, egyes tételek akár *attacca* is játszhatók, mások között hosszabb-rövidebb szünetet kell tartani. Felvetődik a nehezen megválaszolható kérdés is: vajon a *Renga* valóban önálló darab is, vagy csupán az *Apartment House 1776* című kompozícióval szimultán lehet megszólaltatni?

12 Eredetije a Getty Foundation (Los Angeles) David Tudor-gyűjteményében; egy fotókópiája John Cage hagyatékában maradt fenn.

vele csaknem egyidős *Variations I* korábbi változata. A grafikus lejegyzésű kompozíció három részből, három ábrából áll, ezek mindegyike a haiku egy-egy sorának felel meg, s így öt, hét, illetve öt hangzó eseményt rögzít. A mű előadását tekintve indeterminált, azaz a tényleges partitúrát, a pontos játszanivalót – más Cage-művekhez hasonlóan – az előadónak kell kidolgoznia. Mindegyik hangeseményt egy-egy pont jelképezi az ábrán, s ennek a pontnak a különböző paramétereket (hangmagasság, időtartam, hangszín, elő- illetve utóidejűség, hangerő) jelképező vonalaktól való távolsága ad útbaigazítást arra nézve, hogy a hangzásnak milyen karakterűnek kell lennie. Az egyes hangzó események jól elkülöníthetők egymástól, s akár egy vers szótagjai esetében – ha nem is egyenletes tempóban – jól követhető a számuk. A haikuszerkezetnek hasonlóan világosan hallható akusztikai leképezése egyedülálló Cage munkásságában.

A tizenhét hangzó esemény mint formai egység azonban még többször is felbukkan a későbbi művekben. Először az 1984-es keltezésű *Haikai for flute and zoomoozophone* című darabban, majd a *Hymnkus* szólamaiban, a gamelán-együttesre írt *Haikai for Si Pawit* című kompozícióban, s végül a *Two*^{2} című darabban. Ha a szerkesztés egysége e művekben a tizenhét szótag is, az események szerkezeti pozíciója nehezen azonosítható; mindegyik darabban más-más eszközzel fedi ugyanis el a komponista a hangzó egységek számbeli azonosságát. A két vagy több hangszer egyidejű, egymást előző vagy egymást követő megszólalásai még párhuzamos mozgás esetén is megsokszorozzák a hangmegszólalások számát, s az eredeti formálási módszer így csak a partitúrában lesz követhető. A hangzó események effajta szabad heterofóniáját nevezi Cage több alkalommal is „koreai uniszónónak".[13] Ez az előadásmód jellemzi a két *Haikai-sorozatot*. A *Hymnkus* előadása során a különböző sebességgel mozgó, kiszámíthatatlan ismétlődéseket és találkozásokat létrehozó szólamok kombinációjában valóban eltűnik a formai egységek azonos hosszúságának érzékelhetősége: az artikuláció különbségei, a különböző hosszúságú ismétlődő ciklusok s nem utolsó sorban a regiszter azonossága még az egyes szólamokon belül is elmossa az azonosság s a periodikus ismétlődés érzetét. Végül az 1989-es *Two*^{2} harminchat tételében a két zongora (bizonyos szüneteket leszámítva) azonos mennyiségű akkordot szólaltat ugyan meg, de tempójuk eltérő lehet, ugyanígy az egyes tételek között tartott szünet mennyisége is – emiatt a haikuforma tizenhét szótagját kifejező tizenhét akkord akár meg is duplázódhat az előadásban –, ha van is valamiféle koordináció a két hangszer között, a hallgató inkább egy egybefüggő folyamatot hall, nem pedig harminchat önálló tétel sorozatát. A tételhatárok elmosódása révén újabb hangzásbeli összefüggések alakulnak ki, s a hallgató inkább ezekre, nem pedig a forma – kompozicionális szempontból fontos – csontvázára figyel.

Feltűnhetett, hogy az imént említett művek és mű-sorozatok címeiben különböző poétikai kifejezések bukkantak fel: korábban a *renga,* majd utóbb két ízben is a *haikai*. Nem itt van a helye annak, hogy részletesen ismertessük a haiku mint költői műfaj kialakulásának és alakváltozatai létrejöttének történetét – erről különben is

13 Első említése a *Ryoanji* zenekari változatának szöveges utasításában. (Henmar Press)

bőséges szakirodalom áll rendelkezésünkre.[14] Sokkal fontosabb annak a vizsgálata, hogy Cage mit értett ezen kifejezéseken, mire használta fel őket, s mi ezeknek a szavaknak a valódi tartalma az ő munkáiban.

Itt nem kerülhető meg, hogy Cage másik fontos alkotóterületét, nevezetesen költői szövegeit is bevonjuk vizsgálódásainkba. E költői szövegek előszavaiban, akárcsak zeneműveinek instrukciói között, több ízben is megmagyarázza, hogy számára mit jelent a renga mint költői forma és a haiku különbsége. Először az *Eight Whiskus* (1984) előszavát idézem:

> *Writing Through a Text by Chris Mann* című munkámmal szemben, amely a „whistlin is did" 36-szori kifejezése (lásd renga), ez a nyolc mezosztichon rövid költemény (lásd haiku). Ezért nevezem őket *whiskus*nak.[15]

A *Renga* című zenekari darab előszavában olvassuk:

> Renga (japán láncvers, amelynek egymást követő sorait különböző költők írják egy együtt töltött este során) = mint ez esetben is, minimum 36 *waká*ból áll.[16]

Vagy még részletesebben kifejtve, a *Themes and Variations* előszavában:

> A haiku rövid: öt–hét–öt szótag. A renga hosszú: öt, hét, öt; hét, hét, legalább harminchat [szakaszban] kifejezve. A rengát hagyományosan költők egy csoportja írta, akik együtt töltöttek egy estét, és nem volt jobb dolguk. Az egymást követő sorokat más-más költő írta. Mindegyik költő megpróbálta sorának jelentését oly távol tartani a megelőzőétől, amennyire az csak lehetséges volt. Ez kétségtelenül azt célozta, hogy megnyissa a költők s a hallgatók elméjét olyan összefüggések számára, amelyek rendesen nem észrevehetők. [...] Vagyis egy szándékosan irracionális költemény íródik felszabadító hatással. Ezt nevezik célzatos céltalanságnak. Az, hogy a renga több költő alkotása, azt eredményezi, hogy megszabadul valamennyiük külön egójától.[17]

Aligha szükséges külön hangsúlyozni: itt a japán költészet legalábbis felette egyéni interpretációját olvassuk; inkább szól Cage elgondolásairól, mint az iroda-

---

14 Vesd össze például: *Introduction to the Classic Japanese Literature*. Ed. by the Kokusai Bunka Shinkokai. Tokyo: 1948; Earl Miner: *Japanese Linked Poetry. An Account with Translations of Renga and Haikai Sequences*. Princeton: Princeton University Press, 1979; *Tradition and Modernization in Japanese Culture*. Ed. by Donald H. Shively. Princeton: Preinceton University Press, 1971; Hiroaki Sato: *One Hundred Frogs. From Renga to Haiku to English*. New York and Tokyo: Weatherhill, 1983.

15 „In contrast to my *Writing Through a Text by Chris Mann* which expresses »whistlin is did« 36 times (cf. renga), these eight mesostics are short poems (cf. haiku). Therefore I call them *Whiskus*."

16 „Renga (Japanese linked poetry, successive lines conventionally written by different poets thus spending an evening together) = a minimum, as in the present instance, of 36 Wakas."

17 „Haiku is short: five, seven, five syllables. Renga is long: five, seven five; seven, seven expressed at least thirty-six times. Traditionally renga is written by a group of poets finding themselves of an evening together and having nothing better to do. Succesive lines are written by different poets. Each poet tries to make his line as distant in possible meanings from the preceding line as he can take it. This is no doubt to open the minds of the poets and listeners or readers to other relationships than those ordinarily perceived. [...] Thus an intentionally irrational poem can be written with liberating effect. This is called purposeful purposelessness. That renga is written by several poets conduces to its being free of the ego of any single one of them."

lomtörténet tényeiről. Amit ugyanis Cage *rengá*nak nevez, szigorú formai értelemben véve nem más, mint a *kasen:* harminchat strófából, azaz 5–7–5; 7–7 szótagnyi egységből álló láncvers (a strófáknak neve: *ku;* helyzetüktől függően azonban különböző elnevezésük is van: *hokku, waki, daisan, hiraku, ageku* – de semmiképpen nem *waka!).* A *haikai* pedig nem más, mint a *kasen* egy speciális fajtája, ma használatos másik nevén *renku* – minden bizonnyal ez a szó lehetett a félreértés alapja. A *renga* ugyanis legalább száz strófából kell hogy álljon.[18]

Nem állja meg a helyét az sem, hogy a *renga* vagy a *haikai* sok szerző közös műve: Japánban legföljebb két vagy három költő által írott láncverseket ismernek, de vannak egy szerző által írott láncversek is. A verseket sem soronként írták: az egyik költő írt három sort (de ezt gyakran akár más, korábbi költői alkotásból vették, ez lehetett például önálló haiku is), majd ehhez kapcsolódva írt valaki egy kétsoros, 7 + 7 szótagból álló szakaszt. Ezt a két sort ismételte azután meg a következő költő, s egészítette ki egy újabb 5 + 7 + 5 soros egységgel, s így tovább. Korántsem arról van hát szó, hogy a sorok jelentése messzire essék egymástól: éppen ellenkezőleg, annál jelentősebb volt a költői teljesítmény, minél *áttételesebben* tudott valaki csatlakozni az előtte szólóhoz. Az egyes versszakok rendjének is voltak igen bonyolult s éppen tematikus szabályai: mikor, milyen formai helyzetben, miről kellett szólnia valamely strófának.

Cage eljárását így valóban nevezhetjük termékeny félreértésnek. Nyilvánvaló, hogy az idézett szövegrészek megfogalmazásakor nem kézikönyvek definícióira, hanem a negyedszázaddal korábban olvasottak emlékeire támaszkodott, nem ellenőrizte megfogalmazásai helyességét, hanem megteremtett magának egy képzeletbeli tradíciót. Egy kései önéletrajzi írásából idézem:

> Egyszer megkérdeztem a történészt, Arragont: hogyan kell történelmet írni. Azt felelte: ki kell találni.[19]

Nos, Cage pontosan ugyanezt tette a japán költészeti formákkal: az ő számára a *haiku* általában véve rövid költemény, *waka* általában véve a strófa (speciális esetben 31 szótag), a *renga* 36 strófa, a *haikai* pedig egészen egyszerűen, minden nyelvtani logikától függetlenül, rövid költemények sora, vagyis a *haiku* többes száma. Mondhatjuk, hogy játszott a számára kissé homályos értelmű szavakkal, új jelentéssel ruházta fel őket, s e képzeletbeli nyelv szabályainak engedelmeskedve alkotta meg új szóképződményeit. Mi mással is magyarázhatnók egyébként szövegeinek és dalainak különleges hangzású címeit: *Whisku, Miraku, Selku, Sonneku, Agenku, Cineku, Mesdamesku* és így tovább? A szóképzés utolsó tagja, a *ku* szó pedig (amelyet ő a haikuból eredeztetett), valószínűleg csupán véletlenül egyezik meg a valóban versszakot, verssort jelentő japán szóval.

---

18 Lásd ehhez Miner: i. m. (11. jegyzet), jól használható glosszáriuma a 361–367. lapon.

19 „I once asked Arragon, the historian, how history was written. He said, »You have to invent it.« „An Autobiographical Statement." Először: *Southwest Review* 76, no. 1 (Winter1991), 59.; újra közli (Ed. by) Richard Kostelanetz: *John Cage Writer,* 237.

Messzire vezetne most Cage szövegkompozícióinak struktúráit elemezni, amelyekben a rövid strófák felépítése nem egyezik meg a 17-szótagos szerkezettel, következésképpen a belőlük képzett *wakák* és *rengák* sem lehetnek e kisforma rendszeres továbbépítései. Ez utóbbiakban Cage azon gyakorlata, hogy – figyelmen kívül hagyva a nyelvtan szabályait – soronként illeszti össze költeményeit, s hogy e sorok különböző forrásszövegekből erednek, és csak a véletlen műveletek esetlegességei révén kerülnek egymás mellé: nagyon áttételesen s kizárólag az imént vázolt interpretációs szűrőn keresztül láthatók a japán költészeti hagyomány folytatásának. Cage olyan műfaji előzményt keresett, amelyet kedvére értelmezhetett úgy, mintha az költői elképzeléseinek előképe volna – s kis csúsztatással ezt a rengaköltészet „társadalmi formációjában" vélte megtalálni: egymást követő, ám egymással kapcsolatban nem lévő gondolatok, összefüggésen túli összefüggéseikkel, kiindulópontjává válnak új gondolatoknak.

Egyetlen példát találunk csak, amely címében utal a műfajra is, és szerkezetében is követi a haiku strukturális rendjét. Ez a szöveg az 1983 novemberében készült *Haikus: Letters from the Seventeen Chapters of Finnegans Wake;* bizonyos értelemben elmondhatatlan, vizuális költészet, lettrista alkotás (véletlen műveletekkel választ Joyce regényének betűiből és írásjegyeiből), amely eleve mintha többszólamú lenne, mert hol csupán egy, de olykor több egymás fölé írt betűvel fejezi ki a *haiku*-vers 5–7–5 szótagos rendjét. Érdekes viszont, hogy amikor Cage ezt a költeményt *Ryoanji* című kompozíciója énekszólamának szövegeként használja, eleve lemond a haiku-struktúráról, ha valaki a zenei anyag alapján akarná rekonstruálni a szöveg szerkesztési módszerét, kudarcra van ítélve, hiszen a zenei anyag többszólamúsága elfedi mind a 17-szótagúságot, mind pedig a szöveg papíron oly klasszikusan zárt rendjét.

Végezetül fel kell tenni a kérdést: mit jelentett hát valójában a *haiku* mint forma Cage számára? A válasz alighanem csak az lehet, hogy egyfajta diszciplínát, vállalt kötöttséget. Olyasmit, mint kompozíciós módszerében a véletlen műveletek: elfogadni valami kívülről jövőt, eleve adottat. Olyasmit, mint költészetében a mezosztichon szabálya: önként vállalt formai fegyelmet. Technikai szempontból végső soron esetleges, hogy ez éppen egy japán versforma volt: lehetett volna ugyanígy bármi más is. A célnak azonban tökéletesen megfelelt, s hogy befejezésül egy olyan mondatot idézzek, amely ugyan nem a japán költészettel van kapcsolatban, de bizonyos értelemben akár Cage ars poeticajának része is lehetne: *Je prends mon bien ou je le trouve.*

ABSTRACT

ANDRÁS WILHEIM

CAGE AND *HAIKU*

By exploring in Cage's works a *verse form* used variedly by the composer and its forms and various transformations, this paper attempts to identify the role played by an extrinsic device or the illusions related thereto in the formation of music. How is it possible to convert rules and formal features into musical patterns that had previously applied to another type of material? Does it matter if a composer makes minor mistakes in the philological interpretation of the device or forms selected as a source? In the case of Cage—and this may also hold true for similar phenomena regarding other composers—haiku really seems to be a starting point only, a special way of pre-arranging the material, and its validity should not be originated from or contrasted with the traditions of haiku; it should be perceived that its justification lies in the works of Cage themselves. For Cage, Japanese verse forms (or rather what he makes of them) formed part of the toolbox just like other elements of his style—the fact that he referred to them with such emphasis does not owe its significance to composition technique but to poetics.

Paul Merrick

»...SANS TON NI MESURE«*

Egy halálszimbólum Liszt zenéjében?

1833 és 1835 között Liszt zenei lejegyzésben egy olyan újítást vezetett be, amely – tudomásom szerint – az egész addigi zenetörténetben ismeretlen volt. Ez abból állt, hogy szándékosan nem írt előjegyzést. Tanulmányomban először meghatározom, majd körülírom magát a jelenséget, azt követően pedig igyekszem megmutatni, hogy az – véleményem szerint – milyen jelentést is hordoz.

1833 októberében Liszt a következőt írta egyik levelében Madame d'Agoult-nak:

> S'il vous est possible de me renvoyer par occasion... ma petite harmonie lamartinienne sans ton ni mesure, je vous en serai fort reconnaissant. Je tiens beaucoup a ce peu de pages.
>
> (Ha vissza tudná küldeni nekem alkalomadtán... a kis hangnem és ütem nélküli lamartini harmóniám, nagyon hálás lennék Önnek. Nagyon ragaszkodom ehhez a néhány oldalhoz.)[1]

A szóban forgó zene a zongorára írt *Harmonies poétiques et religieuses* volt, mely 1835-ben önálló tételként jelent meg. 1833-ban a mű még csak vázlat formájában létezett. Különleges figyelmet érdemelnek Liszt leíró szavai zenéjéről: „san ton ni mesure" (hangnem és ütem nélkül); a nyitó ütemek ugyanis szabad ritmusúak, vagyis nélkülözik a szabályos ütemhatárokat, mindamellett, hogy a zene – a modern értelemben véve – nem hangnem nélküli *(Lásd az 1a kottát a 220. oldalon).*

Az egész darab valójában egy tonális utazás a g-molltól a G-dúrig. Liszt ezt a kottaírásban úgy oldotta meg, hogy a mű második szakaszában kiírt egy egy kereszt előjegyzést. *(Lásd az 1b kottát a 221. oldalon).* A korábbi változatban az első szakaszban két bé szerepelt, azonban Liszt még a publikálás előtt kihúzta azt. Idézet Kaczmarczyk Adrienne-től:

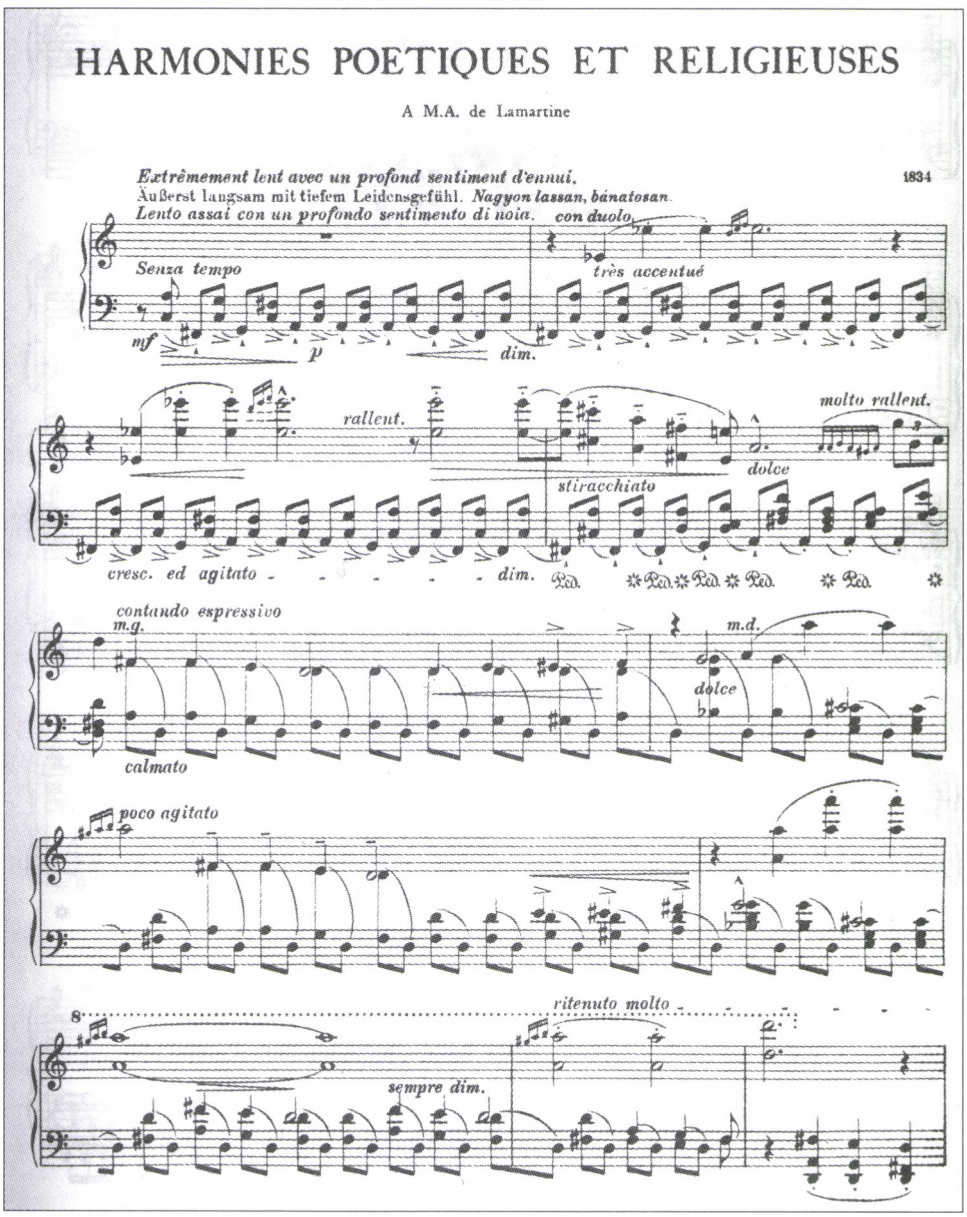
> A darab „sans ton", vagyis az alaphangnem rögzítése nélkül indul. A hangzást a virtuális g-moll háttér előtt egy fisz alapú szűkített szeptimakkord uralja, amelynek g-moll oldása

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 27-én elhangzott előadás átdolgozott formája. – Köszönetemet szeretném kifejezni Dukay Barnabás zeneszerzőnek, Stráner Nóra és Horlai György nyelvtanárnak a magyar szöveg megfogalmazásában nyújtott segítségükért.

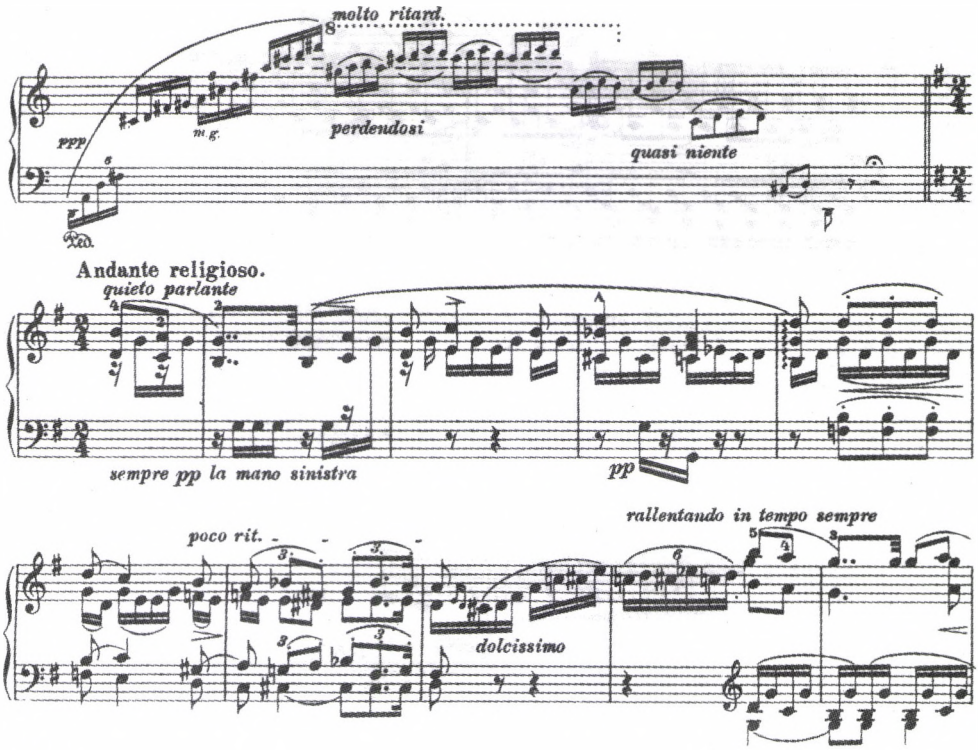
1 Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult (Paris, 1933–4) vol I. 47. 30 octobre 1833.

azonban elmarad. A tonális érzést Liszt „vizuális módon" is gyengítette, amikor a fogalmazványokban még meglévő 2♭ előjegyzést a publikálás előtt kihúzta.[2]

Ez a vizuális mód egy új jelet, egy üres, „előjegyzés nélküli előjegyzést" teremtett meg, és ez kifejezte azt, amit Liszt levelében írt, vagyis a „sans ton"-ról alkotott elképzelését. A levél bizonyítja, hogy Liszt fejében a „sans ton" gondolata már megszületett, és csak utóbb találta meg a hozzá való írásmódot. Más szavakkal: Liszt



1a kotta: az 1834-es Harmonies poétiques et religieuses első oldala



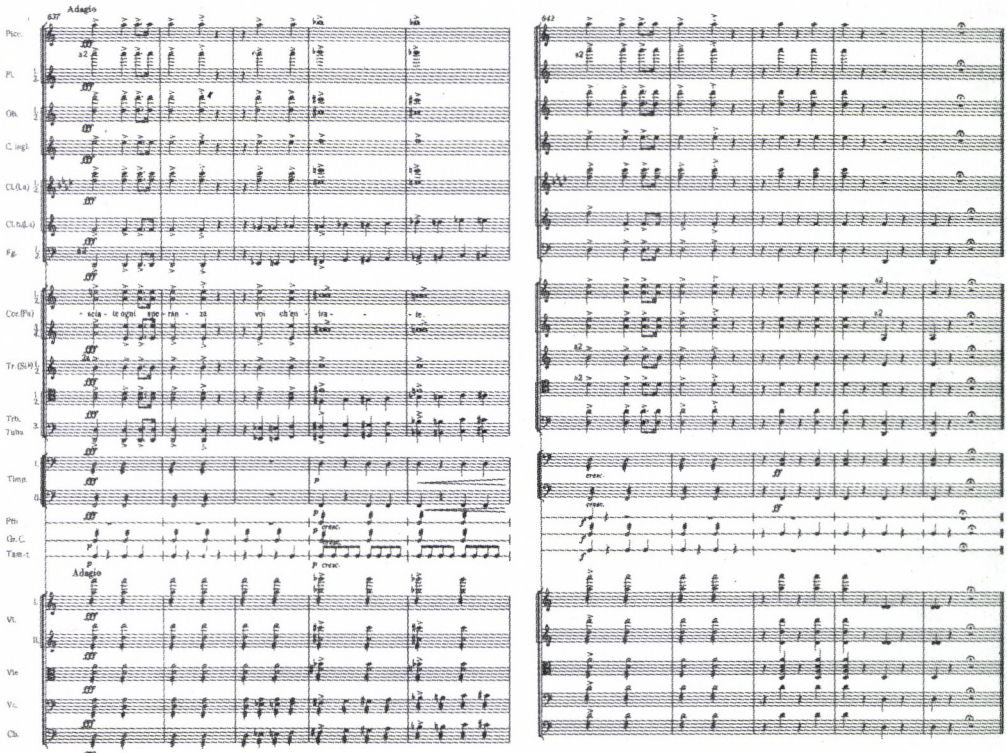
1b kotta

eredeti szándéka az volt, hogy a „sans ton"-t először magában a zenében próbálja megvalósítani, és csak azután vizuális módon.

Ezt a vizuális aspektust őrizte meg a későbbi, tíz műből álló ciklusban, a *Harmonies poétiques et religieuses*-ben, mely 1853-ban látott napvilágot, és melynek negyedik darabja – amely a *Pensée des morts* (Gondolat a halottakról) címet viseli – az 1835-ben készült eredetinek egy valamelyest módosított változata. Mint korábban is, a mű előjegyzés nélkül indul, és megtartja az átfogó g-moll–G-dúr tonális tervet, így őrizve meg Liszt eredeti elgondolását.

Ahhoz, hogy kijelentsük: Liszt egy új jelzést talált ki, azonosítanunk kell azt. Az „üres" előjegyzés leírásának problematikája az, hogy jellemzője épp a jelek hiánya: nincs sem bé, sem kereszt. Így ez vizuálisan ugyanolyan, mint a C-dúr vagy az a-moll. Azonban ez utóbbi kettő csak az adott zene tanulmányozásával értelmezhető. Így ha például a *Les Préludes* ilyen előjegyzésű, akkor azt mindenki egyértelműen C-dúrként értelmezi. Ha pedig a *13. zsoltár*t vagy a *Prométeusz*t vesszük, akkor az a-mollt jelent. Mi a helyzet a *Faust szimfónia*val, melyben a hetven ütemnyi bevezető résznek nincs előjegyzése? Ez bizonyosan nem C-dúr vagy a-moll, amit bárki – aki a partitúrát ismeri – megerősíthet. Faust megjelenésekor, amikor a szonata-

2 Kaczmarczyk Adrienne: „Az Harmonies poétiques et religieuses-től (1835) a Pensée des morts-ig (Liszt Ferenc zeneszerzői indulása)." *Magyar Zene* 1995 XXXVI. 2. 193.



2. kotta: a Dante-szimfónia partitúrája a rézfúvókban Dante-idézettel

allegro végre elindul, az előjegyzés c-moll – annak szokásos jelölésével, vagyis három bével. A bevezető rész előjegyzése minden bizonnyal pontosan az, aminek látszik, vagyis hogy nincs előjegyzés, másképpen kifejezve az, amire *null-előjegyzés* (angolul: *zero key signature)* névvel utalok Liszt műveiben. Természetesen a *null-előjegyzés* paradoxon, ugyanis ez egy negatív fogalom konkrét, ebben az értelemben pozitív jelentéssel. Mivel a hagyományos előjegyzés hiánya szándékos, úgy ezt a hiányt fejezi ki az új név. Liszt ezt a szándékát azzal jelezte, hogy NEM tett meg valamit: NEM írt előjegyzést.

A *null-előjegyzés*t abban a zeneműben lehet azonosítani, ahol az nem C-dúrt vagy a-mollt jelöl. Az így lejegyzett zene mindig más tonalitású, akár pontosan meg lehet állapítani ezt a tonalitást, akár nem. A *null-előjegyzés* mint jel azt közvetíti, amit Liszt 1835-ben értett rajta, azaz „sans ton".

A leghosszabb mű, amit Liszt így jegyzett le, a *Dante szimfónia* Pokol (Inferno) tétele volt, amely 646 ütemből áll, és tisztán d-moll. A *Pensée des morts* zongora-tételhez hasonlóan, amelynek programszerű témája a halálhoz kapcsolódik, Liszt itt is egy kifejezett programot fogalmaz meg, Dante – a Pokol kapujára írott – híres sorát „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" („Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!") híva segítségül *(lásd a 2. kottát fent).*

Most pedig rátérnék tanulmányom második fő részére, melyben a figyelmet a *null-előjegyzés*re mint értelemmel bíró jelre szeretném felhívni.

Az 1835-ben íródott *Harmonies poétiques et religieuses*-tétel előadói utasítása a következőképpen hangzik: „Extrêmement lent avec un profond sentiment d'ennui." A „bánatosan" fordítás a Liszt összkiadás nyomtatott kottájában *(lásd az 1a példát)* valójában nem hordozza azt a jelentést, amelyet Liszt az „ennui"-n valószínűleg értett. A „tomber dans un profond ennui" francia szerkezetet a következőképpen lehet magyarul visszaadni: „elfogta az életuntság". Ez pszichológiai síkon a mű vallási tartalmához nagyon közel áll. Ez a szöveg valójában nem más, mint az egész mű központi mondanivalójának szavakba öntött kifejezése, és így programszerűen kapcsolódik a G-dúr *Andante religioso* szakaszhoz, amely lezárja a művet *(lásd az 1b példát)*.

Ezt bizonyítja az is, hogy a két szakasz témáját tekintve ugyanarra az anyagra épül. Az első ötletet merít az azt követőből, minthogy az első szakaszt a „religioso" téma első felének egy sor viharos előérzete feszíti. Variációk ez egy témára. Másként fogalmazva: Liszt feltehetően visszafelé komponálta meg a művet. Ez azt tükrözi, hogy Liszt különös figyelmet szentelt a kezdésnek, úgy akarta azt megkomponálni, hogy az átfogja az egész darabot. Ebből az is kitűnik, hogy Liszt milyen fontos szerepet szánt e műnek zeneszerzői karrierjében. Újra Kaczmarczyk Adrienne-t idézzük:

> A zongoraművet, amelytől zeneszerzői értékelésében fordulatot remélt, Liszt először a Gazette musicale de Paris 1835. június 7-i száma mellékleteként adta közre, éppen egy héttel azelőtt, hogy Joseph d'Ortigue róla szóló életrajzi tanulmánya ugyanezen lap hasábjain megjelent. Az *Harmonies poétiques et religieuses*-t minden bizonnyal érdeklődéssel fogadták volna d'Ortigue figyelemfelkeltő írása nélkül is, hiszen a kortársak szemében, akik egy zeneszerző rangját mindenekelőtt eredeti kompozícióin mérték le, Liszt ezzel a szerzeményével debütált. ... Leveleiből tudjuk, hogy a darabot maga is zeneszerzői fejlődése egyik határkövének, valószínűleg „belső útja" kezdetének tekintette ... A rövid, önálló kompozíciók esetében szokatlan és a darab terjedelméhez mérten feltűnően hosszú előszóval – Lamartine Avertissement-jának két részletével és az ekkoriban nagy népszerűségnek és tiszteletnek örvendő költőhöz szóló dedikációval szintén – kifejezésre juttatta, hogy kiemelkedő fontosságot tulajdonít a műnek. Széles körű terjesztéséről gondoskodva három, Európa más-más városaiban érdekelt kiadónak adta el egyidejűleg...[3]

Három fontos dolgot figyelhetünk itt meg:

1. ez Liszt zeneszerzői pályafutásának valóságos kezdete;
2. zongorára írt zenéje először hordoz vallásos üzenetet;
3. itt jelenik meg először az életművében oly fontos program kiemelt szerepe.

Mindháromban a kezdet mozzanatán van a hangsúly. A zeneszerző első programjának kezdő szavai ezek voltak:

> Ces vers ne s'adressent qu'á un petit nombre. Il y a des âmes méditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion...
>
> (Ezek a versek csak kevesekhez szólnak. Vannak meditáló lelkek, akiket a magány és a szemlélődés ellenállhatatlanul a végtelen ideák, vagyis a vallás magasságába emel...)

3 Uott

Amikor Liszt a *vallás* szót használja, akkor ezen a kereszténységet, vagyis helyesebben a katolikus egyházat érti. Kérdés, hogy lehet-e a vallás mint olyan kívülről jövő „program" az európai műzenében, amikor történelmileg ennek az európai zenének egész karakterét kiinduló pontja, vagyis a középkori egyház határozza meg. Liszt „sans ton" elnevezése mögött is a zene jellege, természete rejlik, hiszen gyakorlatilag minden zenének van tonalitása (legalábbis így volt ez 1833-ban), és így abban az időben nem létezett olyan zene, mely megfelelt Liszt leírásának.

De még mindig nem válaszoltuk meg azt a kérdést, hogy milyen kapcsolatban van Liszt „san ton" gondolata a már idézett Lamartine-előszóval.

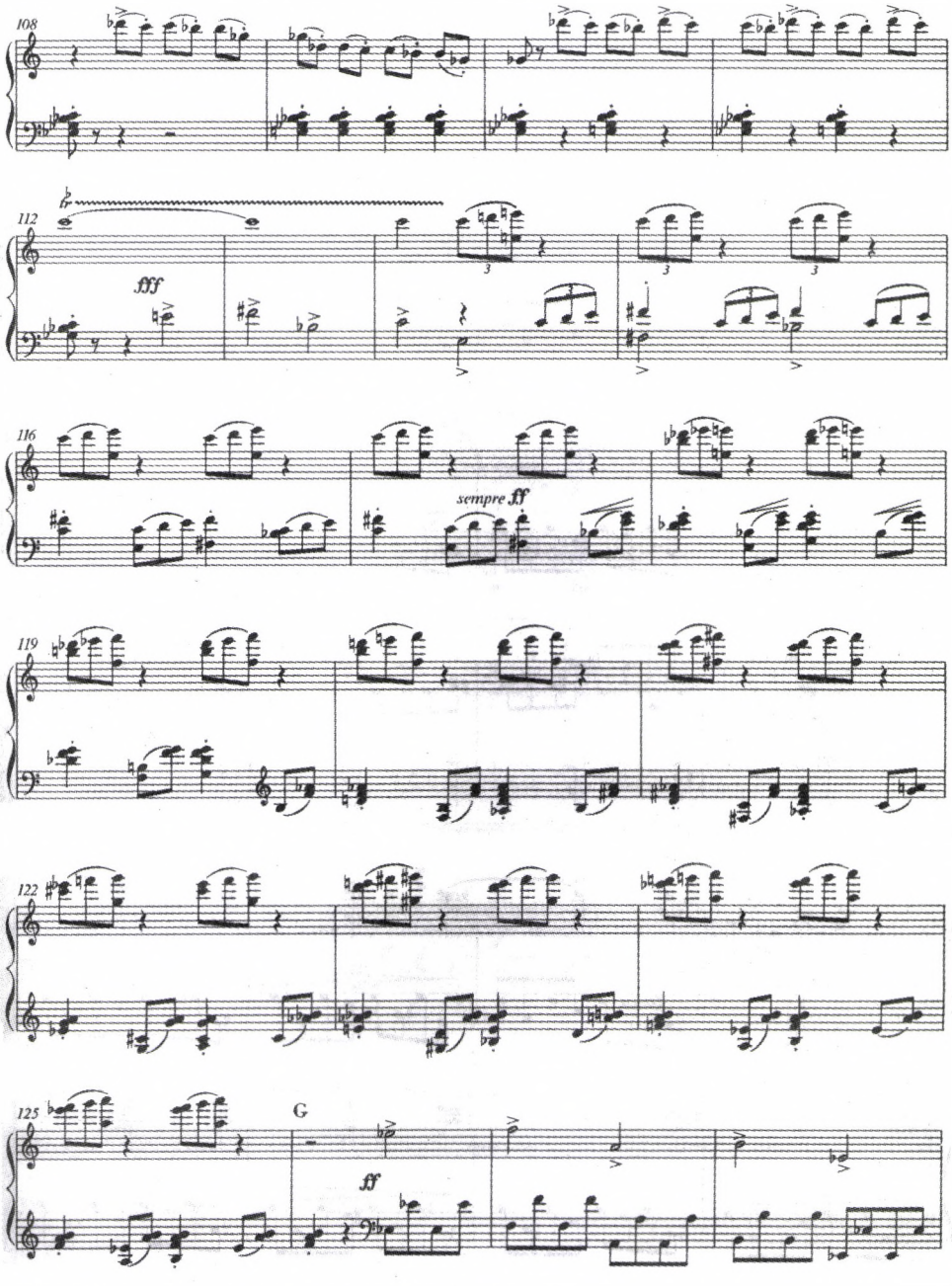
A Liszt-szakirodalomban gyakran olvasunk arról, hogy Liszt zenei próféta volt, akinek műveiben sok, a modern zeneszerzőkre jellemző komponálási eljárást találunk. Különösen igaz ez Liszt eredeti harmóniavilágára, melyet – elsősorban késői műveiben – „kísérleti" jelzővel illetnek. Sőt ezen művek közül néhányról azt írták, hogy megelőlegzi az atonalitást. Amint láttuk, a „sans ton" gondolat a korai és nem a késői Lisztnél jelenik meg először, és egy programszerű gondolattal kapcsolatos. Miért akart volna Liszt „sans ton" zenét írni 1833-ban, amikor abban az időben még nem létezett az atonalitás?

Liszt „kísérlete", bár sokunknak a későbbi zenei fejlemények előfutárának tűnhet, mégis csak a 19. században született, és mint ilyen korának gyermeke volt. 1853-ban, húsz évvel később, Liszt új nevet adott az 1833-ban írt „sans ton" zenéjének: „pensée des morts". Nyilvánvaló, hogy ez a név elárul nekünk valamit, amire már 1833-ban is gondolt, és segít megmagyarázni, miért távolította el a kottából publikálás előtt a g-moll előjegyzést. Liszt fontosnak tartotta, hogy ez a darab komolyzenei zeneszerzői pályafutásának kezdetét jelölje, és ez egybeesett egy olyan program választásával, amely alapvetően egy nagyon komoly kérdést vet fel, nevezetesen az egyház és a zene kapcsolatát.

A zene kezdete a csend, a vallás kezdete pedig a halál problémája. Nyilvánvaló, hogy itt Liszt azonosítja a „sans ton"-t „a „nem-zené"-vel – és ezt a nem-létet a halállal. Vagyis Liszt számára a tonalitás hiánya a halál zenei megfelelője. Ezért tervének kivitelezése céljából úgy döntött, hogy nem használ előjegyzést. Ez egy személyes tanúságtétel: minthogy egy, a halálról szóló zenemű kezdete maga a halál, és mivel a halál maga a *nihilum* – azaz a semmi – lehet, ezért logikai képtelenség lenne bármilyen valós zenei hangzás. Ezért csak *nem-hallható* módon fejezhetjük ki azt, nevezetesen a lejegyzésben. Liszt gondolatmenete tehát a következő lehetett:

karrier – zeneszerző
zeneszerző – program
program – vallás
vallás – halál
halál – *nihilum*
nihilum – *sans ton*
sans ton – előjegyés nélkül

A halált képtelenség megjeleníteni zenében. Liszt ezzel küzd a *Krisztus* oratóriumban is. Ott a csendet használja fel a halál szimbólumaként, és ebben a csendben szólal meg Krisztus kíséret nélküli hangja. Az apostolokkal vagyunk a Genezáreti tavon, amikor a vízen hirtelen vihar kerekedik, és a tanítványok ezt kiáltják:



3a kotta: Viharzene zongorakivonata a Krisztus oratóriumból

„Domine salva nos, perimus". (Mester, ments meg minket, mert elveszünk! – A biblia angol fordításában a *perimus* szó fordítása *perish,* amely magyarul *elpusztulunk* lenne.) A vihar, amely halálfélelembe kergeti a tanítványokat, egy 174 ütemből álló zenekari részlet, amelynek nincs egyértelmű hangneme, és *null-előjegyzés*sel íródott *(lásd a 3a kottát a 225. oldalon).*

Miután a tanítványok segítségért kiáltottak, a zenekar elcsendesedik, és egy hosszú szünet következik, amelyben aztán felcsendül Krisztus hangja: „Quid timidi estis modicae fidei?" (Miért féltek, kicsiny hitűek?) Ezután, amikor a vihar már lecsendesült, a zenekar lassan újra megszólal – mintha szemünk előtt „születne meg" az előjegyzés *(lásd a 3b kottát szemközt).*

Itt Liszt a „sans ton" által megtestesített halál, mint *nihilum* és az élő tonalitás közt tátongó űrt Krisztus hangjával hidalja át. Hasonló zenei szerkesztési eljárásnak lehetünk tanúi a *Via Crucis*ban is. Liszt gondolkodásának ez a teológiai aspektusa szolgál magyarázatul arra, hogy a *Dante szimfónia* Pokol tételét – amely zenei program gyanánt paradox módon a halált ábrázolja – miért írja „sans ton", még akkor is, ha magának a műnek rendes tonalitása van. A *null-előjegyzés,* mint más helyen is, a kottában mintegy *vizuális programszimbólum*ként viselkedik.

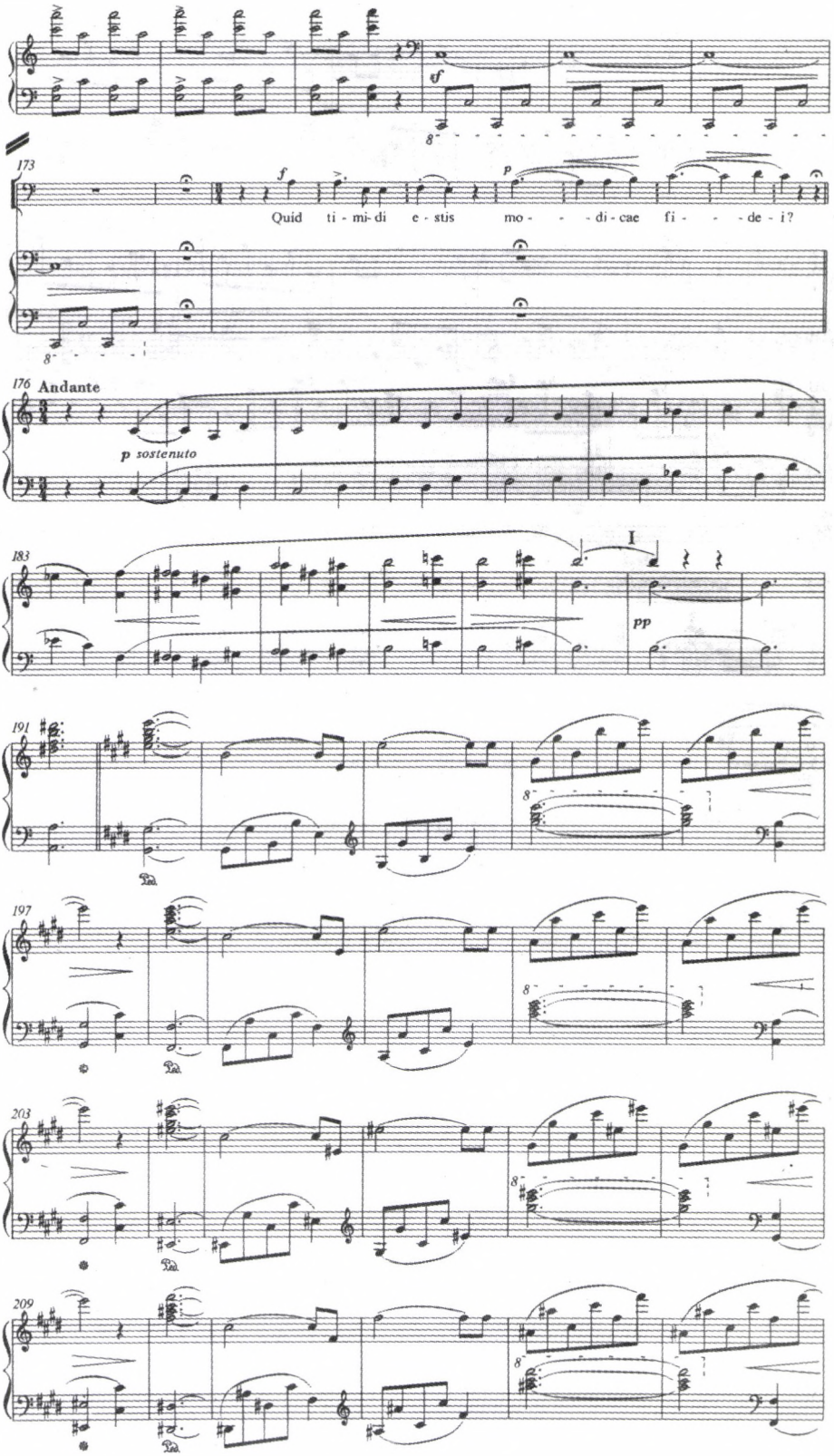
Úgy figyeltem meg, hogy ez a *halálszimbólum* Liszt számos művében megjelenik, olyan helyen, ahol a *null-előjegyzést* alkalmazza. A felsorolás, amelyet készítettem, nem törekszik a teljességre, mégis sok jelentős, különféle hangszerekre írott művet vagy kórusművet tartalmaz a szerző életének különböző szakaszaiból. A rangsor felállításában az volt a döntő, hogy milyen fontosságot tulajdonítunk az énekelt szövegnek, programnak vagy a címnek. Így az első csoportot a dalok, a másodikat a szakrális témájú kórusművek, míg a harmadikat a zenekarra és a zongorára vagy orgonára írt művei alkotják.

A *null-előjegyzés* (Ø) használatát négy csoportra osztottam:

i. ahol a Ø a fő előjegyzés, tehát így indul és zárul a mű;
ii. ahol a Ø a nyitó előjegyzés, de aztán másba hajlik át;
iii. ahol a Ø csak a mű folyamata közben jelenik meg;
iv. ahol a Ø zárja a művet.

Ugyanakkor Liszt zenéjében a Ø nem minden esetben hordoz szükségszerűen valamilyen szimbolikus jelentéstartalmat; lehetnek olyan esetek is, amikor a zeneszerző tisztán kottaírási okokból nem használ előjegyzést. Javaslatom szerint a *null-előjegyzés* csak akkor fogható fel szimbólumként, amikor az adott mű szövegében vagy témájában valamilyen, a halállal kapcsolatos jelentéstartalom merül fel. Ilyenkor a Ø használata nem véletlen. Ez természetesen azt is maga után vonja, hogy minden egyes alkalommal, ahol a *null-előjegyzés* előkerül, vizsgálnunk kell Liszt zenéjét, hogy vajon annak van-e olyan programszerű tartalma, amelynek keretében a *null-előjegyzés* a halál vizuális szimbóluma lehet.

Az alábbiakban a *null-előjegyzés* használatára felsorolt 84 példa Liszt általam vizsgált 350 művéből való. A fennmaradó, több mint 250 műben a szerző nem él ezzel az eszközzel. A kérdés tehát az, hogy ennek a 84 példának esetében a halál, mint téma megjelenik-e a zenében. *(Lásd a táblázatokat a 228–235. oldalon.)*



3b kotta: a Vihar-jelenet folytatása

Szám	Cím	tétel	műjegyzék	keletkezés	zenei tartalom
I. A Ø A FŐ ELŐJEGYZÉS (Ø Ø)					
Kórus					
001	*Via Crucis (A Keresztút)*	I. halálra ítélik II. vállára veszi a keresztet IV. anyával találkozik VIII. síró asszonyok XI. keresztre feszítik	S53[4], NG2/J332	1876–1879	Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø Ø
Zenekar					
002	*Christus*	9. Das Wunder (A vihar)	S3, NG2/I7	1855–68	Ø Ø
003	*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*	I. Inferno	S109, NG2/G14	1855–1856	Ø f♯ F♯ Ø
Zongora					
004	*Fünf kleine Klavierstücke*	5. Sospiri!	S192, NG2/A233	1865–1879	Ø A♭ Ø
005	*La lugubre gondola [Dritter Elegie]* 2nd version		S200/2, NG2/A319b	1882–1885	Ø f e D Ø
006	*R. W.- Venezia*		S201, NG2/A320	1883	Ø B Ø
007	*Preludio funebre (Trauervorspiel und Trauermarsch)*		S206/1, NG2/A334	1885	Ø Ø
008[1]	*Bagatelle ohne Tonart*		S216a, NG2/A338	1885	Ø Ø
II. A Ø A NYITÓ ELŐJEGYZÉS (Ø +)					
Dal					
009	*Blume und duft*		S324, NG2/N50	1854	Ø Ab
010	*Pace non trovo (Tre sonetti di Petrarca 1)*	104. szonett 2. változat	S270/2, NG2/N14	1864–1882	Ø E

4 Az „S" szám: Humphrey Searle katalógusára. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 1980, 11 kötet, 51–71., a NG2 szám R. Charnin Mueller és Eckhardt Mária műjegyzékére in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition.* 2001, 14. kötet, 786–872 utal.

1. Az autográfban a cím: *Vierter Mephisto-Walzer / (ohne Tonart)* valamint: *Bagatelle / ohne Tonart, Bagatelle, / sans tonalité.* A zene tritonusszal (*diabolus in musica*) indul. A mű *sans tonalité* címe egybeesik a „sans ton" kifejezéssel, amelyet Liszt 1833-ban már használt. Más szóval itt is a „hangnem nélkül" gondolat együtt jár az „előjegyzés nélkül" gondolattal – minthogy a zene maga inkább előjegyzés nélküli, mint hangnem nélküli. Liszt bizonyos fokig megtévesztő módon elkerüli notációjában az igazi „tonalitás" kérdését: sok a műben az „Augenmusik", például hangzásban egyértelműen érezhető egy h moll–fisz moll központú zene, holott vizuálisan a kottában Liszt *eisz* helyett *f*-et ír, és így tovább. Itt is a zeneszerző ifjúkori előjegyzés-elhagyás ötletéről van szó, ami nyilván a „Mefisztó" programmal van kapcsolatban.

011	*Wartburg Lieder*	3. Heinrich von Ofterdingen	S345, NG2/L14	1872–1873	Ø A♭
Melodráma					
012	*Der traurige Mönch*		S348, NG2/P3	1860	Ø e Ø D D♭
013	*Der blinde Sänger*		S350, NG2/P6	1875–1877	Ø E
Kórus					
014	*Die Legende von der heiligen Elisabeth*	5. Elisabeth	S2, NG2/I4	1857–1862	Ø F♯ A F♯ B♭ Ø F♯ g E Ø G (Erzsébet halála)
015	*Christus*	III. Passion und Auferstehung Resurrexit	S3, NG2/I7	1855–1868	Ø E
016	*Missa solennis zur Erweihung der Basilika in Gran (Esztergomi Mise)*	Agnus Dei	S9, NG2/I2	1855–1858	Ø D
017	*Ungarische Krönungsmesse (Magyar Koronázási Mise)*	Agnus Dei	S11, NG2/I9	1866–1869	Ø E E♭
018[II]	*Der129. Psalm (De profundis)*		S16/1, NG2/K6	1880–1881	Ø E
019	*Via Crucis*	III. földre esik V. Cirenei Simon VII. másodszor esik el XII. meghal a kereszten	S53, NG2/J33	1876–1879	Ø A ØAb Ø B Ø A g
020[III]	*Ossa arida*		S55, NG2/J38	1879	Ø A
021	*Rosario*	2. Mysteria dolorosa	S56, NG2/J37	1879	Ø G
Zenekar					
022	*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*	1. Faust 3. Mephistopheles	S108, NG2/G12	1854–1857, 1861	Ø c A E♭ Ø E Ø c♯ Ø (kidolgozási rész) E c A E C c Ø f♯ Ø c A Ø c Ø e E Ø D♭ E c A C Ø (összeomlás) C (Schlusschor)

II. Ez a zsoltár a gyászmiséhez kapcsolódik. Liszt életművében három De Profundis található: 1. Az úgy nevezett (befejezetlen) *De Profundis zongoraverseny* (1834) – amely sok *null-előjegyzés*es részt tartalmaz, és amelyet közvetlenül az első *Harmonies poétiques et religieuses* című mű után komponált. 2. *Les morts* (lásd 066), ami énekelt szövegű *De profundist* tartalmaz. 3. Az itt említett zsoltár.

III. Ezekiel 37,4 halál-képén alapul. (A halál-gondolatot lásd még uott: 37,9: „...lehelj ezekbe a megöletettekbe, hogy megéledjenek.")

023[IV]	*Zweiter Mephisto-Walzer*		S111, NG2/G37	1880–1881	Ø E E♭ Ø E♭ Ø E Ø H Ø E♭ Ø E♭
Zongora					
024	*Harmonies poétiques et religieuses*		S154, NG2/A18	1833–1834	Ø G
025	*Années de Pelerinage, deuxième année, Italie*	4. Sonetto del Petrarca no. 47 5. Sonetto del Petrarca no. 104	S161, NG2/A55	1838–1861	Ø Db Ø E
026	*Ballade no.1*		S170, NG2/A117	1845–1849	Ø D♭
027	*Harmonies poétiques et religieuses*	4. Pensée des morts	S173, NG2/A158	1848–1853	Ø G
028	*Mosonyis Grabgeleit*		S194, NG2/A249	1870	Ø D
029	*Elegie I (Schlummerlied im Grabe)*		S196, NG2/A266	1874	Ø A♭
030	*Elegie II*		S197, NG2/A277	1877	Ø A♭
031	*Am Grabe Richard Wagners*		S202, NG2/A321	1883	Ø A
032	*Marcia funebre (Trauervorspiel und Trauermarsch)*		S206/2, NG2/A334	1885	Ø g
033[V]	*Unstern! Sinistre, disastro*		S208, A312	1881	Ø H
034	*Valse Oubliée No1*		S215, NG2/A311	1881	Ø F♯
035	*Csárdás macabre*		S224, NG2/A313	1881–1882	Ø D
III. A Ø MŰ FOLYAMATA KÖZBEN (+ Ø +)					
Dal					
036	*O lieb, so lang du lieben kannst (Liebesträume 3)*		S298, NG2/N18	1843–1850	A♭ H Ø A♭
037	*Ich möchte hingehen*		S296, NG2/N31	?1844–1856	A F A♭ E Ø a
038	*Jeanne d' Arc au bucher*		S293, NG2/N37	1845	E Ø (mon oeil mourant) E

IV. h–f tritonus a darab elején és végén

V. Balcsillagzat. Egy halál csillag? N.B. a zene rendkívül erőszakos.

039	*Die stille Wasserrose*		S321, NG2/N59	1860	E Ø E
040	*Die Fischerstochter*		S325, NG2/N65	1871	A A♭ Ø a
041	*La perla*		S326, NG2/N67	1872	A Ø A
042	*I' vidi in terra angelici* *(Tre sonetti di Petrarca 3)*	123. szonett	S270, NG2/N14	1842–1846	F ØA F
043	*A magyarok Istene*		S339, NG2/M37	1881	a Ø A
Kórus					
044	*Die Legende von der heiligen Elisabeth*	2. Ludwig 3. Die Kreuzritter 4. Landgrafin Sophie	S2, NG2/I4	1857–1862	F Ø D♭ D E B Ø D E♭ B e f Ø (als einen Todten ihn beklagt) E g A♭ e
045	*Christus*	III. Passion und Auferstehung 11. Tristis est anima mea 12. Stabat Mater	S3, NG2/I7	1855–1868	 Ø c♯ (usque ad mortem) Ø (58 ütem, zenekar) c♯ D♭ f Ø (vidit Jesum in tormentis) E B C G D♭ D F
046	*Cantico del Sol di San Francesco*		S4, NG2/I8	1862	F Ø (suor luna) A D♭ A♭ E F
047	*Sainte Cécile*		S5, NG2/I1	1845–1974	c A D♭ E Ø (on mit dans sa tombe) C
048[VI]	*Die Glocken des Strassburger Münsters*	Die Glocken	S6, NG2/L15	1874–1875	c Ø E Ø F f Ø D C
049	*Missa solennis zur Erweihung der Basilika in Gran (Esztergomi Mise)*	 Gloria Credo	S9, NG2/I2	1855–1858	 H E♭ Ø D g H DØ H (fuga: cum sancto spiritu) C H Ø F♯ D F♯ C F♯ Ø (et homo factus) E Ø (judicare) C D C
050	*Missa choralis*	Credo	S10, NG2/J18	1859–1865	D Ø (judicare vivos et mortuos) D
051	*Requiem*	Dies Irae	S12, NG2/J22	1867–1868	c e E E♭ B G E♭ B G E B A c Ø (Oro supplex, Lacrymosa) c C

VI. A szöveg Longfellow egy verse Luciferről, aki megpróbálja lerombolni a Strasbourg-i katedrálist.

052	*Der 13. Psalm*		S13, NG2/I3	1855–1863	a A♭ H (dass ich nicht im Tod entschlafe) Ø (dass nicht mein Feind rühme, er sei meiner mächtig geworden) c♯ Ø A C A F A C A
053	*Der 137. Psalm*		S17, NG2/J11	1859–1862	c D Ø (Wie sollten wir im fremden Lande das Lied des Herrn singen!) C
054	*Septem Sacramenta*	II. Confirmatio IV. Poenitentia VI. Ordo	S52, NG2/J35	1878–1884	F E Ø C F d Ø d C A♭ Ø C
Zenekar					
055	*Ce qu'on entend sur la montagne (Bergsymphonie)*		S95, NG2/G1	1847–1856	E♭ D F♯ E♭ g e H g H Ø E♭ G (religioso) d E E♭ Ø E♭ D Eb
056[VII]	*Tasso: lamento e trionfo*		S96, NG2/G2	1847–1854	c E Ø F♯ B h C
057[VIII]	*Les Préludes*		S97, NG2/G3	1849–1855	C E Ø (Vihar) A C
058[IX]	*Orpheus*		S98, NG2/G9	1853–1854	C E Ø C
059[X]	*Prometheus*		S99, NG2/G6	1850–1855	a D♭ fuga (D♭) AØ A
060[XI]	*Mazeppa*		S100, NG2/G7	1851–1854	d f♯ B h E Ø d D Allegro marziale
061	*Festklänge*		S101, NG2/G10	1853–1861	C B G A Ø D (apoteózis) C A C
062[XII]	*Hungaria*		S103, NG2/G13	1854	d E♭ H A♭ H C (néptánc) f♯ A Ø Agitato molto (csatajelenet) E♭ H (néptánc) d h (g) Marcia funebre D Allegro trionfante

VII. Tematikájának alapja egy velencei gondoliere Tasso *Jerusalemme liberata* című költeményből származó szövegre énekelt dallama.

VIII. „...interrompues par quelque orage... dont la foudre fatale consume son autel..." (Liszt előszavából)

IX: „Orphée Eurydice, cet emblème de l'Ideal englouti par le mal et la douleur, qu'il lui est permis d'arracher aux monstres de l'Érèbe, de faire sortir du fond des ténèbres cimmériennes..." (Liszt előszavából)

X. „foi tacite en un libérateur qui fera monter le captif longtemps torturé aux régions transmondaines..." (Liszt előszavából) (lásd 067 *Malédiction*)

XI. „Enfin le terme arrive...il court, il vole, il tombe, Et se relève roi!" (V. Hugo)

XII. Központi részét általában az 1848-as szabadságharc megjelenítésének szokták tekinteni. A *null-előjegyzés* a csata végén, a magyar néptánc kezdete előtt jelenik meg. A halál gondolata itt Liszt Magyarország-portréjának része, és annak a veszélyes helyzetnek, amiben az ország volt.

063	*Von der Wiege bis zum Grabe*	1. Die Wiege 2. Der Kampf um's Dasein 3. Zum Grabe: Die Wiege des zukünftigen Lebens	S107, NG2/G38	1881–1882	C Ø D♭ Ø E♭ Ø E Ø a C C♯
064	*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*	2. Gretchen	S108, NG2/G12	1854–1857, 1861	A♭ E A♭ c (Faust) Ø H A♭ F♯ c A♭ E Ab
065[XIII]	*Zwei Episoden aus Lenaus Faust*	1. Der nachtliche Zug	S110, NG2/G16	1857–1861	c♯ („Tiefnacht") B Ø c♯ f A E♭ F♯ religioso (Pange lingua) A C D c♯
066[XIV]	*Trois odes funebres*	1. Les morts	S112, NG2/G25	1860	e A♭ e E♭ Ø (De Profundis) E (Te Deum)
Zongora zenekarral					
067[XV]	*Malédiction*		S121, NG2/H1	1833–1840	e Ø (80 ütem) E
068[XVI]	*2. zongoraverseny, A dúr*		S125, NG2/H6	1839–1861	A d b c♯ E D♭ Ø (viharos, 118 ütem) A (*Marziale*)
Zongora					
069	*Waldesrauschen (Zwei Konzertetüden I)*		S145, NG2/A218	1862	D♭ E F A Ø D♭
070	*Apparitions*	1. Senza Lentezza quasi Allegretto 3. Fantasie sur une valse de F. Schubert	S155, NG2/A19	1834	F♯ Ø F♯ E♭ E Ø F♯ E♭
071	*Années de pèlerinage, première année, Suisse*	5. Orage	S160, NG2/A159	1848–1855	c Ø F♯ c
072	*Années de pèlerinage, deuxième année, Italie*	7. Apres une lecture du Dante, fantasia quasi sonata	S161, NG2/A55	1838–1861	d f♯ F♯ Ø F♯ Ø (101 ütem) D

XIII. Az első epizód programja szerint sötét éjszaka van és Faust kétségek közt gyötrődik. A *null-előjegyzés* használata a 2. epizódra utal, Mefisztó táncára, amelyik a teljes kétségbeesésből származik. (Liszt szerint a két részt mindig együtt kell játszani; ez szinte sohasem történik meg.)

XIV. (lásd 018: Der 129. Psalm)

XV. A 80 Ø-es ütem 36. üteme egy egy oldalnyi hosszú kadencia, amelyikben nincs ütemvonal – vagyis zenéje „sans ton ni mesure". Az előadói utasítások: *Patetico. Senza tempo. Disperato. Andante Lacrimoso.* E mű nyitó ütemeiben megjelenő „maledíction" (átok) szimbólum, amelyet Liszt a Prométheusz szimfonikus költemény (059) nyitásaként hasonló módon használ.

XVI. Más művekhez hasonlóan a *null-előjegyzés*es zene viharos. Annak ellenére, hogy Liszt nem adott programot, lehet, hogy gondolataiban mégis létezett ilyen.

073	*Années de pèlerinage, troisième année*	2. Aux cyprès de la Villa d'Este, thrénodie 3. Aux cyprès de la Villa d'Este, thrénodie 4. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este 5. Sunt lacrimae rerum, en mode hongrois 6. Marche funèbre	S163, NG2/A283	1877–1882	g Ø f♯ G e Ø B F♯ f♯ Ø B E F♯ E D F♯ A Ø F♯ Ø F♯ a A♭ Ø A f a A Ø F♯
074	*Harmonies poétiques et religieuses*	1. Invocation 9. Andante lagrimoso	S173, NG2/A158	1848–1853	E Ø E g♯ Ø A♭ g♯
075[XVII]	*Deux Légendes*	2. St. Francois de Paule marchant sur les flots	S175, NG2/A219	1865, 1866	E Ø E
076	*Sonate, b*		S178, NG2/A179	1852–1853	h E♭ D c♯ f e F♯ A F♯ g e F♯ b Ø h H I II III IV (expozíció) (kidolgozás + fúga) (repríz)
077	[4] *Valse oubliées*	2. 3.	S215, NG2/A311	1881, 1883, 1884	A♭ E Ø A♭ D♭ D E A Ø D♭
078	*Dritter Mephisto-Walzer*		S216, NG2/A325	1883	F♯ Ø F♯ Ø F♯ Ø F♯ D E A♭ F♯
079	*Ungarische Rhapsodien*	1. Lento quasi recitativo	S244, NG2/A132	1846–1885	E D♭ Ø E
080	*Rhapsodie espagnole*		S254, NG2/A195	1858	c♯ F A♭ E E♭ Ø B D
Orgona					
081	*Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" [Meyerbeer: „A próféta" című operájából]*		S259, NG2/E1	1850	c Ø E F♯ B f♯ b H C
082	*Missa pro organo*	Credo	S264, NG2/E33	1879	B G♭ Ø B

XVII. A legenda szerint a szent a háborgó vízen járt. Amint a *Krisztus* oratóriumban is, a viharos zene a halál vallásos képe, így Liszt itt is *null-előgyzést* használ.

IV. A Ø A ZÁRÓ ELŐJEGYZÉS (+ Ø)

Dal					
083	*Gebet*	S331, NG2/N72	1878	d Ø	
Zongora					
084[XVIII]	*La lugubre gondola* [*Dritter elegie*] 1. változat	S200/1, NG2/A319a	1882–1885	f Ø	

XVIII. Liszt programképe valószínűleg egy, a velencei temetőszigetet, a San Michele felé tartó temetési gondola. A tétel végére írt „sans ton" *null-előjegyzés*, olyan, mint a vízen lebegő fekete gondola, a halál vizuális megjelenítése.

A példák túlnyomó többségében nyilvánvaló, hogy ahol *null-előjegyzés* található, ott Liszt gondolatában a zene összefonódik a halál témájával. Ez magától értődő olyan vallásos művekben mint a *Via Crucis*, a *Krisztus oratórium*, a *Requiem*, vagy pedig a misékben, a zsoltárokban.

A vallásos zenével kapcsolatosak azok a programzenék, ahol Mefisztó vagy Lucifer jelenik meg, hisz mindkét karakter a lélek ellensége, ezáltal egyben a halál megjelenítője is. A sorban ezután olyan vallásos programzenék következnek, mint a *Szent Ferenc legendája*, vagy Lenau *Faust*jának első epizódja, amelyben szerzetesek körmenetét láthatjuk, amint a Pange Linguát éneklik. Számos későbbi mű kifejezetten temetési vagy legalábbis elégikus hangvételű, mint például a Wagnerről szóló darabok és a Velencével kapcsolatos zenék. Az utóbbiakban a halál és a víz jelenléte talán megmagyarázza a *Tasso*ban található *null-előjegyzés*t. Szükségtelen itt részletes elemzésbe bocsátkozni, mivel jelenleg egy quasi statisztikai kérdéssel foglalkozunk. Válaszolva arra a kérdésünkre, hogy milyen sűrűn jelenik meg Liszt *null-előjegyzés*ű zenéjében a halál témája, úgy tűnik, azt kell mondanunk, hogy nagyon gyakran, valójában csaknem mindig. Az adatok kellően magas száma arra enged következtetni, hogy Liszt életművében a *null-előjegyzés* és a halál témája közt közvetlen összefüggés áll fenn. Ebben az esetben Liszt kottaírásában a *null-előjegyzés* egy vizuális programszimbólum, ez az írásmód a halál jelképe.[5]

Hátramarad a kérdés, hogy vajon miért jelenik meg akkor a *null-előjegyzés* a *h-moll szonáta*ban (076). Az a rész, ahol a *null-előjegyzés* szerepel – vagyis a kidolgozás végén, közvetlenül a repríz előtt – párhuzamos a *Prométheusz*ban megjelenő *null-előjegyzés*sel. A *Faust-szimfónia* kidolgozási része is tartalmaz egy hosszabb *null-előjegyzés*es részt. Azok a programzenék, ame-

5 A téma (a „semmi") modern vallásfilozófiai megközelítéséről lásd Gáspár Csaba László: *Isten és a semmi*. Budapest: Harmat, 2000, 138–146. (III. A keresztény hit és a „semmi".) Az itt olvashatók csaknem szószerint megegyeznek azzal, amit Liszt zenei *null előjegyzés* gondolatában, illetve annak programjában találunk.

lyekben fúga található – vagyis a *Faust-szimfónia,* a *Dante-szimfónia,* a *Prométheusz* és az orgonára írt *Ad nos fantázia* – bizonyos ponton mind élnek a *null-előjegyzés* eszközével. Más szóval fúga, program és a *null-előjegyzés* együtt jelennek meg. Statisztikailag tekintve az előbbieknek a *h-moll szonáta* ragyogó ellenpéldája lenne, amennyiben továbbra is ragaszkodnánk ahhoz, hogy a szonata az abszolút zene kategóriájába esik. Minden bizonyíték – a Liszt fontosabb műveiben található széles körű *null-előjegyzés*-használat – arra mutat, hogy a szóban forgó műveket a szerző eleve, keletkezésüktől fogva programzenének szánta. Áll ez még azokra az esetekre is, amikor a program (mint a zeneszerzőtől származó szöveges információ) nem található a kotta vagy partitúra elején. Szembe kell néznünk ezzel a ténnyel, és el kell fogadnunk azt a lehetőséget, hogy ez a *h-moll szonáta*val kapcsolatban is igaz.

Fordította Kovács Pál

ABSTRACT

Paul Merrick*

»...SANS TON NI MESURE.«

A symbol of death in Liszt?

The early piano piece *Harmonies Poetiques et Religieuses* (S154) begins without a key signature. But, as we learn from a study of the sources by Adrienne Kaczmarczyk, the draft contains a key signature of 2 flats signifying g minor, which Liszt removed before publication in 1835. Earlier, in 1833, he had referred to the music as being „sans ton ni mesure". Twenty years later Liszt gave the same music, still without a signature, the title *Pensée des morts*. Was there a connection in the composer's mind between the concept of „no tonality", the removal of the written key signature, and the subject of death? An examination of over 300 works reveals that only in 84 instances does Liszt write either a passage or a whole piece without key signature. Most of these examples have a content associated with death. The article explores the probability that in Liszt's notation the removal of the key signature constitutes a programmatic symbol.

* Paul Merrick studied music at Wadham College Oxford. He first visted Hungary in 1978 as a British Council Exchange Scholar to do research for his Ph.D thesis on the church music of Liszt. In England he worked as a teacher and composer, his compositions including an Oboe Concerto for Evelyn Barbirolli premiered in London in 1974. Since 1982 he has lived in Budapest and taught at the Liszt Academy. His book *Revolution and Religion in the Music of Liszt* was published by Cambridge University Press in 1987. At present he is working on a study of the relationship between key and programme in Liszt. Articles on this subject have appeared in *Studia Musicologica* (1992, 1998, 2001) and in *Liszt 2000. Selected lectures*...(Magyar Liszt Társaság, Budapest, 2000).

Péteri Lóránt

SZABOLCSI BENCE ÉS A MAGYAR ZENEÉLET DISKURZUSAI (1948-1956)*

3. AZ ÓSZÖVETSÉG VITÁI: SZABOLCSI, A ZENEPOLITIKUS[1]

„...én azt hiszem, senki sem akarja, hogy ugyanolyan plénumokat tartsunk, mint amilyenek 1956 előtt voltak, mert hogyha nem elég altatót veszek be, akkor szoktam azokról lidércszerűen álmodni."
Sárai Tibor, a Magyar Zeneművészek Szövetségének főtitkára (1966)[2]

3.1. Prológus: a hamis intonáció

Nem sokkal azután, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökévé vált, Szabolcsinak olyan referátummal kellett kiállnia a szövetségi nyilvánosság elé, amely az intonáció fogalmát járta körül – a célból, hogy az I. Magyar Zenei Hét vitáinak ezzel irányt szabjon. A szovjet zenetudományban meghonosodott kategóriának Szabolcsi – Aszafjevre hivatkozva – négyféle jelentést tulajdonított:

1. a hanglejtés;
2. a dallamvonal;
3. a tematikus anyag;
4. a hangvétel és a hangulatszféra általában.

Az „intonáció kérdésének" lényegét mindazonáltal a „mondanivaló" és a „kifejezőeszközök" egységének megteremtésében látta. Az új mondanivaló a társadalmi változások következtében jelentkezik – a zenei nyelvnek ehhez kell alkalmazkodnia. Az intonáció eszerint komplex viszonyrendszert jelent:

> ... A szerző viszonyát tárgyához és mondanivalójához, az előadó viszonyát a műhöz, a mű viszonyát az élet valóságához.[3]

---

* A *Magyar Zene* 2003/1. számának 3–48. oldalán közölt tanulmány folytatása. A Bibliográfia és a Levéltári jelzetek ugyanott találhatók.

1 Miután a Magyar Zeneművészek Szövetségét 1959-ben a Kádár-konszolidáció jegyében újjászervezték, a muzsikus közbeszédben meghonosodott az a szokás, hogy az 1949–56 közti időszakot mint az ószövetség korát emlegessék. Maróthy (1975) 526.

2 MOL: P 2146/60. Jegyzőkönyv, készült a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1966. május 14-én tartott közgyűlésén

3 MOL: P 2146/61. [Jegyzőkönyv] Dr. Szabolcsi Bencének a Magyar Zenei Hét keretében 1951. november 20-án tartott előadásáról s az előadást követő vitáról. Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány.

Részletesen foglalkozott az intonációs hiba, a „hamis intonáció" definiálásával is.

> Az intonáció hamis volta éppúgy jelentheti például az elhibázott, magyartalan hanglejtést, mint az elhibázott témaanyagot – éspedig mindkét értelemben: tudniillik a helytelen tárgyválasztást és a tárgyhoz méltatlan zeneanyagot. [...] Tágabb értelemben ide sorolhatjuk a kompozíciós módszer minden mélyebb esztétikai tévedését, például az anyagszerűtlenséget, a műfaji bizonytalanságot. Gondoljunk csak a szimfonikus jellegű vonósnégyesekre, az énekszerűtlen dalokra [...].[4]

Szabolcsi a hamis intonáció további példáiként, mint már azt dolgozatomban más összefüggésben említettem, Stravinsky és „követői" neoklasszicizmusát, illetve bizonyos rosszul sikerült tömegdalokat említett.

Akadt, aki az intonáció új mondanivalóval és társadalmi változásokkal való összefüggését szívesebben értelmezte volna Szabolcsinál pragmatikusabban. Hiszen a társadalmi változások és a változások letéteményeseként fellépő új társadalmi osztály képviselete a pártban testesül meg. Szelényi István ezért leszögezte:

> Mindezek alapján a magam részéről úgy határoznám meg egy zenemű intonációját, hogy az alkotó zenei eszközökön keresztül megszólaló pártos állásfoglalása választott tárgyával kapcsolatban.[5]

A vitán azonban felszólalt egyike az úgynevezett régi vágású zenetudósoknak. Gárdonyi Zoltán nem egyszerűen feszegette a körülötte folyó diskurzus kereteit, hanem kilépett ebből a diskurzusból. Magas fokú szellemi és verbális autonómiáját dicséri az, hogy a kívülálló nézőpontját fogalomhasználatával is alá tudta támasztani. Eközben magától értődőn mondott le arról, hogy a diskurzusba frissen bekerült, még izzó vasként kovácsolható fogalmat a saját tudományos–esztétikai projektjeinek képére igyekezzék formálni – ezzel nemcsak intellektuális etikáról, de az ilyen igyekezetek hosszú távú kilátástalanságának bölcs belátásáról is tanúbizonyságot tett.

> Szabolcsi felsorolta ennek a szónak [ti. az intonációnak] a szovjet zenetudományban kialakult jelentéseit, ebből már világos, hogy a műalkotás globális, vagyis minden vonatkozású szemléletéről van itt szó. A vonatkozásoknak ezt a sokféleségét tehát fel kell tárni, ezt azonban maga a szó nem végzi el. Kétségtelen, hogy a zenei műalkotások minél teljesebb szemlélete teszi csak lehetővé egy-egy új mű értékének helyes elbírálását. Óvakodnunk kell azonban bizonyos veszélyektől, így elsősorban attól, nehogy a verbalizmus hibájába essünk, ettől elsősorban a fejlődés kezdetén álló magyar zeneesztétikát és zenekritikát kell megóvnunk. Figyelmeztetnünk kell a magyar zeneesztétikát és zenekritikát arra, hogy ne engedje az intonáció fogalmát elkódosítani. Itt elsősorban a zeneszerzők nevében kell eleve óvást emelnem a kritika olyan formája ellen, amely egy műről egyszerűen kimondja, hogy helytelen az intonációja és ezzel felmentve érzi magát a megállapítás indoklása és részletezése alól.[6]

---

4 Uott. [Pedig az 1947-es Beethoven-könyv szerzője – szemben a fiatal, fanatikusan klasszicista Szabolcsival – *már* tudott a hangszerszerűtlenség és a műfajokon tett gyümölcsöző erőszak heroizmusáról és artisztikumáról: ebben a szellemben elemezte a kései kvartetteket, zongoraszonátákat, a *Kilencedik*et és a *Missa Solemnis*t vagy éppen a *Fidelio* énekhang-kezelését. Kroó (1994) 496–497.]

5 Uott

6 Uott

Ez a vita jól érzékelteti azt, hogy az 1948–1950 közti időszakhoz képest milyen radikálisan változott meg Szabolcsi szerepe a zenei diskurzusban. Emlékezhetünk: az 1948-as szovjet zenei határozat vitájában Szabolcsi ugyanazon megfontolásból és ugyanolyan autonóm módon utasította vissza a „formalizmus" kifejezés használatát, mint ahogy azt Gárdonyi tette a „hamis intonáció" terminusával. Ezúttal azonban éppen Szabolcsi volt az, aki ennek a fogalomnak a honosítására és bevezetésére vállalkozott. Szabolcsi nem egyszerűen mást mondott, mint korábban; nem is csupán más összefüggésbe helyezte azt, amit korábban is állított. Megszólalásai funkciót váltottak: az orákulum szkeptikus értelmezőjéből maga vált orákulummá.

A jelen fejezetben tehát azt fogom vizsgálni, hogy milyen szerepet töltöttek be Szabolcsi szavai az új magyar zenei terméshez kapcsolódó vitákban: hogyan használta e szavakat ő, és hogyan használták mások az ő szavait. A zenepolitikus Szabolcsi portréjának megrajzolásakor nem járok járatlan utakon.[7] Éppen ezért igyekszem elkerülni – várhatóan nem teljesen sikeresen – azt, hogy engedjek az ismétlés és újrafogalmazás csábításának. Ehelyett megpróbálok azokra a kérdésekre koncentrálni, amelyek érdemesnek tűnnek a további kidolgozásra vagy az újbóli átgondolásra.

3.2 A Magyar Zeneművészek Szövetsége: a hamis integráció[8]

A többek között platóni ihletettségű sztálinizmus a művészi alkotás kollektivitását – amely esszenciálisan a zeneművek népiségében nyilvánult meg – egy származtatott, intézményesült szinten a művészeti szövetségek szervezetében tükrözte. E szövetségek célja nem egyszerűen az volt, hogy a művészeti élet autonóm szerveződéseit és öntevékenységét felszámolja, és hogy kontrollálja, irányítsa a művészi termelést és a művészeti közéletet. A szövetségeknek a sztálini világszínház színpadán reprezentálniuk kellett az alkotói – a kompozíciós – tevékenység közösségi jellegét. A zeneszerzők közössége a művek szövetségi elbírálása során együttesen alakítja ki azok végső formáját. Az új művek egymás mellett, az új zene periodikusan megtartott, reprezentatív fórumain, az úgynevezett zenei plénumokon kerülnek a közönség elé; éppenséggel létrejöttüket is gyakran a plénumra való megrendelésnek köszönhetik. A közönség soraiban a szakma (a kollektív alkotó) mellett a különböző társadalmi csoportok gondos arányban összeválogatott képviselői (a nép), és a „szocializmus több országban" álmának megvalósulása óta a baráti országok képviselői foglalnak helyet. A művészeti szövetség másfelől kifejezi a „polgári kor" fragmentált zenei tevékenységei reintegrációjának igényét is: benne a „könnyű-" és a „komolyzene" képviselői egyaránt helyet kapnak; ami pedig a magyarországi szervezetet illeti, abban a zeneszerzők és zenetudósok mellett az előadóművészek és zenepedagógusok közösségének gleichschaltolása is megvalósult. A szövetségi tevékenység az alkotás–interpretáció–befogadás folyamatát ilyen

7 Lásd elsősorban Tallián (1980)

8 Az alfejezet megírására az MZSz archivált iratanyagának (MOL: P 2146) áttekintése nyomán vállalkoztam. Lásd még Tallián (1991) leírását: 98–101.

módon egy nagy zárt körben egységesíti: a nép így kapja vissza a zeneszerzőktől a tőle nyert ihlet gyümölcsét.

Emlékezhetünk: ezúttal nem az ötvenes évek zenei életével (zenei tevékenységeivel) foglalkozunk, hanem azzal a diskurzussal, amely azt állítja magáról, hogy témája a (kortárs, történeti, alkotó, reprodukáló, befogadó etc.) zenei tevékenység. Ezért csak mellékesen kell itt megjegyezni, hogy a fentebb vázolt nagy integráció sem az egész, sem a részletek tekintetében nem valósult meg, azaz nem létezett – legalábbis a létezés szociológiai értelmében. A Zeneművészek Szövetségének működése és számos vitája azonban arról tanúskodik, hogy az integrációt még a másodlagos létezés, a reprezentáció szintjén is csak bajosan sikerült kimutatni. A zenéről szóló diskurzust a politikai hatalom mindenesetre igyekezett háromféle megnyilvánulásra redukálni:

1. a közbeszédben hangoztassák az integráció meglétét;

2. a diskurzus során mondják ki bizonyos területeken az integráció megvalósulásának hiányát, de ennek okát ne a szociológiai „valóság" vagy a politikai szisztéma alapjainak szintjén keressék, hanem a reprezentációén;[9]

3. alternatív megoldásként: beszéljenek az integráció megvalósulásának hiányáról bizonyos területeken, de az emögött meghúzódó ellentmondásokat emeljék olyan mitikus távlatokba, amely végső soron a zenei tevékenység hatalmas volumenét fogja igazolni.[10]

A politikai hatalomban bekövetkező változások és a „tömegzenét" komolyan vevő szakemberek spontán zeneszociológiai megfigyelései már lényegében 1953-ra tarthatatlanná tették a diskurzus ilyesfajta ritkítását. De 1956 tavaszára megérett a helyzet arra, hogy a közbeszéd résztvevői felmondják az addigi szabályokat: a közbeszédbe – ha egyelőre naiv és reflektálatlan formában is, de – betört a magyar zenefogyasztó társadalom reális képe, és az ideák világába száműzte a koncipiált tömegzene eszméjét.[11]

Az integráció egy másik szinten, a zeneszerzői kollektíva szintjén is látványosan csődöt mondott: a művek felett tartott nyilvános szövetségi viták kiszámíthatatlan

9 Emlékezhetünk az 1. fejezetből Szabolcsi érvelésére: azért veszít nívójából a tömegzene, azért hanyatlik a kamarazene, mert a Szövetség munkamódszere rossz. Az ilyesfajta érvelést, csakúgy mint a szövetségi szisztémát, a szovjet zeneéletből importálták. Amikor Zsdanov megtámadta a szovjet zeneszerzők egy prominens csoportját (Sosztakovics, Prokofjev etc.), úgy nyilatkozott: hogyan is tudnák ezek a komponisták megújítani – művészi értelemben – a szovjet zenét, „amikor a Zeneszerzők Szövetségének munkájában [...] rendkívül elmaradottaknak, az újításokkal szemben mereveknek, a munkamódszerek és a vezetés területén maradiaknak mutatkoznak, [...] szervezeti kérdésekben és művészi egyesülésük tevékenységében, valamint annak irányításában a legmegülepedettebb módszereket használják." Zsdánov (1949) 60.

10 Ha valaki a korszak magyar zenei termését a korabeli diskurzus alapján ítélné meg, valószínűleg azt gondolná, hogy kétévenként olyan stílusfordulatok játszódtak le itt, amelyeket csak az európai zenetörténet 1600 és 1750 körüli nagy fordulópontjaihoz lehetne hasonlítani.

11 A kronológiai határpontok alapján nyilvánvaló, hogy a zeneélet diskurzusának jellegében bekövetkező változásokat az 1948 és 1956 közötti időszakban nem valamely immanens fejlődés, hanem országos politikai trendek határozták meg (1953 nyár: az MDP KV politikai irányvonalat revideáló júniusi határozatai; Nagy Imre kormányalakítása. 1956 tavasz: a Szovjetunió Kommunista Pártjának februári, XX. kongresszusa nyomán meginduló erjedés a nyilvános közbeszédben – Petőfi Kör).

eredményekhez vezettek, miután részvevői – áldozatai – mégiscsak olyan emberek voltak, akik a művészi alkotás személyhez kötöttségének, individualizációjának eszméjében szocializálódtak. Az ellentétek deklarálásának persze volt némi tragikomikus felhangja. A korszakkal hivatásszerűen foglalkozókon és a korszakot megélőkön kívül aligha akad, aki az 1955–1956 közti időszak zenei diskurzusait meghatározó Szervánszky–Szabó ellentétpárnak esszenciális, klasszika és romantika dialektikájává felnagyított esztétikai értelmet tudna tulajdonítani. Az esztétikai konszenzus, amelyhez alapvetően mindketten hűek maradtak, mélyebben gyökerezett, mint a Szövetség által reprezentált egységgondolat.

Az egységes magyar zeneélet képzetét tehát egyfelől a zenészek és zenefogyasztók bontották meg akkor, amikor a maguk szociológiai valójában verbális reprezentációt kaptak a zenéről szóló közbeszédben. De ehhez a voltaképpen önkéntelen dekonstrukciós művelethez egy másik síkon hozzájárult eme diskurzus eredendő kettős meghatározottsága. A politikai hatalom által képviselt importált művészeti doktrínának és a Kodály-körben megfogalmazódott, szintén doktrinális természetű eszmevilágnak kétségkívül voltak már eleve adott átfedései, és később az egymáshoz való asszimilációval ezt tovább erősítették;[12] néhány markáns állásfoglalású

12 Hadas Miklós úgy látja, Kodály 1948 után – távlatos céljai hosszabb távú megvalósulásának csaló reményében – több lényegbevágó ideológiai kompromisszumot kötött. Tanaiban az angol orientációt feladta, s helyébe a szovjet példára való hivatkozást helyezte; elképzeléseinek „pszichologisztikus–utopisztikus" legitimációját mozgalmi legitimációval cserélte le; a céltételezés „népi–klasszikus" szintézisének helyére pedig „a népi és a politikai szintéziséből megteremtendő »népi demokrácia« és »szocializmus«" került. A harmincas évekbeli írások német nyárspolgár elleni nyílt s nácik elleni burkolt támadását ekkor militáns és általános németellenesség váltja fel. Hadas (1987) 479.

Ami a másik doktrína alkalmazkodását illeti, arra nézve érdemes a tömegdalok körüli vitákat megismernünk. A tömegzenei termés kifulladásának okát 1956 tavaszán Maróthy János abban látta, hogy a műfaj két tűz közé került: egyik oldalról az „elbürokratizálás" szorította (vagyis az, hogy a tömegdalt a politikai manipuláció eszközévé tették); a másikról pedig a „nyelvi tisztaság" követelménye (vagyis a zenei termelés kodályi szempontú – *mennyire „magyar"?* – felügyelete). (Maróthy (1956) 4.)

Egyfelől: volt némi (ál-)naivság az „elbürokratizálás" tartalmára való rácsodálkozásban. Másfelől: a zenepolitikai hatalom szempontjából előnyökkel is járt a magyarságfok mérésének licencét birtokló Kodály-tanítványok (mindenekelőtt Járdányi) bevonása a tömegzenei termelés minőségellenőrzésébe. Ettől várták ugyanis a termelés nemzeti jellegének (zsdanovi kritérium) igazolását. A tömegdal műfaja mindenesetre kétségkívül doktrinális mérkőzés terepévé vált. Járdányi 1950. novemberében a tömegzenei szakosztály egyik ülésén tizennégy tömegdalt (Kadosa: *Győz a terv; Süss fel munka napja!; Sztálin köszöntése;* Maros: *Békedal;* Mihály: *A győzelem dala;* Sárközi: *Dal a békéről; Arató dal;* Szabó: *Dalolva szép az élet; Rákosi a jelszónk;* Székely: *Zászlónk selyme vígan lebben; El a kezekkel Koreától;* Tardos: *Tiéd az ország;* Vásárhelyi: *Vidám nóta;* Vass Lajos:?) ítélt meg kimerítő részletességgel, és kizárólag „magyarság" szempontjából. Mint az egyes darabokhoz fűzött megjegyzések előtt kifejtette, a magyarság megnyilvánulhat ugyan a ritmusban, de mindenekelőtt a hangnemiségben kell, hogy érvényesüljön. A zenei magyarság Járdányi szerint a pentaton fordulatok állandó jelenlétében és általában a modalitásban nyilvánul meg. A dalokban általában véve hiányolta az ötfokú gondolkodás jelenlétét és szívesen hallott volna több dór és mixolíd dallamot. Sárközi *Dal a békéről* című kompozíciójáról például így nyilatkozott: „Ez egészséges dallam és félig-meddig magyar, de értékes példa arra, hogy bár tiszta pentaton a dallam első része, mégsem érzi az ember pentatonnak." Mihály művéről: „Az elején magyarság szempontjából sokkal többet ígér, mint amennyit később mutat." Székely *Zászlónk selyme vígan lebben* című daláról: „első négy üteme jól indulna, csak azt sajnálja az ember, hogy azután a periódus utótagja miért nem magyarabb egy kicsit". A vitavezető Maróthy Járdányi szempontját fontosnak ítélte, de a zenei népi–nemzeti jellegének kritériumait jóval tágasab-

(folytatás a 242. oldalon)

személyiségtől eltekintve aligha volt a zeneélet a két doktrína mentén különálló táborokra osztható. De a Kodály-kör bizonyos képviselői időről időre szükségét érezték annak, hogy legalább szimbolikus gesztusokban kifejezzék különbözőségüket. A politikai hatalom pedig a meglehetősen szűkös stíluskeretek között felkorbácsolódó ölre menő vitákat – amelyekben azért szívesen élt a kezdeményezés számára könnyen adódó lehetőségével – arra használta fel, hogy emlékeztesse a komponistákat: az ideológia aktuális értelmezése nem az ő kezükben van. Mi sem lett volna haszontalanabb a diktatórikus politikai szisztéma számára, mint egy olyan szilárd, változtathatatlan doktrína, amelybe beletanulva az alkotók már úgy érezhették volna, hogy autonóm tevékenységgel, a párt, de legalábbis a szövetségi kollektíva hospitalizációja nélkül is meg tudnak felelni a kívánalmaknak.

3.3 A „hagyományvita"

Szabó Ferenc 1951-ben elérkezettnek látta a pillanatot arra, hogy a nemzeti romantika, a klasszikus hagyomány és a népdal „posztrezolúciós" stilisztikai normáin belül áthelyezze a magyar gyakorlatban addig kialakult hangsúlyokat. A forradalmi romantika jegyében nyomatékosan a 19. századi hagyományra irányította a zeneszerzők figyelmét: a verbunkosra, Liszt „magyar" kompozícióira és Erkel operáira. A divertimento-korszak folklorisztikus klasszicizmusa elleni támadás a folklorizmuson belüli preferenciák átrendezésére tett kísérlettel egészült ki. Szabó úgy vélte: a korábbi pentatonizmust és általában a régi magyar népdalstílus kultuszát, amely mégiscsak egy „régi világ hangulatát fejezi ki",[13] fel kell váltania, de legalábbis ki kell egészítenie az újabb folklór tanulmányozásának és felhasználásának. Az offenzíva – amely párhuzamosan zajlott a szovjet zeneélet 1948 óta már-már megnyugodni látszó vizének felkavarodásával – mindemellett elég egyértelműen azt az üzenetet is hordozta: a kodályi vagy a bartóki folklorizmus elsajátításával a magyar zeneszerző még nem érezheti megoldottnak azon feladatok teljesítését, amelyeket tőle a politikai hatalom elvár. Bár Szabó álláspontja kifejtésekor hangoztatta a népi–nemzeti hagyomány egységét, nem kerülhette el, hogy fellépését többen a magyar zenetörténet bartóki–kodályi paradigmaváltásának elárulásaként értelmezzék. Ezt az érzést Járdányi Pál artikulálta a legmarkánsabban:

> Haladó hagyományainknak, melyek a múltban előremutattak, fejlődést hoztak, ma is élni kell, ma is tanítaniok kell bennünket. Így a múlt századi magyar zene forradalminak mondható nyelvétől és szellemétől is sokat tanulhatunk. De azt hiszem, többet, sokkal

---

(folytatás a 241. oldalról)

ban határozta volna meg. Mihály András viszont arra hívta fel a figyelmet, hogy a megcélzott fogyasztói közösség számára készülő zenének nem biztos, hogy a magyarság a legfőbb kritériuma. Maróthy végül azzal zárta le a vitát: „Abból, ami itt a felszólalásokból kijött, megállapíthatjuk, amit még Járdányi kartárs is megállapított, hogy ezekben a tömegdalokban határozottan előretörőben van a népnemzeti jelleg." MOL: P 2146/62. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának 1950. november 27-i üléséről.

13 Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében. Jegyzőkönyv az 1951. július 12-i ülésről.

> többet kell tanulnunk a magyar zenének abból a korszakából, amely mélyebbről és teljesebben szívta magába a magyar népzene nedveit, s amely éppen Bartók és Kodály immár klasszikussá vált művészete révén a remekművek sokaságával ajándékozott meg bennünket. Mert ami a magyar zenében az utolsó évtizedekben történt, ha friss hagyomány is, de már hagyomány, méghozzá haladó, a leghaladóbb hagyomány. [...] senki sem állítja, hogy a pentatónia az egyetlen magyar sajátosság, vagy hogy minden, ami nem pentatónia, nem magyar. Ugyanakkor azonban a magyar népzene egészét vagy akár Bartók és főként Kodály művészetét vizsgálva meg kell állapítanunk, hogy a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, olyan alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is. Nemcsak népzenénk ősrétegére jellemző; fordulatai át- és átszövik az újabb magyar népdalok tekintélyes részét is.[14]

Szabó Járdányi *Divertimento concertantéját* bírálva úgy fogalmazott:

> Persze addig, amíg ő [ti. Járdányi] elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton jellegtől teszi függővé, amíg ő minden nem pentaton jellegű magyar zene magyarságát így kérdésessé teszi [...] akkor akarva – nem akarva elvi és művészi síkon egy reakciós, haladásellenes zenei fajelmélet szócsövévé válik. Mindaddig, amíg a haladó hagyományok közül ő fontosabbnak ítéli Bartókot és Kodályt, mint Erkelt és Lisztet, fontosabbnak tartja zenénk egy szervesebbé, tisztultabbá vált magyarságát, mint a 19. század magyar zenéjének forradalmi hagyományait, mindaddig, míg zenei múltunk ezen két korszakát ilyen mesterségesen és élesen [...] egymással szembeállítja, nehezen hihető az, hogy az ő realizmus felé való fejlődésének az elvi, világnézeti és személyi feltételei ma már adva volnának.[15]

Járdányi és Szabó érvelésében tehát közös elem az úgynevezett haladó népi– nemzeti hagyomány egységének hangoztatása, valamint az a meggyőződés, hogy az új magyar zenének ebből a hagyományból kell felépülnie. Gondolkodásmódjuknak szintén közös eleme az a vélekedés, hogy az új zene minőségét döntően fogja befolyásolni ama hagyomány, amelyre támaszkodik. (Hogy a hagyományra való támaszkodás milyen viszonyt jelöl, azt egyikőjük sem részletezte.) De éppen ebből a meggyőződésből fakadt igényük, hogy az egységesnek tekintett népi–nemzeti tradíción belül preferenciákat jelöljenek ki a zeneszerzők számára. E preferenciák mögött különböző hiedelmek húzódtak meg. Szabó a galvanizálandó 19. századi magyar hagyomány „forradalmiságának" és pátoszának emanációjában hitt. Járdányi pedig osztotta Kodálynak azt a meggyőződését, mely szerint a magyar népzene legősibb rétege a pentaton-kvintváltó dallamcsoport volna. Kodályhoz hasonlóan[16] Járdányi ebből azt a következtetést vonta le, hogy ez a stílus a magyarság változatlan lelki alapját jelenti. Benne tehát Járdányi végső soron a magyar zene – elengedhetetlennek ítélt – magyarságának biztosítékát látta. A szabói direktívák nyomán születő – s Szabó elismerését kiváltó – szimfónia- és versenyműtermés (magának Járdányi-

14 MOL: P 2146/61. Szabolcsi Bence: „Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány" című előadásának vitája az I. Magyar Zenei Héten. 1951. november 20.

15 MOL P 2146/61. A Magyar Zenei Hét keretében a Zeneművészeti Főiskolán 1951. november 24-án délelőtt 10 órakor tartott vitaülés.

16 Kodály (1964b) 75–76.

nak *Vörösmarty szimfóniája*; Mihály: *Csellóversenye*[17]) a 19. századhoz és a verbunkoshoz mindenesetre a kései Bartók és Kodály *(Galántai táncok; Háry)* fénytörésén keresztül jutott el, alkalmasint annak tanúságaként, hogy a vita, amelyben a résztvevők antagonisztikus ellentéteket éreztek egymásnak feszülni, egy meglehetősen zárt és még a meglévő különbözőségeket is állandóan egymásba játszó stilisztikai mezőben zajlott.

Szabolcsi hozzájárulása a vitához egyfelől a népi és nemzeti hagyomány – elvben mindkét fél részéről elismert – egységének hangoztatása volt:

> Egészségtelen volna azt mondani, hogy inkább József Attila, mint Petőfi, vagy nem Ady, hanem Arany. Nincs értelme az inkábbnak. Nem állanak ilyen összefüggésben. Annál örvendetesebb ez számunkra, mert egységes nagy folyam, melynek kiteljesedése a XX. század. A XIX. századi nagy magyar műzenénk elvezetett a XX. század kiteljesedéséhez...[18]

Másfelől úgy tűnik, Szabolcsi 1950–1951-ben születő, illetve ekkora időzített publikációinak irálya elsősorban a Szabó-féle álláspont képviseletéhez szolgálhatott háttéranyagokkal. Hogy Szabó egyáltalán hivatkozhatott a verbunkosra mint közhasználatú nemzeti zenére, amelyből az Erkel- és Liszt-művek felépültek, személy szerint Szabolcsinak volt köszönhető. A tudományos közösségben meglehetős szkepszissel fogadták Szabolcsi állítását, mely szerint „az 1770–1780 között megjelenő, régiből kifejlődött, újat hozó darabok" valamely önálló, elhatárolható stílust képviselnének.[19] Ebből a szempontból azt sem tartották relevánsnak, hogy

> ... bizonyos fajta zenéhez mit fűz hozzá a köztudat. Például 1800 táján a zene bizonyos fajtája a nemzeti demonstrációnak, propagandának lett az eszköze. Az új nemzeti öntudat és romantika kifejezője.[20]

Kodály és Lajtha úgy vélték: addig, amíg az 1680–1780 közti időszak táncirodalmáról nem lehet tudni semmit, nincs alapja annak, hogy az 1780 körüli években egy új stílus megjelenését feltételezzék. Már magával a verbunkos elnevezéssel is elégedetlenek voltak. Kodályban a németellenes rutin szólalt meg („Útálatos, németes szó"),[21] Lajtha pedig arra figyelmeztetett, hogy széki és kőrispataki gyűjtésében elenyésző azon táncok száma, amelyet a népi muzsikusok verbunkosnak neveznének.[22]

Az tehát bizonyos: Szabolcsi kollégái szakmai ellenérzésével dacolva döntött úgy, hogy korábbi, a verbunkos köré szerveződő írásait 1951-ben monográfiává

17 E műveket a II. Magyar Zenei Héten (1953) vitatták meg.

18 Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében. Jegyzőkönyv az elnökség 1951. december 18-i üléséről

19 Kodály és Lajtha fogalmazta meg kételyeit. MOL: P 2146/62. Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában 1950. április 15-én tartott II. ülésről; Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában 1950. június 3-án tartott III. ülésről.

20 Szabolcsi szavai. Uott, az 1950. június 3-i ülésen.

21 Uott 1950. április 15.

22 Uott 1950. június 3.

szerkesztve kiadja *(A XIX. század magyar romantikus zenéje)*. Tehette ezt persze annak tudatában, hogy a témát szaktársai közül minden bizonnyal ő ismerte a legalaposabban. Az is igaz, hogy a harmincas évek Szabolcsijának némiképp spengleriánus történelemszemlélete, amely rányomja bélyegét a kötetre, a közvetlen ideologikus felhasználást aligha tette lehetővé. Ám a magyar romantikus nemzeti zenei köznyelv ideáját – névvel ellátva – mégiscsak innen szerezhették meg azok, akik erre az alapra kívánták helyezni műveik felépítményét. Szabolcsi mellesleg arra is vállalkozott, hogy egy újabb írásában a verbunkos nyelv kimerüléséről szóló korábbi fejtegetéseit relativizálja. A kései verbunkos-recepcióban – kétes dialektikával – elkülönített egy haladó és egy retrográd ágazatot. Eszerint:

> Mialatt az ötven év előtti hivatalos magyar közélet sivár parádéoperák bemutatóin kereste a kuruc kor megszelídített visszfényeit, az ifjú Bartók Béla Kossuth-szimfóniájában már egy új szabadságharc zászlói bomlottak ki és lobogtak az égre.[23]

Ez az érvelés felmentette a verbunkos nyomán komponáló zeneszerzőket az alól, hogy maradinak kelljen érezniük magukat, s közben – a Kossuth-szimfónia piedesztálra állításával – kétségkívül csökkentette a magyar zeneszerzés 1905 körüli paradigmaváltásának jelentőségét.

Szabolcsinak az új stílusú magyar népdallal kapcsolatos megállapításait – amelyek 1950-ben az *Új Zenei Szemlé*ben láttak napvilágot, de egy évvel később szerzői kiadású különnyomat alakjában is elérhetővé váltak[24] – a verbunkos-fogalom bevezetéséhez hasonlóan elutasítóan fogadta a szakma.[25] A tanulmányban Szabolcsi társadalomtörténeti és filológiai alapon kísérelte meg bebizonyítani azt, hogy az új népdalstílus Bartók és Kodály korábbi vélekedésével szemben nem a 19. század utolsó harmadában, hanem még a 18. században alakult ki, de „egyes elemeiben már a 16-17. század óta jelen volt Magyarországon."[26] A cikk a 18. századi parasztság szociokulturális helyzetéből és a stílus alkatából messzemenő következtetéseket von le. Az új magyar népdalstílusban eszerint megláthatjuk a nép válaszát

> ... az új viszonyokra, az élet megváltozására, a válságra és elnyomásra; tükrét a nép átalakuló életének; első, ösztönös nyomát a felszabadulásnak; hitvallást és állásfoglalást, egyszerű, de ellenállhatatlan demonstrációt: tüntető jeladást, mely a maga módján egyben már helytállás és győzelem is.[27]

Talán csak a megfogalmazás esetlegessége okozza, de úgy tűnik, mintha az új stílust egy ponton kifejezetten más népdalstílusokkal szemben emelné piedesztálra.

---

23 Szabolcsi (1953a) 878.

24 Az *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez* első megjelenését lásd: Szabolcsi (1950b); az 1951-es szerzői különnyomatról a Függelék tájékoztat.

25 Vargyas Lajos és Szabolcsi vitáját lásd: Vargyas (1955) és Szabolcsi (1955e). A vita aktualitását Szabolcsi *Népzene és történelem* (1954; 1955[2]) című kötete adta, amely az új magyar népdalstílusról szóló korábbi tanulmányt is tartalmazta.

26 Szabolcsi (1950b)/1. 13.

27 Szabolcsi (1950b)/3. 51.

> *Ha volt valaha népi stílus,* melyre rámondhatjuk, hogy vitális, hogy egy nép rendkívüli helytállását, életerejét példázhatja, helytállását nehéz viszonyok között és kibontakozását a válságból: az bizonyára épp az új magyar népzene.[28] [Kiemelés: P. L.]

Ez a megállapítás 1951-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökének írásában nehezen volt máshogy értelmezhető, mint állásfoglalásként a hagyományvitában. Olyan állásfoglalásként, amely az általános zenei közbeszédben a tudós megszólalásának rangját kapta; de amelyet a tudományos közösség eközben határozottan visszautasított.

3.4. Tömegzene és köznyelviség

A műfajok és zenélési formák integrációjának gondolatával már maga a szövetségi szervezet is ellentmondásba keveredett. A Magyar Zeneművészek Szövetsége megalakulásakor, 1949-ben rögtön három szakosztály alakult a kompozíciós tevékenység koordinálására: a hangversenyzenei, a könnyűzenei és a tömegzenei szakosztály. A könnyűzenei és a tömegzenei szakosztály különállását többen olyan taktikus engedménynek tartották, amely a „régi típusú" szórakoztató zene szükségszerű elsorvadásával felszámolható lesz. Ehelyett azonban éppen a tömegzenei szakosztályt kellett bezárni 1953 után. A II. Magyar Zenei Héten tartott vitaindító előadásában Mihály András már a tömegzene akut válságáról számolt be:

> Alig van tömegdal, amely valóban széles népszerűségre tett volna szert, és azt hiszem, nem túlzok, ha azt mondom: a nem hivatásos együttesek enyhén szólva fanyalogva fogadják az újonnan forgalomba kerülő tömegzenei kiadványokat.[29]

Hallgatóit csak a helyzet kilátástalanságáról győzhette meg azzal, hogy megoldásként a szervezeti feltételek javítását és a művészi munka elmélyítését javasolta:

> Reméljük, hogy ez a kétirányú erőfeszítés kilendíti tömegzenénket abból a kátyúból, amelyben ebben a pillanatban – kénytelen vagyunk őszintén megmondani – van.[30]

Ez a helyzetértékelés valószínűleg túlságosan radikálisnak tűnt ahhoz, hogy szélesebb nyilvánosság elé kerüljön, ezért az *Új Zenei Szemlé*ben már jelentősen finomabb megfogalmazásban jelent meg.[31] Mihály előadásának sajtóban megjelent vál-

28 Szabolcsi (1950b)/2. 13.

29 Mihály (1953) 4.

30 MOL: P 2146/61/II. Magyar Zenei Hét vitái. Mihály András előadása 1953. október 30.

31 Itt szeretném megjegyezni, hogy a korszak három plénumának (magyar zenei hetének: 1951; 1953; 1956) tanulmányozásakor két forráscsoportot vetettem össze: a plénumok előadásainak és vitáinak archív jegyzőkönyveit, valamint az *Új Zenei Szemlé*ben megjelent szövegvariánsokat. Utóbbiak túlnyomórészt híven adják vissza a jegyzőkönyvek anyagát, s bár a kevésbé fajsúlyosnak ítélt szereplők megszólalásait csak kivonatosan közlik, hiteles képet nyújtanak a vitákról. Néhány ponton azonban a publikus szöveg meglehetősen célzatos változtatásokat tartalmaz. Így van ez a jelenlegi esetben is – Mihály megfogalmazását az *Új Zenei Szemle* olvasói számára lefordították virágnyelvre: „Reméljük, hogy ez a kétirányú erőfeszítés döntő lendületet adhat tömegzenénknek, átsegíti azokon az átmeneti nehézségeken, melyek e pillanatban virágzását gátolják." Mihály (1953) 7.

tozata emellett tartalmazott egy újonnan beiktatott szakaszt. Mihály ebben Szabolcsi köznyelv-fogalmára hivatkozva kísérelte meg leírni a tömegdalok népi, kodályos, illetve a szovjet és a nemzetközi munkásmozgalmi repertoárból származó, néhol operás, máskor operettes stíluskonglomerátumát. A 17–18. századi anyagon prezentált zenei köznyelv Szabolcsi meghatározása szerint olyan közeg, amely a kismesterek kezében formulává kristályosított populáris zenei elemeket a nagy mesterek, a magában álló műóriások felé közvetíti:

> Az egyes stílusok virágzása mindig formulák bőségét hozza; s ezek a formulák, a kifejezőeszközök apróbb és nagyobb típusai, alapképletei, részben a legszélesebb és legáltalánosabb közösségtől, magától a néptől, majd mindig előbb jutnak a kisebb művészhez, a mesteremberhez – előbb gyűlnek fel az ő műhelyében, s részben ott is készülnek el, ott nyerik leghasználhatóbb alakjukat s csak azután, csak innen kerülnek a nagyobbszabású, a kezdeményező művész kezébe.[32]

Ez a Szabolcsi által leírt történeti modell Mihály szemében alkalmas volt arra, hogy szellemi kötőanyagává váljék a zenei alkotó tevékenységek integer jellegéről az azok szerves egymásra rétegzettségéről szóló diskurzusnak. Jellemző, hogy a Szabolcsinál kifejezetten organikus természetű fogalmat Mihály normatív és voluntarista értelemben használta. Egyfelől úgy vélte, a magyar tömegdal köznyelvén egyelőre még csak dadogni lehet. Másfelől hangsúlyozta:

> ... eljött annak az ideje, hogy nyelvi tekintetben elkezdjük a komoly szelektálást, a lényegtelen elemek kiselejtezését, a lényeges, életképesnek bizonyult elemek megerősítését.[33]

Mihály ugyanekkor a szocialista realista esztétika normatív típusfogalmát kifejezetten a *Művész és közönsége*[34] kategóriáira hivatkozva fejtette ki – vagyis Szabolcsi köznyelvelméletét rávetítette a kortárs magyar zenei termelés magasabb szintjeire is. Szabolcsi műve megkülönbözteti egymástól a köznyelv formulakincsének „még típusát" és azt az általános érvényű zenei fenoménT, amelyet belőle a nagy mester létrehoz: a „már típust." Mihály úgy fogalmazott:

> bizonyosnak látszik, hogy a zene legnagyobb korszakaiban a zenei köznyelv és a művészi alkotóegyéniség között [...] dialektikus egység áll fenn, bizonyosnak látszik, hogy azt a tipikusat, melyet a szocialista esztétika, mint legmagasabb rendű követelményt kitűz, a Szabolcsi által „már típusnak", magasabb rendű típusnak nevezett dallamvilág testesíti meg.[35]

Szabolcsi modellje Mihály számára egy differenciált, heterodox „szocreál" álláspont képviseletéhez adott támpontot. Ez derül ki legalábbis Szabó Ferenc ortodox reakciójából. Szabó ugyanis emlékeztette Mihályt arra, hogy a tipikusságot nem a zene „külső" stíluselemeire és fordulataira kell vonatkoztatni. Gorkijra hivatkozva kifejtette:

32 Szabolcsi (1952) 39. Idézi Somfai (2000b) 25–26.
33 Mihály (1953) 6.
34 Szabolcsi (1952)
35 Mihály (1953) 4. Szabolcsi eredeti leírását lásd Szabolcsi (1952) 48–52.

> a realista zeneszerző az igazságot és a valóságot olyan konkrét emberi érzések ábrázolásával tükrözi vissza, amelyek határozott emberi alakok, jellemek, típusok jellegzetes tipikus érzései.[36]

E ponton persze felmerülhet a kérdés, mennyire volt Szabolcsi szándékával egyező az, hogy történeti munkája, illetve a benne leírt modell involválódott az új magyar zenei életről szóló diskurzusba. A választ nem kell hipotézisekre alapoznunk, mert az benne rejlik Szabolcsinak egy finom, de félreérthetetlen utalásában. *A zene történelmi hangváltásairól* című húszoldalas tanulmányában (1954b) egyetlen hivatkozást találunk. A lábjegyzet éppen a művészi típusalkotásról szóló fejtegetésekhez kapcsolódik: a megnevezett forrás pedig nem más, mint Mihály András eddigiekben elemzett, a II. Magyar Zenei Héten elhangzott előadása.[37]

3.5. Szabolcsi a II. Zenei Hétről

Szabolcsi, amikor közvetlenül járult hozzá az új magyar zenéről szóló diskurzushoz, úgy tűnik, elsősorban a meghatározó zenepolitikai véleményformálók meggyőződéseinek szintézisére törekedett. Erre a megállapításra jutunk mindenesetre akkor, ha az 1953-as zenei plénumon elhangzott beszédét és a plénummal kapcsolatos további nyilatkozatait alaposabban megvizsgáljuk.[38] A II. Magyar Zenei Hétről szóló beszámolójának[39] állításait végső soron Mihály és Szabó plénumon elhangzott beszédeiből is rekonstruálhatnánk.

A zenei fejlődés egészében biztató perspektíváinak felemlítése után mindannyian súlyos problémákat diagnosztizáltak. Eltérő kontextusban, de mindhárman megemlítik a kamarazenei termés vészes csökkenését. Ezt azért tartották veszélyes fejleménynek, mert a kamarazenét az úgynevezett zeneszerzői műhelymunka műfajának, a kompozíciós készségek ébrentartására legalkalmasabb területnek tartották. Mihály emellett elsősorban történeti okokra hivatkozva találta aggályosnak a folyamatot. Úgy vélte, hogy az európai többszólamúság több évszázados fejlődése után

> a zeneirodalom szinte oszthatatlan egészet képez, amelyben, ha bármelyik rész sorvadásnak indul, azt az egész megérzi.[40]

Szabó ezzel szemben nagyon is indokoltnak tartotta, hogy a kamarazene, amelyben oly könnyen érvényesül a „művészi öncélúság", az „elvont spekuláció" és az „üres

36 Szabó (1953) 14–15.

37 Szabolcsi (1954b) 155.

38 Miután valamennyi máshol is elhangzott állítását belefoglalta a *Csillag*ban – a Magyar Írószövetség lapjában – megjelent beszámoló szövegébe (1953b), a továbbiakban csak arra hivatkozunk. A II. Magyar Zenei Héttel kapcsolatos további Szabolcsi-textusok: Szabolcsi (1953f); Felszólalás az 1953. november 13-i elnökségi ülésen. Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében

39 Szabolcsi (1953b)

40 Mihály (1953) 2.

formajáték", az 1948 utáni időkben némiképp visszaszorult.[41] A kamarazenét mint zeneszerzői háttértevékenységet azonban ő is nélkülözhetetlennek találta:

> Ma már az egészségtelen és káros eltorzulás veszélyének tennénk ki zeneművészetünket, ha továbbra is elhanyagolnánk zenénk ezen területét. Már csak azért is, mert szimfonikus zenében elért sikereink jelentős részét többek között annak is köszönhettük, hogy a múltban kamarazenét írtunk. Ma már érezhető, hogy a múltban felraktározott, kamarazenével megszerzett tartalékok egyikünknél-másikunknál kezdenek kiürülni.[42]

Szabolcsi viszont a kamarazene sorvadását párhuzamba állította a tömegzene válságjelenségeivel:

> Az a meggyőződésünk, hogy zeneéletünk egészségesebb fordulata egyszerre adhat lendületet mindkettőnek: az igazi invenció, a művészi gond és a felelősségtudat egyformán kötelező a miniatűr műhelymunkára és a tömegek mindennapi nemes táplálékául szánt közművészetre.[43]

Tehát a kamarazene válságához a zenei tevékenységek integer voltának képzetét kapcsolta: így hozzájárult annak a hamis tudatnak a fenntartásához, amely nem vállalta a szembesülést az akkor már évtizedek óta befejezettnek tekinthető zeneszociológiai ténnyel, hogy tudniillik a fogyasztói és a hagyományos értelemben vett művészi zene útjai elváltak egymástól.[44]

Mihály András bírálta először a plénumon megszólalók közül a meghatározó stílus hangszerelésének ízléstelenségét. Ebből azonban nem vont le messzemenő következtetéseket; a jelenséget efemer hibának tekintette:

> Az általános az, hogy néha jelentéktelen hiba, kis hangszerelési hiba, például az ütőhangszerek vagy a rezek kínosan, gyötrelmesen hosszú ideig tartó művészietlen alkalmazása lehetetlenné tudja tenni azt, hogy a közönség bármiféle élvezetet, gyönyörűséget leljen egy-egy műben. Azt hiszem, ilyen eseteket elég gyakran tapasztalhattunk.[45]

Szabolcsi ugyanebből a jelenségből mélyebb esztétikai és művészetetikai problémák felvetéséhez jutott:

> [a magyar zeneszerző] kénytelen hangoskodni, puffogni, túlkiáltani saját kétségeit (ha ugyan vannak ilyenek), műanyaggal pótolni, ami hiányzik: régóta nem hallottunk annyi kürt-, trombita- és puzónharsogást, annyi dobpergést és cintányérrobajt, mint ezen az ünnepi héten. Ettől a hamis pátosztól, ettől a kortes- és plakáthangtól, a műveknek egy nem is jelentéktelen része egyszerűen hitelét veszíti.[46]

41 Szabó (1953) 19.
42 Uott
43 Szabolcsi (1953b) 1907.
44 A tömegzenei termés gyengeségéről, illetve a műfaj válságáról egyébként mind Mihály, mind Szabó igen részletesen szólt. Mihály (1953) 4–7. Szabó (1953) 19–20.
45 MOL: P 2146/61/II. Magyar Zenei Hét vitái. Mihály András előadása 1953. október 30.
46 Szabolcsi (1953b) 1907.

Szabolcsi helyzetértékelését – amely egyenesen az „elparlagiasodás"[47] veszélyétől óvott – azonban erősen relativizálta a szövegkörnyezet. Mondhatnánk, hogy az új magyar zene „világrangjáról"[48] szólva elsősorban az ilyesfajta megszólalások alkalmával – politikai kurzustól függetlenül – kötelező reprezentációs igényeknek felelt meg. Kevésbé szerencsés, hogy elismerő szavait a plénumon megszólaló külföldi vendégek (a Szovjetunió és a többi államszocialista ország delegáltjai, valamint az ekkoriban szélsőbaloldali szövegeket megzenésítő francia komponista: Louis Durey)[49] véleményével támasztotta alá.[50] Különösképpen zavarba ejtő, hogy a világrang és az elparlagiasodás dialektikája a szövegben egy másik szinten az „európai ügy" és a „mucsai magyarság"[51] válaszútjaként jelölődik. Hogy 1953-ban lett volna olyan egységes Európa, s azon belül olyan egységes európai zeneművészet, amelyhez az új magyar zene magát odatartozónak gondolhatta volna, azt az állítást Szabolcsin kívül senki sem kockáztatta meg. A hangadó ideológusok nem gondolták azt, hogy a magyar zene szovjet inspirációjú autark fejlődését le kellene tagadni. Szabolcsi, amikor a harmincas évek kulturális diskurzusainak nyelvét használta az alapvetően megváltozott kulturális és politikai viszonyok közepette, meglehetősen hamis illúziókba kergette közönségét. Abba az illúzióba, mintha a Magyarországon élő zeneszerzőnek ekkor módja lett volna az európai zeneszerzés kontextusába kerülni (vagy akár csak a gondtalan mucsaiság állapotában megmaradni).

A zenei termés kritikáját mind Mihály,[52] mind Szabó,[53] mind pedig Szabolcsi helyzetértékelésében kiegészíti a hárítás mozzanata: az irodalom „fejlődése" elmaradt a zenééhez képest. A magyar zene nem kap hozzá méltó, megzenésítendő szövegeket, csak „verses vezércikket, plakátot és hirdetést" – panaszolja Szabolcsi. Márpedig ilyen körülmények között

> nem remélhetünk igazi énekes remekműveket – Magyarország mai életét méltón hírül adó remekműveket.[54]

47 Uott.

48 „A magyar zene ügye épp azért lehet nemzeti ügyünk, mert európai ügy, mert az egész világ ügye immár." Szabolcsi (1953b) 1905; „A magyar zene ma – újból hangoztatjuk – nemzetközi rang, európai ügy, több annál: világkvalitás." Szabolcsi (1953b) 1907.

49 Griffiths (1986) 66.

50 Szabolcsi (1953b) 1905. Minden bizonnyal a kommunista, illetve szovjet orientációjú francia zeneszerzők (Durey mellett például az ekkoriban politikai kantátákat komponáló, a II. Magyar Zenei Héten szintén résztvevő Serge Nigg) körének megnyilvánulásai tették lehetővé, hogy Szabolcsi a harmadik plénumon, 1956 tavaszán az „új magyar iskolaként" emlegetett magyar zeneszerzés párizsi sikereiről számoljon be. Szabolcsi (1956a) 32.

51 Szabolcsi (1953b) 1904, 1907.

52 Mihály (1953) 12.

53 „Megdöbbentő az az igénytelenség, amit zeneszerzőink megzenésített szövegeik kiválasztásánál tanúsítanak. Hátborzongató vezércikk-frázisoktól hemzsegő, kincstári szövegeket találunk tucatszámra a Zenei Hét műsorfüzetében..." Szabó (1953) 20.

54 Szabolcsi (1953b) 1908.

A késő sztálini művészetpolitika dinamikus „működési paradoxonjának"[55] egyik kivetülése a „sematizmus" elleni harc meghirdetése a különböző művészeti ágakban.[56] Működési paradoxonról azért beszélhetünk, mert az ideológusok által sematizmusként azonosított jelenség természetesen nem volt más, mint a művészi gyakorlat adekvát válasza a meghirdetett esztétikai doktrínára. A művészetpolitika tehát a saját maga által előidézett helyzetet konstatálta, és bírálta meg keményen, de csak azért, hogy aztán ő adhasson ismét irányt a további fejlődésnek. A sematizmusviták – mint általában a kor irányított esztétikai vitái – tehát alkalmasak voltak arra, hogy tudatosítsák az alkotókban függőségüket a művészetpolitikától; amennyiben az „elhajlásért" felelős művészeket és művészetideológusokat meg is nevezték, a vita a művészeti élet vizét felkorbácsolhatta, esetleg megbolygathatták egyes területek formális hierarchiáját és informális kapcsolatrendszerét.

Mihály András a második plénumon egyáltalán nem használta a sematizmus terminusát. Szabó és Szabolcsi nem tudott ettől eltekinteni. Igaz ugyan, az ideológiailag *up to date* Szabó tisztában volt azzal, hogy a sematizmus kérdése már megoldottnak tekintendő:

> Elvileg felvértezve eredményesebben, nagyobb sikerrel szoríthattuk vissza zenénk területén is az elburjánzó sematizmus művészietlen, nem egyszer művészetellenes tendenciáit és korunk alkotói feladataitól viszolygó öncélú művészieskedés kispolgári kinövéseit.[57]

Szabolcsi ezzel szemben továbbra is tartott a sematizmus veszélyeitől,[58] de egyúttal azt is hangoztatta:

> Nem mintha minden kísérlet a jövő záloga lenne –, az elintézetlenség, a töredékesség, egymagában semmiképp sem jogosít fel rá, hogy a sematizmussal gyorsan szembeállítsuk – az ellensematizmust.[59]

A plénum záróbeszédében Szabolcsi az „ellensematizmust" már régebbi és közkeletű nevén említette. Itt ugyanis arról beszélt, hogy örvendetesen eltűnőben van

> az öncélú avantgardizmus, amely egy időben veszedelme volt zenénknek, vagy akármi más ilyen kísérletező irány...[60]

---

55 Tallián Tibor terminus technicusa az államosított hangversenyrendezés 1950–1956 közti állapotának jellemzésére. Tallián (1991) 61.

56 Az írók 1951-es kongresszusán Révai József megállapította, hogy „A kongresszus főkérdése az irodalmi sematizmus elleni harc volt. Helyes, hogy ez volt a főkérdés. [...] Amikor most fellépünk a sematizmus ellen, az irodalom alakjainak papírjellege ellen, akkor azt kívánjuk, hogy íróink mélyebben, sokoldalúbban, gazdagabban ábrázolják az életet és az új életet építő embereket. Amikor színvonalat, mesterségbeli tudást, elmélyülést kívánunk íróinktól, akkor ez a harc nem az eszmeiségért megvívott harcunk visszacsinálását, hanem továbbfejlesztését jelenti. Ez talán magától értődő, de nem árt mégis hangsúlyozni." Az Írószövetség szerkesztőbizottsága (1951) 269–270. A sematizmusvita sajtóvisszhangjához lásd például Kende István: „Irodalmunk veszélye: a sémaszerűség. Megjegyzések Gergely Mihály: Harc az üveggyárban című regénye kapcsán." *Szabad Nép,* 1951. február 4. 11.

57 Szabó (1953) 13.

58 Szabolcsi (1953b) 1906.

59 Uott

60 MOL: P 2146/61. A II. Magyar Zenei Hét vitái. Szabolcsi Bence zárszava 1953. november 1.

Hogy ki által és pontosan mikor is fenyegette a magyar zenét az öncélú avantgardizmus, azt Szabolcsi nem részletezte. De megjegyzése elég egyértelműen kirajzolta annak a világnak és annak az Európának a határait, amely saját ügyének tekintette az új magyar zenét.

Az epigonizmusról, illetve az akadémizmusról szóló diskurzus a sematizmusvitákhoz hasonló rituálé szerint zajlott a szovjet szisztémájú művészeti életben.[61] Miután az ideológia reprezentatív funkciók ellátására alkalmas retrostílust igényelt művészeitől, viszonylag kézenfekvő volt e művészeket másodfokon epigonságért, akadémikus alkotói magatartásért elítélni. Szabó Ferenc markánsan intonálta a problémát:

> A legerőteljesebben ki akarom hangsúlyozni, nem akarok irtóháborút kezdeni az epigonok ellen. Fontos hézagpótló szerepet töltenek azok be minden zenekultúrában, s így a mi zenekultúránk kiépítésében is [...de] néha még a konzultációs üléseken[62] is megfeledkezünk arról, hogy aki bartókos, az még nem Bartók. Néha pedig szelíd nyugalommal tűrjük, hogy a Psalmus, a Nyári este és a Te Deum témáiból 3-4 olyan típustéma alakuljon ki, amelyet a legkülönféle módon variálva mindenki bátran és büntetlenül leírhat, mintha az nem Kodályé, hanem a saját leleménye lenne. Hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, hogy elmélyült realizmus csak eredeti zenében és művekben valósítható meg. A szocialista realizmus felé való törekvésünkben ezért komoly akadályt gördít elénk az epigonizmus...[63]

Négy évvel a kollektív zeneszerzői módszer meghirdetése után így fedezték fel a zeneszerzői eredetiséget és egyéniséget. De nem egyszerűen felfedezték: rögtön indoktrinálták is, minthogy más módszert nem is tudtak volna elképzelni.[64]

A diskurzushoz, amelyben Járdányi Pál – tarsolyában a *Vörösmarty szimfóniá*val – Szabó álláspontját támogatta,[65] Szabolcsi Bence a zenei nyelv és szókincs fogalmának bevezetésével járult hozzá:

> Kodály Zoltán [...] valóságos szókincset és nyelvet teremtett számunkra; az volna a beteges, ha mesterségesen el akarnánk szakadni ettől a nyelvtől, ha belső szükség nélkül valamilyen görcsösen kiagyalt lombiknyelvvel akarnók helyettesíteni.[66]

Ez az érvelés éppenséggel megfordította azt az összefüggést, amelyet Szabolcsi korabeli munkáiban a zenei köznyelvvel kapcsolatban felállított, s amely szerint a köznyelv a kismesterektől származó zenei elemeket közvetítené a nagy mesterek felé. Ám Szabolcsi dialektikája végül mégis az epigonok ellen fordult:

---

61 A zenei diskurzus ilyen irányú tematizálására utal vissza Zsdanov is (1949) 60, 63.

62 A konzultációs üléseken döntöttek arról, hogy a Szövetség vagy valamely más szervezet által megrendelt zeneművek megfelelnek-e a megrendelés szabta és az általános követelményeknek, s ennek megfelelően arról, hogy a zeneművek milyen publikusságot élvezhetnek.

63 Szabó (1953) 14.

64 Szabó úgy fogalmazott: „Meggyőződésem, hogy ma még sokan félnek egyéniségük eredetiségének, alkotó tehetségük jellegzetességeinek hangot adni, s ez fékezi és akadályozza művészi fejlődésüket, ugyanekkor ez fékezi és akadályozza zenénk szocialista realizmus felé való fejlődését is." (1953) 15.

65 A II. Magyar Zenei Hét vitái (1953) 17.

66 Szabolcsi (1953b) 1907.

> ...a nyelv elsajátítása még nem jelenti a megtanult szavak gépies ismételgetését, hiszen ezek a szavak a maguk eredeti súlyának és tartalmának elvesztésével felületesekké, olcsón üresekké, egyenesen frivolakká válnak, s természetesen nem azt mondják már, amit Kodály velük valaha mondott, sőt azt sem igen, amit az epigon-szerző velük mondani szeretne.[67]

Szűkebb nyilvánosság előtt úgy fogalmazott: az epigonságot nem szabad tabuvá tenni, de azt sem szabad engedni, hogy az epigonizmus „rossz fajta pestissé váljék".[68] Hogy az egyetlen zeneszerzőtől származtatott nyelv szavaival vajon miként lehetne eredeti mondatokat fogalmazni, s ily módon kigyógyulni az epigonizmus pestiséből, azt nem magyarázta meg bővebben. Álláspontját többé-kevésbé joggal karikírozta Mihály:

> Azt mondani valakinek, hogy epigon vagy, de ez helyes, ezzel nem fogunk eredményt elérni.[69]

Összefoglalás

1956 tavaszán, az utolsó zenei plénum után, a Szövetség és a zenéről szóló diskurzus régi rendjének bomlását látva Szabolcsi az elnöki tisztségről való lemondásra határozta el magát.[70] Úgy érezte, védekeznie kell, s azt is jól tudta, hogy mi ellen. A szavak ellen, amelyek az engedelmesség hét szűk esztendeje után most megbosszulták magukat. Romantika és a klasszika dialektikáját: az érvelést, amely a magyar zeneszerzés „sötét és töprengő" hangját a való életben gyökerezteti, de bízik a „világos, reménykedő" hang eljövetelében[71] – mindezt a diskurzus, melynek régi rendje felbomlóban volt, két egyszerű szóval tükrözte vissza: „rendőri feljelentés".[72] Az áprilisi éjszakán Szabolcsi megtagadta a közösséget a szavakkal, amelyek ellene fordultak:

> Azt hiszem, akik közelről ismernek, tudják rólam, hogy én azokat a szavakat, amelyeknek az értelme utolsó éveink vitáiban nagyon sokszor elkanyarodott eredeti mivoltától, egyáltalában nem szoktam használni. Éppen ezért nem is használom az optimizmus, a pesszimizmus, a formalizmus, az idealizmus kifejezéseit és jó néhány ilyen szót, ame-

67 Uott

68 Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai. Az eredeti dokumentumok másolatai az MTA Zenetudományi Intézetében. Elnökségi ülés, 1953. nov. 13.

69 Uott

70 A díszelnök továbbra is Kodály Zoltán maradt, ügyvezető elnökké Kadosa Pált választották. MOL: P 2146/59 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1956. április 24-én, este 8 órakor kezdődő közgyűlésén, 1956. április 25-én, reggel 3 óra 10 perckor [!]

71 Szabolcsi (1956a) 31.

72 Szabolcsi úgy fogalmazott, a plénumon elhangzott beszédére visszautalva: „...szóvátettem, hogy zeneszerzőink jó részének új műveiben feltűnő a borongó hang, a problematikus magukba fordulás, és a teljes feloldódás hiánya. Akkor ezt több hallgatóm úgy értelmezte, hogy ez »nem esztétikai megállapítás, hanem rendőri feljelentés«. (Mozgás)" MOL: P 2146/59 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1956. április 24-én, este 8 órakor kezdődő közgyűlésén, 1956. április 25-én, reggel 3 óra 10 perckor.

lyekhez olyan értelmű uszály és asszociáció tapad, hogy eredeti értelmüktől messze vittek bennünket.[73]

A szavak – a hamis intonáció, az ellensematizmus és a többiek – azonban másra emlékeztek.

Az eddigiekben azt igyekeztem dokumentálni, hogy Szabolcsi Bence 1950 és 1956 közti írásai és nyilatkozatai szerves részét képezték a korszak kettősen – a Kodály-kör és a politikai hatalom doktrínája által – determinált zenei közbeszédének. A Szabolcsi-szövegek és a diskurzus viszonya különböző modellek köré csoportosítható.

1. Egyes esetekben Szabolcsi részt vesz a diskurzustól készen kapott fogalmak terjesztésében és értelmezésében – és ezeket a fogalmakat a közbeszéd által már megteremtett tematikus kontextusban használja (intonáció, sematizmus, epigonizmus).[74]

2. Szabolcsi a közbeszéd által szállított vagy sugallt fogalmakat olyan kontextusban helyezi el, amelynek léte nem köthető magához a diskurzushoz (forradalom; új közösség).[75]

3. Máskor Szabolcsi a közbeszédbe egyszerűen áthozott olyan, a diskurzus fennálló rendjének kialakulását megelőzően is létező koncepciókat és kontextusokat, amelyek jelenléte a diskurzus rendje szerint magától értődőnek, sőt gyümölcsözőnek tűnt (Bach népisége).

4. A diskurzus idején születő vagy akkor revitalizált, Szabolcsi által alkotott fogalmak a maguk eredeti szövegösszefüggésén túlmutató szerephez jutnak a diskurzusban – Szabolcsi szándékaival nem ellentétesen (verbunkos, s különösképpen: forradalmi–progresszív és dzsentroid–regresszív verbunkos ellentéte; új stílusú népdal társadalmi háttere; zenei köznyelv). Azt is láttuk, hogy egy számára különösen fontossá vált kérdésben – Bartók – felmondta a körülötte kialakult konszenzust; világossá vált az is, hogy bizonyos esetekben – Bach egyházzenei műveinek megítélése; a szocialista típus fogalma – Szabolcsi az adott kereteken belül a közbeszéd árnyalására is kísérletet tett, illetve az ő szavai segítségével mások tették ugyanezt.

Szabolcsi részvételét a zenéről szóló diskurzusban az tette sajátossá, hogy miközben megnyilatkozásai szinte folyamatos diszciplináris kritikában részesültek, addig a közbeszéd többi résztvevője éppen a tudományosság hozzájárulását látta a zenei vitákban elhangzó szavaiban. Emellett jelenlegi ismereteim szerint nem tűnik teljesen megalapozatlannak az a feltételezés, hogy a diszciplína többé-kevésbé autonóm működésében és így a Szabolcsival szemben megfogalmazódó kritikák artikulálódásának lehetőségében bizonyos szerepe magának Szabolcsinak is volt. A zenetudós társadalom és a kortárs zenei alkotás kapcsolata, amelynek felszínességét a

73 Uott

74 Ezeket a fogalmakat történeti fejtegetéseiben sosem alkalmazta.

75 Mint láthattuk, ezeket a terminusokat Szabolcsi rendre olyan történeti elemzések részévé tette, amelyekben – olykor mondatról mondatra követhetően – korábbi szellemtörténeti–vallási inspirációjú gondolatmeneteit dekonstruálta.

művelődéspolitika szívesen hánytorgatta fel 1951 után is,[76] elsősorban Szabolcsi munkásságában manifesztálódott, miközben mások – kétségkívül számottevően kisebb publicitás és anyagi-társadalmi megbecsülés mellett – régebbi tudományos projektjeiken dolgoztak. (Vagy e feltételek hiányába tétlenségre ítéltettek.) De az is nyilvánvaló, hogy a zenei közbeszédben betöltött, szaktársai körében egyedülálló szerepét Szabolcsi nem tekintette kínos kötelességnek, és monopol jellegét igyekezett megőrizni, amint az a Lendvai-könyv kiadása körüli vitából kiderült.

Láthattuk, hogy Szabolcsi ilyesfajta részvétele a diskurzusban nem magától értődően alakult ki. 1948-ban, a szovjet zenei határozatról szólva még egyértelműen kivonta magát a közbeszédben mind többek által elfogadott rend alól. De az a körülmény, hogy 1948 és 1950 között a politikai hatalom megéreztette vele marginalizálódásának lehetőségét, Szabolcsiban megérlelte azt a korábbi tragikus élettapasztalatok által is alátámasztott elhatározást, hogy most már mindig középen marad. Személyes sorsának mély tragikuma abban állt, hogy ez a *közép* 1950 végén, 1951 elején éppen ott helyezkedett el – ahol. S különösképpen vigasztalanná teszi e sorsot, hogy az állítólagos középtől, amelyről egy idő után már konstruálói is belátták, hogy voltaképpen a periférián áll, Szabolcsi nem tudott elszakadni. 1959 és 61 között elnökként asszisztált az 1956-ban önszerveződővé vált, majd 1957-ben pacifikált Zeneművészek Szövetsége konszolidálásához; s írásaiban – mint már utaltunk rá – nem szabadult meg többé az ötvenes években kialakult gondolatmenetek rutinjától.

Rossz álom az egész –, de vigyázz, el ne vágd az ujjad: ébren is ott lesz rajtad a seb.
És ha súlyosabb sebet szerzel álmodban, fel sem ébredsz soha többé.
(Szabolcsi Bence: *Polifémosz barlangja – Egy deportált zenész naplójából)*

76 Péteri (2000) 174–178.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

BENCE SZABOLCSI AND THE DISCOURSE OF HUNGARIAN MUSICAL LIFE 1948—56

Based on archival and press sources and on the writings of Bence Szabolcsi, this paper raises and discusses questions pertinent to talking and writing on music as a part of a doctrinally determined discourse. In Hungarian musical life, there were two main ideologies to possess the public discourse after the unconcealed communist takeover (1948): Zoltán Kodály's concept on the one hand, and the late Stalinist (Zhdanovian) aesthetics on the other. One of the purposes of this paper is to reveal the different feasible strategies of the participants of the discourse on music after 1948. In doing so, the author focuses on the case of Bence Szabolcsi (1899–1973).

Szabolcsi, the historian of music was a follower of Kodály's scholarly idea about the combination of folk music and musical historiography and he accepted his master's aesthetic called folkloristic national classicism. He was also inspired by Wilhelm Dilthey's Geistesgeschichte, which earned him a dubious reputation in communist political circles after 1948. Nevertheless his earlier view of 'art music' as based on folk and popular genres was accommodated in post-Zhdanovian musical thinking. In the first years following the communist takeover Szabolcsi's status was ambiguous, but by 1951, as the president of the Hungarian Musicians' Association, and as the head of the newly established musicological institutions, he had become a figurehead of the country's Stalinist musical life.

Part 1 offers an explanation of how the "sovietization" of Hungarian musicology resulted in apparently much less change and upheaval than the the introduction of communist rule in other cultural and intellectual areas. It seems, that the relative stability and continuity of the musicological field rested to a great extent on overlapping aesthetic and academic-educational agendas of the most powerful professional personalities of the field and of the cultural-political management of high Stalinism. However the conspicuous strength of Szabolcsi and Kodály was also due to their central positions in the informal networks of Hungarian musical life.

Analysing Szabolcsi's writings from the 1950s, Part 2 reveals the different ways in which the writing of music history can be instrumental in the affirmation of a politically established canon. Part 3 focuses on Szabolcsi's direct statements on contemporary Hungarian composition, and examines some of his historical studies as an indirect contribution to the debates surrounding it.

* Lóránt Péteri is studying for PhD in Musicology at the Doctoral School of the F. Liszt Academy of Music. He graduated at the same institution in 2002. His main area of research interest is Hungarian musical life and musical thought after 1945. He has given papers in international conferences about the music and musical life of the postwar East-Central-Europe (Cardiff, 2001; Brno 2001; Bristol 2002) His erlier publications in this journal are "Contributions to the History of the Institution of Hungarian Research in Musicology, 1947-1969" (2000) and "Soviet music in Hungary – Ilya Golovin Reaches Budapest" (2002).

400 Ft



Magyar Zene

3·2003

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLI. évfolyam, 3. szám *2003. augusztus*

Tartalom

TANULMÁNY

259 DOLINSZKY MIKLÓS
Két Bánk bán-tanulmány

287 PETHŐ CSILLA
Huszárok és magyaros elemek a 19. századi francia zenében

301 KÁRPÁTI JÁNOS
Bartók humora

313 SZABÓ BALÁZS
Forma és dramaturgia Bartók Szólószonátájának zárótételében

327 SOLYMOSI TARI EMŐKE
„A szeretet és a szépség szigete"
Adalékok Lajtha László művészetének
17–18. századi inspirációjához

337 OTTO G. SCHINDLER
Egy „Commedia in musica" 1622-ben Sopronban –
a Habsburg birodalom első Operaelőadása?

DOKUMENTUM

373 GÁDOR ÁGNES – SZIRÁNYI GÁBOR
A Zeneakadémia Olvasóköre 1891–1907 II.

RECENZIÓ

387 CSENGERY KRISTÓF
Richter beszél?
Bruno Monsaingeon: Richter. Írások, beszélgetések

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA ÉS A MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK ORSZÁGOS EGYESÜLETE TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2003/3

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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Dolinszky Miklós

KÉT BÁNK BÁN-TANULMÁNY

I. Bánk bán szenvedései*

Biztos sikert ígér szidni elődeinket az Erkel-operakiadások hiánya miatt. Kérdés, vajon jogos-e. Nyomtatott operapartitúrákat számon kérni Erkel korától némi túlzással szólva anakronizmus. Erkel-operák „kiadásán", melynek megindítása körül még a szerző életében lelkes barátok buzgólkodtak (eredménytelenül), magától értetődően zongorakivonat publikálását értették.[1] Egy rövid összevetés a kor *par excellence* operaszerzőjével azt igazolja, hogy Erkel környezetének a partitúrák hiányán sem volt oka szégyenkezni. Bemutatóhoz időzítve Verdi egész színpadi életművéből egyetlen vezérkönyv látott napvilágot; a még nyomdafestékre érdemesített fennmaradók sokkal későbbiek nemcsak első előadásaiknál, hanem még az Erkel-kiadásokat követelő fenti panasznál is. Gyakorlati célról e kései partitúrakiadások kapcsán tehát aligha, legfeljebb egyfajta historizáló vagy kegyeleti szándékról lehet beszélni. De maga a partitúraforma sem a megszólaltatásért van – partitúrából nem lehet játszani. A partitúra kivonja a művet onnan, ahol elhangzik; kiemeli a zenetörténet folyamatából, és egy láthatatlan múzeum idealitásába vonja be, melyben az operaműfaj sosem találta helyét. Az opera valósága nem a rögzített szöveg örökkévalóságában, hanem a színpadi lét egyszeriségében mutatkozik meg. Nyilvánossága kezdettől fogva olyannyira kötődött a színpadi nyilvánossághoz, hogy terjedésében a nyomtatott reprezentáció csak szerény szerephez jutott. Filológiai értelemben az opera sosem több, mint előadási anyag; nem igazolja vissza a műnek azt az emfatikus fogal-

* A Zenetudományi és Zenekritikai Társaság konferenciáján 2002. október 25-én tartott előadás kissé kibővített szövege.

1 „Sőt kérdem, hogyan reméljünk a magyar operának jövőt, ha nem láthatjuk magának Erkel Ferencz géniuszának fokozatos fejlődését, mivel Erzsébet, Dózsa György, Brankovics, Névtelen hősök, István király: sem kiadva nincsenek, sem (a legutóbbit kivéve) nem adatnak elő?!" (+y [Kereszty István]: „Még egyszer az operáról." *Zenelap*, 1886/3, 23–24.) A három, zongorakivonatban megjelent Erkel-opera kihagyása a felsorolásból világosan mutatja, hogy „kiadáson" a cikk szerzője zongorakivonat megjelentetését értette.

További idézet: „Reméljük tehát, hogy kik e bizottságtól gyűjtő-íveket kaptak, a még hátralévő pár hét alatt igyekeznek híveket toborzani, hogy mentől méltóbban ünnepelhessük a jubilánst nemcsak szóáradattal, babérkoszorúval, lakomával, de egy sokkal becsesebbel, mely mindnyájunknak díszére válik, mely tiszteletet és becsülést fog követelni a külföldtől is: Erkel műveinek kiadásával." („Erkel Ferenc jubileuma." *Zenelap*, 1888. november 10. Aláírás nélkül.) – A terv csupán Erkel halálát követően valósult meg két díszkiadású zongorakivonat *(Hunyadi László, Bánk bán)* erejéig.

mát, amelyet pedig saját nevében hordoz. Leszámítva a szövegszerűen gondolkodó, buzgó partitúrakultuszt űző Erkel-kortárs francia kottakiadást: az operaműfaj reprezentativitása nem teremt magának reprezentatív szöveget; szövegének életmódja sok esetben anakronisztikusan helyhez kötött és többnyire a mai napig elválaszthatatlan a kézírás intimitásától. Szövegének kritikai eljárások alá vonása és kanonizálása éppen ezért nem egyszerűen közreadói aktus, hanem az operai létmódot magát szembesíti azzal a műfogalommal, amelynek az opera oly sokáig ellenszegült. Abban, hogy az operaműfaj húzódozik a nyomdafestéktől, egyszersmind az a másik vonakodás is felismerszik tehát, amely mindegyre visszatartotta a határátlépéstől az alkalmi előadási forgatókönyv státuszából a rögzített szövegű műalkotás státusza felé. Amikor megkísérelték a túllépést, az egyben a műfaj határainak átlépésével járt, mint mindig, amikor az opera a drámai elemet akarta visszahelyezni jogaiba. Abban, hogy Gluck nyilvánosságra hozta reformoperáinak partitúráit, az irodalmi alapanyaggal szembeni egyenrangúság muzsikusi öntudata fejeződik ki. Hasonlóképp a wagneri összművészeti koncepció nem utolsósorban az operaműfaj hagyományos szövegi létmódjába is óhatatlanul beavatkozott, hiszen a Gesamtkunstwerk a művet alkotó zenei, nyelvi és gesztikus textus egyesítésében és együttes kanonizációjában nyilvánult meg. Ezzel a szöveg és az előadási körülmények közötti hierarchia megfordult, hiszen ha nincsenek repertoár-előadások, csak ünnepi alkalmak, ha az előadás nem vándorol színházról színházra, hanem helyhez kötött, akkor többé a szöveg sincs kitéve eróziós folyamatoknak. Bár Wagner meglepő rugalmassággal hidalta át a zenedráma eszménye és korának operavalósága közötti szakadékot, magyarán darabjaiból készséggel húzott, tény marad, hogy zenedrámáiban már nem a kottaszöveg alkalmazkodik az előadás változó körülményeihez, hanem a maguk változatlanságában a körülmények igazodnak a szigorúan rögzített textusokhoz. A *Festspielhaus* az egyszer s mindenkorra rögzített *Gesamttext* fölé emelt panteon.

Európa operaházai és operajátszó-helyei azonban természetesen megmaradtak a repertoár-színházi üzemmódban, beleértve Kelet-Európa újonnan alakuló nemzeti színházintézményeit. Ha a wagneri eszmény a mű és szöveg közötti távolságot felszámolta, a repertoár-operaház működése éppen a kettő megkülönböztetésének fenntartásában érdekelt. Hogy a nemzeti zenés színjátszás milyen nagymértékben számít erre az adaptációs gyakorlatra, azt már Mozart olasz operáinak közismert németországi sorsa megmutatta. Hasonló gyakorlaton alapult a pesti Nemzeti Színház működése is. Helyi termésre nem tudván építeni, a repertoár túlnyomó részét külföldi prózai és zenés darabok tették ki, és a színházi összefogásban kibontakozó kényszerű adaptációs gyakorlat során a színpadi újraalkalmazás sokszor nemcsak a szöveg, hanem a cselekmény, sőt a zene magyarítására is kiterjedt (lásd a helyi újrahangszereléseket).

A kis számú eredeti magyar opera esetében azonban nemcsak a szokásos adaptációs gyakorlat akadályozta a modern, szövegszerű létmódba való belépést, hanem a kollektív nemzettudat is. A magyar opera képviselői nem kevésbé heroikus feladatot vállaltak magukra, mint a nemzeti zenei nyelv megkonstruálását. Ez az eposzi

vonás, ahogyan Tallián Tibor jellemzi e művek művészeten túlmutató funkcióját,[2] igyekszik minél távolabb tartani magától a szövegi kanonizáció mozzanatát. A kanonizálás végső fokon szekularizációs aktus, mely a nemzeti operát kiszakítja eposzi létformájából, és elidegeníti attól a közösségtől, melyet maga kreált. Végső soron ebből az eposzi szemléletből nőnek ki a kelet-európai operák átdolgozásai is. A különbség annyi, hogy az eredetkeresés itt a nemzeti eposz megkésett megalkotásán túl az eredeti opera utólagos megalkotását is magában foglalja. Eredetiségen az átdolgozók olyasmit értettek, amit még az eredeti mű sem birtokolt. Mondhatni: az eredeti eszménye számukra megelőzte az eredeti művet is, mely innen nézve maga is vagy már romlott, vagy még éretlen fokon áll. Összemosták az eredeti és az eszményi fogalmát; kritikát gyakoroltak az eredeti felett anélkül, hogy az abban rejlő dramaturgiai rendet fel- vagy elismerték volna, és eközben olyan kliséket honosítottak meg, mint például Muszorgszkij dilettáns hangszerelése vagy Erkel hibás dramaturgiai érzéke. A *Bánk bán* modern átdolgozói: Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv és Rékai Nándor feltüntették ugyan munkájukon az átdolgozás tényét, ám 1940-től kezdődően a modern átdolgozás lett *a Bánk bán*, miközben az erkeli koncepciót kivonták a forgalomból. Ők az adaptáció szokásos módszereiből indultak ki, ugyanakkor a végleges műalak létrehozásának igényével léptek fel. Munkájukat a jelek szerint egyszerűen a közzététel egy sajátos formájaként tekintették; szándékuk szerint a *voltaképpeni Bánk bán* került ki kezük közül, az, amit Erkelnek tulajdonképpen meg kellett volna írnia, ha... Ez a *ha* rejti magában mindazokat a történelmi és zenetörténeti feltételeket, amelyek közepette Erkelék dolgoztak, amelyek akaratlanul művükön hagyták lenyomatukat, és amelyektől az átdolgozók mindenáron szabadulni akartak. A nyilvánvaló dramaturgiai hibák kijavításán keresztül az átdolgozók erőfeszítése végső soron egy korok és műfajok felett álló realista zenedráma létrehozására irányult, melynek alapanyagául Erkel *Bánk bán* című operáját választották. Az persze várható volt, hogy ha az átdolgozás kiszorítja az eredetit, akkor egyúttal újabb mítoszt generál, a darabban és a darab által felépített nemzeti mítosz után magának az eredeti műnek mítoszát. Ezzel a mai napig fennálló, különös keresztállás jött létre a *Bánk bán* mint nemzeti közkincs és mint hozzáférhetetlen textus között.

Ha igaz Szabolcsi Bence megfigyelése a kelet-európai romantikus opera megkésettség-tapasztalatáról,[3] fokozottan áll ugyanez a szóban forgó operák modern átdolgozására. Végső soron ez a tapasztalat ütközik ki a didaktikus kultúrpolitikai szándékban, amellyel a Bánk bán átdolgozói – Nádasdy mesterének, Kodálynak szellemében – visszamenőleg pótolni igyekeztek a magyar operatörténet egy hiányzó láncszemét. Fodor Géza hívja fel a figyelmet, hogy a korszak hangfelvételeinek tanúsága szerint nemcsak a magyar, hanem a közismert olasz belcanto operákat is megcsonkították a Bellini és Donizetti korának „formalizmusától" való megszabadu-

2 Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért." I. rész *Muzsika*, 1993/7, 5–12; II. rész 1993/8, 6–11.

3 Bence Szabolcsi: „Die Anfänge der nationalen Oper im 19. Jahrhundert", *Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg 1964, I: Aufsätze zu den Symposia*. Bärenreiter, 1964, 57–62.

lás érdekében. Nádasdyék szemei előtt egy népi–realista dráma eszménye lebegett, amely a nyugat-európai operai hagyomány befolyásától mentes, nyers és rudimentáris stíluson alapul, és amelynek számára, valós honi minták híján, elsősorban az orosz romantikusok színpadi művei szolgáltak mintaképül. Nádasdyék Erkel-átdolgozásai nagyon is szervesen illeszkedtek abba a sorba, amelyet a harmincas években a *Borisz Godunov,* valamint a Nádasdy által fordított *Hovanscsina* és *Igor herceg* felújítása alkotott a budapesti Operaházban. Erkel két népszerű operájában, de mindenekelőtt a radikálisan átdolgozott *Bánk bán*ban egy hasonló népi zenedráma lehetőségét látták, és az átdolgozók (részben Erkel későbbi tényleges operaesztétikai törekvéseinek visszavetítéseként) ennek a vélt lehetőségnek kibontását– kiteljesítését tekintették legfőbb feladatuknak; átdolgozásuk radikalitása egyenes arányban áll azzal a távolsággal, amely az Erkel által megkomponált opera nemzetközi zenei nyelve és a népi gyökerű realista zenedráma eszménye között húzódik.[4]

Nádasdyék két főbűnt követtek el. Az egyik, hogy metaoperát akartak csinálni a *Bánk*ból. A másik, hogy ez nem sikerült. A metaopera megjelölést nemcsak általában az opera operátlanítására, hanem különösen a librettóműfaj irodalmiasítására használom. Nádasdy új szövege a kortárs *Literaturoper* felé tesz lépéseket azzal, hogy minél többet próbál változatlan alakban visszacsempészni az opera nemes irodalmi forrásából. (Egy nyilatkozatában Nádasdy egészen addig az állításig merészkedett, hogy Erkel csupán kényszerűségből fogadta el Egressy szövegkönyvét, szíve mélyén Katona szavait szerette volna megzenésíteni.) Az irodalmiasítás célja érdekében az átdolgozóknak szükségképp félre kellett rúgniuk egy sor operai hagyományt, operaiatlan operát kellett kreálniuk. Szövegkönyvük ennek megfelelően nemlétező operai nyelven íródott. Ez a nyelv messzemenőkig lírai és eufemisztikus, főleg annak a nyers és darabos költői nyelvnek ismeretében, amely Egressy szövegkönyvét és Katona drámáját merőben más színvonalon, de egyaránt jellemzi, és amely nagyon is összevág az Erkel-kortárs külföldi operairodalom librettóinak nyelvhasználatával. Valódi szövegkönyvek sosem líraiak. Elsődleges céljuk a zene szolgálata jegyében az uralkodó affektus világos, egyértelmű rögzítése; nem annyira a képi megjelenítés a lényeges, mint inkább kulcsszavak exponálása. Olykor dramaturgiai következményei is vannak az irodalmiasításnak, bizonyság rá az átdolgozott opera indítása. Ha Katona drámájának van prológusa, legyen az operának is. Az átdolgozás élére helyezett Ottó–Biberach-jelenet szövegét Nádasdyék a Katona-prológusból, zenéjét a felvonás egy későbbi pontján álló táncsorozat éléről emelték át. Hogy a prózai és a zenei műfaj dramaturgiai követelményei nem azonosak, hogy az új jelenet a létező operaprológusok hagyományához nem kapcsolódik, végül, hogy az *in medias res* indítás szétroncsolja a felvonás egészének konstrukcióját: amiatt kevéssé fájt az átdolgozók feje.

Egyébiránt a zenei–dramaturgiai átdolgozás a szokásos adaptációs gyakorlatból indul ki, vagyis húz, rövidít és transzponál, de az erkeli lejegyzés zenei helyesírásába is irigylendő *nonchalance*-szal avatkozik be. Nádasdyék azonban nem álltak meg itt, ha-

4 Fodor Géza: „Keserű pohár. Erkel Ferenc: Bánk bán", *Színház,* 2002. május, 2–7. – A *Hunyadi László* dramaturgiai átdolgozást nem, csupán jelentős húzásokat szenvedett el Nádasdyéktól (1935).

nem voltaképp a szerzői átdolgozás szerepét vállalták magukra, s az adaptációs eljárások már ebbe a gyökeres koncepcióváltásba ágyazódnak be. Munkájuk abban az értelemben is metaopera, hogy a zárt számok körvonalai feloldódnak, s a felvonásokat kizárólag jelenetek tagolják. A díszletváltozások alatt Rékai által hozott anyagból komponált közzenék szólnak, amelyek már önmagukban felborítják a felvonások belső arányait.

Az átdolgozók Bánk szerepéből két változatot készítettek. Az 1940-ben bemutatott bariton verzió a címszereplőt kiszakítja a hőstenor hangfaj kora 19. századi operai hagyományából, amelynek Erkel műve még szerves része volt, ehelyett a késő 19. század sötét bariton–basszbariton szerepeivel hozza közelségbe, mint Don Carlos, Simon Boccanegra, vagy a fent említett orosz hősök, vagyis olyan politikai–epikus operákkal, amelyeknek nagy felfutásuk volt idehaza a két háború közötti miliőben.[5] (Hogy később Bánk szerepének mégis a tenor változata honosodott meg, annak nem szereptörténeti, mint inkább pusztán szereposztásbeli okai voltak.) Egy másik mozzanat az átdolgozás ama közismert dramaturgiai törekvésével kapcsolatos, hogy a Peturban megtestesülő nemzeti ellenállási mozgalom súlyát egyfajta semleges és kortalan hazafiság jegyében megnövelje. Peturnak színpadon kell lennie; ha saját szólam nem jutott neki, majd elveszünk mástól. Rékai habozás nélkül nekiadja Biberach szólamát a Bánkkal énekelt duettben, nem zavartatva magát, hogy a nemzet szószólójának éppen az intrikus szólamát kölcsönzi. De vajon meddig mehet el Petur szerepének felduzzasztása? Odáig még Nádasdyék sem merészkedtek, hogy Katona összeesküvés-jelenetét belekomponálják a darabba; a szerep így végül ugyanúgy megszakad, mint Egressynél. Ugyanúgy, sőt még inkább, hiszen a békétlenek egy ima erejéig eredetileg a királynő teteménél is felbukkannak. Gyilkosság utáni kórusfohász operában megrendítő lehet, megzenésített drámában nonszensz. Ki is dobják az átdolgozók; semleges zenekari közjáték lesz belőle a harmadik felvonásban. (A modern átdolgozás itt kivételesen a darab előadásának színpadi gyakorlatára nyúlik vissza: az egykori Nemzeti Színház zenekari szólamanyagában talált bejegyzések egyértelműen tanúsítják, hogy a 2. felvonás zárójelenete alighanem még a 19. században átcsúszott a 3. felvonásba. Nagyon is valószínű, hogy szerzői kezdeményezésre: Erkelt alighanem befolyásolták a gyilkosság utáni azonnali felvonászárást követelő korabeli kritikák.) Végül egy beszédes apróság: Erkel a függetlenségi gondolat mottójaként Katona megőrzött szavai alatt az első felvonás egy recitatívójában felidézi első operájának Magyar indulóját. Rékainak ez kevés. Ő az idézettel téma gyanánt bánik: néhány oldallal később visszatér rá, és nekiáll módszeresen kidolgozni. Erkel futó ötlete túl lett hajtva, s ezzel ki is vérzett.

Néhány évtizeddel később, az 1970–1980-as években hitelességmánia terjed az opera világában is. Ezúttal a lemezbiznisz felől harsog a jelszó: vissza az eredetihez! Hirtelen felfedezik, hogy a *Carmen* először opéra comique volt prózai párbeszédekkel; hogy Rosinát Rossini mezzo szerepként vetette papírra, vagy hogy a *Borisz Goduno-*

5 Lásd Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – éljen Rékai?", II. rész, 6.

vot egyszer már Muszorgszkij is megírta. Világossá vált, hogy sokáig az átdolgozott *Bánk* sem állhat ellen az operaipar fő trendjének. 1993-ban meg is történt az áttörés, ekkor jelent meg CD-n az ős-*Bánk*.[6] A felvétel anyagának előkészítője pontosan azt tette, ami jóhiszemű, ám járatlan közreadótól hasonló esetben várható: fogta a szerzői kéziratot, és mellőzve minden további kutatást nyugodt lelkiismerettel elkészítette belőle a régi–új játszanivalót. Siessünk leszögezni, hogy az eredeti lázában égő felfedezők lelkesedése a szövegkönyvre már nem terjedt ki. A szenzációként beharangozott ős-*Bánk*ban mindvégig Nádasdy Kálmán 1940-es szövegeit éneklik, ahol pedig ez hiányzott, jött Oberfrank Géza. Kár volna szépíteni: az opera zenei és nyelvi textusainak megítélésekor a közreadó más-más mércét alkalmazott. Márpedig a nemzeti opera műfaját egykor mindenekelőtt éppen az a felismerés hívta életre, hogy a nemzetközi opera zenei nyelvezete, szerep- és cselekménytípusai nemzeti nyelven is kimondhatók. Szenzációt az ismert nemzetközi formák és a vulgárnyelv összeegyeztethetősége nyújtott, a nyelv tehát, nem a prozódia. Elképzelhetetlen lett volna, hogy az operaműfaj zenei univerzáléi alkalmazkodjanak a nemzeti nyelv sajátságaihoz, ne pedig fordítva; azt pedig tudjuk, hogy Erkel sikeres operái éppen a nemzetközi operai nyelv honi győzelmét jelentették a tisztán magyar zenei anyaggal dolgozó, radikális nemzeti szárnnyal szemben. Másfelől abban a hagyományban, amelyből Erkel merített, a „prima la musica" esztétikája még érintetlen volt. Ha tehát sima szövegilleszkedést kényszerítünk Erkel operájára, tudnunk kell, hogy ismét egyszer kodályi szellemet vetítünk vissza abba a korba, mely a szövegejtés és a zene egységénél lényegesebbnek érezte a szövegaffektus és a zene egységét. Megfontolandó az is, hogy Nádasdyéknál a radikális szövegátdolgozáshoz radikális dramaturgiai és zenei átdolgozás csatlakozott, a felvételen viszont az új szöveget a régi zenére és a régi dramaturgiára húzták rá. Mégis: ne hamarkodjuk el ítéletünket e hibrid műalakról. Jó szolgálatot tesz nekünk, mert pontosan jelzi, hogy az adaptáció kényszerítő ereje az operaműfaj területén minden korban nagyobb a történeti hitelesség vágyánál. A döntő pillanatokban rendre a színházcsinálói reflex kerekedik felül a történészi beidegződéseken, az egyszeri előadás hatalma a mű metafizikáján. Nádasdy szövege minden műfajidegensége és műfajrombolása ellenére hagyományt teremtett, mégpedig a mű eposzi létmódja és mitikus aurája következtében nagyon is erős hagyományt, ami azon is lemérhető, hogy a budapesti Operaház *Bánk*ja az ominózus CD után sem ébredt fel félszázados álmából. Láttuk: még azok sem vállalták a közönséggel való konfrontáció kockázatát, akik abban bíztak, hogy mentesek maradhatnak az adaptációs kényszertől. Csillogjanak hát csak *arany mezők* és *ezüst folyók,* hasadjon *sajgó seb,* folyjon *hős vér;* de csakis akkor, ha a szöveg iránti nagyvonalúságunkat a zenében is engedjük érvényesülni.

Ez az, amit az ős *Bánk* felvétel előkészítője elmulasztott. Abból a cáfolhatatlannak vélt előfeltevésből indult ki, hogy az autográf minden további forrást helyettesít;

6 Erkel Ferencz [sic]: *Bánk bán.* Az eredeti kézirat alapján közreadja Bácskai György. Marton Éva, Molnár András, Kertesi Ingrid stb., Budapesti Szimfonikusok, Magyar Fesztiválkórus, vez. Oberfrank Géza. (3 CD) Alpha Line Stúdió, 1993.

hogy minden, amit benne lelünk, csakis hiteles és érvényes, míg a többi forrás csakis másodlagos lehet. Ez az elképzelés már a *Bátori Mária* korábbi, publikálatlan közreadásában is képtelen helyzeteket teremtett. Később, az Erkel Operakiadás előkészítésekor a korabeli szólamanyag leleplezte, hogy Erkel utólag számos ponton javított első operájának szövegén, vagyis a szerzői kézvonáshoz ragaszkodó hűség itt szerzőellenes. Még olyan szám is akadt partitúrájában, amely sohasem hangzott el színpadon; elhangzottak viszont mindeddig ismeretlen betétszámok, melyeket kéziratában hiába keresünk.[7] A *Bánk bán* szenzációt ígérő CD-je esetében sajnos ugyanez ismétlődött meg, csak éppen írott helyett hangzó közegben, ám még súlyosabb következményekkel. Míg ugyanis a *Bátori Mária* esetében egyes, elszigetelt javításokról és új betétszámokról igen, átdolgozásról azonban nem beszélhettünk, a *Bánk*ot Erkel az első vidéki bemutató alkalmából ha nem is átfogó, mindenesetre összefüggő és módszeres texturális átdolgozásnak vetette alá. Nem mintha jobban rászorult volna javítgatásokra, mint elsőszülött operája; de amíg a *Bátori Mária* műfaji okból viszonylag hamar kikopott a repertoárból, addig a *Bánk bán* előtt láthatólag nagy jövő állt. Érdemesnek ígérkezett átdolgozni, ha nem is Nádasdyék úthengerével, de legalább a textúra szintjén.

Már a Nemzeti Színház zenekari szólamanyaga (NSZ) is számos helyen más szöveget mutat, mint az autográf partitúra (AU).[8] A jelenleg ismert öt, mindeddig sosem vizsgált partitúramásolat azonban NSZ-hez képest is új és egymással megegyező szövegváltozatokat tartalmaz. Tartalomjegyzékük esetenként eltér egymástól, texturális értelemben azonban lényegében azonosak. Erkel láthatólag erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy részint az addigi előadási gyakorlat során meghonosodott változtatások kanonizálása, részint új változtatások bevezetése révén kialakítsa operájának végleges kottaszövegét, ami azonban nem jutott el sem a partitúrák korpuszának azonosságáig, sem pedig az eltérő textusok párhuzamos használatának kiküszöböléséig.

Származásukról az öt partitúra keveset árul el. Bizonyos, hogy mindegyiküket a 19. században másolták. Egyikük az Operaházból került elő, mely feltehetően jogelődjétől, a Nemzeti Színháztól örökölte (OP), egy másikat az Országos Széchényi Könyvtár őriz (B 59). Valamelyikük a 20. századi átdolgozók munkapéldánya kellett, hogy legyen. Később ugyanis mindkét forrást drasztikus csonkítások útján faragták a Nádasdy-változat képére; épen maradt részeik azonban kétséget kizáróan elárulják, hogy már a végső erkeli szöveget őrizték. Mindenesetre Pesten és Budapesten NSZ tanúsága szerint az új változat vidéki elterjedését követően is szerzői átdolgozás előtti állapotában játszották a *Bánk bánt*. Még 1926-ban is, amikor az Operaház új szólamokat másoltatott, a Nemzeti Színház szólamfüzeteinek szövegét örökítette tovább; ennél is meglepőbb, hogy bejegyzéseik tanúsága szerint a régi és az új szólamfüzeteket a Nádasdy-átdolgozás bemutatása után, még az 1940–1950-es évek-

7 Lásd Dolinszky Miklós: „Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szólamanyag probléma Erkel Bátori Máriájának kritikai közreadásában." *Zenetudományi dolgozatok* 2000, 83–94.

8 Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 5.

ben is használták Budapesten és vidéken.[9] Némi elégtétel a szerzői változat mellett érvelő történész számára, hogy Erkel eredeti operájának kiszorítása nem egyik percről a másikra ment végbe (Kolozsvár a mai napig bevehetetlen erőd a Nádasdy-átdolgozás számára). Az már a hagyományozás kerülőútjait jelzi, hogy végül éppen a Nádasdy-átdolgozás csempészte vissza az érvényes szerzői textúrát, már ahol azt egyáltalán felhasználta: az eredetikultusztól még mentesen Nádasdyék, szándékkal vagy sem, a már átdolgozott partitúrák egyikéből indultak ki.[10]

Két töredékünkhöz egy-egy kolozsvári, aradi és győri származású partitúra csatlakozik (K, A, GY); mindaz, ami két társukból megsemmisült, bennük érintetlen.[11] Az autográfhívők utolsó reménye, hogy az eltérések érvényessége csupán alkalmi, végleg szertefoszlik tehát: ha korpuszuk nem minden esetben egyezik is, texturálisan az öt partitúra következetesen egyazon átdolgozást mutat. Ismerve Erkel hegemonikus viszonyát saját partitúráihoz és azok megszólaltatásához, szinte elképzelhetetlen, hogy az átdolgozó személye nem ő maga volt. Erre vall már az átdolgozás elterjedtsége maga; de akad ennél kézzelfoghatóbb jel is. 1866 januárjában, néhány héttel a kolozsvári bemutató előtt, Erkel ezt írja a helybéli színigazgatónak, Follinus Jánosnak írott levelében: „Nagy nehezen kiegészithettem Bánk bán pártituráját, mely ma indult Kolozsvárra postán." Majd később: „Kérem, hogy a Partitura össze ne piszkolodjék, és a lemásolás után azt nekem tüstént vissza küldeni sziveskedjék."[12]

9 Köszönet Gurmai Évának a régi szólamanyag majd száz évnyi szöveges bejegyzéseinek kivonatolásáért.

10 Persze mindaddig, amíg a zenét használják, a zene szövege is változik. Az átdolgozás tenor változatát rögzítő, 1953-ban másolt operaházi partitúrában (IV.5/D 1) további, utólagos hangszerelési beavatkozásokat találni, egyebek között terjedelmes brácsa- és klarinétszólót Melinda 3. felvonásbeli áriájához *(Árad a fény sugára)*.

11 K: a Kolozsvári Állami Magyar Opera Kottatárában őrzött partitúra; A: az Aradi Múzeumban őrzött partitúra; GY: az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött, Győrből vásárolt partitúra, jelzete 6983. – K-hoz és A-hoz teljes zenekari és hiányos vokális szólamanyag tartozik. K forrása a jelek szerint A; ezt a sorrendet valószínűsíti, hogy texturális hasonlóságuk ellenére A, ha húzva is, még tartalmazza azokat az első felvonásbeli számokat, amelyeket K már mellőz. Feltehető azért, hogy a kolozsvári bemutatón nem a ma Kolozsvárott őrzött partitúrát, hanem az aradit használták. K még az 1950-es években is használatban volt. GY helyenkénti kihagyásai és csökkentett hangszerelése, valamint különutas szövegi eltérései arra vallanak, hogy forrásául szintén a szerzői átdolgozás szolgált ugyan, néhány ponton mégis idegen kéztől származó beavatkozások kerültek bele (lásd a nyitókórus lerövidítését és a kürtjei számának csökkentését négyről kettőre, az *Ensemble* kezdő fúvósszólamainak vonósokkal való megerősítését, a *Scena de Bánk* vonósszólamainak átcsoportosítását a 4. ütemben, vagy a prímhegedűt a *Meglopva a család szent tűzhelyét* kezdetű Bánk-ária 3. és 5. taktusaiban). Viszonylag kései mivoltára vall, hogy már integráns elemként tartalmazza a *Magyar tánc*ot, amely a többi forráshoz (NSZ, A, K) csupán függelékesen csatlakozik. Hasonlóképp már magában foglalja a No. 2 hét taktusnyi (az autográfban Erkel Sándor kézírásával fennmaradt) zenekari szakaszát, valamint a Király 3. felvonásbeli Desz-dúr áriáját; AU és NSZ lapjain mindkettő utólagos betoldás, és a többi vidéki partitúra mit sem tud róluk.

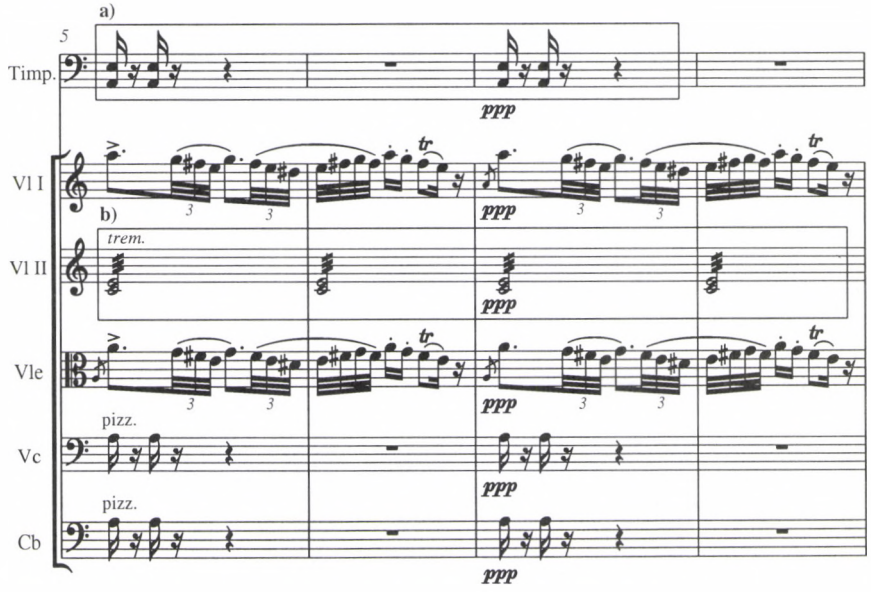
12 A levél teljes szövegét Bónis Ferenc közölte tanulmányának függelékeként („Erkel Ferenc a Bánk bánról." *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól.* Szerk. Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1968, 63–73). – Maga a kolozsvári premier 1866. február 27-én volt, szorosan követte a nagyváradi (1866. április 28). Lásd Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 75–76., valamint Lakatos István: *A kolozsvári magyar zenés színpad.* Bukarest: Kriterion, 1957, 63.

Összehasonlító szemelvények Erkel Bánk bánjának autográf partitúrájából, eredeti szólamanyagából és partitúra-másolataiból

A kottapéldákban használt rövidítések:

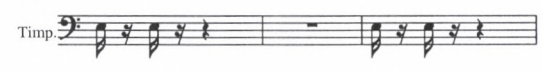
AU	*Autográf partitúra*
NSZ	*A Nemzeti Színház zenekari szólamanyaga*
OP	*Partitúramásolat az Állami Operaházban*
B 59	*Partitúramásolat az Országos Széchényi Könyvtárban*
K	*Kolozsvári Állami Magyar Opera kottatár*
A	*Aradi Múzeum*
Gy	*Győrből vásárolt partitúramásolat az OSZK-ban*

1. Preludio AU + NSZ

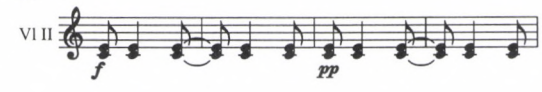


Variánsok a partitúra-részlet bekeretezett soraihoz: A + K + GY

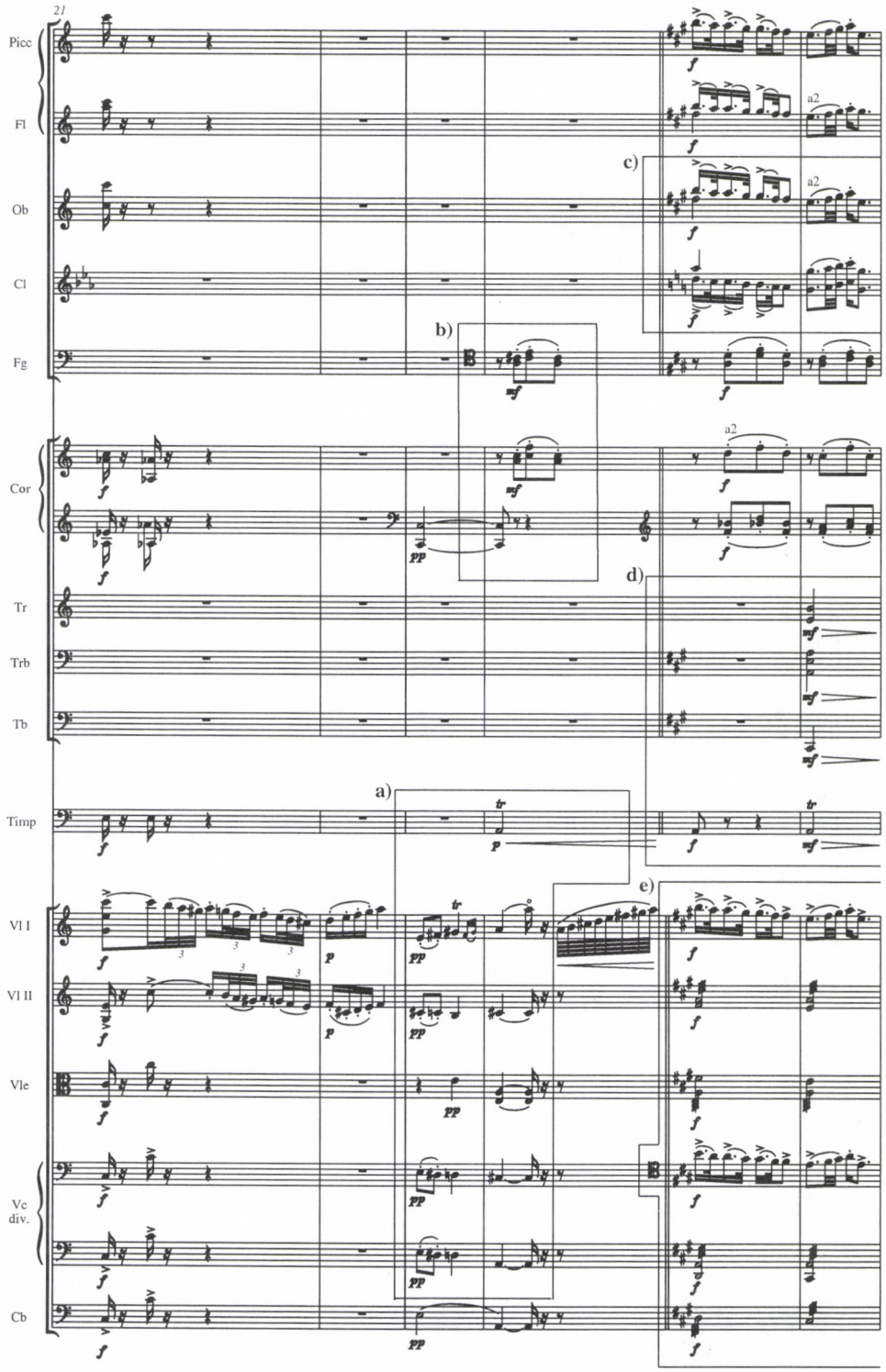
1a

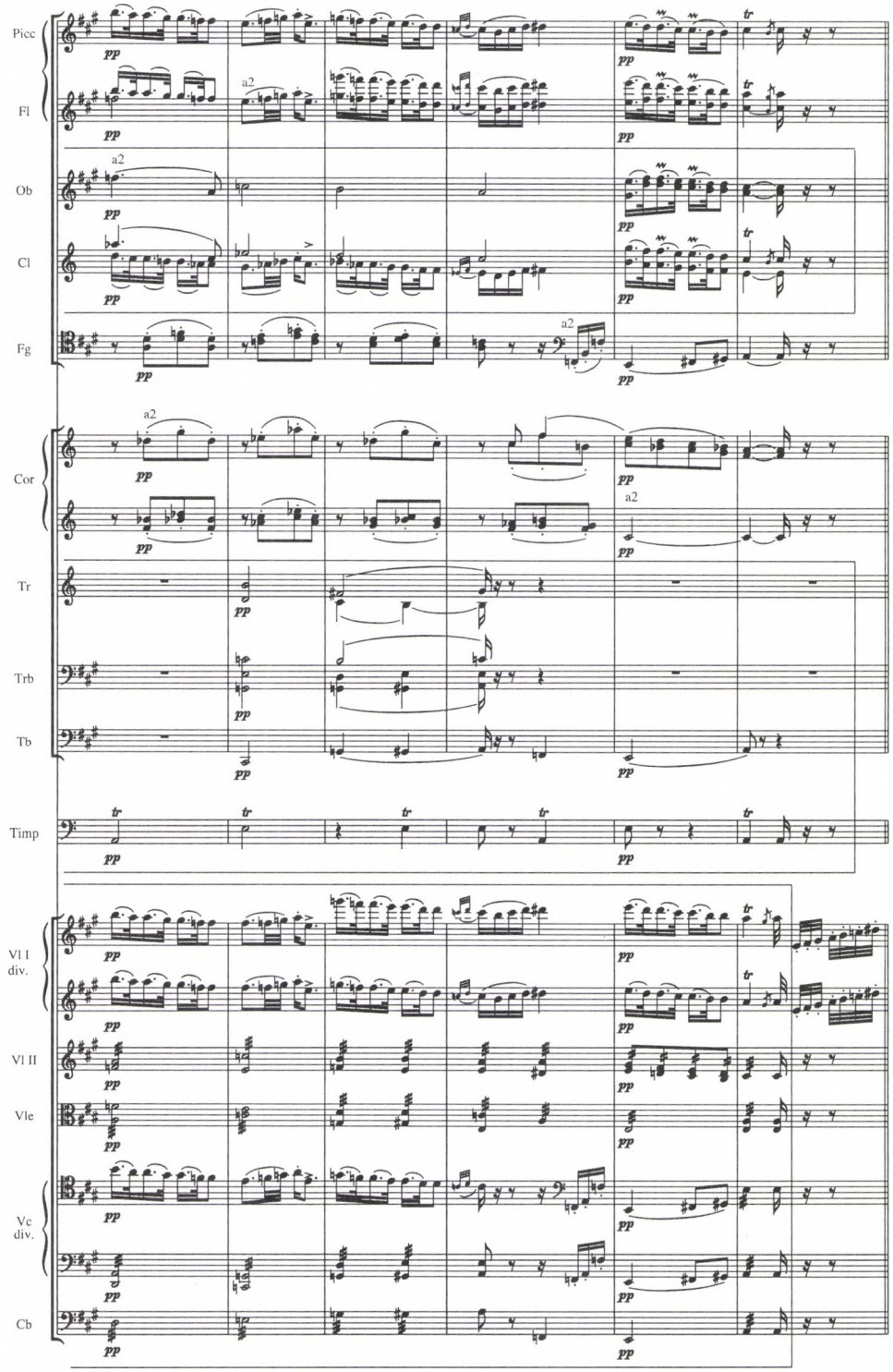


1b



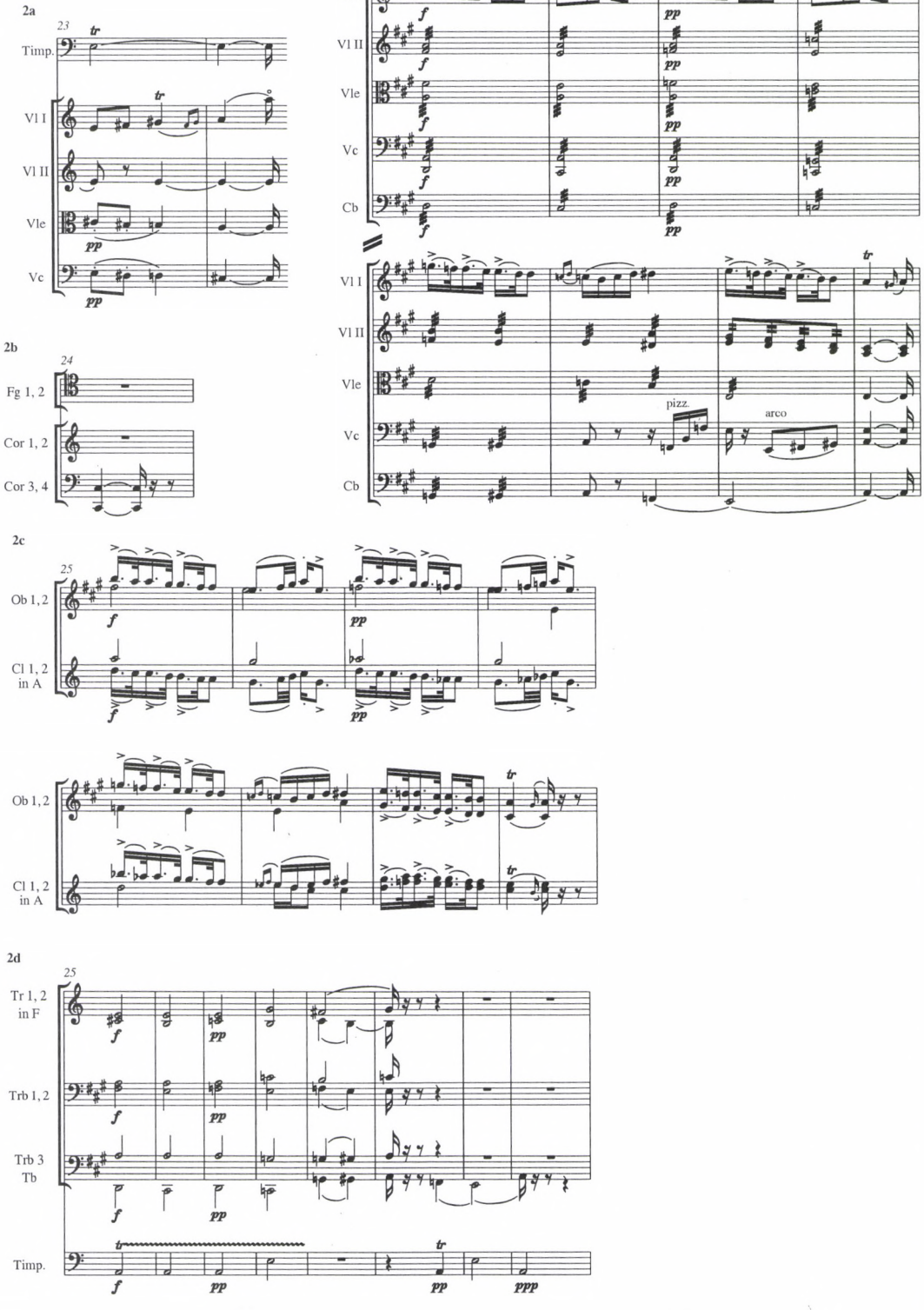
2. Preludio AU + NSZ



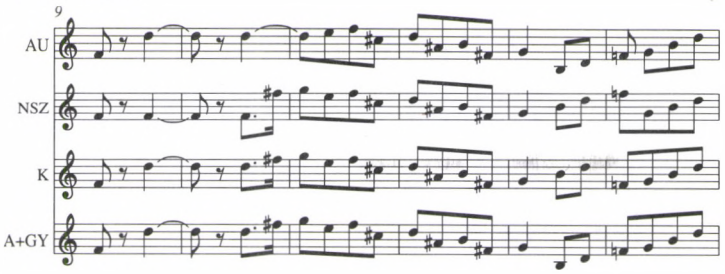


A bekeretezett, betűkkel jelölt partitúra-részletek átdolgozott variánsait lásd a következő oldalon

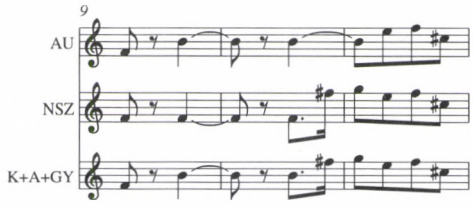
2a–2e: A+K+GY


2a
23
Timp.
Vl I
Vl II
Vle
Vc
2b
24
Fg 1, 2
Cor 1, 2
Cor 3, 4
2c
25
Ob 1, 2
Cl 1, 2 in A
2d
25
Tr 1, 2 in F
Trb 1, 2
Trb 3 Tb
Timp.
2e
25
Vl I
Vl II
Vle
Vc
Cb
pizz.
arco

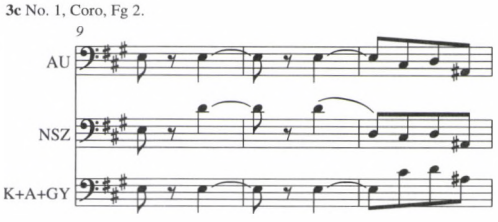
3a No. 1, Coro, Cl 1.



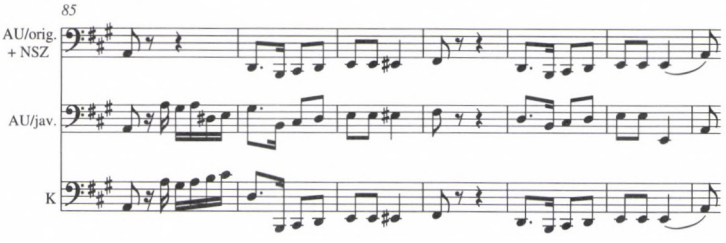
3b No. 1, Coro, Cl 2.



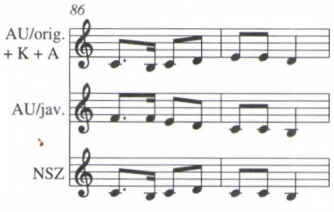
3c No. 1, Coro, Fg 2.



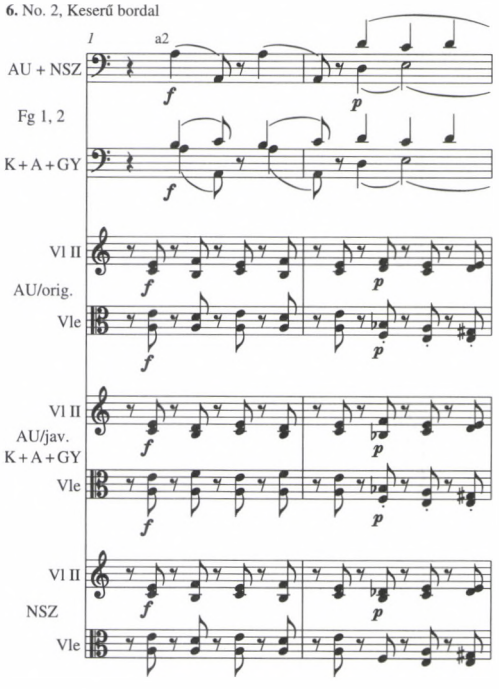
5a No. 1, Coro, Fg 2.



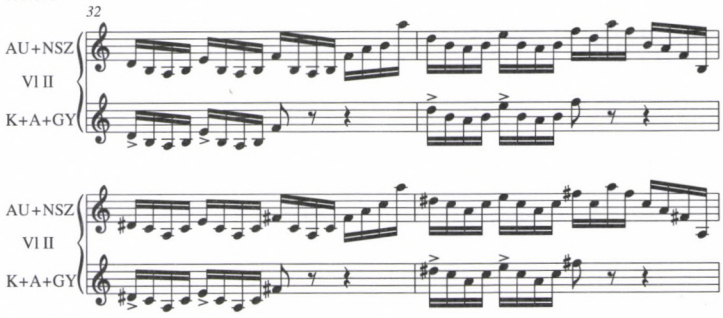
5b No. 1, Coro, Cor 4.



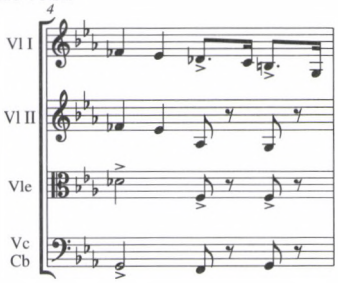
6. No. 2, Keserű bordal



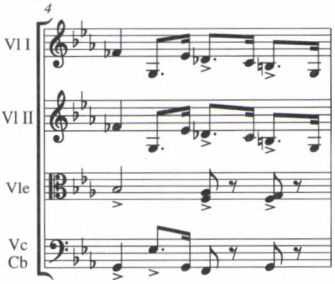
7. No. 3



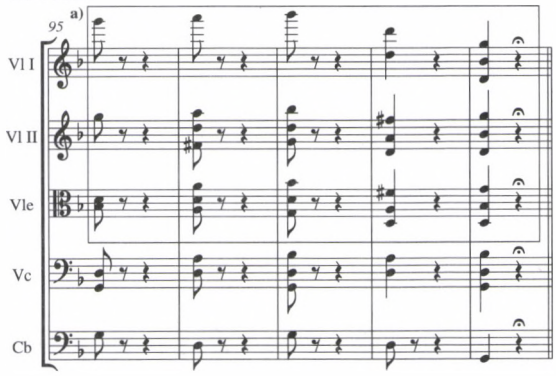
8a No. 4, Scena de Bánk
AU + NSZ



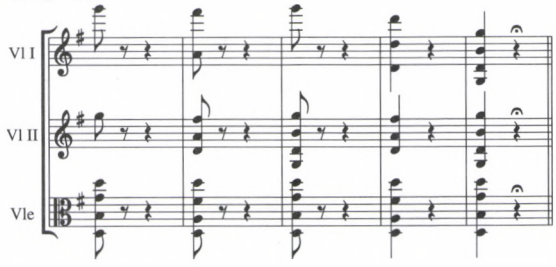
8b Ugyanott
K + A + B 59



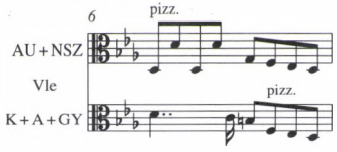
9. No. 4
AU + NSZ



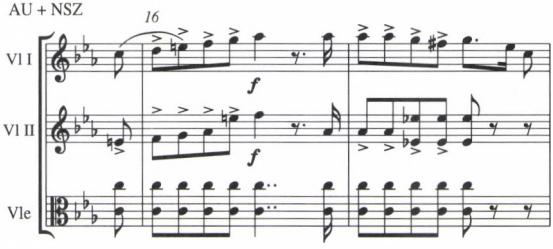
9a Ugyanott
K + A + GY



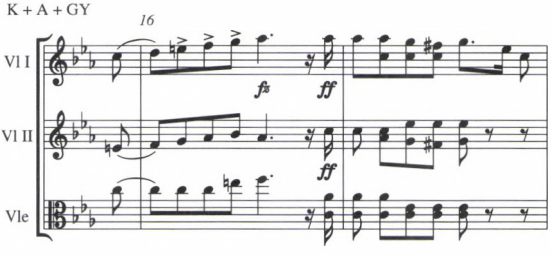
10. No. 6 (Hazám, hazám ...)



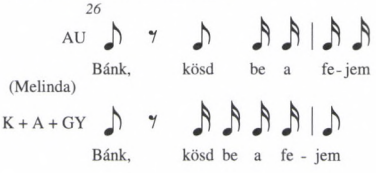
11a No. 6 (Hazám, hazám ...)
AU + NSZ



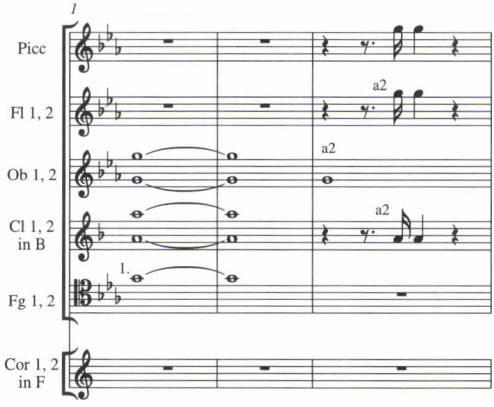
11b Ugyanott
K + A + GY



12. No. 7, Duetto (Melinda Bánk)

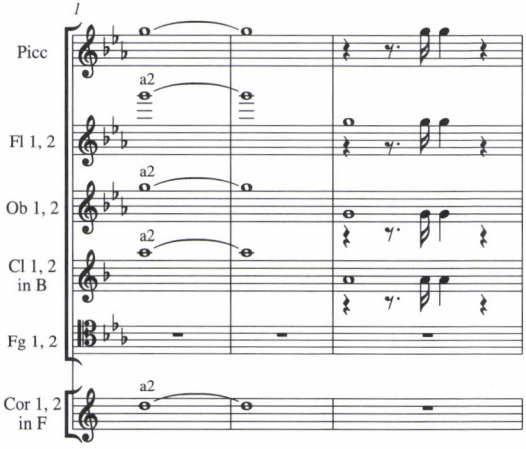


13a No. 8, Duetto (Gertrud Bánk)
AU + NSZ

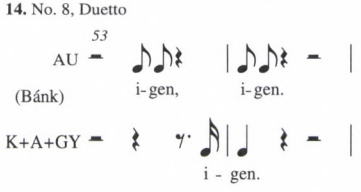


13b Ugyanott

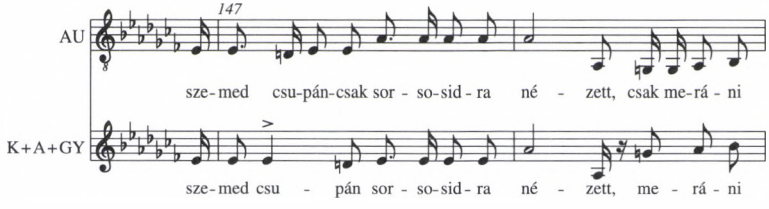
K + A GY



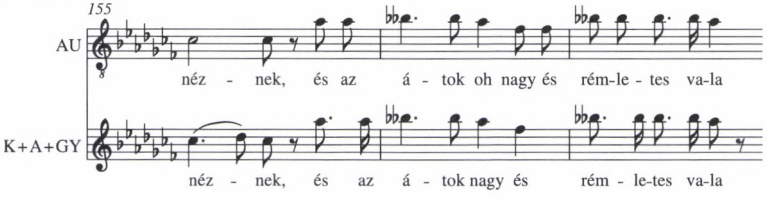
14. No. 8, Duetto



15. No. 8, Duetto



16. No. 8, Duetto



Follinus eleget tett Erkel kérésének: erre vall, hogy a megcsonkított budapesti partitúrák egyikének (B 59) épen maradt lapjain helyenként Erkel saját kezű szöveges bejegyzései köszönnek ránk. Ez lehetett hát a „kiegészített" partitúra, a kolozsvári bemutatón használt példány forrása. Küldeményét kommentálva Erkel csak húzásokat tűr és tilt, ám az apró léptékű, texturális átdolgozásról külön nem ejt szót. Minek is tette volna, hiszen a kolozsvári igazgatót, nem lévén filológus (bár énekes igen), aligha érdekelte különösen, mely alakjában játsszák Pesten a *Bánk bán*t. De mit érthetett Erkel „kiegészítésen"? Az opera korpuszának megnövelését aligha, hiszen a kolozsvári partitúra éppenséggel feltűnően karcsúbb az eredetinél. Másfelől húzások „nagy nehezen" aligha végezhetők, már csak azért sem, mert a kolozsvári partitúrából kihagyott részeket Erkel már saját kéziratában is húzta, vagyis mellőzésükkel csupán saját napi gyakorlatát szentesítette. Nemigen érthetett hát mást Erkel „kiegészítésen", mint művének éppen a hangszeres szólamvezetés és felrakás, valamint a vokális deklamáció módosításaival megvalósuló revízióját, vagy, némi túlzással szólva: átdolgozását. Az 1866-ban lezajlott kolozsvári, nagyváradi és aradi premiereken már az átdolgozott *Bánk bán* szólalt meg.[13]

Kottapéldáink, ha teljességre nem törekedhetnek is, azért a szerzői átdolgozás jellegét, módszerét és mélységét átláthatóvá teszik. Normális esetben plasztikusan elkülönül egyfelől az autográf és a pesti szólamanyag (AU, NSZ), másfelől a vidéki partitúrák (K, A, GY) szövegében megtestesülő két változat. Hiú remény, hogy az opera közismert számai mentesek maradtak az átdolgozói *elán*tól: Erkel éppúgy revideálta a *Preludio* szinte teljes hangszerelését, mint ahogyan belenyúlt a *Hazám, hazám*-ária vonós letétjébe vagy a végzetes Bánk–Gertrud duett zenekari bevezetésének felrakásába. (Az ária himnikus zenéjéhez méltatlan szövegen ekkor még csak tétova igazítás esett.) Amint említettem, akadnak azonban olyan helyek is, ahol az autográftól már a pesti szólamanyag is eltér; akárcsak a *Bátori Mária* esetében, Erkel még a partitúra lezárása és a bemutató közötti szűkös időszakban változtatásokat hajtott végre. Elsősorban a nyitókórus őriz olyan helyeket, ahol az átdolgozás kiterjed a köztes változtatásokra is. Következésképp e helyek három változatban maradtak fenn, és figyelemre méltó, hogy az átdolgozás által bevezetett harmadik változat többnyire a két korábbi forrás kompilációjának bizonyul. A *Keserű bordal* zenekari bevezetője eredetileg a megszokott esetet mutatja az autográf–szólamanyag egyezéssel; a vonósszólamok átdolgozását viszont Erkel utólag bevezette az autográfba, így ezúttal a szólamanyag az, ami magára maradt.[14] Eltekintve az énekelt szövegnek az új változaton végigvonuló, egyébként is szerény mértékű változtatásaitól, csupán a 3. felvonás tűnik érintetlennek számottevő zenei korrekcióktól. Az autográf változathoz való időszakos visszatérések, a kompilatív szerkesztés, valamint az

13 Az aradi bemutató dátuma: 1866. november 24. Lásd *Új Évi Szinházi Zsebkönyv 1867-dik évre*. Kiadta: Kantus József sugó, Arad, 1866.

14 A *Keserű bordal* tudvalevően betétet alkot a *Bánk bán* korpuszában, eredetileg önálló számnak készült. Első, csupán részlegesen autográf megfogalmazásának (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, Ms. mus. 8) hangszerelése eltér az operapartitúrában rögzített változattól.

énekszólamok deklamációjában eszközölt beavatkozások látványosan bizonyítják, hogy a *Bánk bán* szerzői átdolgozása nem ad hoc-változtatásokat mutat, hanem tudatos és gondos mérlegelés eredménye.

Amennyire tudatosnak és következetesnek tűnik azonban az átdolgozás szövegének vidéki elterjesztése, olyannyira nincs jele annak, hogy Erkel lépéseket tett volna a pesti és a vidéki változat párhuzamosságának felszámolása érdekében. Mai ésszel kétségkívül meglepő ez, hiszen a 19. század zeneszerzője művét mintegy az örökkévalóság számára rögzítő alkotóként jelenik meg képzeletünkben. A század zenetörténetének egyik radikális újdonsága azonban éppen az volt, hogy stílusok és alkotói magatartások pluralizmusát hozta magával, és ennek a pluralizmusnak a kottaszöveghez való viszony korábbi egysége is áldozatul esett. Immár párhuzamosan lehetett jelen a 18. századot idéző notációs nagyvonalúság és a 20. század akríbiája; a *punctum saliens* természetesen Wagner. Nem egyetlen 19. század van tehát, hanem több, és aligha kétséges, hogy ebben az időtorlódásban Erkel inkább a múltat képviseli egy olyan pillanatban, amikor a szolid hagyományőrzés könnyen konzervativizmusba csaphat át. Ha a már életében reklamált kiadások előkészítése rákényszerítette volna valamiféle végső szöveg autorizálására (tudjuk, ilyen alkalom nem adatott meg számára), a színházi mindennapokban alighanem ugyanúgy folytatta volna az adaptációs gyakorlatot a szokásos húzásokkal, szövegváltoztatásokkal, alkalmi áthangszerelésekkel és saját vagy idegen betétek betoldásával.

Szabad-e azonban magától értetődően beszélni az eredeti átdolgozásáról olyan helyzetben, amikor az eredeti mibenléte maga is kétes? Somfai László már évtizedekkel ezelőtt bebizonyította, hogy az autográf *Bánk* partitúrából több kézírás (Erkel Gyuláé, Erkel Sándoré és másoké) is visszakereshető.[15] Az első lejegyzésbe vetett természetes bizalom ezzel úgyszólván már morfológiai alapon megrendül. Mégis, az Erkel-partitúrákban talált idegen kezek nyomai elsősorban nem a szerzőség kérdését, hanem a komponálás fogalmának elmozdulását vetik fel. Abban a hagyománytisztelő iskolában, amelyet Erkel kijárt, a hangszerelést kevésbé a szerzői koncepció, mint inkább már a megvalósítás, az értelmezés részének tekintették. Az Erkel-probléma megint egyszer a mű és szöveg premodern kettősségével szembesíti tehát a mai történészt. A század közepén bizonyára avult volt már az a zeneszemlélet, mely a műhelyt életre hívta, de csak újabb anakronizmus hibájába esnénk, ha Erkel szerzőségét az idegen hangszerelésre hivatkozva kétségbe vonnánk. Mert ha a koncepciót tagadjuk el Erkeltől, vajon lesz-e merszünk ugyanígy bánni Liszttel is weimari szimfonikus költeményei kapcsán? Somfai tanulmányából visszakeresve az átdolgozás által érintett helyek filológiai értékelését rendre kiderül, hogy az „autográfban" valamennyi kérdéses helyet részben vagy teljes egészében idegen kézírás őriz. (Idegen kezű hely természetesen sokkal több van, mint átdolgozott hely.) Az átdolgozott helyek olyannyira pontosan követik az autográf idegen kezű helyeiről Somfai által rajzolt térképet, hogy a teljes forrásanyag feldolgozásának végered-

15 Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái." *Zenetudományi Tanulmányok* IX. *Az opera történetéből.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 81–158.

ményét megelőlegezve meg merem kockáztatni: a *Bánk bán* kolozsvári bemutatója Erkel számára jó alkalmat kínált nemcsak arra, hogy egyes, a pesti színpadi gyakorlat során időközben meghonosodott változtatásokat szentesítsen, hanem arra is, hogy Gyula és Sándor, valamint az anonim kezek hangszerelését helyenként kiigazítsa. A szerzői átdolgozás meglepő és mindeddig ismeretlen ténye új fényben tünteti fel azokat az emberi jellemvonásokat is, amelyeket a korábbi irodalom olyan szívesen aggatott Erkel személyére. Ha Erkel fiúi kötelességként várta el gyermekeitől a hangszerelési feladatok teljesítését, azért gyakorta elégedetlen maradt a családi műhely tevékenységével, és nem volt rest tovább dolgozni a kész művön. A lusta, hanyag és közönyös Erkelről kialakult kép ezután bizonnyal eltűnhet a magyar zenetudomány fiaskóinak süllyesztőjében.

A „vissza az eredetihez" jelszó a *Bánk bán* esetében két ízben is zsákutcának bizonyult. Mert hol is van ez az „eredeti"? Az egyik válasz túlságosan előreszaladt, a másik túlságosan visszament az időben: a Nádasdy-átdolgozás az eredetit gondosan megkonstruálta magának egy sosem volt opera képében, az ős-*Bánk* felvétel pedig visszahátrált a filológiailag eredeti szöveghez, nem sejtve, hogy ezzel szerzőileg érvénytelenített szöveget rögzít. Az érvénytelenítés nem alkalmi jellegű, hanem végleges. Dramaturgiai értelemben kétségkívül nincs végleges változat, texturális értelemben van. Húzni és transzponálni lehet estéről estére, áthangszerelni nem. A *Bánk bán* esetében dramaturgiailag minden az eredeti mellett szól, texturálisan azonban az eredetihez való visszatérés a szerzői akarattal kerül szembe. Tudjuk, hogy az opera kezdettől fogva politikus műfaj; a textúra azonban politikamentes.

Nádasdyék átdolgozásában az érvényes textúrához átdolgozott dramaturgia, az ős-*Bánk*-felvételen az eredeti dramaturgiához érvénytelen textúra társul. Itt az ideje, hogy Erkel operáját újraegyesítsük. Hogy Bánk bán szenvedései véget érjenek.

II. Pas de deux

Páros tánc a szerzőség körül

Erkel fiainak tevőleges részvételét apjuk operapartitúráiban Somfai László idézett tanulmányának megjelenése óta nem cáfolta meg senki, nemcsak azért, mert alig is foglalkoztak azóta e partitúrák írásrétegeivel, de azért is, mert a következtetés a jelek szerint cáfolhatatlan. Mégis: a történet folytatódik. Mert ha tudjuk is már, milyen hányadban autográfok az „autográf" partitúrák, arról semmit sem tudunk, mi történt a partitúrákon kívül. Tudjuk, mi az idegen kezek szerepe Erkel partitúráiban, de nem tudjuk, mi Erkel szerepe fiainak saját operáihoz készült munkáiban. Az előző tanulmányban tetten értük, miként korrigálja az apa a fiaira rótt hangszerelési munkát. Ezúttal arra derül fény, hogy Erkel nemcsak korrigál. Ha művészi vagy dramaturgiai érdekei úgy kívánják, ennél drasztikusabb beavatkozásoktól sem riad vissza.

Hogy a *Bánk bán* első felvonásbeli divertissement-jának nem Erkel Ferenc a szerzője, azt a hivatalos történetírás nem, a kaján és tiszteletlen szájhagyomány

annál inkább megőrizte. A szájhagyománytól modern korokban pedig csak egy lépés a sajtó, és valóban: az opera bemutatóját taglaló bírálatok tényként sietnek közölni, hogy a táncfüzér szerzője a komponista második fia, Erkel Sándor.[16] Nem mintha az állítás túlságosan meglepő volna. Annak felismeréséhez, hogy e betétszámok szerzőjének művészi alkata élesen eltér az Erkelétől, nincs szükség különösebb hozzáértésre. A táncokat könnyű kéz vetette papírra, mégis mintha már születésük pillanatában elavultak volna; szórakoztató funkciójukat furcsán ellenpontozza szürkeségük, amelynek hatására már a premier kritikusai siettek hangot adni unalmuknak. De az idegen szerzős betétszámok maguk is köztudottan *ab ovo* jelen vannak az operaszínpadon, s itt legfeljebb a családi keretektől nyernek sajátos színezetet.

A meglepő inkább Erkel Sándor személye maga. Akkori kritikusok és későbbi történészek a jelek szerint egyaránt napirendre tértek a különös tény felett, hogy a *Bánk bán* bemutatója idején Erkel Sándor éppen hogy csak betöltötte tizenötödik évét.[17] Egyébként is: az unalmat többnyire rutin szüli. S bár tény, hogy a darab cimbalomszólóját a bemutatón apja éppen Sándorra bízta, a hangszerjátékból aligha következtethetünk zeneszerzői képességekre; még később karmesterként és komponistaként igazolódó, kimagasló tehetségének ismeretében sem tűnik valószínűnek, hogy Erkel Sándor alig tizenöt évesen képes lett volna egy terjedelmes táncsorozat megkomponálására és nagyzenekari meghangszerelésére. A sajtóértesülések inkább pusztán arról tanúskodhatnak, hogy az Erkel-fiúk közreműködése apjuk operapartitúráinak elkészítésében többé-kevésbé tudott dolog volt pesti zenészkörökben. A szerző maga azonban sokkal inkább Erkel másik fia, a Sándornál négy évvel idősebb Gyula lehetett. Somfai és Sziklavári Károly[18] vizsgálataiból kiderül, hogy már az opera hangszerelési munkáiban is ő vállalta a legnagyobb részt; ugyanezt a gyanút erősíti az a bejegyzés, amelyet a divertissement elkülönített zenekari szólamanyagának (NSZ/T) oboa II szólama őrzött meg, és amely Erkel Gyulát nevezi meg a *Variatione* szerzőjeként. Ennek a bejegyzésnek jelentőségét csupán az csökkenti, hogy éppen az utólag betoldott lapok egyikén található. A szóban forgó tételt ugyanis láthatóan később illesztették a táncsorozatba, és nem zárható ki, hogy szerzője sem azonos a divertissement többi táncának szerzőjével. Bizonyossággal ezért csupán annyi jelenthető ki, hogy legalábbis a táncfüzér egyik láncszeme Erkel Gyulától származik.

További fogódzók híján le kell mondanunk arról, hogy megtudjuk a divertissement szerzőjének kilétét. Különösképp Erkel Ferenc maga is erre biztat. Ő maga csökkentette a kérdés jelentőségét azzal, hogy a táncfüzért rövid úton eltávolította operájából. Egyedül a szvithez utóbb csatolt *Magyar tánc*nak kegyelmezett meg. Azt viszont elmozdította eredeti helyéről.

16 Lásd például *Hölgyfutár*t (1861. március 14): „A tánc-divertissement ma is egész untató hosszadalmasságában adatott, noha még zenéje (Erkel Sándortól) sem bir valami különös értékkel." Lásd Barna István: „Erkel nagy művei és a kritika", *Zenetudományi Tanulmányok IV. A magyar zene történetéből.* Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai, 1955, 211–272.

17 Lásd Barna: i. m. 232.

18 Sziklavári Károly: „Erkel-művek keletkezése nyomában". In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*, Püski, Budapest, 2001, 49–73.

A divertissement eredeti helyét illetően egybehangzók a *Bánk bán* forrásai. Mind az autográf, mind a bemutatóhoz nyomtatott szövegkönyv közvetlenül az első finálé (no. 5) előtt utal táncra.[19] Erkelnek a *Bánk bán* bemutatója előtti napokból származó, saját kézírásában fennmaradt „forgatókönyve" ugyanezen a ponton tünteti fel a táncbetéteket. („Következik Ballet külföldi Stylben, később magyar táncz. *három a' táncz halálig D dúrban").*[20]

Nem sokáig maradtak helyükön. Dramaturgiai kérdésekben Erkel már a *Bátori Mária* kapcsán is legendákra rácáfoló tanulékonyságról tett tanúbizonyságot, s a *Bánk bán* esetében szintén megfogadta első bírálóinak tanácsát. Márpedig a kritika kezdettől fogva egybehangzóan sokallta a divertissement terjedelmét, nemkülönben annak elhelyezését kifogásolta: a bán fellépését követően a táncfüzér már csak akadály a baljós drámai kibontakozás sodrásában. Erkel mindkét hibát orvosolta. A külföldi táncoktól *(Pas de deux)* egyszer s mindenkorra megvált; ettől kezdve a kérdés az, hogy az egykori divertissement egyetlen megmaradt – bár már ott is kiemelt helyen álló – darabját hol és miként lehet elhelyezni az opera már megkonstruált dramaturgiai rendjében. Nos, a fennmaradó *Magyar tánc*ot az autográf az első finálé előtti helyen kívül a no. 3 *(Duetto)* előtt is feltünteti („Táncz Einlage"). A szövegkönyv és a „forgatókönyv" alapján kétségtelen, hogy a finálé előtti bejegyzés a korábbi; valószínű az is, hogy az első bejegyzés még a teljes divertissement-ra, míg a későbbi már csupán a *Magyar tánc*ra utal (a kérdésre még visszatérek). Az udvarmester eredeti végszavát („A termekbe fel, frissítőre!") itt értelemszerűen másik váltja fel: „Utolsó tánc!" NSZ és NSZ/T lapjain – a táncsorozat egyetlen, fennmaradt kéziratos forrásában – a tánc ugyanitt van feltüntetve. NSZ „Tanz Einlage" utalásai, valamint a fő szólamanyagba visszairányító bejegyzései („folgt Finale"/„folgt no. 5", illetve „folgt no. 3") félreérthetetlenné teszik, hogy a *Magyar tánc* itt, Melinda és Ottó kettőse előtt állapodott meg. A kérdésre, hogy Erkel mikor döntött a drasztikus kurtításról és az áthelyezésről, közvetett bizonyítékok alapján felelhetünk. A *Magyar tánc* ugyanis a *Bánk bán* valamennyi vidéki partitúramásolatában már társak nélkül, egységesen a szerzői beavatkozás által kijelölt helyén: a No. 3 *Duetto* előtt foglal helyet.[21] Nyilvánvaló ebből, hogy Erkel kettős döntése megelőzte a vidéki premiereket, és szorosan kapcsolódik a partitúra egészének revíziójához (lásd az első Bánk-tanulmányt). S mivel az első vidéki premier, a kolozsvári 1866 februárjára esett, a helyváltoztatásnak szükségképp korábban meg kellett történnie. A bemutatóval egyidős

19 Autográf: „Következik a Táncz Einlage". Librettó: „(Tánc végeztével.)" Tanulmányunkban Erkel saját számozását követjük, melyben a *Magyar tánc* nem kapott önálló számot.

20 Bónis: i. m. – Erkel szavaiból egyszersmind kiviláglik, hogy az Erkel-fiú által komponált, eredeti *Magyar tánc* utólagos hozzátoldása a táncsorozathoz még a bemutató előtt megtörtént.

21 A és K különálló partitúrakötet formájában, a valamivel későbbi GY viszont már az opera partitúrájának integráns részeként tartalmazza a *Magyar tánc*ot. A tánc elveszett autográfját valószínűleg utólag befűzték AU megfelelő helyére, majd utólag ismét eltávolították. – A források többféle néven illetik a táncsorozatot és a *Magyar*t: A és K táncpartitúrája *Ballet* feliratot visel; a divertissement külföldi táncainak elnevezése NSZ/T lapjain egységesen *Pas de deux;* ugyanitt a *Magyar*t a muzsikusok bejegyzései viszont „Magyar tánc" vagy „Csárdás" néven említik.

zongorakivonat a *Magyar táncot* még a végleges helynél is korábbra, a *Keserű bordal* (no. 2) utánra helyezi. Ez a forrás, ha a végső helyről nem tud is még, arról mindenképp tanúskodik, hogy a szerzőt már közvetlenül a bemutató után foglalkoztatta a divertissement idegen táncainak mellőzése, valamint a megmaradt *Magyar tánc* előrébb csúsztatása.

A *Bánk bánt* megelőzően a magyar tánc Erkel operáiban kétféle dramaturgiai funkciót töltött be. Az első esetben szokásos betétszámmal van dolgunk, amely nem lépi át a használati zene funkcionalitásának küszöbét, amelynek szerzője is jó esélyel más és anonim, továbbá helye is szabadon változtatható az operán belül vagy akár azon kívül is (ide tartozik a *Bátori Mária* két *Magyar tánc*a vagy a *Hunyadi* Palotása)[22]. A második esetben, amelyet a *Bátori Mária* első felvonásbeli, *Ballet hongrois*ként jelölt csárdása példáz, a tánc beépül az opera zenei szövetébe, és az egész finálé zenei anyagává tágul; ennélfogva helyéről természetesen elmozdíthatatlan. A *Bánk*-csárdás átmenet. Kétségkívül közelebb áll az első típushoz, hiszen darabon belüli áthelyezhetősége és az opera korpuszától független szövegi létmódja már maga is betétszám mivoltáról árulkodik. Hogy szerzője, merőben szokatlan eljárással, később mégis szilárd helyet jelölt ki számára, valamint az a meglepő vonása, hogy (bár eredetileg feltehetően nem a *Bánk bán*ba szánt) kórusszólamokat is magában foglal, ugyanakkor kétségkívül egy-egy lépés a tánc integrációja felé vezető úton.

Vita tárgya lehet, vajon az új hely szerencsésebb-e az előzőnél. Mindenekelőtt figyelembe kell vennünk, hogy az első felvonás szövegkönyve eléggé különös módon két udvari bált is magában foglal: elsőjüket Erkel gondosan kikomponálta, másodikuknak csupán a befejezéséről értesülünk Gertrud elbocsátó szép üzenetéből a finálé élén. Eredeti helyén a divertissement éppen ez utóbbi táncmulatságot ábrázolta, kétségkívül terjengősen, laposan, unalmasan. Kikezdhetetlenek hát Erkel érvei a külföldi táncok húzásáról. Kérdés marad azonban, mit nyerünk a megmaradt tánc áthelyezésével. Eredeti helyükön a betétszámok beillesztésének nem volt túlságosan magas ára, mivel nem avatkoztak be semmilyen, már meglévő formaszerkezetbe; az okozott egyetlen kár a kritikusok által oly alaposan meglovagolt dramaturgiai törés volt. Amikor ezzel szemben a *Magyar* az első táncmulatságba épül be, a terjengősség vádját semlegesíti ugyan Erkel, egyúttal azonban zavart kelt saját, korábbi koncepciójában. Itt kerül képbe az *introduzione* terminusa. Bár, szemben a *Bátori Máriával*, a *Bánk bán* forrásai maguk is tartalmaznak „Introduzione" feliratot, mindkét operában világosan felismerhetők e 18. századból eredő operai hagyomány körvonalai: a drámai konfliktus képletének felállításáig tartó első szakasz egyfajta bevezetés gyanánt finoman leválik a képlet megoldásának folyamatáról (olyannyira, hogy a *Bátori*-Introduzione, függetlenedve az opera korpuszától, koncertszámként önállósulhatott). Erkel, talán a *Bánk bán* java kompozíciós munkájával egybeeső, öt előadást megélt felújítása (1858–1860) kapcsán újból elővett *Bátori Mária* hatására, utóbbiéhoz feltűnő hasonlatossággal képezi ki a *Bánk* Introduzionéját: mindkét opera

22 NSZ egyenesen arról árulkodik, hogy esetenként a *Hunyadi László* Palotását is betétként használták fel benne.

mérsékelt nyitókórussal indul, a második zárt szám mindkettőben később önálló életre kelő quasi-betétszám (ott Magyar induló, itt Bordal), a harmadik pedig mindkétszer vegyeskar kísérte Ensemble. A két nyitókórus a békés öröm affektusában mozog; a két második szám a nyilvános–társadalmi konfliktus színterét és az intrikát hozza látóterünkbe; a két Ensemble során már tisztán előttünk áll a teljes konfliktusszövevény, és a zene polifóniája a privát és társadalmi motivációk polifóniájának lényeges szólamait összemarkolva zárja le a két Introduzionét. (A *Bánk* sokszor bírált, kétségkívül suta szövegírói megoldása, hogy Gertrud először csak az Ensemble során lép színre, vagyis az ő konfliktusszálának bemutatása és a többivel való összefogása egymásra torlódott.) A *Bánk*ban azért kap élesebb körvonalakat az Introduzione, mert a visszatérő nyitókórus éles körvonalú, emfatikus keretbe foglalja. Ezért is okoz itt nagyobb károkat a beavatkozás, mint a *Bátori*ban, ahol Erkel egy betétáriával szintén hamar megbontotta az Introduzione eredeti koncepcióját. A *Bánk* problémája a dramaturgiai tautológia: új helyén a tánc elmossa a keret éles kontúrjait, miközben ugyanazt a dramaturgiai szerepet tölti be, mint a már eleve magyaros elemet és táncimplikációkat hordozó kóruskeret. Ha a finálé előtt túl sok volt a tánc, itt az egy is fölös; ahhoz azonban elég, hogy szétroncsolja az Introduzione gondosan adagolt arányait, felborítsa szerencsés kézzel kimért egyensúlyát. Talán lehet mondani, hogy az operának ezen a pontján a táncbetét még mindig kevesebb bajt okoz, mint eredeti helyén; mégis fennáll a gyanú, hogy Erkel nem számolt egy nagyon is kézenfekvő lehetőséggel. Hiszen ha a *pas de deux*-t húzta (ahogy helyesen megtette), a *Magyar*t még meghagyhatta volna eredeti helyén, a finálé előtt. Ha így tesz, az Introduzione szerkezetének egyensúlya is épségben marad, és a finálére felgyorsuló drámai sodrás is jóval kevésbé lassul; mindenekelőtt pedig a második táncmulatság sem marad zene nélkül, miközben semmilyen vonatkozásban sem „üti" az első bál zenéjét.

Erkelnek biztosan lettek volna ellenvetései ezzel az okoskodással szemben, bár még valószínűbb, hogy a betétszámok elhelyezésének problémája nem jelent meg előtte dramaturgiai problémaként: innen nézve Erkel alkotói tragédiája pontosan abban van, hogy sosem tudott elszakadni az időközben elavult operaesztétikától, amely lehetővé és kívánatossá tette betétszámok beiktatását. Fölösleges tehát sajnálkoznunk a talán átgondolatlan szerzői döntés miatt, már csak azért is, mivel saját fenti megfontolásaink a készülő kritikai kiadás kialakításában természetesen nem játszhatnak szerepet: a *Magyar tánc* visszahelyezése eredeti helyére éppolyan önkényes közreadói döntés volna, mint a döntést a megszólaltatók kezébe helyezni. Mostantól kezdve arra kell összpontosítanunk, hogy bármennyire fontos mozzanat is a divertissement megkurtítása és a megmaradt tánc áthelyezése, ez utóbbin Erkel egy minden eddiginél radikálisabb beavatkozást is végrehajtott; olyan beavatkozást, amely a táncnak immár nem elhelyezkedését, hanem zenei szövegét érinti. Már az új végszó figyelmeztet: amíg az eredeti D-dúr felé nyit, addig az új, a moduláció szerepét is magára vállalva, C-dúrba fordul.

NSZ/T pontosan elmeséli, mi is történt. Még az opera bemutatóját megelőzően sebtében egy D-dúrban komponált (a kórus jelenlétéből következtethetően eredeti-

leg más célra készült) *Magyar tánc*ot toldottak a divertissement végéhez. Később ugyanezen tánc első lapjának alsó felét egységesen valamennyi füzetben leragasztották, s ezzel majd másfél évszázadig sikerült gondosan elrejteni. Helyébe az átragasztás révén egy C-dúr Lassú került. Hogy ténylegesen ezzel az új Lassúval indul Erkel táncának végleges változata, azt félreérthetetlenné teszi a Lassú kezdetén valamennyi füzetben feltüntetett, már említett „Anfang" bejegyzés. Hogy vajon az idegen táncok eltávolítása és a megőrzött *Magyar* radikális átszabása egyidejűleg történt-e, arról forrásaink nem tudnak beszélni, legfeljebb ésszerű és valószínű feltevésként felelhetünk igennel (ez esetben az „Anfang", valamint „folgt No. 3" bejegyzések egyidősek és összetartoznak), habár elvileg nem zárható ki egy olyan időszak az opera színpadi történetében, amikor a *pas de deux* már az új *Magyar tánc*cal, de még régi helyén szólalt meg. (Fordított eset az új végszó ismeretében kizárható.) Annyi bizonyos: azzal, hogy Erkel a divertissement többi számától megvált, keveset mondtunk. Valójában még az egyetlen megőrzött számot is radikálisan átdolgozta.

De hogyan? Tudnivaló: Erkel Gyula (Sándor) nem abban a lassú–gyors szerkezetben komponálta meg táncát, amely a magyar tánc vagy csárdás névvel fonódott össze. Eredeti alakjában a *Magyar tánc* kétszer nyolc ütemes gyors szakaszok füzéréből álló, hagyományos „szvit" volt; magyaros jellege tematikájában és zenei karakterében bizonyos fokig kiütközött ugyan, ám hiányzott az a két vonás, amelyet ez idő tájt, például Delibes *Coppeliá*-jának (1870) tanúsága szerint, már a nemzetközi balettirodalom is magyar táncként fogadott el: a verbunkos zenei anyag és a lassú– gyors csárdásforma. Az Erkel-fiú *Magyar*ja ezzel megmaradt a füzérforma korszerűnek aligha mondható, nem nemzetspecifikus keretei között.

Erkel Ferenc viszont mindenáron csárdást akart (ahogyan csárdásformájú már a *Bátori Máriá*ba illesztett, valószínűleg nem Erkeltől származó két táncbetét is). Az új, immár kétrészes *Magyar tánc* Lassúját újonnan meg kellett hát komponálnia. Hogy e célra miért nem felelt meg Erkelnek az eredeti hangnem (D), arra bajos lenne felelni; tény, hogy fontosabbnak bizonyult számára a Lassú C-dúrja, mint a Lassúval születő új tánc hangnemi egysége. Mármost az új kezdőhangnem a tánc szerény formai dimenziói közepette meglehetősen messze esik az eredeti tonálistól; ha Erkel a Frisshez már meglévő alapanyagot kívánt felhasználni, el kellett kerülnie, hogy a C és a D hangnem egymással közvetlen érintkezésbe kerüljön. Márpedig a meglévő anyagra nagyon is rászorult, feltehetően azért is, mert az új tánc tető alá hozására kevés ideje maradt. Erkelnek azonban szerencséje volt. A D-dúr *Magyar* szerzője ugyanis megtette azt a szívességet, hogy a meglehetősen távoli C-dúrba is ellátogatott. Így juthatott Erkel arra az ötletre, hogy fiának Allegrójába azon a ponton csatlakozzon be, ahol az maga is C-be érkezett. Ami az eredeti darabban addig történt, azt Erkel egyetlen, nagyvonalú gesztussal húzta. A radikális húzással az, ami addig az eredeti füzérforma egyik láncszeme volt, most az új tánc Frissévé lépett elő. Ezzel az eredeti *Magyar tánc* további pályáját mai napig ható érvénnyel sikerült elvágnia; hányatott élete során először és teljes terjedelmében az Erkel Operakiadás *Bánk bán*jának függelékében lesz majd hozzáférhető. Formai koncepcióját leszámítva a *Bánk bán* közismert csárdásnak egyedül a Lassúja Erkel Ferenc műve. A Friss-

ben csakis a húzások származnak Erkeltől; a zenéje, akárcsak a sutba vágott többi tánctételé, fiainak egyikétől való.

Hogy az Erkel-fiú D-dúrban zárta művét? Amennyire meglepő, hogy a divertissement kapcsán Erkel hajlott kritikusai szavára, éppen annyira meghökkenhetünk közönyén, amellyel megtakarította magának a fáradságot, hogy az átdolgozott változatot hangnem szerint egységbe foglalja. Így aztán, bár az Erkel-kutatás sohasem tette szóvá az anomáliát, végső változatában táncunk záró- és kezdőhangneme eltér egymástól. A végtermék ráadásul azt a benyomást keltheti, mintha a C – G – D emelkedés tudatos szerzői koncepció eredménye, nem pedig pusztán az *idegenkezű* beavatkozás következménye lett volna. Pedig nem volt több annál, és bár a Lassút vitathatatlanul erőteljesebb invenció alkotta a fiúi folytatásnál (ezenfelül verbunkos dallamformulái révén allúziókat mutat az operát indító *Preludió*val), keletkezésének sajátos körülményei meghökkentő mentegetőt állítanak egy nagyvonalúsággal álcázott szerzői akarnokságnak és kényelmességnek, amely, ha művészileg indokolható cél érdekében is, felhasznált anyagában fölösleges pusztítást végzett.

Függelék

Durva csonkolásával a *Magyar tánc* szenvedéstörténete még nem ért véget. A *Bánk bán* 20. század eleji zongorakivonatában váratlanul és teljes létszámban újból felbukkannak az akkor már csaknem fél évszázada feledésbe merült táncok:[23] egy szál *Magyar tánc* helyett újból teljes divertissement tehát. Ez az a pillanat, amikor a *Bánk bán* befogadástörténetében megjelenik a historikus mozzanat, amelynek célja az opera eredeti alakjának rekonstrukciója. Ez a közreadói művelet jól mutatja, hogy a hitelességre való mégoly jó szándékú törekvés is egyoldalú marad, ha az autográf vizsgálatához nem csatlakozik a későbbi források vizsgálata. A táncaink szólamfüzeteibe vetett egyetrlen pillantás elárulta volna, hogy az autográf „Táncz Einlage" bejegyzése minden bizonnyal a duett előtt immár nem a teljes divertissement-ra vonatkozik (ahogyan a finálé előtt még arra vonatkozott), hanem csupán a *Magyar tánc*ra. Mert arról tudhatott ugyan az anonim közreadó, hogy a divertissement külhoni táncainak szerzője nem Erkel Ferenc, ám arról már aligha, hogy éppen Erkel volt az, aki az idegen nemzetek táncait kiparancsolta operája revideált szövegéből. Mégis: bár a historikus mozzanat egyúttal a praxistól való leválás pillanata, a század eleji zongorakivonat nagyon is visszahathatott a színpadi gyakorlatra. Számos bejegyzése révén a táncok szólamanyaga egyértelműen tanúskodik arról, hogy az 1910-es évek Nemzeti Színházában is vissza- visszatértek a divertissement eredeti és szerzőileg nagyon korán érvénytelenített teljes alakjához. A posztumusz kiadás így bizonyos fokig a színpadi előadásokat is historizálta.[23]

A Nádasdy-átdolgozás szerencsére nem historizál. Akárcsak Erkel, Rékai Nándor is mellőzi a terjengős, jelentéktelen külhoni táncokat, és csakis a *Csárdás*t használja

23 Rózsavölgyi, 1902. Ennek a közlésnek forrása feltehetően az a divertissement-partitúra volt, amely eredetileg az autográf részét alkotta, és amelynek mai lelőhelye ismeretlen. Valószínűtlen, hogy mai egyetlen forrásunkból: a pesti szólamfüzetekből készült volna a zongorakivonat.

fel kétes céljaira (leszámítva a divertissement nyitótételét, amelyre az átdolgozók az új opera első számának újonnan komponált énekszólamait rátették). Legalábbis eredetileg. Mert az átdolgozás az idők során maga is átdolgozáson esett át, és a zongorakivonat, megörökítendő az 1953. március 15-i felújításon elhangzottakat, függelékes betoldást közöl. E betoldás előrángatja a feledésből az eredeti szvitet berekesztő Codát, és a *Magyar* elé helyezve önkényesen „Meráni tánc" névvel illeti.[25] Nyilvánvaló funkciója, hogy a tánc betét-jellegét teljesen feloldva a *Magyar tánc*ot bevonja a drámai történésbe: az új elképzelés értelmében a meráni táncosok erőszakosan a magyar táncosok elé vágnak („A magyar nemesi lányok és ifjak a tánchoz készülnek, de az udvarmester intésére a merániak kezdik el"), majd a magyar táncosok szakítják félbe a meráni táncot, s táncolják el végre a magukét („A magyarok dobbantására a meráni tánc félbemarad és ők kezdik a csárdást"). Rékai már a „meráni" táncot megelőzően felvillantja a *Magyar tánc* forgómotívumát (ekkor kezdődne el, ha az „idegenek" közbe nem lépnének), majd a másodjára ténylegesen megszólaló táncra baljós kromatikával vezet fel. Ha valaki, a zárt számokat önálló jelenetekké fellazító átdolgozó igazán integrálja a *Magyar*t, a kelleténél jobban is. Tagadhatatlan: a divertissement csírájában már attól a pillanattól magában hordozta a konfliktust, amikor – még a premier előtt – a *Pas de deux*-t megtoldották a *Magyar*ral, vagyis amikor az idegen uralkodóház báli mulatságának közepette mintegy az ellenállás jegyében egyszerre felütötte fejét a nemzeti tánc, hogy az utolsó szót ő mondja ki. De csak

24 A posztumusz zongorakivonat, amely az egyidős színpadi gyakorlattal szembehelyezkedve (és, mint láttuk, alighanem befolyásolva is azt) tért vissza a divertissement eredeti, terjedelmes változatához, a *Magyar tánc* kórusszólamait teljes egészében mellőzi. Kérdés, vajon önkényes közreadói beavatkozással, vagy ez esetben is a valós gyakorlat kanonizálásával van-e dolgunk. Előzőleg azonban fel kell tenni a fentebb csupán megpendített kérdést: hogy kerül egyáltalán kórus egy táncbetétbe? Meggyőződésem szerint a merőben szokatlan jelenség csakis azzal magyarázható, hogy eredetileg a szám más célra készült; hogy a *Bánk bán* korpuszába utolsó percben került bele, arról NSZ/T tanúskodott. Ha tehát olyan nyomokra bukkanunk, amelyek a kórusszólamok húzásáról vallanak, akkor arra következtethetünk, hogy a színházi gyakorlat kivet magából és rekonvencionalizál egy diszfunkcionálisnak ítélt zenei formát. Ilyen nyomok márpedig a kései zongorakivonaton túlmenően is akadnak. Sajnos a Nemzeti Színház szólamanyagából a *Bánk bán* teljes vokális szólamanyaga hiányzik (a Népszínház hagyatékában őrzött kórusanyag lapjain nincs nyoma a kórusszólamok törlésének), ám az Erkel személyére visszavezethető korai kolozsvári partitúramásolatban a kórusszólamokat – a többi, karmesteri bejegyzés keletkezésével egyidejűleg – utólag húzták. Az is szembeszökő, hogy a korabeli kritika, mely oly alaposan foglalkozik a táncbetétek helyével és terjedelmével, egyetlen szóra sem méltatja azt a rendhagyó mozzanatot, hogy egy táncbetétben kórus is megszólal, és még a táncok zenekari szólamaiban sem akad egyetlen bejegyzés, amely a kórus e szokatlan alkalmazására figyelmeztetne. A még bemutató előtt készült és a kórus szövegét („Három a tánc halálig") is felidéző szerzői forgatókönyv tanúsága ellenére könnyen elképzelhető tehát, hogy a posztumusz zongorakivonat e vonatkozásban is valós gyakorlatot őriz, és a színházi praxisban a kórusszólamokat olykor ténylegesen mellőzték.

25 Németh Amadé tovább növeli a zűrzavart, amikor azt állítja, hogy „a polka–ländler–keringő–codából álló »Meráni tánc« Erkel Sándor, a magyar tánc Erkel Ferenc munkája." *(A magyar opera története.* Budapest, Zeneműkiadó, 1987, 122.) A megállapítás egyetlen eleme sem helytálló: a résztvevő tánctételek felsorolása nem teljes, és sorrendje nem helyes; „Meráni tánc" elnevezés a forrásokban nem fordul elő, de az átdolgozók sem a szvit egészére alkalmazták; Erkel Sándor nem igazolható egyértelműen a táncok szerzőjeként; végül a *Magyar tánc* immár maga sem nevezhető Erkel Ferenc művének.

csírájában: épp ezen a ponton harsányan dramatizálni és szcenírozni e konfliktust bizonyosan Erkel ellenkezésébe ütközött volna. Mondhatjuk úgy is: a kétszerzős *Magyar tánc* a *Bánk bán* azon zenéinek egyike, melyek az átdolgozók Erkeltől merőben idegen nemzeti koncepciójának áldozatává váltak.

ABSTRACT

MIKLÓS DOLINSZKY*

TWO PAPERS ON BÁNK BÁN

Torments of Bánk Bán

Bánk Bán, one of Ferenc Erkel's two operas that have been repertoire pieces for almost a hundred and fifty years, was reworked radically in the 1930's by the leading musicians at the Budapest Opera House and in Budapest has been performed exclusively in this adaptation ever since. By means of changing the tessitura, of dramaturgic rearrangement and of adding new musical compositions, practically a ne*w* opera was born under the aegis of the popular-realistic opera ideal, a genre which forms one of the missing links of the Hungarian opera history and whose original representatives *(Simon Boccanegra, Boris Godunov, Khovanshchina, Prince Igor)* were staged in Budapest during the very same period.

When as a result of the demand for the original form of *Bánk Bán* a CD recording was published in 1993, the score used for the recording were prepared exclusively on the basis of the autograph. Therefore, it was still not revealed that *Bánk Bán* had been revised by Erkel shortly after the first performance. The changes affected the orchestration, the layout and the prosody, and survived in score copies of the work that have never been studied before. Erkel's sons had also contributed to the orchestration and the composition of the individual parts, and it turnes out that the composer's interventions were mainly adjustments of these elements. from other hands than his own.

Pas de deux

It was well known at the time of the first performance that the composer of the divertissements of *Bánk Bán* had been one of Erkel's sons. The previously uninvestigated autograph copies of the parts reveal that Erkel omitted the foreign dances of the divertissement soon after the premiere. He only retained the *Hungarian Dance* which he transferred to another part of the first act and changed into a two-part czardas that was more suitable for representing the national character of the opera. In order to achieve his goal, Erkel had to change the original *Hungarian Dance* radically: the *Adagio* was an all-new addition, while the *Vivace* was extracted from the original dance. This way the extremely popular divertissement is unveiled as the work of two composers; Erkel's method further refines the image entertained by Hungarian musicologists of a composer making the most of his sons' skills in the shaping of the scores of his works.

* Miklós Dolinszky born 1962 in Budapest. 1987 Studies at the Liszt Ferenc Academy of Music, Faculty of Musicology. 1990–1996 Hungarian State Opera House, dramaturgist.1993–1999 Teaching at the Eötvös Loránt University of Sciences, Faculty of Aesthetics. 1995–2000 Thirteen volumes of critical urtext editions made for Könemann Music Budapest, 1999. The book *A Mozart-űrhajó* [The Mozart spaceship]: a collection of essays published by Jelenkor, Pécs. From 1999 Insitut for Musicology, Budapest, working on the Erkel Opera Edition. 1999–2003 Teaching at the Liszt Ferenc Academy of Music, Faculty of Musicology. The book: *Szó szerint: a Karinthy-passió* [Word for word: The Karinthy passion] published by Magvető, Budapest. Hungarian translation of *Der musikalische Dialog* by Nikolaus Harnoncourt published by Európa, Budapest. From 2002 Teaching at the University of Sciences, Pécs (chamber music and aesthetics).

Pethő Csilla

HUSZÁROK ÉS MAGYAROS ELEMEK A 19. SZÁZADI FRANCIA ZENÉBEN*

> Ah! a Duna fiai harcra készülődnek! Milyen büszke és boldog arccal hordják fegyvereiket! és minő tűz ég szemükben! Minden szív beleremeg győzelmi énekükbe.

E bátor harcosok, a Duna fiai magyar katonák, amint az az idézett vokális mű színleírásából kiderül: a cselekmény első része a partitúra tanúsága szerint teljes egészében Magyarországon, pontosabban a magyar síkságokon – „Plaines de Hongrie" – játszódik. E tény több mint meglepő, ha eláruljuk, hogy a szóban forgó történet a Faust-legendán alapszik, s a kompozíció nem más, mint Berlioz *Faust elkárhozása* című dramatikus legendája. Az irodalmi forrást ismerve joggal merül fel a kérdés: hogyan hozható összefüggésbe Goethe egyetemes műve Magyarországgal? A válasz után azonban nem kell sokáig kutatnunk. Elég, ha elolvassuk Berlioznak a műhöz írt előszavát, amelyben a szerző bevallja, hogy a már meglévő *Rákóczi-induló* kedvéért találta ki a magyarországi helyszínt, hogy a jól sikerült átiratot zenekari betétszámként a kompozícióba illeszthesse.[1] A meglehetősen önkényes döntést mindenesetre részben igazolta az a tény, hogy az induló – amint arra a korabeli kritikák is bizonyítékul szolgálnak – a *Faust elkárhozása* bemutatója után igen nagy népszerűségre tett szert.

De vajon valóban annyira lehetetlen ötlet-e Berlioz részéről magyar katonákat felvonultatni a *Faust*ban, hacsak képletesen is, hiszen nem szcenikusan megjelenített műről van szó? Természetesen Goethe, a történet vagy akár a hitelességet fontosnak tartó, mai befogadói elvárások szempontjából igen. A korabeli francia közön-

---

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 25-én elhangzott előadás átdolgozott formája.

1 „Most pedig, azokra a részmegfigyelésekre is könnyű lesz válaszolni, amelyeket a *Faust elkárhozása*nak librettójával kapcsolatban tettek. Miért küldte a szerző szereplőjét Magyarországra? Mert egy olyan hangszeres darabot kívánt megszólaltatni, amelynek a témája magyar. Ezt őszintén bevallja. Bármely más helyre beillesztette volna, ha arra a legcsekélyebb zenei indoka lett volna. Maga Goethe talán nem irányította hősét Spártába, Menelaosz palotájába a Faust második részében?"

(Maintenant, aux observations de détail qui ont été faites sur le livret de la Damnation de Faust, *il sera également facile de répondre. Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie? Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'avoue sincèrement. Il l'eût mené partout ailleurs, s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire. Goethe, lui-même, dans le second Faust, n'a-t-il pas conduit son héros à Sparte, dans le palais de Ménélas?)* *Hector Berlioz:* New Edition of the Complete Works. *Ed. by Julian Rushton. Vol.8a. Kassel: Bärenreiter, 1979, 2.*

ség azonban a színpadi művekben szívesen fogadta a cselekményhez többé-kevésbé, nemegyszer inkább kevésbé kapcsolódó, divertissement funkciójú betoldásokat, amelyekben sokszor különleges, egzotikus figurák vonultak fel. Az egyik ilyen kedvelt típusalak pedig épp a magyar huszár volt. Arkin és Smith 1997-ben publikált, 19. századi tánctörténettel foglalkozó cikke, amely a romantikus balett és a nemzeti táncok kapcsolatával foglalkozik, több adatot közöl arra vonatkozólag, hogy a balettekben nagy népszerűségnek örvendő nemzeti táncbetétek között, a lengyel, spanyol, olasz táncok mellett – hogy csak a leggyakoribbakat említsük – a magyar táncok is helyet kaptak.[2] Ez a divat szoros kölcsönhatásban állt a korabeli báli gyakorlattal, azaz a mindennapi táncélettel, amelyet szinte valamiféle nemzetitánc őrület jellemzett. A bálra készülődő polgárok nemcsak táncórákra jártak, hogy a különleges tánclépéseket elsajátítsák, hanem a bemutatni kívánt ténchoz megfelelő kosztümöket is kölcsönöztek.[3] A cikkírók egy korabeli leltár számunkra igen tanulságos adatait is közlik, amely szerint az amatőr táncosok többek között örménynek, töröknek, tirolinak vagy huszárnak öltözhettek be.[4] Mindennek – amint arra a tanulmány hatásvizsgálati és közönség-szociológiai érvelése rávilágít – megvolt a színpadi, professzionális vetülete: a publikum elvárta, hogy a társas életben általa eljátszott, eltáncolt szerepek a színházban visszaköszönjenek. Hogy egy meghökkentő példát említsünk, s egyben visszautaljunk az operákba, balettekbe véletlenszerűen beillesztett karaktertáncok kérdésére: egy 1834-es párizsi Don Giovanni-előadásban mintegy tizenkét magyar ruhába öltözött férfi mutatott be magyar táncot.[5] Az erről tudósító kritika leírásából, a táncmozdulatok jellemzéséből kitűnik, hogy az előadók stilizált verbunkost adtak elő. A színpadon megjelenített típusfigura ez esetben minden bizonnyal a magyar huszár volt.

Ez a feltehetően kedvelt karakterfigura már jóval előbb felbukkant a francia színpadon, méghozzá egy olyan műben, amelynek kottája fennmaradt, így magáról a zenéről is fogalmat alkothatunk. A szóban forgó darab címe: *La fête hongroise* (A magyar ünnep), műfaja divertissement, alkotója Jean Louis Aumer, zenéjét Adalbert Gyrowetz szerezte. Bemutatója 1821. június 15-én volt, Párizsban. A nem túl hízelgő kritika, amely az előadás után a *Le Miroir des spectacles, des lettres, des moeurs et des arts* (Színházi, irodalmi, társasági és művészeti tükör) című újság hasábjain megjelent, a darab gyengeségei mellett egy szereposztási „bakiról" is szót ejt:

> Nem tudni, miért bízta a szerző egy magyar huszár szerepét az opera egyik legcsinosabb hölgyére; Brocard kisasszony semmiben sem hasonlít egy északi lovashoz...
>
> *(On ne sait pourquoi l'auteur a confié un rôle de hussard hongrois à l'une des plus jolies femmes de l'Opéra; mademoiselle Brocard ne ressemble en rien à un cavalier du nord...)*[6]

2 Lisa C. Arkin–Marian Smith: „National Dance in the Romantic Ballet." In: *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*. Ed. by Lynn Garafola. Hannover–London: Wesleyan University Press, 1997, 11–68., 245–252. A fenti adathoz lásd: 20.

3 Uott 17.

4 Uott 59.

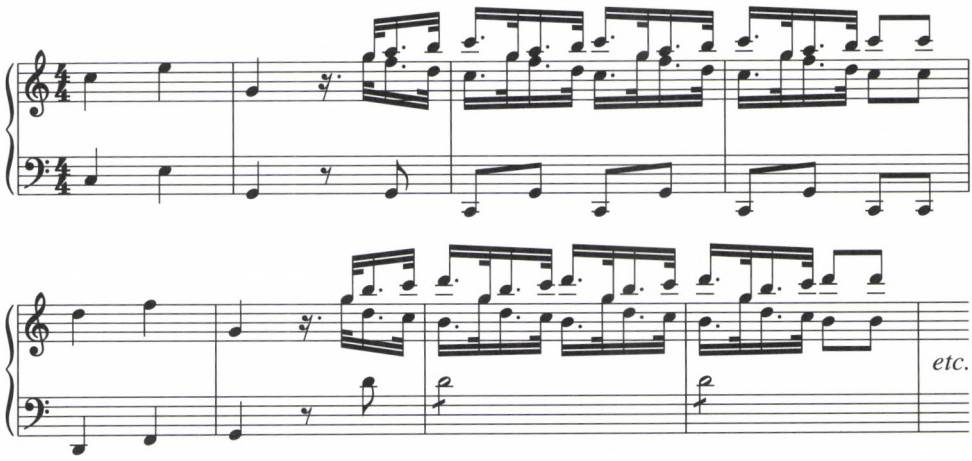
5 Uott 27.

6 *Le Miroir*, 1821. jún. 17., no.124., 2.

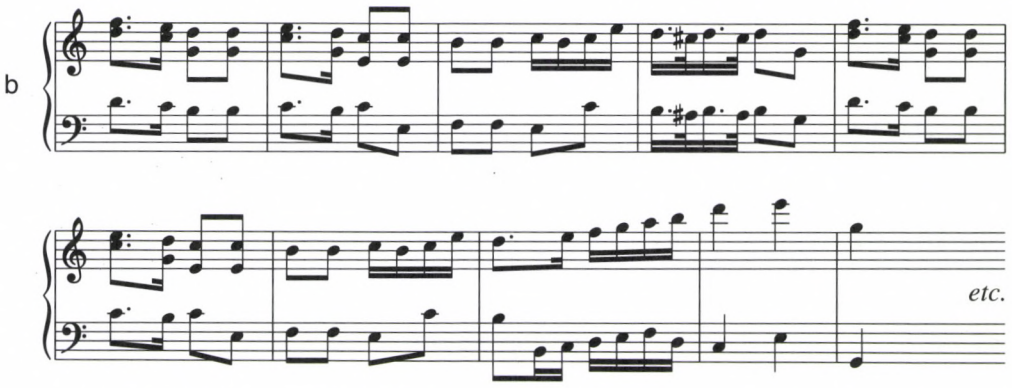
Az írásos dokumentum bizonyítja tehát a huszáralak meglétét, amely ebben a műben (az eddigi példákkal ellentétben) valóban illeszkedik a miliőbe. A kritikában foglaltak szerint a meglehetősen gyér cselekmény egy magyarországi ünnepélyt ábrázol, ahol bőven folyik a bor, s az általános jókedv, amelyből a huszárok és az egyszerű magyar pórnép tagjai is kiveszik részüket, a részegségig fokozódik. A darab zenei anyagában ugyan előfordul egy-egy 6/8-os vagy 3/4-es, hol Ländler-, hol keringőszerű részlet, valamint néhány, a bécsi klasszika stílusában formált dallam, de a tételek többsége egyértelműen magyaros zene. A szerző minden bizonnyal jól ismerte azt a verbunkos motívumkincset, amely a repertoárt már a korai szakaszban jellemezte. Ez bizonyára nem véletlen, mert bár maga a produkció, azaz a koreográfia, a színrevitel, az előadó-apparátus francia, a zeneszerző viszont jobbára Bécsben működő cseh komponista volt, közel állt tehát ahhoz a kultúrkörhöz, amelyben a verbunkos zene teret nyert, és hamarabb ismertté vált.

Visszatérve a huszár alakjára, annak darabban betöltött szerepéről a fennmaradt kritika és a minden színpadi helyzetre, cselekvésre vonatkozó bejegyzést nélkülöző kéziratos partitúra alapján vajmi kevés állapítható meg. Mindössze annyi sejthető, hogy a látványra koncentráló, szórakoztató funkciójú tánckompozícióban nem volt ez más, mint – stílusosan szólva: pityke a mentén. Egy tipikus, jellegzetes szereplővel több a magyaros egzotikumok tárházában. Zenei jellemzése szintúgy kevéssé ragadható meg: a mű egyetlen indulótétele nem különösebben karakterisztikus zene, bár egy-két magyaros fordulat fellelhető benne (hadd utaljak itt az *1. kotta* b)-vel jelölt zenei részletére), s egyébként sem bizonyítható, legfeljebb sejthető, hogy az induló alatt a csinos huszár állt a színpadi események középpontjában. Egy induló azonfelül bármilyen színpadi műben, akármilyen miliőhöz kapcsolódóan előfordulhatott, és elő is fordult, lévén igen népszerű zenei típus a vizsgált korszakban. Ebben az esetben túlzás lenne tehát magyar indulóról beszélnünk *(1. kotta)*.

a



1a kotta. Adalbert Gyrowetz: La fête hongroise (A magyar ünnep). 3. tétel: Marche (részlet)
(1b kotta a következő oldalon)



1b kotta. Adalbert Gyrowetz: La fête hongroise (A magyar ünnep). 3. tétel: Marche (részlet)

Térjünk most vissza a Berlioz által feldolgozott *Rákóczi-indulóra* s annak kritikai fogadtatására. Amint a *Journal des Débats* 1846. december 10-i számának kritikájából kitűnik, a zenemű a cikk írójában, de feltehetően a közönség köreiben is, egy csata képét és hangzásait idézte fel. A csatában egyúttal a harcra kész katonákat is látjuk; a kritikus, Delecluz mondatain keresztül valódi battaglia-jelenet elevenedik meg.

> Az első visszatérés a-mollban kimondhatatlan tartású büszkeséggel teli; a másodiknál egy briliáns, e-be vezető átmenet robbantja ki a harcias vidámságot, amelyet az ellenség közeledése tüzel fel; ez a hév egy pillanatra csillapodni látszik a következő visszatérésben, ahol az A-dúr hangnem és a hegedűk legatói vidám derűt hoznak; ez a magabiztos erő nyugalma. De hamarosan a harsonákon egy heves moduláció hangzik fel, C-dúr felé, ahol hirtelen, egy gyors szűkített szeptimakkord után, a dúr rész motívuma hallható újra. Ez az átmenet káprázatos: azt hihetnénk, hogy egy villámhoz hasonló, gyors mozzanatnak lehetünk tanúi, amely egy hadsereg manővereiben egy szempillantás alatt megváltoztatja a csata arcvonalát. Eközben ágyúszó hallatszik. Előre, katonák! Előre!
>
> *(La première reprise en la mineur est d'une fierté d'allure inexprimable; à la seconde, une brillante transition en mi fait éclater l'allégresse belliqueuse qu'enflamme l'approche de l'ennemi; cette fougue semble se calmer un instant dans la reprise suivante, à laquelle le ton de la majeur et les sons liés des violons donnent une sérénité riante; c'est le calme de la force sûre d'elle-même. Mais bientôt les trombones déterminent une modulation impétueuse en ut naturel d'où rebondit tout à coup sur un rapide accord de septième diminuée le motif du majeur. Cette transition est éblouissante: on croirait assister à un de ces mouvements prompts comme la foudre qui dans les manoeuvres d'une armée changent en un clin d'oeil le front de bataille. Cependant le bruit du canon se fait entendre. En avant, soldats! En avant!)*[7]

Egy ugyanebben az újságban olvasható, későbbi kritikában az író, Jules Janin a mű harcias aspektusának kiemelése mellett azt is megemlíti, hogy a *Magyar induló* az igazi katonákból álló magyar hadsereg egyik kedvenc motívumává vált.[8] Még ha meglehetősen felületes is ez az elejtett mondat, amely homályosan, sőt félrevezető módon utal a magyar forrásdallam eredetére, funkciójára és kapcsolatára a Berlioz-féle átirat-

7 Idézi: Haraszti Emil: *Berlioz et la Marche hongroise*. Paris: Editions de la Revue Musicale, 1946, 68.
8 *Journal des Débats*, 1849. ápr. 23., idézve: uott 71.

tal, annyi azonban kitűnik belőle, hogy a korabeli befogadókban a magyar huszár alakja összekapcsolódott a bátor, büszke és harcias katona sztereotípiájával, akit zeneileg az erőteljes gesztusokkal, különleges effektusokkal, de mindenekelőtt magyaros induló-tematikával lehet jellemezni. (Hadd utaljak itt most csak zárójelben arra a mintegy két évtizeddel korábbi, osztrák szerzőtől származó zenei részletre, ahol a magyaros zene ezen aspektusa tudomásunk szerint először megjelenik. Schubert-műről, a *Divertissement à l'hongroise* harmadik tételében hallható fisz-moll epizódról van szó, amelyet harcias lendület, induló-karakter jellemez, s amelynek ihlető forrása feltehetőleg – amint arra Domokos Mária rámutat – Moritz von Schwind egy magyar csatajelenetet ábrázoló festménye, valamint a *Rákóczi-induló* motívumkincse volt.)[9]

A *Faust elkárhozása* és a benne szereplő *Rákóczi-induló* párizsi megjelenése után négy évvel újra huszárokkal találkozhatunk a francia zenében, ha nem is a színpadon, de egy olyan cselekményes, nagy lélegzetű vokális műben, amely műfajilag egyértelműen Berlioz művével rokon. Louis Lacombe,[10] a mára elfeledett, de korának francia zeneéletében fontos szerepet játszó zeneszerző *Árva ou les hongrois* (Árva, avagy a magyarok) című dramatikus szimfóniájáról van szó. A darab magyar témájú, és cselekménye végig Magyarországon játszódik. Főhőse Árva, akinek szerelmétől, Ludwigtól (a névhasználatot most ne firtassuk) tragikus körülmények között kell elválnia: a fiú óvatlanul együtt iszik a faluba érkező huszárokkal, s így akaratlanul katonai szolgálatra kötelezi el magát. Miklós, a csapat vezetője a frissen besorozott katonával távozik, a verbuválás sikerrel járt. A magára maradt Árvát rémálmok gyötrik, szerelme elvesztésének fantáziaképei üldözik. Végső elkeseredése a falu melletti erdőben élő cigányokhoz hajszolja, akikhez biztató jóslat reményében fordul. A cigányok vezére azonban szemet vet a lányra, ezért azt hazudja neki, hogy Ludwig meghalt, s egyben próbálja meggyőzni, hogy fogadja el az ő szerelmét. A lány erre nem hajlandó, de a cigányvezér nem áll el szándékától, s Árva elrablását tervezi. Magát a bűnös akciót azonban nem tudja végrehajtani: a lány megmenekülését, valamint a boldog végkifejletet a *deus ex machina*ként érkező huszárok serege biztosítja, amelynek élén nem más áll, mint Ludwig, aki mindeme bonyodalmak után a házasság kötelékében egyesülhet szerelmével.

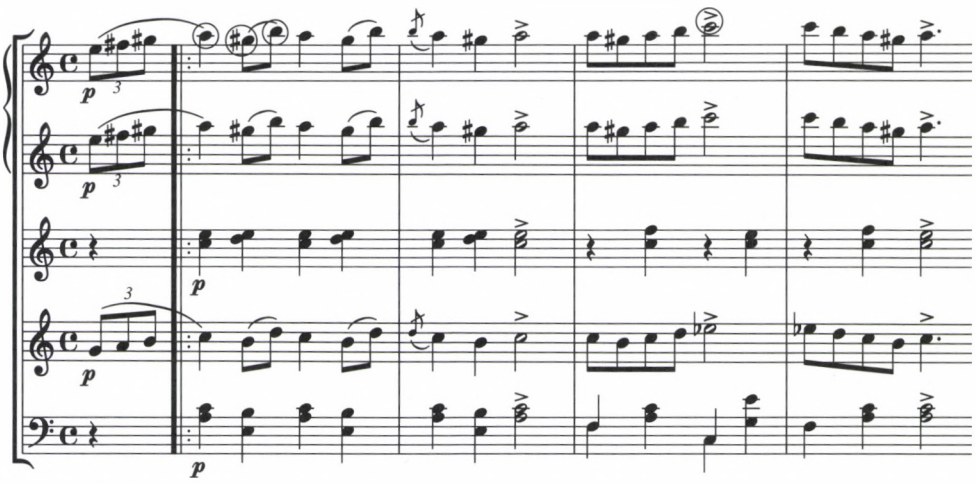
A romantikus librettóklisékből bőségesen merítő, kissé érzelgős történet tulajdonképpen sok alkalmat adhatna magyaros zenei számok komponálására. Az a tény azonban, hogy ezek egyértelműen csak két helyen, a huszárok feltűnéséhez kapcsolódóan jelennek meg, azt mutatja, hogy a zeneszerző számára a magyar karakterisztikum legkézenfekvőbben megragadható formája a harcias zenei tónusban, konkrétan pedig a magyar induló típusában keresendő. Ebből a szempontból logikusnak tűnik, hogy Miklós bordalában Lacombe elkerüli a style hongrois használatát, bár ez is

9 Domokos Mária: „Schubert Magyaros divertimentójáról" In: *Muzsika* 40, no. 12 (1997 december): 6–10., 9.

10 Louis Lacombe (1818–1884): francia zeneszerző, zongoraművész és zeneíró. Előadóművészi karrierje fiatal éveiben gyorsan ívelt felfelé, Európa számos városában koncertezett, egy ideig pedig Czerny növendéke volt Bécsben. 1840-ben visszatért Párizsba, s ekkor határozta el, hogy pályafutását komponistaként folytatja. Főbb művei és zenei tárgyú cikkei kivívták korának elismerését.

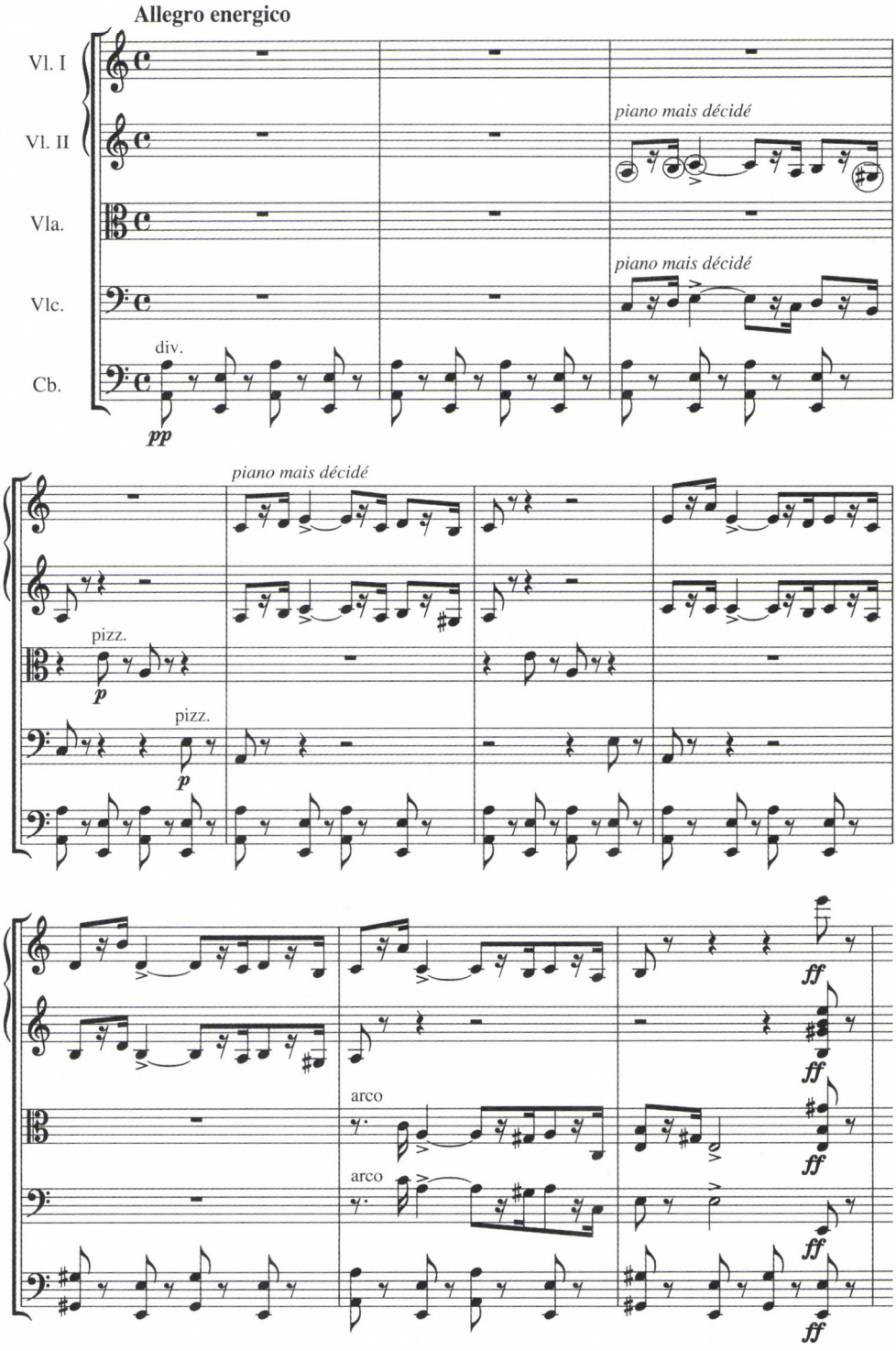
része a verbuválási jelenetnek, s ezért e részlet lehetne akár magyaros is. Itt talán magának a bordalnak mint áriatípusnak vagy kórusbetétszámnak a franciás hagyományai, bizonyos sablonjai erősebbek, mint az egzotikum iránti igény. A verbuválás konfliktushelyzetében, azaz Ludwig hadba kényszerülésének pillanatában már részben magyaros anyagokból épül a zenei folyamat, ezek azonban valójában az első magyar indulóból átvett motívumok (a motivikus kapcsolatot a szituáció igazolja).

A faluba érkező huszárok *Marche des racoleurs* (A toborzó katonák indulója) címet viselő zenéjét (2. rész kezdete) határozott ritmikus karakter jellemzi. Az első szakaszban az eltolt hangsúlyok, augmentált szinkópás ütemek és az állandóan ismétlődő pontozott ritmusok kombinációja pregnáns giusto lüktetést eredményeznek. A ritmus ilyenfajta kezelése már önmagában fontos eszköze lehet a magyar hang megidézésének, ebben az esetben azonban a dallambeli motívumkincs is illúziókeltő. Annál is inkább, mert a kezdőmotívum hangkészlete, amelyből az első periódus kiépül, az a vezetőhanggal kiegészített moll-tetrachord, amely a *Rákóczi-indulónak* is alapképlete. *(2a-b kotta)*

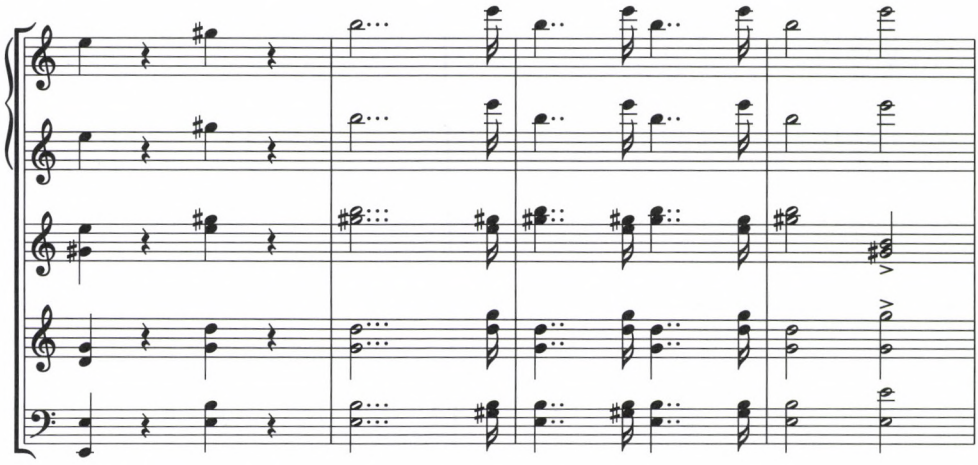


2a kotta. Hector Berlioz: La Damnation de Faust (Faust elkárhozása). Marche hongroise (Magyar induló) 7–10. ütem

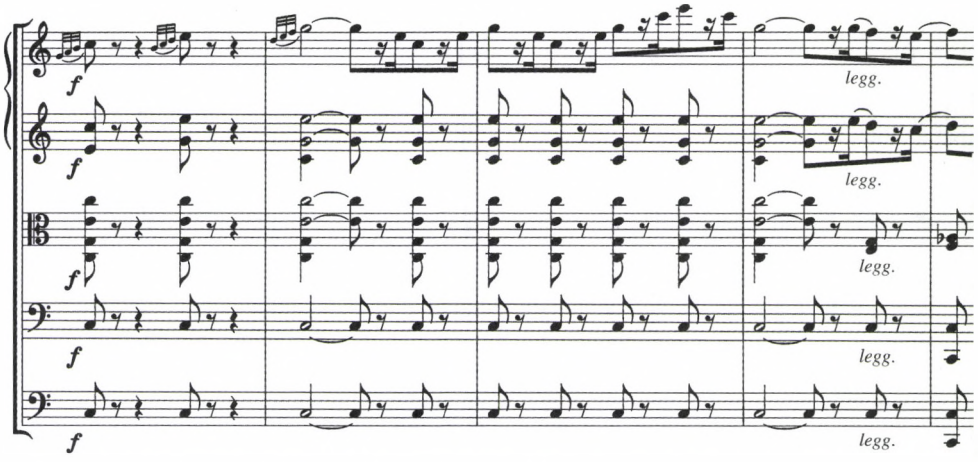
A két témafej összevetése már csak azért sem okoz nehézséget, mert a zenei anyagok hangneme (a-moll) szintén egyforma. Lacombe nyilván nem véletlenül választotta a művében elsőként felhangzó magyar induló számára a Berlioz-féle *Rákóczi-induló A* tonalitását. De a toborzóinduló hármashangzat-felbontásos, harmóniailag statikus C-dúr szakasza, egészen pontosan annak kezdete is emlékeztet egy, a *Rákóczi*ból ismert fordulatra, még akkor is, ha a két részlet tonális kerete e ponton eltér *(3a-b kotta a §§§. oldalon)*. Mindent egybevetve Lacombe indulója, a ritmikai, dallambeli sajátságokkal, a Rákóczi-allúziókkal és a gesztus értékű motívumokkal (mint amilyenek a nyitó periódus felcsapó indításai, a kvart- és szext-ingák), sikeresen idézi fel a bevonuló huszárok képét és a magyar zene tüzesen harcias aspektusát, amely néhány hangsúlytalan helyen bevezetett fortissimo akkordban is kifejezésre jut.



2b kotta. Louis Lacombe: Arva ou les hongrois (Árva, avagy a magyarok). Marche des racoleurs (A toborzók indulója) 1–10. ütem

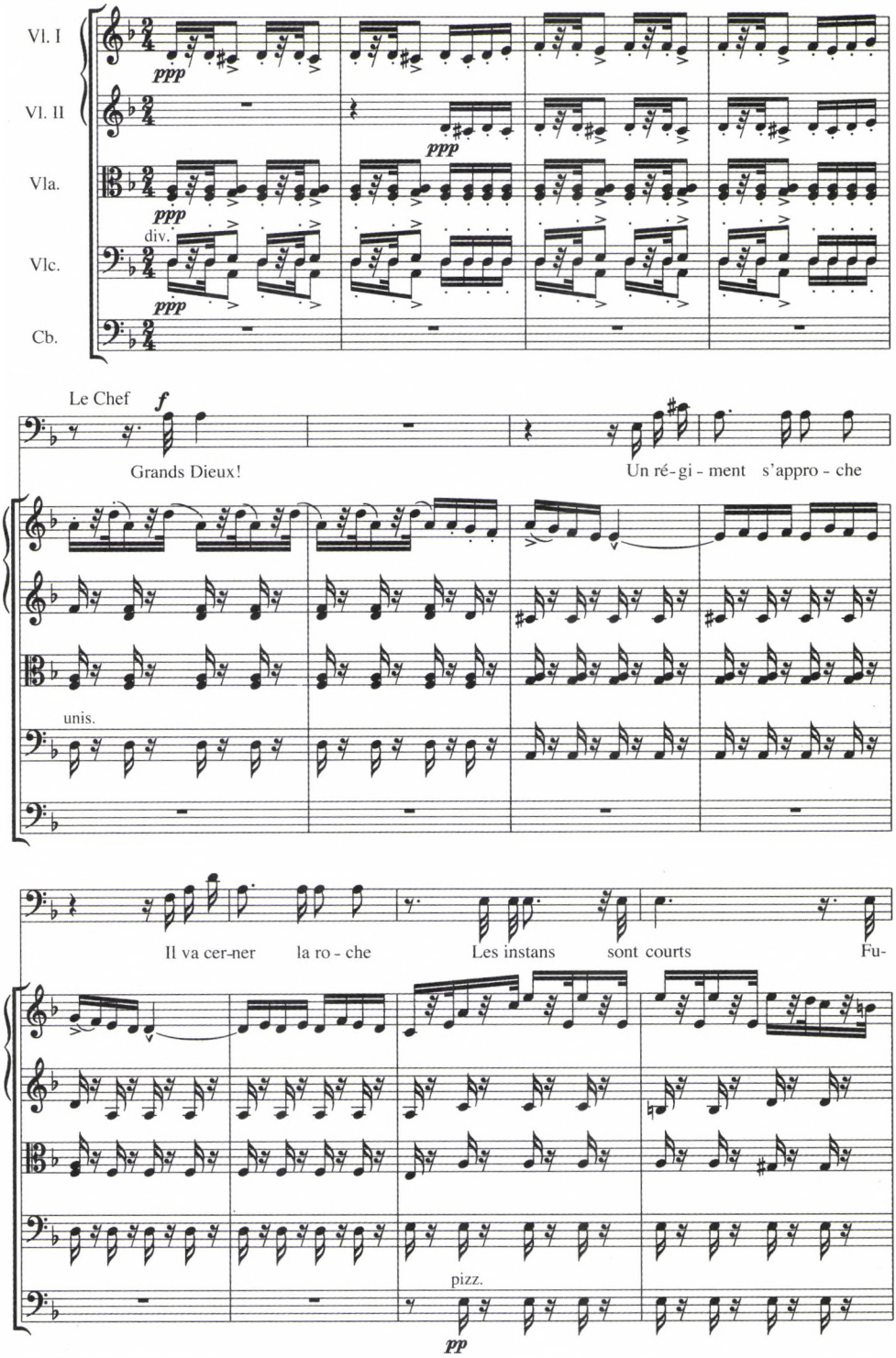


3a kotta. Hector Berlioz: La Damnation de Faust (Faust elkárhozása). Marche hongroise (Magyar induló) 15–18. ütem

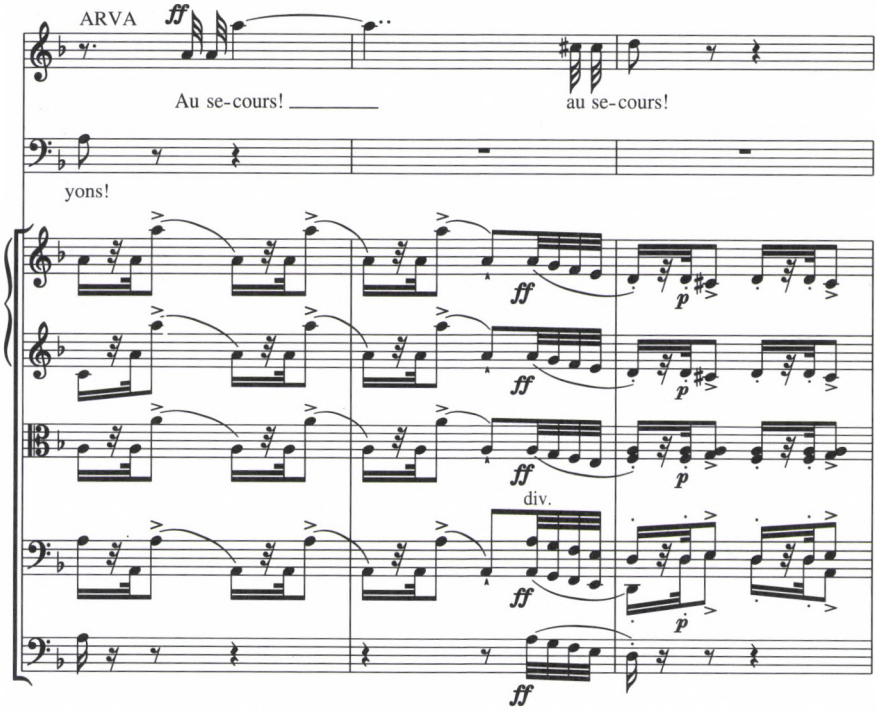


3b kotta. Louis Lacombe: Arva ou les hongrois (Árva, avagy a magyarok) Marche des racoleurs (A toborzók indulója) 19–22. ütem

Bár a mű vége felé, a negyedik rész végén felhangzó induló felirata egyszerűen *Marche,* e tétel magyaros stílusához sem fér kétség. Ez esetben is moll darabbal állunk szemben, s Lacombe szintén azokat a jól bevált elemeket, tipikus fordulatokat használja fel, amelyek együttes alkalmazása révén a magyar indulótípus egy másik példája születik meg. Érdemes összevetni az *Árva* két indulóját: a fentebb leírt hangkészlet és a tercszekvencia alkalmazása folytán kitáguló ambitus mindkettőnek lényeges vonása. Ezen túlmenően e második, d-moll indulóban sem maradhatnak el a pontozott ritmusok és a hangsúlyeltolások, a forgómotívumok és a kvartingák (itt kifejezetten kuruc-kvart avagy kürtszignál formában, ismétlődően alkalmazva), hogy csak a legszembetűnőbb vonásokat említsük *(a 4. kottát lásd a §§§. oldalon).*



4a kotta. Louis Lacombe: Arva ou les hongrois (Árva, avagy a magyarok). Marche (Induló) 1–12. ütem



4b kotta. Louis Lacombe: Arva ou les hongrois (Árva, avagy a magyarok). Marche (Induló) 13–15. ütem

A korabeli kritika, nevezetesen Henri Blanchard írása, amely a *Revue et Gazette Musicale de Paris* hasábjain jelent meg 1850-ben, csak az első indulóról ejt szót. Mélyreható elemzés helyett Blanchard mindössze három mondatban foglalja össze, hogy a második rész elején hallható „harcias magyar indulót feltétel nélkül dicséret illeti", főképp „élénken eredeti volta, vérbeli, hiteles dallama és gazdag, elragadó lendületű hangszerelése" miatt.[11] Az eltalált karakter, a magyaros elemek sikeres alkalmazása valószínűleg azzal is magyarázható, hogy – amint azt Blanchard a lap egy másik számában, az *árva* bemutatóját beharangozó rövid híradásban megemlíti – Lacombe hosszabb időt töltött Magyarországon, s ez segítette abban, hogy a *couleur locale*-t hiteles zeneiséggel ragadja meg.[12] A hírt egy Major Ervin által felgyűjtött adat is megerősíti: eszerint Lacombe 1837 végétől 1838 tavaszáig több hangversenyt adott Magyarországon (Pest-Budán és Pozsonyban).[13]

Sokkal inkább kérdéses, vagy inkább kevésbé hangsúlyos a magyaros jelleg zenei megvalósítása abban az operában, amelynek pedig a magyar huszár egyenesen

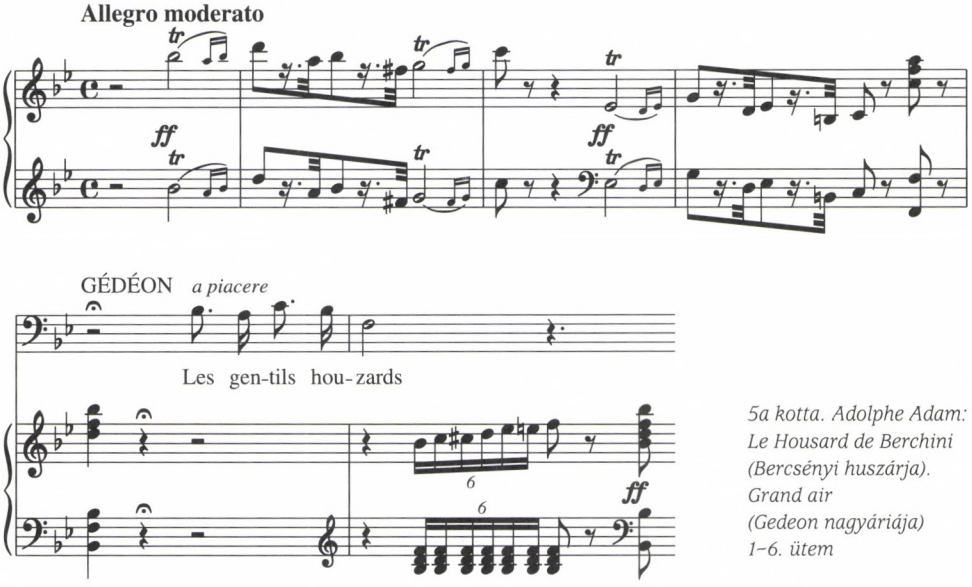
11 „La seconde partie s'ouvre par une marche hongroise et guerrière qu'il faut louer sans restriction. Cela est émouvante et d'une piquante originalité. La mélodie en est franche, et l'orchestration d'une richesse et d'un entrain saisissant." – *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1850. márc. 31., 17. évf. no. 13., 107.

12 Uott 1850. márc. 17., 17. évf. no.11., 92.

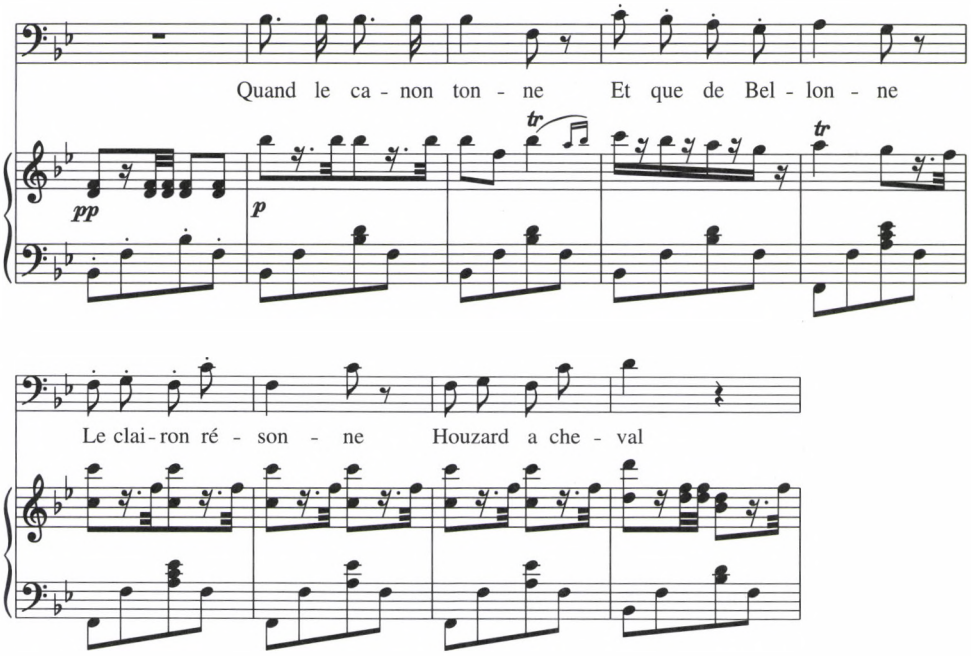
13 Az adatra az MTA Zenetudományi Intézetében fellelhető Major féle cédulakatalógusban találtam rá.

címszereplője. A szóban forgó, 1855-ben keletkezett darab címe *Le housard de Berchini* (Bercsényi huszárja), műfaja *opéra comique,* szerzője Adolphe Adam. A meglehetősen egyszerű cselekményben Gedeon, a huszár szerepe főként arra korlátozódik, hogy a fiatal szerelmespár egyesülését elősegítse, házassági tervüket támogassa, és védelmezze szerelmüket két jellegzetes operai típusfigura, a fiatal lány kezére pályázó vénember és a fiatalemberrel frigyre lépni óhajtó öregasszony alakjában megjelenő veszély ellen. Mégis, a konfliktus megoldásához Gedeon elsősorban katonai tekintélyét veti latba: az öreg riválissal elhiteti, hogy felsőbb parancs szerint hadba kell vonulnia. Ő persze megpróbál kibújni a vélt kötelezettség alól, s pénzt ajánl fel Gedeonnak felmentéséért cserébe. A pszichikai ráhatással kicsikart nagy összeget a huszár a fiataloknak adja, akik azon nyomban össze is házasodnak (és feltehetőleg boldogan élnek, amíg meg nem halnak).

Azon túlmenően, hogy a zeneszerző helyenként, mintegy jelzésszerűen, beleső a zenei folyamatba egy-két magyaros motívumot azokon a pontokon, ahol Gedeon jelen van, és fontos szerepet játszik az operában, leginkább a huszár nagyáriája érdemel figyelmet a *style hongrois* szempontjából. Nem kell azonban maximális eredetiségre törekvő, vokális környezetbe helyezett verbunkos darabot várnunk; a darab érdekességét inkább az adja, milyen mértékben befolyásolhatja az egzotikus, karakterisztikus figura zenei jellemzése egy *opéra comique*-beli „Grand air" általános ismérveit. A számos koloratúrát tartalmazó, recitativo jellegű első részben pusztán az ötütemes zenekari bevezetés – a kvartokból építkező dallam, a trillák elugró, hirtelen elvágott befejezése, a feszes giusto karakter – ad a hetyke huszárról egyfajta zenei pillanatfelvételt. Az ária főrészében az első téma egyértelműen induló-karakterrel bír, a témafej repetált, pontozott hangjai és a kvartinga, valamint a téma ritmikus profilja ad neki némi halvány magyaros színezetet. *(5. kotta)*



5a kotta. Adolphe Adam: Le Housard de Berchini (Bercsényi huszárja). Grand air (Gedeon nagyáriája) 1–6. ütem



5b kotta. Adolphe Adam: Le Housard de Berchini (Bercsényi huszárja). Grand air (Gedeon nagyáriája) 42–50. ütem

Természetesen e ponton az ária szövege („Mikor az ágyú dörren és a trombita harsan, a huszár lóra pattan") is alátámasztja, hogy az adott elemeket itt mint „magyarra fordított" motivikát értékeljük. Kell is ez a megerősítés, hiszen ugyanez a zenei anyag más színpadi szituációban, más szereplőhöz társítva talán kevésbé keltene magyaros allúziókat. Az ária domináns hangnemű, kontrasztáló zenei anyaga lírai karakterű, a *style hongrois* vizsgálatán kívül eső témát hoz, de a főrész visszatérése előtt egy makacsul ismétlődő, pergő zenekari kísérőfiguráció (amelyben a kvartinga motívum ismét fontos szerepet játszik), némileg visszautal a huszárra mint magyar típusfigurára.

A huszárok felvonulása a 19. századi francia zene képzelt és valós színterén a vizsgált művekkel talán még nincs is teljesen kimerítve. A felsorolt példákat, adatokat további kutatások újabbakkal egészíthetik ki. Annyi azonban már a fentiekből is kitűnik, hogy a nyugati kultúrkörben már régóta élő sztereotípia, amely a magyar lélek egyik fontos vonását a „büszke, bátor, harcias és vad katona" képében testesíti meg, a korai 19. századtól kezdődően francia területen (ahogy másutt is) zenei eszközök révén is kifejezésre jut. A néha csak halványan megrajzolt színpadi figura jelentősége a magyar kolorittal felerősödhet, egy-egy magyar tánc ürügyén előrángatott jelmezes alakból az adott mű és az ahhoz kapcsolódó zenei folyamat többé-kevésbé szerves részévé avanzsálhat. Karakterisztikus, harcias vonásait egyfelől a mintegy zenei fűszerként alkalmazott magyaros elemek, másfelől azok a lendülete-

sebb, ritmikai pointírozottságuknál, szenvedélyesebb hangvételüknél fogva több energiát sugárzó indulók jellemezhetik, amelyek a romantika korában egy különleges típussá, „magyar indulóvá" érlelődtek, s amelyek egyenesen a magyar zene forradalmi aspektusához vezettek. Ez az aspektus azonban – bár épp Berlioz *Rákóczi-induló* feldolgozásának a szerzői szándéktól függetlenül részévé válik – a francia zene magyaros egzotikumaiba nem épül be: a huszár bizonyos értelemben mindig csak egy különleges színpadi figura, a képi–zenei játék színesítésének–gazdagításának eszköze marad.

ABSTRACT

Csilla Pethő*

DES HOUSSARDS ET DES ÉLÉMENTS HONGROIS DANS LA MUSIQUE FRANÇAISE DU 19ÈME SIÈCLE

Cet article dirige l'attention des lecteurs sur un aspect spécial et moins connu du style hongrois. Dans le répertoire romantique français, il examine la connexion entre les genres dramatiques (opéra, symphonie dramatique, ballet, divertissement) et l'apparition de certains éléments caractéristiques de la musique hongrois, liés à un personnage de théâtre, une figure commune de la mode exotique: le houssard. En présentant des oeuvres oubliées, récemment redécouvertes, ainsi que des sources primaires (des critiques et des articles de l'époque), l'auteur démontre comment l'image stéréotypée du „brave et fier soldat hongrois" se reflète dans les extraits à la hongroise des pièces citées. Comme les exemples en témoignent, cette reflexion sur l'aspect guerrier, même si elle reste parfois superficielle, influence l'émergence d'un type musical, la marche hongroise, qui joue un rôle important dans l'histoire du style hongrois.

* Csilla Pethő a obtenu son diplôme de musicologie en 1998, à l'Académie de Musique (Budapest), où elle a continué ses études après, à l'École Doctorale (1998–2001). Elle travaille à l'Institut de Musicologie, possédant un poste de jeune chercheuse depuis septembre 2001. Pour sa thèse en cours de préparation, elle fait des recherches sur le style hongrois dans la musique occidentale du 19ème siècle. Elle a publié plusieurs articles liés à ce sujet dans *Magyar Zene, Etudes, Cahiers Franz Schubert* et *Studia Musicologica* („Style Hongrois. Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert" *SM* 2000). Bourses obtenues: 1999–2001 – bourse de musique „Zoltán Kodály"; janvier–juin 2002 – boursière du gouvernement français, stage de recheche à Paris (BN) et à Strasbourg (UMB).

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Zenetudományi Tanszaka és
a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
rendezésében,
a budapesti **Goethe-Institut** szíves támogatásával
2003. szeptember 16. és 18. között
naponta 10-18 óráig

Telemann-hét

lesz a magdeburgi
Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung
tudományos munkatársainak közreműködésével,
a Régi Zeneakadémia Liszt-Termében.

A délelőtti órákban előadásokra,
a délutániakban szemináriumokra kerül sor
német nyelven.
A témákból:Telemann egyházi és világi kantátái;
Az operaszerző Telemann;
Telemann élete és hangszeres művei;
Telemann passiói, oratóriumai és ünnepi kompozíciói.
Stíluskérdések és kísérlet Telemann alkotásainak rendszerezésére.
Valamennyi szemináriumot szabad vita követi.

Az előadásokhoz délutánonként lemezbemutatók,
esténként hangversenyek csatlakoznak:

2003.09.17:
RATKÓ ÁGNES (klavikord): Telemann fantáziák
2003.09.18:
a Telemann verseny-díjas L' ECLISSE-EGYÜTTES: kamaraművek

A belépés valamennyi rendezvényre díjtalan

Kárpáti János

BARTÓK HUMORA*

Mozart *Dorfmusikanten szextettje*, Haydn *Surprise-szimfóniája*, Beethoven *I. szimfóniájának* fokozatokban kibontakozó zárótétele közismert példák arra, hogy a nagy mesterek mennyire kedvelték a humoros mozzanatokat. Talán kevésbé köztudomású, hogy a zenei humorral tekintélyes tudományos irodalom is foglalkozott már. Henry Gilbert 1926-ban publikált egy átfogó tanulmányt a zenei humorról a *Musical Quarterly*ban.[1] Mozart humorával Cristina Cano foglalkozott *Il gioco mozartiano* címmel,[2] Haydn humorát Andreas Ballstaedt és Hartmut Krones elemezte,[3] Beethoven humorának pedig még nagyobb irodalma van.[4] A téma tudományos megközelítését jellemzi, hogy bizonyos distinkciót állított fel a 18. századi és a 19. századi zenei humor között. A 18. század humoresztétikáját H. H. Eggebrecht tanulmányozta 1951-ben, és a korabeli szerzők: Quantz, Hiller, Schubart írásaira támaszkodva azt állapította meg, hogy a komikum az olasz opera buffa zenéjéből indulva került át a hangszeres zenébe, és ez többé-kevésbé meg is határozta jellegét: a népi karakterek dominanciáját. Ezzel összefüggésben ki is alakult egyfajta lenéző szemlélet a magas, fennkölt stílusok részéről.[5] A romantika századának humorát Rey Longyear vizsgálta, és az irodalomtörténészek oldaláról kialakított iróniaelméletben találta meg a zenei humor romantikus változatát.[6] Ennek alapvető magatartását a német „Willkür" – önkényesség, szabadság – szóval jellemzi, azzal az attitűddel, hogy a művésznek minden szabad, még az is, hogy a hallgatót jó gorombán megtréfálja.

A 20. század humorával viszont alig foglalkozik az irodalom. A már említett amerikai tudós, Gilbert elsősorban Debussyre emlékeztet, akinek *Prélude*-jei között a *Minstrels*, a *Général Lavine* és mindenekelőtt a *Children's Corner Golliwogg's Cakewalk*ja mutat a szerző sajátos humorérzékére. Ez utóbbi ugrálós ritmusa tulajdon-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 27-én elhangzott előadás.

1 Henry F. Gilbert: „Humor in Music." *The Musical Quarterly* 12/1926, 40–55.

2 Cristina Cano: „Il gioco mozartiano."*Studi Musicali* [Italy] 11/1982, 261–76.

3 Andreas Ballstaedt: „»Humor« und »Witz« in Joseph Haydns Musik." *Archiv für Musikwissenschaft.* 55/1998, 195–219. – Hartmut Krones: „Das »hohe Komische« bei Joseph Haydn." *Österreichische Musikzeitschrift* 38/1983.

4 Theodor Veidl: *Der musikalische Humor bei Beethoven.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1929. – John Kucaba: „Beethoven as Buffoon." *The Music Review.* 41/1980, 103–120.

5 Hans Heinrich Eggebrecht: „Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts." *Die Musikforschung* 4/1951. 144–52.

6 Rey M. Longyear: „Beethoven and Romantic Irony." *The Muical. Qurterly* 56/1970, 647–667.

képpen már megnyitja a kaput mai témánk tárgyalása, Bartók Béla humora bemutatása előtt.

A kortársak Bartókot zárkózott, távolságtartó emberként jellemzik, egyéniségével tehát látszólag nem fért össze a humor. A rokonok és barátok, a hozzá közel álló személyek viszont úgy emlékeznek, hogy a társasági vagy verbális humor sem volt tőle idegen. Ziegler Márta szerint „nevetni ritkán nevetett, leginkább olyankor, amikor egy-egy külföldi levél hibás címzéssel jött, vagy valamelyik külföldi kiadójától sajtóhibákkal teli első korrektúráját kapta egy-egy magyar szövegű művének."[7] Ifj. Bartók Béla így emlékezik:

> Bartók természetének igen fontos – csak kevesek által ismert vagy elismert – vonása volt fejlett humorérzéke [...] szerette a rejtvényeket, a humoros ábrázolásokat és az ízléses tréfákat. Maga is készített rejtvényeket, családi és baráti levelezésében majdnem mindig tréfás formában fogalmazott...[8]

Bartók Péter közelmúltban megjelent könyve pedig újabb részleteket tár elénk a zeneszerző társasági humoráról.[9]

> Egy alkalommal egészen megbotránkoztatta az embereket az idézett népdalszövegekkel:
>
> 1. sz. példa:
> *U-ju-ju-ju-ju-ju-ju,*
> *A ládába szart a juh;*
> *A menyasszony kivette,*
> *A vőlegény megette!*
>
> 2. sz. példa
> *Három szekér széna murva,*
> *A menyasszony egy nagy kurva!*
>
> A jelenlévő hölgyek szemérmesen pironkodtak vagy bosszankodtak, a fiatal fiúk és férfiak nevettek, apám pedig élvezte a hatást.

Verbális humorának egyik igen jellemző megnyilatkozását egy Pásztory Dittának írt, 1926. június 17-én kelt levelében olvashatjuk. Épp azokban a napokban nyilatkozott Bartók a *Magyar Hírlap* riporterének arról, hogy Márkus László, az Operaház főrendezője a korai, op. 3-as első zenekari szvit muzsikáját kívánja színpadra alkalmazni – Arany János *Hunor és Magyar* költeményének felhasználásával.[10]

> ...Péterfi, a nemrég kivégzett Világ kritikusa – írja e levelében Bartók – interjúért jött... Beszéltünk a kölni Mandarinról, a pestiről, a megszínpadosított I. suite-ről... Az I. suitehez írt szövegről ugy-e még nem írtam? Hunor és Magyar mondájából (Arany után) készült és dióhéjban a következő: I. tétel: Az őshunok és ősmagyarok táboroznak, sütnek-főznek. Megjelenik a csodaszarvas és eltűnik. „Hajrá, fogjuk meg". II. tétel: Ugyanazok ismét táboroznak, sütnek-főznek. Ismét megjelenik a csodaszarvas és ismét eltűnik. „Ejnye, még mindég nem tudtuk elfogni. Nosza utána." III. tétel: Ismeretlen nemzetiségű lányok ropják a táncot. Az őshunok és ősmagyarok – szarvas híjján – őket fogják el (és aztán teszik velük, amit tenniök kell, de már csak a színfalak mögött). IV. tétel: Az őshu-

7 *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés.* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 1995, 42.

8 Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi, 1982, 412–413.

9 Peter Bartók: *My Father*. Homosassa, Florida: Bartók Records, 2002, 204.

10 *Beszélgetések Bartókkal: Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Szerk. Wilheim András. Budapest: Kijárat, 2000, No. 46, 76. – Bartók Béla legközelebbi terveiről. *Magyar Hírlap* 1926. június 18. Bartók leveléből (lásd a következő jegyzetet) azonosítani lehet, hogy a cikk szerzője Péterfi István.

> nok és ősmagyarok ismét táboroznak, sütnek-főznek, de némi változatosság kedvéért most már szaporodnak is az előbb említett lányok segítségével. Ugyanez okból a kaján csodaszarvas most az egyszer nem jelenik meg. V. tétel: Az ősmagyarok annyira vitték a szaporodásban, hogy utódaik immár a Nagy Magyar Alföldet népesítik be és ott vetnek-aratnak a gőzmodony árnyékában. Fine.[11]

Szerencsére ebből a „megszínpadosításból" nem lett semmi. Elég szégyen lett volna, ha *A csodálatos mandarin* helyett ez kerül 1926-ban az Operaház színpadára.

A nagy muzsikusoktól azonban nem társasági vagy verbális humort várunk, hanem olyat, ami a műben, a zenében valósul meg. És Bartók esetében ez – még a klasszikus mesterekkel összehasonlítva is – jelentős mennyiséget mutat: a humoros tételt vagy mozzanatokat felmutató kompozíciók 1908-tól, a *Tíz könnyű zongoradarab*tól kezdve megszakítatlan sorban kísérik végig az életpályát egészen 1943-ig, a zenekari *Concertó*ig. Azt merem kimondani, hogy a 20. század nagy muzsikusai között nincs még egy mester, aki hasonló intenzitást mutatott volna a zenei humorban. Az intenzitás szóval azt kívánom kifejezni, hogy nemcsak a mennyiségről van szó, hanem az életműben betöltött szerep súlyáról.

A klasszikus bécsi mesterek humorának eszközei között a nem várt fordulat, meglepetés, az össze nem tartozó elemek torlasztása, a mesterséges hamisság, a rafinált ritmusjáték szerepelt. Ezek az eszközök minden további nélkül beleférnek azokba a keretekbe, amelyeket – az imént idézett tanulmányok – a 18. és a 19. század zenei humorának jellemzéseként jelöltek ki. Bartók színrelépésével egy jellegzetesen új, mondhatnánk 20. századi humor jelent meg az európai zene színpadán: a groteszk és a szarkasztikus. Erről Bartók egy korai levelében maga is nyilatkozott. Ziegler Mártának és Herminának írta 1909 februárjában Nyitra megyei gyűjtőútjáról:

> Különös, hogy a zenében mindeddig csak lelkesedés, szeretet, bánat, legföljebb elkeseredés szerepelt indítóokul – vagyis csupán u. n. magasztos érzelmek –. Míg a bosszú, torzrajz, sarcasmus csak a mi időnkben élik vagy fogják élni zenei világukat.

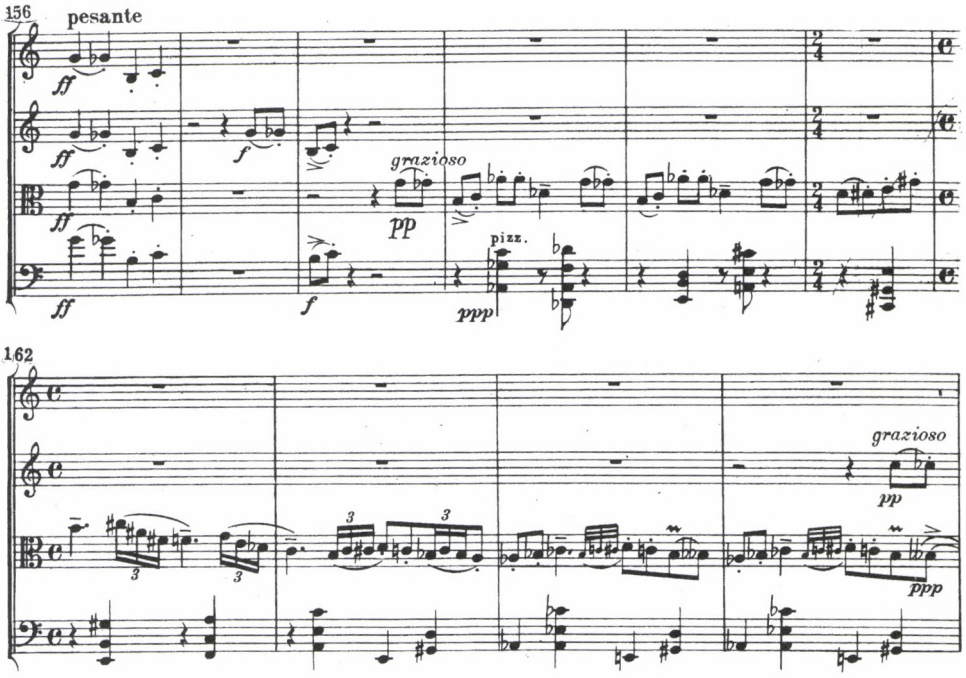
A karikatúra, melyet Bartók „torzrajzként" említ, visszatérő műfaja Bartók zenei humorának, mégpedig több árnyalatban: a *Két arckép* haragos indulattól fűtött *Torz* tételétől, *A csodálatos mandarin* elnéző humorral megrajzolt Öreg gavallér táncán keresztül a *Mikrokozmosz* kedves *Paprikajancsi*jáig vagy a *Concerto* jovális *Párosjáték*áig. A legfőbb műfaj azonban nem a karikatúra, hanem a humoros karakterkép *(Medvetánc, Marcia delle bestie, Szunyogtánc, Mese a kis légyről)*, és még inkább a gúnyt, a keserűséget halmozó tréfa. Bartók sajátos humoráról szólva a *szarkazmus* lehetne a vezérszó, amelyet maga Bartók is gyakran használt, s amely a leginkább megkülönbözteti az ő humorát más szerzőkétől.

Hogy Bartók humora milyen halálosan komoly, arra már Molnár Antal, az *I. vonósnégyes* egyik előadója és első igényes méltatója hívta fel a figyelmet 1911-ben megjelent bírálatában.

---

11 *Bartók Béla családi levelei.* Szerk. ifj Bartók Béla, a szerk. munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, No. 507, 379–80.

[A harmadik tételben] az egyik főmotívumból táplált fúgaszerű tréfa bukfencezik el. Bartók zavarba hoz a fugatóival: eleinte nevetünk a tréfás kedvén, aztán verni kezd bennünket konzekvenciájával, a valóság mindjobban átüt a könnyed hangon, táncunk haláltáncca szélesedik, a víg arcok torzultak már, a tréfa öl, mert szikrája az örök nyomorúság.[12]



1. kotta. Az I. vonósnégyes *harmadik tételéből*

Nem lenne célszerű Bartók humoros tételeit és tételepizódjait szótárszerűen felsorolni. Annak sincs értelme, hogy a címek figyelembevételével csoportosítsuk a szóban forgó részleteket, hiszen a címeknek csak viszonylagos jelentésük van. Hangsúlyozni szeretném, hogy a programcímek Bartóknál másodlagosak, mert a szerző fejében a zenei ötlet volt az elsődleges, amelyhez azután vagy hozzákapcsolt valamely programszerű címet (lásd a *44 hegedűduó* és a *Mikrokozmosz* valamennyi darabját), vagy csak egyszerűen azt írta fölé: *Scherzo, Burletta* stb. Fontos azonban azt is tisztán látni, hogy a humor nemcsak a karakterdarabokban és a humoros figurákat tartalmazó színpadi művekben van jelen, hanem epizódként fontos szerepet kap nagyszabású szonáta szerkezetű művekben is, mint a vonósnégyesek, hegedű–zongoraszonáták és egyes zenekari művek.

Mai előadásomban nem felfedezni kívánom Bartók humorát, hiszen annak önálló műben, tételben vagy epizódban való megnyilvánulásait valamennyien jól ismerjük, szinte természetesnek tartjuk. Célom az, hogy e jól ismert, sokszor hallott

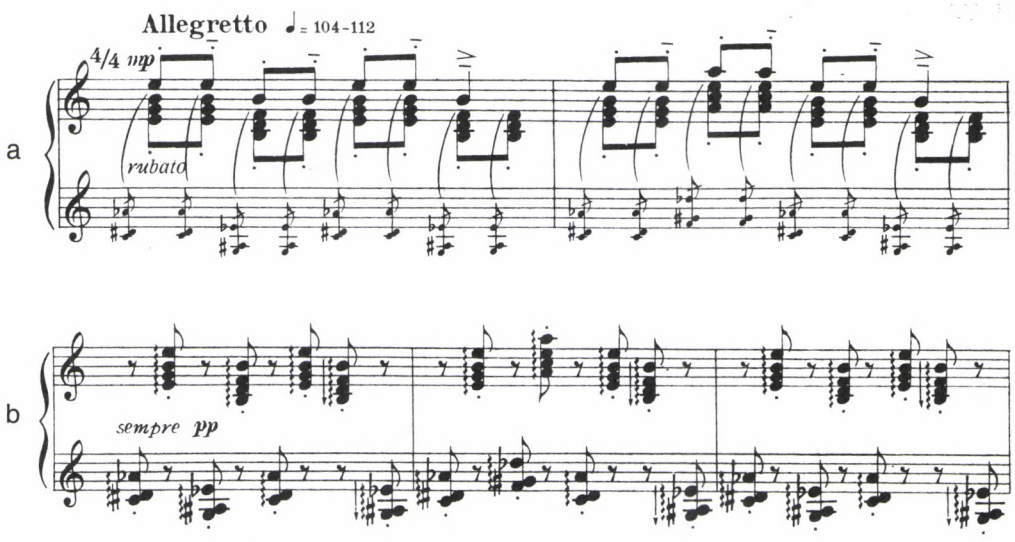
12 *Zeneközlöny* IX. évf. 1911. III. 1.

részleteknek a mélyébe tekintsünk, hogy vizsgálódásunkat az itt felhasznált zenei eszközök szétválasztására és összehasonlítására összpontosítsuk. Persze ezek is meglehetősen komplex képet mutatnak, sokszor egymásba olvadnak, keverednek, ha azonban a zene három alapvető koordinátáját követjük, a bartóki humor eszközeit biztonsággal szétválaszthatjuk. A kottapéldák azután ezeket ismét egymásba olvasztják.

A szétválasztás: (1) térbeli koordináta alapján; (2) időbeli koordináta alapján; és (3) az úgynevezett „hang-tartalom" alapján történik. Ez a harmadik az angol „pitch content" tükörfordítása, melyre sajnos magyar kifejezés nem létezik, a „hangkészlet" szó ugyanis csak a nyers halmazra vonatkozik és nem fejezi ki az adott struktúrát, vagyis hogy a hangok miféle rendben szerepelnek.

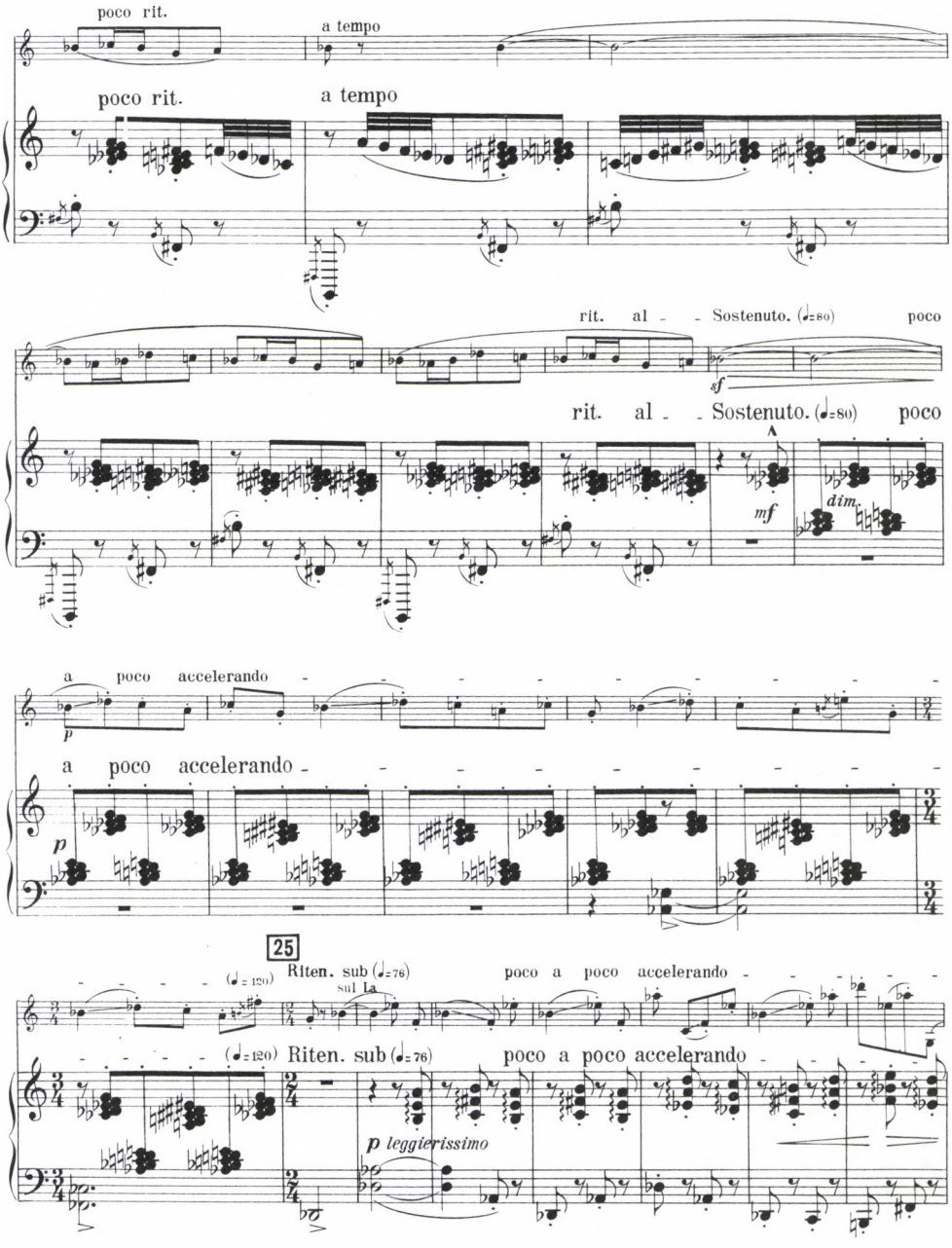
1) A térbeli koordináta, vagyis a hangmagasságok kvázi térbeli rendezettsége tulajdonképpen maga a dallam, elvontan, ritmikus profiljától megfosztva. Talán nem szükséges külön is szólni arról, Bartók ebből a szempontból a hagyományt követte: zenéjében a dallamnak – ha nem is a dalszerűség formájában – mindig nagy szerepe van. A humoros témákhoz, mozzanatokhoz jellegzetes melodikus rajzok társulnak. Közülük való az a forgó, gördülő motívum, melyre már az imént idézett vonósnégyes-fugátó is jó példát nyújt. Molnár Antal a rendkívül találó „bukfencezés" szót használta. Hasonló motívumokkal találkozhatunk más hangszeres művekben is, főképpen az *I.* és a *II. hegedű-zongoraszonátá*ban.

A 20. századi zenében – és így Bartók zenéjében is – azonban vannak olyan melodikus mozgások, melyek hagyományos értelemben melódiának nem tekinthetők. Ezek körülírásához van szükség a „térbeli koordináta" elvont fogalmára. Nehezen tudnánk például a *Három burleszk* 2. darabjának mozgását melódiaként jellemezni: a térbeli mozgás tiszta kvartokban halad lefelé és fölfelé.



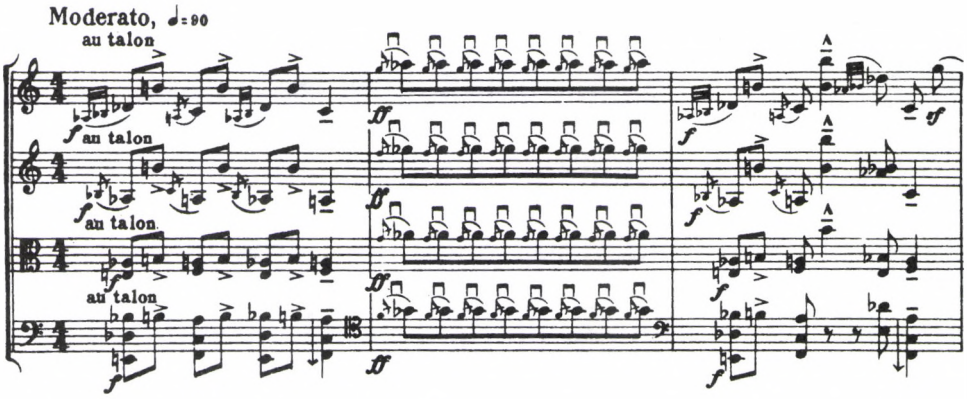
2a-b kotta. Két részlet a 2. burleszk*ből*

Állítsuk mindjárt mellé a *II. hegedű-zongoraszonáta* humoros epizódjának egy részletét, amely ugyancsak kvartokban mozog. Először egy forgó-bukfencező dallam jelenik meg – emlékeztetve az *I. vonósnégyes* imént idézett részletére –, majd ahhoz kapcsolódik a dallamtól megfosztott, csak kvartokban mozgó utótag.



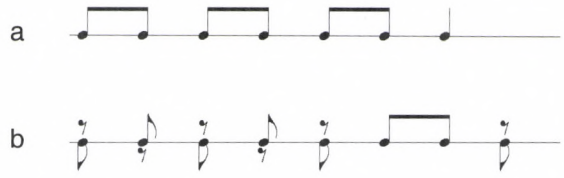
3. kotta. Részlet a II. hegedű-zongoraszonátából

Van azután egy olyan eszköze a bartóki humornak, mely még a kvartoknál is nagyobb ugrásokban nyilvánul meg, vagyis itt értjük meg igazán az úgynevezett hangtér jelentését. Ezeket a folyamatokat a *Zongoraszvit Scherzo* tételében, a színpadi művek karakterábrázolásaiban és a *VI. vonósnégyes Burletta* tételében találjuk meg a legtisztább formában. A *VI. vonósnégyes Burlettája* jól mutatja ezt a térbeli tágasságot.



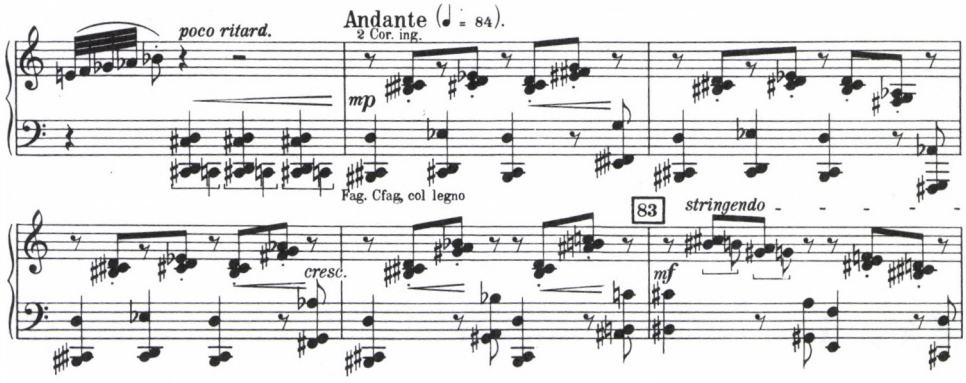
4. kotta. A VI. vonósnégyes Burletta-*tételének kezdete*

2) Iménti példánk már át is vezet második megközelítésünkhöz, az időbeli koordináta vizsgálatához. Az időbeli koordináta helyett persze nyugodtan alkalmazhatjuk az érthetőbb, mindennapibb ritmika szót. Már az eddigi példákban is fel kellett tűnnie annak, hogy a humoros bartóki mozzanatokhoz egy-egy sajátos ritmusformula kapcsolódik. A már hallott és a most következő példákban egy népdalokból is jól ismert 7-es képlet és annak egy groteszk 8-as változata jelenik meg.

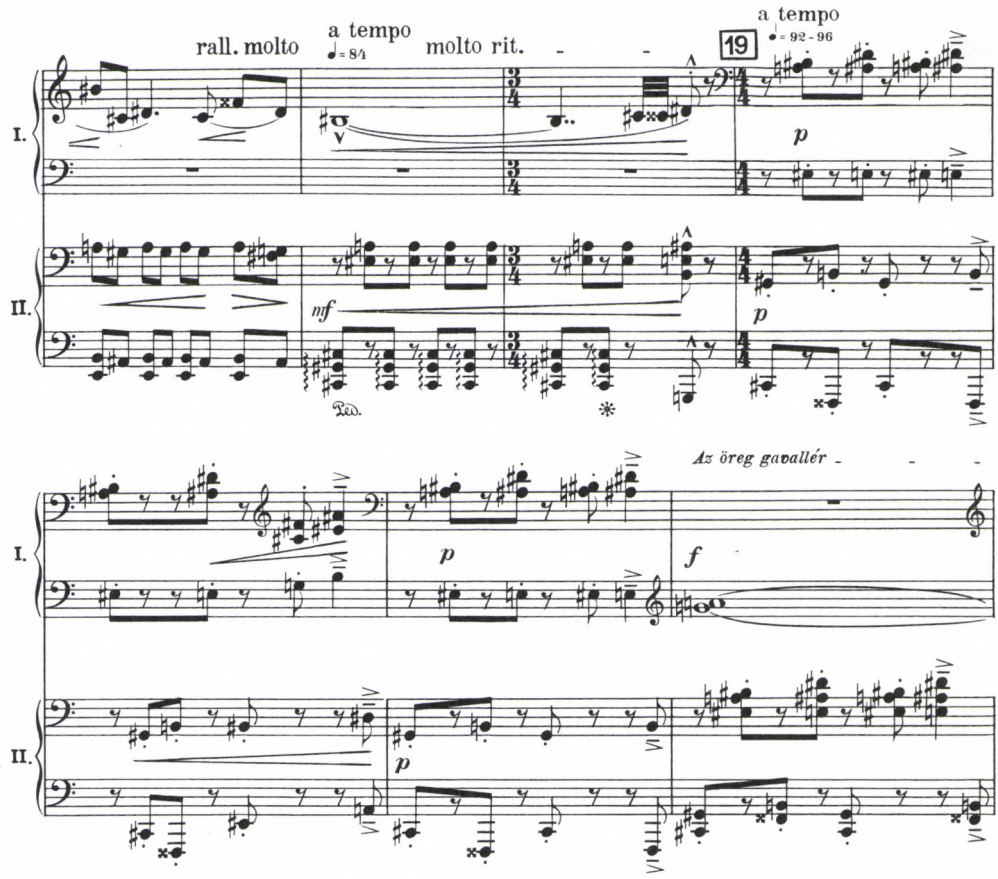


5. kotta. 7-es ritmusképlet és annak groteszk 8-as változata

Ha érzésünk amúgy nem igazolná a két képlet összefüggését, a *2. burleszk* ezt megteszi, mert a darab középrésze után a nyitótéma már ilyen formában tér vissza. *(Lásd a 2/b kottát!)* Míg a *Burleszk*ben ez a ritmusképlet a „kicsit ázott" ember dülöngélő mozgására emlékeztet, *A fából faragott királyfi* című táncjátékban az életre keltett fabáb szögletes, groteszk mozdulatait ábrázolja. És nem csodálkozunk, ha ugyanezt a ritmusképletet halljuk vissza *A csodálatos mandarin*ban, amikor az öreg gavallér táncra hívja a leányt. Bartók számára – úgy tűnik – ez bevált fordulatot, sőt karakterizáló toposzt jelentett groteszk emberi figurák megrajzolására *(6. kotta a következő oldalon).*



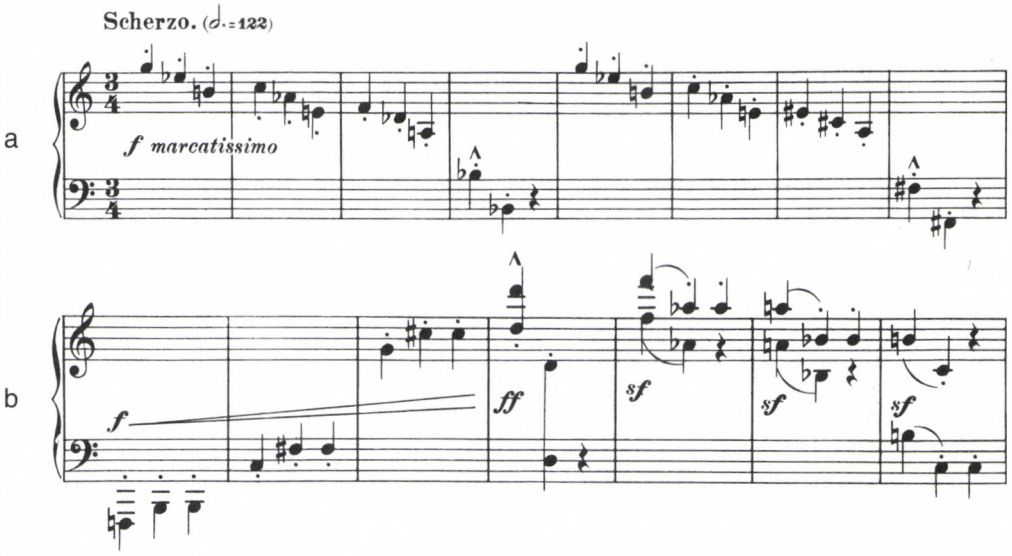
6. kotta. A fabáb tánca A fából faragott királyfi *című táncjátékból*



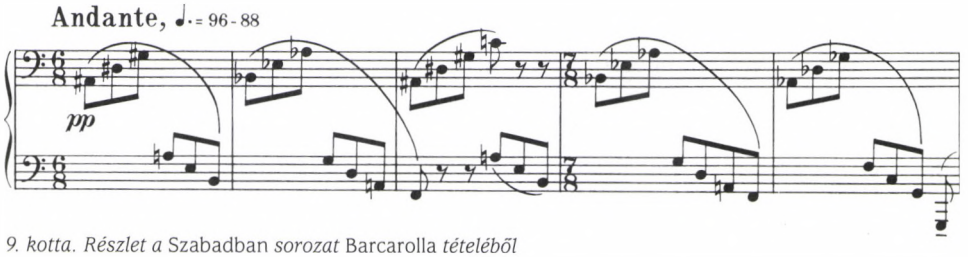
7. kotta. Az öreg gavallér A csodálatos mandarin*ból*

3) A harmadik vizsgálni kívánt koordináta, a hangtartalom – miként már utaltam rá – az angol „pitch content" elve alapján arra ad választ, hogy az adott tételben vagy epizódban mely hangok mely rendben állnak össze.

Az eddig hallott és most következő epizódok legfőbb jellemvonásként a félhangos elcsúsztatást kívánom bemutatni, mely – bár Bartók zenei technikájában amúgy is jelen van – a humoros tételek, illetve epizódok egyik legfőbb erjesztő eleme.[13] Emlékeztetni kívánok itt elsősorban a *Szabadban* sorozat *Barcarolla* tételére, melyben a felbontott kvartakkordok jelennek meg következetesen félhangos elcsúsztatással. Hasonló technikát figyelhetünk meg a *Szvit Scherzo* tételében, csak itt a kvartakkordok helyett bővített hármasok, bővített kvartok és oktávok szerepelnek félhangos elcsúsztatással.



8a-b kotta. Két részlet az Op. 14-es Szvit Scherzo *tételéből*

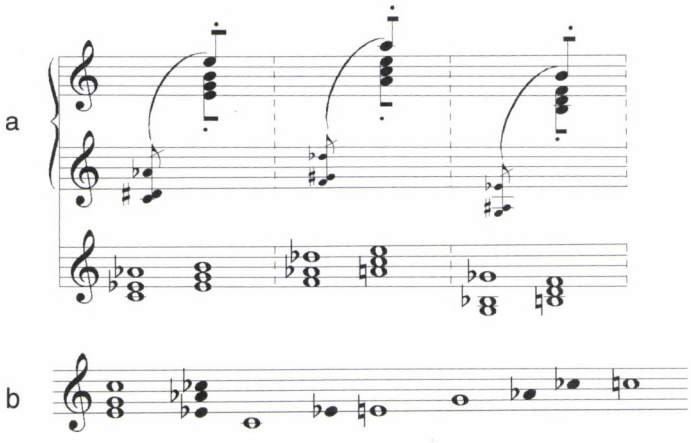


9. kotta. Részlet a Szabadban *sorozat* Barcarolla *tételéből*

A félhangos elcsúsztatás különösen jellemző példáját nyújtja a már több vonatkozásban is említett *2. burleszk*. A moll hármashangzatok „Vorschlag" akkordjai a hangzatot alkotó hangok kromatikus szomszédhangjaiból adódnak, de nem párhuzamosan mozogva, hanem szellemes struktúraváltással. Így például az első akkord, az e-moll hangjait az *asz* és a *c* felülről, a *disz* pedig alulról közelíti meg. Enharmonikusan értelmezve ez azt jelenti, hogy az e-mollhoz Asz-dúr, az a-mollhoz pedig

13 Kárpáti János: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében." *Magyar Zene* XXXVI, 1995. 129–140.

Desz-dúr akkord társul, vagyis a hármashangzat kvintjének kromatikus szomszédhangja válik a másik hármashangzat alapjává. Így jön létre a darab sajátosan fanyar hangzása. Bartókot nyilvánvalóan ez a zenei ötlet inspirálta, és a nevezett *Burleszket* nem azzal a céllal komponálta, hogy portrét rajzoljon a „kicsit ázott" emberről. Vagyis a zenei ötlet kínálta a programcímet (zárójelben, miként Debussy *Préludejeinek* címei). Hozzátehetjük még, hogy ez az akkordkapcsolás nemcsak a kistercmodellt adja ki, hanem két tonalitást is magába sűrít, nevezetesen egy dúrt és elhangolt kvintjének mollját.

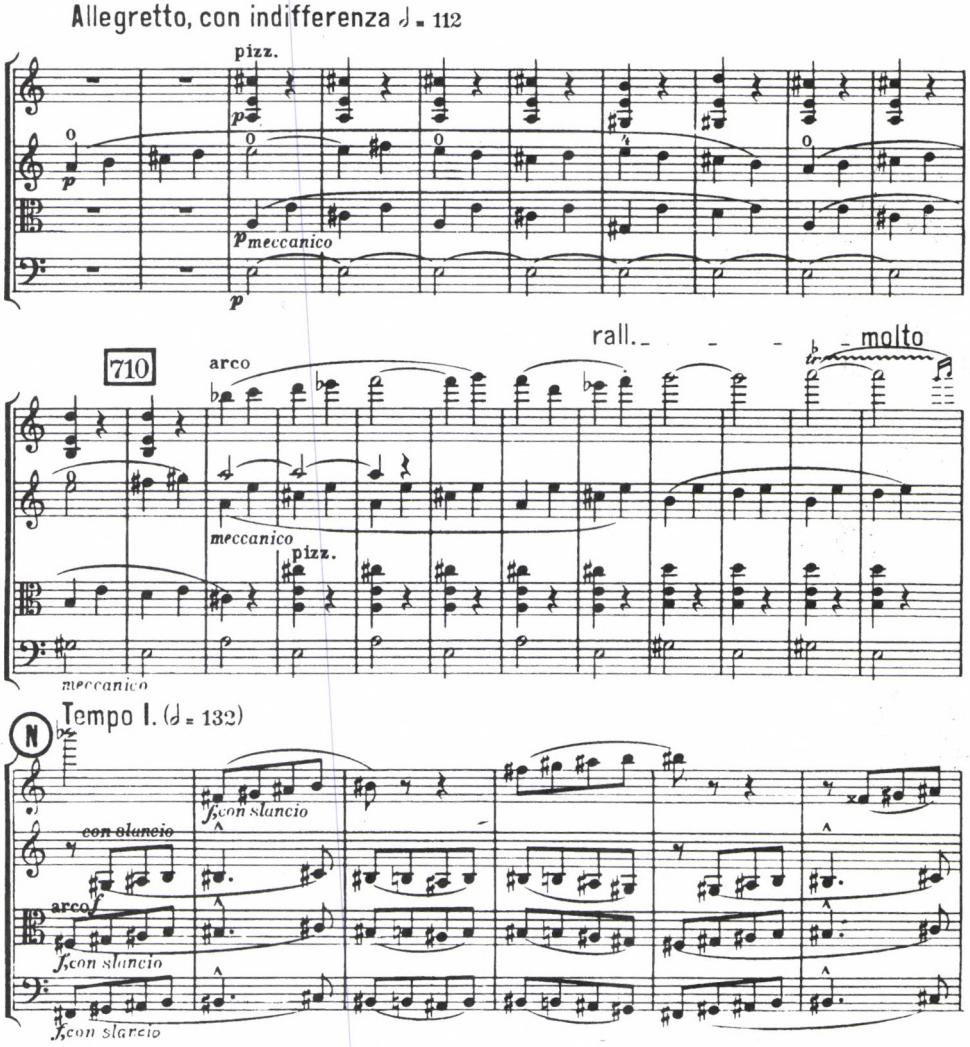


10a-b kotta

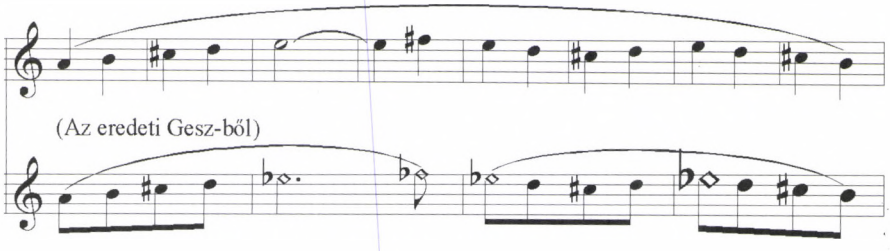
Befejezésül szeretném idézni Bartók egyik legkeserűbb tréfáját, az *V. vonósnégyes* zárótételének „verkli-epizódját". A tétel vége felé meglepő fordulatként egy banális A-dúr dallam jelenik meg primitív Alberti-kísérettel, majd az A-dúr alapréteg fölött a dallam B-dúrba csúszik át. A tréfa tehát kettős: egy banális dallam és annak bitonális, hamissá torzított interpretációja. A magyarázatot az adja, hogy a banális dúr dallam nem egyéb, mint a tétel második főtémájának „elhangolatlan" formája.[14] Ha egymás mellé állítjuk a két melódiát, tisztán láthatjuk, hogy a dúr hangsor felső tetrachordjának félhangnyi lecsúsztatása – elhangolása – elegendő volt arra, hogy a banális dallamból Bartók személyes, mondhatnánk démonikus témája váljék. Vagyis az elhangolt téma az „igazi" és az elhangolatlan változat a tréfa. A befejezés előtti epizód tehát olyasféle gesztus a szerző részéről, mint amikor a bűvész a mutatvány végén elárulja trükkjét a közönségnek. De azután a banális formát tüstént haraggal (ki is írja: *con slancio)* söpri le: felejtsük el minél hamarabb! A tételnek pedig az elhangolt tetrachordok viharos torlasztása adja meg a végső kicsengést! *(A 11–12. kottát lásd a következő oldalakon.)*

A humor kulcsát tehát itt is a félhangos elcsúsztatás adja, ebből az epizódból azonban azt is megérthetjük, hogy a „külső" csúsztatás – vagyis az A-dúr–B-dúr torlasztása

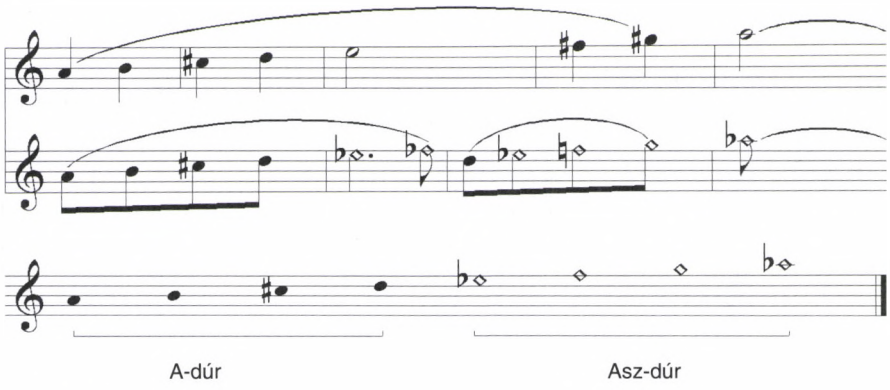
14 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 160.



11. kotta. „Verkli-epizód" az V. vonósnégyes Finálé*jából*



12. kotta kezdete (folytatása a következő oldalon)



12. kotta (folytatás)

– mást eredményez, mint a „belső" csúsztatás, az alapanyagként szolgáló két tetrachord félhangos kapcsolása. Ebben a tételzárásban is benne rejlik Bartók szarkasztikus humora, ám itt ez immár alkotói hitvallásként megnemesítve jelentkezik.

Remélem, hogy a szétválasztott koordinátákra bemutatott példák azt is megmutatták, hogy a bartóki zene valóságában ezek nem választhatók szét, csak együtt, egységgé összeforrva élnek. Elsősorban arra törekedtem, hogy a kiragadott és különböző szempontból megvilágított példákkal a belső szerkezeti összefüggésekre hívjam fel a figyelmet, hogy megmutassam: Bartók nem „viccelődni" akart, hanem a humort is a zene egyik létételemének tekintette.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI*

HUMOUR IN BARTÓK'S MUSIC

In Bartók's oeuvre humour plays an important role, not only as an individual piece (e. g. *Three burlesques)* or movement (e. g. *Burletta, String Quartet No. 6),* but also as an episode in a larger instrumental composition (e. g. *Allegretto indifferenza, String Quartet No. 5, V. movement).* The study does not enumerate the humourous motifs, but examines the characteristics and musical means of Bartók's humour. In spite of the Viennese masters, who created their musical jokes by surprise or combination of unrelated elements, Bartók's jokes are manifested in grotesque and in sarcasm. His musical means are the distortion of melodic material by larger intervals, particular rhythmic patterns and semitonal shifting of certain structures.

* Kárpáti, János (b. 1932, Budapest) MA 1956, CSc 1968, PhD 1969, DSc 1996. Head librarian and professor F. Liszt Academy of Music, Budapest. Main fields: analysis of Bartók´s music, Asian music cultures (particularly Japanese traditional music), criticism of Hungarian contemporary music. Chairman of the Hungarian Musicological Society.

Szabó Balázs

FORMA ÉS DRAMATURGIA BARTÓK SZÓLÓSZONÁTÁJÁNAK ZÁRÓTÉTELÉBEN*

Bartók többtételes műveinek finálei a forma és a dramaturgia szempontjából számos esetben különleges, összetett kérdéseket vetnek fel – nem kivétel ez alól utolsó teljesen befejezett művének, a *Hegedű-szólószonáta*nak zárótétele sem.

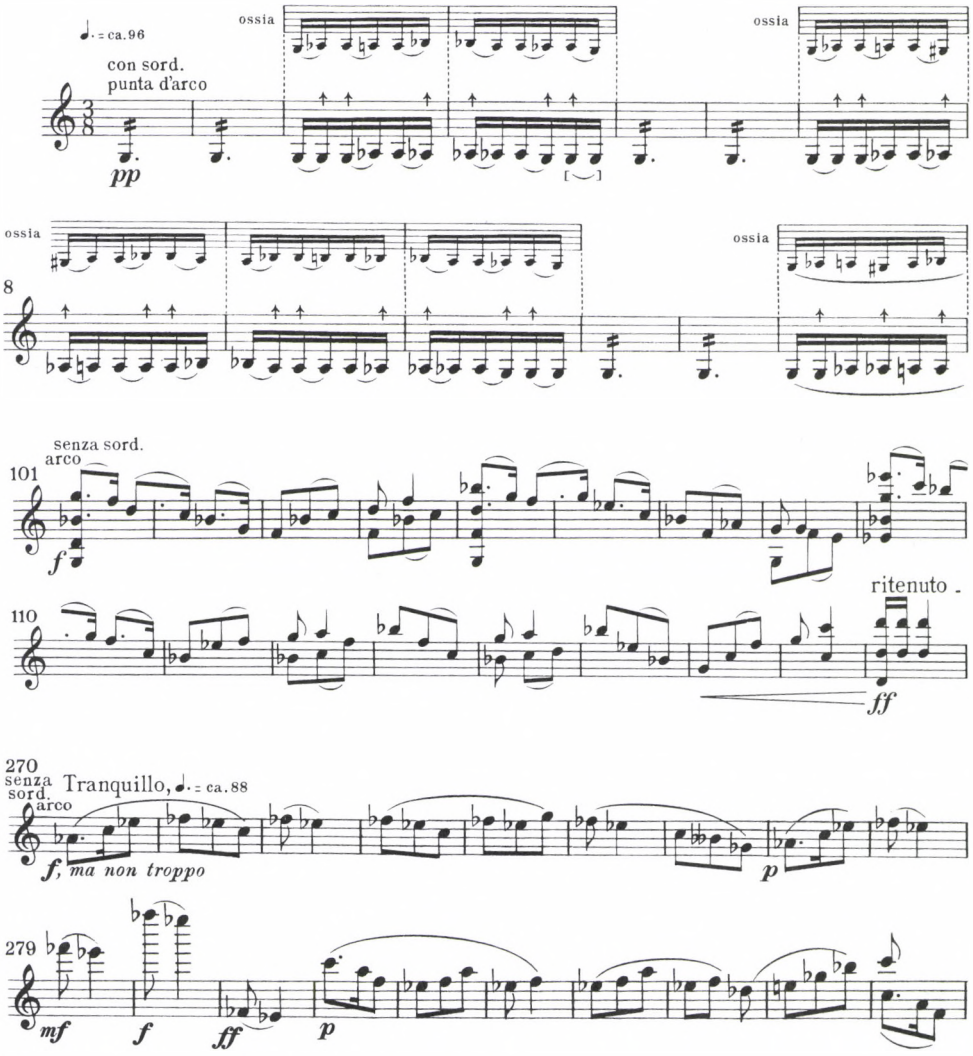
A *Presto* a „per finire" kérdés megválaszolásában az életműre és a történeti hagyomány egy meglehetősen jól körülhatárolható területére egyaránt támaszkodik. Egyfelől ismét azokra a problémákra összpontosít, melyek Bartókot pályája során többször is a finálé formálásának újragondolására késztették, másfelől egy, a barokk sonata da chiesa formamodellt felelevenítő tételciklus zárókéveként a műfaj addigi történetére, közelebbről Bach szólóhegedűre írott szonátáira is visszatekint. A 20. század első felének szólószonáta-repertoárját is bevonva vizsgálatába megállapítható továbbá, hogy tematikája és a benne alkalmazott játékmódok a kor zenéjére általában jellemző vonásokkal is felruházzák. Mindazonáltal elemzésében ezúttal formájának vizsgálata és dramaturgiájának értelmezése kap kitüntetett figyelmet, az életmű, a hagyomány és a kortársak műveinek segítségül hívásával.

A kiindulópont egy, a *Szólószonáta* keletkezéstörténetével kapcsolatban már ismert tény: a folyamatfogalmazvány papírra vetése és a tisztázat lezárása között a zárótétel jelentősnek mondható átalakításon esett át.[1] Bartók a *Szólószonáta* szövegén egyébként is számos helyen módosított kisebb-nagyobb mértékben a komponálás során, de míg az első három tétel esetében ezek a változtatások nem érintették azok szerkezetét és dramaturgiáját, addig a *Prestó*ban a tétel eredeti eseménysorának átrendezésével a zeneszerző lényegében újragondolta a finálé koncepcióját. A szakirodalom nagyjából egységes álláspontot foglal el a végleges forma értelmezésében: olyan rondóformáról beszél, melyben egy negyed-, illetve félhangos verzióban is játszható, gyors tempójú és virtuóz karakterű zenei anyag tölti be a háromszor visszatérő rondótéma szerepét, hozzá epizódokként egy hemiola ritmusú tánczene (a 101. ütemtől) és egy szelíd dallamosságú, *Tranquillo* előadói utasítással jellemzett téma társul (a 270.-től).[2]

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos kongresszusán a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc kamaratermében 2002. október 27-én elhangzott előadás részben átdolgozott változata.

1 Vö. Somfai 2000 75–76.

2 Kroó 250., Stevens 225–226., Lenoir 252–259., Kovács 1974 121–124., Nordwall 4.



1a-b-c kotta: A Presto *1–13. / 101–118. / 270–288. üteme*

Az elemzések némelyike azonban a formatani kategóriák és a felhangzó zene közötti ellentmondásra hívja fel a figyelmet. Kroó György írja:

> Mindenféle hagyománynak fittyet hányva a rondótéma repríze helyett az első két téma szabadabb sorrendben és egy utójáték keretében kergeti egymást, amíg csendesebb társuk véget nem vet a játéknak.[3]

Az ellentmondás feloldására a *Presto* a komponálás két egymást követő munkafázisát rögzítő, a fogalmazványban és a tisztázatban látható formájának összehasonlító elemzése tesz kísérletet.

3 Kroó 250.

A Yehudi Menuhin által 1943 novemberében megrendelt *Szólószonáta* kompozíciós munkájának helyszíne az észak-karolinai Asheville volt, ahová Bartók 1943. december 16-án hosszabb egészségügyi kezelésre utazott. Ott-tartózkodása alatt először tudományos munkával foglalkozott: 1944. január 8-i, feleségéhez írott levelében román népzenei gyűjtése szövegeinek rendezéséről, tisztázásuk megkezdéséről számolt be.[4] Január 14-én írott levelében tudatta Dittával, hogy a New York-i Ballet Theatre tervezett produkciója számára elkészítette a *Concerto* zongorakivonatát.[5] Feltehetően csak az utóbbi befejezése után, tehát 1944 februárjában kezdett hozzá a *Szólószonáta* komponálásához. Asheville-ben évtizedek óta követett munkamódszerétől eltérve, környezetétől gondosan elzárt dolgozószoba, valamint zongora hiányában lényegében fejben komponált,[6] az e célra magával vitt, népzenei gyűjtését tartalmazó „arab gyűjtőfüzet" üresen maradt oldalain feljegyzett ötleteit közvetlenül az ugyanebbe a füzetbe írt folyamatfogalmazványban építve tovább.[7] A munkát a 3. tétel első részének felvázolásával kezdte, majd párhuzamosan dolgozott az 1–2. tételeken. Ezek befejezése után folytatta a 3.-at, végül megírta a 4.-et.[8] A közvetlenül a fogalmazvány alapján készített lichtpaus-tisztázatot az utolsó oldalon olvasható datálás tanúsága szerint 1944. március 14-én fejezte be.

A zárótétel folyamatfogalmazványának vizsgálata már az első ütemek áttekintése után kérdéseket vet fel. *(Az 1. fakszimilét lásd a §§§. oldalon.)*

A munkát a füzet 56. oldala 7–9. sorában kezdte meg Bartók, melyekben a későbbi 101–124. ütemek anyagát dolgozta ki több javítással, a 113–116. ütemek utólagos betoldásával. A 10. sorban a 270–276. ütemek *Tranquillo*-témájának első ütemeit jegyezte fel, az íráskép alapján feltehetően két fázisban, először a témafejet, a kettősvonal után folytatását.

(A 2. fakszimilét lásd a §§§. oldalon.)

Az 57. oldal 1. és 3–4. sorában a 125–149. ütemek anyaga látható, a 2. sorban a 125–127. ütemek javításával, a 138. ütem után egy, a 101–103. ütemek ritmusát idéző, négy ütemes anyag elvetésével (3. sor második fele). Az 5., 7. és 9–10. sorokban Bartók betoldásokkal és kisebb javításokkal egy új anyag, a 16-odos téma kidolgozását kezdi meg a negyedhangos verzióban.[9] Kérdés, hogy a 16-odos téma lejegyzése ezen a helyen első tervezett megjelenését jelöli-e ki a tétel szerkezetében, vagy Bartók egy új ötlet nyomába ered itt, egy, már munkában lévő anyagot időlegesen félretéve? Az első sorokban megkezdett, a 149. ütemig jutó szakasz folytatása az 59. oldalon található.

4 Krónika 453.

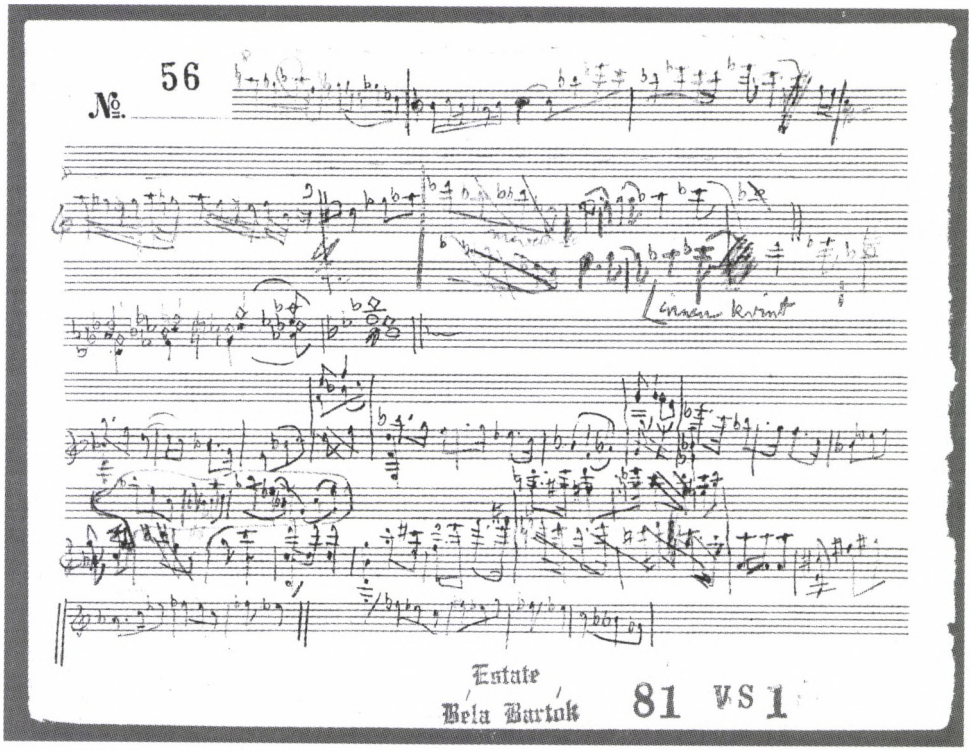
5 Uott

6 Vö. uott. Bartók a *Concerto* itt készült zongorakivonatát egy helyi orvos (dr. Dunn) házában tett látogatás során próbálta ki, ez a körülmény is arra utal, hogy ashevillei lakóhelyén nem volt saját hangszere.

7 Vö. Somfai 2000 70.

8 Somfai 2000 75–78. A darab fogalmazványa a füzet 37–64. oldalát foglalja el, melyből az utolsó tétel anyaga az 56–63. oldalakon található meg. A tisztázatban a *Presto* a 7–10. oldalakon található.

9 A negyedhangok jelölésére Bartók először a fordított rajzolatú b-t használta (például a *Csodálatos mandarin*ban – 84-es próbajel), később, a 30-as években kezdte el alkalmazni az itt látható v és ^ grafikai jeleket *(Hegedűverseny* 1. tétel 303. ütem illetve *6. vonósnégyes* Burletta, 26. sköv. ütemek). A *Presto* anyagában egyébként a harmadhang is előfordul (58–59. és 61–63. ütem), ennek jelölésére Bartók nem dolgozott ki külön jelrendszert, közvetlenül a sor alá írott jegyzetben közölte erre vonatkozó elképzelését, vö. Somfai 2000 271–272., Vikárius 124–130.

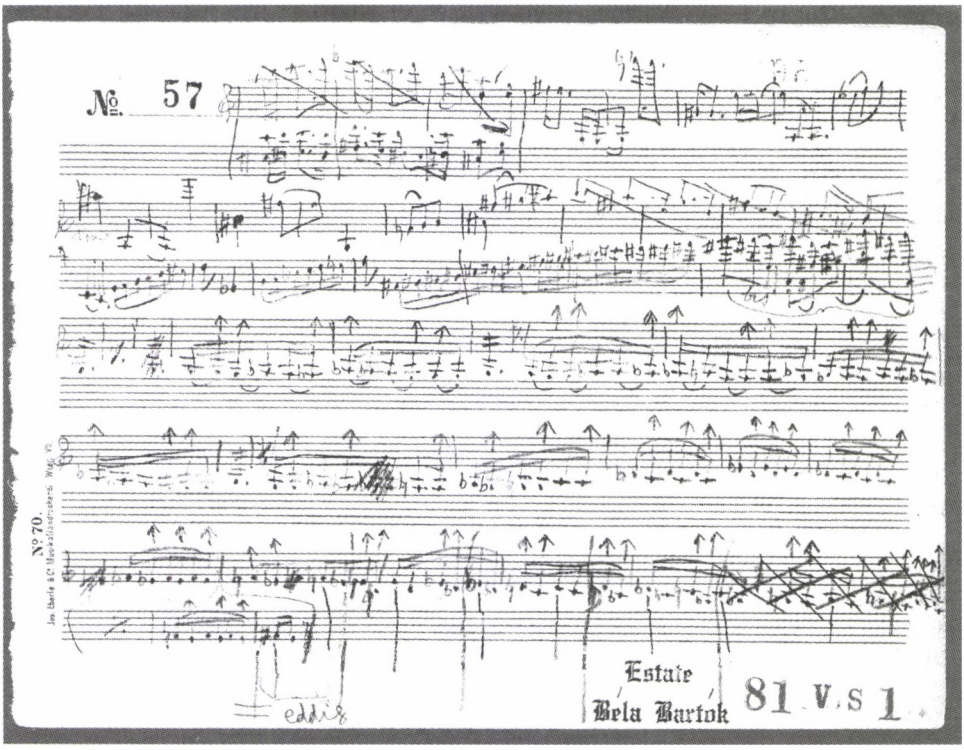


1. fakszimile. A IV. tétel *fogalmazványa az arab gyűjtőfüzetben, 1944: az első oldal témafeljegyzései*[10] *(Bartók Péter gyűjteménye 81 VS1; fotokópia az MTA ZTI Bartók Archívumában; 56. oldal)*

A 16-odos tématerület folytatását (25–88. ütem) az 58. oldalon, befejezését (89–100. ütem) az 59. oldal 1. és 3. sorában dolgozza ki Bartók. A harmadik sor közepe táján határozottan meghúzott kettősvonal utal a szakasz lezárására, utána a 152. ütemtől folytatódik a tétel komponálása, mely elé a 4. sorban egy végül fel nem használt ütemet szúr be a zeneszerző. A hiányzó 150–151. ütemeket valószínűleg egy későbbi munkafázisban, az oldal 10. sorának második felében rögzítette, végleges helyükre utaló megjegyzés nélkül.

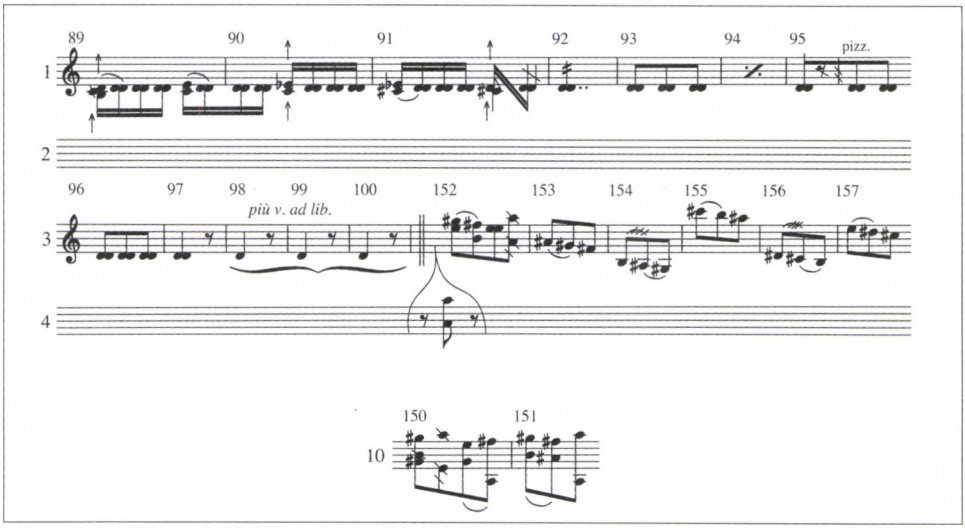
A *Presto* első, a fogalmazványban rögzített formájában a tisztázathoz képest a tematikus anyagok tehát részben még más sorrendben követték egymást: noha a 16-odos téma első megjelenésének pontos helyéről nem lehet egészen biztosat mondani, egyértelműnek látszik, hogy Bartók első elképzelése szerint a finálét nem ez a merészen érdekes, virtuóz „zizegés", hanem a később 101. ütemtől induló, hemiolás ritmusú tánczene indította. Figyelemre méltó továbbá, hogy e tánctéma leírásával párhuzamosan egy, a tételben csak jóval később felbukkanó anyagot is feljegyzett a zeneszerző – a *Tranquillo*-téma első ütemeit. Minden kétséget kizáróan egy olyan jelentősnek ítélt ötlet egyelőre csak vázlatos rögzítéséről van itt szó, melynek már a komponálásnak ebben a kezdeti szakaszában komoly szerepet szánt tétele

10 Vö. Somfai 2000 76., Coonce 63–64., 68–70.



2. fakszimile. A IV. tétel *fogalmazványa az arab gyűjtőfüzetben, 1944: a második oldal*[11]
(Bartók Péter gyűjteménye 81 VS1; fotokópia az MTA ZTI Bartók Archívumában; 57. oldal)

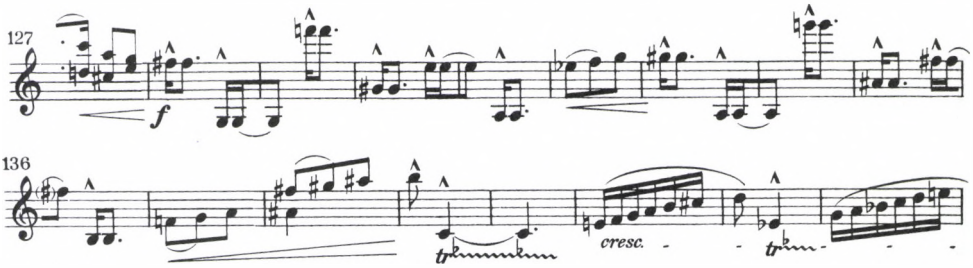
3. fakszimile. A folyamatfogalmazvány 59. oldalának részlete[12] *diplomatikus átírásban*



11 Vö. Coonce 64–68.
12 Vö. Coonce 69–70.

később kidolgozandó eseménysorában.[13] Mivel a kezdet markáns hangvételéhez képest nyilvánvaló a karakter kontrasztja, felmerül a kérdés, hogy e másik téma megjelenése nem egy, az első dramaturgiai ellentettjének szánt mellék- vagy ellentéma megfogalmazásának szándékára utal-e? Mivel felhasználására csak jóval később kerül sor, a memovázlat anyagának dramaturgiai feladatára vonatkozó kérdés ebben a pillanatban nem eldönthető, de feltűnése mindenképpen jelzésértékű arra nézve, hogy munkája kezdetén Bartók mit tartott elsődleges fontosságú gondolatnak a tétel tematikájából.[14]

Az eddig tárgyalt két téma, a kezdet azonnal továbbfejlesztett tánczenéje és az egyelőre csak vázlatosan rögzített *Tranquillo*-anyag mellé felsorakozó harmadik (a tétel végleges eseménysorában második helyen álló) téma megjelenésére figyelmeztet a fogalmazvány 57. oldalán a játékmód változása: a 128–136. ütemek kemény vágású, a regiszterek szembeállítására épülő zenéje az eddigiekhez képest új jelenség.



2. kotta. A Presto 127–143. üteme

Ahogy a *2. fakszimile* és az átírás mutatta, csak a 101–149. ütemek rögzítése után kezdte meg Bartók a 16-odos téma megfogalmazását. A 100 ütemnyi szakasz lejegyzése után visszatért a félbehagyott tételkezdethez, s lényegében végigírta a finálé végleges formáját. Látható, hogy a tisztázat leírásának megkezdéséig a *Presto* első harmadát gondolta csak újra, a 16-odos téma első megjelenését a tétel elejére helyezve. Ez a döntés viszont nemcsak a formát érinti: a zeneszerző e változtatással a dramaturgiai összefüggéseknek is új kereteket szabott.

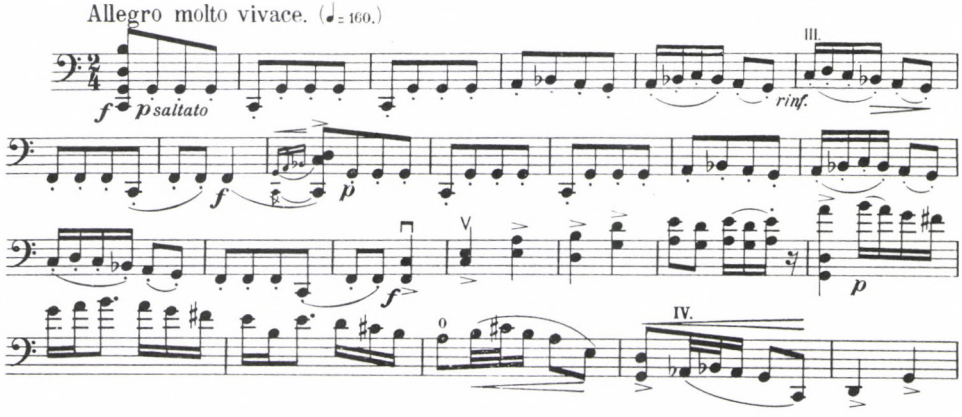
A fogalmazvány még egyértelműen a tánctémát jelölte meg a *Presto* első számú anyagaként. Hozzá társította Bartók az éles ritmusú második, majd a *Tranquillo* harmadik témát – előbbit inverzfordításban, utóbbit rövidített, majdhogynem töredékes formában rekapitulálva a tétel utolsó részében –, s csatlakoztatta a 16-odos témát, mely dramaturgiai értelemben saját útjára indul (az egyszólamú első megjele-

13 Azonos módon járt el az *1. és 2. hegedű-zongoraszonáta*, majd a *Concerto* esetében is, a komponálás első lépéseként rögzítve a legfontosabb tematikus anyagokat, vö. Somfai 2000 71–75. Az eljárás analóg volta a *Szólószonáta*éval persze nem véletlen: Bartók ezeket a műveket hasonló munkakörülmények között, otthonától és zongorájától távol, vázlatfüzetekben kezdte kidolgozni (a két szonátát a Fekete zsebkönyvben, a *Concertó*t a török, a *Szólószonáta*t az arab gyűjtőfüzetben).

14 Vö. Coonce 63–64.

nés után kvintfogásban jelenik meg, majd elmorzsolódik).[15] Mármost bármely cselekmény egy részének újrarendezése a szereplők identitását nem változtatja meg, csak a történet szempontjából helyezi más összefüggésbe őket: ezért a végleges változatban is a 101–127. ütemek tánczenéje az első számú téma, mellyel szemben a 2. és a 3. téma dramaturgiailag más-más szerepet kap – a 16-odos téma pedig, ha új helyzete miatt jelentősége megnövekedni látszik is, tovább őrzi tőlük lényegében külön utakon járó önállóságát.

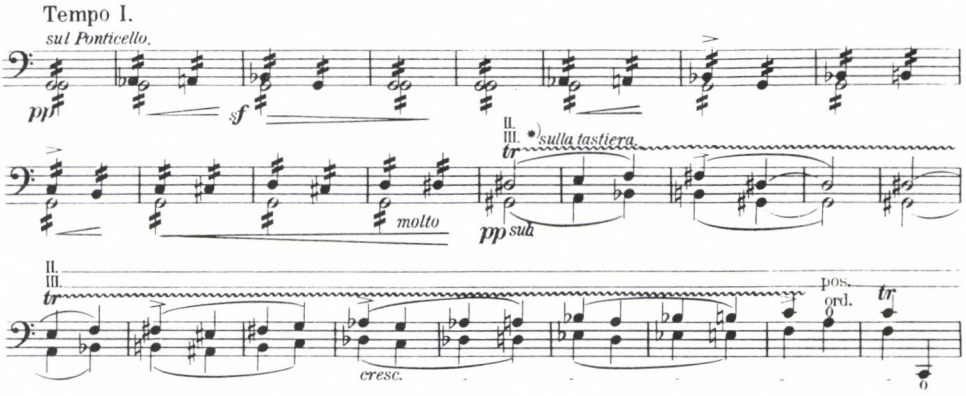
Azt, hogy a 16-odos téma első megjelenésének a tétel elejére helyezése nem jelenti szerepének át- és felértékelődését, a dramaturgiai megfontolások mellett a *Presto* anyagainak szerkezetére vonatkozó megfigyelések is alátámasztják. A 16-odos téma kiszámíthatatlan aszimmetriájával szemben a *Presto* többi tématerülete világosan elhatárolható dallamsorokból épül fel. Mármost Bartók utolsó alkotóperiódusaiból származó, táncintonációjú finéléinak főtémáira *(Zene,* kétzongorás *Szonáta, Kontrasztok, Hegedűverseny, Divertimento, Concerto* és *3. zongoraverseny)* valamennyi esetben e sorokra tagolódó, olykor periodizáló szerkesztés a jellemző. Nem hagyható figyelmen kívül e tekintetben a *Szólószonáta* egyik legfontosabb mintája, Kodály gordonkára írott *Szólószonátája* (op. 8, 1915) sem, melynek 3. tétele, egy szonátaformában álló rusztikus táncfinálé, periodizáló témák egymáshoz fűzéséből alakítja ki nagyszabású szerkezetét.



3. kotta. Kodály: Szólószonáta gordonkára *op. 8, 3. tétel, 1–25. ütem*

15 A *Presto* formálásával kapcsolatban ezen a ponton feltétlenül említést érdemel az 1936–39-es *Hegedűverseny* 3. tétele, melyben az 1. tétellel közös tématerületek között időről-időre éppen úgy tűnt fel egy triolaritmusú epizódanyag, mint ahogy a 16-odos téma meg-megszakítja az említett három téma által felépített eseménysort. Mindkét esetben egy olyan perpetuum mobile-jellegű, virtuóz karakterű zenéről van szó, melynek aszimmetrikus szerkezete nem dallamsorok, hanem tonális síkok szerint tagolódik (utóbbiak a *Hegedűversenyben* kvart- illetve kvint-távolságra, a *Szólószonátában* terctávolságra helyezkednek el). További összefüggést jelent, hogy bár a két saroktétel a *Szólószonátában* nem ugyanarra a tematikára épül, Bartók az első témák között a *Hegedűversenyéhez* hasonló módon osztotta el a karaktereket–intonációkat: a nyitótételek első témájának „verbunkos" zenéjére az utolsóban parasztzenei hangvétel felel. Vö. Kroó 213.

A 16-odos téma szerkezetének aszimmetriája eleve kételyeket ébreszt főtéma voltával kapcsolatban, s ezt a bizonytalanságot a hangzáskép még tovább erősíti. Az előírt tempóban s főleg a negyedhangos verzióban szinte követhetetlen hangközrelációk, az előadásmód *(con sordino, punta d'arco* – tehát *hangfogóval, a vonó csúcsánál játszva)* a 16-odos témát sajátos hangszínű és hangkészletű, izgalmasan szabálytalan zenei szerkezetté teszik.[16] Ezek a vonásai Kodály csellószonátájának egy másik részletével hozzák összefüggésbe: az op. 8 fináléjában a főtéma rekapitulációja előtt egy karakterében és hangzásában *(sul Ponticello)* nagyon hasonló anyag jelenik meg.



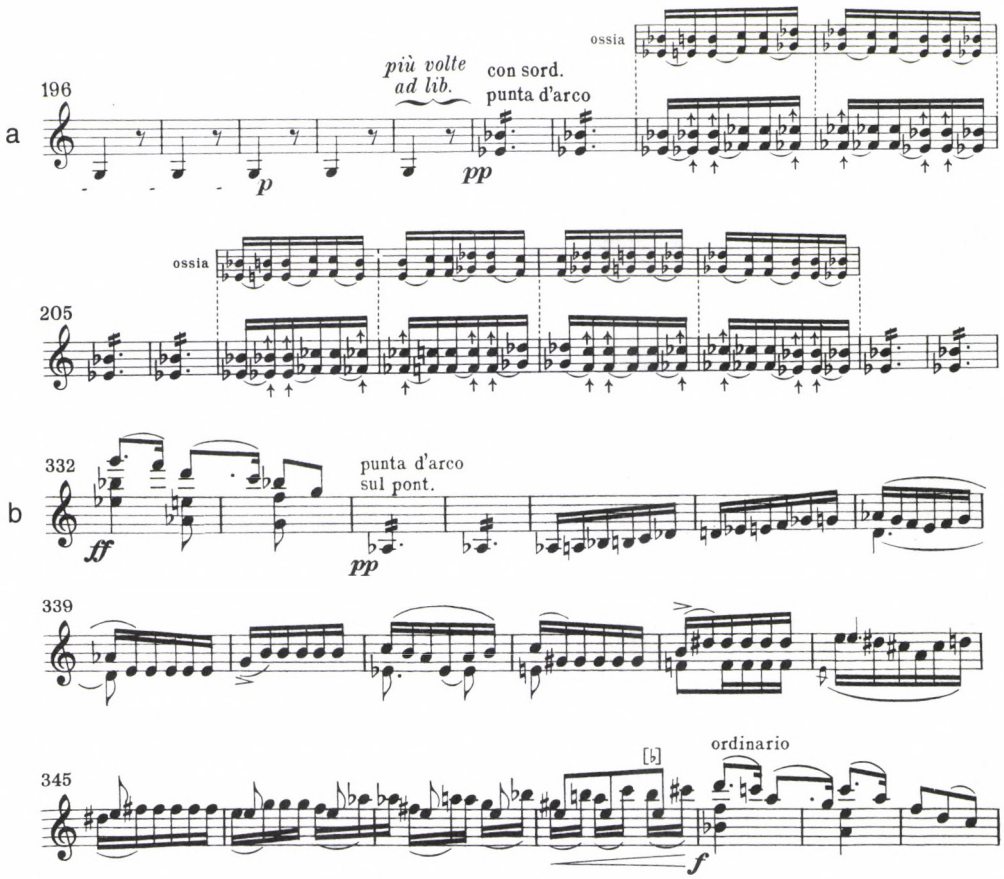
4. kotta. Kodály: Szólószonáta gordonkára *op. 8., 3. tétel, 326–351. ütem*

Mármost a tétel többi anyagának (elsősorban a tánctémának) világos tagoltsága magától értetődő módon sorolja be azokat Bartók előbb említett, dallamsorokból építkező finálé-témái közé. Mivel pedig a 16-odos téma szerkezete teljesen más elvek szerint épül fel, a *Presto* formadramaturgiájának kérdései is új összefüggésben kerülhetnek most tárgyalásra.

Kroó György fentidézett megállapításához visszakanyarodva, a témavisszatérések általa megfigyelt szabálytalansága a *Presto* és a hagyományos rondóforma-koncepció ellentétére figyelmeztetett.[17] Kroó szerint a tétel utolsó részét a 16-odos téma és a tánctéma egymásba fűzött motívumaiból alakítja ki Bartók, s darabját a *Tranquillo* téma felidézésével zárja le (407–414. ütem). Elemzésében külön is felhívja a figyelmet a 16-odos téma hagyománytól eltérő kezelésére. Tény, hogy míg második, kvintfogásban felhangzó megjelenése (201–269. ütem) teljes értékű rekapitulálásaként értékelhető, addig harmadik visszatérése (334–348. ütem) kezdő ütemeinek, a tulajdonképpeni témafejnek az elhagyásával a téma helyett inkább csak a jellegzetes mozgásforma felidézésére törekszik.

16 Természetesen közel ugyanezt a benyomást teszi a félhangos változat is, hiszen a tématerület karakterét meghatározó, a hangszínre és az előadásmódra vonatkozó utasítás ebben a verzióban is érvényben marad.

17 Kroó 250.

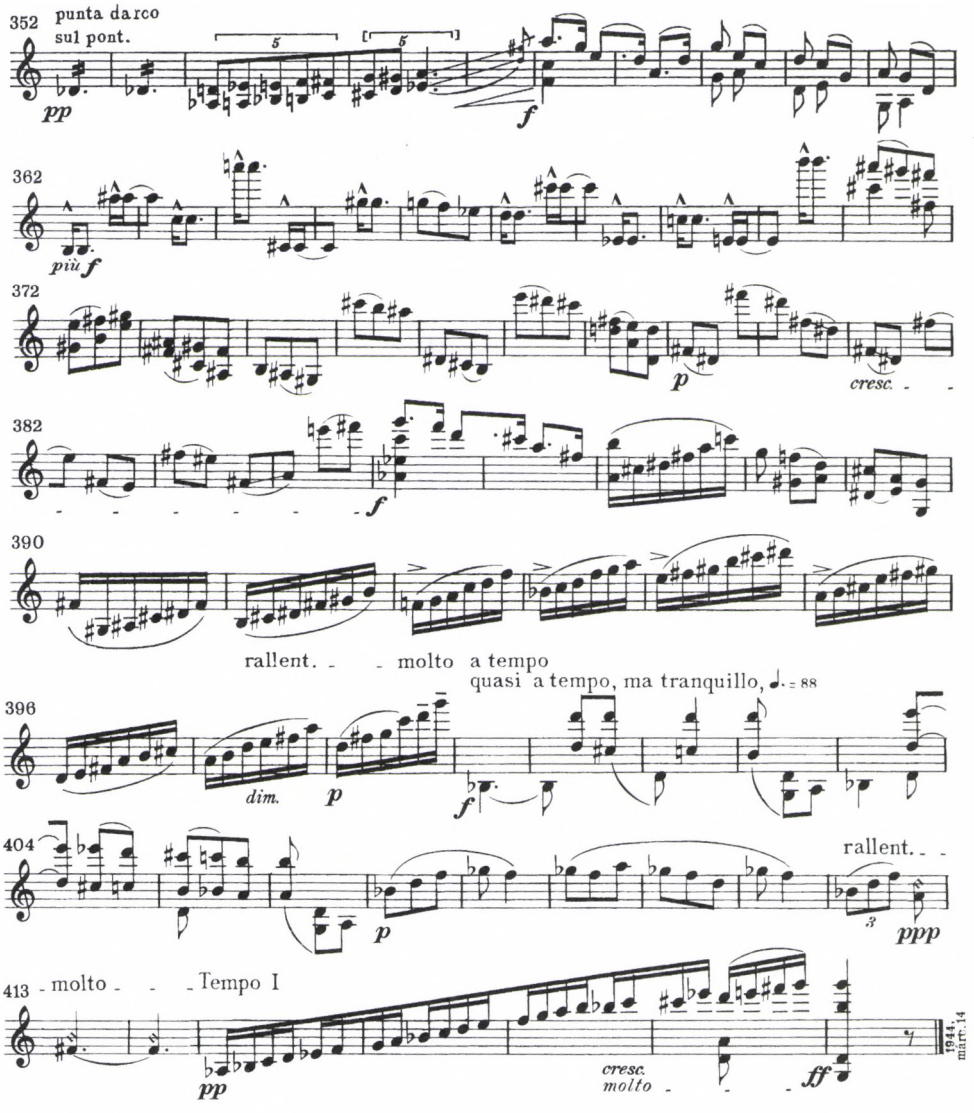


5a-b kotta. A Presto *196–212. / 332–351. üteme*

Bartók e megoldással lényegében lemond arról, hogy a tételnek ezen a pontján anyagát rondótéma funkcióban szerepeltesse. Tekintve, hogy ezt követően a téma a tánctéma zenéjével összefonódva még tovább morzsolódik, epizódszerepe a befejezés felé haladva a szerkezet egészében is egyre szembetűnőbbé válik, a *Presto* formálására vonatkozó újabb kérdések feltevésére sarkallva az elemzőt.

A 16-odos téma három megjelenését feltételesen kiemelve a tétel szerkezetéből, a három másik téma által meghatározott forma – éppen kidolgozásuknak és visszatéréseiknek a hagyományos stratégiákat híven követő kivitelezése miatt – egy másik klasszikus formamodellt, a szonátaformát jelöli meg a *Presto* formálásának lehetséges alapelveként. Egy megjegyzéssel: a tánctéma rapszódiaszerű kezelése nem hagy teret benne szabályszerű kidolgozási résznek. Kétségtelen: az, hogy a végleges formában a 16-odos témával egy időről időre újra jelentkező, önálló dramaturgiai funkcióval bíró, karakterében és felépítésében idegen testnek tűnő zenei anyag is szót kér, a három említett téma által több-kevesebb szabályossággal meghatározott eseménysor körvonalait erősen elhalványítja. E formai és dramaturgiai többértel-

műséget még tovább fokozza az anyagok feldolgozásának módja, hiszen míg Bartók a tánctémát és a 16-odos témát nagy terjedelemben bontja ki, maradék két témájával kapcsolatban megelégszik az egyik inverz formában történő rekapitulálásával, a másikat pedig éppen csak felidézi tétele záró szakaszában.



6. kotta. A Presto *352–419. üteme*

Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy ebben a zárószakaszban az említett két téma mellett megváltoztatott sorrendben és fordításokban a 2. témát a tétel elején kísérő–továbbvezető anyagok is visszatérnek, tovább erősítve a hallgatóban az expozíció–rekapituláció érzetét. A tétellel kapcsolatban tehát legin-

kább egy olyan összetett, a rondó- és a szonátaforma elemeit egyaránt felmutató szerkezetről lehet beszélni, melynek értelmezését megnehezíti, hogy nem kezdő-, hanem 101–117. ütemei szólaltatják meg valódi főtémáját; benne két ellentétes dramaturgiai funkciójú anyag körülbelül hasonló arányban van kidolgozva, míg egyes, a komponálás kezdetén fontosnak tűnő ötletek lényegében passzív szereplői lesznek a végleges eseménysornak. A *Presto* végső soron egy sokszínű, laza szövésű, az ellentétes karakterű anyagok ütközéséből fakadó nagy belső feszültségű, rapszódiaszerű táncfantáziában nyeri el végleges alakját.

Miért változtatta meg Bartók a tétel eredeti cselekményét, helyezte át a 16-odos téma első megjelenését a *Presto* elejére, kiváltva a formára és a dramaturgiára vonatkozó kérdéseket? A koncepcióváltás lehetséges magyarázata a *Szólószonáta* nagyformájának értelmezéséből származik: az első változat indítását, a nyitótéma a hemiolás ritmika barokk jellege ellenére félreismerhetetlen parasztzenei hangvételét Bartók minden bizonnyal túlzóan közvetlen utalásnak érezte egy, az első három tételben a *sonata da chiesa* mintát követő darab stratégiailag egyik legfontosabb pontján, a finálé kezdetén. A *perpetuum mobile* jellegű 16-odos téma sokkal közelebb áll a Bach-szólószonáták fináléinak lendületes, virtuóz zenéléséhez, az egyszólamúságot latens többszólamúsággal keverő írásmódjához, mint az anyagában–hangzásában inkább a kortárs hegedűrepertoárral kapcsolatot tartó tánctéma – nem beszélve arról, hogy ennek az anyagnak az idehelyezésével Bartók a tétel első pillanataiban még nem fedi fel kártyáit, nem árulja el azt az üzenetet, melyet a fináléra bízott.[18] Azt, hogy az előző tételek több évszázados történeti hagyományra támaszkodó sokféle intonációját a *Szólószonáta* esetében is egy rusztikus táncfinálé csendíti majd ki, diadalmas erővel és emelkedett, ünnepi hangütéssel.[19]

A második változat értelmezésében hipotézisekre támaszkodó elemző a *Szólószonáta* keletkezéstörténetének vizsgálatával éppen ezen a ponton talál újra rá egy, már említett összefüggésre: a *Szólószonáta* komponálásával egyidejűleg a *Concerto* zongorakivonatán dolgozó Bartók pályáján nem egyedülálló jelenség, hogy életművének egy régebbi darabja meghatározó hatást gyakorol formálódó új kompozíciójára. A *Presto* esetében is annak a kezdetben alaktalanul gomolygó, a mozgás szinte zsigeri örömét sugárzó zenélésből megszülető nagy táncfinálé-modellnek a hagyományos formai kereteket szétfeszítő újraalkotásáról van szó, melynek a *Concerto* zárótétele volt kissé szigorúbban szerkesztett, például szolgáló letéteményese. Az első szakasz perpetuum mobile-zenéjéből kirobbanó, sorokból építkező tánctémákat feldolgozó zárótétel koncepciója a nagyzenekar és a szólóhangszer eltérő lehetőségein ugyanazt az üzenetet, Bartók győztes „életigenlésének" üzenetét hordozza és közvetíti az amerikai évek e két mesterdarabjának fináléjában.

18 Vö. Somfai 2000 76.
19 Vö. Kroó 250.

Felhasznált irodalom, az alkalmazott rövidítések jegyzékével

Krónika — ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Brunner, Georg: *Béla Bartók's „Sonata for Solo Violin."* München: 1984.

Coonce — Coonce, Phillipp: *The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin.* DMA dissertation, Manhattan School of Music, 1992.

Gillies, Malcolm: *Bartók's Sonata for Solo Violin: An Analysis.* M. Mus. dissertation, University of London, 1981.

Gillies, Malcolm: *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works.* New York & London: Garland Publishing Inc., 1989.

Gillies, Malcolm. „Final Chamber Works." In *The Bartók Companion.* Malcolm Gillies (szerk.) London: Faber and Faber, 1993, 331–345.

Kovács 1974 — Kovács János: „Bartók Béla: Hegedű szólószonáta." In *A hét zeneműve 1975/1.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 114–124.

Kroó — Kroó György: *Bartók-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Lenoir — Lenoir, Yves: „Contributions à l'étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók (1944)." In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 23,* Ujfalussy József (szerk.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981, 209–260.

Nordwall — Nordwall, Ove: „The Original Version of Bartok's Sonata for Solo Violin." In *Tempo 74* (1965) 2–4.

Petersen, Peter: „Bartóks Sonata für Violine solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen." In *Musik-Konzepte 22 – Béla Bartók.* Heinz-Klaus Metzger és Rainer Riehn (szerk.) München: edition text + kritik, 1981, 55–68.

Petrovitsch, Brigitte: *Studien zur Musik für Violine solo 1945–1970.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972.

Somfai László: *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Somfai 2000 — Somfai László: *Bartók kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord, 2000.

Stevens — Stevens, Halsey: *The Life and Music of Béla Bartók.* Oxford: Clarendon Press, 1993, 223–226.

Vikárius — Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.

ABSTRACT

Balázs Szabó*

FORM UND DRAMATURGIE IN DEM FINALE BARTÓKS SONATE FÜR VIOLINE SOLO

Während der kompositorischen Arbeit seiner Sonate für Violine solo hat Bartók die Konzeption des Schlusssatzes teilweise geändert. Der Komponist hat aus der ursprünglichen Form des Satzes einen 100-taktigen, durch einer schnellen, virtuosen 16-el Bewegung bestimtten Abschnitt herausgehoben um die endgültige Variante mit diesem Abschnitt anzufangen. Diese Änderung formt aber nicht nur die Struktur des Satzes um, sondern beeinflusst auch den dramaturgischen Aufbau. Die Abhandlung möchte die Gründe dieser Veränderung durch die Analyse der zwei Form-Varianten erklären und die neue dramaturgische Zusammenhänge interpretieren.

* Balázs Szabó geboren 1970 in Székesfehérvár. Studien der Musik (Violine und Kammermusik) bei Csaba Pothof in Győr 1989–1993. 1993– Unterrichtstätigkeit in der Hermann László Musikschule in Székesfehérvár. 1995–2000 Studium der Musikwissenschaft in Budapest bei György Kroó, László Somfai, Tibor Tallián, László Dobszay. Seit 2000 arbeitet er an seiner Doktorarbeit bei László Somfai. 2002– Unterrichtstätigkeit an der Széchenyi Universität in Győr. 2001–2003 erhielt er das Zoltán Kodály Stipendium.

Felhívás

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
valamint az MTA Zenetudományi Intézet
nemzetközi zenetudományi konferenciát szervez

Dr. Bárdos Kornél O. Cist.
halálának 10. évfordulója alkalmából

Városi és udvari zene
a történeti Magyarországon és a szomszédos régiókban, a 16-19. században
címmel

2003. november 28-29-én,
a Régi Zeneakadémia (Budapest, Vörösmarty u. 35.) Liszt-termében.

Dr. Bárdos Kornél (1921–1993), a zenetudományok doktora, az MTA Zenetudományi Intézet tudományos főmunkatársa, a magyar zenetörténet kiemelkedő jelentőségű kutatója volt. Munkásságának középpontjában a 16–18. századi magyarországi zenetörténet kutatása állt, melynek eredményeit hat városmonográfiában (Pécs, Tata, Győr, Sopron, Eger, Székesfehérvár), és az általa szerkesztett *Magyarország zenetörténete* II. kötetéhez írt fejezetekben, valamint számos cikkben és tanulmányban foglalta össze. Bárdos máig felülmúlhatatlan, iskolát tertemtő levéltári kutatómunkájának és forrásfeldolgozásának köszönhető, hogy fokozottan ráirányult a figyelem a jelentősebb magyarországi városok színvonalas zeneéletére, miként arra is, hogy némely városunk jelentős mennyiségű régi zeneművet őrzött meg. Elsősorban az ő munkásságából eredeztethető a 16–18. századi Magyarországon működött komponisták személye iránti érdeklődés megélénkülése, amely egyfelől forráskiadványokat eredményezett, másfelől lehetővé tette hogy e korábban ismeretlen mesterek művei a magyar hangversenyéletbe, illetve a hanglemezkiadásba is bekerülhessenek.

A Bárdos-emlékkonferencia hivatalos nyelve: német, angol és magyar.
Az előadások terjedelme max. 25–30 perc. Az előadók jelentkezését – a megjelölt témával kapcsolatos referátumok címének és rövid tartalmi összefoglalásának mellékelésével – a következő címekre várjuk:

Farkas Zoltán
MTA Zenetudományi Intézet, 1014 Budapest, Táncsics u. 7. e-mail: zfarkas@zti.hu

Király Péter
Glockenstr. 34, D-67655 Kaiserslautern, e-mail: P-Kiraly@t-online.de

Jelentkezési határidő: 2003. augusztus 31.

A külföldi résztvevőkre való tekintettel a magyar nyelven elhangzó előadásokból német fordítás készül.

Solymosi Tari Emőke

»A SZERETET ÉS A SZÉPSÉG SZIGETE«*

Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához

Lajtha László opera buffájának tanulmányozásakor[1] – a szerzőre vonatkozó irodalom minél teljesebb megismerése érdekében – a tudományos igényű munkák mellett újságcikkek, népszerűsítő írások sokaságát is átolvastam. Döbbenten tapasztaltam, hogy micsoda variációsorozata született meg az elmúlt évtizedekben annak az immár közhellyé vált megállapításnak, mely szerint Lajtha oeuvre-jét a magyar népzene és a 20. század eleji francia műzene kettős hatása, szerves egysége jellemezte. Bár ez igaz, de csak részigazság, ami egyrészt könnyen félrevezethet, másrészt cseppet sem segíti elő a még mindig alig ismert Lajtha-zene és az érdeklődő közönség találkozását. Lajtha összegyűjtött írásainak egy része (egyelőre csak az I. kötet anyaga) már 10 évvel ezelőtt megjelent Berlász Melinda gondos közreadásában,[2] ám még az ezen írásokból levonható következtetések sem váltak széles körben ismertekké. Előadásomban néhány adalékot szeretnék nyújtani annak bizonyításához, hogy a komponista számára a 17–18. századi osztrák, német, itáliai művészet nem volt kevésbé fontos inspiráció a századforduló francia zenéjénél és – talán ezt is mondhatjuk – a magyar népzenénél. Azt szeretném bemutatni, hogy a mindenekelőtt *humanista* Lajtha a nagy francia forradalom előtti aranykor megidézésével – és sokszor az ebbe való belső meneküléssel – valójában a *klasszikus szépségideál* fenntartására, *szintézisre és általános európai érvényességre* törekedett. Mondanivalóm alátámasztásához eddig kiadatlan, a szerző esztétikájának megismerése szempontjából alapvető jelentőségű Lajtha-levelekből is idézek. E leveleket és egyéb dokumentumokat a Lajtha-hagyaték rendezésekor ismerhettem meg, amikor szinte a teljes anyagot kézbe vehettem.[3]

---

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 25-én elhangzott előadás részben átdolgozott szövege.

1 Solymosi Emőke: *Lajtha László vígoperája, A kék kalap (Le chapeau belu, Op. 51). A mű keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai.* Zenetudományi szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2002.

2 *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992. A továbbiakban: *Írások I.*

3 Ezúton is kifejezem köszönetemet Dr. Lajtha Ildikónak, a zeneszerző unokahúgának és jogörökösének, aki engedélyezte a levelek és egyéb dokumentumok kutatását.

Egyes méltatók odáig mennek a mester franciásságának hangsúlyozásában, hogy azt állítják, zenéjéből teljesen hiányzik a német szellem.[4] Ez furcsa következtetés, hiszen Lajtha számára – különösen a diákkorában Lipcsében tett tanulmányútja óta – Johann Sebastian Bach zenéje volt az egyik legmeghatározóbb élmény. Valósággal istenítette az osztrák Mozartot, de fontos hatást jelentett stílusára a gregorián dallamvilág, a németalföldi és itáliai reneszánsz vokálpolifónia is, hogy ezúttal csak néhányat említsünk a nem francia példák közül. Mint Tallián Tibor rámutat, a komponista nem is „személyes vagy nemzeti motívumokat akart eltanulni a franciáktól, hanem a szabad, racionális válogatás, az eklektika módszerét."[5] Hogy ez mennyire így van, igazolják Lajtha saját szavai is az általa leginkább csodált francia mesterről, Debussyről:

> Megtisztítja anyagát mindattól, amit tehetségtelen zeneiparosok raktak rá. És egyszerre csak amikor színaranyként csillog kezében a zene, rátalál arra, hogy ami a kezei között van, nem más, mint a régi mesterek igazsága.[6]

Egy igen értékes adatokat nyújtó, 1952-ből származó, kiadatlan levelében pedig így ír:

> Debussy vezetett, akiről rögtön éreztem, hogy nem utánozható, csak példa-adó, abban, hogy a zeneiség területét, a hangzást, szonoritást elhagyni nem szabad, és mindenkinek magának kell megtalálni a saját nyelvét.[7]

A magyar népzene a komponista számára megújító erő, az elutasított romantikától és bizonyos későbbi irányzatoktól való függetlennek maradás eszköze, az ő kifejezésével „lélek- és stílusformáló ihlet".[8] A népdalban találja meg – ahogy mondja – „a spontaneitást, a tiszta és ösztönös éneket".[9] Lajtha nem tagadja muzsikája magyar jellegét, hiszen vallja, hogy „az anyanyelv, a hazai kultúra determinálja minden művész stílusát",[10] ám népzenekutatói munkásságát és a zeneszerzést külön tudja választani. Mikor egy francia újságíró némi csodálkozással jegyzi meg, hogy a nemzetközi hírű népzenekutató művein nemigen érződik a folklór hatása, Lajtha így válaszol:

> Ez a munka a zeneszerzői tevékenység peremén helyezkedik el. Nem áll szándékomban folklórzenét írni.[11]

Ugyanebben a nyilatkozatban kijelenti:

---

4 Például: „[...] nagyigényű zenéjének unikuma, hogy germán elem egyáltalán nem tapad hozzá!" Fábián László: *„Lajtha László. Portré-vázlat."* Elhangzott a Fészek Klubban, 1969. március 19-én. (Gépirat a Lajtha-hagyatékban.)

5 Tallián Tibor: *Magyar képek. Lajtha László munkássága 1940–1944.* Rádióműsor: 1993. október 14.

6 Lajtha Debussyről tartott rádiós felolvasása 1947-ben. *Írások I.* 279–281. Az idézet helye: 280.

7 Lajtha önéletrajzának részlete fiainak írt leveléből, 1952. április 10.

8 „A magyar népzenéről." Előadás az 1950-es évek első felében. Kézirat. *Írások I.* 143–149. Az idézet helye: 148.

9 Pályakép *Írások I.* 14.

10 Uott

11 Claude Chamfray: „Laszlo Lajtha de passage à Paris." *Guide du Concert* 1962. június 22. Magyarul közli Berlász Melinda: *Írások I.* 295.

> Valójában az én eszményem szerint európai zenét szeretnék írni. Európának sok arca van. Azt szeretném, ha az én zeném lenne az egyik a sok közül.[12]

Márpedig saját nemzeti arculat nélkül nem lehet európainak lenni – tehetnénk hozzá. Idekívánkozik, hogy a történeti népzenekutatásban, például a verbunkos gyökereinek keresésekor, históriás énekek, egyházi dallamok gyűjtésekor is részben a 17–18. század kulturális örökségével foglalkozott, s maga mondta például a táncgyűjtéssel kapcsolatban, hogy ezáltal „valamennyi európai nép közös kultúrkincsét" lehet „a napfényre hozni."[13]

Lajtha mindenféle akadémizmustól irtózott. Merészen avantgárd, még az 1910-es években keletkezett zongoraműveire utalva az atyai jóbarát Bartók úgy találja, hogy „az atonális iskola követőjeként mutatkozik be s mint ilyen, talán Schönberghez áll legközelebb."[14] S bár Lajtha mindig is elismerte Schönberg érdemeit a romantika falainak lebontásában, úgy érezte, hogy

> hiábavaló volt minden forradalom az akadémizmus ellen, ha a minden iskolás akadémizmusnál szűkebb és vaskalaposabb szabályokat igénylő új zenei rendszert, a szerializmust akarjuk követni.[15]

A húszas évektől a romantika előtti korok műfajaihoz, formáihoz, szerkesztésmódjaihoz nyúl vissza, kapcsolódva a közvetlen nagy elődök, Debussy, Ravel, valamint kortársai, a francia Hatok vagy Prokofjev neo-stílusaihoz. Már az 1923-ban komponált Op. 5-ös *I. vonósnégyes* alcíme *Kettősfúga és rondó,* a négy évvel későbbi *Vonóstrió* alcíme *Sérénade,* s olyan tételeket találunk benne, mint *Marcia, Canzonetta, Scherzo,* és ettől kezdve rendre sorakoznak az olyan elnevezések, mint *Fuga, Toccata, Aria, Capriccio, Fantasia..* Említést érdemel a menüettek rendkívül nagy száma. Hamarjában hetet[16] sorolhatnánk fel belőlük, ami egy 20. századi magyar komponistánál legalábbis szokatlan.

Lajtha valódi művészi szándékainak megértéséhez a legautentikusabb helyről érkezik a segítség. A több száz kiadatlan levélből hadd idézzem ars poeticájának egyik megfogalmazását a fiatal festőbarátho z, Fekete Istvánhoz írt gondolatok közül.

> A művészet az ember szépség-ösztönének a kifejezése. Mentől kulturáltabb, finomabb, – humanistább – (ez utóbbiban benne foglaltatik minden) valamely kor, annál nemesebb, finomabb, emberibb szépségideálja és ennek megvalósítása. Az első háború utántól kezdve a művészet barbár lett. Primitív néger szobrok, álarcok és egyéb hasonlók az ideáljai. Nem veszi észre, hogy az a hellén-európai kultúrától merő idegen civilizáció terméke, amelyet lényegében ép úgy [sic!] nem tud felhasználni, mint ahogy Baudelairetől kezdve Valéryig egy francia költő nem tudna mit csinálni valamely primitív nép gutturalis szavával, azért, mert az egyszerűen nem francia szó. Ha megítélem Braque-ékat [...] azért te-

12 Uott.

13 Lajtha László: „Népies játékok és táncok Magyarországon." Előadás a prágai I. Nemzetközi Népművészeti Kongresszuson, 1928-ban. *Írások I.* 171.

14 Bartók értékelése a Chesterianban, 1922-ben. *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Közreadja Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 916.

15 „Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből." *Muzsika* 1972. július, 5.

16 Menüettet tartalmaznak a következő Lajtha-művek: Op. 26, Op. 33, Op. 39, Op. 49, Op. 51, Op. 57, Op. 64.

szem, mert elvesztették a szépséget, és lényegileg barbárrá tették azt, ami a legkényesebb, a legfinomabb, és mindannyiunk számára a legféltettebb valami: a szépséget.[17]

Egy szintén 1954-ből származó, fiaihoz írott, kiadatlan levelében[18] Lajtha meghatározza önmaga zenetörténeti helyét:

> Ha van valami új abban a szerepben, amelyet a muzsika történetében vállalni szeretnék, akkor [...] az, hogy visszavinni a sok „izmus" után a muzsikát a humanizmus területére. Nagy gesztusok, u. n. mélységek nélkül való emberi emberhez, amilyen volt a muzsika Haydn és Mozart kezeiben.

Fekete Istvánnak 1960-ban írt levelében kijelenti:

> Nekünk magunknak kell megtalálnunk azt, ami a mienk és ami szép. Többször leírtam már neked ezt a szót: új-humanizmus. Itt kell valahol keresgélnünk. Persze van ebben valami látszólagos visszatérés a régihez. Ez azonban nem több annál, mintha valaki letér egy széles útról, amely mindig új tájakra vezetett, s amelyet zsenik merészsége lendített hidakon, viaduktokon keresztül hegyről hegyre, és ugyanazon az egy kis kupacon lévő erdőben bolyong ösvényről ösvényre. Valahogy meg kell találnia az új tájakra vezető utat, a réginek a folytatását. Még akkor is, ha mély szakadék választja el a két rétet, s azok közé merész, egyíves hidat kell vernie. Így kell visszanyúlni egynémely olyan eszközhöz, amelyet általában használtak előttünk is.[19]

Egyébként már jóval korábban, egy 1937-es firenzei kongresszuson is megfogalmazza, hogy „az új nemzedék feladata a szintézis, nem pedig a bármi áron való előretörés", és hogy meg kell teremteni „a mai ember emberi arcát és emberi hangját."[20]

A zeneszerző saját szavaiból is tudjuk,[21] hogy számára a művészetben a megnyilvánulás ösztönössége, spontaneitása nem kevésbé fontos, mint a struktúra vagy általában a mű intellektuális oldala. A visszanyúlás célja a tartalom és forma, emóció és intellektus egyensúlyának keresése (márpedig a francia forradalom előtti időre ez sokkal inkább jellemző, mint a 19–20. századra), a korok közötti szabad közlekedés, a különböző stílusok szintézise pedig nem technikai kérdés, hanem az általános emberit és az általános európait hivatott felmutatni.

A harmóniák egyszerűségére való törekvés már a viszonylag korai Lajtha-opuszokban megjelenik. A legjobb barátnak, Henry Barraud zeneszerzőnek írt levélben is szerepel, és a népzenegyűjtő munkatárs Erdélyi Zsuzsanna is feljegyezte a következő történetet: amikor Bartók tréfálkozott Lajtha Op. 9-es, 1927-ben keletkezett *I. vonóstrió*jának sok hármashangzatán, a fiatalabb mester sorra leütötte

17 Lajtha László levele Fekete Istvánhoz, 1954. január 2.

18 1954. december 25.

19 A levelet közli: Berlász Melinda. „Lajtha Lászlóra emlékezünk." *Confessio* 1988/2, 82–87. Az idézet helye: 86.

20 Magyarul először Kolozsvárott jelent meg, a *Pásztortűz* című folyóirat 1941/2. számában, a 67–71. oldalon. *Írások I.* 255–259. Az idézet helye: 259.

21 Lajtha levele Henry Barraud-hoz, 1953. január 7. Magyarul közli Berlász Melinda. *Magyar Zene* 1993/1, 19–23.

a nagy és kis szekundokat, majd az összes 12 kromatikus hangot, mondván, hogy az ily fokozódó disszonanciákat nevezték fokozódó bátorságnak. Én pedig a legbátrabb dolognak azt tartom, ha leütik ezt a hármashangzatot: c-e-g.[22]

A kulcsszavakat összegezve: szépség, finomság, zeneiség, egyszerű harmóniák, a régi folytatása, szintézis, emberközpontú művészet, általánosságban az „elveszett szépség" keresése. Ez utóbbi, Proustra utaló megfogalmazással válaszolt Lajtha egy francia újságírónak, amikor az azt kérdezte tőle, hogy mivel foglalkozott a II. világháború évei alatt. Lajtha azt felelte, hogy „az eltűnt szépség nyomában" járt,[23] és itt nemcsak a *szépség*et kell hangsúlyoznunk, hanem azt is, hogy ez a szépség – ha nem is végérvényesen, hiszen még érdemes a keresésére indulni – *eltűnt*.

Lajtha László, ez a jómódú és művelt polgári családba született művész végigharcolta az I. világháború négy évét, megélte a még borzalmasabb másodikat (közben menedéket nyújtva nem kevés üldözöttnek), a kommunista diktatúra alatt egyenes gerincét megőrizve átvészelte az Andrássy úti kihallgatásokat, útlevelének bevonását, vezető állásainak elvesztését, zeneszerzőként és pedagógusként való mellőzöttségét, nyugaton élő fiaitól, unokáitól, barátaitól és munkatársaitól való elszakítottságát, az 1956-os forradalom leverését, de még azt is, hogy a legelső magyar zeneszerzőként, akit (1955-ben) a Francia Akadémia halhatatlanjai közé választottak, székfoglalóját – útlevélkérelmének elutasítása miatt – csak hét évvel később tarthatta meg. Számára a művészet feladata nem a realitás tükrözése, hanem egy ideális világ megteremtése volt. A művész belső világának gondolata feltűnően sokszor jelenik meg leveleiben, különösen az 1948 és 1950 között írt vígoperájával, *A kék kalap*pal kapcsolatban, de általánosságban is, így például a Radnai Gábornak írt sorokban:

> [...] minden igazi művésznek két világa van. Az egyik a saját birodalma, amelyet soha senki el nem vehet tőle; ez mindég erős és tiszta marad.[24]

Fekete Istvánt pedig így „tanítja" 1956-ban:

> Ne felejtsd el, hogy a művészet csak gazdagabb és szebb lehet a valóságnál.[25]

E gazdagabb és szebb világ kialakításában Lajthát leginkább a francia forradalom előtti időszak segíti, amelyet már ifjúkorától buzgón tanulmányoz. Már említettük a lipcsei tanulmányokat, Bach kontrapunktikájának megismerését. Az 1911 és 1913 között Párizsban töltött félévek során a Schola Cantorum egyik alapító tanára, a César Franck szellemiségét továbbvivő Vincent d'Indy erőteljesen ösztönözte az ifjú komponistát a régi muzsika – főként a gregorián és olyan, akkoriban elfeledett

22 „Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből." I. h. Ugyanez a történet az 1953. január 7-én, Henry Barraud-hoz írt levélben is szerepel; magyarul közli Berlász Melinda. *Magyar Zene* 1993/1, 20.

23 Az interjúról Lajtha is megemlékezik a *Film, Színház, Muzsikában* 1962. december 7-én megjelent, Gách Marianne által készített beszélgetésben. *Írások I.* 297–299. Az idézet helye: 298.

24 Lajtha László levele Radnai Gáborhoz, 1957. szeptember 16.

25 Lajtha László levele Fekete Istvánhoz, 1956. július 15.

mesterek megismerésére, mint Palestrina, Monteverdi, a Couperin-ek vagy Rameau. Ujfalussy József – éppen Lajthával kapcsolatban – hívja fel a figyelmünket arra, hogy a Schola Cantorum a német zenével is szorosabb kapcsolatot tartott fenn, mint a Conservatoire.[26] Az 1914 és 1918 között a fronton töltött évekről maga Lajtha írja, hogy „Bach és Palestrina voltak mestereim"[27] (az életműben ezt többek között az 50-es évek belső száműzetésében írt egyházi kompozíciók bizonyítják). Egy 1917-es, menyasszonyának küldött levélben tudatja, hogy Bach fúgáit és Mozart *Don Giovanni*ját[28] is tanulmányozza a harcok szüneteiben.

Lajtha László a Nemzeti Zenede tanáraként – ahogyan erre Breuer János is felhívja figyelmünket egyik dolgozatában[29] – a Schola Cantorum mintájára nagy teret adott a régi zenének, különösen Bachnak, de betanította Telemann, Corelli, Händel műveit is. 1925-ben Bach *V. brandenburgi versenyé*ben mindössze 8 tagú együttesre (3 hegedű, 2 mélyhegedű, 3 gordonka)[30] bízta a szólistacsoport kíséretét, ami akkoriban ugyancsak forradalmi tett volt. Szintén a 20-as években síkra szállt a csembaló continuo-hangszerként való alkalmazásáért, de – a historikus játékmód propagálása terén kollégáit legalább fél évszázaddal megelőzve – írt a régi vonásnemekről és vonókezelésről is. 1922 őszén Lajtha rendezett első ízben nyilvános kiállítást a Nemzeti Múzeum hangszergyűjteményéből,[31] hat évvel később pedig egy olyan hangszergyűjtemény létrehozását szorgalmazta, amelyben a régi instrumentumok megszólaltatásának módját is el lehetett volna sajátítani.[32] A rádió zeneigazgatójaként 1945-ben Purcell-koncertet szervezett, amelyen az angol mester kamarazenéje gambán és csembalón szólalt meg. Hangszertörténeti tanulmányaiban témánk szempontjából talán a hangzás finomságával és árnyaltságával kapcsolatos mondatok a legfontosabbak, például az, amit az egyenes fuvoláról ír:

> Tulajdonképpen nem a rézsútos ölte meg, hanem azok az új esztétikai elvek, amelyek megölték a régi orgonát, cembalót, lantot, violákat, amely elvek megölték a régi hangszereket az új, az erősebb, brutálisabb hangúak kedvéért.[33]

A régi lantokról ezt mondja:

---

26 Dr. Ujfalussy József: „Lajtha László neve jelzi, jellemzi ezt az intézményt." *Parlando* XXXII. évf. 10–11. szám (1990), 11–14. (Ujfalussy József beszéde 1989. III. 31-én, a szentesi állami Zeneiskola névfelvételi ünnepségén.)

27 Lajtha önéletrajzának részlete, fiainak írt leveléből, 1952. április 10.

28 Lajtha levele menyasszonyának, Hollós Rózának, 1917. június 21.

29 Breuer János: „Lajtha László, a »régizenész«." *Muzsika* 1992. április, 4–7.

30 A növendékhangverseny (akkori kifejezéssel „előadási gyakorlat") 1925. május 3-án volt. Lásd: *A Nemzeti Zenede évkönyve az 1924–25. évről*. Összeállította Kern Aurél. Budapest: a Nemzeti Zenede kiadása, 1925, 20.

31 Berlász Melinda: „Lajtha László egy éve a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályán. Néhány adat népzenekutatásunk történetéhez." In: *Zenetudományi dolgozatok 1978*. Szerkesztette Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979, 119–124, az adat helye: 121.

32 Lásd: Breuer i. m. 6.

33 „Magyar hangszerábrázolásokról". *Muzsika* 1929. november, 28–35; *Írások I.* 214–227. Az idézet helye: 223–224.

[...] különös tekintettel voltak a hangzás minden oly finomabb árnyalatára, amelyeket a hang fokozott erőssége csak elmosott volna.[34]

Bár Lajtha sok művében használ igen nagy zenekari apparátust, célja nem a monumentális hangzás, hanem a színek pazar gazdagsága. Az imént elmondottak alátámasztják, hogy ez a hangzásideál nemcsak a századforduló francia nagymestereinek hatása, hanem a 17–18. századi zenéé is.

A Szabadság téri református templomban Lajtha hosszú időn át vezette a Goudimel énekkart és az ahhoz később csatlakozó hangszeres együttest, s a koncerteken ismeretterjesztő előadásokat is tartott. Többek között Kálmánchey Zoltánnak az özvegyhez írt leveléből[35] tudhatjuk, hogy a rendszeresen előadott szerzők között szerepelt: Corelli, Vivaldi, Rameau, Haydn és Mozart.

Özvegye és a közeli munkatárs Erdélyi Zsuzsanna egybehangzóan állítják, hogy a Lajtha által legnagyobbnak tartott zeneszerző Mozart volt. Rajongásának írásos bizonyítéka a hagyaték egyik becses, kiadatlan darabja, a Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából 1941-ben a Zenedében megtartott előadás gépirata, amely jelenleg a Hagyományok Házában található.[36] A szövegből értesülünk többek között arról, hogy a Nemzeti Zenedében az előző tanévben a zeneirodalom-ismeret kollégiumot Mozart művészetének szentelték. Lajtha elemezte a darabokat, beszélt a korról, amelyben születtek, és igyekezett eloszlatni „a mű vagy a művész körül keletkezett félreértéseket is." A gépirat nemcsak azt tanúsítja, hogy Lajtha milyen mélyen ismerte Mozart muzsikáját, hanem azt is, hogy saját emberi karakterét mennyire közelállónak érezte Mozartéhoz. Ő persze aligha vehette észre, hogy szinte ugyanazokkal a szavakkal jellemzi a bécsi mestert, mint két évtizeddel később saját magát. Mozartról ezt mondta:

> Finom lélek, amelyik könnyen reagál minden külső hatásra. Érzékeny, sokfélét befogadó természet, akinek nemcsak a lelkét, hanem művészetét is gazdaggá tette az élet.

Önmagáról pedig – 20 évvel később – ezt:

> Minden külső hatásra – természet, művészet, ember – a legfinomabb rezdülésig reagáltam. Ma, 70 éves koromra ugyanolyan érzékeny vagyok, mint akkor...[37]

A hagyatékban feltűnően nagy számban találunk Mozart-kottákat, köztük operapartitúrákat,[38] továbbá róla szóló könyveket. A bécsi klasszikus mester zenéje jelenti *A kék kalap* című opera buffa közvetlen inspirációját is. A szövegíró Madariaga

34 „Két régi lantról". *Zenei Szemle* (1. rész:) 1927. 3. szám, 82–87., (2. rész:) 1927. 4–5. szám, 118–121., *Írások I.* 191–200. Az idézet helye: 191.

35 1984. június 4.

36 Lajtha Mozart-előadásának szövegét a közeljövőben tervezem közreadni a *Magyar Zene* lapjain.

37 Erdélyi Zsuzsanna Szombathelyen, 1962. november 19-én jegyezte fel e szavakat. „Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből." I. h. 3.

38 Zongoraszonáták, vonósnégyesek, számos szimfónia, több divertimento stb. mellett az operák közül a *Figarót* és a *Varázsfuvolát* is megtaláljuk Lajtha kottatárában. Az 1917. június 21-én írt leveléből azt is tudjuk, hogy már a fronton elmélyülten tanulmányozta a *Don Giovanni* partitúráját.

visszaemlékezéséből[39] ismeretes, hogy Lajtha Londonban azzal az ötlettel állt elő, hogy a nagy francia forradalom előtt játszódó, *mozarti stílusú* opera buffát szeretne írni. Mivel a Mozart-vígoperák (különösen a *Figaro* és a *Così)* és a Lajtha-vígopera története egy tőről fakad, és a figurák a commedia dell'arte típusai, vagy azokkal rokoníthatók, már a librettók között is számtalan kapcsolódási pont fedezhető fel, de nyilvánvaló Mozart hatása a zenei megformálásban is. Az is megfigyelhető, hogy Lajthát mennyire foglalkoztatja a vidámság és a melankólia, a mosoly és a könny együttes jelenléte, akár Mozartról, akár Leonardo da Vinciről vagy éppen kedvenc rokokó festőjéről, Antoine Watteau-ról ír.

Lajtha *A kék kalap* helyszínét és idejét így határozza meg: „A cselekmény egy európai vidéki városban zajlik, 1700 körül." Az persze gyanítható, hogy ez az európai város valahol a mediterrán országokban, spanyol, olasz vagy francia földön található. A keletkezési idejét tekintve az operához legközelebbi színpadi mű, a *Capriccio*[40] című táncjáték egy nagy parkban lévő tisztáson játszódik, ehhez hozzáteszi Lajtha, hogy a „kosztümök és az építészeti stílus Watteau korszakára utal." Néhány évet visszaugorva az időben, feltűnik az 1941-ben született négytételes zenekari mű, a *Les Soli,*[41] amelynek II., menüett tétele a *Gilles* címet viseli. Watteau, a francia rokokó legjelentősebb festője egyik utolsó, a commedia dell'arte Pulcinella–Pierrot-figuráját[42] ábrázoló remekművéről[43] van szó, a szerző oda is írja: *Hommage à Watteau.*[44] Érdemes megfigyelni, hogy Lajtha mű- illetve tételcímeit összevetve a Watteau-képek címeivel, milyen sok egyezést, kapcsolatot találunk. A számos *Arlequin*-kép, a *Mezetin*-ek, a *Sérénade*-képek abban is segítenek, hogy megsejtsük Lajtha hasonló című muzsikáinak igazi karakterét. A gyakran a rokokó festő zenei párjaként emlegetett François Couperin egyébként az Op. 42-es, *Quatre hommages* című, 1946-ban írt fafúvós négyesben kap egy tételt. Az alcím sokatmondó: *La gracieuse ou Les tendresses mélancoliques..*

A párizsi arisztokrácia életét idillikus természeti környezetben, páratlan eleganciával és végtelenül finom fényhatásokkal megörökítő Watteau képei a kissé elmo-

39 Henry Barraud és további 9 szerző: „Témoignages sur László Lajtha." *Etudes Finno-Ougriennes.* Tome V. Paris: Editions Klincksieck, 1968, 49–72. Salvador de Madariaga visszaemlékezése: 57–59. Vö. Berlász Melinda: „Lajtha körkép, Párizs, 1968. Nyugat-európai és magyar alkotói kapcsolatok a Lajtha-memoárok tükrében (1929–1963)." *Magyar Zene* 2003/2, 167–178.

40 Op. 39, 1944

41 *Symphonie /„Les Soli" pour orchestre à cordes, harpe et batterie* Op. 33.

42 Watteau úgy festette meg a commedia dell'arte egyik állandó szereplőjét, ahogyan az olasz vándortársulatok megjelenítették Franciaországban. Az olaszok ezt a típusfigurát Pulcinellának vagy Pagliacciónak nevezték. Bő, fehér selyemruhát viselt nagy gombokkal, általában hegyes fehér süveggel.

43 1717–1719-ben készült, és a párizsi Louvre-ban található.

44 Hogy a rokokó festő mennyire foglalkoztatta a zeneszerzőt, jól mutatja egy 1960. május 1-jén, Pap Lajosnak íródott levél részlete: „Sem levélben, sem az életben nem szabadna a dolgokat halogatni, mert távolság és idő, némaság, olyan, mint a sivatagi homok: az ember észre sem veszi, mi mindent takart már el. A szeretetet nem, mert az el nem múlik, – hanem annak kifejezésében, az egymáshoz való állásban bizony sokszor olyan ügyetlenekké s bárdolatlanokká válhatunk, mint Watteau Louvre-béli képein Gilles, a fehérruhás bohóc." Ne felejtsük el, hogy 1960-ban Lajtha már 12 éve nem járt Párizsban, tehát legalább ennyi ideje nem láthatta Watteau alkotásait a Louvre-ban, mégis a *Gilles* jut eszébe.

sódott vonalakkal, a folyton jelenlévő melankóliával az álmok, a költészet birodalmába vezetnek minket, és nem véletlenül keltettek csodálatot a festészetre igen fogékony Lajthában. Hasonlóan ahhoz, ahogyan a tüdőbetegségtől szenvedő, nyugtalan életet élő francia mester a saját belső világát teremtette meg ecsetjével, Lajtha fent említett műveiben is egyfajta menekülésről van szó. A *Les Solit* 1941-ben, a háború alatt, a *Capricciót* 1944-ben, sokszor az óvóhelyen írta. Vígoperáját 1948–1950-ben, a megaláztatások idején, majd később a hangszerelés évei alatt is úgy tekintette, mint lelkének „titkos szobája".[45] S e művek csak a Watteau-val való legközvetlenebb kapcsolódást jelképezik. Erdélyi Zsuzsanna visszaemlékezett arra, hogy a gyűjtőutak idején Lajtha milyen gyakran emlegette Watteau egyik leghíresebb képét, a *L'embarquement pour l'île de Cythère*-t[46] (Indulás Kitéra szigetére). Erdélyi úgy érezte, hogy a komponista számára ez a festmény volt a „képi megfogalmazása egy távoli, ködös, misztikus, szép és békés világnak, ahová el lehet vonulni". Előadásom címe ugyanerre a festményre vonatkozik. Francis Poulenc a gyermekkora nyarainak színhelyéről írt műnek e Watteau-képpel azonos címet adott, mondván: ez is, az is „a Szeretet és a Szépség szigetének" felidézése.[47] (Egyébként Debussy is részben Watteau ihletésére írta meg a *L'Isle joyeuse*-t vagyis *A boldog szigetet* 1904-ben.)[48] Úgy tűnik, Lajtha számára a 17–18. századi művészethez való kapcsolódás jelentette egy sajnálatosan távol került világnak, „a Szeretet és a Szépség szigetének", a letűnt európai aranykornak a felidézését.

Végül hadd hívjam fel a figyelmet még valamire. A rokokó festő számos színházi tematikájú képet festett francia–olasz „párban" *(Comédiens français, Comédiens italiens; L'amour au théâtre français, L'amour au théâtre italien* és még sorolhatnánk). Lajtha Watteau iránti rajongásáról szólva nem elhanyagolható az a tény, hogy egy olyan *francia* festőről van szó, akinek munkáiban az *olasz* szellem ugyancsak megjelenik, aki tehát valamiféle általános latinitást képvisel. Bach és Mozart művészete hasonlóképpen olvasztja magába a kor olasz, francia és német eredményeit, tehát e mesterek – egyebek mellett – a különböző kultúrák szintetizálásban is példaképei az európaiságra törekvő Lajthának..

Mivel ez a konferencia a 70 éves Kárpáti János előtt is tiszteleg, engedjék meg, hogy előadásomat – összegzésként – néhány tőle származó, közel 22 évvel ezelőtt, egy hanglemezkritika részeként papírra vetett gondolattal zárjam, annál is inkább, mivel az eddig elmondottak ezeket a megfigyeléseket is alátámasztják:

45 Fiaihoz írt levél, 1952. december 16.

46 Watteau-nak két igen hasonló képe van: a *L'embarquement pour l'île de Cythère* 1717-ből, amely a párizsi Louvre-ban látható, és a *L'embarquement pour Cythère* 1718-ból, amely Berlinben, a Charlottenbourg palotában van.

47 Francis Poulenc: *Moi et mes amis*. [Én és a barátaim.] Confidences recueillies par Stéphane Audel. Paris–Genève: La Palatine, 1963, 37.

48 Debussy számára a boldogság valóságos helyszíne Jersey szigete volt.

> Lajtha hallgatása [...] rendkívüli kultúrát igényel: tudni kell értékelni a kompozíció mívességét, a mű történelmi távlatát, rá kell hangolódni erre a sajátosan finom lírára, melynek eszköztárából hiányzik minden, ami harsány, ami vad, ami elementáris. [...] Lajtha [...] a régi nyelvet szervesen egybeolvasztja saját zenei nyelvével, s az eredmény: mesteri ötvözet. Nem messze világító, inkább befelé forduló, maradandó értékű, a kor divatjával mit sem törődő alkotói vallomás.[49]

49 Kárpáti János: „A »harmadik mester«: Lajtha László." *Élet és irodalom* 1981. január 10.

ABSTRACT

EMŐKE TARI SOLYMOSI*

»THE ISLAND OF LOVE AND BEAUTY«

Some evidence suggesting 17th and 18th century inspiration in László Lajtha's music

László Lajtha (1892–1963), one of the most outstanding Hungarian composers of the first half of the 20th century and a member of the French Academy, is too often categorized as a musician whose primary influences were Hungarian folk music and French music of the turn of the century. In this essay the author seeks to prove that German, Austrian, and Italian arts of the 17th and 18th centuries also provided decisive inspiration for Lajtha. He was above all a humanist who strove to recall the European golden age through the preservation of classical ideals of beauty and the creation of a synthesis in his art. In the composer's own words: „According to my concept I would actually like to write European music. Europe has many faces, and I would like my music to be one of them." Quotations from unpublished letters by Lajtha are featured, which offer very important insight into the composer's sense of aesthetics.

* *Emőke Tari Solymosi*, born in 1961 in Budapest, received her degree in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. She also holds degrees in piano pedagogy and arts management. A journalist since 1987, she has taught music history at the Saint King Stephen Conservatory of Music since 1995, and at the Teachers' College of the Ferenc Liszt University of Music since 2001. She began researching Lajtha's life and works in 1988, and as a result she has lectured on Lajtha throughout Hungary as well as in Paris and Vienna. She has directed programs about him for Hungarian radio and television, written numerous articles and liner notes about his music, and is responsible for the internet database of his oeuvre. An earlier publication of hers in this journal focuses on Lajtha's opera buffa: „The Blue Hat. From inception to debut" (XXXIV/1, 1993).

Otto G. Schindler

EGY »COMMEDIA IN MUSICA« 1622-BEN SOPRONBAN – A HABSBURG BIRODALOM ELSŐ OPERAELŐADÁSA?[1]

Amennyiben a közép-európai országok zenés színjátszását ért legkorábbi impulzusok után érdeklődünk, természetesen az olasz központok kisugárzása említendő első helyen.[2] A kulturális javak átadásának kedveztek a Habsburgok észak-olasz uralkodócsaládokkal kötött dinasztikus kapcsolatai. A rokoni kötelékek révén éppen azokkal az udvarokkal jött létre a legszorosabb kapcsolat, amelyeknek vezető szerep jutott a zene, színház, valamint az ünnepségek művészete terén.

Már I. Ferdinánd császár is észak-olasz fejedelmekkel – Mantova, Ferrara és Toscana hercegeivel – házasította össze négy leányát. Fia, tiroli II. Ferdinánd 1582-ben Anna Caterina Gonzaga mantovai hercegnővel kötötte második házasságát, míg öccse, II. Károly, Alsó-Ausztria hercege a lányát, Maria Magdalénát 1608-ban a toszkán trónörököshöz, II. Cosimo de' Medicihez adta. II. Ferdinánd császár és III. Ferdinánd megint csak Gonzaga-házi hercegnőket vettek feleségül: II. Ferdinánd 1622-ben Eleonórával, I. Vincenzo mantovai herceg lányával kötötte második házasságát, s fia, III. Ferdinánd pedig Eleonórával, II. Carlo Gonzaga-Nevers herceg húgával ülte meg harmadik lakodalmát 1651-ben. Mindkét császári trónra került mantovai hercegnő magával hozta a bécsi udvarba családja kultúráját, és sosem hagyták, hogy megszakadjanak a hazájukhoz fűződő művészi kapcsolatok.[3]

1 Ez az írás alábbi tanulmányaim átdolgozott és kibővített változata: „Von Mantua nach Ödenburg. Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am Kaiserhof: Ein unbekannter Bericht aus der Széchényi Nationalbibliothek." *Biblos*, 46(1997) 2, 259–293; „L'incoronazione ungherese di Eleonora I. Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Absburgo." *Quaderni di Palazzo Te*, n.s. 5(1999). 70–93.

2 A magyar zenés színház kezdeteit illető legfontosabb szakirodalmat felsorolja Legány Dezső: „Hungary." In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: 1992, II, 771–773., valamint Szendrei Janka: „Hungary.", In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás, London: 2001, XI, 846–857. (856–857.); A korábbi osztrák zenés színházra lásd Rudolf Flotzinger–Gernot Gruber (szerk.): *Musikgeschichte Österreichs. I. Von den Anfängen zum Barock*. Szerk.: Rudolf Flotzinger. 2. kiadás. Wien [stb.]: 1995. Ezen belül különösen Othmar Wessely: „Das Werden der barocken Musikkultur" 253–297. és Herbert Seifert: „Die Entfaltung des Barocks." 299–361. – A témával foglalkozó magyar nyelvű írásokat megfelelő nyelvtudás hijján nem tudtam figyelembe venni.

3 Intra 342–363., 629–657; Alfred Auer [és mások.]: *Philippine Welser & Anna Caterina Gonzaga: Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II.* (kiállítási katalógus) Schloß Ambras 1998, Wien: 1998; A Gonzagákra valamint Mantova történetére általánosságban elsősorban lásd Giuseppe Coniglio: *I Gonzaga*. Milano: 1967; Romolo Quazza: *Mantova attraverso i secoli*. Bozzolo: ³1978; Chambers–Martineau; Kate Simon: *Die Gonzaga*. Köln: 1991.

I. Gonzaga Eleonóra (1598–1655) különösen a déli vidékek új zenedrámai vívmányainak bevezetésével szerzett érdemeket. Nemcsak a balett meghonosítása a bécsi udvarban köszönhető neki az 1620-as években, hanem az eddig ismertté vált legkorábbi operaelőadások is az ő kezdeményezésére vezethetők vissza.[4] 1955 óta – amikor Franz Hadamowsky színháztörténész első alkalommal beszámolt róla – az az olasz „Comoedie" számított a császári udvarban előadott „első olasz operá"-nak, amelyet Eleonóra 1625-ben II. Ferdinánd császár születésnapjára bécsi udvari énekesekkel előadatott.[5] Addig, de még jóval utána is, azt a bizonyos *Pastoral Comoediát* tekintették a Habsburg-udvar első operaprodukciójának, amelyet 1627-ben Eleonóra és a trónörökös III. Ferdinánd prágai kettős koronázásakor adtak elő, s amelyre elsőként Oscar Teuber és Paul Nettl hívta fel a figyelmet.[6]

Prágában azonban már tíz évvel korábban, 1617 farsang hétfőjén is sor került a *Phasma Dionysiacum Pragense* zenedramatikus előadására. Ennek „ötlete, verse és megírása" *(invenzione, poesia, e descrizzione)* – mint újabban Petr Mat'a megállapította[7] – Giovanni Vincenzo d'Arco gróftól származott, s jellege teljesen megfelelt annak a „[hangszerrel] felhangzó, énekelt és táncolt balett formának" *(forma di ballo sonato e cantato e ballato),* amelyet például Monteverdi *Ballo delle ingratéj*a reprezentál. Noha az 1617-es előadást szólóének, kórus és hangszeres darabok kísérik, műfaj tekintetében mégis inkább a baletthez sorolható. Mindenesetre a fentmaradt szövegkönyvek és színpadképek szolgáltatják az első tanúbizonyságot ilyesmire a Habsburg birodalomból.[8]

Az Itálián kívüli legkorábbi zenedés–dramatikus előadás köztudottan a salzburgi hercegérsek, Marcus Sitticus von Hohenems udvarában zajlott le 1614-ben. Farsangkor bemutatták az *Orfeo* című pasztorált. Kétségkívül Monteverdi művét, amelynek ősbemutatója 1607-ben zajlott le Mantovában, s amelynek librettistáját, Alessandro Striggiót 1613-ban felszólították, hogy küldjön Salzburgba mantovai színházi szak-

4 Seifert 1980 7–33; Seifert 1985; Seifert 1988[1] 7–26; Seifert 1993 77–88; Seifert 1988[2]; Sommer-Mathis különösen 8. és köv.; Herbert Seifert: „Italienische Oper des Barocks in Österreich." In: Alberto Colzani [és mások]) (szerk.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca.* = Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland. Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII. Loveno di Menaggio (Como) 1993. Como: 1995. 107–114; Seifert 1996 29–44; – I. Eleonora Gonzagának jelentőségére, mint az olasz kultúra úttörője a császári udvarban lásd Intra; II. Eleonoráról lásd Katharina Fidler: „Mäzenatentum und Politik am Wiener Hof: Das Beispiel der Kaiserin Eleonora Gonzaga-Nevers." *Innsbrucker historische Studien* 12/13(1990) 41–68.

5 Hadamowsky 7–131. (10 és köv., 69); idevonatkozóan lásd még Seifert 1993.

6 Oscar Teuber: *Geschichte des Prager Theaters. I. Prag.* 1883, 37; Paul Nettl: „Giovanni Battista Buonamente." *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9(1926) 528–542; lásd még a cseh Tudományos Akadémia által kiadott cseh színháztörténtetet: *Dějiny Českého divadla.* I. Praha: 1968. 248. és köv.

7 Petr Mat'a: „Das *Phasma Dionysiacum Pragense* und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof." In: Schindler Festschrift 67–80; Venturini Nr. 1202.

8 Jaroslav Pánek–Jiří Hilmera–Milos Štědroň–Miloslav Študent: „Phasma Dionysiacum." *Folia historica Bohemica* 17(1994) 117–150; Seifert 1996 33. és köv.; Herbert Seifert: „Das erste Musikdrama des Kaiserhofs." In: Elisabeth Theresia Hilscher (szerk.): *Österreichische Musik – Musik in Österreich: Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag.* Tutzing: 1998, 99–111; Seifert 2002 35–75; Schindler 2001 565–654. (578–579).

embereket. A mantovai tenort, Francesco Rasit – Monteverdi első Orfeóját – már 1612-ben meghívták Salzburgba, s ő hozta létre a fenti kapcsolatot. A következő években Salzburgban többször megismételték az *Orfeót*. Legutoljára 1619-ben, amikor II. Ferdinánd átutazott a frankfurti császárválasztásra.[9]

Ezekhez a kutatók által már régóta tárgyalt előadásokhoz nemrégiben két újabb csatlakozott. A forrásokban megadott műfajmegjelölések valószínűsítik, hogy operákról volt szó. Egy ilyen, a zene- és színháztudomány által eddig még nem regisztrált előadásra került például 1624-ben Bécsben sor, a lengyel trón várományosa, Władisław Wasa átutazásakor. Miután június 27-én Eleonóra császárnő előadatott udvarhölgyeivel egy *Ballettót*, június 30-án egy *Comoedia Italica* volt látható, mégpedig „musicaliter agitur et decantatur".[10] Két évvel korábban Eleonóra koronázása alkalmából Sopronban ugyancsak sor került egy *Commedia in musica* előadására. Ez az előadás, amellyel a továbbiakban foglalkozni kívánunk, nem sokkal ezelőtt még szintén rejtve volt a zenetudomány előtt.

1. Forráshelyzet

Az előbbiekben említett salzburgi operaprodukciókban 1616 óta részt vett a mantovai Monteverdi-tanítvány tenorista, Francesco Campagnolo.[11] Ő 1584-ben született Mantovában, s már gyermekként a Gonzagákat szolgálta. Közreműködött a mantovai *Orfeo*ban is. Röviddel azután, 1608-ban énekelt II. Cosimo de' Medici és Maria Magdalena osztrák főhercegnő esküvőjének firenzei ünnepségén, amelyen jelen volt az egész grazi Habsburg udvar. Ezt követően az ünnepelt tenor beutazta Németalföldet és Angliát, majd 1616–1617 telét Marcus Sitticusnál töltötte Salzburgban. Rövid mantovai tartózkodás után 1617 májusában visszatért a salzburgi hercegérsek szolgálatába – amelyet Campagnolo a mantovaihoz képest jóval dicsőbbnek és jövedelmezőbbnek mutat be –, s egészen 1619-ig ott maradt.[12]

Az 1622-es év Campagnolót Magyarországon találja, Sopronban. A bécsi udvari együttes vezetője, Giovanni Priuli Hofkapellmeister azt írja a mantovai hercegnek szóló, *Edemburgh il dì 23 luglio 1622*, vagyis Ödenburgból, tehát Sopronból keltezett levelében, hogy a hosszan tartó magyar országgyűlés miatt – amelyre a császár az udvari zenészeket is magával vitte – el kell halasztania tervezett olaszországi utazását. Ezért a hercegnek ajánlott madrigálokat nem nyújthatja át személyesen; reméli

9 Artur Kutscher: *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen*. Düsseldorf: 1939, 39; Seifert 1988[1] 14. és köv.; Seifert 1996 31. 8. lábj.

10 Adam Przybos (közr.): *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w swietle ówczesnych relacji*. [Władysław Wasa trónörökös 1624–1625. évi nyugateurópai utazása kortárs beszámolókban.] Kraków: 1977, 84; Bolko Schweiniz (közr.): *Die Reise des Kronprinzen Władysław Wasa in die Länder Westeuropas in den Jahren 1624/25*. Leipzig–Weimar: 1988, 50–52; Schindler 2001 586. és köv.

11 Seifert 1980 14. és köv.; Campagnolót illetően lásd még Bertolotti 101, 103; Parisi 422. és köv., 559. és köv.; Uő: „Campagnolo, Francesco." In: Grove Music[2], IV. 884.

12 Az idevonatkozó Salzburg és Mantua közti levelezést lásd Seifert 1980 14. és köv., valamint Parisi 566. és köv.

azonban, hogy rövidesen pótolhatja az utazást, mégpedig „signor Campagnolo" kíséretében, aki ugyancsak Sopronban tartózkodik, és „őfensége nagy tetszésére" *(con molto gusto delle Maestà loro)* vendégszerepel.

> Főméltóságú Herceg Uram, igen Kegyes úr. Oly erős bennem a vágy, hogy megemlékezzek Méltóságos Fenséged jóságos kegyességéről, hogy arra vetemedvén, hogy legalázatosabb és legájtatosabb szolgálatom jeléül Önnek szenteljem ezen madrigáljaimat, s megszületett bennem az elhatározás, hogy Önhöz utazzak, és személyesen mutassam be őket, mivel saját óhajomból Itáliába kell, hogy menjek, a Legszentebb Otthonba. Minthogy azonban jelen országgyűlés hosszúra nyúlta okot adott nekem, hogy elhalasszam utazásomat, amelyet mindazonáltal, remélem, rövidesen és meghozzá Campagnolo úrral – aki őfelsége, különösképpen pedig a magam nagy tetszésére itt tartózkodik – valóra válthatok, időközben el akartam küldeni Méltóságos Fenségednek a madrigálokat, esdekelvén, hogy jóakarattal szíveskedjék fogadni azokat, nem azért, amilyenek, hanem azért, amilyennek kellene lenniük Méltóságos Fenséged hatalmas és páratlan érdeméhez képest, akinek, a legalázatosabban meghajolva, hosszan tartó virágkort és nemes lelkű gondolatainak beteljesültét kívánom Istentől, a Mi Urunktól. Sopronból 1622. július 23. napján. Méltóságos Fenséged legalázatosabb és legájtatosabb szolgája, Gio. de Prioli.
>
> *(Serenissimo Prencipe mio Signore Signor Gratiosissimo. È tale desiderio mio di rammemorarmi nella benigna gratia di V. A. Seren. che havendo io preso ardire di consacrarle questi miei madrigali per testimonio della humilissima et devotissima mia servitù; havevo rissolutione in me di trasferirmi costì a presentarglieli personalmente dovendo io ancora passarmene in Italia per mio voto alla Santissima Casa. Ma perché la lunghezza di questa dieta mi ha data causa di diferire il mio viaggio che spero però di effettuare in breve et con il signor Campagnolo, che qui si trova con molto gusto delle Maestà loro et mio particolare; ho voluto intanto inviare a V. A. Seren. i madrigali supplicandola che benignamente voglia riceverli non per quelli che sono, ma per quali dovrebbero essere al grande et singolar merito di V. A. Seren. alla quale humilissime inchinandomi auguro da Dio N. S. lunga prosperità et il compimento de' generosi suoi pensieri. Di Edemburg il dì 23 luglio 1622. Di V. A. Seren. humilissimo et devotissimo servitore Gio. de Prioli.)*[13]

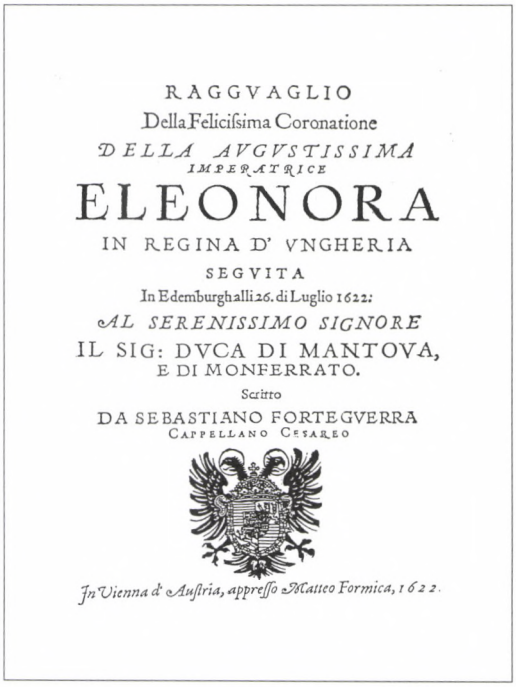
Walter Senn az innsbrucki udvari együttesről szóló értékes munkájában Priuli „Edemburg"-ját – alighanem Campagnolo korábbi angliai tartózkodásától félrevezetve – a skóciai Edinburghnak tartotta.[14] A soproni koronázás azonban az újabb keletű helytörténeti, valamint a Magyarországra vonatkozó általános történeti szakirodalomban is szinte teljesen feledésbe merült, annak ellenére, hogy a Sopron városának címerét az időtől fogva ékesítő kétfejű sas az „F. E." (Ferdinánd és Eleonóra) monogrammal együtt még ma is a császárpár egykori ottlétét tudatja.[15] A magyar

13 Giovanni Priuli Soproból Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. július 23. ASMn-AG, busta 527; Vö. Bertolotti 101; Seifert 1980 26; Seifert 1985 25; Saunders I. 269; Monteverdi; Schindler 1999 81.

14 Senn 228.

15 II. Ferdinánd az 1622-es országgyűlés kapcsán Laknert kinevezte asztalnoknak és palotagrófnak, Sopront feljogosította szabad borkivitelre, s címerbővítésként megkapták tőle a kétfejű sast a császári pár „F. E." monogrammjával. Hivatalosan ezt a címert használták 1971-ig. Lásd Heimler Károly (közr.): *Payr György és Payr Mihály, Krónikája 1584–1700.* (Soproni krónikák 2) Sopron: 1942, 17., 115; Horváth Zoltán: *Sopron város címerei*. Budapest: [1991] 42. és köv. valamint VIII. tábla.

koronázásokról szóló újabb és többször is kiadott szlovák mű[16] a koronázást mint bizonyosan Pozsonyban történt esemény írja le, más munka viszont összecseréli III. Ferdinánd koronázásával.[17] Bárdos Kornélnak Sopron régebbi zenetörténetéről szóló hatalmas standard műve tárgyalja ugyan a koronázást, de az olasz művészek jelenlétének és a kinyomtatott beszámolóknak ismertetése nélkül.[18]


RAGGVAGLIO
Della Felicisſima Coronatione
DELLA AVGVSTISSIMA
IMPERATRICE
ELEONORA
IN REGINA D' VNGHERIA
SEGVITA
In Edemburgh alli 26. di Luglio 1622.
AL SERENISSIMO SIGNORE
IL SIG: DVCA DI MANTOVA,
E DI MONFERRATO.
Scritto
DA SEBASTIANO FORTEGVERRA
CAPPELLANO CESAREO
In Vienna d' Auſtria, appreſſo Matteo Formica, 1622.

1. kép. Forteguerra Ragguaglió jának címlapja, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

Eközben a budapesti Széchényi Könyvtárban – úgy tűnik egyetlen példányként – fennmaradt a koronázásnak egy részletes leírása, amelyet már 1885-ben számba vett Anton Mayer műve, a *Wiener Buchdrucker-Geschichte*. A *Ragguaglio della Felicissima Coronatione della Augustissima Imperatrice Eleonora* című kiadványról van szó, amelyet szerzője, Sebastiano Forteguerra Mantova hercegének, Ferdinandónak ajánlott, s Matthäus Formicánál nyomtattatott ki Bécsben.[19]

Mayer e műre „Apponyi Sándor gróf lengyeli könyvtárában" bukkant rá, aki gyűjteménye nyomtatott katalógusában később maga is megemlíti a kiadványt.[20] Mint köztudott, Apponyi híres Hungarica-gyűjteményét 1925-ben a Széchényi Könyvtárra hagyta, ahol Forteguerra *Ragguaglió*ja a Régi Nyomtatványok Tárában

16 Štefan Holčík: *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg/Bratislava 1563–1830*. Bratislava: 1992, 12., 29. és köv. – Pozsony zenetörténetében Eleonóra koronázása ugyancsak pozsonyi eseménynek számít. Lásd Zdenko Nováček: *Hudba v Bratislave = Musik in Bratislava*. Bratislava: 1978, 143; A városi könyvtár által a pozsonyi koronázásokról kiadott speciális bibliográfia szintén Pozsonynak követeli Eleonóra koronázását. *Korunovácie v Bratislave: bibliografia* (Edícia regionálnej bibliografie, 3) Bratislava: 1967, 17, Nr. 105; Eleonóra koronázását azonban Intra is áttette Pozsonyba. INTRA 352. Ráadásul arra hivatkozik, hogy „minden levelünk ami van onnan származik" *(tutte le lettere che abbiamo di lá)* (!) (lásd alább a 63. jegyzetet).

17 Benda Kálmán–Fügedi Erik: *Tausend Jahre Stephanskrone*. Budapest: 1988, 152.

18 Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

19 *Ragguaglio Della Felicissima Coronatione della Augustissima Imperatrice Eleonora in Regina d'Vngheria seguita In Edemburgh alli 26. di Luglio 1622. Al Serenissimo Signore Il Sig.re Duca di Mantova, e di Monferrato*. Scritto da Sebastiano Forteguerra Cappellano Cesareo. In Vienna d'Austria, appresso Matteo Formica, 1622. 9 levél, 4° OSZK, App. H. 802. Köszönöm az OSZK színházi gyűjteménye vezetőjének, Belitska-Scholtz Hedvignek, hogy a jelentés fényképmásolatát rendelkezésemre bocsájtotta.

20 MAYER II. 401. (Herbert Seifert, Wien, szíves közlése); APPONYI II. 68. Nr. 802; MAYER I. 216. alatt említi Forteguerra alább említett, *Breve Relatione* című beszámolóját Ferdinánd innsbrucki útjáról.

mind a mai napig megtalálható. Úgy tűnik azonban, hogy ez a munka Forteguerra koronázási beszámolójának már a második kiadása. A szerző Ferdinando mantovai hercegnek szóló, 1622. augusztus 22-én kelt levelében ugyanis szó esik egy *ragguaglió*ról, amely „valamivel tökéletesítettebb" mint az, amit Forteguerra a hercegnek korábban már elküldött.[21] E korábbi beszámoló esetében talán arról a *Raguaglio della Felicissima Coronationé*ról [...] lehetett szó, amelyik a wolfenbütteli Herzog August Bibliothekban maradt fent.[22] Az Angelo Righettininél (Mantua–Treviso) névtelenül megjelent beszámoló valójában a bécsi Formica-féle nyomtatvány rövidebb, egyébiránt azonban vele megegyező változata. Mindenesetre aligha lehetséges, hogy a nyomtatvány lenne az a *breve ragguaglio,* amelyet Forteguerra már július 29-én, tehát mindössze három nappal a koronázás után Sopronból a hercegnek küldött. Ez bizonyára kéziratos példány lehetett.[23]

---

21 „A beszámolóban, amelyet főméltóságú fenségednek küldtem őfelsége megkoronázásáról, inkább a gyorsaságra, semmint a tökéletességre törekedtem, és néhány részletet, amelyekre akkor nem figyeltem föl, azóta magától őfelségétől tudtam meg. Emiatt egész Itália elégtételére, amely különleges elégedettséget fog érezni ezen igen örömteli esemény okán, őfelsége engedélyével kinyomtattattam az említett beszámolót egy kissé tökéletesítvén, és ismét elküldök belőle egy példányt fenségednek [...]" *(Nel ragguaglio che inviai a vostra altezza serenissima della coronatione di Sua Maestà, premei più nella prestezza che nella perfetione, et alcuni particolari, li quali allhora non havevo avertiti, mi sono poi stati fatti sapere dall'istessa Maestà Sua. Onde per sodisfatione di tutta Italia che havrà sentito straordinario contento di questa felicissima attione, con licenza di Sua Maestà ho fatto stampare il detto ragguaglio un poco più perfetionato, e n'invio una copia a vostra altezza di nuovo [...].)* Sebastiano Forteguerra Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak. 1622. augusztus 13. ASMn-AG, busta 493, fasc. 3, fol. 390; Venturini 2002 Nr. 1306.

22 *Raguaglio della Felicissima Coronatione in la Regina D'Vngaria, Dell'Augustissima Imperatrice Eleonora Gonzaga. Fatta in Edenburgh alli 26 Luglio 1622.* In Mantova, In Trevigi, Per Angelo Righettini. [8] levél 8°, HAB, 462.46 Quod. (20).

23 „Főméltóságú Uram. Reméltem, hogy a Császárné őfelsége, Főméltóságú Fenséged nővére s az én úrnőm ünnepélyes Esküvőjén megengedtetik nekem, hogy Innsbruckban Fenséged legalázatosabb szolgálatának szenteljem magam, akinek már Orsolya Nővér Anya is pártfogásába ajánlotta személyemet: de utóbb Fenséged gyengélkedése miatt megfosztattam ettől a szerencsétől. Most, hogy Isten kegyelméből a második általános örömünnepen, vagyis őfelsége Magyarország Királynéjává történő koronázásán találtam magam, rövid beszámolót akartam róla írni, hogy ily módon legyen alkalmam Fenségednek szolgálataimat a legalázatosabban felajánlani, elküldésével. Bocsásson meg a szerző merészségéért és a mű tökéletlenségeiért, és szíveskedjék elfogadni a legőszintébb érzést, amely vezetett, és amellyel esedezem, hogy nyájas pártfogásába vegyen engem; és mélyen térdet hajtva Ön előtt kérem az Istent, hogy adja meg Önnek, amit csak kíván. Sopronból 1622. július 29-én. Főméltóságú Fenséged legalázatosabb és legájtatosabb szolgája, Sebastiano Forteguerra Császári Káplán." *(Serenissimo Signore. Speravo, che nell'Auguste Nozze della Maestà dell'Imperatrice sorella di V. A. Serenissima e mia Signora mi dovesse esser conceduto, di dedicarmi in Ispruch servitore umilissimo à V. A. à cui la Madre Suor Orsola haveva già raccomandato la mia persona: ma poiche per l'indispositione dell'A. V. restai privo di tanta sorte. Hora che mi sono, per la Dio gratia, ritrovato alla seconda universale allegrezza, della coronatione di Sua Maestà in Regina d'Vngheria, ho voluto scriverne un breve ragguaglio, per haver con tal mezo occasione di far umilissima offerta della mia servitù à V. A., con inviarglelo. Scusi l'ardir dell'autore, e l'imperfettioni dell'opera, e si compiaccia, di gradire il sincerissimo affetto, che mi ha messo, e col quale la supplico à ricevermi, sotto la sua benigna protectione; e facendole profonda reverenza, prego Dio, che le conceda quanto ella desidera. Di Edemburgh alli 29. di luglio 1622. D. V. A. Serenissima umilissimo e devotissimo servitore Sebastiano Forteguerra Cappellano Cesareo).* Sebastiano Forteguerra Sopronból Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. július 29; ASMn-AG, busta 527.

Sebastiano Forteguerra jómódú pistoiai családból származott. Rómában a Collegium Germanicum–Hungaricumban tanított, majd V. Pál pápa halála után (1621) a bécsi udvarba ment, ahol II. Ferdinánd császár udvari tanácsosa, káplánja és udvari történetírója lett. Már Ferdinándnak a lakodalmára Innsbruckba tett utazásáról is készített egy leírást.[24] *Historicus*ként havi 250 gulden fizetés járt neki, amit azonban többnyire csak számottevő késéssel fizettek ki. 1630-ben 9.750 gulden értékre rugó harminckilenc havi hátralékát átutalták a birodalmi konfiskálásokhoz. A császár kívánságára 1625-ben Forteguerrának juttattak egy morva uradalmat Pohořelicében, hogy „az elkezdett történeti művet ily módon mennél nyugodtan prosequálja (véghezvigye) és befejezhesse". Nem sokkal azután, 1628-ban kinevezték a császári hadsereg püspöki helynökének és *Visitator Germaniae*nak. Asztrológusként, valamint Wallenstein bizalmasaként szenvedélyesen fellépett a mantuai utódlás kérdésének békés megoldásáért. 1631. január 12-én halt meg morvaországi birtokán. A Habsburg császárok története – aminek megírásával Ferdinánd megbízta őt – megíratlan maradt.[25]

Eleonóra magyar királynővé koronázásáról a két olasz nyomtatvány mellet létezik még egy német nyelvű, *Außführlicher Bericht deß Proceß vnd Verlauffs der Königlichen Crönung* [...], illetve *Vngarische Crönung/ Oder Außführlicher bericht* [...] című, több kiadást megélt névtelen leírás is, amelynek példányai Sara Mangnál (Augsburg), Simon Halbmayernél (Nürnberg), illetve meg nem nevezett nyomdásznál jelentek meg. Az egyik beszámoló az – alighanem hamis – „Ödenburg" helymegjelölést viseli. Mindezek a kiadások tartalmilag messzemenően azonosak.[26]

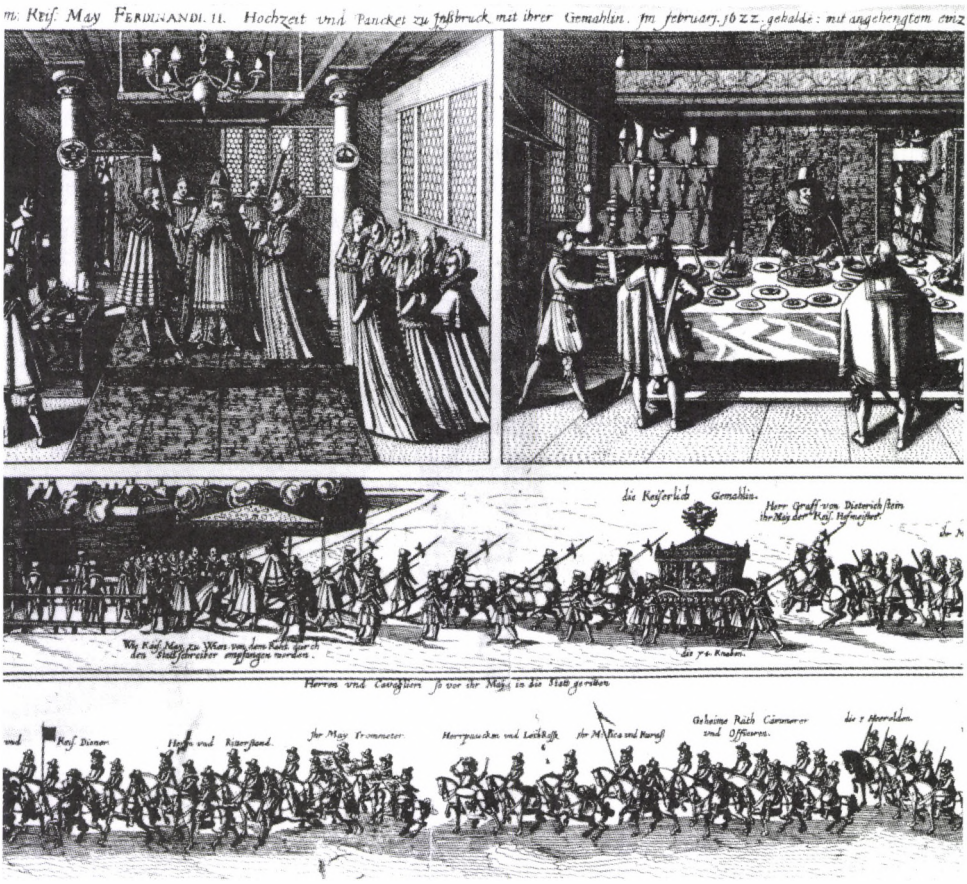
---

24 Lásd a 29. jegyzetet.

25 HKA, *Hofzahlamtsbücher*, 76/1629, fol. 292^{v}–293^{r}, 796^{r}; 77/1630, fol. 633^{r-v}; Heinrich Zimmermann: „Auszüge aus den Hofzahlamtsrechungen in der k. k. Hofbibliothek." *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. 29(1910/11) I–LXI. Nr. 19.855, 19.905; Gustav Rodenstein: „Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Reichsfinanz-Archiv in Wien." *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. 31(1913/14) és 33(1916) Nr. 20379., 20398., 20429., 20446., 20472.; Lásd még: Hermann Hallwich: *Fünf Bücher Geschichte Wallensteins*. II. Leipzig: 1910, 440., 449; Michel'Angelo Salvi: *Delle historie di Pistoia, e fazioni d'Italia*. III. Roma: 1662, 258; Vittorio Capponi: *Biografia pistoiese o Notizie della vita e delle opere dei postoiesi illustri*. Pistoia: 1878, 188. és köv.; Tommaso Nappo (szerk.): *Archivio Biografico Italiano* (ABI). München [stb.]: 1987, (mikrofiche-kiadás) 252. és köv.

26 *Außführlicher Bericht deß Proceß vnd Verlauffs der Königlichen Crönung Der Allerdurchleuchtigisten/ Großmächtigisten Fürstin vnnd Frawen/ Frawen Eleonoræ/ Römischen Kaiserin/ zu Hungern vnd Böhmen Königin [...] Geschehen Jnn der Königklichen Statt Oedenburg in Hungern/ den 26. Tag deß Monats Julij/ vmb 7. Vhr Vormittag/* Gedruckt zu Augspurg/ bey Sara Mangin Wittib/ im Jahr 1622. [2] levél, 4°; ÖNB, 44.290-B; OSZK, Röpl. 550a; HAB, 160.8 Quod. (14) és 218.13 Quod. (66). További példányok csekély mértékben eltérő címmel, hely- és nyomdászmegjelölés nélkül: ÖNB, +28. Q.134 és HAB, 238. Hist. (21); Az „Oedenburg"-ot, mint megjelenési helyet megjelölő példány: ThULB, 4 Bud. Hist. un. 127(85); A másik címváltozat: *Vngarische Crönung/ Oder Außführlicher bericht deß Proceß vnd verlauffs: Der [...] Fürstin vnnd Frawen/ Frawen Eleonoræ [...] Crönung [...] zur Königin in Vngarn: Geschehen: Jn der Königlichen Stadt Oedenburg in Vngarn/ vnter wärendem Landtag/ Dienstags den 16. [26.] Monatstag Julij/ vmb 7. Vhr vor Mittag/ Anno Christi M. DC. XXII. Gedruckt zu Nürnberg/ bey Simon Halbmayern*. [4] levél 4°, ThULB, 4 Bud. Hung. 23(17). Vö. Karl-Heinz Jürgelt: *Hungarica-Auswahl-Katalog*

(A lábjegyzet folytatása a 345. oldalon)



2. kép. II. Ferdinánd és Mantovai I. Eleonóra esküvője Innsbruckban, 1622
Anonym rézkarc a bécsi Albertina grafikai gyűjteményéből

Habár a Forteguerra-féle bécsi *Ragguaglio* részletessége messze meghaladja a névtelen német beszámolókat, de a leírás nála is megszakad az említett *Commedia* bejelentésével, s így sajnos annak közelebbi mibenlétét illetően felvilágosítás nélkül hagy minket. De mégis nagyon biztosnak tűnik, hogy e *Commedia in musica*val nem csak a császári udvar első „koronázási operája" bukkan elénk, hanem egyáltalán: az egykori Dunai Monarchia területén egy operaelőadás legkorábbi említésével szembesülünk.

A császári pár lakodalmakor Mantovában és Innsbruckban néhány hónappal a soproni koronázást megelőzően lezajlott ünnepségnek ugyancsak létezik részletes olasz leírása. A Gabriele Bertazzolo mantovai *ingegnerétől* származó *Breve Relatione dello Sposalitio Fatto della Serenissima Principessa Eleonora Gonzaga* [...] 1622-ben jelent meg nyomtatásban Mantovában.[27] Ezt a *Relationét* már Herbert Seifert is felhasználta a mantovai esküvői ünnepség bemutatásához.[28]

Mint már szó esett róla, a soproni koronázási ünnepség krónikásától, Sebastiano Forteguerrától ugyancsak fentmaradt egy beszámoló Ferdinánd utazásáról az

innsbrucki esküvőre: *Breve Relatione del Viaggio fatto dalla S. C. M. dell'Imperatore Ferdinando II* [...]. Az egyetlen ismert példányt, amelyet már Mayer jegyez, Rómában őrzik a Biblioteca Universitaria Alessandrinában.[29] Az Österreichische Nationalbibliothek rendelkezik az innsbrucki ünnepségről egy névtelen német jelentéssel: *Relation, Vnd Warhafftige Erzehlung/ Wie Jhr Röm. Kay. Mtt. von Wienn verraist* [...].[30] Bécsben, az Albertina grafikai gyűjteményében pedig egy anonim rézmetszet maradt fent az innsbrucki esküvőről és a bécsi bevonulásról.[31] *(Lásd a 2. képet a szemközti oldalon.)*

Mantova és Montferrat hercegségeknek az esküvő közzétételét szolgáló ünnepségeiről, illetve a magyarországi koronázás alkalmából ott tartott ünnepélyről olasz nyelvű beszámolók is fennmaradtak.[32] A mantovai ünnepségeket a már említett Gabriele Bertazzolo írta le. A Budapesten megőrzött egyetlen példány megint csak Apponyi gróf gyűjteményéből származik. Ezek mellett ismertek az ünnepségekről drámaszövegek, valamint egy mantovai tűzijáték-dekorációt ábrázoló rézmetszet, amelyre még majd visszatérek.

(A lábjegyzet folytatása a 343. oldalról:)

der Universitätsbibliothek Jena. Weimar: 1961, 150; *Régi magyarországi nyomtatványok = Res litteraria hungariae vetus operum impressorum*. II. 1610–1635. Budapest: 1983, 351., Nr. 1281; S. Németh Katalin: *Ungarische Drucke und Hungarica 1480–1720: Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. I–III. München [stb.]: 1993, I. 26. és köv. Nr. 74–75; A német *Berichtet* követi KHEVENHÜLLER 1670. és köv.; Lásd még *Extract Auß denen Graff Khevenhillerischen Annalibus Ferdinandeis den Ung. Landtag zu Edenburg, und dabeÿ vorgangene Crönung [...] betr. Jm Jahr 1622;* HHStA, *Ältere Zeremonialakten*, Kart. 2/3, fol. 12^{r}–15^{v}.

27 *Breve Relatione dello Sposalitio Fatto della Serenissima Principessa Eleonora Gonzaga Con la Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II. Imperatore. Et appresso, delle feste, & superbi apparti fatti nelle sue Imperiali Nozze, così in Mantoua, come anco per il viaggioi sino alla Città d'Ispruch. Fedelmente descritta da Gabriele Bertazzolo Ingegnere dell'Altezza Serenissima di Mantoua, & di Monferrato, &c. All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore, il Sig. Duca di Nivers*, etc. [kézírással kiegészítve:] In Mantova, per Frattelli Osanna Stampato Ducale. MDCXXII, 78 S., [13] levél [E8–G6] 4°, BCM, 102.C.7. Egykor Carlo d'Arco gyűjteményében.

28 SEIFERT 1988^{2} 9. és köv.

29 (Sebastiano Forteguerra:) *Breve Relatione, del Viaggio Fatto dalla S. C. M. dell'Imperatore Ferdinando II Per ricevere, & sposare nella Città d'Ispruch, la Serenissima Signora La Signora Prencipessa, Leonora Gonzaga*. In Vienna d'Austria, Appresso Matteo Formica, in Collegio della Rosa. [8] levél 4°; BUR, XIV. f3.10.4; Mayer 1885 I. 216. Nr. 1111.

30 *Relation, Vnd Warhafftige Erzehlung/ Wie Jhr Röm. Kay. Mtt. von Wienn verraist/ auch glückliche Fortvnnd Ankunfft auff Jnßspruck/ sonderlich aber wie die newe Khayserin ist empfangen worden/ vnnd was sich weitter hat zugetragen. Gedruckt in diesem jetzt lauffenten Jahr*. Hely és év nélkül [1622], [2] levél 4°; ÖNB, 20. T.440.

31 *Abbildung der Röm. Keis. May. Ferdinandi II. Hochzeit vnd Pancket zu Jnßbruck mit ihrer Gemahlin. Jm Februarj 1622. gehalden. mit angehengtem einzug zu Wien den 26. dito*. GSA, Sign. Hist. Bl.04; Lásd Thomas Winkelbauer: *Fürst und Fürstendiener: Gundaker von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters*. Wien–München: 1999, 138. 18. kép; SCHINDLER 2001 581.

32 (Delio Mussi:) *Relatione dell'allegrezze Fatte nella Città di Casale, e nel Ducato di Monferrato, per la publicatione delle felici, e Reali Nozze delle Maestà Cesaree di Ferdinando II. Imperadore, E Di Leonora Principessa Di Mantova. [...] In Casale, Per Pantaleone Goffij Stampatore Ducale. MDCXXII.*, 23 levél 4° (ASMn-AG, Nr. 1235). – (Gabriele Bertazzolo:) *Breve Relatione Delle allegrezze fatte in Mantova il dì 18. Settembre 1622. Per la Coronatione dell'Imperatrice Leonora Gonzaga del Regno d'Vngheria [...]. In Mantova, per li Fratelli Osanna Stampatori Ducali (1622).* 13 hasáb 4°, OSZK, App. H. 801. – APPONYI II. 69. Nr. 801.

2. Esküvői ünnepség Mantovában és Innsbruckban

Khevenhüller *Annalese* szerint II. Ferdinánd császár választása akkor esett a mantovai Eleonórára, amikor – már öt éve özvegyen – a fehérhegyi csata utáni konszolidációs fázist arra akarta felhasználni, hogy „megint csak házassági ajánlatott tegyen egy szerető, kellemes társnak".[33] A beszerzett információk a hercegnőt „kolostori nevelése, istenfélő viselkedése, jó erkölcsös szelleme, nagyszerű erényei, szép alakja, valamint jól illő kora" alapján megfelelő jelöltnek tüntették fel. Gazdag hozományra is lehetett számítani. Valójában azonban a házasság tervei egészen az 1617-es koronázás idejéig visszanyúlnak. A cseh főkancellár felesége, Polyxenia von Pernstein már akkoriban kért Mantovából Eleonóráról egy képet, amely Ferdinándnak „különösen" *(in estremo)* tetszett.[34] A cseh rendi felkelés és a Bethlen Gábor által jelentett veszély azonban háttérbe szorította a házasság tervét, és csak 1621 őszén küldték el Mantovába Hans Ulrich von Eggenberget, a grazi évek óta Ferdinánd legközelebbi bizalmasát és tanácsadóját, hogy hivatalosan megkérje a császár számára Ferdinando Gonzaga hercegtől a húga kezét. A választott, aki édesanyjának, Eleonora de' Medicinek a halála óta a klarisszák Szent Orsolya kolostorában élt, készségesen igent mondott, s november 21-én Mantova püspöke, Vincenzo Agnelli-Soardi a Gonzaga család legszűkebb körében megkötötte a házasságot *per procurationem*.[35] A mantovai udvar – ahol a lakodalmak alkalmából tartott ünnepi színjátékok addigra már nagy hagyományra tekintettek vissza[36] – természetesen szívesen szétkürtölte volna az egész világba a hercegnő megtisztelő kapcsolatát a császári házzal, nagy bánatukra azonban a császár a továbbiakban ragaszkodott a házasság titokban tartásához. Eggenberget, aki az esketési ceremónia során a császári vőlegényt képviselte, a herceg a százezer scudót érő, Montferrat hercegségbeli Livorno márkijává tette, valamint megajándékozta egy gyémántos arany nyaklánccal, „amely hétezerbe került" *(che ne costava da sette mila)*.[37] Eggenberg a császártól *Recompens*ként megkapta a dél-csehországi Krumau (ma Český Krumlov) uradalmát, amelyet hamarosan hercegséggé tettek, továbbá a magyar honosságot és a birodalmi fejedelmi rangot. Eggenberget 1624-ben kinevezték Belső-Ausztria kormányzójává, s így a Semmeringtől Adriáig terjedő területet igazgatta.[38]

Eggenberg könyvtára megmaradt Český Krumlov kastélyában, ahol utódai a későbbiekben egy színházat alakítottak ki, valamint udvari színtársulatot is fenntartottak.[39]

---

33 KHEVENHÜLLER IX. 1226 és köv hasáb.

34 VENTURINI Nr. 1214 és köv. 1217 és köv. valamint passim.

35 KHEVENHÜLLER IX. 1227. és köv hasáb; Az esketésről szóló jelentés újrakiadva: Hans Jessen (szerk.): *Der Dreißigjährige Krieg in Augenzeugenberichten*. Düsseldorf: 1963, 126 és köv. – A mantovai esküvőre lásd elsősorban BERTAZZOLO 1969 7. és köv. Ezen a beszámolón alapul lényegében KHEVENHÜLLER IX. 1598. és köv. hasáb; VOLTA 36. és köv.; FABBRI 61. és köv.; SEIFERT 1988[2] 9. és köv.

36 Vö. Alessandro d'Ancona: *Origini del teatro italiano*. 2. kiad. II. Torino: 1891, 441; FABBRI passim.

37 BERTAZZOLO 7.

38 Hans von Zwiedineck-Südenhorst: *Hans Ulrich Fürst von Eggenberg, Freund und Erster Minister Kaiser Ferdinand II.* Wien: 1880, 70. és köv.; Walther E. Heydendorff: *Die Fürsten und Freiherren zu Eggenberg und ihre Vorfahren*. Graz: 1965, 90. és köv.

39 ŠIMÁKOVÁ

A mantovai leánykérés a bibliotékában is nyomot hagyott. Viviano Viviani *L'Ortigia* című *Tragicomoedia boscarecciá*jában (Venezia 1607) megtalálható Eggenbergnek a mantovai utazás alatt tett bejegyzése: „26. Octob. 1621. Rimino in Romagna" valamint az előzéklapra írt jelszava: „Homines sumus".[40] Ercole Marliani *Le Tre Costanti* című *Comediá*ja, amelyet 1622-ben az esküvői ünnepség alkalmából Mantovában előadtak, szintén megvan Eggenberg könyvgyűjteményében a tulajdonos saját kezű bejegyzésével.[41]

Amikor Ferdinánd húga, Maria Magdalena főhercegnő (1589–1631) Cosimo II. de' Medici toszkán trónörökössel kötendő – már említett – esküvőjére Firenzébe utazott, Eggenberg ugyancsak a kíséretében volt.[42] Az 1608. október 19-én lezajlott toscanai lakodalmat fényes ünnepségek kísérték. Az Arnón tartott látványos *Naumachia* mellett – amelyben Cosimo Jázonként állt az Argonauták élén és befejezésként menyasszonyának átnyújtotta az aranygyapjat – további csúcspontot jelentett az *Il Giudizio di Paride* című pasztorál előadása, amelyben különösen a Giulio Parigi által kivitelezett közjátékok keltettek nagy feltűnést.[43] Ezek az ünnepségek a Mediciek választ jelentették a Gonzagák néhány hónappal korábban Mantovában lezajlott, Ferdinánd trónörökös és savoyai Margherita esküvőjének alkalmából rendezett pompázatos ünnepélyeire, ahol – a kereszténynek és törököknek a Lago di Mezzón megrendezett tengeri csatája mellett – sor került a *L'Arianna* című opera, valamint a *Mascherata delle Ingrate* (a későbbi *Ballo delle Ingrate)* előadására. Mindkettő Claudio Monteverdinek, a mantovai udvar akkori maestro di capellájának megzenésítésében hangzott el.[44] Ariadna híres lamentóját, amelyet Monteverdi később többször feldolgozott és felhasznált, Virginia Andreini-Ramponi, a *Comici Fedeli* tagja énekelte.[45] Vele 20 évvel később találkozunk majd a *Fedeli* prágai vendégjátékakor, Eleonóra cseh koronázása alkalmával. Eggenberg azonban egy Habsburg esküvő miatt már 1598-ban is részt vett – ismét csak a grazi udvar kíséretében – azon a mantovai színházi ünnepségen, amelyen sor került az *Il pastor fido* fényes színpadra vitelére, és amelyen újólag az ausztriai vendégek szeme elé tárult „egy olasz udvar teljes pompája" *(tutta la pompa di una corte italiana).*[46]

40 Uott Nr. 2240.

41 *Le Tre Costanti. Comedia Rappresentata in Mantoua nell'Auguste Nozze della Maestà dell'Imperatrice Leonora Gonzaga d'Austria* [sic]. *Et dedicatale da Hercole Marliani. In Mantova. Appresso Aurelio & Lodovico Osanna fratt., Stampatori Ducali, 1622*; Šimáková Nr. 1361; ÖNB, Sign. 44.965-A; Ez esetben Eggenberg bejegyzése azonban 1626-ból származik, amikor a csúz-gyötörte főúr felkeresett Alsó-Ausztriában egy „újonnan fakadt gyógyforrást" Leobersdorf közelében. Schindler 1997 260. 1. kép; Schindler 1999 77. 5. kép; Schindler 2001 565. és köv.; Vö. még: Venturini Nr. 1401.

42 Heydendorff 74.

43 Camillo Rinuccini: *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena Archiducessa d'Austria.* Firenze: Giusti, 1608; Alberto Solerti: *Gli albori del melodramma.* I–III. Milano: 1904–1905, I. 104. és köv.; Nagler 101. és köv.; Mamone 42–59.

44 [Federico Follino:] *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.D.C.VIII. nella Città di Mantova [...], Mantova: Osanna, 1608*; Solerti I. 73. és köv.; II. 145. és köv.; III. 207. és köv.; Nagler 177. és köv.

45 Solerti I. 91. és köv.; Silke Leopold: *Claudio Monteverdi und seine Zeit.* Laaber: 1982, 20. és köv., 164. és köv.

46 d'Ancona II. 573.

Miközben tehát az észak-olasz uralkodócsaládok lakodalmi ünnepeik megrendezésével – amelyek a reneszánszban a fejedelmi nagyság és hatalom előszeretettel alkalmazott demonstrációjává váltak – egymást próbálták a pompában túllicitálni,[47] a császár, országainak katasztrofális gazdasági helyzete miatt saját esküvőjén különös takarékosságra kényszerült. Ezért ragaszkodott kezdetben a titoktartáshoz.[48] A magyar ellenkirállyá megválasztott Bethlen Gábor erdélyi fejedelemmel való konfliktusának végét is meg akarta várni. Bethlen csak spanyol csapatok küldése után, valamint jelentős területekről való lemondás ellenében hagyta nyugodni a fegyvereket.[49] Miután Bethlennel az év végén Nikolsburgban (Mikulov, Morvaország) megkötötték a békét, a császár mantovai megbízottja Vincenzo Zucconi gróf révén közhírré tétette az esküvő idejét és helyét.[50]

Végre tehát Mantova is megszabadult a kínos hallgatási kötelezettségtől és a herceg azonnal nekikészült több „pompázatos ünnepség" *(magnifiche feste)* megrendezésének, amelyeket még Eleonóra elutazása előtt meg akartak tartani. A menyasszony ünnepélyes elhozatala és egy ünnepi bankett után 1622. január 16-án „látványos *Corsót* avagy sétakocsikázást" tartottak, amelyen Eleonóra jelmezesen *(mascherata)* vett részt. Azután az udvarban „pompás ünnepélyt" *(festa solenne)* rendeztek, amelyen az udvarhölgyek eltáncoltak egy „jeles *Balletót* szép rend szerint".[51] Január 18-án este került sor az udvari nagyszínházban Ercole Marliani *Le tre Costanti* című – már említett – „legnemesebb színdarabjának" *(nobilissima Comedia)* előadására.[52] Egyik-másik intermezzóhoz, valamint a darab *Lizenzájához* Claudio Monteverdi szerzett zenét, amire, úgy tűnik, már 1621 márciusában megbízást kapott, s szeptemberre, illetve novemberre el is készült velük. A zene sajnos elveszett.[53]

Marliani hercegi titkár darabját, amelynek fő cselekménye „három hölgy szerelmesével szemben megőrzött igen nagy szilárdságának" bizonyítása körül forog, különösen az „ötven gépezettel ékeskedő" *(apparato di cinquanta machine)* intermediumok pompája miatt dicsérték. Ezeket a cremonai Antonio Maria Viani valósította meg a színpadon.[54] A következő napon a hercegi palota előtti téren, a már az ün-

47 Az északolasz fejedelmi családok rivalizálására és ennek Monteverdi első operáit illető kihatására lásd Denis Arnold: „Monteverdi, Claudio", in: *Grove Opera* III. 445–453 (446); lásd még: MAMONE.

48 KHEVENHÜLLER 1130. – Bertazzolo is kimutatja időnként Mantova csalódottságát, hogy egy Gonzaga esküvőjét mintegy „privatamente" kell véghezvinni, az „öröm nyilvános jele" („publico segno d'allegrezza") nélkül. Lásd BERTAZZOLO 8. vö. még 94., 96., 99.

49 Peter Broucek: *Kampf um Landeshoheit und Herrschaft im Osten Österreichs 1618 bis 1621* (Militärhistorische Schriftenreihe 65). Wien: 1992, 48. és köv.

50 Lásd Vincenzo Zuccini levelét Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1621. december 21.: VENTURINI Nr. 1270.

51 BERTAZZOLO 20; KHEVENHÜLLER IX. 1602. hasáb.

52 Uott; lásd még: HADAMOWSKY 10. és köv.; SEIFERT 1988[2] 9.

53 BERTOLOTTI 78; SOLERTI I. 120. 1. lábjegyzet; Paolo Fabbri: *Monteverdi*. Torino: 1985, 241. és köv.; SEIFERT 1988[2] 9; MONTEVERDI, különösen a 1621. március 5-én a mantovai hercegnőhöz, Caterinához szóló levél (140. oldal) valamint az 1621 április 17-én (141–142. oldal) és szeptember 10-én (145. oldal) Ercole Marlianihoz írtak.

54 Viani mantovai tevékenységére lásd Ercolano Marani–Chiara Perina: *Mantova: le arti*. III.1. Mantova: 1965, 161. és köv.

nepség kezdetén felállított „Monte Olimpót" zenével keretezett „triumfális tűzijáték" ékesítette *(l'apparato de' Fuochi Trionfali)*, amelyet az udvari „ingegnere" Gabriele Bertazzolo tervezett, és amely 4000 muskéta, 100 mozsár és 60 ágyú üdvlövésével ért véget.[55]

A menyasszony január 21-én útnak indult Innsbruckba. Elkísérte őt bátyja, Don Vincenzo Gonzaga (a későbbi herceg) és sógornője, a Medici családból való Caterina hercegnő. A hercegnek azonban megbetegedése miatt le kellet mondania a részvételt.[56] A menyasszonyi menetet az út minden állomásán ünnepélyesen fogadták. Január 31-én „erős havazásban és szeles időben" átkeltek a Brenner-hágón, s február 2-án elérték Innsbruckot, ahová a császár már az előző nap megérkezett.[57]

A mantovai ünnepélyhez képest, amelynek Khevenhüller *Annales Ferdinandei* című munkája több mint tizenhárom folióhasábot szentelt, az innsbrucki lakodalmi ünnepségek, amelyek szűk öt hasábbal beérik, inkább csak szerénykednek.[58] A *Theatrum Europæum* is megjegyzi, hogy az esküvőt „az akkori adottságok miatt különösebb pompa nélkül" tartották.[59]

Ferdinánd magával vitte Innsbruckba a Giovanni Priuli vezette bécsi udvari együttest, amelybe Giovanni Valentini udvari orgonistán kívül még 14 további hangszeres *(Instrumentisten)*, 13 trombitás, valamint 22 énekes és 18 énekesfiú tartozott. Közvetlenül a menyasszony érkezése után az innsbrucki Hofkirchében az udvari énekesek és zenészek „rendkívül ünnepélyes" *(solennissimamente)* előadásában *Te Deum* hangzott fel. Ők gondoskodtak a csatlakozó esküvői bankett zenéjéről is. Február 5-én a jezsuiták kollégiumában az *Action von Ovinio Gallicano* előadásán vettek részt. Vacsora után a császár magánlakosztályába szólítottak még néhány muzsikust, és a csembaló, valamint violák zenéjére Gonzaga Eleonóra és Caterina de' Medici hercegnő eltáncolt Ferdinánd előtt néhány saját maguk által kiötlött „igen kecses balettet" *(gratiosissimo balletto)*, ami a császárnak, aki ilyesmit korábban még sosem látott, „legmagasabb tetszésére" *(sommo gusto)* szolgált. Az est nagy táncünnepéllyel záródott.

A jegyespár február 7-én útra kelt Bécsbe. Utuk Hallon keresztül Salzburgba vezetett, ahol megint csak részt vettek az ottani jezsuiták színielőadásán. (Ez ezúttal

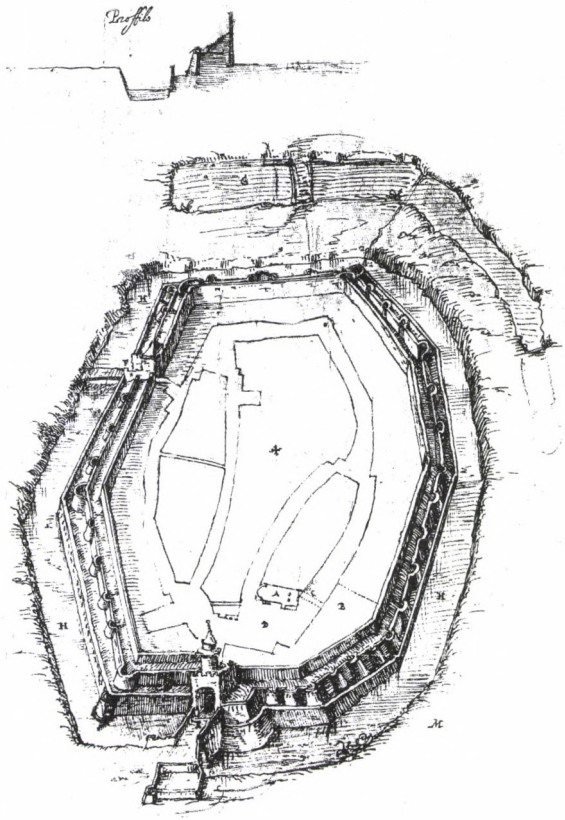
55 E tűzijátékról készült névtelen rézmetszet fentmaradt a British Museumban: *Disegno del grande et maraviglioso Apparato de Fuochi trionfali Fatti su la Piazza di S. Pietro in Mantova l'anno 1622 li 19. Genaro Nelle Imperiali et Auguste Nozze della Sereniß. Sig.ª Principeßa D. Eleonora Gonzaga con la S.C.M. dell'Invitißimo Imperadore Ferdinano II. d'Austria* [...]. *Per opra et architettura di Gabriele Bartazzolo Ingegnero* [...]. BM, Department of Prints and Drawings, F/H 1622; 1870-10-8/2972); CHAMBERS–MARTINEAU XX. 1. tábla, 241. Kat. Nr. 272.

56 VOLTA 38.; Intra szerint Eleonóra kíséretében voltak egyebek között „káplánja, kertésze, zene- és táncművészek, valamint a háznépéből is számosan, mindkét nemből" *(il suo cappellano, il giardiniere, artisti di musica e di danza, e molti domestici d'ambo i sessi)*; INTRA 346. és köv.

57 HHStA, *Ältere Zeremonialprotokolle*, Karton 2/6, fol. 3^{r}; lásd még: RELATION...; KHEVENHÜLLER IX. 1598. hasáb.

58 KHEVENHÜLLER IX. 1598. és köv hasáb.

59 *Theatrum Europæum*. I. Frankfurt: 1662. 619.; lásd még: RELATION...; BERTAZZOLO; KHEVENHÜLLER IX. 1612. és köv. hasáb; SENN 221. és köv.; SEIFERT 1988^{2} 9. és köv.; Jutta Höpfel: *Innsbruck: Residenz der alten Musik*. Innsbruck: 1989, 70. és köv.



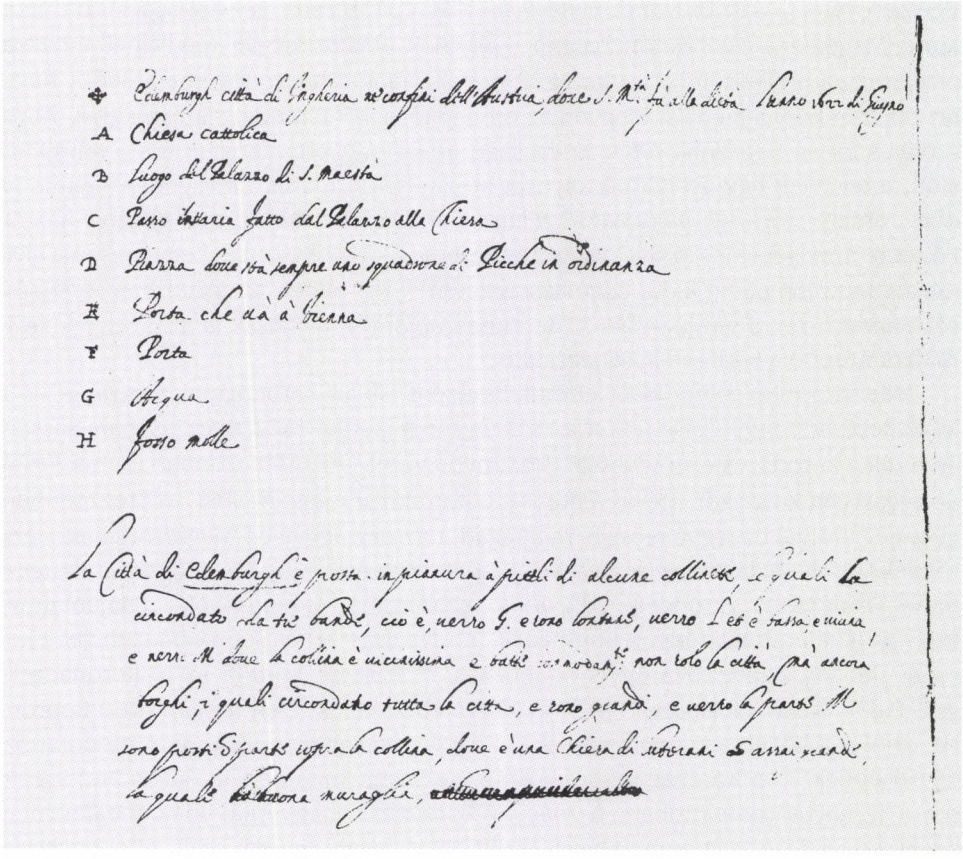
Ferrante Gonzagáról, a császárné rokonáról szólt). Salzburgban a jegyespár tiszteletére február 12-én „szép tűzijátékot" rendeztek. Február 24-én Alsó-Ausztriába értek. A pápai nuncius, valamint a spanyol és a toscanai követ a császári pár elé utazott egészen Wiener Neustadtig. A február 26-án lezajlott bécsi bevonuláshoz a császár „némi pompát" *(alcuna di pompa)* kívánt. Az udvar a Stubentoron keresztül vonult a St. Stephan dómba, ahol felhangzott egy intrada Priuli Kapellmeistertől, valamint egy ünnepélyes *Te Deum* trombitákkal és dobokkal, miközben a bástyákon elsütötték az ágyúkat. A következő vasárnapon került sor a „fényűző bankettekre és ünnepélyekre a legfinomabb zenével" *(solenissimi banchetti, & feste con musiche delicatissime).* A vacsoránál énekelt egyik szonett szövege megtalálható szó szerint kinyomtatva Bertazzolonál. Az ünnepségek zárásaként a Burg kapuja előtt egy „nagyon szép tűzijátékot" rendeztek, „mindenféle különös *inventió*val".[60]

3. Eleonóra koronázása Sopronban

Az 1621 végén Nikolsburgban Bethlen Gáborral megkötött béke egy sor cikkelyt tartalmazott, amelyet a következő magyar országgyűlésnek meg kellett tárgyalnia.[61] A gyűlést 1622 májusára hívták össze Sopron szabad királyi városába. Sopron a polgármestere, Lackner Kristóf diplomáciai készsége folytán ügyesen keresztüllavírozta a Bethlen-válságot, és az előző évben befogadott egy Collalto és Esterházy parancsnoksága alatt álló császári helyőrséget. Az országgyűlés idejére is a városba helyeztek „őfensége biztonságára [...] 3 regiment gyalogost és egynéhány lovaskompá-

60 Khevenhüller IX. 1618. hasáb. Vö. Seifert 1988[2] 9. és köv.; Schindler 1997 274. és köv.; Schindler 1999 73. és köv.; Venturini Nr. 1271. és köv.

61 Khevenhüller IX. 1670. hasáb.



3a-b kép. Sopron térképe 1622-ből (szemközt) és a hozzá tartozó jelmagyarázat. Giovanni Pieroni rajza, Österreichische Kriegsarchiv, Genie- und Planarchiv, GPA CV/Ungarn, Ödenburg

niát".[62] Eleonóra egyik olasz kísérője az idillikus kisvárost lekicsinylően úgy jellemezte, hogy „háromszor akkora városka, mint a mantovai udvar" *(cittadella com'è 3 volte la corte di Mantova)* elavult megerősítéssel, amely „egy fityinget sem ér" *(non val un fico)*.[63] Az osztrák Kriegsarchivban fentmaradt a város erődítéséről ez alkalomból készített térképvázlat *(3a-b kép)*. Ez Sopron városának második legrégibb térképe.[64]

62 Uott 1671. hasáb.

63 Roberto Malfatto Bécsből a mantovai udvarnak, 1622. június 25.; ASMn-AG, busta 493, fasc. 3, fol. 382–383; VENTURINI 2002 Nr. 1297; Vö. INTRA 352. Intra szerint csak eldöntötték a soproni koronázást, de maga „a nagy szetartás" *(la grande cerimonia)* azonban „Pozsonyban (Pressburg) zajlott" *(ebbe luogo a Posonia (Presburgo)*. Intra ezt illetően a császárné leveileire hivatkozik, amiket akkoriban „Pressburgból" *(da Presburgo)* írt volna. Lásd uott.

64 ÖKA, *Genie- und Planarchiv*, GPA CV/Ungarn, Ödenburg. Nr. 2; Vö. Lauringer Ernő: „A soproni városi múzeum térképgyűjteménye." *Soproni Szemle*, 6 (1942) 1. sz. 16–28 (18. 2. kép); Mollay Károly: „Az 1622. évi soproni belvárosi tervrajz magyarázó szövege." Uott 6 (1942) 2. sz. 151; SCHINDLER 1997 278. 12. kép; SCHINDLER 1999 82. 11. jegyz.

Egészen bizonyosan Giovanni Pieroni firenzei építőmester kezétől származik, akit Maria Magdalena osztrák főhercegnő – férjének, II. Cosimo de' Medicinek a halála óta Toscana uralkodónője – már 1622 márciusában a bécsi udvarba küldött, hogy ott császári bátyja hasznára legyen az erődépítésnél.[65] E térkép alapján látjuk, hogy a május 24-én Sopronba érkezett császári udvar nagyobb kényelmére a templom előtt, a tér felett egy összekötő folyosót készítettek, „átjárót a levegőben" *(passo in aria"*, amely „őfelsége palotájától" *(Palazzo di Sua Maestà)* – a mai Kossow-háztól, Fő tér 4, amelyet „kis várnak" vagy „kis kastélynak" is neveznek – egyenesen a „katolikus templomba" *(Chiesa cattolica)* vezetett.[66] Itt, ebben az akkoriban ferences, ma Benedek-rendi templomban („Kecske-templom") folytatták le az országgyűlést, miként később a királyné koronázását is.

Miután a nikolsburgi béke elrendelte Szent István koronájának visszavitelét a következő országgyűlésre, ezért a császár megbízottjai 1622 márciusában Kassán átvették a koronát, s ezer lovassal Pozsonyba vitték. Az úton azonban június 22-én az aggastyán koronaőr, Révay Péter – „a koronával maga mellett" – Trencsénben elhunyt.[67] Mivel özvegye először megtagadta az országgyűlés megbízottjaitól a koronaékszerek kiadását, ezért a váradi püspök vezetésével újabb delegációt menesztettek Trencsénbe. A rendek pedig *ultro* – azaz szabad akaratukból – „felajánlották, hogy az alkalomból adódóan koronázzák meg a császárnét Sopronban, mivel a koronát néhány nap múlva úgyis odahozzák."[68] A szent korona az új koronaőrök, gróf Pálffy István és Aponyi Pál báró kíséretében július 11-én megérkezett Sopronba, ahol is a következő nap a városháza egyik ablakából „nyilvánosan bemutatták a köznépnek".[69] A koronázás során, amelyre Szent Anna napján (július 26.) került sor a ferences templomban, a magyar koronázási hagyománynak megfelelően Szent István koronáját nem helyezték a királynő fejére, hanem csak „a jobb vállára annyi időre, amíg az ember egy angyali üdvözletet (Üdvözlégy Máriát) elimádkozik".[70]

Az ünnepélyes bevonuláskor a templomba a császár előtt csupasz pallossal Losenstein udvari főmarsall lépdelt. A zágrábi és a váradi püspökkel két oldalán követte őt Ferdinánd császári ornátusban: vörös, arannyal átszőtt, földig érő ruhában, kesztyűben, stólával és koronázási palástban, lábán „sandalie" és harisnya. Mindezek „brokátból, gyöngyökkel és nagy értékű drágakövekkel kirakva" *(di broccato tempestato di perle, e gioie di grandissimo valore)*. Fején a házi (egyszerű) koronát viselte „tiarával" *(con la Tiara)*, jobbjában „unikornis szarvból" *(Unicorno)* készült drága jogar, baljában a birodalmi országalma. Mindezek „tömör aranyból a legszebben kidolgozva, és felbecsülhetetlen értékű gyémántokkal, rubinokkal, zafírokkal és gyöngyökkel díszítve" *(d'oro massiccio e di bellissimo lavoro, & arricchita di Diamanti, Rubini, Zaffiri, e Perle d'inestimabil pregio)*.[71] Ezek azok a jelvények, amelyeket húsz évvel, illetve hét évvel korábban II. Rudolf császár, valamint öccse és utódja, Mátyás a prágai udvari ékszerészekkel készíttetett – ma a bécsi Schatzkammerben láthatók –, s amelyeket Ferdinánd kinevezett az osztrák uralkodóház koronaékszereinek (Hauskleinodien). Wolfgang Kilian 1622-ben Ferdinándról és Eleonóráról készített két metszetén, amelyek vagy az esküvő vagy pedig a magyar koronázás

alkalmából keletkeztek, csak Elonórát mutatja a császári család díszöltözetében, míg Ferdinánd koronázási ornátust visel a birodalmi jelvényekkel[72] *(4–5. kép)*.

A templomi bevonuláskor Eleonóra császárné előtt az újonnan megválasztott nádor, Thurzó Szaniszló vitte Szent István koronáját, őt követte Esterházy Miklós és Széchy György a jogarral és az országalmával. Eleonóra arannyal átszőtt vörös uszályos ruhát viselt, amelyet „végtelenül sok, nem mindennapi méretű gyöngy" *(un' infinita quantità di perle di numero, e di non ordinaria grossezza)* borított. A nyakláncokból, fülbevalókból, valamint az összes többi ékszerből ugyancsak olyan hatalmas mennyiség és „válogatott szépség" *(esquisita bellezza)* volt látható, hogy a krónikásnak úgy tűnt: „az Eritreai-tenger összes kagylója versenyzett ezen a napon, és csak azért tárták fel értékes kincseiket, hogy őfelségének ajánlják" *(che tutte le conchiglie del Mare Eritrèo in quel giorno à gara, e solo per offerirli à S. M. havessero apertoi lor pretiosi tesori)*.[73] Eleonórát a veszprémi és a nyitrai püspök kísérte. Az előbbi vitte a császárné házi koronáját. Udvarhölgyek csatlakoztak hozzájuk, mindegyikük „violaszínbe" vagy pedig „aranyos anyagba" öltözve és „drága kincsekkel díszítve".

A fenségek megálltak a főoltár előtt egy rövid imára. Azután a császár az oltár jobb oldalán felállított trónushoz ment, mellette helyezkedtek el a heroldok, Losenstein udvari főmarsall a pallossal, valamint Mansfeld és Solms grófok a jogarral és a birodalmi almával. A trón közelében tartózkodott Eggenberg főudvarmester,

65 Maria Magdalena levele Pisából Ernesto Montecuccoli grófnak Bécsbe, 1622. március 15.; ÖKA, *Alte Feldakten, Karton* 49, 1622/3 Nr. 1. Pieroni együtt érkezett Baccio del Bianco hadmérnök-, festő- és színpadtervezővel a császári udvarba. Onnan mindkettőjüket először (Moson)Magyaróvárra, azután Sopronba, Pozsonyba, Győrbe és Komáromba küldték. A továbbiakban Prágában működtek, ahol Wallensteinnek dolgoztak. Lásd Filippo Badinucci, *Notizie de' professori del disegno,* XVI, Firenze 1773, 127–181; Jarmila Krčálová: „Giovanni Pieroni – Architekt?" *Umění*, 36 (1988) 511–542; Luigi Zangheri: „Giovanni Pieroni e Baccio del Bianco a Praga e nell'Impero.", in: Marcello Fagliolo [és mások] közr.: *Il barocco romano e l'Europa*. Roma: 1992, 503–511, Fig. 1–15. A Pieronira vonatkozó adalékot Guido Carrainak (Firenze) köszönhetem.

66 Vö. Czellár Katalin: *Sopron*. Budapest: 1990, 23. – Ezt a „passo in aria"-t gyaníthatólag Giovanni Pieroni készíttette, aki a prágai várba is tervezett egy összekötő folyosót a királyi lakosztály és az Eggenberg (ma Schwarzenberg) palota közé. (Guido Carrai szíves közlése.) Pieroni prágai vázlata megtalálható: BUB, Mss. 935 A. Vö. Zangheri Fig. 10; Sopronból („In Edenburg il dì 19 [9?] di luglio 1622") keltezett Pieroninak II. Ferdinándhoz címzett jelentése, *Relatione circa Possonia* (BUB, Mss. 935 B, fol. 29–34).

67 Benda–Fügedi 152.

68 Khevenhüller IX. köt. 1677. hasáb – Július 22-én Sopronból Eleonóra is azt jelentette a bátyjának, Ferdinando hercegnek, hogy felajánlották neki a koronát; ASMn-AG, busta 434; Schindler 1999 90. 61. lábjegyzet. Lásd még Eleonóra 1622. július 29. írt levelét: Venturini Nr. 1303.

69 Khevenhüller IX. 1678. hasáb

70 Außführlicher bericht... [3]; Khevenhüller IX. 1679. hasáb; A magyar koronázási ceremoniát illetően lásd Magda von Bárány: *Die Sankt Stephans-Krone und die Insignien des Königreiches Ungarn* (Die Kronen des Hauses Österreich 3) 2. kiad. Wien 1974. 14. és köv.

71 Forteguerra [A3 lap].

72 Az Ausztriai-Ház koronékszereire lásd Hermann Fillitz: *Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreich.* (Die Kronen des Hauses Österreich 1) 2. kiad. Wien: [1973]; *Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Bildführer*. 2. kiad., Salzburg: 1991, 51. és köv., kat. nr. 56–58.

73 Forteguerra [A3] lap.

Kisl főkamarás, Caraffa pápai nuncius, továbbá Spanyolország és Toscana követe, Oñate és Altoviti, valamint az aranygyapjas lovagok. A császárné trónja a „templom közepén" *(nel mezo della Chiesa)* helyezkedett el a főoltár felé fordítva. Az oldalánál posztolt Thurzó nádor a szent koronával, valamint Esterházy gróf és Széchy báró a jogarral és az országalmával. Mögöttük ültek az udvarhölgyek. A „sok gyönyörűséges egyházi ceremóniával és zenével ékes" koronázási misét Magyarország prímása, Pázmány Péter esztergomi érsek celebrálta, Erdély, Ossero és Bosznia püspöke, valamint magyar prelátusok segédkeztek neki. A szentlecke után a zágrábi és a váradi püspök az oltárhoz vezette a császárnét. Miközben az udvari zenészek megszólaltatták az „Ut omnibus Fidelibus vivis, atque defunctis, &c." litániát, Eleonóra – mint egy német krónikás tudósít róla – imádkozva az „arcán" feküdt.[74] Ezt követően a prímás „megkente a megszentelt olajjal a jobb karján a könyöke és a keze között, valamint a nyakán".



4-5. kép. II. Ferdinánd és Mantovai I. Eleonóra koronázási ornátusban Wolfgang Kilian rézmetszetei, Österreichische Nationalbibliothek képarchivuma, Bécs

Miután Eleonórát a két püspök és főudvarmestere, Maximilian von Dietrichstein, továbbá főudvarmesternője Giulia di Porcia grófnő, illetve két legelső udvarhölgye, Maria Elisabeth von Sulz grófnő és Ottavia Strozzi kíséretében a sekrestyében megtisztították az olajtól, és átöltöztették, újra az oltárhoz vezették. Ezt követően a veszprémi püspök, akinek, mint a királyné kancellárjának erre ősidők óta joga

74 Ezt írja a német beszámoló. FORTEGUERRA a [B.] lapon mást közöl: „a császárné balkéz felől felállt az oltár lépcsőire" *(l'Imperatrice da man sinistra si postrò sopra li gradi dell'Altare).*



SERENISSIMA. AVGVSTISSIMA. OPTIMA PRINCEPS. DOMINA. DOMINA ELEONORA. IMPERATRIX. GERMANIÆ. HVNGARIÆ. BOHEMIÆ &c. REGINA. DVCISSA MANTVANA. &c.

volt, a fejére tette ott „kegyességének a saját koronáját". Eközben az alábbi szavakat mondta: *Accipe Coronam gloriæ, ut scias te esse consortem Regni* stb. Ehhez csatlakozva a prímás átvette a nádor kezéből „a szent koronát" *(la Corona Sacra),* és „ezen királyság szokása szerint" *(conforme alla consuetudine di questo Regno)* ráhelyezte „őfelsége jobb vállára" *(sopra la spalla destra di S. M.).* Eközben megismételte az *Accipe Coronam...* szavakat. Azután a prímás levette Szent István koronáját és az *Accipe Virgam virtutis, & æquitatis...* formulát hangoztatva átadta neki a jogart és az országalmát. E pillanatban a templom előtti téren „mozsarak, muskéták, trombiták és dobok hatalmas zenebonája" *(un grandissimo rimbombo di mortari, moschetti, trombe, e tamburi)* támadt, s miközben a templomban *Te Deum laudamus*t énekeltek, az újonnan megkoronázott királynő teljes díszben visszavonult a trónjához. Az offertorium után az udvari zenészek által „kitűnően együttjátszva" *(benissimo concertato)* egy „mottetto" hangzott el, zsoltár formájában köszönetet adva Istennek az új királynőért, s őt magát dicsőítve, mint „Itália dísze, Németország öröme, Ausztria reménye valamint Pannónia büszkesége". E koronázási motetta szövegét Forteguerra közli:

> Kezdjetek énekelni az úrnak dobokkal, játsszatok az úrnak cimbalmokon: zengjetek neki új zsoltárt, és hívjátok az ő nevét segítségül. Minthogy kegyelmébe fogadta szolgálóleányát, ELEONÓRÁT, ím ezért Királynőjének mond téged Magyarország teljes népe. Jöjj tehát trónusodról, jöjj, és meg fogsz koronáztatni. Ki ez, aki felemelkedik, Szent Koronával ragyogón, aranyruhában, különféle ékességekkel övezve, Királyunk jobbján állva? Te, Itália dísze, te, Germánia öröme, te, ausztriaiak reménye, te, Pannónia büszkesége: az úr keze tehát felmagasztosít téged, és ezért áldott leszel mindörökké; és mondja minden nép: úgy legyen, úgy legyen.

(Jncipite Domino in tympanis: cantate Domino in cymbalis: modulamini illi Psalmum novum, & invocate nomen eius. Quia respexit ancillam suam ELEONORAM, ecce enim ex hoc Reginam suam te dicet omnis Hungariæ populus. Veni ergò de throno tuo, veni coronaberis. Quæ est ista, quæ ascendit Corona Sacra fulgens, in vestitu deaurato, circumdata varietate, astans à dextris Regis nostri? Tu gloria Italiæ: tu lætitia Germaniæ: tu spes Austriadum: tu honorificentia Pannoniæ: Manus enim Domini exaltavit te, & ideò eris benedicta in æternum: & dicat omnis populus, Fiat, Fiat.)[75]

Miután az új királynő bemutatta a szokásos „koronázási áldozatot", és megáldozott, ünnepi körmenetben távoztak a templomból. A királynő ezúttal már „koronával, jogarral és [ország]almával" *(con Corona, Scetro, e Pomo)* haladt méltóságteljesen. Átvonuláskor a templomtéren megint csak kitört a „hadi zeneszerszámok örömteli ricsaja" *(allegro rimbombo d'instrumenti militari)*, amely „a nép óriási tetszésnyilvánításával" *(un grandissimo applauso del populo)* és általános vivát kiáltások közepette ért véget. Nyilván a nép szabadjára engedett örömünneplését dokumentálandó Khevenhüller *Annales*e átveszi a német koronázási beszámoló megjegyzését, mely szerint az egész koronázási ceremónia alatt „ott, ahol a koronázás lefolyt, egy polgár a torony keresztjén zászlót lengetett", „miként azután egész nap magyarok és németek felmásztak" oda, s különösen kivált „egy német katona", mivel „egészen ingre levetkőzött a nevezett torony keresztjénél".[76]

A császár a koronázáshoz csatlakozó „pompás bankettet adott a magyaroknak és németeknek", amihez 45 asztalra terítettek a „Burg" különböző helyiségeiben. Az uralkodópár asztalánál ült Caraffa pápai nuncius, valamint Spanyolország és Toscana követe, Oñate és Altoviti. Ez utóbbiakkal szemben Pázmány érsek és Thurzó nádor. Az asztalnál magyar mágnások szolgáltak fel: Széchy György báró mint *Maestro di Sala*, Pálffy István gróf és Esterházy Miklós az uralkodó pár pohárnokaként, Zrinyi György gróf és Draskovics Miklós báró, valamint Liszti István pedig étekfogóként. Ferdinánd levetvén a császári viseletet, „spanyol módra" *(alla Spagnola)* öltözött. A krónikást pedig megint csak elvakította a „megszámlálhatatlanul sok gyöngy" *(perle di numero grossissime)*, valamint az uralkodó párt borító „hihetetlen szépségű és értékű gyémánt" *(Diamanti di beltà, e prezzo incredibile)* tündöklése.

Midőn a császár és császárné az ünnepi terembe lépett, a „Burg" előtti téren megint csak „sok trombita és dob ünnepélyes és vidám lármája" tört ki *(un festoso, & allegro strepito di molte trombe, e tamburi)*. Mialatt a fenségek első alkalommal poharukat emelték, „gyönyörűséges sortüzet" *(bellissime salve)* lőtt a vár előtt őrt álló „ezer muskétás". Amikor a lárma elült, „őfelsége házi zenészei" *(Musici della Camera di Sua Maestà)* nekikezdtek „különféle és igen kellemes hangversenyek legédesebb harmóniáinak" *(soavissima armonia di varij, e gratiosissimi concerti)*. Kezdetnek egy madrigál

75 Forteguerra [B3] lap. – „Incipite Domino in tympanis" szövegkezdetű motetták viszonylag gyakoriak. A legismertebb alighanem Philipp de Monte (1598) hatszólamú motettája, amely azonban semmiféle világi utalást nem mutat. Julius Van Nuffel [és mások] (közr.:) Philipp de Monte, *Opera omnia*, 1–31 köt., Brügge: 1927–1939, 15. köt. 25–31.

76 Khevenhüller IX. 1679. hasáb.

hangzott fel, amely az újólag megkoronázott királynőt énekelte meg „nemes hősök leánya-, nővére- és feleségeként", és amelynek szövegét Forteguerra ugyancsak közli:

Vígadjatok ma, vígadjatok,
hisz boldogok vagytok,
Pannon Királyság lakói.
Íme az Égi Asszony, a felséges Királynő,
nemes lelkű Hősök
leánya, Nővére és Arája,
aki előtt meghajlik az ember,
akinek megannyi Koronát ad a világ,
elsőként köztetek akarta
királyi jelvényekkel díszíteni fejét.
Ah, boldogok vagytok:
vígadjatok ma, vígadjatok.

(Godete oggi, godete,
Che ben felici sete,
Del Pannonico Regno abitatori.
Ecco Donna Celeste, alta Reina,
Di Magnanimi Eroi
Figlia, Sorella, e Sposa, à cui s'inchina,
A cui tante Corone il mondo
appresta,
Volle prima tra voi
De l'insegne Regali ornar la testa.
Ah ben felici sete:
Godete oggi, godete.)[77]

Az ezt követő látványos, szemnek-szájnak szóló lakoma során felszolgált ételek között volt két pástétom „hegyformájúra igen jól elkészítve" *(in forma di montagne benissimo fatte)*. Ebből két törpe ugrott elő „az egyikük spanyol módra öltözve egy meztelen karddal a kezében, a másik szatírformán egy nagy és göcsörtös bottal, s összecsapást mímelve küzdöttek egymással" *(l'uno vestito alla Spagnola con spada nuda in mano, e l'altro in forma di Satiro con un grande e noderoso bastone: & incontrandosi finsero, di combattere insieme)*.[78] Ehhez csatlakozva „az udvari együttes első férfiszopránja" *(il primo soprano della Camera)* egy további madrigált énekelt chitarronéval, amelynek szövegét Forteguerra szintén megörökítette:

A Drágakövek, Koronák és Jogarok,
Dicsőséges Királynő,
amelyek haját, jobbját és palástját ékesítik,
[csupán] halandó Királyságok
esendő és törékeny díszei;
ám az értelem és az erény egyetlen dicsősége,
amit Önben világosan felismerek:
a lélek kincse,
ezzel az Égben örök Birodalmat lehet elnyerni.
Így tehát azokat bámulom,
de ezt alázatosan és tisztelettel csodálom.

(Gemme, Corone, e Scetre
Gloriosa Reina.
Che v'adornano il crin, la destra, e'l manto,
Son di Regni mortali
Pompe caduche e frali;
Ma quell'unico vanto
Di senno, e di virtù, che in voi discerno,
E tesoro de l'alma,
Con cui nel Ciel si merca Impero eterno;
Ond'io quelle rimiro:
Ma questo umile, e reverente ammiro.)[79]

77 FORTEGUERRA [B4b] lap.

78 Uott – A törpék egyike feltehetőleg Ferdinánd „Kammer-Zwerg"-je volt, aki októberben elkísérte urát a regensburgi birodalmi gyűlésre is; KHEVENHÜLLER IX. 1620. hasáb. Még a gráci évekből (1604) származik id. Josef Heinz közismert egészalakos festménye, amely Ferdinándot egy udvari törpével ábrázolja. (KHM, Inv.-Nr. 9453); Lásd Günther Heinz [és mások] közr.: *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800* (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 22) 2 kiad., Wien: 1982, 125. (Kat.-Nr. 96) 158. kép – Törpéket rejtő pástétomok nyilvánvalóan a fejedelmi asztalok állandó attrakcióját jelentették. Lásd például. V. Wilhelm bajor fejedelem és Renata von Lothringen 1568-ban Münchenben megtartott esküvőjének lakomáját, amikor tiroli Ferdinánd udvari törpéje teljes fegyverzetben kelt ki egy pástétomból; Otto G. Schindler: „Zan Tabarino, »Spielmann des Kaisers«: Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris." *Römische historische Mitteilungen*, 43 (2001) 411–544. (429.)

79 FORTEGUERRA [B4b] lap és köv.

Néhány további „concerto és sinfonia" után felkeltek az asztaltól. A magyar rendek nyolc képviselője az ünnepség vendégeinek nevében áldomással köszöntötte az uralkodó párt, amit a császár „igen vidáman és szokásos kegyességével" *(allegrissimamente, e con la solita sua benignità)* köszönt meg.

Délutánra egy „szép táncra" *(bello ballo)* hívták a résztvevőket a városházába, amelyre a császári pár az udvartartás kíséretében négy órakor érkezett meg. Forteguerra ismét csak alig talál szavakat az öltözékek és az ékszerek tündöklésének leírásához. A császár „őkegyessége kedves házastársával" megnyitotta a táncot, s a „különböző nemzetiségű hölgyek és urak" *(Dame, e Signori di diversi nationi)* egészen „hét óra utánig nagy tisztelettel és örvendezéssel" szórakoztak.[80] Miközben a német krónikás jelentésének itt már vége szakad, Forteguerra viszont még hozzáfűzi, hogy másnapra halasztottak „egy komédiát, amelyet zenével kell bemutatni" *(una Commedia, che doveva rappresentarsi in musica)*, valamint a következő vasárnapra (július 31.) „lovagi tornát" *(una Giostra)* terveztek.[81]

Sajnos Forteguerra, aki jelentését a mantovai hercegnek ajánlotta, már nem akarta megvárni ezeket az eseményeket. A „császári káplán" *(Cappellano Cesareo)* még „27. di Luglio, 1622", tehát talán csak néhány órával azelőtt, mielőtt bizonyára előadták az elhalasztott *Commedia in musicát*, lezárta *Ragguaglió*ját és azt valószínűleg azonnal Formica bécsi officinájába küldte kinyomtatásra. Ha figyelembe vesszük, hogy Forteguerra egyébként mennyire részletesen szokta bemutatni benyomásait, különösen sajnálatos az a sietség, amellyel koronázási beszámolóját zárja, s amely miatt minden közelebbi információtól megfoszt bennünket.

A soproni színielőadásokról fennmaradt más híradások szintén csak töredékes és részben nehezen érthető adatokat tartalmaznak. Így például teljesen bizonytalan, hogy az a bizonyos *freudenspill* – szó szerint: *örömjáték* –, amelyet némely helyi krónika felsorol, színpadi jellegű előadás volt-e. Ilyenféle *Freudenspiel*t említenek a császári párnak a soproni országgyűlés ideje alatt tett látogatása során a szomszédos Wandorfban (ma Sopron része, Sopronbánfalva-kertváros), Ruszt szabad királyi városban (ma Rust, Ausztria), valamint az Esterházyak kastélyában Lakompakon (ma Lackenbach, Ausztria), illetve Kismartonban (ma Eisenstadt, Ausztria).[82] Noha a *Freudenspiel*lel gyakran mint „a komédiát helyettesítő barokk kifejezéssel" (Wilpert) is találkozunk, de tartalomköre eredetileg tágabb: *voluptas*tól és *szerelmi játék*tól egészen a meghatározatlan *vigalom*ig *(Lustbarkeit)* terjed.[83] Ez utóbbi értelemben alkalmazzák például néhány évvel később Eleonóra cseh koronázásának ünnepségére, amelyet egy krónikás *Königlicher Böhmischen Crönungen Ritterfest vnd Herrliche Freudenspiel* címmel illet.[84]

Sokkal fontosabb azonban egynéhány, a soproni ünnepségekkel kapcsolatos, röviddel ezelőtt előkerült olasz tanúbizonyság. Így a ferrarai képviselő, Francesco Calori már 1622. június 4-én azt jelentette Cesare d'Este hercegnek, hogy előkészítenek Sopronra egy olasz komédiát, és ezt Eleonóra a császár szórakoztatására fogja rendezni: *Preparano di far comedie ad Edemburg, e si dice che sia l'Imperatrice che faccia questa per dar gusto a Sua Maestà e che reciteranno in Italiano.*[85] Calori a következőkben már nem ejt szót erről az előadásról. Viszont augusztus 24-éről, tehát

nagyjából egy hónappal a koronázás ünnepségek utánról, rendelkezünk a mantovai követ, Federico Gonzaga márki egy levelével, amely megerősíteni látszik a *comedia* megtartását.

A követ először egy *ballettó*ról tudósít, amit Eleonóra augusztus 22-én a pihenésre és szórakozásra szolgáló kastélyában a Favoritában (ma Theresianum Bécs IV. kerületében) a császár számára betanított. E baletthez csatolva a muzsikusok *(musici)* előadták még Sforza di Porcia gróf „költői leleményeit", amelyeket a levélíró olyan hasonló előadásokkal vet össze, amelyeket korábban a „dieta" – vagyis a soproni gyűlés – alatt énekeltek. A levél további fejtegetéseiből sajnos nem derül ki világosan, hogy vajon az a *comedia*, amelyet „a császárné ezen ünnepélyén" *(in questa sollennità dell'Imperatrice)* előadtak, még Sopronhoz tartozik-e, vagy pedig már a Favoritához. A levélíró utalása arra a „búcsúzáskor adott igéret[re], hogy a következő alkalommal még rosszabbul csinálják", szintén több mint nehezen követhető, mivel nyilvánvalóan visszautal az énekes Campagnolónak csak a címzett által ismert kijelentésére. Tisztán felismerhető ellenben, hogy ezeket az előadásokat csupán a német közönség fogadta lelkesedéssel,[86] míg a mantovai követ, aki (úgy tűnik) hazájában magasabb színvonalú előadásokhoz szokott – a császárné táncos színjátékaival éles ellentétben –, nagyon negatívan ítélte meg őket.

---

80 Uott [Cb] lap; AUßFÜHRLICHER BERICHT... [4] lap.

81 „[...] Azután tánccal folytatták a többi, különféle nemzetiségű Hölgyek és Urak, és hét óráig szórakoztatták őfelségüket, ami miatt – már túl késően járván – a komédiát, amelyet megzenésítve szándékoztak színre vinni, másnapra halasztották, minthogy még egy Lovagi Tornával is készültek a következő vasárnapra" *([...] Seguirono poi à ballare l'altre Dame, e Signori di diverse nationi: e trattennero à sollazzo le Maestà Loro infino alle sette hore; onde per esser poi tardi, una Commedia, che doveva rappresentarsi in musica, fu differita à domani; si come è preparata anco una Giostra da farsi domenica prossima)*; FORTEGUERRA [Cb] lap. – Khevenhüller arról tudósít, hogy „azután" – vagyis alighanem az egyik következő napon – „őfelsége egy pompás céllövészetetet tartott" még. KHEVENHÜLLER IX. 1680. hasáb.; Sopron krónikása, Payr György is „rendes közlövészetről" ír („ordinarie Freischießen"). PAYR 17.

82 „A jámbor császár ötször Wandorfba lovagolt házastársával együtt, *Freudenspill*re, egyszer Rusztba, egyszer Lakompakra az Esterházyakhoz, egyszer Kismartonba" („Ist der fromme Kaiser samt seiner Gemahlin 5 mal nach Wandorf geritten, auf Freudenspill, einmal nach Rust, einmal nach Lackenbach zu dem Esterhásy, einmal nach Eisenstadt"). Georg és Michael Payr: *Verzaichnuß waß von dem 1584 biß die beschriebenen jahr [...] nach einander geschehen ist.* (kéziratos krónika) ELK, Kéziratgyűjtemény, 27. Ea. 251. sz, 47.; Nyomtatásban lásd PAYR 17. és köv.; Vö. még: Daniel Petz: *Krónika, 1584–1683* (kéziratos krónika) SAL, XV.3.7, 79. és köv.; Gottlieb Gamauf: *Ausführliche Geschichte der evangelischen Kirche Oedenburgs.* 2. köt. 1606–1682, (Kézirat) EGL, 231. 4371. I. 745, fol. 67v. – Mivel Kismarton 1622 óta Esterházy Miklósé volt zálogként, a császári látogatás egyben a főúrnak is szólhatott.

83 Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur.* (Kröners Taschenausgabe 231) Stuttgart: 1955, 181; Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch.* IV, Leipzig: 1878, (repr. München: 1991) 155. hasáb.

84 *Königlicher Böhmischen Crönungen Ritterfest vnd Herrliche Freudenspiel* [...] *im Jahre Christi MDCXXVII, Prag: Schumann, 1627.*

85 Francesco Calori Bécsből Cesare d'Este hercegnek Modenába, 1622. június 4; ASMo, Cancellaria ducale, Ambasciatori, Germania; busta 86, Minute di dispacci dalla Germania, Francesco Calori, 1620–1624.

86 A mai szóhasználat szerint „assaltare"-t kellene olvasni (annyi mint „megtámadni, letámadni" stb. valakit) de ez itt nyilvánvalóan „esaltare" („dícsérni, dicsőíteni" stb.) helyett szerepel. Vö. „Assaltare[2]" in: Salvatore Bragaglia: *Grande dizionario della lingua italiana.* I. Torino: 1961, 748.

Itt nincs semmi újság, hacsak nem, hogy tegnapelőtt császárné őfelsége városon kívüli birtokának (amelynek a Favorita nevet adta) kertjében nyolc hölggyel (három földink, a többiek németek) balettot rendeztetett, amelyben a hölgyek Ferdinánd nevének betűit formálták meg, és amely – ahogyan sokak beszámolójából hallottam – igen jól sikerült, hála a szorgalomnak, amelyet őfelsége az ügyben tanúsított, mind ötletadójaként, mind betanítójaként. A zenészek ezután elővezették Sforza di Porzia gróf úr némely költői leleményét, amelyek – mint az országgyűlésen énekeltek, sőt még inkább – megfeleltek annak az ott, a búcsúzáskor tett ígéretnek, hogy a következő alkalommal még rosszabbul csinálják, ahogyan erről, úgy hiszem, Campagnoli úr révén Felséged mostanra már tudomást szerzett. Mindazonáltal ezek a németek az egekig magasztalták, amiért ha a komédiáját látták volna színre vinni a Császárné ezen ünnepélyén, kétlem, hogy ettől és hasonlóktól így fellelkesültek volna [...].

(Quà non habbiamo cosa di nuovo, solo che non hieri l'altro fece la maestà dell'Imperatrice fare nel giardino del suo luoco fuori della città (a cui ha posto nome la Favorita) un balletto d'otto damme, cioè le tre nostre e l'altre tedesche, nel quale formorono tutte le lettere del nome Ferdinando, che per la relazione che da molti n'ho havuto riuscì molto bene, mercé la diligenzia ch'essa Maestà vi ha usata attorno, essendovi stata e l'inventrice e la maestra. Li musici poi proposero certe invenzioni di poesia del signor conte Sforza di Porzia che furno, come quelle cantate alla dieta, anzi pur conforme alla promessa ivi fatta nel prender licenza, di volerne fare un'altra volta di peggio, come dal signor Campagnoli credo che Vostra Signoria a quest'hora n'havrà havuta informazione. E nondimeno questi tedeschi le assaltano al cielo, onde se havessero veduto la comedia sua rapresentata in questa sollennità dell'Imperatrice, cosa e l'altre ancora dubito che si sarebbero inspiritati [...].)[87]

Maga Eleonóra viszont a Favorita-beli színielőadást előzetesen mint „kis zenei lelemény balettel" („piccola invencione in musicha con un baleto") említi bátyjának, Mantova hercegének, Ferdinandónak.[88] Eközben ez a *piccola invencione* nyilvánvalóan azonos azzal a *certe invenzioni*val, amelyhez Sforza di Porcia gróf írta a *poesiát*, és amin Gonzaga márki láthatóan a *sollennità dell'Imperatrice* során tartott *comediát* értette. *Inventione*, illetve *comedia in musica* elnevezéssel illették a kor más zenedramatikus termékeit is, s nekünk ezeket alighanem egyfajta *madrigál-* vagy *pasztorálkomédia*ként kell elképzelnünk. Olyanként, mint amilyet például az udvari zenészek 1625-ben Bécsben, vagy 1627-ben Prágában előadtak.[89] Nagy valószínűséggel az operának ilyenféle előzetes formájáról lehet szó a soproni *commedia in musica* esetében is, habár – miként nemrégiben Herbert Seifert felvetette – gondolhatunk komikus recitatív párbeszédekre is. A császári udvari orgonista, Giovanni Valentini például csak néhány hónappal korábban adta ki a mantovai hercegnek ajánlott művét – *Musiche a doi voci* –, amely ilyenféle dialógus-jeleneteket tartalmaz Giovanni Battista Guarini pasztorál-költeményéből, az *Il Pastor fidó*ból.[90]

87 Federico Gonzaga márki Bécsből Ercole Marlianinak Mantovában, 1622. augusztus 24; ASMn-AG, busta 493, fasc. 2, fol. 316; VENTURINI Nr. 1308; Vö. SEIFERT 1985 26, 127; SOMMER-MATHIS 8. és köv.; SCHINDLER 1999 83; SCHINDLER 1999[2] 6.

88 Eleonora császárné Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. augusztus 20; ASMn-AG, busta 434, fasc. 2, fol. 111–112; VENTURINI Nr. 1273. 2. j.; Vö. SEIFERT 1985 589; SOMMER-MATHIS 8; SCHINDLER 1999[2] 83; SCHINDLER 2001 584. és köv.

89 SEIFERT 2002 167. és köv.

90 Uott 169. és köv.; Vö. SCHINDLER 1999[1] 82; VENTURINI Nr. 1275 és köv.

Az a bizonyos signor conte *Sforza di Porzia,* aki – mint arra a mantovai követ levele alapján következtethetünk – a soproni *Commedia* szövegéért is felelős volt, Giovanni Sforza di Porcia gróf, egy régi friuli nemesi família, a Porcia és Brugnara grófi család tagja. Már apja, Ermes (meghalt 1609-ben) is fontos hivatalokat töltött be Károly főherceg grazi udvarában. Ő képviselte Belső-Ausztriát a velencei szenátusnál, s Ermes unokatestvére, Girolamo di Porcia, Adria püspöke és pápai nuncius volt a belső-ausztriai ellenreformáció hajtó ereje. Giovanni Sforza (meghalt 1624-ben) szintén jelentős feladatokat kapott a grazi udvarban. I. Lipót császár udvari történetírója, Gualdo Priorato úgy mutatja be őt, mint „az irodalom különböző területein egyedülálló tehetségű, nagy műveltségű s minden vállalkozásában csodálatos ügyességű lovag" *(Cavalliere di talenti singolari, di varia litteratura, e di mirabile attitudine à tutti i maneggi).*[91] 1605-ben Ferdinánd főherceg, a későbbi császár kinevezte Giovanni Sforzát kamarássá, aki a következőkben állandó megbízottként működött Velencében, valamint küldöttként és rendkívüli követként a firenzei, római és madridi udvarban, legvégül az örökös tartományok főudvarmesteri hivatalát látta el, valamint Gorizia (Görz) és Gradisca grófság császári helytartója volt. A Karinthiában birtokos Anna Maria von Raunach bárónővel kötött házasságából 1606-ban Velencében megszületett fia Giovanni Ferdinando, aki III. Ferdinánd császárral együtt nőtt fel, a továbbiakban I. Lipót nevelőjeként, főudvarmesteréként és főminiszteréként a legbefolyásosabb politikussá lépett elő.[92] Giovanni Sforza leánytestvére, a vicenzai gróf Valmaranával összeházasodott Anna Giulia Eleonóra császárné fő udvarmesternője volt. Mivel alighanem ő is – miként maga a császárné is[93] – közreműködött az említett balettekben, valamint előkészítésükben, ezért Giovanni Sforza részvétele Eleonóra színjátékaiban feltehetőleg nővére indítványán alapul.

Az 1622-ben lezajlott soproni ünnepségeken – mint láttuk – közreműködött az ünnepelt mantovai tenor Francesco Campagnolo. Ő már salzburgi tevékenysége során, Marcus Sitticus érsek udvarában is részt vett operaelőadásokon. Feltehetőleg 1619-ben még Salzburgban volt azon a bizonyos július 16-i napon, amikor Marcus Sitticus a császárkoronázásra Frankfurtba utazó Ferdinándnak megismételtette Monteverdi *Orfeó*jának salzburgi produkcióját.[94]

Azt, hogy Campagnolo már Eleonóra kíséretében Bécsbe érkezett volna Innsbruckból – mint ezt néha feltételezik –, ez idáig még semmiféle híradás nem erősí-

91 Gualdo Priorato: *Vita et attioni di Gio. Ferdinando Principe di Porcia, di Brugnara* [...], in: Uő: *Vite, et azzioni di personaggi militari, e politici.* Vienna: Michele Thurnmayer, 1673, (oldalszámozás nélkül)

92 „Portia" szócikk in: Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon.* XXVIII. Leipzig–Halle: 1741, (repr. Graz: 1996) 1611. hasáb; Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.* XXIII. Wien: 1872, 122; Franz Xaver von Krones: „Porzia", in: *Allgemeine Deutsche Biographie,* XXVI. Leipzig: 1888, 450–452; Andrea Benedetti: „La famiglia di Porcia a Gorizia e a Trieste." *Studi goriziani,* 33 (1963) 13–43. (16. és köv.); Günther Probszt-Ohstorff: *Die Porcia: Aufstieg und Wirken eines Fürstenhauses.* Klagenfurt: 1971, 121–124. Lásd még Giovanni Sforza di Porcia végrendeletét, Graz 1620. július 11. Megjelent: Velence, 1624. március 14., KLA, Familienarchiv Porcia, Sch. 9/29n.

93 A császárnénak a lengyel trónörökös, Władysław Wasa 1624-ben lezajlott bécsi látogatása kapcsán megrendezett baletten való részvételére lásd a 10. jegyzetben megadott irodalmat.

94 Vö. Seifert 1980 26.

tette meg.[95] Az énekes neve azonban már Priuli Hofkapellmeister 1622. július 23-án kelt levele előtt – amely nem is olyan rég még Campagnolo soproni vendégjátékának egyetlen forrását jelentette – felbukkan a császári udvarban lévő mantovai ügyvivő, Vincenzo Zucconi gróf az év június 28-án Sopronból a mantovai udvarnak címzett levelében. Ebben a követ tudósít a „nagy számú olasz, akik az udvart követték, és számos földink" *(quantità degli Italiani che seguitano questa Corte, et più li nostri paesani)* jelenlétéről, köztük található „újabban Campagnolo lovag úr" *(di novo il Signor Cavagliere Campagnolo)*.[96] Zucconi július 6-án már Campagnolo közelgő elutazását jelentette, valamint tudósít a lelkes fogadtatásról, amelyben az énekes az uralkodó fenségektől részesült, továbbá a tőlük kapott ajándékokról:

> Campagnolo Lovag úr, akit Őfelsége igen nagyra becsül, akinek hallgatásában nagy kedvét lelte, és kétszáz magyar aranyat ajándékozott neki, míg Császárné úrnőmtől egy nyakláncot kapott a Császár medáljával, most már két nap múlva elindul.
>
> *(Il Signor Cavagliere Campagnolo partirà frà due giorni per cotesta volta, essendo stato molto honorato da Sua Maestà la quale ha mostrato gran gusto in sentirlo, et regalatolo di ducento Ongheri d'oro, et dall'Imperatrice mia Signora di una colana con medaglia dell'Imperatore.)*[97]

Három nappal később, július 9-én azonban arról ír Zucconi, hogy Campagnolo mégiscsak Sopronban maradna:

> Néhány napja itt van velünk Campagnolo Lovag, akit őfelsége visszatartott, hogy nagy örömére hallgathassa, ő ugyanis azonnal el akart indulni.
>
> *(Da alcuni dì in qua habbiamo qui il Cavagliere Campagnolo, il quale ha fatto fermare Sua Maestà per sentirlo con molto gusto, perche egli se ne voleva tornar subbito.)*[98]

Július 16-án pedig annak közlése következik, hogy Campagnolo a koronázás végéig Sopronban marad:

> Campagnolo Lovag úrnak mindazonáltal a Császár kedvéért itt kell maradnia, és nem fog tudni elszabadulni innét, amíg úrnőm, a Császárné koronázása le nem bonyolódik.
>
> *(Il Signor Cavagliere Campagnolo vien tuttavia trattenuto con gusto dall'Imperatore né potrà sbrigarsi di qua sin che sia spedita la coronatione dell'Imperatrice mia Signora.)*[99]

Egy héttel később, július 23-án, Priuli Hofkapellmeister megírta a már említett levelét, amelyben hírül adja hamarosan sorra kerülő itáliai útját, melyet Campagnolo kíséretében tesz meg.[100] Végül Eleonóra császárné egy nappal azelőtt, hogy az

95 Theophil Antonicek: „Claudio Monteverdi und Österreich." *Österreichische Musikzeitschrift*, 26 (1971) 266–271. (267.); SEIFERT 1980 26.

96 Vincenzo Zucconi Sopronból Mantovába Giovanni Magninak, 1622. június 28; ASMn-AG, busta 493, fasc. 1, fol. 114; Vö. SCHINDLER 1999 79; VENTURINI Nr. 1299, 4. lábj.

97 Vincenzo Zucconi Sopronból Mantovába Giovanni Magninak, 1622. július 6; ASMn-AG, busta 493, fasc. 1, fol. 118; Vö. SCHINDLER 1999 79; VENTURINI Nr. 1299.

98 Vincenzo Zucconi Sopronból Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. július 9; ASMn-AG, busta 493, fasc. 1, fol. 119–121; SCHINDLER 1999 79; VENTURINI Nr. 1299, 4. lábj.

99 Vincenzo Zucconi Sopronból Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. július 16; ASMn-AG, busta 493, fasc. 1, fol. 128; SCHINDLER 1999 79; VENTURINI Nr. 1299, 4. lábj.

100 Lásd fennt, valamint a 13. jegyzetet.

udvar augusztus 8-án visszaindult volna Bécsbe, megint csak levelet küldött bátyjának Mantovába, amelyben közli Campagnolo végérvényes visszatértét, valamint megértést kér a hercegtől, hogy énekesét oly sokáig visszatartották.

> Főméltóságú, igen szeretett bátyám Uram. Minthogy Campagnolo Lovag visszatért Felséged szolgálatába, nem akartam e sorok nélkül elbocsátani, amelyek az ő számára arról a tetszésről fognak tanúskodni, amelyet Uram, a Császár és magam leltünk virtuóz képességeiben. Felséged számára pedig bocsánatkérésül szolgálnak majd, amiért nevezett Uram talán a kelleténél tovább tartotta őt szolgálatában, ennek oka pedig a mulatság, amelyet őfelsége mindenekelőtt a zenében talál, és amelyet tehát az említett Campagnolóban lelt meg, aki fölöttébb kedvére volt, s alkalmat adott neki, hogy dicsérettel illesse a jó ízlést, amellyel Felséged bír hasonló virtuózok esetében [...]. Sopronból 1622. augusztus 7-én. Felséged legodaadóbb nővére, aki szívből szereti. Leonora.
>
> *(Serenissimo Signor fratello mio amatissimo. Tornandosene il Cavaglier Campagnolo al servitio di V. A.; non l'ho voluto lasciar venire senza queste righe che a lui servirano di testemonio del gusto che l'Imperatore mio Signore, et io habbiamo havuto delle sue virtuose qualità; et a V. A. per scusa di haverlo detto mio Signore trattenuto più forse di quello conveniva al lei servitio, essendone stato cagione il dilettarsi, come fa in estremo Sua Maestà di musica, et l'haver perciò incontrato nel detto Campagnolo, che le è grandemente piacciuto, et le ha datto occasione di lodar il buon gusto, che hà l'A. V. in simili virtuosi [...]. Da Edemburgh a 7 di Agosto 1622. Di V. A. affezionatissima sorella che di cor l'ama. Leonora.)*[101]

Campagnolo ezúttal már nekiindult a többször elhalasztott visszaútnak. Federico Gonzaga augusztus 14-i – a fentiekben már idézett – levelében abból indul ki, hogy az énekes már megérkezett hazájába. A császárné pedig októberben köszönetet mondott „néhány zenedarabért" *(alcune musique),* amelyeket Campagnolo küldött neki Mantovából, és amelyek „a császáromnak igen nagyon tetszettek" *(sono grandemente piaciute all'Imperatore mio).*[102]

1623 márciusában a császár, aki Eleonórával együtt a birodalmi fejedelmek gyűlésére Regensburgba utazott, felszólította Campagnolót, hogy lehetőleg azonnal küldjön neki „egy concertót violákra" *(un concerto di viole),* „amely legyen teljesen tökéletes" *(che fosse di tutta perfettione).*[103]

A tenort 1629-ben V. Lipót főherceg innsbrucki udvarában találjuk, akinek 1626-ban Claudia de' Medicivel tartott esküvője pompájában túlszárnyalta az 1622-es császári lakodalmat. Lipót főherceg az olasz énekest leginkább a trónörökösnek, III. Ferdinándnak Maria spanyol infásnővel kötendő esküvője ünnepi programjához szerződtethette, Kapellmeisteri és színházi szervezői feladatok ellátására. Campagnolót azonban 1630. október 7-én az előkészítés közben elérte a halál Innsbruckban.[104]

---

101 Eleonora császárné Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. augusztus 7; ASMn-AG, busta 434, fasc. 2, fol. 109–110; Vö. Besutti 50. és köv.; Schindler 1999[1] 199; Venturini Nr. 1305.

102 Eleonora császárné Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. október 15; ASMn-AG, busta 493, fasc. 1, fol. 199; Venturini Nr. 1317.

103 Eleonora császárné Regensburgból Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. március 15; ASMn-GA, busta 434, fasc. 3, fol. 205–206; Seifert 1980 26 és köv.; Venturini Nr. 1330.

104 Senn 227. és köv.; Seifert 1980 27; Parisi 426. és köv., 570. és köv.

Nem kérdéses, hogy Campagnolo énekesként közreműködött a soproni *Commedia in musicá*ban, akárcsak az itteni ünnepség más zeneszámaiban is. E művek zenéjét alighanem elveszettnek kell tekintenünk. Zeneszerzőjükként elsősorban az udvari együttes vezetője, Giovanni Priuli, valamint az ő későbbi utódja, az akkori udvari orgonista, Giovanni Valentini jöhet számításba.

Priulitól (kb. 1575–1626), akit Ferdinánd „világelsőként" *(per il primo del mondo)* értékelt,[105] nem kevesebb mint öt nyomtatott mise-, motetta- és zsoltárgyűjtemény jelent meg az 1618–1624 között időszakban.[106] Mint láttuk, az uralkodó párnak a bécsi St. Stephan dómba való bevonulásakor felhangzó intráda zeneszerzőjeként nyomatékosan őt nevezik meg. A világi zene terén különösen az 1604 és 1612 között, még a Ferdinánd zeneegyüttesébe való meghívása előtt közreadott madrigálköteteivel szerzett nevet magának. Mindössze néhány nappal Eleonóra koronázása után elküldte a mantovai hercegnek – az említett kísérőlevéllel együtt – a *Musiche concertate* című madrigálgyűjteményét, amelynek ajánlását 1622. június 22-én Bécsben keltezte.[107] Regensburgban a fejedelmi gyűlésen 1623 farsangján előadtak egy „[zenei] szerzeményt balettal" *(inventione con un baletto)*, amikor is ugyancsak Priuli irányította a Hofkapellét.[108]

De Giovanni Valentini (1582/83–1649) is – aki Priulival nagyjából egy időben (1614/1615 körül) lépett be Ferdinand grazi udvari együttesébe – már a soproni koronázást megelőzően közreadott egyházi és világi kompozíciókat nyomtatásban.[109] 1616-ban Velencében jelent meg második madrigálkönyve, *Secondo libro de madrigali* valamint a *Missæ concertatæ*. Az előbbit Ferdinándnak, a miséket pedig az uralkodó testvéröccsének, Károly főhercegnek ajánlotta. Valentini 1618-ban kiadta *Salmi, hinni* [...] *et motetti concertati* című munkáját, valamint ugyanabban az évben komponált egy *Magnificat*ot Ferdinánd magyar királlyá való koronázásának pozsonyi ünnepségeire, amit 1621-ben Formicánál Bécsben egy *Messa à sette chori*val és a *Jubilate Deo* motettával együtt kinyomtattatott.[110] A megjelenés idején – mint Steven Saunders megállapította – ezek a „túlméretezett kompozíciók" jelentették „a valaha megjelent leghatalmasabbakat". A misét és a motettát szerzőjük feltehetőleg eredetileg Ferdinánd császárrá koronázásának alkalmából (1619) írta,[111] Frankfurtban

105 Carlo Caraffa nuncius jelentése alapján. Idézi SAUNDERS II. köt. 858.

106 FEDERHOFER 199. és köv.; Uő: „Priuli (Prioli) Giovanni." In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. X. Kassel: 1962, 1636–1637. hasáb; Jerome Roche–Steven Saunders: „Priuli [Prioli], Giovanni", in: GROVE MUSIC^2, XX. 384–85.

107 Az 1622. július 23. elküldött levélre lásd fent a 13. jegyzetet. 1622. szeptember 9-én Ferdinando herceg levélben megköszönte Priulinak a madrigálok ajánlását. Lásd PARISI 725. 67. jegyzet.

108 SEIFERT 1980 27; SEIFERT 1985 431., 589; SOMMER-MATHIS 9. 10. jegyzet; SAUNDERS 270. és köv., 863; VENTURINI Nr. 1330.

109 FEDERHOFER 219. és köv.; Uő: „Valentini, Giovanni." In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. XIII. Kassel: 1966, 1229–1231 hasáb; Elisabeth Urbanek: *Giovanni Valentini als Messenkomponist*. Diss. Wien, 1974; SAUNDERS 916. és köv. valamint passim; Helmut Federhofer–Steven Saunders: „Valentini, Giovanni."GROVE MUSIC^2, XXVI. 209–210.

110 SAUNDERS 207. és köv., 888.

111 FEDERHOFER: *MGG*, XIII. 1230. hasáb.

azonban nyilvánvalóan nem kerültek előadásra. Saunders számára e szerzemények példaszerűen mutatják Valentini politikai zenéjét *(musica politica)*, amelyek többkórusos stílusa, a trombiták erőteljes használata, továbbá az ismételt szövegutalás az uralkodóknak Isten kegyelméből való eredetére úgy értelmezhető, mint „a Habsburg hit kifejezése a vallás, politika és hatalom egymásra hatásáról".[112]

Valentini 1621-ben közreadta még második misekiadványát, valamint negyedik madrigálkönyvét is: az Eggenbergnek ajánlott nyolc–tizenkétszólamú *Missæ quatuor*t és a toscanai nagyhercegnőnek, Maria Magdalena osztrák főhercegnőnek szóló *Musiche di camerát*. Mindkét mű ismét csak Velencében jelent meg.[113] A következő évben, 1622-ben, Valentini az udvari együttessel együtt Innsbruckba utazott a lakodalmi ünnepségekre, ahol szándékában állt átadni a mantovai hercegnek kamaraduettjei gyűjteményét *(Musiche a doi voci)*. A herceg azonban – mint láttuk – röviddel az elutazás előtt megbetegedett. Valentini Innsbruckból először Velencébe ment kiadójához: Ferdinándnak szóló ajánlása *Venetia li 19. Febraro 1622* kelt.[114] Március 5-én pedig elküldte Bécsből gyűjteménye nyomdából frissen kikerült két példányát a hercegnek és feleségének Mantovába, s a mellékelt levélben elnézést kér a késedelemért.[115] 1622 októberében a császárné eljuttatta bátyjához Valentini egynéhány szerzeményét azzal a kéréssel, „hogy Fenséged mondja meg nekem őszintén, amit érez, tetszik-e vagy nem, mert ezzel én is meg fogom mutatni, hogy tudok valamit" *(che Vostra Altezza mi dica liberamente il suo senso circa il piacerle o no, perché con esso mostrerò anch'io di saper qualche cosa)*.[116]

Alkalmanként Mantova hercege, Ferdinando maga is ellátta a bécsi udvart saját szerzeményeivel. Eleonóra már a bécsi megérkezése utáni első napon közvetíti test-

112 Saunders 207. és köv.

113 Uott 158. és köv.

114 Új kiadása: Othmar Wessely–Erika Kanduth (közr.): *Frühmeister des stile nuovo in Österreich: Bartolomeo Mutis conte de Cesana, Francesco Degli Atti, Giovanni Valentini.* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 125) Graz: 1973, VII. és köv., fakszimile 3–4.

115 Giovanni Valentini Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak és Mantova hercegnőjének, Caterinának, 1622. március 5; ASMn-AG, busta 493, fasc. 3, fol. 327–329; Bertolotti 99; Saunders 264. és köv.; Schindler 1999[1] 82; Venturini Nr. 1275–1276. – Caterina hercegnő egy hónappal később (1622. május 4-én) levélben köszönetet mondott Valentininek, s eközben különösen kiemeli közreműködését is az innsbrucki esküvőn: „A zenéjét tartalmazó kötetek, amelyeket küldött nekem, szíves fogadtatásban részesültek Herceguram részéről, és ismert előttem az Ön nagysága, ami miatt művei nem bizonyulhatnak másnak, mint ízlésesnek. Ezek a zenészek, különösképpen pedig a hölgyek szívesen fogják őket énekelni; a kompozíciók változatossága még érdekesebbé teszi őket, és én örömmel fogom hallgatni, ahogy már Innsbruckban is tettem. Ami engem illet, mindig hálával fogok emlékezni érdemeire, és alkalomadtán ennek jelét is fogom adni."*(I libri delle vostre musiche, che mi havete inviati sono stati graditi dal Signor Duca mio Signore, et da me il vostro valore è conosciuto, et perciò le opere vostre non possono riuscire, se non di gusto. Saranno cantate volontieri da questi musici, et dalle donne in particolare; la varietà nelle compositioni le rende più curiose, et io goderò di sentirle come facevo in Ispruch. Per quello, che a me tocca conserverò sempre grata memoria del vostro merito, et all'occorenze vi ne dar segni).* Egy hasonló köszönőlevelet kapott Valentini Ferdinando hercegtől is. Parisi 725. 68. jegyzet; Schindler 1999[1] 91. 102. jegyzet; Venturini Nr. 1276. 4. jegyzet.

116 Eleonóra császárné és Vinzezo Zucconi Bécsből Ferdinando hercegnek, illetve Giovanni Magninak Mantovába, 1622. október 17. és 18.; ASMn, busta 434, fasc. 2, fol. 157–158. valamint fasc. 1, fol. 201–202; Venturini Nr. 1317. és 1318.

vérbátyjának a császár kérését, hogy „küldje el neki a Fenséged által írt zenés Stabat Mater Dolorosát, a Miasszonyunk litániáit két vagy három változatban, valamint a himnuszokat" *(a mandarli il Stabat Mater Dolorosa in musica, le tanìe delle Madona in due o tre maniere, et l'inni fatti da Vostra Altezza).*[117] Röviddel azután, március 9-én, újra csak emlékeztette Ferdinandót a kért *kompozíciók*ra *(compositione),* amelyeket illetően a császár – aki különösen nagy súlyt helyez a szoprán szólamokra – mindenekelőtt egy *motettá*ra *(motetto)* és egy *dialógus*ra *(dialogo)* vetett szemet.[118] Április 30-án Zucconi gróf ismételten emlékeztette a herceget, hogy „nem érkeztek meg a zeneművek, amiért a [császárné] ír, hogy küldje el neki" *(che non le sono capitate le compositioni di musica ch'ella le scrive di mandarle).*[119]

Valóban, Ferdinando Gonzaga herceg (1587–1626) már ifjúsága óta tevékenykedett költőként és zeneszerzőként. Monteverditől Campagnolóval közösen részesült zeneoktatásban, és ifjú fejedelemként élénken részt vett az ő társaságukban a mantovai zenei és színházi eseményben. Miként arról Nicolò Barbieri színész a közismert *Supplicá*jában tudósít, Ferdinando és két fivérére „színészeinkkel együtt" *(con de' nostri comici)* játszott a színpadon,[120] versengett velük színpadi ünnepségek és karneváli vigasságok megszervezésében. 1608-ban kompozíciókkal járul hozzá a mantovai *Dafné*hoz. Kardinálisként Rómában saját együttest tart fent, melynek élén Sante Orlandi áll, s ő maga szolgáltat kompozíciókat a számukra. Adriana Basile, Itália leghíresebb női szopránja, továbbá Monteverdi, valamint a zene és színház más nagyjai kérnek tőle madrigálokat, canzonettákat és áriákat. Bátyja, IV. Francesco halála után (1612) Ferdinando még uralkodó hercegként is megmarad szenvedélyes költőnek, zeneszerzőnek és színház-szervezőnek, -finanszírozónak és gyakorló színpadi embernek. Egyebek mellett a saját esküvőjére is írt egy librettót, amelyet Monteverdinek kellett megzenésítenie. Művei 1619-ben *Canzonette con alcune arie* címmel jelennek meg Velencében.

Biztos, hogy a herceg egy s más szerzeménye felhangzott húga, a császárné udvarában. Mindazonáltal kevéssé valószínű, hogy a soproni koronázási országgyűlésen is így történt volna; ezt ugyanis a fentmaradt beszámolók bizonyára megjegyeznék. Így viszont mind az egyházi-, mind a kamarazenében zeneszerzőként elsősorban Priuli és Velentini jöhet szóba. A *Commedia in musica* esetében – amennyiben azt, például Campagnolo révén, nem külön Mantovából szerezték be – alighanem leginkább Valentinit érdemes számításba venni. Az 1625-ös bécsi színpadi ünnepség kapcsán, amelyen a már említett s alighanem Bécs első operájaként értékelen-

117 Eleonora császárné Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. február 27; ASMn-AG, busta 434, fasc. 3, fol. 33–34; Venturini Nr. 1273.

118 Eleonora császárné Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. március 9; ASMn-AG, busta 434, fasc. 2, fol. 39–40; Besutti 49. 9. jegyzet; Schindler 1999[1] 82; Venturini Nr. 1278.

119 Vinzenco Zucconi Bécsből Mantova hercegének, Ferdinandónak, 1622. április 30; ASMn-AG, busta 493, fasc. 1, fol. 75–78; Schindler 1999[1] 82. és köv.; Venturini Nr. 1278. 2. jegyzet.

120 Nicolò Barbieri: *La Supplica: Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici* [1632]. Közr.: Ferdinando Taviani. (Archivio del teatro italiano 3) Milano: 1971, 20; Ferdinando Gonzaga zenésztevékenységére lásd Stevens 505. (névjegyzék); Parisi 693. és köv.; *Claudio Gallico...* in: Grove Music[2], VII. 526; Uő: in: Grove Music[2],X. 139.

dő *Comoediet* a *Hof-Musici* előadták, Valentinit nyomatékkal említik egy szerenád zeneszerzőjeként, amit a Burg udvarában egy diadalkocsin játszottak az udvari muzsikusok.[121] Kamaraduettjei, a mantovai hercegnek ajánlott *Musiche a due voci* (1622), már félreismerhetetlenül Claudio Moxnteverdi stílusvilágának hatása alatt állnak, némely kompozíció hátterében az ő híres *Lamento d'Ariannája* (1608) érzékelhető. Giovanni Battista Guarini *Il pastor fidójának* egy jelenete, a Satiro és Corisca közti komikus recitativ-dialógus, amelyet Valentini zárókórussal komponált meg, ugyancsak bemutatja, hogy mennyire erős elkötelezettje ő az új opera közlésstílusának.[122] II. Ferdinánd gyermekeinek zenetanáraként Valentini különösen a majdani III. Ferdinánd császárnál sikeres. Köztudott, hogy ez utóbbi vezette be a komponáló Habsburgok sorát.[123] Nem kérdéses, hogy az 1623-ban Valentininek adott 8000 guldenre rúgó (rendes éves fizetésének a húszszorosát kitevő) rendkívüli nagyságú kegyjutalom, ugyanígy 1627-ben történt nemesi rangra emelése különleges teljesítménye elismeréseként értékelendő.[124]

4. Kitekintés

Mint láttuk, már néhány héttel a soproni koronázási ünnepség után Eleonóra saját zenedrámai előadással állt elő. A császár átengedett neki Bécsben egy nyári lakot a városfalak előtt, amit a császárné a Gonzagák Mantovához közeli híres vigalmi kastélya után *Favoritának* nevezett, s amit e példakép alapján kezdett el berendezni.[125] Itt került bemutatásra a császári család színe előtt augusztusban a már említett *piccola invencione in Musicha con un baletto*.[126]

Az ilyenféle rendezvények folytatódtak a következő években, s Eleonóra kezdeményezésére az udvari ünnepségek szilárd részévé vált a táncos színház.[127] Miközben e műfajban szereplőkként még sokáig kivétel nélkül az udvari társadalom tagjai működtek közre, a tulajdonképpeni zenedrámai szerepek – amelyeknél énekes csúcsteljesítmények is szükségesek voltak, s amelyeket a mantovai hercegnő szintén pártfogolt – javarészt a Hofkapelle hivatásos művészeire hárultak.[128] Amikor 1627/1628 telén Prágában Eleonóra és III. Ferdinánd (aki 1625-ben, ugyancsak Sopronban, már elnyerte Szent István koronáját) cseh koronázását ünnepelték, az udvai zenészek mellett hivatásos mantovai színészek, a *Comici Fedeli* is felléptek. Vezetőjük, Giovan Battista Andreini a seicento legjelentősebb drámaírói közé tartozik, aki sikeres kísérleteket folytatott a prózai és zenés színház határmezsgyéjén. A császári udvar Andreini *Maddalenája* bécsi feldolgozásának (1629) köszönheti a *Sacra rappresenta-*

121 KHEVENHÜLLER X. 714. hasáb; SEIFERT 1985 590.
122 WESSELY 282; SEIFERT 2002 169. és köv.
123 ANTONICEK; Josef-Horst Leder: „Ferdinand III." In: GROVE MUSIC^2 VIII. 678.
124 SAUNDERS 273., 343. és köv., 900. és passim; SCHINDLER 1997 288; SCHINDLER 2001 582. és köv.
125 Lásd fenn és a 87–88. jegyzetet; SCHINDLER 1999^2
126 Lásd fenn és a 88. jegyzetet; SEIFERT 1985 589; SEIFERT 1996 36; SOMMER-MATHIS 8; SCHINDLER 2001 584. és köv.
127 SEIFERT 1985 127. és köv.; SOMMER-MATHIS 7. és köv.; SCHINDLER 2001 584. és köv.
128 SEIFERT 1985 25 és köv., 431. és köv., 588. és köv.; SCHINDLER 2001 586. és köv.

zione első itteni példáját, amely azután megalapozza a „bécsi *sepolcro*" hagyományát.[129] Az 1627-ben lezajlott prágai koronázáson ugyancsak sor került egy zenedrámai előadásra: ismeretlen komponista zenéjével a *La transformatione di Calistó*t adták elő, amelyhez Don Cesare Gonzaga, Guastalla trónörököse írt librettót.[130]

Röviddel a prágai kettős koronázás előtt, II. Vincenzo mantovai herceg halálával kirobbant a küzdelem a mantovai trón utódlásáért, amelynek békés befejezésén Eleonóra hiába fáradozott. Hogy a trón egyik várományosának, Guastalla hercegének igényét fentartsák, fia, Don Cesare Gonzaga-Guastalla a császári udvarba ment, ahol további operalibrettók szerzőjeként is kitűnt. Így egyebek mellett egy zenés pasztorál-drámával, a *La Caccia felicé*vel, amelyet 1631-ben III. Ferdinánd és spanyolországi Maria infánsnő lakodalmán adtak elő.[131]

III. Ferdinánd második esküvőjére – amelyet 1648. július 2-án Linzben tartott Maria Leopoldine tiroli főhercegnővel – az itáliai Giovanni Felice Sances (aki néhány éve már a Hofkapelle tenorjaként működött, s 1669-től pedig annak vezetője lett) írta az *I Trionfi d'Amore* című opera zenéjét. A kéziratos librettó fennmaradt, a zene viszont valószínűleg elveszett.[132] Az előadást azonban, amelyhez egynéhány jelenetet Prágában már kipróbáltak, Linzben levették a műsorról, gyaníthatóan a császár

129 A bécsi *Sepolcro*ra vonatkozóan lásd: Gernot Gruber: *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*. I (Jahresgabe der Johann-Fux-Gesellschaft 1968) Graz: 1972, 25. – A Federhofer által „az oratórium bécsi úttörője és a sepolcro legkorábbi ismert képviselője" megnevezéssel illetett Giovanni Valentinit (Federhofer 223; uő: MGG, XIII.1230. hasáb) úgy nevezi Andreini bécsi *Maddalená*jának előszava, mint „Kitűnő Zenemesterek [Feje]" és „az Adria legtehetségesebb Arionja és ezen ausztriai erdők Orpheusza" *([Capo] d'Eccellentissimi Maestri MVSICI" és „dell'Adria il VALENTIssimo Arione, e di queste Austriache foreste l'Orfeo)*; Seifert 1985 22. jegyzet; Saunders 901. Feltehetőleg Valentini szerzett zenét a bécsi *Maddalená*hoz; Lásd még: Seifert 1985 279. és köv.; Antonicek 7. és köv.

130 Seifert 1985 28. és köv. 432, 597; Schindler 2001 599. és köv.

131 Seifert 1985 207. és köv.; Seifert 1982[2] 13–18; Schindler 2001 646–652.

132 Seifert 1985 39 és. köv. 291, 371, 440; Seifert 1982[2] 21.

133 Seifert 1985 40. – Teljesen alaptalannak tűnik Legány Dezső állítása, mi szerint Sances operáját 1648-ban egy „visiting Italian company" adta volna elő „on the coronation of the second wife of Ferdinand III" (Legány: *Hungary*... i. m. [2. lábj.]) Eltekintve a téves évszámtól – ugyanis a magyar országgyűlés 1649 februárjában zajlott, de nyilvánvalóan Mária Leopoldine koronázása nélkül –, akkoriban azonban nem volt ilyen színtársulat Pozsonyban. Azok a „Comedianten", akiket Johann E. Schlager 1649-ben a „Wiener Hoftheater"-ben említ, mindenesetre – mivel ők *„mindkét királyi* fennség" (kiemelés: O. G. Schindler) előtt léptek fel – IV. Ferdinánd királynak és húgának Maria Annának, IV. Philipp menyasszonyának „spanyol utazásán" szerepeltek, mégpedig az Észak-Olaszországon való áthaladáskor, feltehetőleg Milánóban; HKA, *Hofzahlamtsbücher*, 95 II/1649, fol. 490[r-v]; Johann E. Schlager: „über das alte Wiener Hoftheater." *Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. 6 (1851) 1. 147–171. (170.); Lásd még Grete Mecenseffy: „Im Dienste dreier Habsburger: Leben und Wirken des Fürsten Johann Weikhard Auersperg (1615–1677)." *Archiv für österreichische Geschichte*. 114 (1938) 295–509. (főleg 332. és köv. valamint 343. és köv.); Bartoniek Emma: *A magyar királykoronázások története*. Budapest: 1939, (reprint uott: 1987); Peter Webhofer: *Giovanni Felice Sances*. Innsbruck: 1965, 27. és köv.; Seifert 1985 39. és köv. 291., 371., 440; Seifert 1982[2] 21; John Whenman–Steven Saunders: „Sances, Giovanni Felice." In: Grove Music[2], XXII. 224–227. – A Mária Leopoldine állítólagos koronázását illető kutatásommal kapcsolatos segítségért köszönettel tartozom Moritz Csáky professzor úrnak (Graz), dr. Fazekas Istvánnak (Wien) és dr. Pálffy Gézának (Budapest). – Külön köszönet illeti dr. Király Pétert, aki tanulmányom átdolgozását indítványozta és aki magára vállalta annak lefordítását.

egyik sógora, IV. Władisław lengyel király halálát követő udvari gyász miatt. Úgy tűnik, ezért Pozsonyban kellett volna a bemutatását pótolni – ahová az udvar a következő tavasszal az országgyűlés miatt átköltözött –, de ez az előadás is egy udvari gyász áldozatának tűnik. 1648 karácsony napján ugyanis meghalt Claudia de' Medici tiroli főhercegnő, Maria Leopoldine édesanyja, 1649. augusztus 7-én pedig maga Maria Leopoldine is.[133]

Ily módon viszont ennek a második magyarországi operaelődásnak is hasonló szépséghibája van, mint az 1622-es soproni *Commoedia in musicá*nak. Eddig még nem sikerült az előadásra határozott és minden kétséget kizáró bizonyítékot találni. Mindkét esetben tehát további erőfeszítések szükségesek – mindenekelőtt a magyar és a szlovák zenetörténeti kutatás részéről –, hogy még határozottabb képet nyerhessünk a közép-európai régió zenés színjátszásának kezdeteiről.

A tanulmányt németből Király Péter,
az olasz és latin nyelvű idézeteket Szegedi Eszter fordította

Rövidítve hivatkozott levéltárak és könyvtárak jegyzéke

ASMn-AG = Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga
ASMo = Archivio di Stato di Modena
BCM = Biblioteca Comunale di Mantova
BM = British Museum, London
BUB = Biblioteca Universitaria Bologna
BUR = Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rom
EGL = Evangélikus Gyülekezet Levéltára, Sopron
ELK = Berzsenyi Dániel Evangélikus Líceum Könyvtára, Sopron
GSA = Graphische Sammlung Albertina, Wien
HAB = Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
HHStA = Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
HKA = Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Hofkammerarchiv
KLA = Kärntner Landesarchiv, Klagenfurt
ÖKA = Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Kriegsarchiv
ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek, Wien
OSZK = Országos Széchényi Könyvtár, Budapest
SAL = Győr-Moson-Sopron megye Soproni Levéltára, Soproni Állami Levéltár
ThULB = Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena

A lábjegyzetekben ismétlődően hivatkozott források jegyzéke

ANTONICEK — Theophil Antonicek: *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.* (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 42) Wien: 1990.

APPONYI — Apponyi Sándor: *Hungarica: Ungarn betreffende im Auslande gedruckte Bücher und Flugschriften*. II. München: 1903.

AUßFÜHRLICHER BERICHT... — *Vngarische Crönung/ Oder Außführlicher bericht deß Proceß vnd verlauffs: Der [...] Fürstin vnnd Frawen/ Frawen Eleonoræ [...] Crönung [...] zur Königin in Vngarn: Geschehen: Jn der Königlichen Stadt Oedenburg in Vngarn/ vnter wärendem Landtag/ Dienstags den 16. (26.) Monatstag Julij/ vmb 7. Vhr vor Mittag/ Anno Christi M. DC. XXII.* Gedruckt zu Nürnberg/ bey Simon Halbmayern, [4] levél 4°, ThULB, 4 Bud.Hung.23(17).

BENDA–FÜGEDI — Benda Kálmán–Fügedi Erik: *Tausend Jahre Stephanskrone*. Budapest: 1988.

BERTAZZOLO — (Gabriele Bertazzolo): *Breve Relatione Delle allegrezze fatte in Mantova il dì 18. Settembre 1622. Per la Coronatione dell'Imperatrice Leonora Gonzaga del Regno d'Vngheria [...]*. In Mantova, per li Fratelli Osanna Stampatori Ducali (1622) 13 oldal 4°, OSZK, App. H. 801.

BERTOLOTTI — Antonio Bertolotti: *Musici alla corte dei Conzaga in Mantova dal secolo XV. al XVIII*. Milano: [1890] (reprint: Bologna: 1969) 101., 103.

BESUTTI — Paola Besutti: „I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento." In: ENGELHARDT 50. és köv.

CHAMBERS–MARTINEAU — David Chambers–Jane Martineau: *Splendours of the Gonzaga. Exhibition 1981/1982, Victoria and Albert Museum*. London: 1981.

D'ANCONA — Alessandro d'Ancona: *Origini del teatro italiano*. 2. kiad. II. Torino: 1891.

ENGELHARDT — Markus Engelhardt (közr.): *In Teutschland noch gantz ohnbekandt: Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt a. M.: 1996.

FABBRI — Paolo Fabbri: *Gusto scenico a Mantova nel tardo rinascimento*. Padova: 1974.

FEDERHOFER — Hellmut Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich*. Mainz: 1967.

FORTEGUERRA — *Ragguaglio Della Felicissima Coronatione della Augustissima Imperatrice Eleonora in Regina d'Vngheria seguita In Edemburgh alli 26. di Luglio 1622. Al Serenissimo Signore Il Sig.re Duca di Mantova, e di Monferrato*. Scritto da Sebastiano Forteguerra Cappellano Cesareo. In Vienna d'Austria, appresso Matteo Formica, 1622. 9 levél, 4°

GROVE MUSIC[2] — Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás, London: 2001

HADAMOWSKY — Franz Hadamowsky: „Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)." *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* (1951/52) 7–131. (10 és köv., 69);

HEYDENDORFF — Walther E. Heydendorff: *Die Fürsten und Freiherren zu Eggenberg und ihre Vorfahren*. Graz: 1965.

INTRA — Giovanni Battista Intra: „Le due Eleonore Gonzaga imperatrici." *Archivio storico lombardo*. é. n. 18(1891) 342–363., 629–657.

KHEVENHÜLLER — Franz Christoph Khevenhüller: *Annales Ferdinandei*. IX. Leipzig: 1714.

MAMONE — Sara Mamone: *Torino Mantova Firenze 1608: le nozze rivali. Quaderni di Palazzo Te*, é. n. 6 (1999) 42–59.

MAYER — Anton Mayer: *Wiens Buchdrucker-Geschichte*. I-II. Wien: 1885.

MONTEVERDI — Claudio Monteverdi: Levelek, elméleti írások. Fordította és közreadja: Lax Éva. Budapest: Kávé, 1998.

NAGLER — Alois Maria Nagler: *Theatre Festivals of the Medici, 1539–1637*. New Haven: 1964

NEW GROVE OPERA — Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: 1992

PARISI — Susan Helen Parisi: *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587–1627: An Archival Study*. Egyetemi disszertáció, Urbana-Champaign, Illinois: 1989, (Ann Arbor: 1996) 422. és köv., 559. és köv.

PAYR — Heimler Károly (közr.): *Payr György és Payr Mihály, Krónikája 1584–1700*. (Soproni krónikák 2) Sopron: 1942.

RELATION... — *Relation, Vnd Warhafftige Erzehlung/ Wie Jhr Röm. Kay. Mtt. von Wienn verraist/ auch glückliche Fort- vnnd Ankunfft auff Jnßspruck/ sonderlich aber wie die newe Khayserin ist empfangen worden/ vnnd was sich weitter hat zugetragen. Gedruckt in diesem jetzt lauffenten Jahr*. Hely és év nélkül [1622], [2] levél, 4°, ÖNB, 20.T.440.

SAUNDERS — Steven Saunders: *Sacred Music at the Hapsburg Court of Ferdinand II (1615–1637): The Latin Vocal Works of Giovanni Priuli and Giovanni Valentini*. I–II, Egyetemi disszertáció, Pittsburgh: 1990.

SCHINDLER 1997 — „Von Mantua nach Ödenburg. Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am Kaiserhof: Ein unbekannter Bericht aus der Széchényi Nationalbibliothek." *Biblos*, 46(1997) 2, 259–293.

SCHINDLER 1999[1] — „L'incoronazione ungherese di Eleonora I. Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Absburgo." *Quaderni di Palazzo Te*, é. n. 5(1999). 70–93.

SCHINDLER 1999[2] — Otto G. Schindler: „Von Favorita zu Favoriten: Ein Lustschloss in Mantua als Namenspatron eines Wiener Arbeiterbezirks." *Wiener Zeitung*, 1999. szept. 24/25. „Extra" melléklet, 6.

SCHINDLER 2001 — Otto G. Schindler: *„Sonst ist es lustig alhie*. Italienisches Theater am Habsburgerhof zwischen Weißem Berg und Sacco di Mantova." In: Andreas Weigl (szerk.): *Wien im Dreißigjährigen Krieg: Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession*. (Kulturstudien, 32). Wien [stb.]: 2001, 565–654. (578–579).

SCHINDLER FESTSCHRIFT — Brigitte Marschall (közr.): *Theater am Hof und für das Volk: Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*. (*Maske und Kothurn*, 48) Wien [stb.]: 2002.

SEIFERT 1980 — Herbert Seifert: „Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich." *Studien zur Musikwissenschaft*, 31(1980) 7–33.

SEIFERT 1985 Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: 1985.

SEIFERT 1988[1] Herbert Seifert: „Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens." *Musicologica Austriaca* 8(1988) 7–26.

SEIFERT 1988[2] Herbert Seifert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik, 1622–1699.* (Dramma per musica 2) Wien: 1988

SEIFERT 1993 Herbert Seifert:„Die Comoedie der Hof-Musici 1625: die erste Oper in Wien?" *Studien zur Musikwissenschaft*, 43(1993) 77–88.

SEIFERT 1996 Herbert Seifert: „Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck." In: ENGELHARDT 29–44.

SEIFERT 2002 Herbert Seifert: „Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich." In: SCHINDLER FESTSCHRIFT 167–177. (168)

SENN Walter Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck: Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*. Innsbruck: 1952.

ŠIMÁKOVÁ Jitka Šimáková–Eduarda Macháčková: *Teatralia zámecké Knihovny v èeském Krumlove*. [Színházi művek *Český Krumlov* kastélykönyvtárában] I–III. Praha: 1976.

SOLERTI Alberto Solerti: *Gli albori del melodramma*. I–III. Milano: 1904–1905.

SOMMER-MATHIS Andrea Sommer-Mathis: *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Oberst-hofmeisteramtsakten und Hofparteienprotokolle bis 1740* (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Ergänzugsband. 11) Wien: 1992.

STEVENS Claudio Monteverdi: *Briefe, 1601–1643*. közr.: Denis Stevens (német kiadás) München: 1989.

VENTURINI Elena Venturini: *Le Collezioni Gonzaga: Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636).* (Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova; Repertori.) Cinisello Balsamo [stb]: 2002, Nr. 1202.

VOLTA Leopoldo Cammillo Volta: *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova*. IV. Mantova: 1831.

WESSELY Othmar Wessely: „Das Werden der barocken Musikkultur." In: Rudolf Flotzinger–Gernot Gruber (szerk.): *Musikgeschichte Österreichs. I. Von den Anfängen zum Barock*., szerk.: Rudolf Flotzinger. 2. kiadás. Wien [stb.]: 1995. 253–297.

ZANGHERI Luigi Zangheri: „Giovanni Pieroni e Baccio del Bianco a Praga e nell'Impero.", in: Marcello Fagliolo [és mások] közr.: *Il barocco romano e l'Europa*. Roma: 1992.

DOKUMENTUM

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor

A ZENEAKADÉMIA OLVASÓKÖRE 1891–1907*

Az olvasókör tisztikarában és választmányában tevékenykedő tanárok és hallgatók névsora:

TANÁROK:

Beliczay Gyula	1891/92	zeneszerzés	tanárelnök
Harrach József	1891/92–1897/98	akadémiai titkár	tanárelnök
Moravcsik Géza	1898/99–1906/07	tanár, titkár	tanárelnök

HALLGATÓK:

Név	**tisztséget viselt**	**szak**	**tanár**
Ábrányi Emil, ifj.	1896/97	zeneszerzés / orgona	Hans Koessler
	1898/99–1899/1900	zeneszerzés / orgona	Hans Koessler
	1900/01	zeneszerzés / orgona / zongora	Hans Koessler Thomán István
Albrecht Sándor	1906/07	zeneszerzés / zongora	Hans Koessler Bartók Béla
Angelotti Rezső	1893/94	orgona	Hans Koessler
Antalffy-Zsiross Dezső	1903/04–1905/06	orgona / zeneszerzés	Hans Koessler
Bachmann Sándor	1906/07	ének	Sík József
Bán Tivadar	1904/05–1905/06	ének	Sík József
Batek Zoltán	1898/99	hegedű elők.	Grünfeld Vilmos
	1899/1900	hegedű	Hubay Jenő
Bendiner Nándor	1898/99	zongora tanárképző	Chován Kálmán
Bergmann Sándor	1904/05–1905/06	gordonka	David Popper
Berkovits Lajos	1892/93–1894/95	hegedű	Hubay Jenő
Bodon Pál	1905/06–1906/07	zeneszerzés	Hans Koessler
Cecelits Benő	1898/99	zongora	Thomán István
	1899/1900	zongora / zeneszerzés	Thomán István Hans Koessler
	1900/01	zongora tanárképző	Chován Kálmán
	1901/02	zeneszerzés	Hans Koessler
Cséka Aladár	1898/99–1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Cserna Andor	1906/07	zeneszerzés	Hans Koessler
Csiky János	1894/95	zeneszerzés	Hans Koessler
	1896/97–1897/98	zeneszerzés	Hans Koessler
Csillag Sándor	1904/05	ének	Sík József
Czobor Károly	1891/92–1892/93	zongora / zeneszerzés	Chován Kálmán Hans Koessler
	1893/94	zongora tanárképző	Chován Kálmán
	1894/95–1895/96	orgona	Hans Koessler
Deuts Sándor	1894/95–1896/97	hegedű	Lentz Rezső

* *A Magyar Zene 2003/2. számában közölt tanulmány (155–165. oldal) függeléke*

Dienzl Oszkár	1895/96–1897/98	zeneszerzés	Hans Koessler
Dohnányi Ernő	1894/95–1896/97	zongora / zeneszerzés	Thomán István
			Hans Koessler
Dybas Béla	1902/03–1903/04	zongora	Thomán István
Eisner Mór	1898/99	zongora / zeneszerzés	Thomán István
			Hans Koessler
	1899/1900	zongora	Thomán István
Előri Szabó Imre	1905/06–1906/09	zeneszerzés	Hans Koessler
Farkas János	1891/92	hegedű	Hubay Jenő
Feszler Géza	1901/02–1903/04	zeneszerzés / zongora	Hans Koessler
			Thomán István
Fodor Ernő	1898/99	zongora / zeneszerzés	Szendy Árpád
			Hans Koessler
	1899/1900–1900/01	zongora	Szendy Árpád
	1901/02	zongora tanárképző	Chován Kálmán
Frankl Oszkár	1900/01	zeneszerzés	Hans Koessler
Girardi Rezső	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Gyémánt Miklós	1899/99–1899/1900	zeneszerzés	Hans Koessler
	1900/01	zeneszerzés / orgona	Hans Koessler
Hackl Lajos	1891/92–1893/94	orgona	Hans Koessler
Harris Ervin	1897/98	hegedű	Lentz Rezső
Heidlberg Albert	1900/01	zeneszerzés	Hans Koessler
Huszár Károly	1905/06–1906/07	ének	Sík József
Huszka Jenő	1894/95	hegedű	Hubay Jenő
Kálmán Imre	1901/02–1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Karácsonyi István	1905/06	zeneszerzés / orgona	Hans Koessler
Kasics Ozmán dr.	1898/99–1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Kerpely Jenő	1903/04	gordonka / zeneszerzés	David Popper
			Hans Koessler
Kolnibalotzky			
Józsua	1897/98	gordonka	David Popper
Kovács Sándor	1904/05–1905/06	zeneszerzés	Hans Koessler
	1906/07	zongora	Szendy Árpád
Kőnig Péter	1895/96–1896/97	orgona	Hans Koessler
Kőszegi Sándor	1902/03	hegedű	Kemény Rezső
Kun László	1891/92	zeneszerzés	Hans Koessler
Kürschner Manó	1905/06	hegedű	Hubay Jenő
László Géza	1906/07	ének	Sík József
Lavotta Rezső	1898/99	zeneszerzés	Hans Koessler
	1901/02	zeneszerzés	Hans Koessler
Lederer Imre	1904/05	hegedű	Hubay Jenő
Lendvai Ervin	1902/03–1904/05	zeneszerzés	Hans Koessler
Lichtenberger			
Emil	1893/94–1896/97	zeneszerzés / zongora	Hans Koessler
			Szendy Árpád
Loschdorfer János	1901/02–1903/04	zeneszerzés	Hans Koessler
Löbel Lajos	1894/95	gordonka	David Popper
Mambriny Gyula	1898/99	hegedű	Hubay Jenő
	1899/1900	hegedű / zeneszerzés	Hubay Jenő
			Hans Koessler
Manchen Nándor	1898/99	zeneszerzés	Hans Koessler
	1899/1900–1900/01	fuvola	Burose Adolf
Mandel Zsigmond	1894/95	ének	Pauli Rikárd
Mártonfi Marcel	1893/94	zongora	Szendy Árpád
Mayer Gyula	1896/97	zeneszerzés	Hans Koessler
Meszlényi Róbert	1901/02	zeneszerzés / orgona	Hans Koessler
	1903/04	zeneszerzés	Hans Koessler
Morascher Hugó	1893/94	hegedű	Bloch József
Müller Károly	1903/04–1904/05	orgona / zeneszerzés	Hans Koessler
Nagy Géza	1897/98	zongora	Szendy Árpád
	1898/99	zongora	Chován Kálmán
Nyitrai Pál	1900/01	zeneszerzés	Hans Koessler

P. Nagy Zoltán	1896/97	zeneszerzés	Hans Koessler
Pallós Lipót	1893/94	zeneszerzés	Hans Koessler
Perényi József	1898/99	zeneszerzés	Hans Koessler
Pogány György	1905/06	ének	Sík József
Pollák Lipót	1892/93	zongora	Chován Kálmán
Purcsi János	1894/95–1895/96	zeneszerzés	Hans Koessler
Raskó Géza	1892/93	ének	Pauli Rikárd
Ratzék Rikárd	1896/97–1898/99	zeneszerzés	Hans Koessler
		nagybőgő	Gianicelli Károly
		orgona	Hans Koessler
Recht Sándor	1891/92	hegedű	Hubay Jenő
Redl Pál	1901/02–1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Reiner Frigyes	1906/07	zeneszerzés	Hans Koessler
		zongora	Bartók Béla
Rohály János	1894/95	hegedű	Lentz Rezső
Rosenfeld Aladár	1906/07	zeneszerzés	Hans Koessler
		zongora	Bartók Béla
		zongora tanárképző	Chován Kálmán
Rupnik Rezső	1892/93	gordonka	David Popper
Schatz Aladár	1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Schmidthauer Lajos	1905/06	zeneszerzés / orgona	Hans Koessler
Schmitt Gusztáv	1893/94	hegedű	Hubay Jenő
Schönwald (Siklós) Albert	1896/97–1898/99	zeneszerzés	Hans Koessler
	1898/99	zongora	Thomán István
Semsey Kálmán	1893/94	zeneszerzés	Hans Koessler
Simor Jenő	1906/07	zeneszerzés	Herzfeld Viktor
		hegedű	Kemény Rezső
		hegedű tanárképző	Bloch József
Somogyi Mór	1891/92	zongora tanárképző	Chován Kálmán
Steiner Hugó	1903/04–1904/05	hegedű	Kemény Rezső
	1904/05	hegedű tanárképző	Bloch József
Stross Árpád	1897/98	ének	Pauli Rikárd
Szalay Gyula	1902/03–1903/04	ének	Sík József
Szántó Imre	1906/07	zeneszerzés	Hans Koessler
		zongora	Bartók Béla
		zongora tanárképző	Chován Kálmán
Szegő Ignác	1893/94–1895/96	ének	Pauli Rikárd
Szegő Sándor	1895/96–1897/98	zeneszerzés	Hans Koessler
Székács Aladár	1892/93	gordonka	David Popper
Székely (Schönwald) Arnold	1898/99–1899/1900	zongora	Thomán István
		zongora tanárképző	Chován Kálmán
Szemere József	1905/06	hegedű	Kemény Rezső
		hegedű tanárképző	Bloch József
Szente Pál	1891/92	zongora tanárképző	Chován Kálmán
Szent-Gály Gyula	1891/92–1892/93	zeneszerzés	Hans Koessler
Szigeti Dezső	1898/99–1899/1900	hegedű	Hubay Jenő
Szirmai Albert	1902/03–1903/04	zeneszerzés	Hans Koessler
Taussig Leo	1892/93	gordonka	David Popper
Tóth Árpád	1893/94	zeneszerzés	Hans Koessler
Várkonyi Béla	1898/99	zongora / zeneszerés	Thomán István
			Hans Koessler
	1900/01	zongora	Thomán István
		zongora tanárképző	Chován Kálmánb
		zeneszerzés	Hans Koessler
Várkonyi Flórián	1903/04–1905/06	ének	Sík József
Weiner Leó	1904/05	zeneszerzés	Hans Koessler
Weiss Artur	1891/92–1892/93	gordonka	David Popper
Zsolt Nándor	1906/07	zeneszerzés	Hans Koessler
		hegedű	Hubay Jenő

Az olvasókör szervezésében rendezett koncerteken felléptek (a fennmaradt műsorok alapján):

Ábrányi Emil, ifj.	1897/98	zeneszerzés	Hans Koessler
Anisz Aladár	1900/01	hegedű	Kemény Rezső
Antalffy-Zsiross Dezső	1904/05	orgona	Hans Koessler
	1905/06	orgona	Hans Koessler
		zongora	
Arányi Adrienne	1904/05	hegedű	Hubay Jenő
	1905/06	hegedű	Hubay Jenő
Bán Tivadar	1904/05	ének	Sík József
Bartha Berta	1893/94	opera	Passy-Cornet Adél
Bartók Béla	1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
		zongora	Thomán István
Bartóky Matild	1892/93	ének	Pauli Rikárd
Békei Józsa	1892/93	hegedű	Hubay Jenő
Bendiner Nándor	1898/99	zongora	Chován Kálmán
Berkovits Lajos	1891/92	hegedű	Hubay Jenő
	1892/93	hegedű	Hubay Jenő
Bondy Nelly	1904/05	opera	Sík József
	1905/06	opera	Sík József
Braun Paula	1902/03	zongora	Szendy Árpád
	1904/05	zongora	Szendy Árpád
Büchler Józsa	1891/92	ének	Passsy-Cornet Adél
Csiky János	1897/98	zeneszerzés (hegedű)	Hans Koessler
Czobor Károly	1893/94	zeneszerzés / zongora	Hans Koessler Chován Kálmán
Danczkay Sarolta	1893/94	ének	Maleczky Vilmosné
Darabos Pál	1902/03	orgona	Hans Koessler
Détschy Károly	1902/03	zongora	Szendy Árpád
Dienzl Oszkár	1897/98	zeneszerzés (hegedű)	Hans Koessler
Dohnányi Ernő	1902/03	zongora	Thomán István
Drechsler Jakab	1893/94	ének	Passy-Cornet Adél
Dybas Béla	1905/06	zongora	Thomán István
Eisler Irma	1891/92	ének	Pauli Rikárd
Farkas János	1891/92	hegedű	Hubay Jenő
Fischer Elek	1903/04	zongora	Chován Kálmán
Flatt Gizella	1900/01	ének	Maleczky Vilmosné
Freuder Franciska	1893/94	opera	Passy-Cornet Adél
Friedmann Sándor	1891/92	hegedű	Hubay Jenő
	1893/94	hegedű	Hubay Jenő
Frits Kálmán	1893/94	zongora	Chován Kálmán
Gábriel Ferenc	1904/05	hegedű	Kemény Rezső
Geyer Stefi	1900/01	hegedű	Hubay Jenő
Goldberger Berta	1897/98	zongora	Chován Kálmán
Goldmann Bernardo	1904/05	zongora	Szendy Árpád
Groszmann Izabella	1905/06	zongora	Chován Kálmán
Gyémánt Miklós	1897/98	zeneszerzés (brácsa)	Hans Koessler
	1898/99	zeneszerzés (brácsa)	Hans Koessler
Győry Margit	1893/94	ének	Passy-Cornet Adél
H. Buttra Ilona	1904/05	opera	Maleczky Vilmosné
Hacker Mária	1904/05	zongora	Chován Kálmán
Haják Ferenc	1904/05	klarinét	Böhme Vilmos
Haják Károly	1905/06	hegedű (brácsa)	Kemény Rezső
Halmay Irma	1892/93	zongora	Chován Kálmán
Haris Ervin	1897/98	hegedű	Lentz Rezső
Hesshaimer Gizella	1892/93	hegedű	Hubay Jenő
	1893/94	hegedű	Hubay Jenő
Heuffel Olga	1898/99	zongora	Thomán István
Hiermayer Sárika	1897/98	zongora	Szendy Árpád
Hirsch Eugénia	1893/94	ének	Pauli Rikárd

Hubay Jenő	1897/98	vezénylés	tanár
	1902/03	hegedű	tanár
Humphreys Rikárd	1897/98	gordonka	David Popper
	1900/01	gordonka	David Popper
Huszka Jenő	1892/93	hegedű	Hubay Jenő
Ipolyi István	1905/06	hegedű	Kemény Rezső
Jones Charles D.	1904/05	gordonka	David Popper
Jurencsák Anna	1893/94	zongora	Chován Kálmán
Kálmán Imre	1903/04	zeneszerzés (felolvasás)	Hans Koessler
Kasics Ozmán dr.	1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Kerpely Jenő	1902/03	gordonka	David Popper
Kertész Ödön	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Kiss Margit	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Klusatsek Margit	1892/93	ének	Passy-Cornet Adél
Kodály Zoltán	1904/05	zeneszerzés (vezénylés)	Hans Koessler
Koessler, Hans	1897/98	vezénylés	tanár
Kolnibalotzky Józsua	1897/98	gordonka	David Popper
Koncsek Viktória	1893/94	opera	Passy-Cornet Adél
Kovács Sándor	1904/05	zeneszerzés (zongora)	Hans Koessler
Kozma Ida	1891/92	zongora	Szendy Árpád
	1892/93	zongora	Szendy Árpád
	1893/94	zongora	Chován Kálmán
Kőszegi Sándor	1900/01	hegedű	Kemény Rezső
	1902/03	hegedű	Kemény Rezső
Kürschner Manó	1904/05	hegedű (brácsa)	Hubay Jenő
	1905/06	hegedű (brácsa)	Hubay Jenő
Laub István	1900/01	zongora	Chován Kálmán
Lederer Imre	1904/05	hegedű	Hubay Jenő
Lendvai Ervin	1904/05	zeneszerzés (vezénylés)	Hans Koessler
Lengyel Ernő	1904/05	zongora	Szendy Árpád
Lévay Margit	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Lichtenstein Dóra	1897/98	ének	m.v.
Lindner Lilla	1897/98	ének	Pauli Rikárd
Lovass László	1904/05	orgona	Hans Koessler
Maleczky Bianka	1898/99	zongora	Chován Kálmán
Mandl Zsigmond	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Mokry Lenke	1892/93	zongora	Chován Kálmán
Morascher Hugó	1893/94	orgona	Hans Koessler
Moshammer Román	1902/03	hárfa	tanár
Müller Károly	1904/05	orgona	Hans Koessler
		zeneszerzés (vezénylés)	Hans Koessler
Nagy Géza	1897/98	zongora	Szendy Árpád
	1898/99	zongora	Chován Kálmán
Otrokocsi Nagy Irma	1904/05	zongora	m. v.
Pécskai Alajos	1892/93	hegedű	Hubay Jenő
Perényi István	1898/99	gordonka	David Popper
Picker Margit	1904/05	zongora	Szendy Árpád
Pillitz Imre	1898/99	hegedű	Hubay Jenő
Pollacsek Kornélia	1897/98	ének	Passy-Cornet Adél
Popper, David	1902/03	gordonka	tanár
Prevost Henrik	1893/94	ének	m. v.
Rákos Arnold	1902/03	hegedű	Hubay Jenő
	1904/05	hegedű	Hubay Jenő
Raskó Géza	1893/94	opera	Pauli Rikárd
Ratzék Rikárd	1897/98	zeneszerzés (brácsa)	Hans Koessler
Rédey Szidónia	1897/98	ének	Passy-Cornet Adél
Regéczy Ilona	1905/06	hegedű	Hubay Jenő
Reiner Frigyes	1904/05	zongora	Thomán István
Reschofsky Sándor	1904/05	zongora	Szendy Árpád
Révffy Gizella	1898/99	zongora	Thomán István
Richter István	1905/06	gordonka	David Popper

Rosenfeld Aladár	1904/05	zongora	Thomán István
	1905/06	zongora	Thomán István
Rosenthal Albert	1904/05	gordonka	David Popper
Rupnik Rezső	1893/94	gordonka	David Popper
Sándor Erzsébet	1904/05	opera	Maleczky Vilmosné
Scheer Paula	1897/98	ének	Maleczky Vilmosné
	1898/99	ének	Maleczky Vilmosné
Schiffer Adolf	1898/99	gordonka	David Popper
Schlattelesz Teréz	1892/93	ének	Passy-Cornet Adél
Schmidthauer Lajos	1904/05	orgona	Hans Koessler
Schmitt Gusztáv	1897/98	hegedű	m. v.
Schmotzer Irén	1904/05	opera	Ábrányi Emilné
Schultz Ernesztina	1897/98	hegedű	Hubay Jenő
	1898/99	hegedű	Hubay Jenő
Schüller Olga	1897/98	zongora	Chován Kálmán
Schwarcz Jenő	1904/05	hegedű	Kemény Rezső
Schwarz Anna	1893/94	ének	Passy-Cornet Adél
Semsey Kálmán	1893/94	zeneszerzés (szavalat)	Hans Koessler
Semsey Mariska	1893/94	ének	m. v.
Siklós Albert	1897/98	zeneszerzés (zongora)	Hans Koessler
Spitzer Anna	1893/94	ének	Maleczky Vilmosné
Steiner Hugó	1900/01	hegedű	Hubay Jenő
	1902/03	brácsa	Kemény Rezső
	1904/05	brácsa	Kemény Rezső
Steinitz Elza	1904/05	zongora	m. v.
Sternheim Malvin	1902/03	opera	Maleczky Vilmosné
Stössel Irma	1904/05	hegedű	Kemény Rezső
Stroke Henrik	1903/04	zongora	Chován Kálmán
	1904/05	zongora	Chován Kálmán
Stromwasser Leó	1904/05	hegedű	Bloch József
Szántó Imre	1905/06	zongora	Thomán István
Szegő Ignác	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Szegő Sándor	1897/98	zeneszerzés (brácsa)	Hans Koessler
Székács Aladár	1892/93	gordonka	David Popper
Székely Arnold	1898/99	zongora	Thomán István
	1900/01	zongora	Thomán István Chován Kálmán
Székely Irén	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Szelepcsényi Linka	1898/99	ének	Pauli Rikárd
Szendrey Aladár	1904/05	zongora	Chován Kálmán
Szendy Árpád	1904/05	zongora	tanár
Szirmai Albert	1902/03	zeneszerzés	Hans Koessler
Tarnay Alajos	1891/92	zongora	Thomán István
	1892/93	zongora	Thomán István
Tombátz Izabella	1893/94	ének	Pauli Rikárd
Tóth Géza	1904/05	fuvola	Burose Adolf
Tótis Elsa	1891/92	hegedű	Hubay Jenő
	1892/93	hegedű	Hubay Jenő
	1893/94	hegedű	Hubay Jenő
Várkonyi Flóris	1904/05	ének	Sík József
Vikár György	1905/06	gordonka	David Popper
Wajditsch Gábor	1904/05	zongora	Szendy Árpád
Weiner István	1891/92	zongora	Thomán István
Weiss Artur	1891/92	gordonka	David Popper
Weisz Katinka	1893/94	ének	Passy-Cornet Adél
Wenser Margit	1904/05	ének	Maleczky Vilmosné
Wolsky Emília	1898/99	zongora	Chován Kálmán
Zatocsil Gizella	1900/01	ének	Passy-Cornet Adél
Zeller Mihály	1897/98	festő	m. v.

A Hubay–Kemény–Szerémi–Popper vonósnégyes • A Kemény–Kladivko–Szerémi–Schiffer vonósnégyes
A Zeneakadémia vegyeskara és nőikara • Az Olvasókör zenekara

Az olvasókör által rendezett hangversenyeken játszott művek (a fennmaradt műsorok alapján):

Ábrányi Emil, ifj.:	Dal
Ábrányi Kornél:	Ave Maria vegyeskarra
Antalffy-Zsiross D.:	Tarantella két zongorára – *bemutató*
Bach, J. S.:	C-dúr versenymű két zongorára, I. tétel
	Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo
	F-dúr toccata orgonára
	g-moll fúga orgonára
	Kantáta No. 53.
	Versenymű három zongorára
Bartók Béla:	Ábránd (a szerző előadásában)
	Szonáta balkézre I. tétel (a szerző előadásában)
	[Négy zongoradarab No.1. Tanulmány balkézre]
	Szonáta hegedűre és zongorára III. tétel
	(a szerző és Kőszegi Sándor előadásában) – *bemutató*
Beethoven, L. van:	Capriccio G-dúr
	e-moll vonósnégyes
	12 változat Mozart „Varázsfuvola" című operájának egyik áriája felett gordonkára és zongorára, Op. 66
	Szerenád fuvolára, hegedűre és mélyhegedűre, Op. 25
Berlioz, H.:	Absence énekhangra és zongorára
Bizet, G.:	Djamileh – részletek
Brahms, J.:	Három korálelőjáték orgonára, Op. 122
Chopin, F.:	Rondo, Op. 73
Cornelius, P.:	Tavasz énekhangra és zongorára
Csiky J. Jenő:	Napkeleti dalok
	Nymphák dala
	Prológ
Csajkovszkij, P.:	Természet és szerelem
Dienzl Oszkár:	Dalok – *bemutató*
	Lírai kettős – *bemutató*
	Scherzo és Flirt zongorára – *bemutató*
	Tavaszi dal
Dohnányi Ernő:	Rapszódia No.3
Enyedy:	Levente – Kettős
Flotow, F. von:	A virágok bosszúja – melodráma
Goldmark Károly:	Dal
	Suite – II., III., V. tétel
Grieg, E.:	Holberg-suite, Op. 40 – 3 tétel
Hauser, J. L.:	Magyar dalok
Haydn, J.:	d-moll vonósnégyes, I. és III. tétel
	Teremtés – ária
Händel, G. F.:	A-dúr szonáta hegedűre és zongorára
	Messiás – ária
	Ouvertüre és Gigue zongorára
Heidlberg Albert:	Orgonafúga
	Vonósnégyes, III. tétel
Herzfeld Viktor:	Fészkébe röppen
	Táncdal
Hubay Jenő:	Csárdajelenet
	Nocturne
Kálmán Imre:	F-dúr intermezzo
	Scherzando
	Vonósszvit
	Zongoraszonáta g moll, I. tétel
Kasics Ozmán:	Dalok: Ne vádolj
	Eskü
	Madárdal
Kern Aurél:	Mese a hiú nünüke-bogárról
	Szerelmi hír • Talált virág

Kodály Zoltán:	Scherzo vonószenekarra
Koessler, Hans:	Vonóshatos
Kőnig Péter:	Keringő vegyeskarra – *bemutató*
Kun L.:	Soh'sem nyit
Leoncavallo, R.:	Mediciek – részletek
Liszt Ferenc:	Gaudeamus igitur-Paraphrase
	Rákóczi-induló két zongorára
Mascagni, P.:	Parasztbecsület – Románc
Meyerbeer, G.:	Az afrikai nő – Dal
Mendelssohn, F.:	Capriccio és Scherzo az Op. 81-ből
	G-dúr előjáték és fúga
Mihalovich Ödön:	A boldog dala
	Gyászhangok Deák Ferenc halálára két zongorára
	Holdas éjen
	Nun die Schatten...
Mozart, W. A:	A-dúr zongoraverseny, I. tétel
	Menuett hegedűre és zongorára
	Vonósötös
	A színigazgató – részletek
Nikisch A.:	A hold ezüstös fénye
Radó E.:	Capriccio
	Minuetto
Ratzék Rikárd:	Pirongatok édesanyám énekhangra és zongorára
	Szívem ne légy oly csüggedő énekhangra és zongorára
Redl Pál:	Vonósnégyes IV. tétel
	Zongorafúga és Menüett
Reger, M.:	Moment musical orgonára
	Preludium orgonára
Saint-Saëns, C.:	Romance fuvolára, Op. 37
Sarasate, P. de:	Spanyol táncok
Schubert, F.:	c-moll vonósnégyes
	f-moll nyitány zongorára 4 kézre
	Mindenhatóság énekhangra és orgonára
Schumann, R.:	Belsazar-ballada, Op. 57
	Introduction és concert-allegro, Op. 134
	Regélések klarinétra, mélyhegedűre és zongorára, Op.132 – I., II., IV. tétel
Siklós Albert:	b-moll szonáta zongorára – *bemutató*
	Feuille de ballet zongorára 8 kézre – *bemutató*
	Kacagó dal
	Kínai nyitány – *bemutató*
	Symphonie aëtherique – *bemutató*
Spohr, L.:	Scherzo, Op. 135
Strauss, R.:	Szerenád énekhangra és zongorára
Szabados Béla:	Tavaszi dal
Szegő Sándor:	g-moll vonóshatos – *bemutató*
	Lemondás
	Millenniumi szonáta zongorára – *bemutató*
Szendy Árpád:	Szeretném itthagyni
Szirmai Albert:	Farsangesti képek zongorára
Tasca, P.:	Santa Lucia – ária
Toldy László, ifj.:	Vonósnégyes II. tétel
Volkmann, Robert:	Dalok
	e-moll vonósnégyes
	F-dúr szerenád vonószenekarra
	Gordonkaverseny
	Isten jósága vegyeskarra
	Magyar dalok zongorára
Wagner, R.:	Álmok énekhangra és zongorára
Wagner–Taussig:	Walkürenritt
Weber, C. M. von:	A-dúr szonáta hegedűre és zongorára
Wolf, H.:	Elvonultan

A Zeneakadémiai Olvasókör megmaradt könyvei
a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának állományában

JELZET	SZERZŐ, CÍM, KIADÁSI ADATOK
K 7	Ábrányi Kornél: *A magyar zene sajátságai. Magán- és oktatási czélra.* Budapest: Rózsavölgyi, 1893
K 6	Ábrányi Kornél: *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza.* Pest: Corvina 1872
K 950	Aggházy Károly: *Maritta. Opera két felvonásban. Szövegét irta Fuhrmann.* Budapest: Müller, 1897 [libretto]
K 1647	Alsleben, Julius: *Licht- und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879
K 24/I-II/b	Ambros, August Wilhelm: *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst.* Leipzig: Leuckart, 1872-
K 494	Bartalus István: *Elemi összhangzat- s számjelzés-tan tanító-képezdék számára Wohlfahrt H. után.* Budapest: Rózsavölgyi, 1867. Előzéklapon bejegyzés: *Schönwald Albert úr ajándéka*
K 1645	*Bayreuther Blätter* I/III. Bayreuth, 1894
K 1493	Beauquier, Charles: *Philosophie de la musique.* Paris: Bailliére, 1865
K 1494	Becker, Carl Ferdinand: *Die Tonkünstler des neunzehnten Jahrhunderts. Ein kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte.* Leipzig: Kössling, 1849
K 772	Beethoven, Ludwig van: *Fidelio. Oper in zwei Aufzügen.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, é. n. [libretto]
K 55 RGY	Bellermann, Friedrich: *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen.* Berlin: Förstner, 1847
K 1870 RGY	Berczik Árpád: *Ádám és Éva. Vígjáték egy felvonásban.* – Fournier-Meyer: *Chassé croisé. Vígjáték egy felvonásban.* Pest: Heckenast, 1864 (Nemzeti Szinház; 6.)
K 1745	Berlioz, Hector: *Faust elkárhozása. Drámai legenda 4 részben. Zenéje: Berlioz Hector-tól, fordította Várady Antal.* Budapest: Károlyi, é. n. [libretto]
K 1501	Billeter, A.: Felix *Mendelssohn-Bartholdy. Vortrag.* Basel: Schweighauser, 1876
K 1441/A	Billroth, Theodor: *Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift.* Berlin: Paetel, 1895
K 67	Bogisich Mihály: *A keresztény egyház ősi zenéje az apostolok korától a németalföldi zeneiskola megalapitásáig (1450.) Mütörténelmi és gyakorlati kézikönyv...* Eger: Érsek-lyceumi ny., 1879
K 1746 RGY	Boieldieu, François Adrien: *A' fejér asszony. Mulattató Dall-Játék (opera) Három Felvonásban. Írta Franczia nyelven Scribe (Szkrib.) A' Muzsikáját készitette Boieldieu (Boálgyiő.) Magyarra fordította Fély Elek.* Kassán, Werfer Akadémiai Tipographiája, 1830 [libretto]
K 1392	Brendel, Franz: *Franz Liszt als Symphoniker.* Leipzig: Merseburger, 1859
K 766/I/2	Bulthaupt, Heinrich: *Dramaturgie der Oper. Band II.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887
K 789	Bussler, Ludwig: *Contrapunct und Fuge im freien (modernen) Tonsatz einschliesslich Chorcomposition in dreiunddreissig Aufgaben...* Berlin: Habel, 1878
K 91	Bussler, Ludwig: *Instrumentation und Orchestersatz einschliesslich der Verbindung mit Vocal- Chor- und Solo-Satz in achtzehn Aufgaben.* Berlin: Habel, 1879
K 90	Bussler, Ludwig: *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben.* Berlin: Habel, 1894
K 1468	Bussler, Ludwig: *Partitur-Studium. Modulation der klassischen Meister an zahlreichen Beispielen von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner uA.* Berlin: Habel, 1882
K 1020	Chamberlain, Houston Stewart: *Richard Wagner.* München: Bruckmann, 1901
K 1439	Daniel, Federico Salvador: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.* Alger: Jourdan, 1879
K 1761	Delibes, Leo: *Naila, a forrás tündére. Ballet 3 részben, négy képben. Irták: Nuitter K. és Saint Léon. Zenéjét szerzették: Minkus és Delibes Leo. Betanitotta: Campilli Frigyes balletmester.* Budapest: Neumayer ny., 1881
K 1419	Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich.* Leipzig: Weber, 1872
K 1749 RGY	Donizetti, Gaetano: *Dom Sebastian. Nagy opera 5 fölvonásban. Irta Scribe, zenéjét Donizetti Kajtán. Fordította Egressy Béni.* Pest: Landerer és Heckenast, 1846 [libretto]
K 1153 RGY	Donizetti, Gaetano: *Linda. Nagy opera 3 szakaszban. Zenéjét szerzette Donizetti Kajtán. Olaszból forditotta Egressy Béni.* Pest: Trattner, 1846 [libretto]
K 1473	Dulca-Mara, Lucian: *Musikalische Wallfahrt nach Bayreuth. Kleine Satyren aus der musikalischen und literarischen Gesellschaft.* Leipzig: Unflad, 1887

K 1429 Eichborn, Hermann: *Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881
K 1450 Elterlein, Ernst von: *Beethoven's Clavier-Sonaten.* Leipzig: Matthes, 1857
K 1516 RGY Engel, Johann Jakob: *Ueber die musikalische Malerey.* Berlin: Voss, 1780
K 1751 Enyedy Gyula: *Levente. Drámai dalmű egy felvonásban. Szövegét irta: Várkonyi W. Oszkár. Zenéjét szerzé Enyedy Gyula.* Budapest: Wodiáner ny., é. n. [libretto]
K 1466 Eschmann, J. Carl: *Wegweiser durch die Clavier-Literatur. Zur Erleichterung für Lehrende und Lernende.* Zürich; Basel; St. Gallen: Hug, 1871
K 968 Farkas Ödön: *A vezeklők. Eredeti dalmű 3 felvonásban.* Budapest: Müller, 1894 [libretto]
K 1455 Fischer, Rudolf: *Leitfaden des rationellen Klavierspiels. Ein unentbehrliches Hilfsbuch zur Förderung des Denkens beim Spielen und zur Vermeidung des mechanischen Spiels.* Berlin: Issleib, é. n.
K 1753 Flotow, Friedrich von: *Allessandro Stradella. Romantische Oper in drei Akten.* Berlin: Mode, é. n. [libretto]
K 1445 Frey, L.: *Ein Blick in das Gebiet der Tonkunst oder Lehrbuch für die musicalische Jugend.* Freiburg: Herder, 1876
K 1467 Fuchs, Carl: *Virtuos und Dilettant. Ideen über Clavier-Unterricht und reproductive Kunst.* Stralsund: Topp, 1869
K 1413 Ganting, Ludwig von: *Die Grundzüge der musikalischen Richtungen.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876
K 1399 Gervinus, Georg Gottfried: *Händel und Shakespeare.* Leipzig: Engelmann, 1868
K 162/I-II Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagner's in sechs Büchern. Band II/1-2.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1896
K 1754 Goldmark Károly: *Sába királynője. Dalmű 4 felvonásban. Irta Mosenthal J. Zenéjét: Goldmark Károly.* H. k. é. n. [libretto]
K 165 Goldstein, Max: *Der Stand der öffentlichen Musikpflege.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880
K 1283 RGY Gounod, Charles: *Faust. Opera 5 felvonásban. Göthe után irták Barbier Gyula és Carré Mih. Forditotta Ormai. Zenéje Gounod Károlytól.* Pest, Emich, 1866 [libretto]
K 1436 Göllerich, August: *Liszt. Zweiter Teil.* Leipzig, Philipp Reclam jun., é. n.
K 1509/A/I-II Grunsky, Karl: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. I–II. Teil.* Leipzig: Göschen, 1902
K 1446 Hagen, Edmund von: *Ueber die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" von Richard Wagner. Ein Beitrag zur Beurtheilung des Dichters.* München: Kaiser, 1876
K 1443/A Halm, August: *Harmonielehre.* Leipzig: Göschen, 1902
K 193 Hanslick, Eduard: *Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien.* Berlin: Hofmann, 1884
K 1405 Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien.* Wien: Braumüller, 1869
K 890 Hanslick, Eduard: *Musikalische Stationen (Der „Modernen Oper" II. Theil)* Berlin: Allg. Verein für Deutsche Literatur, 1885
K 1388 Hanslick, Eduard: *Suite. Aufsätze über Musik und Musiker.* Wien; Teschen: Prochaska, 1884
K 1259 Harrach József: *Zenei nevelésünk reformja.* Budapest: Lampel, 1896
K 208 Harrach József: *A zeneművészet köréből.* Győr: Gross, 1889
K 1889 RGY Hartmann, Carl: *Der Geist des Menschen in seinen Verhältnissen zum physischen Leben, oder Grundzüge zu einer Physiologie des Denkens. Für Ärzte, Philosophen und Menschen im höheren Sinne des Wortes.* Wien: Gerold, 1832
K 1440 Haweis, Hugh Reginald: *Die Tonkunst und ihre Meister. Aesthetisches, Biographisches und Instrumentales. Mit einem Anhang: Musik in England.* Berlin: Klemann, 1887. Előzéklapon bejegyzés: *Végh János úr ajándéka*
K 1752 *Hazánk. Ünnepi szinjáték 11 képben a koronázás 25. évfordulójára. Zenéjét összeáll. Erkel Sándor.* Budapest: M. Kir. Operaház, 1892 [libretto]
K 1438 Herbeck, Ludwig: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild.* Wien: Gutmann, 1885
K 1453 Herold, Gustav: *Die Kunst des Notenschreibens. Kurze praktische Anleitung richtig und schön Noten schreiben zu lernen.* Leipzig: Merseburger, 1892
K 201 Hiller, Ferdinand: *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge.* Leipzig: Leuckart, 1871
K 991 Hubay Jenő: *A cremónai hegedűs. Opera két képben.* Budapest: Müller, 1894 [libretto]
K 673 Irsai Artur: *Az énekhang élet- és egészségtanáról.* Budapest: Zenelap, 1901
K 1684 Jadassohn, Salomon: *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903
K 1499/A Jadassohn, Salomon: *Die Lehre vom Canon und von der Fuge.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898
K 1484 Jadassohn, Salomon: *Melodik und Harmonik bei Richard Wagner.* Berlin: Harmonie, é. n.
K 1622 Janitschek, Alois: *Julius von Beliczay. Eine biographische Skizze.* Karlsbad: Jakob, 1889

K 218 RGY	Jones, G.: *Geschichte der Tonkunst.* Wien: Steiner, 1821
K 1444 RGY	Kahlert, August: *System der Aesthetik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1846
K 1475	Kalbeck, Max: *Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth. Eine kritische Studie.* Breslau: Schletter, 1877
K 1420	Kienzl, Wilhelm: *Grundzüge der Geschichte der Musik.* Leipzig: Matthes, 1887
K 227 RGY	Kiesewetter, Raphael Georg: *Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. – Nebst einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1840
K 228 RGY	Kiesewetter, Raphael Georg: *Musik der Araber nach Originalquellen.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1842
K 1416	Klauwell, Otto: *Der Fingersatz des Klavierspiels.* Leipzig: Merseburger, 1885
K 236	Klauwell, Otto: *Die historische Entwickelung des musikalischen Canons. Dissertation.* Leipzig: Sturm und Koppe, 1875
K 1465	Klauwell, Otto: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels.* Berlin; Leipzig: Guttentag, 1883
K 1504	Kling, Henri: *Praktische Anweisung zum Dirigieren nebst beachtenswerten Ratschlägen für Orchester- und Gesangvereins-Dirigieren.* Hannover: Oertel, é. n.
K 1136/B	Kling, Henri: *Praktische Anweisung zum Transponieren für Gesangsstimmen, Streich-, Holz- und Blech-Instrumente sowie speziell für Klarinette, Kornett, Trompete, Waldhorn, Pianoforte etc. mit vielen Notenbeispielen erläutert.* Hannover: Oertel, é. n.
K 240	Knorr, Julius: *Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen.* Leipzig: Kahnt, é. n.
K 725	Köhler, Louis: *Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur.* Leipzig; Hamburg; New York: Schuberth, 1859
K 419	Krehl, Stephan: *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre).* Leipzig: Göschen, 1902
K 1631	Kretzschmar, Hermann: *Peter Cornelius.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880
K 1427 RGY	Kuhnau, Johann Christoph Wilhelm: *Die blinden Tonkünstler.* Berlin: Salfeld, 1810
K 1488	Laser, Arthur: *Der moderne Dirigent.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904
K 1469	Levy, Gustav: *Richard Wagner's Lebensgang in tabellarischer Darstellung.* Berlin: Harmonie, 1904
K 1477	Lindau, Paul: *Nüchterne Briefe aus Bayreuth.* Breslau: Schottlaender, 1876
K 311	Lipsius, Marie: *Musikalische Studienköpfe. I, V.* Leipzig: Schmidt und Günther: Breitkopf und Härtel, é. n.
K 794	Lipsius, Marie hrsg.: *Gedanken berühmter Musiker über ihre Kunst.* Leipzig: Schmidt und Günther, 1873
K 294	Lobe, Johann Christian: *Lehrbuch der musikalischen Komposition. BdII, IV.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855, 1867
K 1757	Lortzing, Albert: *Die Opernprobe. Komische Oper in einem Akt.* Berlin: Mode, é. n. [libretto]
K 1756	Lortzing, Albert: *Undine. Romantische Zauberoper in vier Aufzügen.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, é. n. [libretto]
K 1614	Lovas R. Izsó–Fekete Oszkár: *A zenevilág nagyjai rövid életrajzokban. I. sorozat.* Budapest: Rózsavölgyi, 1899
K 1423	Lucas, Eusébe: *Les concerts classiques en France.* Paris: Sandoz et Fischbacher, 1876
K 1457	Lukács-Schuk Anna: *A zongora-tanitás reformja = Die Reform des Clavier-Unterrichts.* Budapest: Nagy S. Ny., 1897
K 1418	Malibran, Alexander: *Louis Spohr. Sein Leben und Wirken, dargestellt von seinem Schüler. Nebst einem Verzeichnisse seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1856.* Frankfurt: Sauerländer, 1860
K 1515	Marmontel, Antoine Franÿois: *La premiére année de musique. Solfége et chants.* Paris: Colin, 1886
K 1503	Marsop, Paul: *Der Einheitsgedanke in der deutschen Musik.* Berlin: Barth, 1885
K 639/I-II	Marx, Adolf Bernhard: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. I-II.* Leipzig: Schumann, 1902
K 1502	Marx, Adolf Bernhard: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunders und ihre Pflege. Methode der Musik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873
K 918	Massenet, Jules: *Heródiás. Dalmű 3 felvonásban és 6 képben. Zenéjét irta Massenet, szövegét...forditotta Ábrányi Emil.* Budapest: Pfeifer, é. n., [libretto]
K 998	Massenet, Jules: *Lahór királya. Dalmű 5 felvonásban. Szövegét irta: Gallet Lajos. Magyarra forditá: id. Ábrányi Kornél.* Pest: Pfeifer, 1879 [libretto]
K 1478	Mehlis, C.: *Götterglaube und Nibelungenring. Festgabe zu Richard Wagners Festspiel.* Dürkheim; Leipzig: Lang, 1876

K 1400 Meinardus, Ludwig: *Mozart. Ein Künstlerleben.* Berlin; Leipzig: Guttentag, 1883
K 1403 Mensch, G.: *Ludwig van Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild.* Leipzig: Leuckart. 1871
K 1508 Möhler, A.: *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik.* Leipzig: Göschen, 1900
K 352 Naumann, Emil: *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart.* Berlin: Oppenheim, 1883
K 1256 Naumann, Emil: *Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im Aufbau des classischen Fugenthemas.* Berlin: Oppenheim, 1878
K 1452 Naumann, Emil: *Der moderne musikalische Zopf. Eine Studie.* Berlin: Oppenheim, 1880
K 1472 Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner.* Leipzig: Naumann, 1900
K 1060 Niggli, Arnold: *Adolf Jensen.* Berlin: Harmonie, 1900
K 1437 Niggli, Arnold: *Schubert.* Leipzig: Philipp Reclam jun., é. n.
K 1454 Nohl, Ludwig: *Allgemeine Musikgeschichte.* Leipzig: Philipp Reclam jun., é.n
K 361 Nohl, Ludwig: *Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe.* Wien: Braumüller, 1871
K 365/I-II Nohl, Ludwig: *Beethoven's Leben I-II.* Leipzig: Günther, 1867
K 1433 Nohl, Ludwig: *Haydn.* Leipzig: Philipp Reclam jun., é. n.
K 1434 Nohl, Ludwig: *Spohr.* Leipzig: Philipp Reclam jun., é. n.
K 1635 Nohl, Ludwig: *Wagner.* Leipzig, Philipp Reclam jun., é. n.
K 1435 Nohl, Ludwig: *Weber.* Leipzig: Philipp Reclam jun., é. n.
K 376 Nottebohm, Gustav: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880
K 1476 Nover, J.: *Richard Wagner und die deutsche Sage.* Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1889
K 836 Osmin, H.: *Musik uind Musiker im Lichte des Humors und der Satire.* Berlin: Ries und Erler, 1900
K 834 Osmin, H. hrsg.: *Kleines Musiklexikon nebst Winken zur Erlangung und Bewahrung des Kunstkennerschaft. Fragmente aus dem Nachlass des Professors Kalauer.* Berlin: Ries und Erler, 1896
K 1421 Paul, Oscar: *Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu modernsten Formen dieses Instruments nebst einer Uebersicht über die musikalische Abtheilung der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867.* Leipzig: Payne, 1868 Címlapon bejegyzés: *Dr. Lindner ajándéka az orsz. magy. kir. zeneakadémiai olvasókör részére*
K 1483 Pfohl, Ferdinand: *Richard Wagners deutsche Nationaloper „Die Meistersinger von Nürnberg".* Ein Essay. Leipzig: Reinboth, é. n.
K 1464 Plümpser, Theophilus: *Industrielle musikalische Compositionslehre für Jedermann, insbesondere für Töchter höherer Stände, sparsame Kunstmäcene und erfindungsarme Musikdirectoren.* Berlin: Guttentag, 1878
K 1637 Pohl, Carl Ferdinand: *Mozart und Haydn in London.* Wien: Gerold, 1867
K 1762 Poldini Ede: *Északi fény. Fantasztikus ballet 1 felvonásban.* Budapest: Müller ny., 1894
K 1495 Polko, Elise: *Alte Herren, die Vorläufer Bach's. Sechs Cantoren der Leipziger Thomasschule: Silhouetten.* Hannover: Rümpler, 1865
K 915 Pochielli, Amilcare: *Gioconda. Opera négy felvonásban. Irta Gorrio Tóbiás, ford. Radó Antal, zenéjét zerzette Ponchielli Hamilcar.* Budapest: Pfeifer. 1883 [libretto]
K 537 Ponori Thewrewk Emil: *A magyar zene rhythmusa.* Budapest: Franklin, 1881
K 1638 Pozsony, A. O. von: *Der Roman Richard Wagners. Herzensgeschichten des Komponisten.* Leipzig: Verlag der Frauen-Rundschau, é. n.
K 1492 Prölss, Robert: *Katechismus der Dramaturgie.* Leipzig: Weber, 1877
K 967 Puccini, Giacomo: *Tosca. Melodráma három felvonásban. Ford. Várady Sándor.* H. k. é. n. [libretto]
K 1763 Pugni, Cesare: *Satanella. Eszményi ballet 4 képben. Irta Taglioni P. Zenéjét szerzették Pugni és Hertel.* Budapest: Rudnyánszky ny, 1882
K 1461 Puschmann, Th.: *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie.* Berlin: Behr, 1873
K 414 Ramann, Lina: *Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben.* Leipzig: Kahnt, 1874
K 972 Reger, Max: *Beiträge zur Modulationslehre.* Leipzig: Kahnt, 1904
K 1431 Reinecke, Carl: *Was sollen wir spielen? Briefe an eine Freundin.* Leipzig: Leuckart, 1886
K 1378 Reissmann, August: *Christoph Willibald von Gluck. Sein Leben und seine Werke.* Berlin; Leipzig: Guttentag, 1882
K 420 Reissmann, Augut: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke.* Leipzig: Liszt und Francke, 1893

K 1688 Reissmann, August: *Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879
K 1394 Reissmann, August: *Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke.* Berlin: Guttentag, 1873
K 422 Reissmann, August: *Geschichte des deutschen Liedes.* Berlin: Guttentag, 1874
K 1510 Reissmann, August: *Grundriss der Musikgeschichte.* Leipzig: Danz, é. n.
K 1432 Reismann, August: *Illustrirte Geschichte der deutschen Musik.* Leipzig: Fues, 1881
K 1393 Reissmann, August: *Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke.* Berlin; Leipzig: Guttentag, 1881
K 1377 Reissmann, August: *Joseph Haydn. Sein Leben und seine Werke.* Berlin: Guttentag, 1879
K 1383 Reissmann, Agust: *Die Oper in ihrer kunst- und kulturhistorischen Bedeutung.* Stuttgart: Bonz, 1885
K 1395 Reissmann, August: *Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik.* Berlin: Guttentag, 1861
K 1009 Riemann, Hugo: *Anleitung zum Partiturspiel.* Leipzig: Hesse, 1902
K 1673 Riemann, Hugo: *Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik).* Leipzig: Hesse, 1891
K 800 Riemann, Hugo: *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch).* Leipzig: Hesse, 1890
K 1424 Riemann, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903
K 1496 Riemann, Hugo: *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde.* London; New York: Augener, Schirmer, 1893
K 1486 Ritter, Hermann: *Die Aesthetik der Tonkunst in ihren wichtigsten Grundzügen.* Würzburg: Stahel, 1886
K 1398/I-VI Ritter, Hermann: *Allgemeine illustrierte Enzyklopädie der Musikgeschichte. Band I-VI.* Leipzig: Schmitz, é. n.
K 1487 Ritter, Hermann: *Aus der Harmonielehre meines Lebens. Kleine Skizzen und Aphorismen.* Würzburg: Stahel, 1883
K 1764 Rossini, Gioachino: *Semiramide. Melodramma tragico in due atti di Gaetano Rossi, musica di G. Rossini.* Milano: Ricordi, é. n. [libretto]
K 1451/I-II Schasler, Max: *Ueber dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft. Ein Beitrag zur Aesthetik der Musik.* Berlin: Habel, 1883
K 1765 Schauer Ferenc: *Atala. Opera 5 felvonásban. Irta Váradi Antal, zenéjét szerzé Schauer Ferencz.* Budapest: Lampel, 1881 [libretto]
K 1470 Schemann, Ludwig: *Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Ein Vortrag.* Wolfenbüttel: Zwissler, 1878
K 1410 Schletterer, Hans Michael: *Geschichte der Hofcapelle der französischen Könige.* Berlin: Damköhler, 1884
K 1639 Schletterer, Hans Michael: *Giovanni Battista Pergolese.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880
K 1422 Schletterer, Hans Michael: *Richard Wagner's Bühnenfestspiel. Nachklänge an die Aufführungen des Jahres 1876.* Nördlingen: Beck, 1876
K 1463 Schlötel, W.: *Zur Aesthetik. Inauguralabhandlung.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1855
K 1402 Schmid, Anton: *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken: Ein biographisch-ästhetischer Versuch und ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.* Leipzig: Fleischer, 1854
K 1448 Schweisthal, Martinus: *Das Princip des Schönen. Prolegomena zur Ästhetik.* Prag: Dominicus, 1886
K 1518 Seemann, Theodor: *Einleitung in die Aesthetik.* Leipzig: Wartig, 1869
K 1442 Seidl, Arthur: *Moderne Dirigenten.* Berlin, Leipzig: Schuster und Loeffler, 1902
K 1411/I Seidl, Arthur: *Richard Wagner-Credo. Eine Ergänzung zur „Richard Wagner-Schule".* Berlin; Leipzig: Schuster und Loeffler, 1901
K 1417 Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen. Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst. Inauguraldissertation.* Regensburg: Wasner, 1887
K 1411/II Seidl, Arthur: *Von Palestrina zu Wagner. Bekenntnisse eines musikalischen „Wagnerianers".* Berlin; Leipzig: Schuster und Loeffler, 1901
K 781 *Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann.* Berlin; Stuttgart: Spemann, 1900
K 1643 Spitta, Philipp: *Ueber Johann Sebastian Bach.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879
K 519/I Spohr, Louis: *Selbstbiographie. I. Band.* Cassel; Göttingen: Wigand, 1860

K 1491 Stadler Károly: *Mendelssohn Mózes. A zsidó Sokrates.* Székesfehérvár: Singer Ede, 1895
K 954 Sztojanovits Jenő: *Ninon. Dalmű két felvonásban. Szövegét...irta Ábrányi Emil.* Budapest: Müller, 1898 [libretto]
K 737 Tappert, Wilhelm: *Musikalische Studien.* Berlin: Guttentag, 1868
K 1428 Taylor, Franklin: *Die Elemente des Klavierspiels.* Leipzig: Weber, 1893
K 1963 RGY Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Ueber Reinheit der Tonkunst.* Heidelberg: Mohr, 1826
K 863 Thomas, Ambroise: *Mignon. Regényes dalmű 3 felvonásban. Gőthe...után irták Carré és Barbier, ford. Ormai Ferencz.* Pest: Pfeifer, 1873
K 1415 Tiersch, Otto: *Rhythmik, Dynamik und Phrasierungslehre des homophonen Musik. Ein Lehrgang theoretisch-praktischer Vorstudien für Komposition und Vortrag homophoner Tonsätze.* Berlin: Oppenheim, 1886
K 1767 Tinel, Edgar: *Sainte Godelive. Drame musical. Musique de Edgar Tinel.* Leipzig, Breitkopf und Härtel, é. n. [libretto]
K 1474 Urban, Erich: *Strauss contra Wagner.* Berlin; Leipzig: Schuster und Loeffler, 1902
K 1414 Valentin, Karl: *Studien über die schwedischen Volksmelodien.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885
K 889 Verdi, Giuseppe: *Rigoletto. Opera négy felvonásban. Zenéjét szerzé Verdi József. Olaszból ford. Nádaskay Lajos.* Budapest: Pfeifer, é. n.
K 741 Vogel, Bernhard: *Robert Volkmann in seiner Bedeutung als Instrumental- und Vocal-Componist.* Leipzig: Wigand, 1875
K 1672 Waldersee, Paul: *Sammlung musikalischer Vorträge. 1. Serie.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879
K 1485 Wagner, Richard: *Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagners.* Leipzig: Schloemp, 1878 Az előzéklapon bejegyzés: *Végh János úr ajándéka*
K 578 Wagner, Richard: *Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen. Eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst.* Leipzig: Fritzsch, 1871
K 646 Wagner, Richard: *Rienzi, der Letzte der Tribunen. Grosse tragische Oper in 5 Akten.* Dresden: Meser, é. n. [libretto]
K 1646 Wasielewski, Wilhelm Joseph von: *Goethe's Verhältnis zur Musik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880
K 1447 Wasielewski, Wilhelm Joseph von: *Das Violoncell und seine Geschichte.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1889
K 1426/I-II RGY *Weber, Carl Maria von: Hinterlassene Schriften. Band 1-2.* Dresden; Leipzig: Arnold, 1828
K 1456 Weber, Gustav V.: *Ueber Sprachgesang. Zurückweisung der in der Musica sacra gegen mich gerichteten Angriff des Herrn Dr. Witt.* Mainz: Kirchheim, 1883
K 1667 Weber, Johannes: *Die musikalische Lage und der Volksunterricht in Frankreich.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1884
K 1412 Weigand, Ernst: *Die Wurzeln des musikalischen Ausdrucks. Eine reine Klangtheorie auf grund seiner neuen Notation.* Oppenheim: Kern, 1887
K 1401 Widmann, Benedikt: *Die strengen Formen der Musik. In klassischen Beispielen zum Gebrauche für Lehrer und Schüler.* Leipzig: Merseburger, 1882
K 1500 Wittstein, Theodor: *Grundzüge der mathematisch-physikalischen Theorie der Musik.* Hannover: Hahn, 1888
K 1481 Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas.* Leipzig: Reinboth, é. n.
K 1482 Wolzogen, Hans von: *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Ein thematischer Leitfaden.* Leipzig: Reinboth, é. n.
K 1479 Wolzogen, Hans von: *Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen.* Leipzig: Reinboth, 1878
K 1480 Wolzogen, Hans von: *Was ist Styl? Was will Wagner? Was soll Bayreuth? Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer „Stylbildungsschule" in Bayreuth.* Leipzig: Reinboth, é. n.
K 443 Zichy Géza: *Alár. Romantische Oper in einem Vorspiel und drei Acten.* Berlin: Im Selbstverlage des Dichters, é. n. [libretto]
K 1512 Zimmer, Friedrich: *Gesanglehre. Studien für den Deutschen Volksgesang. Ein-, zwei- und dreistimmige praktische Übungen...* Quedlinburg: Vieweg, 1892

RECENZIÓ

Csengery Kristóf

RICHTER BESZÉL?

Bruno Monsaingeon: Richter. Írások, beszélgetések
Fordította Rácz Judit. Holnap Kiadó, 2003

Nem panaszkodhatnak a zongoraművészet – és a zongoraművész-életrajzok – iránt érdeklődő magyar zenehallgatók: az elmúlt két évben, hazai kiadásban három olyan kötet is megjelent, melyek mindegyike a hangszer 20. századi interpretációtörténetének egy-egy emblematikus alakját hozza emberközelbe szavak, dokumentumok és képek segítségével. Három mű, három módszer. Az amerikai újságíró, Otto Friedrich munkája *(Glenn Gould – változatok egy életre.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002) közel áll a hagyományos életrajzhoz, még ha szerzője egy-egy fejezetet egy-egy meghatározott tárgykörnek szentelve lemond is az elbeszélés linearitásáról. Batta András, Gádor Ágnes, H. Magyar Kornél, Molnár Szabolcs, Retkes Attila, Székely György és Tóth Anna szerkesztők közös kötete *(Fischer Annie.* Budapest: Klasszikus és Jazz Kiadó, 2002) kritikagyűjtemény és fotóalbum egyszerre: mint gyöngysort, fényképek, koncertbeszámolók, interjúk és emlékezések sokaságának szálára fűzi fel a művész életét. Úgy tetszik, a metodikailag legvonzóbb és leghitelesebb utat a zenei dokumentumfilmes munkássága alapján híressé vált francia rendező, Bruno Monsaingeon választotta. Könyvében *(Richter. Írások, beszélgetések.* Budapest: Holnap Kiadó, 2003) nem mások mondanak ilyen-olyan véleményt a megismerni vágyott művészről: ő maga lép elénk, és vall életéről, munkájáról, külső és belső világáról.

Mielőtt e cikk a bevezetőn túljutva s a tárgyalás szakaszába érve, bírálathoz illően valóban bírálni kezdene, vagyis a feltétlen és lelkes *igen*ek mellé néhány kérdőjel is odakerülne, mondjuk ki: a kötet, melyet a szerző, fordító és kiadó jóvoltából kezünkben tarthatunk, kincs. Jóakarattal elvégzett nagy és jelentős munka, mely főhajtást érdemel. Az iménti mondatot tartsa az olvasó jelen recenzió legfontosabb megállapításának. A könyvvel való ismerkedés közben azonban sok minden eszünkbe jut, ceruzánkkal számtalan apróságot odafirkantunk a lapok szélére. Vegyünk sorra néhány észrevételt, melyek mentén kirajzolódhat, miből is állt, s mennyire volt sikeres Monsaingeon vállalkozása.

Mindenekelőtt szögezzük le azt, amit a szerző sem rejt véka alá: Bruno Monsaingeonnak esze ágában sem volt könyvet írni Szvjatoszlav Teofilovics Richterről. Ő 1995 táján *filmen* akarta megörökíteni az idős muzsikus alakját:

> borzasztónak tartottam, hogy egy ilyen hallatlanul expresszív művész, mint Richter, akit a világ egyhangúan a zenetörténet legnagyobbjai közé sorol, esetleg eltávozik közülünk anélkül, hogy vallana művészetéről, a tevékenységeiről, s általában a viharokkal teli életéről, amelyből csak bizonyítatlan és bizonyíthatatlan mendemondákat ismerünk.

A könyv első huszonkét oldala, a *Bevezetés* fordulatos novellaként is olvasható: azt a különös lélektani játszmát írja le, melynek során a rendező – egyszerre vadászként és pszichiáterként – megpróbálja becserkészni a világtól elvonult, árnyakkal birkózó, testben-lélekben elgyötört Richtert, egy mizantróp aggastyánt, akivel hetekenhónapokon át kell felépíteni egy törékeny kapcsolatot, de e törékeny kapcsolat egyetlen elhibázott mondat hatására semmivé válhat. Richter könyvet akart az életéről, Monsaingeon filmet. Az elbeszélésből megtudjuk, hogyan csalta lépre a muzsikust a filmes, hogyan jelezte az öreg zongoraművész, hogy észrevette a csalást, hogyan hagyta jóvá a filmesek fondorlatait, s hogyan született meg a film „mellékterméke", a könyv, amelyet kezünkben tartunk.

A 481 oldalas kötet három részből áll. Az első nagy egység *(Richter beszél,* 35–192.) kilenc fejezetében szabadon hömpölygő életrajzot olvasunk, melyet maga a történet hőse beszél el egyes szám első személyben. Megismerhetjük Szvjatoszlav Richter gyermekkorának helyszíneit, atmoszféráját és szereplőit; megtudjuk, milyen volt a két világháború közti Odessza, miképp került Richter Henrik Neuhaus osztályába, s hogyan tanított, milyen ember volt az orosz zongorapedagógia legnagyobb alakja. A monológ felvázolja a háborús évek körképét, Monsaingeon vendégszövegként az önéletrajzi vallomásfolyamba illeszti Richter egy korábbi, s máskor–másutt már megjelent, Prokofjevről fogalmazott írását. Az *Egy sötét fejezet* az édesapa, Teofil Danyilovics Richter erőszakos halálának hátterében meghúzódó alakokra vetít éles fényt (a zongoraművész gyanúja nem kevesebbet sugall, mint azt, hogy apját anyja szeretője ölette meg: a szerető ezt követően külföldre szökött Richter édesanyjával, feleségül vette őt, és – ez a hamleti történet talán legelképesztőbb mozzanata – felvette a Richter nevet). A továbbiakban szó esik a külföldi vándorlásokról, Richter legfontosabb muzsikuspartnereiről, és végül egy *ars poetica*-szerű záró fejezet az előadóművészet lényegét boncolgatva rekeszti be a monológot.

A második rész *(Füzetek, a zenéről,* 207–429.) Richter negyedszázadon át vezetett élménynaplóiból válogat. A nagy zongoraművész, mint egy tágra nyílt szemű, örökké tanulni vágyó kisdiák, évtizedekig hű maradt füzeteihez, melyekbe sűrű sorokban rótta tapasztalatait, főként (de nem kizárólag) a zenéről: arról, mit hallgatott moszkvai lakásában a lemezjátszóján, egyedül vagy barátok társaságában, hazai és külföldi koncerteken, operaházak nézőterén vagy épp két város között utazva, valahol Európában, az autórádión. Feljegyezte (legtöbbször kiábrándult, kedvetlen vagy lesújtott) reflexióit saját játékáról is. A rövidebb-hosszabb észrevételek mozaikjából világkép bontakozik ki: élet- és művészetszemlélet, esztétikai nézetrendszer és előadói magatartásforma. Az élmények és értékítéletek szűrőjén át sűrítményt nyerünk Richter személyiségéből; megértjük kivételes értékrendjét, kegyetlen önkritikáját, makacsságát és szigorát, szelídségét és alázatát. Meggyőződhetünk arról, hogy ez a kivételes lény, a 20. század egyik legnagyobb művésze bizonyos értelemben haláláig megőrizte ártatlanságát: lelke, gondolkodásmódja valóban mindvégig mentes maradt hiúságtól és dölyftől, tetszeni akarástól és sikervágytól, irigységtől és attól, amit naplója lapjain többször is a legnagyobb bűnként említ: a féltékenységtől.

A könyv harmadik része, a *Függelék* (433–469.) sokféle nézőpontból enged bepillantást Szvjatoszlav Richter pályájának lexikális adataiba. Előadóművészek és kritikusok, pedagógusok és történészek gyakran lapozgatják majd e mutatókat az elkövetkező évtizedek során. Bruno Monsaingeon grafikonokon ábrázolja Richter pályafutását az évenként adott hangversenyek, majd a megszólaltatott művek száma szerint; tájékoztatja az olvasót arról, mely földrészek mely országaiban, mely évtizedben hányszor lépett fel Richter; megadja a 60 legfontosabb koncerthelyszín lajstromát (Budapest 49 koncerttel az előkelő 7. helyen áll, holtversenyben Tokióval, megelőzve Londont, Rómát, New Yorkot és Bécset). Listát kapunk Richter pályafutásának néhány kiemelkedő eseményéről, a művész valamennyi muzsikus-partneréről (a magyar szív ismét nagyot dobban: a névsorban számos hazánkfia szerepel). Végül a legnagyobb kincs: a teljes repertoár katasztere. De nem akárhogyan! A táblázat azt is elárulja, az egyes műveket mely évtizedben hányszor játszotta Richter, s azt is, mikor szólaltatta meg az adott kompozíciót először. Ez a kimutatás is tanulságos böngésznivaló: preferenciák, averziók és óvatosan távolságtartó kapcsolatok tükre. Elámulhatunk, milyen sok olyan Bach-mű akad, amelyet első ízben a kilencvenes évek elején, nyolcvanadik életéve felé közeledve tűz műsorára a zongoraművész. Hasonlóképpen feltűnik, milyen kevés a Bartók-kompozíció (az önvallomások is megerősítik: a 20. század egyik legjelentősebb zongoraszerzője korántsem volt nyitott könyv Richter számára) – a teljes Bartók-repertoár öt mű! Különös és megmagyarázhatatlan, hogy az öt Beethoven-zongoraversenyből a táblázat szerint Richter hármat (B-dúr, G-dúr, Esz-dúr) sohasem játszott – ez még akkor is zavarba ejt, ha figyelembe vesszük nyilatkozatát: *„én nem vagyok az »összesek« fanatikusa"*. Hogy Richter öntörvényű személyiség volt saját logikával, azt ez a lista mindennél ékesszólóbban illusztrálja: hiányzik róla Brahms *d-moll,* Chopin *e-moll* és Ravel *G-dúr* zongoraversenye – viszont megtudjuk, hogy 1993 májusában, Schwetzingenben a 78 éves muzsikus életében először Gershwin-művel, az *F-dúr zongoraversenny*el lépett közönség elé!

A böngésző néha megrendül: sohasem felejtem el Richter rajtaütésszerű, váratlan budapesti megjelenéseinek egyikét, 1985. április 7-i, Zeneakadémia-kistermi koncertjét, amelyen Hindemith *Ludus tonalis*át szólaltatta meg, felfedező érvényű tolmácsolásban. A táblázatból megtudtam, közönség előtt ezen a koncerten adta elő a művet életében először! Hasonló erejű tapasztalatként őrzöm az utolsó budapesti Richter-fellépés emlékét: 1993. november 9-én a Budapest Kongresszusi Központban egy teljes estén át Grieg *Lírai darab*jait játszotta. A táblázat ehhez a hajdani élményhez is információt mellékel, jelezve, hogy a rövid Grieg-darabok iránti érdeklődés Richter pályáján valóban a '90-es évek elejének fellobbanása volt. Egyáltalán, mélyen jellemző a mindig újat kereső Richterre, hogy amíg zongorázott, sohasem volt rest frissíteni repertoárját: abból a tizenhárom Mozart-versenyműből, amelyet pályája során előadott, egyet (C-dúr, K. 503) 1992 decemberében játszott először Moszkvában, hármat (F-dúr, K. 37; D-dúr, K. 175; B-dúr, K. 238) 1994 februárjában szólaltatott meg első ízben, Oszakában.

Richter beszél? A recenzió címe kétféleképpen hangsúlyozható – a kétféle olvasat a kötet által felvetett két alapprobléma lényegét érinti. *Richter* beszél? Valóban ő az, aki e lapokról hozzánk szól? – kérdezhetjük, ha alaposabban végiggondoljuk mindazt, ami a kötet első kilenc fejezetéről magától Bruno Monsaingeontól megtudható. A *Bevezetés* 27–28. oldalának óvatos módszertani vallomása, ha figyelmesen olvassuk, nem kevesebbet árul el, mint azt, hogy bármily hitelesnek tűnik mindaz, ami a 35–192. oldalakon áll, ez a szöveg Richter szájából így, ezekkel a szavakkal, ebben a stílusban, formában és sorrendben – sohasem hangzott el. Monsaingeon elbeszéli, hogy Richterrel a közös munka során mindvégig párbeszédet folytatott (*„Richter válasza gyakran csak egy indulatszó vagy mondattöredék volt"*) – a könyv a párbeszédet kisimítja (*„megszüntettem a dialógusformát, az egyes szám első személyű forma és a folyamatos elbeszélés javára"*), vagyis monológgá alakítja azt, ami eredetileg nem volt monológ. Megtudjuk, hogy a párbeszéd csapongott, semmilyen kronológiához nem igazodott. Monsaingeonnak ezen is változtatnia kellett (*„utólag igyekeztem egyfajta időbeliségre fölfűzni azokat az eseményeket, amelyekről beszélni kívánt"*), s hogy rendet teremtsen, vállalta *akár több hónap különbséggel felvett mondatok egymáshoz illesztését* is. Van azután egy feltűnően homályos állítás, amelyet Monsaingeon csak részben magyaráz meg: *„hogy kipárnázzam az elbeszélést, néhol más forrásokat is beleszőttem a sajátjaimon kívül"*. Többes számot használ – *„forrásokat"* –, de csak egyetlen példát említ: Richter Prokofjevről szóló tanulmányának *„beültetését"*. Ezenkívül miből egészítette még ki Richter megnyilatkozásait? A füzetekből? Leginkább ezt feltételezi az olvasó, mert ez magyarázhatja a kötetben felbukkanó seregnyi ismétlést: vesszőparipák, azonos tények, anekdotikus epizódok, vélemények többszöri, tautologikus megjelenését.*

A kötet két nagy része, a *Richter beszél* és a *Füzetek, a zenéről* között mutatkozó, az iméntiekhez hasonló átfedésekből még oldalakon át lehetne szemelgetni. Térjünk azonban vissza a *Richter beszél* filológiai problémájának értékeléséhez! Ha valaki komolyan veszi a hitelesség igényét, aligha mondhat mást: Monsaingeon munkamódszerének eredményeképpen e kilenc fejezetet aligha tekinthetjük érvényes Richter-szövegnek, inkább egy sajátos apokrifnak, amelyről persze – becsületszóra – készséggel elhisszük az önfeláldozó odaadással és jóhiszeműen dolgozó filmrendezőnek, hogy Richter így is *mondhatta volna*. Sőt azt sem vonhatjuk kétségbe, hogy a rendezőben megbízó zongoraművész, ha tovább él, és módja nyílik ellenőrizni a kötet szövegét, bizonyára jóváhagyja azt. Richter azonban meghalt 1997. augusztus 1-jén, még a film munkálatainak befejezése előtt. Marad tehát a becsületszó. Az azonban sajnos nem szövegkritikai kategória. És marad egy rezignált, kissé közhelyes megállapítás: attól, hogy valaki jó filmrendező, még nem biztos, hogy írásos anyagok összeállításához, szerkesztéséhez is szükségképpen ért – sőt az sem, hogy egyáltalán alkalmas e munkára.

A recenzió címében foglalt kérdés második lehetséges hangsúlyozási módja: Richter *beszél?* Valóban megszólal a zongoraművész? Feltárulkozik előttünk? Ez a második nagy formarész, a *Füzetek, a zenéről* alapproblémája. Monsaingeon úgy

érzi, a válasz feltétlen igen – e sorok írója azonban másképp olvasta a negyedszázadnyi élménybeszámolóból készített kétszázhúsz oldalas válogatást. Ez már kétségkívül hiteles Richter-szöveg, erről nincs vita, ráadásul magánjellegű, szubjektív (olykor végletesen szubjektív!) feljegyzésekről van szó, amelyeket a művész eredetileg nyilván nem kiadásra szánt, tehát módot találhatott arra, hogy teljesen fesztelenül nyilatkozzék meg ezeken a lapokon. És mégis, ez már a személyiség megmagyarázhatatlan titkára, zártságára utal (vagy talán az *egó*nak a művészetben való feloldódás általi jótékony elvesztését jelzi, egyfajta pozitív előjelű „elszemélytelenedést"?): Richter, miközben beszél, nem nyílik meg – szól előadói kérdésekről, ízlésről, a művekben összesűrűsödő problémákról, stílusokról, önmagáról azonban hallgat, személyiségének titkáról a könyvet letéve éppoly keveset tudunk, mint olvasás előtt. Ez nem a Monsaingeon-kötet bírálata – ez alighanem Szvjatoszlav Richter lényegéhez tartozik, s mint ilyen, a kötet sajátos, feszültséggel teli erőterének alkotóeleme. Ha van beszédes hallgatás, úgy látszik, van hallgatag beszéd is: a Richteré.

> A füzetek tartalmából természetesen válogattam, mint ahogyan erre Richter kifejezetten meg is kért. [...] úgy éreztem továbbá, hogy kötelességem elhagyni heves, *ad hominem* személyes támadásokat tartalmazó, esetleg akár becsületsértéssel felérő szövegeket, amelyek még élő személyekre vonatkoznak.

– olvassuk a *Bevezetés* vége felé. Aki már megismerte a *Füzetek, a zenéről* tartalmát, talán kissé kételkedve gondol vissza Monsaingeonnak e mondataira. Mert ha a szöveg válogatója az élők iránt tapintatot igyekezett érvényesíteni – vagyis számos borotvaéles megjegyzést ez okból kihagyott –, milyen szempontok szerint döntött, amikor hasonló passzusok *mégis* bekerültek a kötetbe? Mi szabta meg, hogy élő kortársaink közül kit kímél, és kit nem? Számomra ezt a kérdést a kötetben semmi sem válaszolja meg, annál is kevésbé, mert a radikálisan elutasító richteri vélemények némelyike túl sommás ahhoz, hogy hasznosítható tanulságot lehessen belőle leszűrni, legtöbbször csak a tényt tudjuk meg, mely szerint Radu Lupu játéka *„mentes minden feszültségtől, és teljesen hidegen hagyja a hallgatót;* hogy Maurizio Pollinié *büszke és magabiztos, jéghideg előadás";* hogy Vladimir Ashkenazynál *„kifejezés = nulla";* hogy Robert Craft *„teljesen tehetségtelen figura, aki állandóan ott sürgölődik a nagy komponisták körül";* hogy Maurice Béjart három Stravinsky-koreográfiája *„a legjobb esetben is csalódás volt",* mert a koreográfus *„egyszerűen süket a zenére";* hogy Ingmar Bergman Varázsfuvola-rendezésének stílusa *„eredetinek akar látszani, miközben egyáltalán nem az"* (minősítésként itt még a *„borzalom"* szó is papírra kerül). Monsaingeon tapintata még inkább kérdésessé válik, amikor bizonyos (szintén élő) muzsikusok *jellemét* érintő megjegyzéseket is a szövegben hagy: erősen megtépázza a kötet Msztyiszlav Rosztropovics nimbuszát, de mások is kapnak bőven hidegetmeleget, köztük két magyar előadó: egyiküket, a középgeneráció jeles zongoraművészét a kötet kifejezetten megalázza, másikuknak, a magyar zeneélet Nagy Emberének játékáról pedig sok jót olvasunk, személyiségjegyeiről azonban kínos jelzők látnak nyomdafestéket. Mindezekre egy Jeffrey Tate vezényelte Mozart-előadás élménybeszámolója teszi fel a koronát:

A karmester (sajnos elfelejtettem feljegyezni a nevét), púpos, mint Quasimodo, de milyen csodálatos muzsikus!

Jeffrey Tate, ha kezébe került a kötet, bizonyára kitörő örömmel olvasta e mondatot... Végül: kérdés, milyen ízlésre vall, hogy a *Füzetek, a zenéről* végére Monsaingeon beválogat két szokatlanul terjedelmes passzust, melyekben Richter egy rendező, bizonyos Bruno Monsaingeon filmjeit magasztalja.

Pompás a képanyag! A felvételek böngészésekor (ha jól számoltam, 112 fotó) valószínűleg még a Richter-ikonográfia alapos ismerői is találnak eddig nem látott portrét, pillanatképet. A kötet kiváló magyar fordításban került az olvasó kezébe, a nagy tapasztalattal dolgozó Rácz Judit *ügynek* tekintette a magyar változat létrejöttét, és színes, élő, lüktető ritmusú szöveget adott a magyar olvasó kezébe. Éppen ezért lett volna érdemes a szerkesztőnek is nagyobb gonddal végezni munkáját: a kötetben viszonylag kevés *fajta* hiba lelhető fel, de igen nagy *számban*, aminek az a következménye, hogy egy esetleges új kiadás alkalmával sok száz helyen kell majd javításokat végezni.**

Tekintettel a nagy érdeklődésre biztosra veszem, hogy a kötet elfogy – talán már el is fogyott –, s lesz igény egy második kiadás iránt: ez örvendetes módon lehetővé teheti, hogy a Holnap Kiadó tovább tökéletesítse e fontos és értékes kiadvány szövegét.

---

* Néhány ezek közül – csupán példaként, hogy a probléma jellegét sikerüljön érzékeltetni.

A 192. oldalon ez áll: „Kurt Sanderling egyszer azt mondta rólam: »Nemcsak jól játszik, hanem kottát is tud olvasni.«"

A 222. oldalon pedig ez: „Kurt Sanderling mondta rólam: »Er kann nicht nur gut spielen, er kann auch Noten lesen« (nemcsak jól játszik, de kottát is tud olvasni)."

A 229. oldal feljegyzése Sosztakovics *Hegedű-zongoraszonátá*jának ősbemutatójára emlékezik: „Sosztakovics feljött a pódiumra gratulálni, és közben egész idő alatt motyogott, mert félt, hogy elesik: »nem akarok jelenetet, értik, nem akarok jelenetet«."

428. oldal: „kivonszoltuk Dmitrij Dmitrijevicset a színpadra, hogy ő is hajoljon meg, s ő egyre csak azt suttogta: »nem akarok botrányt, nem akarok botrányt«. Félt, hogy elesik."

40. oldal: „Franz Schreker [...] egyik operája, a Ferne Klang olyan mértékben hatott zenei tudatomra, hogy miután kamaszkoromban az egészet végigjátszottam, még ma, hetven évvel később is tudom minden hangját."

387. oldal: „Ez a mű revelációként hatott rám, amikor tizenöt éves koromban megkaptam a teljes partitúrát és a szó szoros értelmében elmerültem ebben a fojtón gyönyörűséges, szenvedélyes zenében. Egész életemben végigkísért, kívülről tudom minden hangját [...]"

77. oldal: „Benjamin Britten is utálta Brahmsot és Beethovent, ami persze azért egy kicsit sok!"

224. oldal: „Benjamin Britten viszont ki nem állhatta sem Brahmsot, sem Beethovent. Ez azért tényleg túlzás!"

80. oldal: „Tbilisziben kezdtem hozzá Bach *Wohltemperiertes Klavier*ja második kötetének tanulásához. Egy hónap alatt megtanultam kívülről, és mindjárt eljátszottam belőle nyolc prelúdiumot és fúgát [...]"

238. oldal: „1943-ban Tbilisziben tanultam és játszottam el először Bach Wohltemperiertes Klavierjának Második kötetét. Sportos és kockázatos vállalkozás volt – de megúsztam. Sőt, ha jól emlékszem, egyetlen hónap alatt tanultam meg (úgy értem, kívülről)."

164. oldal: „Emlékszem, egyszer az odesszai Opera előtt, szürkületkor, amikor az utcai lámpák még nem égtek, találkoztam egy férfival, aki merőn nézett rám. Fehér, pupilla nélküli szeme volt. Hirtelen rájöttem, hogy Sosztakovics az. Elfogott a rosszullét. Noha ekkor láttam először Sosztakovicsot, mégis felismertem, mert a *Katyerina Izmajlova* című operájának zongorakivonatán ott volt a fényképe."

305. oldal: „Odessza. Az Opera bejáratánál, estefelé. Az utcai lámpákat még nem gyújtották meg. Ahogy mentem, nem is nézve magam elé, majdnem beleütköztem egy alacsony fiatalemberbe, aki véletlenül rám pillantott. Különös, csaknem fehér szemétől megijedtem és továbbsiettem. Mindez régen volt; éppen akkortájt jelent meg a *Katyerina Izmajlova* zongorakivonata, így egy idő után – a belső borítón szereplő kép alapján – rájöttem, hogy Sosztakoviccsal találkoztam ott alkonyatkor."

** Mindenekelőtt a kötőjelek és a vesszők: az a két írásjel, amellyel a felelős szerkesztő hadilábon áll. Goldberg-variációk, Csajkovszkij-zongoraverseny, Schumann-est, Beethoven-téma, Bruckner-szimfónia, Wanderer-fantázia, Paszternak-vers, Chopin-etűd, Brahms-darab, Liszt-szonáta – az ilyen és hasonló összetételeket a magyar nyelv jelenlegi helyesírási szabályai szerint kötőjellel írjuk. A kötet szövege nem tud erről – illetve, hogy a dolog cifrább legyen, pár tucat helyen mégiscsak tud, sok száz esetben meg nem. Hasonló rendetlenség uralkodik a dőlt betűs műcímek és a hozzájuk kapcsolt toldalékok területén: egyazon oldalon olvassuk azt, hogy *Turandot*ot (helyesen), meg azt, hogy *Húzd rá Jonny*-t (helytelenül). Hibásan írja a könyv ezt is: Hindemith-tel, és ezt: Elisabeth-tel – Hindemithtel és Elisabethtel a helyes. Indokolatlan a Prelúdium, korál és fúgá-t írásmód: Prelúdium, korál és fúgát a helyes.

A kötetben számos együttes neve szerepel hibásan. Borodin Vonósnégyes, Tátrai Vonósnégyes, Takács Vonósnégyes, Gewandhaus Vonósnégyes, Philadelphia Fúvósegyüttes – ezekben a nevekben a V, illetve az F: nagy betű. Nem így a könyvben, amely – helytelenül – kis betűvel folytatja e neveket. Nem tud a szöveg arról, hogy a *stb.* előtt és a *sőt* után nem teszünk vesszőt. Jól jönne viszont a vessző a *Füzetek* lapjain a műcím és az opuszszám közé – legtöbbször nincs (sok száz eset), de azért itt is akad jó pár kivétel. A szerkesztő egybe ír számos olyan szót, amelyet a mai helyesírási szabályok szerint külön írunk: ezidőtájt – ez idő tájt; mostmár – most már; jóelőre – jó előre; mégha – még ha; elsőosztályú – első osztályú; végülis – végül is; sokmindent – sok mindent; namármost – no mármost; ezegyszer – ez egyszer; ilymódon – ily módon; nőikara – női kara; szószerint – szó szerint; másszóval – más szóval; jóízlés – jó ízlés.

Az ékezetek is sokszor rakoncátlankodnak. Maestronak, scherzoban és Virszaladzet áll a kötet lapjain – Maestrónak, scherzóban és Virszaladzét helyett. Máskor a hosszú magánhangzók tengenek túl: aszkétikus, mozirevű, símogató, irígylem, naívnak és homofón szerepel a szövegben – holott aszketikus, mozirevü, simogató, irigylem, naivnak és homofon volna helyes. Ha a betűfajta vagy az ékezet idegen, nagy az elsikkadás veszélye: Matthauspassion áll a szövegben Matthäuspassion helyett, Hänsel und Gretel helyett a mi könyvünknek Hansel und Gretel is megfelel, *Bei Mannern*-variációkról beszél a repertoár táblázata, pedig *Bei Männern* a helyes. A Così fan tutte *ì* betűjének olasz ékezetével egyszerűen nem bajlódik a szerkesztő: minden alkalommal szép magyaros Cosi fan tuttét olvasunk. A 373. oldalon pár sor különbséggel ugyanaz a név kétféleképpen szerepel: Ivo Pogorelics és Ivo Pogorelić.

Nevekkel, címekkel általában nem állunk jól. Tokiót javasolnék Tokyo helyett, Tallinn pedig jobb volna, mint Tallin. Tessék mondani, mi az, hogy Balti-parti Dzintari? Gondolom, Balti-tengerparti lett volna a helyes. Listámon szerepel még: Exultate, jubilate (helyesen: Exsultate, jubilate); Anna Karenyina (helyesen: Anna Karenina); Jakobinnus (helyesen: A jakobinus); Brettlieder (helyesen: Brettellieder); Bergamaszk szvit (helyesen: Suite bergamasque); Gondolatok a halálról (helyesen: Pensée des morts – a cím magyar jelentése egyébként sem Gondolatok a halálról, hanem *Emlékezés a holtakra* volna); Vándorévek (helyesen: Zarándokévek); Szél a síkságon (helyesen: A szél a síkságon); A Delphi táncosnők (helyesen: Delphi táncosnők); Zene húros- ütőhangszerekre és cselesztára (helyesen: Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára). A 211. oldalon Schoenberg Öt zenekari darabja Cinq piéces [helyesen: pièces] pour orchestre címmel szerepel. Miért? Kedvenc csemegém a 89. oldal egyik passzusa, amely Prokofjev VII. szonátájának kéziratos *partitúrájáról* beszél...

Csalódottan olvastam az efféléket: repetatív gyakorlás (helyesen: repetitív – vagy még inkább: ismétlésre épülő), oboista (helyesen: oboás) és fuvolista (helyesen: fuvolás). Végül: számos pongyola nyelvi fordulat igényelt volna a kötetben szerkesztői beavatkozást. Effélék: Rosztropovics köpönyegfordítónak bizonyult (helyesen: köpönyegforgatónak); még jobban eltávolodik (helyesen: még inkább eltávolodik); nem vagyok teljesen megelégedve (helyesen: nem vagyok teljesen elégedett); éveken keresztül (helyesen: éveken át); nagy örömet okoztak (helyesen: nagy örömet szereztek); a jegyek mértéktelenül túl vannak árazva (helyesen: a jegyek mértéktelenül drágák); ki voltam merülve (helyesen: kimerült voltam); ez pont fordítva volt (helyesen: ez éppen fordítva volt); remekbe készült (helyesen: remekbe szabott); az opera egy C-dúr fugatóban tetőzik (helyesen: az opera csúcspontja egy C-dúr fugato – a *tetőz* egyébként nem ikes ige).

Magyar Zene

4·2003

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLI. évfolyam, 4. szám *2003. november*

Tartalom

TANULMÁNY

361 LÁSZLÓ FERENC
Ligeti a hídon
A Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi

377 MIKUSI BALÁZS
„Sokat olvastam, sokat írtam Beethovenről…"
Molnár Antal Beethoven-képei

391 TOM BEGHIN
„Előadás, előadás, előadás!"
A Haydn billentyűs-szonáták retorikus eljárásainak megkoronázása

423 SOMFAI LÁSZLÓ
Okos orátor vagy merész újító?
Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnégyeseinek notációjáról

437 FARKAS ZOLTÁN
Szent vagy profán?
A kánon szerepe a 18. és a 19. század fordulóján a magyarországi zeneszerzésben

469 LAX ÉVA
Giulio Caccini: Nuove Musiche – Előszó
Bevezető a magyar fordítás elé

471 GIULIO CACCINI
Le Nuove Musiche
Az olvasókhoz

487 KELEMEN JUDIT
Henry Purcell II. Mária királynő halálára írt kompozíciói

RECENZIÓ

499 RICHTER PÁL
Istvánffy Benedek – harmadszor
Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass.

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA ÉS A MAGYAR ALKOTÓMŰVÉSZEK ORSZÁGOS EGYESÜLETE TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2003/4

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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

László Ferenc

LIGETI A HÍDON

A Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi[1]

Ha vonósnégyesjátékot tanítanék a kolozsvári zeneakadémián, valószínűleg az ifjú Mozart valamelyik 1773-as darabjával kezdeném el az elsőéves együttesek összehangolását. Mivel fúvósötösjátékot tanítok, a mű, amellyel az újoncokat tárgyamba bevezetem, rendszerint Farkas Ferenc *Szerenád*ja. Eszményien megfelel e célnak. Formarendje tipikusan klasszikus: arányos kis g-dúr nyitótétel, amelynek minden mozzanata a legnagyobb mértékben alkalmas a tankönyv-szonátaforma szemléltetésére, A B A Coda felépítésű dalforma a párhuzamos mollban, táncos lendületű A B A C A rondó g-dúrban. Diszkréten érvényesített modális éthosz – legnyilvánvalóbban az é-moll é-dórral való helyettesítése – gondoskodik róla, hogy a hallgató véletlenül se tarthassa 1780-as években keletkezett művek puszta utánzatának. Hangzása tetszetős, a zenei szöveg mindvégig hangszerszerű benne, a szólamok érvényesítése mesteri. Farkas Ferenc klasszicizáló *Szerenád*ja a magyar zenetörténet egy bizonyos szakaszára jellemző alkotás, mely világviszonylatban is kimagasló színvonalon helyettesíti egy, csak az 1800-as évek elején keletkezett műnem, a fúvósötös 18. századi irodalmát.

Ugyanígy csaknem kötelező mű nálam – rendszerint utolsó éven – Ligeti György *Hat bagatell*je. Viszonylag nehéz darab, de mint a huszadik század jellemző és művészileg tökéletes remekműve csakúgy megkerülhetetlen egy főiskolai diplomára áhítozó fuvolás, oboás, klarinétos, kürtös vagy fagottos számára, mint egyetlen hozzá mérhető társa a népszerűségben, Hindemith 1922-es keltű, korszakjelző *Kleine Kammermusik*ja. Nemcsak mint a fúvósötös irodalom remeke, hanem mint az egyetemes zenetörténet kulcsdarabja is be kell, hogy épüljön a művészjelöltek zenei világképébe.

A korabeli magyar művészetpolitika elvárásainak elébe menő klasszicizálás és idillikus divertimento-stílus nyílt visszautasítása ez a mű, érzelemmentes búcsúvétel a klasszikus tétel- és hangnemrend és a tematikus feldolgozás kötelmeitől, egy merőben új sorozatalkotó és hangrendteremtő logika diadala.

1 A Balatonföldváron, 2003. június 20-án a Földvári Napok zenetudományos konferenciáján tartott előadás szerkesztett szövege.

Farkas Ferenc *Szerenád*ja és Ligeti György *Hat bagatell*je: két világ. Kölcsönösen kihangsúlyozzák egymás másságát. Szembenállásukat felfokozza a zenetörténeti tény, hogy egyiküket a tanítómester írta, másikukat a mestertanítvány – úgyszólván egy időben. (A Farkas-mű 1951-es alkotás, a Ligetié az ugyancsak 1951-ben elkezdett *Musica ricercata* zongorasorozat hat darabjának 1953-ban lezárt átdolgozása.) Tanár és tanítvány útjainak elválását jelképezi az az időrendi egybeesés is, hogy a *Szerenád* 1956-ban jelent meg a budapesti Zeneműkiadó Vállalatnál, abban az évben, amelyben Ligeti elhagyta Magyarországot – a *Hat bagatell* partitúrájával szűkös kézipoggyászában. Jellemző műtörténeti adat: a művet addig nem sikerült Ligetinek előadatnia. A Jeney Zoltán vezette Budapesti Fúvósötös, amelynek akkoriban előszeretettel írtak a magyar zeneszerzők, 1956-ban[2] bemutatta volna, de a zenepolitikai cenzúra a *VI. bagatell*t túlságosan disszonánsnak tartotta ahhoz, hogy közönség elé kerülhessen, így az ősbemutató az *V. bagatell* cisz-dúrra oldódó d-moll hármasával zárult, ami jókora öngól volt a cenzúra részéről, mivel ez a váltás úgy szól e helyen, mint az „ámen" egy rekviem végén. A *VI.*-ban, ha halmozza is a disszonanciákat, az akkor kötelező derűt és életigenlést is megkapta volna a budapesti hallgató – és a cenzor.

Ez a ma mosolyt keltő – történelmi tényálladékában persze tragikus – anekdotikum is jelzi, hogy Ligeti a *Musica ricercatá*val és a belőle sarjadt *Hat bagatell*lel válaszúthoz érkezett. E két mű: búcsú az iskolától és – amint az később kiderült – Magyarországtól is, kilépés a független alkotói (és polgári) életbe. A *Musica ricercata* a szerző szándéka szerint „kísérleti mű" ugyan, de valójában korszakjelző remekmű. Egy olyan nagy példányszámú, népszerűsítő kézikönyv is jegyzi, mint Gerhard Dietel *Zenetörténet évszámokban* című, magyarul is olvasható kronológiája, mely utána még tizenöt Ligeti-alkotást ismertet.[3] A német szerző kilencsoros cikke zenetörténetileg hibátlan mondattal kezdődik: „11 zongoradarabból álló ciklus, még Magyarországon keletkezett, Ligeti Nyugatra telepedése előtt." A folytatás azonban kínos felületességre vall. „A Nr. 1 ritmikai tanulmány egyetlen hangra (különböző oktávfekvésekben), a Nr. 2 két hangot használ, a Nr. 3 hármat és így tovább." A *Musica ricercata* zseniálisnak mondható, 1951-ben gyökeresen új rendezőelve valóban „az egy hangtól a tizenkettőig", de a könyvírónak fel kellett volna, hogy tűnjék egy aritmetikai evidencia: ha az első darabban egy hangmagasság, a másodikban kettő, a harmadikban három fordul elő stb., a tizenegy darabot felsorakoztató ciklusnak meg kellett volna torpannia a tizenkéthangúság elérése előtt, márpedig az utolsó, 11. darab tizenkéthangú – ahogyan Kolozsvárt mondjuk: pánkromatikus – mű a javából. Ligeti ciklusteremtő stratégiája nem annyira pofonegyszerű, ahogyan azt a füzetet amúgy átpörgető, a darabok első oldalaiból tájékozódó könyvszerző elképzelte! Ligetinél ugyanis arról van szó, hogy egyazon darab kebelében miképpen haladja meg az egyhangúságot a

2 Ligeti 1956 szeptemberére emlékezett. A Földvári Napok műsorlapján Halász Péter 1956 tavaszára tette az eseményt. Kérésemre Breuer János volt szíves – a birtokában lévő műsorlap alapján – levélben pontosítani: a részleges bemutató 1956. április 13-án, pénteken este 8 órakor a Zeneakadémia nagytermében, a III. Magyar Zene Hét keretében hangzott el.

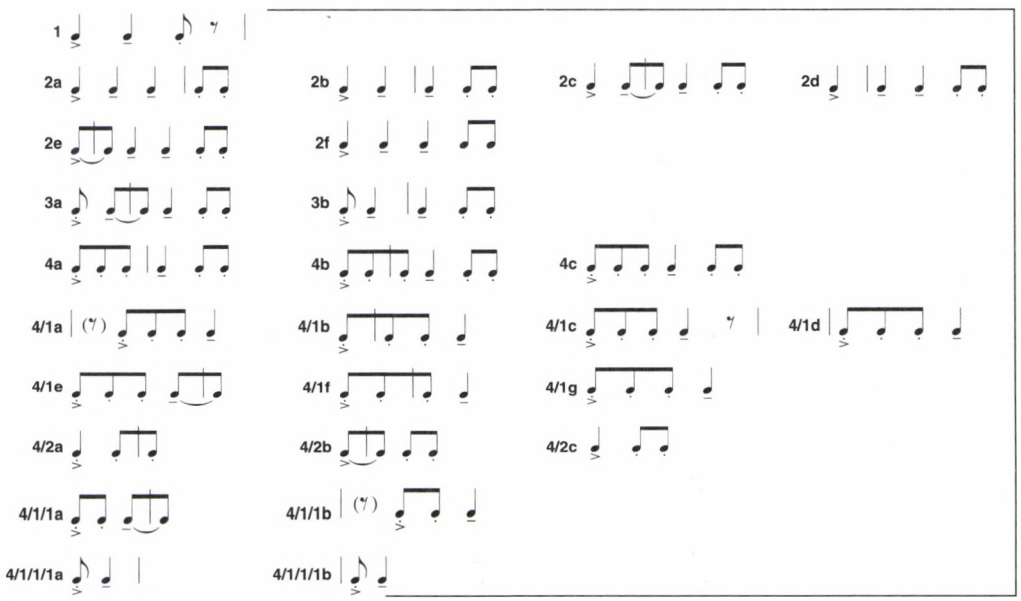
3 Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban. I–II.* Budapest: Springer, 1996.

kéthangúság, a kéthangúságot a háromhangúság, és így tovább, a 11. darab tizenkéthangúságáig, amely végül természetszerű határt szab ennek az alkotói stratégiának. Ezért áll a ciklus tizenegy és nem tizenkét darabból, ebben múlta felül Ligeti toronymagasan azt a képzeletbeli pályatársát, akiben talán szintén felötlött volna az „egy hangtól a tizenkét hangig" alapgondolata, de ötletét egy tizenkét tételes kompozícióban kamatoztatta volna. Nem menti az idézett kézikönyv szerzőjét, hogy Ligeti kiadója, a mainzi Schott honlapján is az a hajmeresztő valótlanság olvasható (*horribile dictu* György Ligeti aláírásának hasonmása alatt!), hogy a *Musica ricercata* 11 darabja „korlátozott hangkészletet (1–11 hangot) nyújt".

Azt mondja a német ismertető, hogy az 1. darab „ritmikai tanulmány egyetlen hangra (különböző oktávfekvésekben)". Mi még tegyük hozzá, hogy a „tanulmány" három hangindításról, a hangsúlyos leütésről, a tenutóról és a staccatóról is szól, továbbá arról is, hogy milyen a ritmikai sűrítéssel társuló agogikai, és milyen az egyazon metrumon belül, a hangértékek fokozatos rövidítésével elért, megkomponált *accelerando*. A darab elején és a végén is megmutatja Ligeti, hogy miképpen lehet a zongora némán lenyomott billentyűkkel hangfogótlanított húrjait más billentyűk leütésével megzendíteni. A darab csattanója, hogy a végétől visszafelé számolt negyedik ütemében a nyolcvanegy ütemen át zengetett *a*-ra egy *sfff* megszólaltatott *d* következik, mindkét kéz két-két ujjával leütve. Valóságos katasztrófa ez, persze a szó esztétikai értelmében: egy szabatosan felállított és kottaoldalakon át érvényesített paradigma hirtelen és előreláthatatlan megdöntése. Az *a-d* hangviszonyt úgy is értelmezhetjük, hogy az egész darab nem más, mint az utolsó négy ütemben megjelenő, egyetlen tonikahangot kiváltó, többszakaszos, rafináltan felépített dominánshalmozás. Ha elfogadjuk ezt a magyarázatot, rajtunk múlik a meghökkentő gesztus esztétikai minősítése. Magam hajlok arra, hogy a tételt karikatúrának tartsam. Képzeletemben Ligeti szarkasztikus mosollyal vesz itt búcsút az európai zene évszázados közhelyétől, a domináns-tonika kapcsolástól.

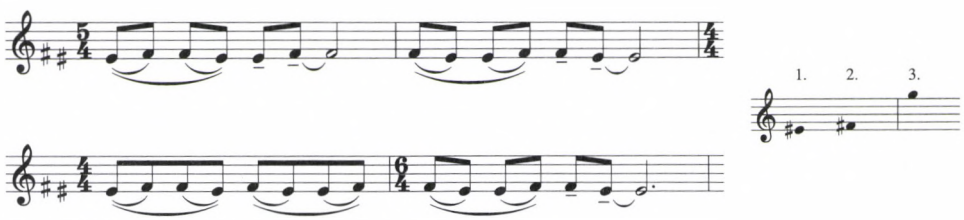
A dominánshalmozás második szakasza egyszerű hangértéksűrítés, az első azonban zeneszerzői bravúr. Csak „tá"-k és „ti"-k vannak benne, mint a gyermekdalokban, meg egy-egy nyolcadszünet. Az eszközök szűkössége ellenére csupa leleményes meglepetés. Az első motívum három hangból áll, a második és a harmadik ötből, a negyedik hatból, majd önálló életre kel a hathangú motívum első, illetve második fele, s az első félmotívum négy hangnyiról három, majd háromról két hangnyira apad. Kottamellékletemen – első jelentkezésük sorrendjében – rajta mindegyik motívum, illetve ritmussejt valamennyi előforduló metrikai betagolása. Kiírásuk persze csak tét nélküli pedantéria, mivel ezek a különbségek hallhatólag nem érvényesülnek. Ebben a tételben ugyanis az ütemvonalak nem jeleznek egyben metrikai súlyokat is, csak az időbeli lefolyás keretét nyújtják. (Az oktávváltások jelzésétől eltekintettem.) *(1. kotta a 364. oldalon.)*

A második darab egy végletesen egyszerű, népdalszerű dallam végletesen egyszerű feldolgozása. A négysoros dallam szótagszáma 6 6 8 6, strófaszerkezete A B A_{var} B. (Igaz, hangsora *fisz–eisz* bichord, ami mindenre vall, csak nem népdalra.) Előbb négyszer hangzik el, négy különböző felrakásban (harmadszorra mini-



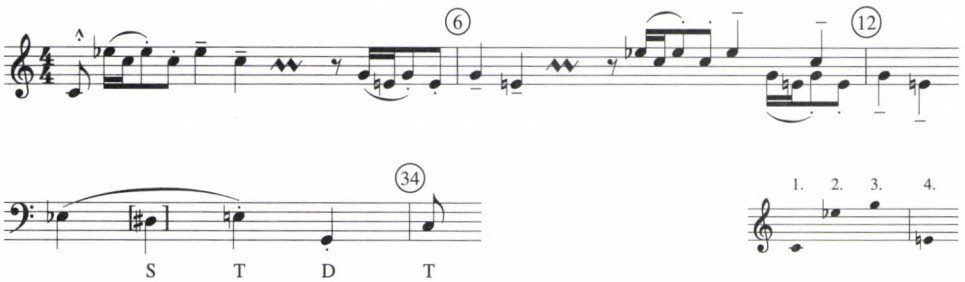
1. kotta. Musica ricercata I

mális változtatással a a dallamban), majd *tutta la forza* berobban a *fisz–eisz* ellenhangja, a *g*, amely a dallam ötödik elhangzásában kíséretté alakul át, és a hatodik elhangzás utáni Codában is szerepet játszik.



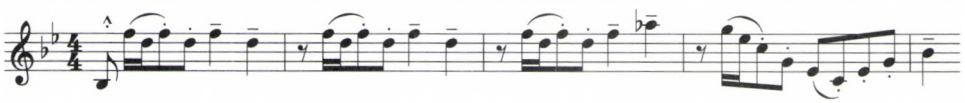
2. kotta. Musica ricercata II

A *c–esz–g* trichordon kezdődő III. tétel negyedik hangja, az *e* egészen korán, már a hatodik ütemben jelentkezik, és ettől kezdve minden egyes ütemben előfordul. A darab első, ötütemenként periodizáló szakaszát a *c–esz–c* és a *g–e–g* kistercsejtek szembenállása uralja. A 16. ütemmel induló középrészben *c–e* nyolcadostinato kíséri a nagyobb hangközökből építkező c-moll dallamot, amelyben egymás mellett szólal meg az *esz* és az *e*. A visszatérést előkészítő gesztusban hallásunk az *esz–e–g* ternót ösztönszerűleg átértékeli *disz–e–g*-vé, mely *c*-re oldódik. Tonális fordulat a modális közegben! Elszólta magát a zeneszerző? Vagy csak dicsekszik azzal, hogy ő még erre a „kásából ostor"-ra is képes: egy dúr-moll akkord négy hangjából is ki tudja muzsikálni a S–T–D–T funkciósort? A tonális(nak tartható) fordulat a kettő közül a kamarazenei változatban hangsúlyosabb *(3. kotta a szemközti oldalon).*



3. kotta. Musica ricercata III = I bagatell

Wolfgang Burde Ligeti-monográfiájából megtudjuk, hogy ennek a darabnak az egyik alapötlete, a kisterc dallamsejt már az 1950-es keletű négykezes *Szonatiná*ban megvolt.[4] A közölt fakszimile tanúsága szerint a tétel hangneme ott B-mixolíd, az összecsengetett kistercek *(d–f–d, asz–f–asz)* a diatonikus hétfokúságból kerülnek ki.

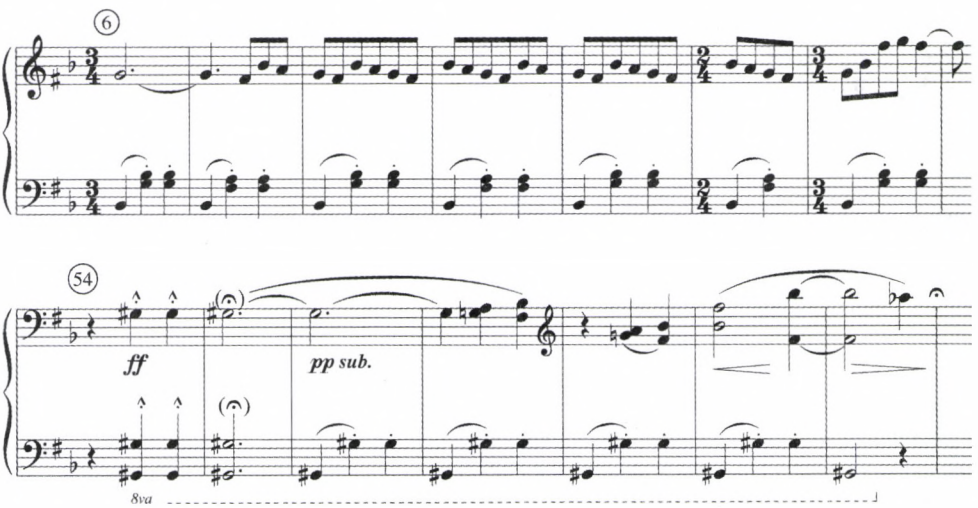


4. kotta. Szonatina (1950)

A IV. zongoradarab hangkészlete a *b–a–g–fisz* szűkített tetrachord. Ligeti megint kérkedik bravúros tudásával: ebből a négy hangból dallamra is, kíséretre is telik neki. A darab Chopinig mutat vissza: a *Perc-keringő* álomképére azonban mintha egy 1915-ös, Satie-nak ajánlott Stravinky-valcert is rávetített volna a zeneszerző. Finom elidegenítő gesztus egy-egy 2/4-es ütem közbeékelése. A hangrendszer koherenciáját megkérdőjelező ötödik hangmagasság *gisz* és *asz* képében is megjelenik, de csak a darab közepén, mindössze hét ütem tartamára, akkor azonban eluralkodóan. Majd visszatér Chopin, Satie és Stravinsky álomképe. Ligeti „à l' orgue de Barbarie"-t írt a kotta fölé előadási utasításként, amin verklit kell értenünk. A darab azonban *par excellence* zongorazene, nem lehetett lefordítani a fúvósok nyelvére *(5. kotta a 336. oldalon).*

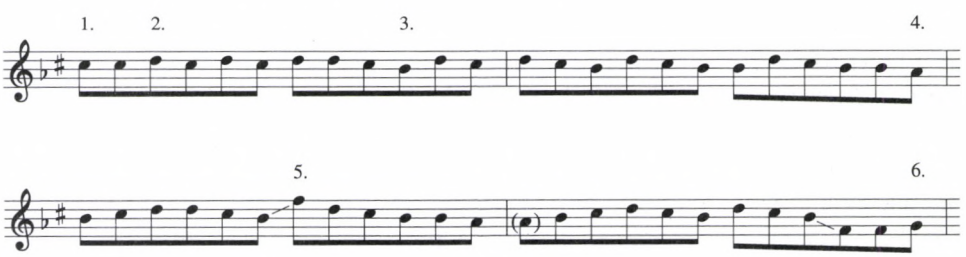
Fokozatosan bontakozik ki az V. darab hangkészlete. A rubato-dallam *cisz*szel indít, a kíséret is azt üti meg; a *cisz–d* kéthangúsághoz a második ütemben harmadik hangként *h* társul, a negyedikben *gisz–asz*. A prozódia és a dallamlejtés a szűk kvart ellenére is a magyar tizenkettes sorokat idézi emlékezetünkbe (akár azt is ráénekelhetjük, hogy „Ég a napmelegtől a kopár szík sarja" vagy „Ösztövér kútágas hórihorgas gémmel"). Az ötödik hangmagasság, az *f* – egyben a dallam csúcshangja – a hatodik ütemben jelenik meg, a hatodik, a *g* pedig a nyolcadik ütem legvégén, a csúcshang alsó oktávja, mint *subtonus* után, a dallam utolsó, harminckettedik szótagján.

4 Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1993, 93.

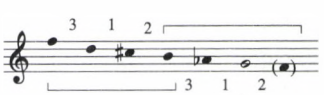


5. kotta. Musica ricercata IV

Mintha nagyra becsült mesterének, Bárdos Lajosnak a „csak-finálisz" tanulmányához[5] akart volna Ligeti műzenei mesterpéldát teremteni! A dallam első fele *cisz*szel kezdődött, és egyetlen kísérete is a kitartott *cisz* volt; az egész dallamot átfogó *cisz–g* bő kvart azonban csak egyike a hatfokú sorban rejlő számos szűkített és bővített hangköznek; a *h–f* szűkkvint dallamlépésként is előfordul benne; különösen ritka a *cisz–asz* bővített terc, amelyet a negyedik ütemben két *h* közvetítése tesz kevésbé kiütközővé. Ha sorba rakjuk a *modus* hangjait, a kisterc–kisszekund–nagyszekund algoritmus ismétlődésére bukkanunk benne. Az egyszerűség kedvéért egyenlő értékekkel írtam le a négy tizenkétszótagú dallamsort.



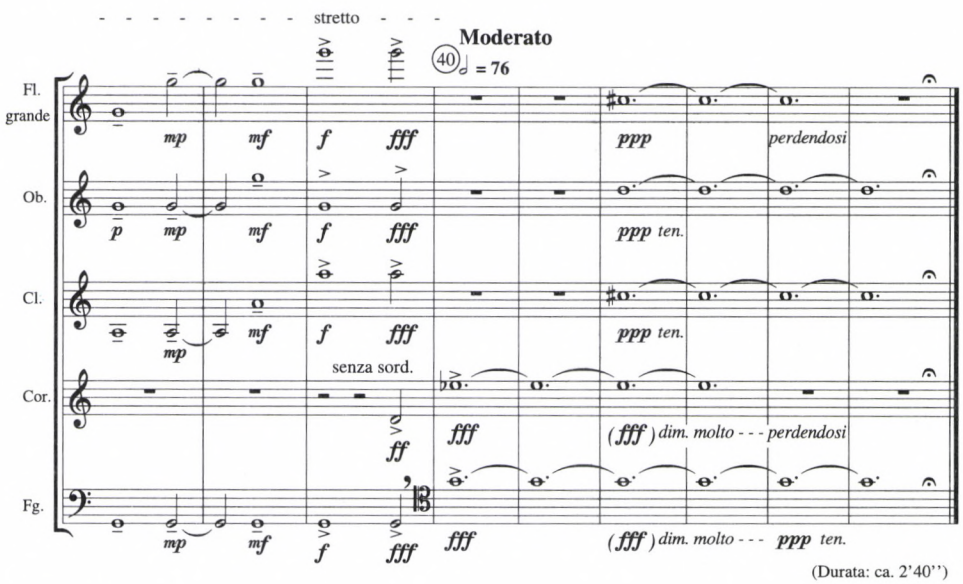
6. kotta. Musica ricercata V = II bagatell



Vizsgálódásainknak ebben a pillanatában óhatatlanul föl kell vetnünk a zongoraeredeti és a kamarazenei változat viszonyának a kérdését. Eddig három olyan *ricercata*-darabot ismertettem, amelyek annyira zongora-

5 Bárdos Lajos: *Csak-finálisz*. In uő: *Írások népzenénkről*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988, 120–124.

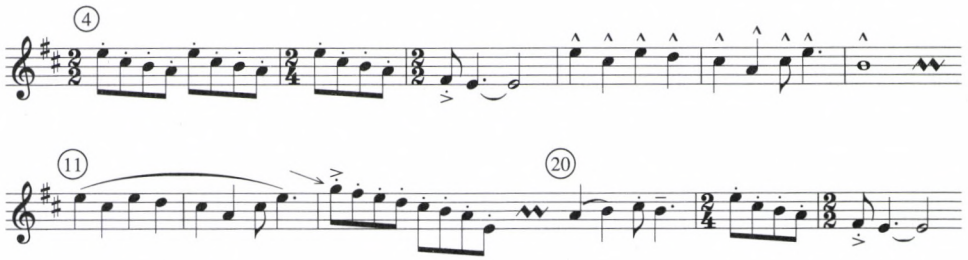
szerűek, hogy nem jöhetett szóba fúvósötösre való átírásuk. A c-dúr-moll miniatűrnél megjegyezem, hogy van némi különbség a két változat között, talán a kamarazenei javára. E helyt viszont, a folytatást elemezvén arra kell figyelmeztetnem, hogy Ligeti a *II. bagatell*ben a fúvósötöshangzás ihletésére messze meghaladta a zongoraváltozatot. A tétel középrésze kis kétszólamú kánon. A visszatérés grandiózus, oktávkettőzésekkel, mixtúrákkal, amennyire csak a zongorázó két kezéből telik, majd *agitato, stringendo molto* fokozásra következő szónoki szünet áll be. A zongorabalkéz hosszan kitartott *f–h–f* tömbje helyén a kamaraváltozatban a kürt és a fagott sűrűn artikulált, a fuvola és a klarinét folyamatos ritmusszűkítésével szinkronizált *continuum*ja szólal meg; ez már egy olyan többlet, amely elhalványítja a zongoraeredetit. A Codát pedig gyökeresen újrakomponálta Ligeti. A második változatban a katartikus G-dúr feloldás nem a *fff g*-basszus halovány visszhangja a némán lenyomott billentyűk ismert módszerével, hanem a *g–asz* disszonanciára épített öthangú cluster (a darab teljes hangkészletéből csak az *f* hiányzik!) fokozatos elvékonyításából következik.



7. kotta. II bagatell

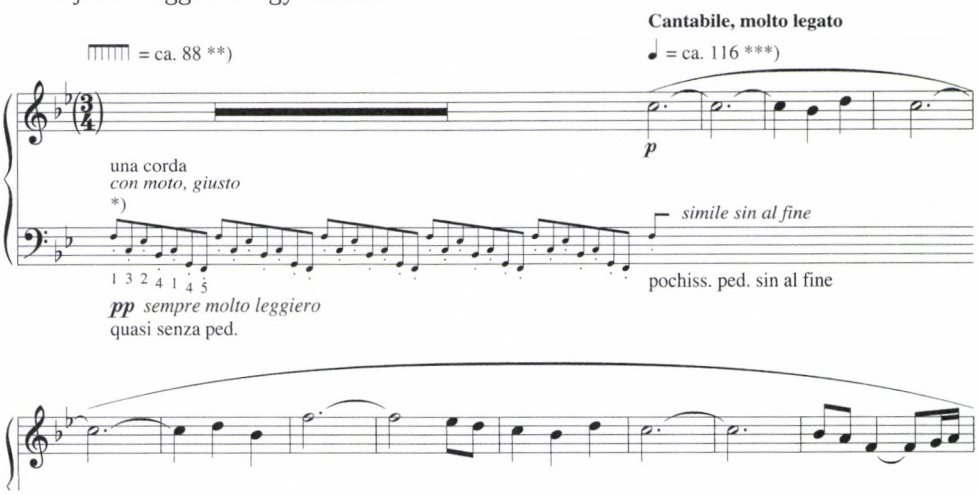
A hatodik zongoraminiatűr témája magyaros, népdalszerű. Hatfokúsága az összterjedelem második harmadában egészül ki diatonikus hétfokúsággá. A hetedik hang, az A-mixolíd *g*-je a középrésszerű szakasz elmúltával ismét eltűnik *(8. kotta a 368. oldalon)*.

A VII. darab alapötletét is a zongora ihlette, ám Ligetinek sikerült a lehetetlen: úgy átalakítania fúvósötösre, hogy a megszólalás az új változatban is idiomatikus legyen. A balkéz egy pentaton fordulatokból összeálló szeptolaostinatót perget. A jobbkéz egy merengő dallamot bontakoztat ki fölötte, amely F-mixolídben van ugyan, de következetesen a második fokon képez zárlatot. Az irodalomban több helyütt is



8. kotta. Musica ricercata VI

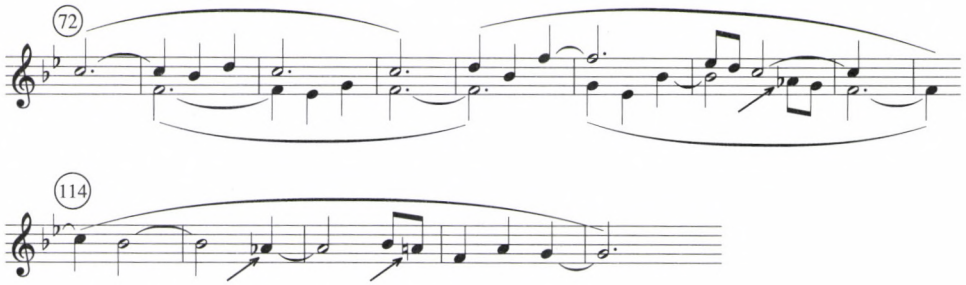
figyelmeztetnek, hogy ez a zárlatképzés délszláv népzenei hatást tükröz. Ligeti bánsági román és szerb dallamfordulatokból eredezteti.[6] A balkéz és a jobbkéz mozgása teljesen független egymástól.



9. kotta. Musica ricercata VII

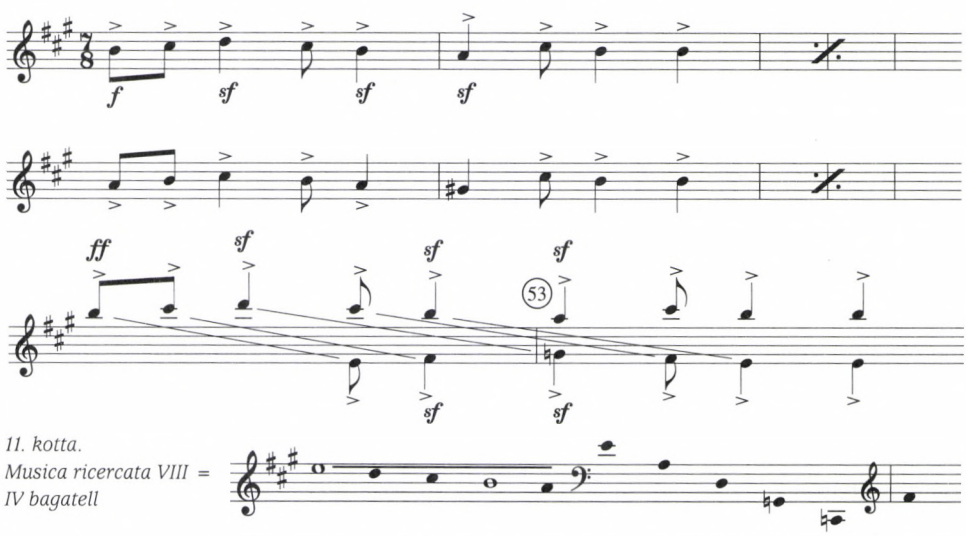
Ehhez a merész elképzeléshez képest talán visszalépés, hogy a kamarazenei változat a szeptolát – nyilvánvaló kényszerűségből – szinkronizálja a dallammal. Nyereség viszont a szélesen ívelő kantiléna és a hozzá csatlakozó dallamkíséret, majd az alapdallam kánonszerű imitációinak változatos hangszínskálán való megszólaltatása. A zongorajobbkéz is tud két, majd három szólamot játszani, de ezek előnyösebben érvényesülnek, ha más-más hangszer játssza őket. Az új hang – az *asz* – megjelenése ebben a darabban a lehető legszervesebb: az alapdallam reális alsókvintkánonja, majd reális felsőkvartkánonja hozza be. Utóbb alternatív dallamhangként is megjelenik *(10. kotta a szemközti oldalon)*.

6 „No 3 depicts an artificial hybrid of Banat-Romanian and Serbian melodic idioms." „Nr. 3 stellt einen künstlichen Zwitter aus banatrumänischen und serbischen melodischen Wendungen dar." „No 3 est un hybride artificiel entre des tournures mélodiques originaires de Serbie et du Banat roumain." A *György Ligeti Edition*, 7. Sony Classical 62309 műsorfüzete, 8., 22., 33.



10. kotta. Musica ricercata VII = III bagatell

A VIII. zongoradarabról lerí a balkáni foklórihletés. Szükségesnek tartom hangsúlyozni, hogy ez a 7/8-os ritmusostinato nem a „bolgár ritmus" esete (amit Constantin Brăiloiu nyomán ma inkább *aksak*nak hívnak), hanem a *giusto syllabic* rendszerbe vágó ütemritmusok váltakozása. A dallam hangkészlete a *d–cisz–h–a–gisz* szűkített pentachord, a kíséret az *e–a–d–g–c* kvinttorony hangjaiból is építkezik, amely a vonósnégyes üres húrjainak a hangképére emlékeztet. A két öthangú modus két közös hangja a *d* és az *a*. Ez a kétrendszerű nyolcfokúság ismét csak nagyon finoman, a megelőző darabból ismert eljárással bővül kilencfokúsággá: amikor a dallam utolsó elhangzásakor a középregiszterben annak alsó kvintimitációja s abban a *fisz* megjelenik. A darabban mind csak ismétlődik ugyanaz a dallamsor.

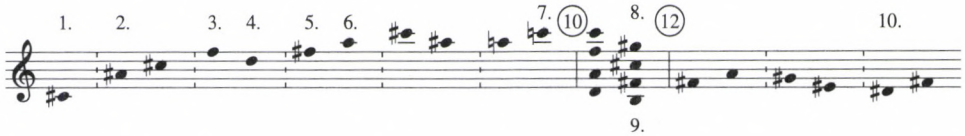


11. kotta. Musica ricercata VIII = IV bagatell

Eredeti módon „fejleszti" Ligeti! A nyolcütemes téma egy időn túl egyre rövidebb: előbb a hetedik és a nyolcadik ütemét veszíti el, azután a hatodikat, majd az ötödiket is, azután a negyedik ütem hét nyolcadából is csak három marad, majd két ütem és a harmadik ütem két nyolcada képviseli a témát. A darab a kétütemessé lefaragott témával zárul.

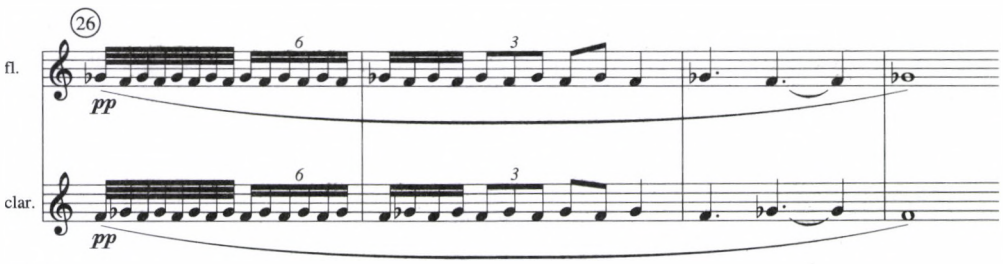
A Bartók emlékének ajánlott IX. darab, illetve *V. bagatell* hangkészletének első hét eleme a *cisz* orgonapont fölött, kisterclépések fokaiként jelenik meg. A 10. ütem

ff leütéseinek felső szólamában nyolcadikként a *gisz–asz*, alsó szólamában kilencedikként a *h* is megszólal. A tizedik hang, a *disz* két ütemmel később jelentkezik, szintén egy kistercsejt elemeként. Csak *e* és *g* nincs a darabban.



12. kotta. Musica ricercata IX = V bagatell

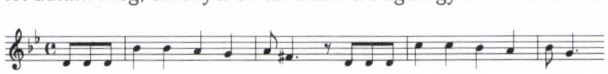
A 26. ütemben Ligetit ismét megihlette egy olyan kamarazenei hangzás lehetősége, amely zongorán kivihetetlen. Az *eisz–fisz* kiírt trilla helyén a bagatellben egyszerre szólal meg a fuvolán a *gesz–f* és a klarinéton az *f–gesz* váltakozása, így gyakorlatilag egyszerre szól a kisszekund hangköz mindkét eleme, csak a hangszín módosul benne hangról hangra, egyre növekedő hangértékekben:



13. kotta

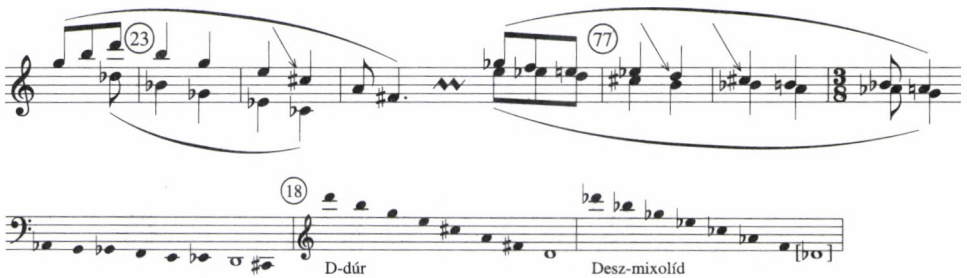
A X. darab – a *VI. bagatell* – két hangrendszerből bontakozik ki. Az első a pánkromatikus hangkészlet *asz*-tól *cisz*-ig ereszkedő, nyolcfokú kivágata. A *d* orgonapont fölött kirajzolódó dallam szinte kizárólag kromatikus szomszédfoklépésekből áll. Sorritmusát Ligeti a „Vasárnap este fél nyolc után" kezdetű slágerből vette,[7] A A_v B A_{kad} strófaszerkezetét pedig a magyar népdal új stílusából. A második téma szabad imitációja az elsőnek, azzal a lényeges különbséggel, hogy ez alkalommal a dallam kizárólag terclépésekből építkezik. A dallamot árnyékszerűen követő kíséret is csupa terclépés. Tüzetesebben megvizsgálva a téma és a kíséret terctornyait, a dallamban a D-dúr, a kíséretben a Cisz-(Desz-)mixolíd hangkészletét azonosítjuk. Az ötlet kiváló: a két diatonikus hétfokúság összhangzása megkerüli a *c*-t s ezzel biztosítja a tétel tizenegyfokúságát. E ravasz megoldás azt is eredményezi, hogy a dallamot általá-

7 Amikor ezt az előadást Balatonföldváron felolvastam, többen is mondták, hogy „az nem úgy volt, hanem talán így: »Legyen a Horváth-kertben Budán, | Vasárnap este fél nyolc után«". Olyan résztvevő is akadt, aki „Szombaton este fél nyolc után"-ra emlékezett. Nekem nincs írásos forrásom. Azt a kezdetet adtam meg, amellyel én tanultam a slágert gyermekkoromban, erre a dallamra:



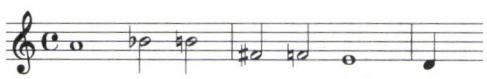
14. kotta

ban kisnónapárhuzamban követő kíséret olykor nagynóna távolságra kerül a kísért dallamtól, ami finoman oldja a párhuzamok gépies egyhangúságát. A tételnek egy következő szakaszában pedig, amikor a „Vasárnap este fél nyolc után" sorritmusának újabb dallamváltozatát általában nagyszekundpárhuzam kíséri, a *c* hangmagasság törvényszerű megkerülése helyenként kisterceket eredményez.



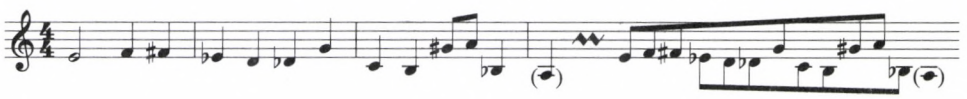
15. kotta. Musica ricercata X = VI bagatell

A zongoradarab-sorozat leghíresebb darabja a XI. Kékszakállú szavával: „Megérkeztünk" – a teljes tizenkéthangúság világában vagyunk. Ligeti bravúrosan teljesítette ki Frescobaldi 1635-ben megjelentetett, lélegzetelállítóan vakmerő ricercartémáját: a kétfelé terjedő, *e*-től *a*-ig emelkedő és *esz*-től *b*-ig ereszkedő, egyenként hathangú kromatikus lépegetés „csak" folytatja a Frescobaldi-téma latens kétszólamúságát. Ahhoz, hogy a téma alsó, ereszkedő „szólama" a *b*-ig jusson, *esz*-en kellett indítania, így Ligeti feláldozta az eredeti fantasztikus *h-fisz* kvartját; ám ha tette, jól tette, mivel az a tiszta kvart voltaképpen csak a dór eredetiben megrendítő, annak tizenkéthangú palinódiájában kevésbé volna az.



16a kotta. Frescobaldi: Recercar cromaticho (1635)

16b kotta. Musica ricercata XI



A tételszerkesztés a bartóki *Zene* első tételének legyezőfúgájára emlékezteti az elemzőket. A dux *a*-ra oldódik, a comes *e*-re, a harmadik témabelépés *h*-ra, a negyedik *fisz-re*. *Cisz, gisz, esz* következik s ezzel az expozíció végéhez értünk. A kotta olvasója észreveszi, hogy ez a három utóbbi belépés a témát egy negyed hangértéknyi eltolódással illeszti be a 4/4-es ütembe, ez az eltolódás a következőkben fokozódik; a hangkép azonban ettől nem változik meg, hiszen nyilvánvaló, hogy ebben az esetben is, akárcsak az I. darabban, a négynegyed nem valóságos metrum, hanem csak egy, a mozgás tekintetében eligazító keret, s hogy ezt a zenét metrikai hangsúlyok nélkül, negyedről negyedre szenvtelenül lépegetve kell előadni. A *Ricercar* a továbbiakban is csupa esemény. Ligeti hatszólamú strettót torlaszt, majd egyszerre hozza a téma nyolcad alapértékű diminúcióját, eredetijét és fél alapértékű augmen-

tációját. A reprízt előkészítő strettóban előbb a hathangnyi témafej torlódik, amely öt, majd négy, majd három, majd két hangnyira zsugorodik, és a billentyűzet legmélyebb és legmagasabb regiszterében valósággal eltűnik. A téma utolsó elhangzása ismét *e*-n kezdődik és *a*-ra oldódik, mint a darab kezdetén. A hangok közé iktatott szünetek és a dinamika fokozatos csökkenése révén valósággal szétmállik.

Mintegy húsz évvel e művek megkomponálása után kezdte így Ligeti egyik híres műhelyvallomását: „Bármennyire különbözőek is a művészetek és a tudományok, vannak bennük közös jellemzők is, amennyiben az embereket, akik e két területen dolgoznak, a kíváncsiság sarkallja. Összefüggések felderítéséről van szó, melyeket mások még nem ismertek föl, struktúrák megtervezéséről, melyek addig nem léteztek".[8] Ez az alkotói hozzáállás kiválóan jellemzi már a *Musica ricercata* szerzőjét is. A struktúra, amelyet Ligeti 1951-ben megtervezett – az egyhangúságtól a tizenkéthangúságig vezető út bejárása jellemdarabokban – mindenesetre eredeti, és a struktúra kivitelezőjeként a zeneszerző az összefüggések káprázatos gazdagságát tárta föl és nyilvánította ki. A darabok annyira változatosak, hogy szinte csak a sorozatalkotás modális stratégiája tartja össze őket. A darabok egyenkénti ismertetésekor esetenként kitértem rá, hogy a hangkészletnek a fokozatos bővítése is mennyire sokféleképpen történik benne: olykor robbanásszerűen jelenik meg az új hang, máskor szigetszerűen, vagy olyan belesimulóan, hogy nehéz is észrevennünk. Magyar és balkáni népzenei idiómák visszhangoznak a darabokban, a zeneszerző egyszer Frescobaldira, máskor Chopinre, Satie-ra és Stravinskyra, majd Bartókra hivatkozik, ritmustanulmányt, keringőt, sírfeliratot, burleszket, karikatúrát nyújt hallgatóinak. Olykor nem is tudjuk, hogy mit. Az *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* is úgy hódolattevés, hogy ugyanakkor akár paródiának is tekinthető. És ezt az utolsó darabot megelőzőleg is: a felderített, illetve maga teremtette összefüggések révén Ligeti szinte mindent meg is kérdőjelezett, ami fogódzót csak a hallgatónak nyújtott. Lehet, hogy még a megrendítően szép *Béla Bartók in memoriam* sem egészen egyértelmű zene. Az életrajzi helyzet ismeretében meg merem kockáztatni a föltevést, hogy Ligeti nemcsak a nagy eltávozottól búcsúzik e két és fél percnyi gyászzenében, hanem egyúttal a Bartók-vonaltól való önnön alkotói eltávolodásának is emléket állít.

Néhány elidegenítő társításra már figyelmeztettem. Ilyent testesít meg a kisszekundlépésből építkező „népdalféle" (II.), és még ilyenebbet a „pánkromatikus magyar népdalstrófa" a pesti kuplé sorritmusára (X.), továbbá a 2/4-intarziák botladozása a keringőben s ugyanott az álomszép dallamvezetés és a kíséret verkliszerűsé-

8 „So verschieden die Kriterien für die Künste und die Wissenschaften auch sind, gibt es insofern Gemeinsamkeiten, als die Menschen, die in diesen zwei Bereichen arbeiten, von Neugier angetrieben werden. Es gilt Zusammenhänge zu erkunden, die andere noch nicht erkannt haben, Strukturen zu entwerfen, die bis dahin nicht existierten." György Ligeti: „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen." *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 154., Nr. 1, Mainz, Januar 1993, 20.

ge közötti ellentét (IV.), idevág a románosan-délszlávosan ábrándos kantilénából kibontakozó kánon a motorikus ostinatokíséret fölött (VII.)...

Ligeti többször is elmondta: az ötvenes évek elején kartéziánus kételkedés késztette arra, hogy adott pillanatban minden addig elértet félretegyen és újrakezdje zenéje megteremtését. A *Musica ricercata* nemcsak azt mutatja meg, hogy amit korábbi tapasztalataiból beépített ebbe az újba, kritikusan mérlegelve építette be, és azzal a feltett szándékkal, hogy amit új zeneszerzői életébe a régiből magával visz, azt merőben új összefüggésekben érvényesíti. Ugyanakkor arra is figyelmeztet a *Musica ricercata,* hogy mit nem vitt magával Ligeti az 1951-ben előtte álló alkotói zarándokútra. Hangnyit sem abból, amit a támogatás–tűrés–tiltás hatalmával bíró és élő, korabeli magyar zenepolitika szorgalmazott és jutalmazott:[9] sem az idilli szerenád- és divertimentohangot, sem a Kodály-epigonok magyaros modorát!

A *Musica ricercata* tanúsága szerint Ligeti 1951-ig megszabadult volt minden ideológiai tehertől, amely akkoriban a magyar zeneszerzőket nyomorgatta, s amely ellen csak a belső emigráció nyújthatott viszonylagos védelmet. Struktúraalkotó és összefüggéseket teremtő géniusza szabadon nyilvánult meg. Számomra a művével való foglalkozás legörvendetesebb tanulsága az volt, hogy észrevettem: a maga alkotta öntörvényekhez is szabad alkotóként viszonyult. Se szeri se száma ebben a tizenegy tételnyi zongorazenében a kivételnek, a szabálytalanságnak! Említettem az *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*val kapcsolatban, hogy adott pillanatban az ütemvonalakhoz képest eltolódnak a témabelépések. Ez semmi ahhoz a nagyszerű ügyetlenséghez képest, hogy a tétel penultimója a legtilosabb szólamvezetéssel, oktávpárhuzammal vált át az utolsó hangra. (Igaz, óriási regisztertávolságra: a zongora legmagasabb és legmélyebb oktávjában, ahol az ember már alig észleli a hangmagasságokat.) S mi furcsaságot és szabadosságot hallunk–látunk a többi darabban! A X. codájában a D-dúr tercdallam d-mollban zár! A IX. darab *cisz*ben van ugyan, de kamarazenei változata desz-dúrban fejeződik be. Na és azok a kánonok a „románosdélszlávos"-ban (VII.)! Hol egyik, hol másik szólam játszója számolja el magát egy-két negyeddel, így ami a propostában hangsúlyos ütemrészen van, a ripostában hangsúlytalanra kerül és viszont; isteni csoda, hogy a zárlatoknál mégiscsak találkoznak! Az V. darab, a szép magyaros negyedik dallamsorában Ligeti pont olyan természetességgel nyeli el az első szótagot, ahogyan azt a paraszt énekesek teszik nagyritkán, az apokópának nevezett előadási jellegzetességet kutató etnomuzikológusok kitörő örömére. Ligeti akkor hágja át a legkihívóbban a maga felállította rendet, amikor a X. zongoradarabban, a tizenegyhangú *VI. bagatell* előképében nagyvonalúan elmulasztja hozzáadni a hangkészlethez a „plusz 1"-et, a tizenkettedik fokot. Évek óta kutatom a kottát, és nem találok benne fia *c*-t sem, holott annak Ligeti tételrendteremtő stratégiája szerint „ott kellene lennie"!

9 Az előadás után figyelmeztetett valaki: vigyázat, „a három t" nem ötvenes évek eleji, hanem későbbi szlogen volt! Igaz, a rendszer később nevezte nevén a támogatás–tűrés–tiltás „egyszerű hármasszabályát". De az ötvenes évek elején is gyakorolta, ha megnevezetlenül is!

Ismét egy későbbi Ligeti-írást idézek, amely visszamenőleg is megvilágítja a zeneszerző 1951-es habitusát. 1958-ban, amikor közzétette zenetörténeti súlyú Boulez-elemzését, a zene minden paraméterére kiterjedő szerializmus hallatlan hozzáértéséről és beleérző készségről tanúskodó, de kíméletlen kritikáját, Ligeti igen találó, felülmúlhatatlanul érzékletes képpel világította meg a lényeget: „a zeneszerző" – értsd: a *Structures* Boulezje – „úgy sétifikál, mint egy lény, aki pórázon vezeti önmagát".[10] Nos, Ligeti már 1951-ben, új alkotói életének a küszöbén kinyilvánította, hogy nem új, saját pórázok kedvéért vetkőzött ki a korstílus és mindenfajta előregyártott művészetideológia megkötéseiből, hanem a legteljesebb alkotói függetlenség jegyében keresi önnön helyét az egyetemes zenetörténet újítóinak a sorában.

A *Cantata profana* jelképrendszerében értelmezve a *Musica ricercata* jellemezte élethelyzetet: ha Ligeti esetében az 1956-ban átlépett magyar–osztrák határ volt a „híd", amelynek meghaladása után visszavonhatatlanul, mindörökké idegen lett számára az otthon terített asztala, a szülők pohárkészletéből való borozás és a háziszőttes gúnya viselete, a *Musica ricercata* és a belőle sarjadt *Hat bagatell* tanúsága szerint a „szarvassá" való átváltozás folyamata már évekkel az átlépés előtt többmint-elkezdődött nála. Ezekben a művekben csírájában benne „az egész későbbi Ligeti"![11] Ő már 1951-ben az volt, akivé lett, ha kortárs zenei tájékozottságának körét egyelőre drámaian behatárolta is Magyarország politikai elszigeteltsége. Amikor 1956-ban Ligeti átrobogott a Bartók teremtette hídon, büszkén fölvetett fején ott díszlett már az agancskorona: a végtelen alkotói szabadság megkülönböztető, kitüntető jele.

10 „Der Komponist spaziert daher als ein Wesen, das sich selber an der Leine führt". György Ligeti: „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structures Ia von Pierre Boulez." In (szerk.) H. Eimert–K. Stockhausen: *Junge Komponisten.* (= *Die Reihe,* Heft IV.) Wien: Universal Edition, 1958, 63.

11 E kijelentésnél, melynek kimondhatásához magam túl kevéssé ismerem a zeneszerzői életmű egészét, egy hivatott Ligeti-kommentátorra támaszkodom: „Die Musica Ricercata (1951–1953) ist alles andere als ein »Nullpunkt«. Nicht nur ist hier *im Keim der ganze spätere Ligeti enthalten...*" (az én kiemelésem). Hermann Sabbe: „Vorausblick in neue Vergangenheit. Ligeti und die Tradition." *Neue Zeitschrift für Musik,* Jg. 154., Nr. 1, Mainz, Januar 1993, 6.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ*

LIGETI AUF DER BRÜCKE

Musica ricercata und die „Sechs Bagatellen": Musik des Exodus'.

Im Symbolsysthem von Béla Bartóks Cantata Profana ist die Brücke der Ort der endgültigen Trennung: Die jenseits der Brücke in Hirsche verwandelten Jägerssöhne können nie mehr das Elternhaus betreten, aus Becher trinken und menschliche Kleidung tragen. In Ligetis Lebenslauf war „die Brücke" die ungarisch-österreichische Grenze, die er im stürmischen Herbst 1956 überschritt. Schöpfersch jedoch hat er die Trennung von seinem musikalischen „Elternhaus" schon in den Jahren 1951-53, in den im Titel genannten Werken, vorweggenommen.

In der Studie wird die revolutionäre Neuheit des Werkpaares auf Grund einer Analyse eingehend betrachtet. Fallweise werden zudem unterschiedliche Ausformungen derselben musikalischen Substanz miteinander verglichen. Beispiele demonstrieren die souveräne Freiheit, mit welcher der Komponist – der sich nicht „selbst an der Leine führt" – die „Gesetze" seiner eigenen neuen Ordnung übertritt. In diesen Jugendwerken ist im Keim der ganze spätere Ligeti enthalten.

* Ferenc László ist 1937 in Klausenburg (Cluj, Rumänien) geboren, wo er an der Musikakademie 1959 sein Künstlerdiplom erwarb und 2001 mit einer Bartók-Dissertation promovierte. Seit 1966 unterrichtet er Kammermusik (in den Jahren 1970-91 an der Bukarester, seitdem an der Klausenburger Musikhochschule). Rege musikjournalistische Tätigkeit - hauptsächlich ungarisch, auch rumänisch und (seltener) deutsch, auch im Rundfunk und Fersehen - machte seinen Namen bekannt. Als Musikhistoriker widmete er Bartók mehrere Bände (die wichtigsten: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* [Béla Bartók. Studien und Zeugnisse, 1980; ungarisch], *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri* [Béla Bartók. Studien, Mitteilungen, Essays, 1985; rumänisch], veröffentlichte je ein Bach- und Liszt-Buch (1989), Studien zur Musik von Bach, Telemann, Mozart, Schubert, Brahms, Enescu, Kodály, Ligeti usw., gab Bartók-Briefe ungarisch (1974), rumänisch (1976, 1977) und deutsch (1999), einen Band von Enescu-Interviews ungarisch (1995) heraus. Er hielt Vorträge ausserhalb Rumäniens in Ungarn, Österreich, Deutschland, der Moldauischen Republik, der Ukraine und in Japan. Seit 2001 ist er Ehrenpräsident der 1991 von ihm gegründeten Rumänischen Mozart Gesellschaft. Er wurde u. a. mit dem Preis der Rumänischen Akademie (1980), des Verbandes Rumänischer Komponisten und Musikwissenschaftler (1983, 1995), dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst (2002) und dem Bence Szabolcsi-Preis (2003) ausgezeichnet.

MAGYAR ZENETUDOMÁNYI ÉS ZENEKRITIKAI TÁRSASÁG
MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET
közös rendezésében

Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században

Zenetudományi konferencia

BÁRDOS KORNÉL

O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából

2003. november 28–30.

Régi Zeneakadémia Liszt-terem

(Budapest, VI. Vörösmarty u. 35.)

Előadók:

DOBSZAY László (Budapest) ◦ ECKHARDT Mária (Budapest)
ERDŐSI Péter (Budapest) ◦ FANCSALI János (Budapest)
FARBAKY Péter (Budapest) ◦ FARKAS Zoltán (Budapest)
FERENCZI Ilona (Budapest) ◦ FONTANA Eszter (Leipzig)
GUPCSÓ Ágnes (Budapest) ◦ GURMAI Éva (Budapest)
Marta HULKOVÁ (Bratislava) ◦ Jana KALINAYOVÁ–BARTOVÁ (Bratislava)
Ladislav KAČIC (Bratislava) ◦ KIRÁLY Péter (Kaiserlsautern–Budapest)
LÁSZLÓ Ferenc (Cluj) ◦ Vladimir MAŇAS (Ostrava)
Franz METZ (München) ◦ PAPP Ágnes (Budapest) ◦ PAPP Géza (Budapest)
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára (Budapest) ◦ SAS Ágnes (Genève–Budapest)
Otto G. SCHINDLER (Wien) ◦ Herbert SEIFERT (Wien)
SOMFAI László (Budapest) ◦ SUDÁR Balázs (Budapest)
SZACSVAI KIM Katalin (Budapest) ◦ SZENDREI Janka (Budapest)
VAVRINECZ Veronika (Budapest–Győr)
Elżbieta WOJNOWSKA (Warszawa)

Mikusi Balázs

»SOKAT OLVASTAM, SOKAT ÍRTAM BEETHOVENRŐL...«

Molnár Antal Beethoven-képei

A húsz éve elhunyt Molnár Antal emlékére

> Történetesen úgy esett, hogy ötéves koromban varázsos módon megragadott egy Beethoven-szonáta, amelyet nálunk a hegedű-tanárom, Blau F. Gyula adott elő anyámmal. Korán kellett lefeküdnöm, de füleltem a „kiságyból". Akkor csírázott ki bennem az elhatározás, hogy törik-szakad, de zenével kell eljegyeznem magam.[1]

Hogy ez a sorsszerűnek tűnő első zenei élmény valóban ekkor és így esett-e (amint az Molnár Antal 1961-ben papírra vetett önéletrajzában olvasható), vagy csupán a mindent széppé és logikussá formálni igyekvő emlékezet hozta létre – utólag – az egyszeri „nagy találkozást", nem tudhatjuk. Vitathatatlan tény azonban, hogy Molnár életművében különleges helyet foglalnak el a Beethoven személyével és zenéjével foglalkozó írások, s hogy alakját éppen ezek a tanulmányok egyúttal „annak a zenehallgató generációnak a körébe vonják, amely a zenét – főként itt Közép-Európában – Beethovennel szokta volt mérni, s a zenetörténetet Beethoven előtti és Beethoven utáni korszakok szerint szemlélni."[2] Ujfalussy József e megjegyzéséből különösen a „generáció" szóra kell ügyelnünk, mely arra figyelmeztet, hogy a Beethoven művészetére irányuló kitüntető figyelem önmagában még korántsem egyedi vonás Molnár írásaiban. Hogy e helyütt mégis épp az ő tanulmányait – mint különálló műcsoportot – vesszük közelebbről szemügyre, három ok igazolhatja. Az első, melyet aligha itt kell részletesebben kifejtenünk, szerzőjüknek a zeneesztétikai gondolkodás magyarországi meghonosításában vállalt történelmi szerepe. A második, hogy Molnár – nem kifejezetten Beethoven-specialista létére – alighanem még az említett generáción belül is rendkívüli tájékozottságra tett szert a nemzetközi Beethoven-irodalomban: halála után könyvtárából húszegynéhány kifejezetten Beethovennel foglalkozó (többnyire kézírásos javításokat, aláhúzásokat és esetenként jegy-

1 *Boëthius boldog fiatalsága. Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásaiból.* Budapest: Magvető, 1989, 69.

2 Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete." *Zenetudományi Dolgozatok 1999.* (szerk.: Gupcsó Ágnes), 305–310. Ide: 306.

zeteket is tartalmazó) német szakkönyv került a Zeneakadémia gyűjteményébe,[3] s ezek természetesen csupán (viszonylag könnyen azonosítható) töredékét jelentik valódi irodalomismeretének. A harmadik s talán legfontosabb ok pedig Molnár Antal aktív pályájának rendkívüli hosszúsága, mely saját nézeteinek többszöri kisebb-nagyobb revízióját tette lehetővé: mára szinte elfelejtett Beethoven-könyve huszonhét esztendős korában, 1917-ben; utolsó e tárgyú írása, a *Beethoven jövője*, 1974-ben jelent meg.

Bár e helyütt éppen a zeneesztéta Molnár tudományos igénnyel fogalmazott írásait kell számba vennünk, kár volna fel nem idéznünk egy 1914-ből való, apjához írott levelét, melyben az akkor még – nem is sikertelenül – zeneszerzői babérokra pályázó ifjú fogalmazza meg a nagy elődhöz való viszonyát:

> Érdekes, hogy mindig Beethoven mellé kerülnek a darabjaim. Ez nekem nagyon jól esik, mint egy fázékony bogárnak a búbos kemence tüze. Az egyetlen szerző Beethoven, kire nem vagyok féltékeny, hanem örülök, ha agyonüt, hiszen helyettem írta meg mindazt a nagyot és szépet.[4]

A már „komponista-riválisként" is ennyire alázatos Molnár éppen ebben az esztendőben kezdte komolyabban fontolóra venni, hogy „a zene írása" mellett részben „a zenéről írás" feladatának szentelje magát, s két esztendővel később ragadta meg a kínálkozó lehetőséget, hogy a német mester iránt érzett zeneszerzői rajongását immár zeneíróként, teljes könyvben fogalmazhassa meg.

A már említett, *Beethoven* címmel megjelent, s zsebkönyvformátumában is csupán szűk negyvenoldalnyi terjedelmű könyvecske[5] három, eredetileg Thomán István és Hubay Jenő Beethoven-szonátaestjein elhangzott előadást foglal magába.[6] Ezek közül az elsőnek a tartalmát legtömörebben éppen Ujfalussy már idézett jellemzésével írhatjuk le: Molnár annak adja itt iskolapéldáját, hogyan is lehet „a zenetörténetet Beethoven előtti és Beethoven utáni korszakok szerint szemlélni." Előljáróban mindjárt leszögezi, hogy

> Beethoven az, kit késő korok a jelen európai kultúra legjellemzőbb képviselőjeként fognak említeni, ki legtisztábban fogja éreztetni a jövő kutatóival, mit és mikép éreztünk mi, a keresztyén Európa polgárai.

---

3 Az egyes kötetek felsorolását mellőzöm, azokat a Zeneakadémia könyvtárának leltárkönyvei alapján (86.530 és 87.090 folyószámok között) könnyen azonosíthatja az érdeklődő. Molnár kottagyűjteményében, mely ugyancsak a Zeneakadémia tulajdonába került (a leltárkönyvben: 88.621–90.422), ugyancsak feltűnően sok – több mint 70 – Beethoven-kottát találunk.

4 *Boëthius...*, 283.

5 Molnár Antal: *Beethoven*. Budapest: Franklin-Társulat, 1917. Az alábbiakban világosan elkülönítve tárgyalt három fejezet rövidsége folytán az idézetek oldalszámainak egyenkénti megadását már e könyv esetében is feleslegesnek érzem, s ez a lábjegyzet-takarékos megoldás a későbbi, hasonlóan rövid, önálló cikkek idézésekor még inkább megengedhetőnek látszik.

6 Molnár írásainak ilyenfajta hátteréről a legautentikusabb forrás: *Beszámoló Molnár Antal műveinek főbb előadásairól és kevésbé ismert cikkeinek lelőhelyeiről. 1910–1939 február*. Budapest: „Kézirat gyanánt", 1939.

E tézis kimondása után, szinte már csak illusztrációként következik a zenetörténet Beethoven előtti, illetve utáni két korszakának bemutatása: „A középkor zenéje, mint a középkor egész élete, a vallás szolgálatában állott", s ezáltal „a zenetörténet újkora nem más, mint az egyházi zene lassanként való kiszorítása a nép zenéje által." E történelmi fordulat legfőbb jegyeiként Molnár (a vokális helyett) a hangszeres zene, illetve (a korábbi egyházi hangnemek helyett) a dúr-moll tonalitás előtérbe kerülését említi.

> De még mindig van a kor zenéjében valami, ami az egyházi világ uniformírozására emlékeztet: a fúga formacsináló elve, az egyetlen témából való fölépítés. [...] Bizonyos egyoldalú, nyugodalmas életszemlélethez köthető e jelenség és nem fér össze a további fejlődés férfiasan eltökélt színezetével.

Az „uniformírozó" fúga ellenpárjául azonban a 18. század közepe táján megszületik az ellentéteket is magába fogadni képes szonátaforma, s így nyílik meg az út, hogy a zeneművészet végre „mindazt elmondhassa, mit a fejlett európai élet lelke rajta keresztül elmondani akart." A szonátaforma persze már Haydn és Mozart műveiben is központi szerephez jut, de mégiscsak „Beethoven szentesíti és tetőzi be e formákat"; az ő

> szent komolyságát, el nem tántorítható eltökéltségét pedig az adja, hogy az idők hívását öntudattal érzi, hogy tudja, mi a föladata, s tudja, hogy ezt a föladatot az ő kivételes ereje képes legkitünőbben megoldani.

Ebből a komolyságból adódik azután, hogy Beethoven véget vet a *„Vielschreiberei"*-nek, a „sokat írásnak", mert „amilyen mély odaadással, örökség-, végrendeletként készült Mozart Requiemje, olyan szent megszűrtséggel írta Beethoven csaknem minden művét", s így „művei között alig akad kettő, mely egymással rokonságot mutatna." (Utóbbi tényből vezeti le egyébként Molnár a hivatásos előadóművészet újjászületését is: „Nem lejátszani kell Beethoven korától fogva a zeneművek szólamait, hanem értelmezni, interpretálni.")

Az első előadás végén Molnár Beethoven és a 19. századi utódok kapcsolatát elemzi, megállapítva, hogy – „teljesen hasonlóan Bach Sebestyénhez" – „Beethoven is megmutatja a hófedte csúcstól a virágzó völgybe vezető utat." Így például

> Schumann templomában a Davidsbündlerek egyedüli istene Beethoven, kinek műveihez úgy zarándokolnak, mint hívők a szent ereklyékhez. Mintha az egész XIX. század zenéje csak abban állana, hogy Beethoven örökségét fölaprózza, a Nap spektrumát színeire bontja.

Molnár a beethoveni életmű utóéletének, „fölaprózásának" érzékeltetésére hozott természeti hasonlatait érdemes megjegyeznünk – a későbbiekben új formában találkozhatunk velük.

Míg az első előadásban – a „Beethoven előtti és Beethoven utáni korszakok szerint szemlélt" zenetörténet alapgondolatából kibontakozó további részletekben is – főként a hagyományos, az egész generációra jellemző Beethoven-kép elemei buk-

kannak fel,[7] a másodikban Molnár egyénibb utakra lép, amikor a könyv „a keresztyén Európa polgáraira" utaló indítógondolatát kezdi kibontani.

> A polgárosodásnak az a fajtája, melyben élünk, s mely immár csaknem kétezer éve indult fejlődése útjára, a *keresztyénség lelki életén épül.* A keresztyénségnek pedig az a lényege, hogy a pogány realista test-kultusszal szemben a belső életet, a *lélek világát* emeli uralkodásra és a testinek megvetését, a látszólagostól való elfordulást kívánja. [...] Legyőzni a testet és uralkodjék a szellem, a szellem legdicsőbb ereje pedig a szeretet: így szól az európai élet törvénykönyve.

E törvények megtartása persze óriási áldozatokkal jár, s e „mérhetetlen harc a gyönyörű, alapvető ideál és a test adott hajlamai között" elkerülhetetlenül megszüli a kultúránkban élő ember két alapvető érzését: a fájdalmat és a bánatot. Viszont éppígy „a lélek nélkülözésének halálos feszültségéből és az itt élő népek friss vitalitásából tört elő az európai művészet" is, s ennek különféle formái közül éppen a zene a legalkalmasabb e jellegzetesen keresztyén és európai fájdalom és bánat kifejezésére – sőt bizonyos vigasz nyújtására –, az a művészet tehát, „melynek formái is teljesen spirituálisak". S mindez ismét csak a német mester alkotásaiban testesül meg leginkább:

> Beethoven tipikus alakja a hatalmas keresztyén egyéniségnek, kinek bensőjében a germán nép ősi, démoni ereje a tisztaság szent érzeteivel pokoli harcot folytat. Zenéjének legbensőbb mozgatói a szeretet, a vigasztalás, a megtisztulás; és ő tudja, hogy miért folyik küzdelme, meggyőződésének bástyáját e keresztyén lényegeken építi.

A „germán" jelző korántsem véletlenül bukkan fel az iménti idézetben: a gondolatmenetben eddig meghatározó „keresztyén", „európai" és „polgári" vonások kiemelése után ugyanis Molnár éppen a Beethoven művészetében rejlő nemzeti vonások felé fordítja figyelmét:

> És elsősorban a német közönség az, mely a beethoveni érzésvilágban legotthonosabban mozog. A germán családi élet volt legalkalmasabb talaja a keresztyén eszméken épült polgárosodásnak. A *germán* nép északi, elmélyedő lelkivilága fejlesztette ki az egyházi zenén épülő újkori zenének legintimebb, legmelegebb és legelvontabb fajtáját. [...] Germán pontosság, szorgalom és erkölcs vezérli [Beethoven] munkásságát. Hangulatainak szigorú komolysága, föladatának emberfölötti beállítása a germán idealizmusból fakad.

És így tovább: két, zsebkönyvnyi oldalon összesen tízszer bukkan fel a „német" s kilencszer a „germán" szó; olyan – a következő évtizedek történelmének ismeretében immár kissé rossz hangzásúvá vált – összefüggésekben is, mint hogy „a germán nép volt az, mely a [...] férfias ethos vezérlő erejét adta Európának."

---

7 Lévén e dolgozat épp Molnár Beethoven-képének személyes elemeit próbálja számba venni, a 19. század Beethoven-legendáriumának részletes bemutatásáról e helyütt lemondok. Az ez iránt érdeklődő olvasónak elsősorban Hans Heinrich Eggebrecht alapvető munkája (*Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption,* Wiesbaden: Steiner, 1972; 2. kiadás: Laaber: Laaber-Verlag, 1994), illetve Scott Burnham (kevésbé skolasztikus, de zenei-analitikus szempontból feltétlenül gazdagabb) *Beethoven Hero*ja (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995) ajánlható.

A második előadás e germán-keresztyén víziójához képest kevésbé izgalmas a harmadik, mely nagyobbrészt Beethovent, a „magánembert" mutatja be. Itt ismét csak közismert motívumok, a természetszeretet, a mindennapi élethez való csekély érzék, a süketség, az egyre súlyosbodó magány jelennek meg, mintegy igazolva a korábbi tézist, hogy

> Beethoven az egész világ fájdalmát hordozta végtelen szeretettől dagadó bensőjében, ezt a fájdalmat nem lehetett szótlanul bírni, szemben vele egy másik jobb, szebb világot kellett fölépíteni, mely az emberben élő isteni vonásnak vigasztaló hitét adja.

Beethoven magányáról szólva Molnár nagy figyelmet szentel szerelmi kudarcainak, hiszen „a mindenség alkotó principiumának erős átérzése minden nagy művészben végtelen, kielégíthetetlen szerelmet táplál a nő iránt", s így Beethoven is „a germán nő paroxizmusig fokozott ideálját imádta és kereste a nőben" – mindhiába. Az előadás és vele az egész Beethoven-könyvecske is végül a legfontosabb, a „keresztyén" gondolathoz kanyarodik vissza:

> Beethoven a legigazabb, a legvégletesebb ember, annak minden sötétségével és fényével, bánatával és örömével; az ember valódi lényege: a világosság keresése, az öntudat küzdelme, a titánság benne sűrített erővel lép elénk. Egész élete kiáltás Isten után, s harmóniája csak abból az érzésből fakad, hogy testvérek vagyunk és a csillagok testvéreiként lebegünk az örök végtelenségben, Isten kezén nyugodva.

Már a második előadás ismertetésekor említettük, hogy főként épp e „keresztyén" motívum kiemelt szerepe az, ami – részben a hagyományos, generációjára jellemző Beethoven-képhez, de még sokkal inkább Molnár későbbi írásaihoz viszonyítva – e korai Beethoven-könyv sajátos vonásának mondható. S amint csaknem minden hasonlóan egyéni interpretáció esetében, alighanem ezúttal is joggal ébredhet fel bennünk a gyanú, hogy a túlsúlyra jutott vonás legalább annyit árul el számunkra magáról az értelmezőről, mint az „értelmezett" Beethovenről. Tudjuk, hogy Molnár Antal – bár zsidó származású volt – 18 éves korában kikeresztelkedett, s őszintén lelkesedett fogadott vallása eszményeiért. („Csodálatos nagyszerűnek találom a keresztyén erkölcsöket, amellett hogy képtelen vagyok követni őket" – jegyzi meg a rá oly jellemző fanyar öniróniával az 1919. január 11-én kelt *Végső rendelkezésem*ben.)[8] De nagyon „molnári" az ideál-világok felépítésének – általa Beethovennek tulajdonított – eszméje is, hiszen mint maga is megvallotta,

> kínos fiatalságot éltem, melynek bánatai elől az elvont dolgok világába menekültem. A művészet lett számomra minden.[9]

Amikor pedig a „magánember" Beethovenről szólva úgy érzi, hogy „mély képes értelme van Brunswick grófnéval való kölcsönös nagy szerelmük zátonyra jutásának", alighanem ismét önmagáról vall, aki

8 *Boëthius...*, 392.
9 Uott 417. (Levél Bródy Zsuzsihoz, 1920. augusztus 27.)

szereti a szenvedést és az elvont ideált és mintegy *fél a teljesedéstől.* [...] Úgy konstruáltam meg női ideálomat, hogy elérhetetlen legyen.[10]

S természetesen éppily személyes élmény a másik, a mai olvasó számára túl hangsúlyosnak tűnő vonás: a „germán" kultúra, s vele maguk a németek iránt érzett ellenállhatatlan rajongás is. „Hogyan hálájam meg [...] egész életem szépségfundusát a németeknek?" – kérdezi önmagától egy 1916-os levelében. Majd néhány sorral később újra:

Mit adjak cserébe a németeknek? A szívem egész melegségét, csak ne volna ez is olyan kevés! Hiszen magamon kívül mindent nekik köszönhetek! Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, Wolf, Franz, Bach, Händel, Brahms, Wagner: – hajtsuk meg a fejünket mélyen.[11]

A már idézett önéletrajzból pedig – immár majd' fél évszázad távlatából visszatekintve – e rajongás elő- és utóélete is világossá válik:

Nevelni [...] gimnáziumi tanárom, az európéer Szilágyi Sándor nevelt, zenére rajta kívül Kodály Zoltán, majd a bécsi Herzfeld Viktor. Ha valakiknek, hát ezeknek lettem „növendéke". Méginkább pedig Beethovennek és a többi nagy zeneszerzőnek. Mivel pesti hajlam szerint hamarosan belejöttem a német nyelvbe, esztétikai tájékozódásomat német könyvekből merítettem. Mondanom sem kellene, mennyire megrázott a náci zsidó-irtás; de alig jobban, mint a törökök gyilkolásai az örmények között. Legszörnyűbb élményem azonban sem ez, sem az nem volt, hanem a *németség* barbarizmusa Hitler alatt és a goethei szellem kipusztulása. Abból sohasem fogok felocsúdni.[12]

Ha nincs is okunk vitatni, hogy Molnár Antal csupán a hitleri korszakban ábrándult ki végleg a „németségből", úgy tűnik, a rajongás valamelyest már korábban is csillapodhatott. Beethovennek szentelt következő nagyobb írásában aránytalanul kisebb hangsúllyal, szinte mellékesen merül fel a zeneszerző német volta (aminthogy a „keresztyén" szál is gyakorlatilag eltűnik), s hogy e – mint láttuk, igencsak szubjektív – szempontok háttérbe szorulása több puszta véletlennél, megerősíti a szokatlanul hűvös cím is: *Beethoven a zenetudomány megvilágításában.*[13] Molnár írásai – s korántsem csupán a Beethovenről szólók – között valóban, szinte kuriózumszámba menően „tudományos" ez a tanulmány: a jellegzetesen „molnárantalos", szabadon áradó, egy-egy témához többször, többfelől is visszakanyarodó, gyakran improvizatívnak tűnő fogalmazásnak alig leljük nyomát ebben a mindössze öt oldalba és négy fejezetbe sűrített összefoglalásban (amely egyébként – s ez talán írója szokatlanul koncentrált erőfeszítését is magyarázza valamelyest – természetesen az 1927-es év centenáriumi megemlékezéseihez kapcsolódik).

Hasonlóan épp egy évtizeddel korábbi Beethoven-könyvéhez, Molnár ezúttal is zenetörténeti áttekintéssel indítja gondolatmenetét – de mennyivel szerényebb, szű-

10 Uott 427. (Levél Bródy Zsuzsihoz, 1920. december 8.)
11 Uott 328–330. (Levél szüleihez, 1916. április 23.)
12 Uott 59–60.
13 *Zenei Szemle,* XI. évfolyam, VII–IX. szám (1927. május–június), 153–157.

kebb körű, s (ha úgy tetszik) „tudományosabb" a most felrajzolt háttér! Míg korábban a teljes európai zenetörténet szolgált „a beethoveni tett" hátteréül és előzményéül, ezúttal már csupán a 18. századról esik szó: az addigi lineáris, egyetlen fejlődési vonallá összeálló koncepciót ciklikus, több csúcspontot is elfogadni képes szemlélet váltja fel.

> Egy-egy kultúra történelme oly hullámmozgásban halad, melynek hullámhegyeit a teocentrikus (Istenközponti, vallásos) szellem uralma, hullámvölgyeit az antropocentrikus (emberközponti, szkeptikus, agnosztikus) szellem uralma jellemzi. A 18. század első ily értelmű hullámhegye 1730–40 körül ment át újabb hullámvölgybe, melyet a racionalisztikus gondolkozás és a teológiai értékek lerombolása jellemez. [...] Az újabb hullámhegy vetületének főfészke Németország, itt lépett fel legerőteljesebben úgy az ismét uralomra jutó teocentrikus mozgalom, mint pedig ennek állandó kísérője: a művészi klasszicizmus, és pedig nagyjában az 1760–1810 közti időben.

Utóbbi periódust Molnár két szakaszra bontja, az első fő képviselőiként Mozartot és Haydnt emelve ki, a másodikról pedig megjegyezve, hogy

> a Cherubini-Beethoven-féle klasszicizmust általánosságban kifejezve az a fokozottabb szubjektivitású szellem jellemzi, melyet az *empire* szellemének szoktak nevezni.

Immár az esztétikára térve, a második fejezet éppen az empire részletesebb jellemzését adja, s ismét leszögezi, hogy az „új formaművészetben csak *egyetlen* zenész jutott egész és tökéletesen összefogó megoldáshoz: Beethoven." A beethoveni megoldás ugyan némi beszűküléssel is jár, mivel „kénytelen megszűnni benne a mozarti formálás változatossága, a szerkezet-alaprajz sablónosabbá válik", de ez a teljesítmény mégis

> *unikum*, olyan mint Michelangelóé: egy kivételes, magábanálló, rendkívüli zseni különc módon beállított szinte megoldhatatlan feladatának csodaszerű mégis-megoldása. (Ugyanúgy megy itt át Beethoven a klasszicizmuson belül a romantikába, mint Michelangelo ment a nagy-renaissanceon belül a barokkba.) Mozart még *legjobban* csinált valamit, ami másnak is jól sikerült, primus inter pares volt; de Beethoven *Egy*, amit ő végzett, az az ő egyéni akaratának egyszeri eredménye. Ebben áll a rendkívülisége: *ő volt az egyetlen, aki az állandóan romantikáig felfokozott anyagtartalmat klasszikus formaremekbe tudta önteni*.

A *Történelem* s az *Esztétika* után a harmadik fejezet a *Biográfiát* elemzi, hiszen

> világos, hogy az ily rendkívüli feladat megoldására csak époly rendkívüli ember volt alkalmas. [...] A mai embernek alig van már kellő mértéke az oly hatalmas „Kraftmensch" megítélésére, aminő Beethoven volt. A régifajta „jó európai" fogalma alá tartozik ő, azok közé, akiknek *életkérdés* volt a kultúra és morál.

„Kultúra és morál" tehát immár a két kulcsszó Molnár számára – ami mégsem egészen ugyanaz, mint a „keresztyénség". Ez persze korántsem jelenti, hogy a zeneszerző talán ateista lett volna, de mindenesetre

> Beethovennek az istentudata sem naiv, mint Haydné vagy Mozarté; istenharcos ő egy már-már a vallástalanság felé hajló korban.

Molnár azonban még e kissé klasszicizáló ízű „istenharcos" hasonlatot sem érzi egészen találónak, s nem sokkal alább még pogányabbul fogalmazza újra e benyomást:

Beethoven hatalmas germán „varázsló", izmos, oroszlánüstökű sámán, az emberi világ nagy megríkatója és megtáncoltatója.

A Beethoven *Hatásával* foglalkozó zárófejezet nem rejt különösebb újdonságokat: Molnár – „a zenetudomány megvilágításában" – ezúttal a természeti hasonlatoktól tartózkodva hangsúlyozza a beethoveni megoldás egyszeriségét:

Őt igyekeztek utánozni, de az utánzási törekvés vége mindig az lett, hogy teljesen más formaművészetet állítottak elő, részlet-formálást, minthogy hiányzott a romantikus világszellemből az a hallatlan fokú erkölcsi erő, mely Beethovent utódaitól megkülönbözteti. S így nem volt más hátra, mint leborulni a titán előtt, mint ujból és ujból belátni, hogy utánozni csak részletekben lehet őt, de a maga lényegében, formájában nem. (A legtragikusabb ilyirányú törekvés a Brahmsé.)

Molnár Antal következő, mindössze négy évvel ezután fogalmazott átfogó Beethoven-tanulmánya, a *Beethoven, a formaművész,*[14] jellegzetes alkalmi írás – két szempontból is. Egyfelől mivel szerzője a Budai Zeneakadémia 1930. február 25-i házi hangversenyének bevezető előadásául szánta, másfelől pedig mivel gondolatmenetéhez Molnár egy akkori olvasmányélménye adott közvetlen inspirációt. „Olvastam egy nagyszerű könyvet. Méltónak tartom tárgyához. [...] Romain Rolland írta; *»Beethoven. A nagy teremtő korszakok«* címmel jelent meg (magyarul 1929-ben)" – azonosítják az ihlető forrást mindjárt a kezdősorok.[15] Bár Molnár „nagyszerűnek" mondja a könyvet, mint rögvest kiderül, szemléletével a legkevésbé sem tud azonosulni, lévén „Rolland, legyen bármily jelentős zenekutató, végső soron mégsem más, mint elsőrangú lélekbúvár", s így éppen „hivatásának természete zárja el előle azt, ami mégiscsak legfontosabb a művészetben." Mert

mi az, ami legelsősorban fontos a művész pályafutásában? Ami az életét mozgatja, annak útvonalat és határt szab? Vajon a mód-e, ahogy él, a viharok, melyek lelkét megfürdetik és megrázzák? Az-e a legfőbb mozgatója, hogy *miképpen* keletkeznek a művei? Hiszen bármily műkedvelő is lelki mennydörgések és cikázások közben vajúdhatja ki kontárságait! [...] A nagy zeneművész életének központjában egészen más dolgok mozgatnak, mint szerelmek, csalódások és hangverseny-tervek. [...] Téved, aki azt hiszi, hogy a műforma csak a lelki élet tartalmainak átültetése, kijegecesítése más közegben! Igazi művésznél épp fordítva van: forma-akaratához keres ő megfelelő életbeli indulatokat, körülményeket, akár tudattal, akár tudattalanul.

Ezért fordul hát Molnár ezúttal – részben a maga korábbi hosszas biográfiai elemzéseit is megtagadva – kifejezetten Beethoven „formaművészetéhez" (amely terminus egyébként, igazolva, hogy korántsem ugrásszerű nézetváltozásról van szó, már az előző írásban is hangsúlyosan bukkant fel).

A formaművészet két legfőbb tényezője: a társadalmi és az esztétikai. [...] E két nevezetes tényező úgy hat kölcsönösen egymásra és válik eggyé a géniuszban, mint

14 In: Molnár Antal: *A zenéről. Népszerű előadások.* Budapest: Zeneműkiadó, 1963, 65–77.

15 A kötet a Dante kiadó „Romain Rolland munkái" sorozatában jelent meg; Benedek Marcell fordítását „zenei szempontból átnézte: Molnár Antal".

> ahogy mészből és szénvegyületből márványt présel a föld géniusza. [...] Ha a két elem közül kivonnók az egyiket, semmi sem maradna a művészetből. Csak utólagos *elemzés* képes különválasztani azokat, ahogy a kémia elemekre bontja a márványt.

Vegyelemzése során aztán Molnár kimutatja, hogy „Beethoven csupán a formai *alapelveket* és az innen folyó alakító fogásokat, technikai módozatokat kölcsönözhette nagy elődeitől", ezeket azonban korántsem tudta minden további nélkül a maga művészetébe iktatni. Hiszen

> feladata ugyanaz volt, mint minden eredeti fiatal művészé: adva van az előbbi korszellem és az annak megfelelő művészet – most pedig adva van az új korszellem, amely a fiatal mester minden idegszálában benn rezeg: keresendő hozzá a megfelelő új művészet. Ez volt hát a feladat, Beethoven központi problémája. Annak megoldása volt oly fontos neki, hogy a legszörnyűbb sorscsapásokat is megadással tűrte, csakis annak érdekében.

A Rolland inspirálta felvezetés után az előadás hagyományosabb utakra tér: ismét szóba kerül „a beethoveni művészet fokozott alanyisága" s vele az arányok felfokozott volta, a szonátaexpozíció mint „a heves ellentétek élesen megvilágított szembefordulása" és a formálás „szokványos keretek" közé szorítása. Gyönyörű új kép viszont, hogy a haydni-mozarti világban a dolgoknak még egyfajta (nyilvánvalóan Leibniz terminológiájából kölcsönzött) „eleve fennálló összhangja" uralkodna, míg azonban

> Beethovennél megszűnik [...] az elemek praestabilita harmóniája, kiéleződik a szerepük, felfokozódik az önállóságuk.

A *Beethoven, a formaművész* megírását hosszú szünet követi: Molnár következő, önállóan is megjelent Beethoven-írása 1958-ban keletkezett. E bő negyedszázados távolságot valamelyest kitöltendő azonban feltétlenül érdemes egy pillantást vetnünk Molnár esztétikai főművére, a harmincas évek végén formába öntött *Zeneesztétiká*ra. Új szempontok ugyan nem jelennek meg e mű Beethovenre vonatkozó megjegyzései között, de egy korábbról ismert kép megváltozott formában köszön vissza ránk, Molnárnak a végső, legtalálóbb megfogalmazásért vívott erőfeszítéséről tanúskodva.

A 19. század Beethoven-recepciójával kapcsolatban már az 1917-es könyvben azt olvashattuk, hogy Beethoven „megmutatja a hófedte csúcstól a virágzó völgybe vezető utat", s az utódok munkája szinte csak abban merül ki, hogy az ő „örökségét fölaprózza, a Nap spektrumát színeire bontja." Az 1930-as tanulmányban – melynek talán legemlékezetesebb gondolata éppen abban a képben rejlett, „ahogy mészből és szénvegyületből márványt présel a föld géniusza" – Molnár megválik a Nap fényére utaló hasonlattól, s ehelyett a korábban csak érintőlegesen felbukkant hegypárhuzamot bontja ki részletesebben:

> Más nagy mesterek lehettek elsők az egyezők sorában, Beethoven azonban a maga időszakának ormótlanul kiemelkedő, társ nélküli hegycsúcsa. Kortársai csak dombok mellette.

Egyidejűleg azonban ismét feltűnik a „szétaprózódás" igencsak képszerű gondolata is:

> Beethoven korának fiataljai [...] is keresték a harmóniát, de már nem találták meg. [...] Ehhez nem volt meg a beethoveni erejük, sem a beethoveni akaratuk. Náluk a klasszika széthullik káprázatos csillogó részletekké.

Szinte szemünk láttára születik meg tehát itt az a gyönyörű hasonlat, amellyel Molnár Antal végül a *Zeneesztétika* lapjain írja le „a géniusz által márvánnyá préselt" Beethoven-életmű további sorsát:

> Beethoven, mint „romantikus", azért volt oly módfölötti hatással „utódaira", mert ezek a beethoveni forma páratlan dinamizmusát, döbbenetes feszültségét *csak a részletanyagnak* és a nyelvezetnek („kifejezésnek") tulajdonították. A bonyolult klasszikus hegyrendszer nem tekinthető át *alulról*, a romantikus lankák felől. S az életadó vulkáni tüzek húnytával kivált elhal az érzék a klasszikus nagyformai erők iránt. De messzire elláthatók a hegység külső formái, türemlései és egynémely szakadékai; anyaga pedig tovaterjed, a lejtőn is megrögződve, dús növényzet humuszává elaprózva és más anyagokkal elvegyülve.[16]

„Önállóan is megjelent" – mondtuk az imént Molnár következő Beethoven-tanulmányáról, s ez a kissé körülményes fogalmazás nem volt véletlen: a *Beethoven mai szemmel* című, 1961-ben napvilágot látott írás[17] ugyanis eredetileg a (végül kiadatlanul maradt) *Zenetörténet 1750-től 1914-ig* Beethoven-fejezetének készült. Hogy Molnár Antal mégis hozzájárult önálló közléséhez, alighanem arról árulkodik, hogy a benne megfogalmazott gondolatokat maga is addigi Beethoven-képének jelentős, nagyobb nyilvánosságot érdemlő újrafogalmazásának érezte – „mai szemmel".

Ha ennek az új képnek a lényegét egyetlen kulcsszóval próbáljuk megragadni, talán azt mondhatnánk: Molnár immár a „befogadástörténet" oldaláról veszi ismét szemügyre a Beethoven-jelenséget – felismerve, hogy e megkerülhetetlen jelentőségű életmű, illetve a rá épített Beethoven-irodalom közti összhang korántsem volt mindig tökéletes. „Amily ritka az ekkora lángész, csaknem oly ritka a hozzá méltó szemlélet, »méltánylás«" – szögezi le már első mondatával. Így, bár kezdettől fogva „számosan megpróbálkoztak az utána-szárnyalással", bizony „hosszú időre volt szükség, amíg egyáltalán hozzá tudtak közelíteni ehhez a tüneményhez." Később aztán „nemzedék csiszolt nemzedék után a kulcson, mely a beethoveni zárat nyitja", s e generációk által végzett kitartó munka eredményeképp, úgy tűnik, végül

> kiküszöbölődnek az évtizedeken át hangoztatott egyoldalúságok, félreértések. Ilyen volt többek között: mivel az erkölcsi vonás általában benne rejlik a mester esztétikájában, ennélfogva minden alkotásának ez a belső *programja*. Ha Beethovennek minden művében jelen volna a sorssal vívott harc lecsapódása, úgy roppant egyhangúra sikerül az ő művészete!

16 Molnár Antal: *Zeneesztétika. I. Általános rész.* Budapest: „A szerző kiadása", 1938, 166.

17 In: Molnár Antal: *Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 178–184.

Mondanunk sem kell, Molnár ennek az „egyoldalúságnak" és „félreértésnek" a visszautasításakor egyben saját korábbi írásaival is vitatkozik, s jellemző, hogy a *Beethoven, a formaművész* publikálásakor, 1963-ban, éppen az erkölcsi momentumra vonatkozó lábjegyzetet csatolt a szöveghez:

> Ez az előadás 1930-ban készült. Azóta másképpen fordultak gondolataim a művészet *erkölcsi* indítékairól; de nem akarok módosítani az eredeti szövegen – az így egységes és talán hasznos is.[18]

Hogy pontosan hogyan is „fordultak másként" a szerző gondolatai „a művészet erkölcsi indítékairól", csupán a *Beethoven mai szemmel* közepén derül ki, amikor Molnár – a rá jellemző módon, szinte váratlanul – újra felveszi a korábban elejtett fonalat:

> Ismét hangsúlyozzuk: a művész nem erkölcsi, hanem esztétikai fórum. Művészet csak jelképesen, átvitt értelemben teheti tárgyává az erkölcsiséget. Mind az elkészítése, mind az előadása: játékos tevékenység. Benne a szerkezeti ellentétekhez szükséges hangulati változatok emberi sokféleségből táplálkoznak, nem pedig egyoldalú szikla-jellemből. [...] Ha tehát valódi erkölcsi alapon vizsgáljuk [Beethoven] életét, az csakis a művészethez való viszonyára, hűségére, kitartására vonatkozhat. Mellékesebb kérdés, szavahihető-e, jóságos-e, igazságos-e, harcba száll-e a megszorult ártatlanság mellett, árváknak, özvegyeknek istápja-e...

Az a tény tehát, hogy Beethoven életének számos külsőségében is valóban etikus személyiségnek tűnik, belső, alkotói erkölcsével csupán a felszínen függ össze:

> A bécsi hérosz kényesen ügyel életének tisztaságára, becsületére, szavának súlyára; tudja, hogy bármi hibával a *zenészség* jóhírének árt.

E hosszas „moralizáló" gondolatmenetet pedig végül – feloldandó a túlságos komoly téma keltette feszültséget – egy tipikusan „molnáros" geg zárja:

> Mint művész etikus személyiség ő; ily vonatkozásban hősi jelenség. Ha kétségbe vonjuk a művészet erkölcsi hivatását, semmi alapja a fenti gondolatmenetnek, de a beethoveni pályának sem! (Nem vitázunk a halakkal, akik szerint üdvösebb a kopoltyú-, mint a tüdőlégzés.)

A „művész erkölcsének" ilyen hangsúlyos újraértelmezése mellett számos egyéb, korábbról jól ismert elem változatlanul érvényesnek tűnik a „mai szemmel" vizsgálódó Molnár számára. Így ismét felelevenithetjük, hogy „az ő szonáta-alkata kevésbé változatos, mint nagy elődeinél, Mozartnál, Haydnnél", s hogy ugyanakkor e formák „arányai szélsőségesek, meghökkentőek – sokszor az űr pereméig hatolnak, ahol Ádám a végzet szavára visszahőköl." E formai egyhangúság dacára azonban a mester „csaknem annyi új hangulat-zónát teremtett, ahány opuszt" – amint az illik is egy igazi, teremtő erejű varázslóhoz, hiszen (mint azt Molnár már 1927-es írásában is hangsúlyozta)

18 Lásd a 14. lábjegyzetet.

Beethoven: *sámán*. Beleláttat lelkünk poklába és mennyébe, zivatart idéz és kisütteti a Napot, tündérszigetre vezet és kétségbe taszít.

S persze nem hiányozhat Michelangelo neve, valamint a „polgári ideálok" és az empire felemlegetése sem – még ha utóbbi kifejezés ezúttal csupán burkolt etimológiai célzásként („imperátori alkotások") tűnik is fel a szövegben.

Mindezek a szempontok azonban, ha Molnár sorra megidézi is őket korábbi írásaiból, sokat veszítenek fényükből „mai szeme" számára. A „méltó méltánylást" kívánó bevezető gondolatok ugyanis elkerülhetetlenül relativizálják azok magyarázó, meggyőző erejét. A majd' hetvenesztendős Molnár mintha már csupán abban lenne biztos, hogy „a beethoveni Művel hatalmas mágnes jutott az életünkbe" – hogy aztán ez a „hatalmas mágnes" értelmezések végtelen sorát gerjesztette az utókorban, már csupán másodlagos, s szinte érthetetlen furcsaságnak tűnik fel számára.

A jelenség megdöbbentő. Olyasféle, mint az őskor kettős-Holdja, mint a mítosz orphikus csodái, az ókor rendhagyó, észvesztő ünnepségei. *Egyetlen* ember körül, aki még csak nem is félisten. Hiszen volt rá példa. Caesart később azonosították magával a császári hatalommal. Dantéra ráruházták „A Költő" epithetonját. De zenésszel még nem fordult elő, hogy ily mértékben azonosítsák őt a teljes kultúrával, az európai szellemmel, amiért itt élni és küzdeni érdemes!

Ha pedig maga a jelenség, a „csodaszerű hírnév" a hétköznapi értelem számára valójában felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan, természetes, hogy az (önjelölt) interpretátorok és elemzők érvei és „magyarázatai" többnyire nem Beethovenről, hanem róluk magukról szólnak:

Nincs a zenében olyan irányzat, stílus-árnyalat, mely ki ne sajátítaná magának. Mindenki a maga módján értelmezi így vagy úgy, sokszor a szemben állókkal homlokegyenest ellenkező értelemben. És művészete mindezt elbírja, és mindegyik félnek igaza van a maga nézőpontján. Mert olyan a beethoveni művészet, mint az Univerzum: ezer oldala van, ezerféle a csillogása, és jelentéseiben kimeríthetetlen.

Ezeknek a felismeréseknek a fényében az 1964-ben megjelent, *A német zene 1750-től napjainkig* kötet Beethovenről szóló néhány oldala csalódást kelt, s aligha tévedünk nagyot, ha úgy véljük, Molnár számára egyszerűen érdektelennek tűnt e fejezet (illetve az egész kötet) megírására érkezett felkérés – alig néhány esztendővel az asztalfiókjában maradt *Zenetörténet 1750-től 1914-ig* befejezése után. Egyetlen hasonlatot mégis érdemes felidéznünk itt a szövegből, mely mintha megvilágítaná, mire is gondolhatott Molnár, mikor néhány évvel korábban úgy fogalmazott, a „sámán" Beethoven „tündérszigetre vezet és kétségbe taszít" bennünket.

Külön fejezet a „késői" Beethoven kamarazenéje. [...] Az egykori bonni kisdiák, brácsás és másodorgonista, a későbbi hódító zongoraművész, aki rögtönzései közben Pegázussá idomította hangszerét: így végzi, bűvös sziget Prosperójaként. S mielőtt eltörné varázspálcáját, az utolsó, F-dúr kvartett végszavában koboldok humorával búcsúzik.[19]

Ez a rövidke fejezet azonban, mint említettük, csupán jelentéktelen mellékszál Molnár Antal Beethoven-írásainak sorában: a *Beethoven mai szemmel* valódi folytatá-

sa, az ott még – a részletesen kifejtett különféle „magyarázatok" mellett – eléggé diplomatikusan kifejezett szkepszis végleges, briliáns megfogalmazása az immár nyolcvanesztendős Molnár Antal tolla alól kerül ki. A *Beethoven jövője* címmel 1974-ben megjelent karcolatot[20] – vagy, mint maga Molnár fogalmazott volna: „öregember zsémbeskedését" – befejezésül teljes terjedelemben idézzük:

> Sokat olvastam, sokat írtam Beethovenről. De valahogy sehogyan sem födik az írások azt, amiben Beethoven a zenéjével részesít. Sem részletekben, sem egészében. Ezt pedig ne úgy értsük, hogy általában maga az irodalmi megközelítés az, ami mindenütt, tehát itt is tökéletlen. Nem erre célzok. Hiszen más zeneszerzőnél nem érzem az ilyen bántó kielégítetlenséget, ha értelmezéseiket – persze a legjobbakat – olvasom. Itt azonban, a Beethoven-irodalomban: hiányérzetem tökéletes. Sem a klasszicizmus, sem az empire, sem a francia forradalom szelleme, sem a fokozott szubjektivizmus és mindezeknek gazdag körülírása: mint magyarázat, nem tud kielégíteni. Egészen másvalami az, amit Beethoven alkotott! Szavakkal képtelen volnék megközelíteni. Csak annyi bizonyos, hogy más közegben mozog, mint mi, az értelmezői. Nem úgy gondolom, hogy Beethoven holmi metafizikában leledzene, míg mi a földhöz ragadnánk. Szó sincs róla! Számos magyarázója fennkölten szálldos emberfölötti régiókban. És mégsem találnak bele az igazán helyes értelmezésbe. Mellette ügetnek, sohasem vele. Fölteszem hát a kérdést:
>
> Mi lenne, ha egyszer valaki igazán megértené a Mestert? És igazi megértésének tökéletes írásbeli bizonyságát adná? Mivé lennének az eddigi elemzések, tanulmányok? Azt hiszem: egyenest be kellene szolgáltatni a hatalmas paksamétát papírgyári feldolgozásra.
> Nagyon óhajtanám megérni azt a szép napot.

19 Molnár Antal: *A német zene 1750-től napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 33.

20 In: Molnár Antal: *Magamról, másokról*. Budapest: Gondolat, 1974, 215. A megjelenés évéből ítélve kézenfekvőnek tűnik, hogy a *Beethoven jövője* is egyfajta „alkalmi" írás, és a zeneszerző születésének 200. évfordulójához kapcsolódó megemlékezés-hullámtól inspirálva, 1970-ben keletkezhetett. Hogy ez idő tájt maga Molnár is újra intenzíven foglalkozott Beethoven zenéjével, a Magyar Rádió számára (Kecskeméti Istvánnal közösen) készített *Az ismeretlen Beethoven* sorozat is tanúsítja.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI*

»I HAVE READ AND WRITTEN A LOT ABOUT BEETHOVEN«

Antal Molnár's Beethoven Images

This essay is an *hommage à* Antal Molnár, one of the founders of Hungarian music aesthetics, on the 20th anniversary of his death.

As many other musicians of his generation, Molnár too felt that „it is Beethoven, whom later ages will mention as the most characteristic representative of today's European culture." Accordingly, he returned to the German master's music again and again, in search of „the key that opens the Beethovenian lock". In his 1917 book, *Beethoven*, he enthusiastically emphasized the Christian and German elements in the composer's personality – both for clearly autobiographical reasons, undoubtedly projecting his own desires and personal preferences into the music. The 1927 commemorative article, *Beethoven in the Light of Musicology*, is much more scholarly, indeed (rejecting the Romantic exaggerations and exalted overall tone of the book); while in *Beethoven, the Artist of Form* (a paper inspired by the 1929 Hungarian publication of Romain Rolland's Beethoven monograph) Molnár argues that – notwithstanding all Rolland's brilliant „psychologizing" – an artist's life cannot give any real clue to his works. Following a thirty-year-long break, *Beethoven through Today's Eyes* (1961; originally a chapter of a five-volume history of music) strongly emphasizes the fallibility of musicologists' interpretations (for „the worthy estimation is almost as rare as the genious itself"), and this suspicion reaches its peak in *Beethoven's Future* (probably written on the occasion of the 1970 Beethoven bicentennial), where Molnár suggests that if someone could truly understand the Master at last, all the previous analyses and books, „the huge sheaf of papers should be handed in to the paper-factory for recycling." Thus these Beethoven writings reflect *in nuce* the important shift in Molnár's thinking during his whole life – from enthusiastic Romanticism to ironic skepticism.

* Balázs Mikusi read musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest. In 2002, with the support of a Fulbright award, he became doctoral student at Cornell University. His main fields of interest include the Classical style, especially Haydn (he is preparing the first complete description of the composer's personal music collection), and the history of music theory. He has also edited a volume of music criticism by András Pernye.

Tom Beghin

»ELŐADÁS, ELŐADÁS, ELŐADÁS!«

A Haydn billentyűs-szonáták retorikus eljárásainak megkoronázása

Amikor megkérdezték tőle, mi a szónoklat legfontosabb eleme, a görög szónok, Démoszthenész így válaszolt: „az előadás". Amikor megkérdezték tőle, mi a szónoklat második legfontosabb eleme, így válaszolt: „az előadás". Amikor megkérdezték tőle, mi a harmadik legfontosabb eleme, így válaszolt: „az előadás". Cicero is „úgy vélekedik, hogy a [szónoki] beszédben az előadásé a fő szerep."[1] Végy egy középszerű szónoklatot, és add elő nagy jártassággal, vagy egy zseniális szónoklatot, de rossz előadásban – hangzik a hagyományos összevetés –, melyik lesz hatásosabb?[2] E retorikus kérdés nem igényel választ: nyilvánvalóan az előbbi. Mégis nehéz elhinni, hogy Cicero vagy Démoszthenész, két olyan szónok, akiknek leírt beszédeit iskolás fiúk generációi olvasták, elemezték, memorizálták, és a klasszikus görög és latin beszéd-írás summájaként fogták fel, lenézték volna a kötött, logikusan érvelő és rendezett, stilárisan elegáns beszéd kigondolását, megformálást és írását. Csakugyan, Quintilianus is megállapítja:

> És valóban, lévén, hogy a szavak önmagukban is hatásosak, a tárgy jelentőségét a maga sajátos módján a hang is növeli, valamint a kéz- és testmozdulatoknak szintén van jelentőségük, ha mindez együtt van, egyesen szükségszerű, hogy valami tökéletes jöjjön létre.[3]

Ez a mondat, amely Quintilianus *Institutio oratoria* című munkájának utolsó előtti, a szónok-képzés utolsó fázisával foglalkozó 11. könyvéből származik, a szónoklat összes kategóriáját – tárgy *(res)*, szavak *(verba)*, hang *(vox)*, kézmozdulat *(gestus)* és testmozgás *(motus)* – egyesíti. Ezek a kategóriák nemcsak kiegészítik egymást, de függnek is egymástól: szavak nélkül nem fejezhetők ki a gondolatok; hang nélkül nem hangozhatnak el a szavak stb. A jó kidolgozás ezek szerint nem több és nem kevesebb, mint a megelőző fázisok megfelelő kiteljesítése: jó *inventio* (az ötletek ki-

1 Lásd H. E. Butler (ford.): *The Institutio Oratoria of Quintlian*, 4. kötet. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, [8]1993, 247. A továbbiakban: Quint. XI, iii, 7. A történetet, amelyben Démoszthenész az első, második és harmadik helyre helyezi az „előadást", számos szerző mellett Quintilianus is elmeséli, XI, iii, 6. (Az összes további, latin forrásokból származó idézetet a Loeb Classical Library sorozatból veszem, amelyet a Harvard University Press adott ki.)

2 A kérdés *communatiót* is tartalmaz, azaz megfordított cserét, mint az „Enni kell, hogy élj, nem élni, hogy egyél" mondásban. A példa forrása: *Ad Herennium* IV, xxviii, 39. [A magyar fordítás forrása: Cornificius: *A C. Herenniusnak ajánlott retorika*. Ford.: Adamik Tamás. Budapest: Magyar könyvklub, 2001, 102. – A ford.]

3 Quint. XI, iii, 9..

találása), jó *dispositio* (ezek elrendezése), jó *elocutio* (ezek megfelelő szavakba öltöztetése), jó *memoria* (memorizálás).

Ebben a folyamatban a „szöveg" eszméje nem cél, de nem is kiindulópont: inkább egyfajta átmeneti szakasz a kitalálás és a kidolgozás között. A „kidolgozás" sokkal inkább az „ideákhoz", semmint a szavakhoz tartozik; viszont ötleteket sem azért kell kitalálni, hogy azután szabatos, elegáns prózává formálódjanak, hanem hogy szóban hatásosak legyenek; a jogi szónoklat esetében ez a hatásosság azt jelenti, hogy megnyerik valakinek az ügyét.[4] És ha e győzelmet egy másik kontextusban vizsgáljuk, a hatásosság néha azt is jelentheti, hogy *nem* ragaszkodunk az előkészített, megírt szöveghez.[5] Mit tegyünk például, kérdezi Quintilianus, ha válaszolnunk kell az ellenfélnek?

> Ugyanis gyakran csalódnunk kell abban, amire számítottunk, és ami ellen felkészültünk, mi több, gyakran hirtelen az egész tényállás megváltozik.[6]

Jól ismert a következő anekdota, amelyet Cicero mondott el Cluentius védelmében tartott beszédében.[7] Azt illusztrálja, miként jár rettenetes eredménnyel egy túl okosan előkészített szöveg kidolgozása. (Caepasius ebben a részletben a védelem ügyvédje, Fabricius az ügyfele.)

> [Caepasius] úgy vélte, okosan képviseli az ügyet, és szónoki eszköztára mélyéből a következő, igen súlyos szavakat vette elő: „Gondoljatok, bírák, az emberi sorsra, gondoljatok a szerencse forgandóságára, gondoljatok Caius Fabricius vénségére." Miután a „gondoljatok" szót kétszer meg is ismételte beszéde ékesítésére, maga is felpillantott: és lám! Fabricius lógó fejjel hagyta el a széket. Ekkor a bírák nevetésben törtek ki, az ügyvéd pedig bosszankodott és elkeseredett, hogy az ügyet elveszíti és hogy a „Gondoljatok, bírák" folytatását nem tudja elmondani. Nem sok hiányzott ahhoz, hogy üldözőbe vegye, és a vállánál megragadva visszavonszolja ügyfelét, csak hogy szónoklatát végigmondhassa.[8]

---

4 A politikai és bemutató beszédtől különböző bírósági beszéd volt az a típus, amelyet Quintilianus – aki maga is jogász volt – a leginkább kidolgozott.

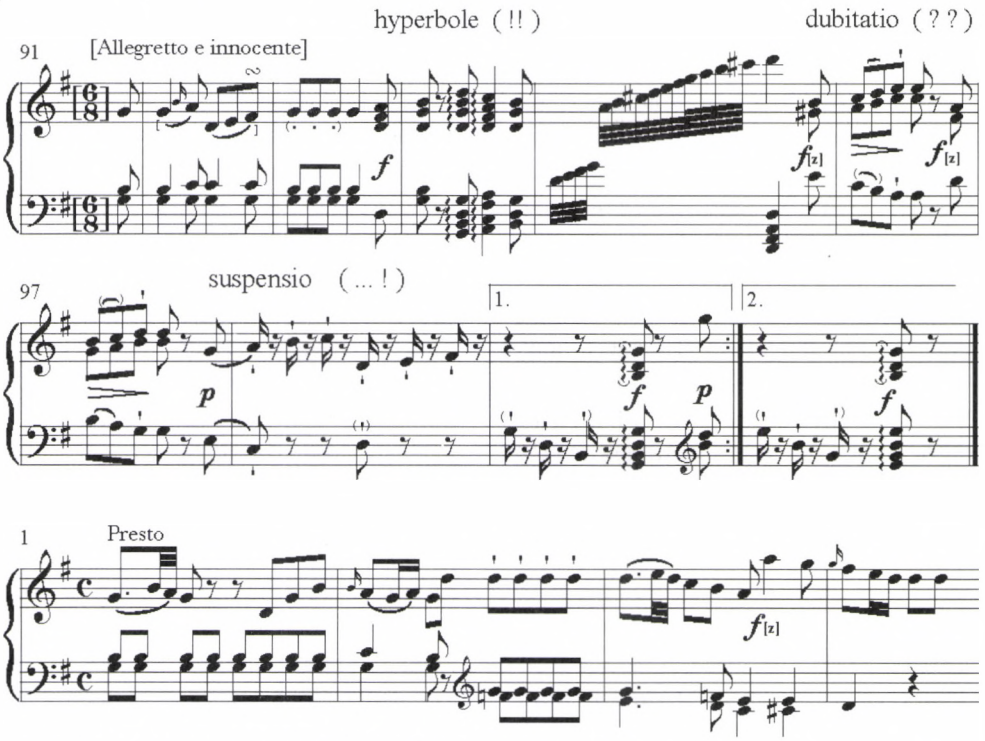
5 A szabályok szerint a szónok bal kezében tartotta a megírt szöveget tartalmazó kézirattekercset, s jobb kezét szabadon hagyta a gesztusok számára. A beszédeket többnyire megtanulták fejből, de néha olvasták is őket. Lásd Gregory S. Aldrete könyvét: *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999, 46.

6 Quint. X, vii, 3. Az ilyen helyzetekben lényegiként írja le Quintilianus a rögtönzés képességét. „Enélkül, azt ajánlom, senki se lépjen az ügyvédi pályára, s adja a fejét másra, ha csak íróí tehetséggel rendelkezik." Nem mintha ez a képesség csak a tehetségtől függne, ellenkezőleg, a rögtönzés képessége „tanulmányainknak legédesebb gyümölcse, s hosszas fáradozásunk úgyszólván legfényesebb jutalma." Lásd Quint. X, vii, 1.

7 Quintilianus szavaival, aki a szakasznak csak az elejét idézi, „mivel a hely ismert". Lásd Quint. VI, iii, 40.

8 Cicero: *Cluentius* XXI, 58–60. Cicero mestere volt a külső körülményekhez való alkalmazkodásnak, megelőlegezésben (a tér fizikai körülményeinek figyelembe vételekor: például abban, hogy megtervezte, hogy egy bizonyos istenszobrot szólít meg, vagy hogy módosította környezetét „annak érdekében, hogy beszédeiben mindezt a maga javára fordítsa." Lásd: Aldrete: i. m. 25–26) és *ex tempore* egyaránt (azzal hogy hatott közönségére, hogy beszédébe akkor és ott beépítette reakcióikat). A tényt, hogy beszédeinek teljes változatát Cicero csak *azután* adta ki, hogy már előadta őket, a mai kritikusok hajlamosak elfelejteni, bármilyen nyilvánvaló is, mert jellemző módon a szöveg szerkezetére és stílusára koncentrálnak. Nagyon valószínű, hogy Cicero rögtönzésének pillanatai, csiszolva vagy sem, csak utólag kerültek be az írott beszédbe. Aldrete, i. m. 18.

Szöveg és effektus szempontjából hasonló meg nem felelést tapasztaltam Haydn Marie Esterházy hercegnőnek írt három darabból álló sorozatának első, 1784-ben publikált G-dúr szonátájában (Hob.XVI:40):



1. kotta. Hob.XVI:40 (G-dúr). Átvezetés az 1. és a 2. tétel között

A dúr és moll hangnemet váltogató variációk sorozata után, az utolsó variáció vége felé, Haydn utolszor szólaltatja meg a nyitó témát, először eredeti, díszítetlen formában. De hamarosan elemezni kezdi a kijelentést: groteszk, arpeggiált akkordok (a *hyperbole* vagy túlzás retorikus figuráját alkalmazva); majd két különálló kérdő figura (a retorikus figurát *dubitatió*nak neveznénk, vagy a kétség felkeltésének két kérdés segítségével: „Jaj, de miket mondok? hát erre jutottam?"[9]); s végül a *suspensio,* vagyis egy bizonyos ponton a beszéd felfüggesztése, ami ebben az esetben, a hallgató örömére, éppen úgy történik, ahogy azt várta. De – meglepetés! meglepetés! – rögtön szembesülnie kell az események jellegzetesen Haydnos fordulatával.[10]

9 Dido szavai Vergilius Aeneisében, Aen. iv, 595. A példát Quint. IX, iii, 24 hozza fel.

10 „Haydn módra" – ezt a kifejezést Haydn alkalmazta önmagára egy 1790. február 9. datálású, Marianne von Genzingernek szóló levelében: „Tegnap dolgoztam először úgy-ahogy haydnmódra [und So zimlich Haydnisch]." Lásd Bartha Dénes: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen.* Kassel: Bärenreiter, 1965, 229. (142. szám). [A magyar fordításhoz lásd: Bartha Dénes–Révész Dorrit (közr.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 144. – a ford.]

Az egész szakasz két tétel közötti átvezetésként funkcionál.[11] És a legvégén megszólaló tonikai akkord, a maga széles mozdulatával, egészen új hangot üt meg, egy elragadó *attacát* a presto fináléhoz: az átvezetés valóban gyakran tartalmaz *aversiót*, azaz a tárgytól való elfordulást.[12]

De mit tegyünk az ismétléssel az előadásban? Hogyan tudja valaki egyfelől felismerni Haydn „szónoki" ügyességét egy olyan hatásos átvezetés létrehozásában, amely az események pontos időzítésén alapul, másfelől eltörölni a lépések megismétlésével oly gondosan előkészített hatást és újra előkészíteni az átvezetést? Mindez olyan lenne, mint az a varázsló, aki már mielőtt befejezi előadását elárulja közönségének a trükköt, vagy – hogy tárgyunkhoz közelebb álló példát válasszunk – mint a Cicero által kigúnyolt szónok, aki nem kommunikál külső környezetével, és aki valójában saját „okosságának" áldozata.

Ezért állítom azt, hogy a leírt szakasz valójában a mű *második*, és nem az első eljátszásának megfelelő változat, amelyet Haydn, ragaszkodva a nyomtatott szöveg hagyományos ismétlőjeleihez, tudatosan vagy tudat alatt jobbnak tartott leírni, még akkor is, ha első változatnak tűnik, mintsem leíratlanul nyomdába adni: nem érdekelte, hogy a névtelen előadó esetleg félre fogja érteni döntését; Haydnt magát nem hibáztathatjuk ezért. E hipotézishez a Marie Esterházy-sorozat folytatásában közvetett bizonyítékot is találunk. Miként Somfai László kifejtette, Haydn hajlott arra, hogy egy opusz írásakor egy bizonyos zeneszerzői vagy notációs problémával foglalkozzék.[13] A tárgyalt G-dúr szonáta például Haydn első „kísérlete" arra, hogy olyan kéttételes szonátát írjon, amelynek első, variációs-tételét egy gyors, szeszélyes finálé követi. Kísérletét már a sorozat harmadik, D-dúr szonátájában (Hob.XVI:42) megismétli. Az a „megoldás" ráadásul, hogy kiírja az ismétléseket, úgy tűnik, új ötletre – két tétel közötti önálló átvezetés írására (a 102. ütemtől) – ihlette Haydnt *(2. kotta a szemközti oldalon)*.

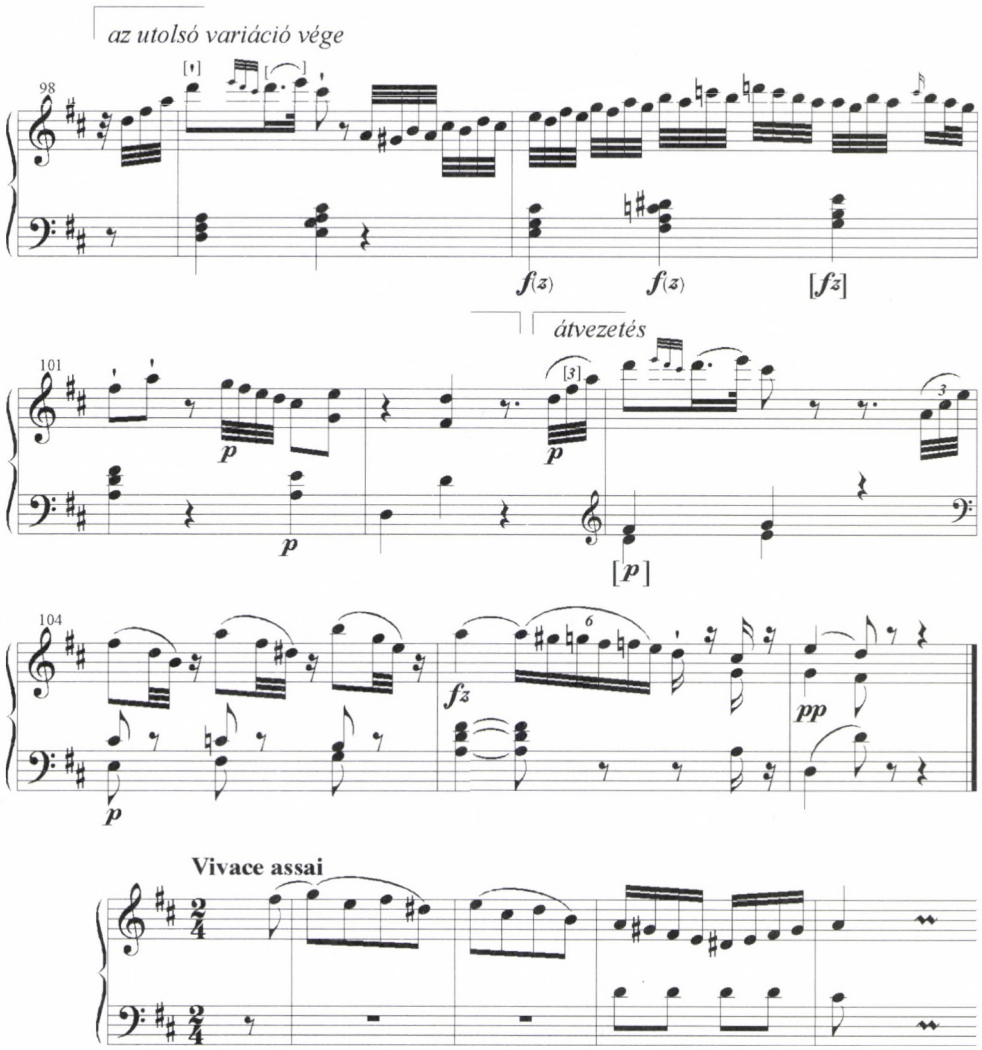
Ez az átvezetés több szempontból is emlékeztet a G-dúr-belire: mindkettőben ugyanolyan a motivikus feldolgozás; mindkettő hátra és előre is tekint (ahogy ez átvezetéseknél szokásos); mindkettő a szonáta röppályájának hasonlóan döntő pillanatában jelenik meg, az érzelmes nyitó variációk és az elragadó, szellemes finale fordulópontján.[14] De a D-dúr átvezetés szerkezete olyan áttetsző, amelyikhez

11 Mint az *Ad Herrenium* definíciójában: „átmenetnek nevezzük azt, ami egyfelől röviden felidézi az elmondottakat, másfelől röviden utal arra, ami következik; így: »Nos, már tudjátok, hogyan viselkedett a minap hazájával szemben; most azt nézzétek meg, milyen volt szüleivel szemben.«" Lásd *Ad Herrennium* IV, xxvi, 35. [A magyar fordításhoz lásd: Cornificius: i. m. 100. – a ford.]

12 Lásd Heinrich Lausberg: *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Ford.: Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, David E. Orton. Leiden: Brill, 1998, 381. (849. §)

13 Lásd Somfai László: „Opus-Planung und Neuerung bei Haydn." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22 (1980): 87–110.

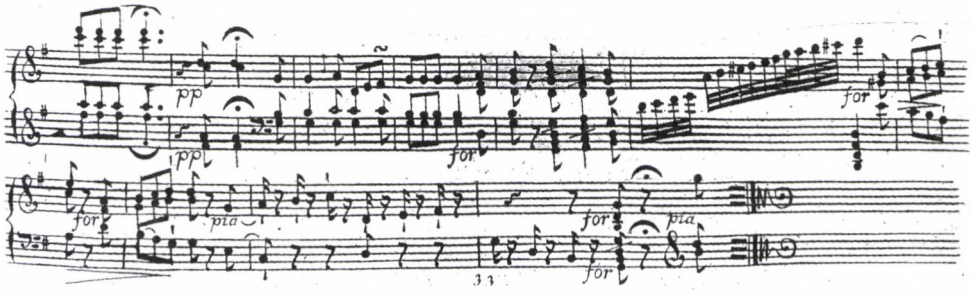
14 A második megjegyzés analitikus kidolgozást igényel. A G-dúr átvezető rész „előre tekintő" jellege a 96. és 97. ütem *dubitatió*jában két kérdő figurát mutat, ami hasonlóan kétséges [bizonytalan] minőségben (bár humoros formában) visszatér a következő tétel 16–18. ütemében. A 96. ütem a-moll figurája ugyanakkor, ahelyett hogy G-dúrra oldódna, a 35. ütemtől kezdődő konok e-mollnak nyit



2. kotta. D-dúr szonáta: átvezetés az 1. és a 2. tétel között

utat. Ezzel a problémával foglalkozni kell. A 98–99. ütem *suspensió*ja, amely ugyan késlelteti, de meg is előlegezi az oldást, meglehetősen jól fejezi ki a kettőséget: maradjunk ebben a tételben, vagy térjünk át a következőre? A D-dúr átvezetésben, a 103. ütem *a–disz* szűkített kvintje, amely meglepő, amint a lefelé haladó kvintek másodikjaként elhangzik, latolgató jellegű, bizonyos határozatlanság figyelhető meg rajta, és szinte szórakozottság is, de nagy problémát fog okozni a következő tételben: a *disz* például már a Finale 1. ütemében is zavart okoz a diszfunkcionálisan összehúzott öthangos kötőív utolsójaként. A probléma 3. ütembeli naiv elhagyása a *d*-vel a basszusban, miközben a jobb kéz körültáncolja a szűkített kvintet (*disz* hanggal), a „hibás" A-dúr zárlat útját egyengeti. Ez olyan probléma, amely óriási következményekkel jár, és egyben kiindulópontja lesz a szonáta részletekbe menő retorikus olvasatának, amelyet már máshol publikáltam. Lásd Tom Beghin: „Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob.XIV:42." In: Elaine Sisman (szerk.): *Haydn and His World*. Princeton: Princeton University Press, 1997, 201–254.

a G-dúr nem mérhető. Míg a D-dúr átvezetés, amely egyértelműen a két tétel vége, illetve kezdete között helyezkedik el, saját egyértelmű identitással rendelkezik (a kottalapon és az előadásban egyaránt), a G-dúr átvezetés, amely beépül az 1. tétel szerkezeti kötelékébe, kinő – hogy így fejezzem ki magam – a nyomtatott szöveg állapotából, és tényleges önazonosságát csak az előadás folyamatában mutatja meg.[15] Ez az átvezetés a G-dúr szakaszt nagyon hatásossá teszi. De ugyanakkor a szöveg és előadás között elfoglalt varázslatos helyzete notációs kihívást is jelent. Érdemes megjegyeznünk, hogy a Heinrich Philipp Bossner-féle első kiadás *(lásd a 3. kottát) nem* tartalmazza a modern kiadás *(lásd az 1. kottát a 393. oldalon) primo* és *secundo* jeleit, amelyeket később feltehetően közvetlenül Haydn kéziratából másoltak át.[16] Ahelyett, hogy az előadó, amikor megnézi Haydn notációját, hiábavaló módon próbálja meg megoldani az „első" és „második befejezés" kérdését, először inkább észlelnie kell a problémát, majd pedig meg kell kísérelnie megoldani.



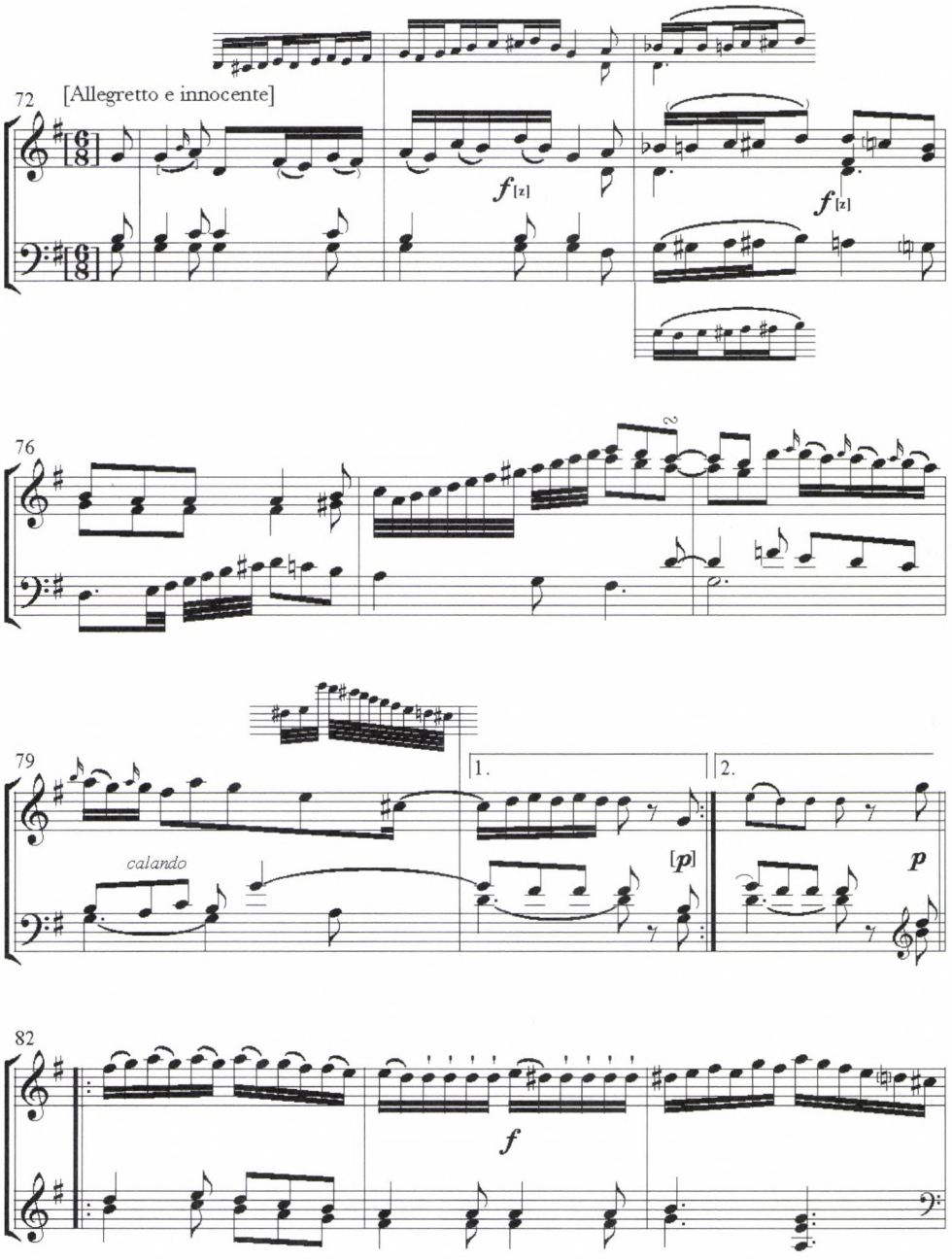
3. kotta. G-dúr szonáta Hob.XVI:40, I. tétel. 90. ütemtől a végéig, az eredeti 1784-es Bossler-kiadásból

De hát akkor hogyan „olvassuk" az utolsó változatot? A 4. kotta az én előadásom leírt verzióját tartalmazza, és két kottaméretet használ az előadott és nyomtatott szöveg megkülönböztetésére. Végighaladni az egész tételen, tapasztalatokat szerezni a téma (1–24. ütem) és az első variáció (37–60. ütem) átjátszásával, „rekonstruálni" az első verziót – viszonylag könnyű feladat. Ebben az A–B–A' szerkezetben, a három G-dúrban lévő variáció közül az utolsóban (amelyben a C–D–E' kétszer jelenik meg g-mollban), az A'-szakaszt az A mintájára díszítem ki, de nem modulálok az V. fok felé, hanem lekerekítem egy autentikus zárlattal. Ez a változat nemcsak hogy sokkal erőteljesebb, mint az előzők (amelyek meglepően kevesebbnek mutatkoznak a pianissimóig eső pianóval az utolsó domináns szeptim záró fortéja előtt, amely azonban sohasem válik igazi fortissimóvá), de az előző variációk két hangfaja

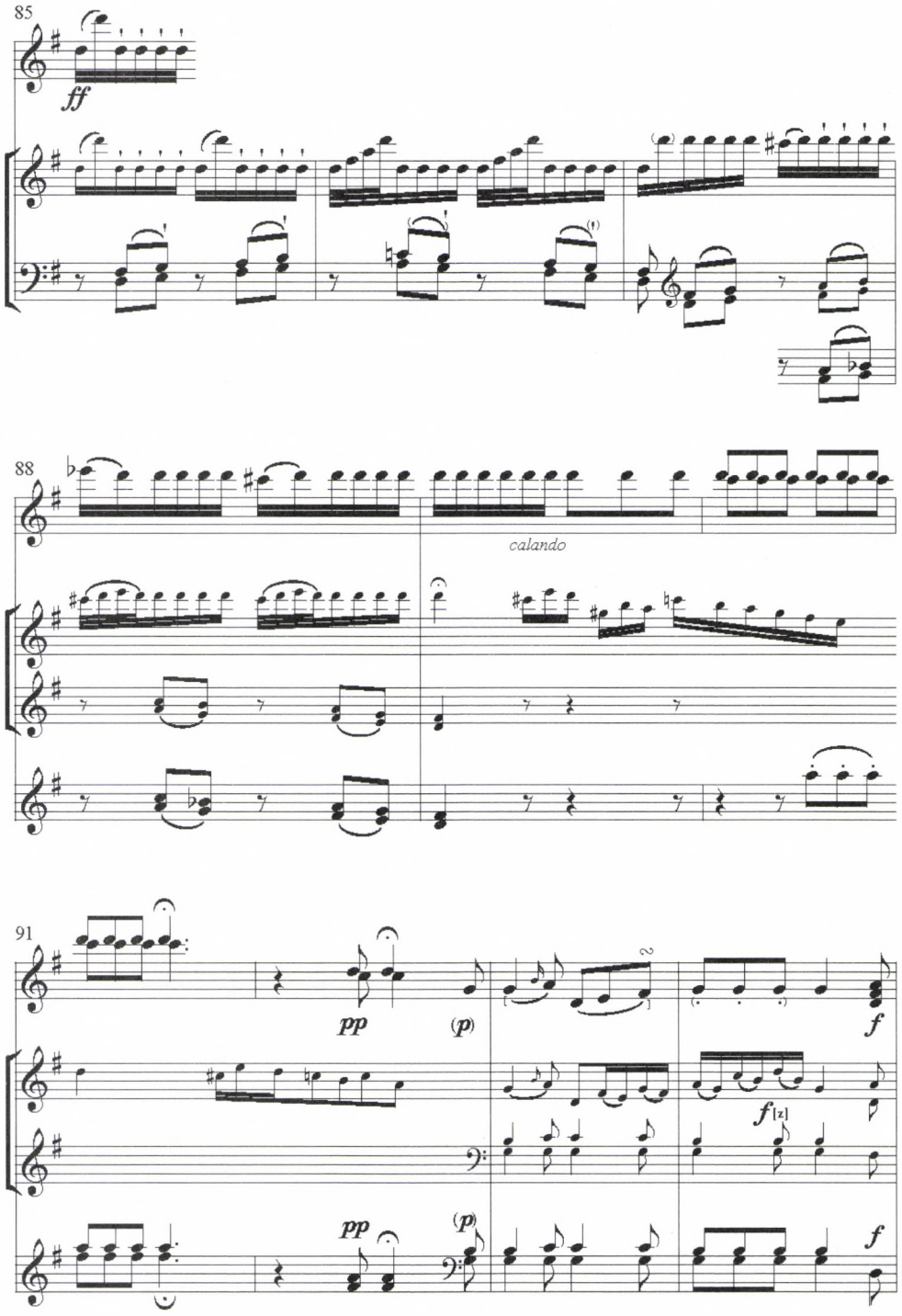
15 A különbség talán a következő terminusok alkalmazásával ragadható meg: a D-dúr esetében *transitus*, míg a G-dúrban *transitio*. A „transitus" a *dispositio* strukturális szintjén jelent átvezetést; a „transitio" ugyanakkor egy retorikus figura, és az *elocutió*hoz tartozik. Lásd Lausberg: i. m. 159–160. (343–347. §).

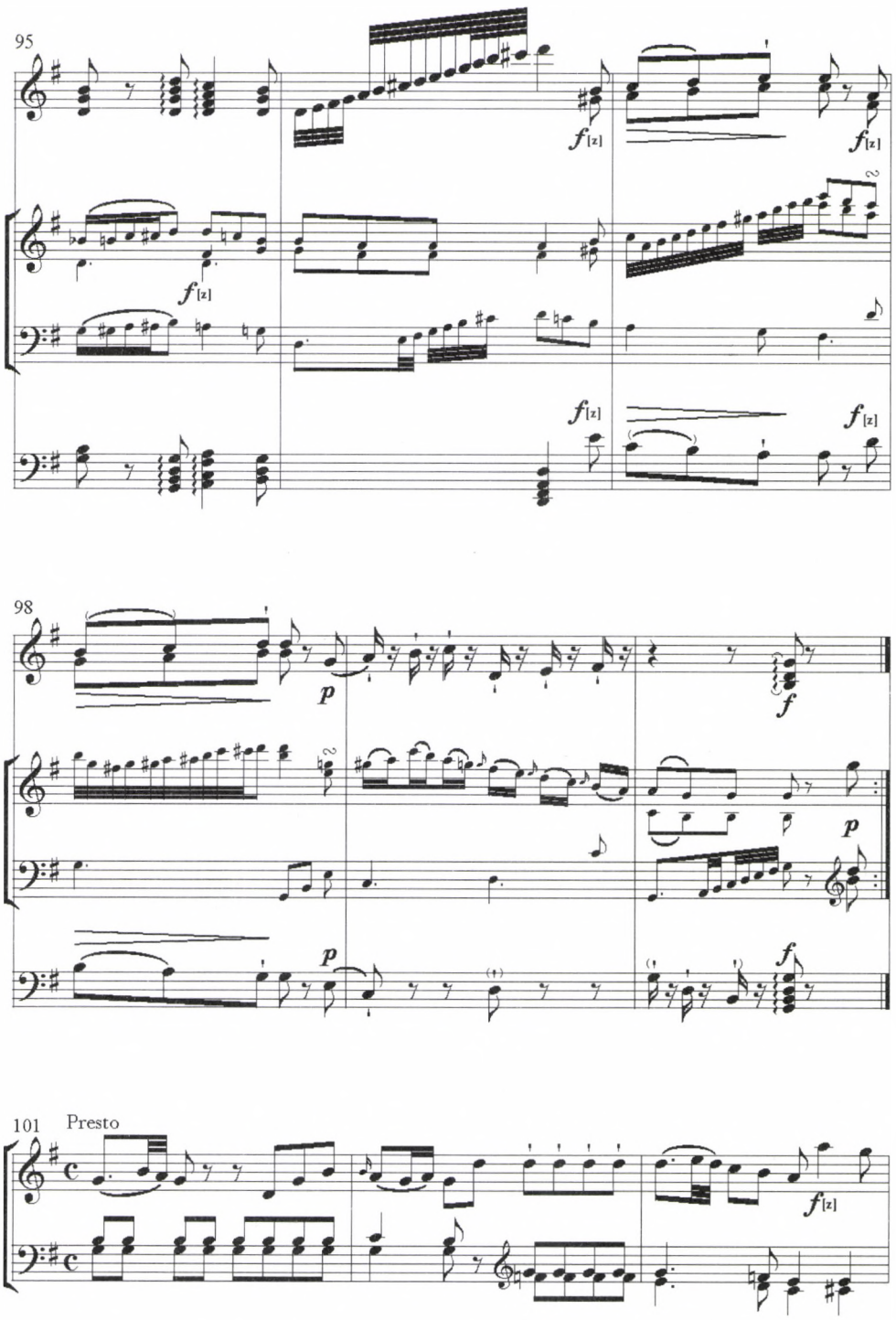
16 Alkalmam nyílott ezt ellenőrizni a Yale Egyetem egyik kéziratpéldányának másolatán.

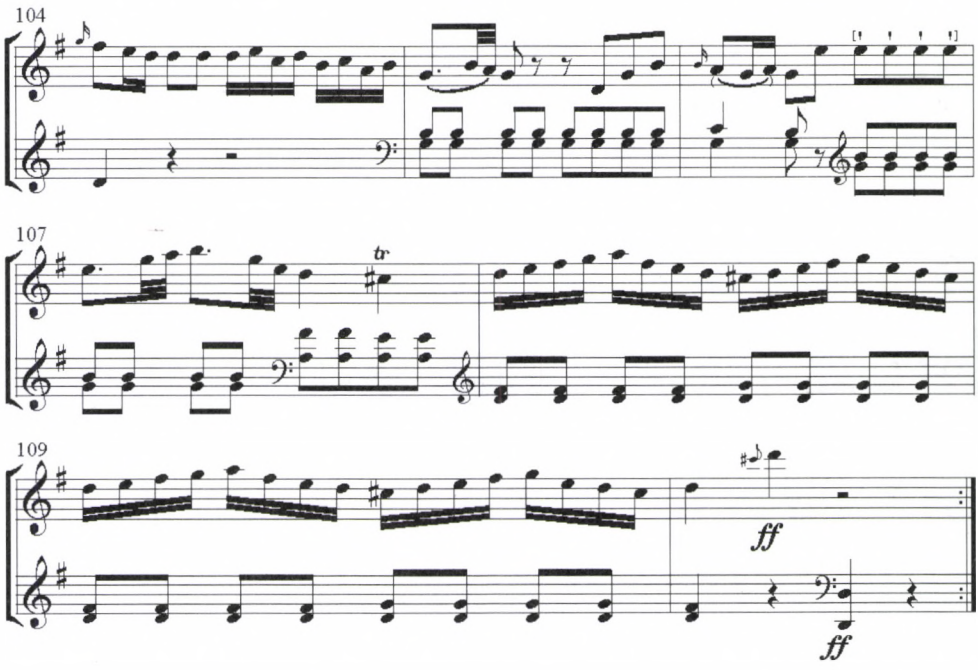
(G-dúr és g-moll) a 86–87. ütemben érzékletesen össze is kapcsolódik, egy utolsó patetikus–dramatikus gesztusként a tétel befejezés előtt, s ezzel egy időben a következő tételbe való átvezetésként is szolgál.



4. kotta (397–400. oldal). G-dúr szonáta Hob.XVI:40, I. tétel, 73. ütemtől a végéig, ismétléssel. Az utolsó variáció, amely az átvezetést is tartalmazza, Tom Beghin előadása szerint


85
ff
88
calando
91
pp
(p)
f
f[z]
pp
(p)
f


95
f [z]
98
p
f
101
Presto



Haydn szövegei a retorikus folyamat egyik fokozatát képviselik. Miként Cicero szövegei, ezek is *tükrözik* az előadást, de semmiképpen sem az *egész* előadást. Több kijelentéssel is megerősíthető, hogy Haydnt mint zeneszerzőt elsődlegesen szövegeinek *előadása* érdekelte: arra vágyott, hogy bizonyos *effektusokat* hozzon létre, és hogy közönségéből kiprovokáljon bizonyos reakciókat;[17] híres Applausus-levelében, amely a dél-ausztriai Zwettl apátsága által rendelt kantáta kottáját kísérte, Haydn elpanaszolja: az, hogy nem ismeri az előadókat és az előadás helyszínét, „megnehezítette" munkáját a kantátán;[18] Artariához küldött egyik levelében pedig arra kérte a kiadót, hogy késleltesse egy dalgyűjteményének kiadását addig, amíg lehetősége nem nyílik rá, hogy ő maga előadja – vagyis hogy személyesen eljátssza és elénekelje – azokat Bécs „kritikus házaiban"; elmagyarázta, hogy „jelenlétével és a hiteles előadással [wahrer Vortrag] kell a mesternek jogait megőriznie."[19] (A németben a Vortrag szót éppenséggel a retorikai „előadás" értelmében is használják.)

De mit mondhatunk billentyűs szonátáiról? Ki beszél hozzánk belőlük? Maga Haydn szólítja meg az előadót (és ebben az esetben az előadó azonos a „hallgatóval"), vagy inkább az előadó kölcsönöz szavakat és gondolatokat Haydntól, hogy ezeket „saját", közönséghez szóló beszédében felhasználja? Igaz, hogy Haydn az 1770-es évek Bécsében egy új kettős realitással szembesült: egyfelől a zeneműkiadás, másfelől a műkedvelő billentyűs játékosok – szinte kizárólag nők – új és növekvő piacával. Szonátáiból nem készül több kéziratos másolat közelebbről meghatározott tanítványok vagy saját maga számára – ettől kezdve az átlagos bécsi műkedvelő billentyűs játékosok számára ír. Mintha Haydn azzal akarná ellensúlyozni az előadás kontrollja feletti fizikai veszteséget, hogy notációja sokkal világosabb

lesz.[20] Hogy segítő kezet nyújtson potenciális vevőjének, elkezdi beilleszteni a kottába a díszítéseket, a *Hauptsatz*ok (főgondolatok) enyhén variált ismétléseit, a cadenzákat és *Eingang*okat (rávezetéseket) stb. A-dúr szonátájában (Hob.XVI:26) már egyértelműen élvezi a „láthatatlan mester" új szerepét, amikor „imaginárius tanítványának" a következő szokatlan feladatot adja: a minuettet és a triót visszafele, vagyis „al rovescio" kell játszani *(5. kotta a 402. oldalon)*.

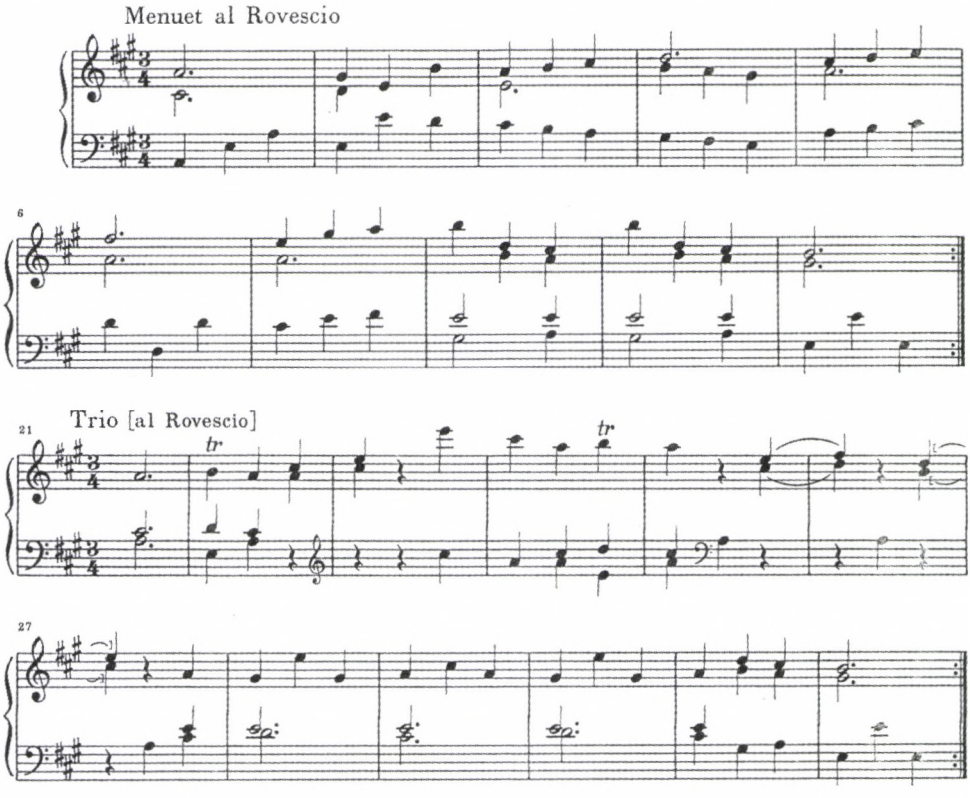
Napjaink koncertelőadásaiban nehéz, sőt szinte lehetetlen rekonstruálni e kapcsolat személyes mozzanatát, amikor a kuncogó mester arra kényszeríti szegény tanítványát, hogy az előírt hangokon visszafele haladjon. Ez a fajta spontaneitás örökre elveszett, a modern előadó már csak színpadias gesztusokkal teremtheti meg újra a hatást: (a szó legszorosabb értelmében) megvakarja a fejét, közli a közönséggel, amit Haydn mondatni akar vele, és a dolgot mintegy *prima vista:* a megfelelő tétovázással és hibákkal adja elő. A zavarba ejtő hatás mégis utat nyit a tisztelgő elismerésnek, amikor előadó és hallgató fokozatosan tudatosítja a látszólagos értelmetlenséget, és a szakasz minden újabb megjelenésekor (négyszer az egész Minuetben, kétszer a Trióban) egyre jobban méltányolja azt a kontrapunktikus tudást, ami egy

17 Az egyik Frau von Genzingernek szóló levelében például, amelyet 1792. március 2-án írt Londonban, elmagyarázza, miért nem tudja még elküldeni neki azt a szimfóniát, amelyet neki ajánlott (D-dúr szimfónia, No. 93), „először, mert utolsó tételét megváltoztatni és megszépíteni szándékozom; az első tételhez képest túl gyenge, erről mind magam, mind a publikum részéről meggyőződtem, ugyanis a múlt pénteken adtam elő először." (Erstens weil ich willens bin, das letzte Stück von derselben abzuändern, und zu verschönern, da solches in rücksicht der Ersteren Stücke zu schwach ist, ich wurde dessen sowohl von mir selbst als auch von dem Publico überzeugt, da ich dieselbe vergangenen freytag zum erstenmahl producirte.) Lásd Bartha: i. m. 280. (174. szám). A magyar fordításhoz: Bartha–Révész: i. m. 205. Hogy változtatott-e Hadyn, vagy nem, nem állapítható meg. Lásd. H. C. Robbins Landon: *Haydn in England 1791–1795.* A *Haydn: Chronicle and Works* 3. kötete. Bloomington: Indiana University Press, 1976, 521.

18 „Solte ich etwa mit meiner arbeith den geschmack [der Herrn Musicis] nicht errathen haben, ist mir hierinfals nicht übl zu nehmen, weil mir weder die Persohnen, noch der orth beckant sind, die verhellung dessen hat mir in wahrheit diese arbeith sauer gemacht." Lásd Bartha: i. m. 60. (8. szám). [Ha valamiben nem találtam volna el az ízlésüket, ne vegyék zokon. Sem a személyeket, sem a helyet nem ismerem, s ez munkámat csak megnehezítette.] A szöveg egy olyan hosszú levél utolsó bekezdéséből származik, amely előadói utasítások egész sorát tartalmazza. A levél nyitó sorában Haydn azt is elmagyarázza, miért: „Mivel ennél az *Applausus*nál személyesen nem lehetek jelen, szükségesnek tartok az előadásra vonatkozó egy s más magyarázatot. [Weilen ich bei diesen Applaus nicht selbst zu gegen seyn kan, habe ein und andere Ercklärungen vor nöthig gefunden.] Lásd uo. 58. és Heinrich Wiens–Irmgard Becker-Glauch: *Joseph Haydn: Applausus 1768.* Joseph Haydn Werke, Reihe XXVII, Band 2. München: Henle Verlag, 1969, 1. A magyar fordításhoz lásd: Bartha–Révész: i. m. 38., 35.

19 „Besonders aber bitte ich Euer Hochedlen, diese Lieder niemanden zuvor anschreiben oder singen oder gar aus Absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren verfertigung, die selben in den critischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren vortrag muß der Meister sein Recht behaupten." Haydn levele Artariának, 1781. július 20. Lásd Bartha: i. m. 101. (35. szám). [„Hangsúlyozottan kérem pedig Nagyságodat arra, hogy ezeket a dalokat előre senki le ne másolhassa, ne énekelhesse vagy torzíthassa el éppenséggel szándékosan, mivel azokat elkészültük után én magam éneklem majd a kritikus házakban. Jelenlétével és a hiteles előadással kell a mesternek jogait megőriznie."] A magyar fordításhoz lásd: Bartha–Révész: i. m. 73.

20 A modern kiadások, köztük a *Joseph Haydn Werke* egyszerűen gondoskodnak a „megoldásról" a nyomtatásban, anélkül hogy arra késztetnék az előadót: latolgassa egy kicsit e furcsaságot.



5. kotta. Hob.XVI:26., III. tétel

ilyen palindroma *komponálásához* szükséges.[21] Az előadáskor egymásra támaszkodó hallgató, előadó és zeneszerző kapcsolatának e gazdag példája azonban nem szabad elmossa az egyszerű valóságot, azt, amikor *Haydn saját szonátáit játssza*. Egészen biztos, hogy nemcsak dedikálta szonátáit hercegének, Esterházy Miklósnak, de elő is kellett adnia azokat előtte, feltehetően előkelő vendégek jelenlétében.[22] És a Marie Esterházy-szonáták egy bizonyos Rettensteiner atya birtokából származó kottájából tudjuk, hogy Haydn ezeket a szonátákat eljátszotta neki.[23] Még tovább is

21 E kontrapunktikus *tour de force* felismeréséből indul ki Gretchen Wheelock e tétel tárgyalásakor, mégpedig a mű korábbi változatából G-dúrban, a 47. szimfónia menüettjében és triójában. Lásd *Haydn's Ingenious Jesting with Art: Contexts of Musical Wit and Humor*. New York: Schiremer Books, 1992, 67–68. Mindez természetesen helyes a hallgató szempontjából: a hallgató kipróbált előadást hall. Másfelől azonban, ha képesek lennénk arra, hogy tanúi legyünk, miként hatott Haydn zenekara tagjaira a próbájuk kezdetén, az ... felbecsülhetetlen érzék érzés lenne.

22 A szonátasorozat publikálását a Kurzböck Császári Kiadónál feltehetően Mária Terézia 1773. szeptemberi eszterházai látogatása motiválta: hallhatta Haydn billentyűs előadását. [Lásd Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 137.] Ugyanakkor csak az lehetett megfelelő, ha Haydn első kiadott billentyűs sorozatát saját kiváló hercegének ajánlja. Érdekes módon Haydn kiadott szonátáinak ő az egyetlen férfi dedikáltja, az összes többit nőknek ajánlotta.

23 Lásd a 67. jegyzetet.

mennék: éppen szólószonátáinak előadása az, ahol az akár kicsi, akár nagy közönség előtti beszéd beszéd jellege a legdirektebb módon nyilatkozik meg, s amelyben annak a Haydnnak az ügyessége, akit a zene „Gellert"-jének, „Bossuet"-jának vagy éppen „Shakespeare"-jének neveztek, és akinek retorikus érzékét Ciceróéhoz hasonlították,[24] különleges hangsúllyal mutatkozott meg.[25]

A Hob.XVI:49 (a „Genzinger"-szonáta) autográfja kivételes módon tanúsítja Haydn integráló szemléletét, amely az ötlet kigondolásától a retorikus figurán át egészen a deklamatorikus gesztusig vezet *(lásd az 6. kottát a 404. oldalon).* Az első tétel második oldalán, miután már megerősítette a B-dúr domináns hangnemet, úgy tűnik, Haydn arra készül, hogy ebben a hangnemben lezárja az expozíciót. Semmi sem akadályozhatja meg őt ebben. Ennek az elvárásnak a közegében Haydn a *dubitatio* retorikus figurájával, vagyis a kétkedés tettetett kifejezésével játszik. Először *tényleg* úgy tűnik, mintha megerősítené a B-dúrt, de igen hamar egy botorkáló harmóniamenetben találja magát, amely azzal fenyeget, hogy kifut a keze közül. Mintha pánikba esne, megáll: mégpedig egy megtévesztő c-moll zárlatnál. Kínos csönd következik. *És éppen ezen a ponton hagy üresen Haydn majdnem fél sornyi drága kéziratpapírt.*[26] Lapoz egyet, s ezzel vizuálisan is előadja a *dubitatiót.* (Még akár azon is eltűnődhetünk, milyen lehetett az arckifejezése.)[27] Mi lesz most? Az első, ami eszünkbe ötlik: időt nyerni! A korábbiakból ismerős ritmikus formában megismét-

24 Ezek a jelzők mind jól ismertek a Haydn-irodalomban. Lásd például: Elaine Sisman: „Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality." In: uő (szerk.): *Haydn and His World.* Princeton: Princeton University Press, 1997, 3–56.; Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, 135.; David P. Schroeder: *Haydn and the Enlightment: The Late Symphonies and Their Audience.* Oxford: Clarendon Press, 1990. A Cicero-analógiához lásd: „E zeneszerző művei a szónoklástan fegyverzetének igazi arzenálját vonultatják fel, s felölelik mindazt, ami a mai zeneelméletben lehetséges. Bennük, akárcsak Cicero beszédeiben, szinte minden felhasznált retorikus figura megtalálható; többek között a *gradatio,* az *antitheton,* a *dubitatio,* az *isocolon,* a *repetitio,* a *congeries,* az *epilogus,* a *synonyma,* a *suspensio;* de a legkivételesebb mégis az, ahogy a *reticentiát* és az *aposiopesist* használja, amelyek, ha gyors tételek valamelyikében alkalmazza őket, csodálatos hatást váltanak ki." Lásd Giuseppe Carpani: *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn.* 2. kiadás. Padua: 1823, fakszimile kiadás: Bologna: 1969, 71.

25 Heinrich Christoph Koch (1749–1816) írja: „A kétszólamú vagy a szólószonáta, mivel egy ember személyes érzelmeit fejezi ki, szükségszerűen a kifejezés és az ábrázolt érzelmek változásainak legalaposabb kifinomultságát követeli meg." Lásd: *Introductary Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody.* 3. és 4. szakasz. Ford.: Nancy Kovaleff Baker. New Haven, London: Yale University Press, 1983, 203. Nem meglepő, hogy Johann Nikolaus Forkel éppen C. Ph. E. Bach egy billentyűs szonátáján alkalmazza legteljesebben és legcélzatosabban segítő szándékkal saját zenei retorika elméletét, vagyis egy olyan szerzőn, aki – hogy újból Koch szavaival éljünk – „a németek közt éppen ilyen típusú kompozícióival tűnt ki." I. h. Forkelhez lásd: fent.

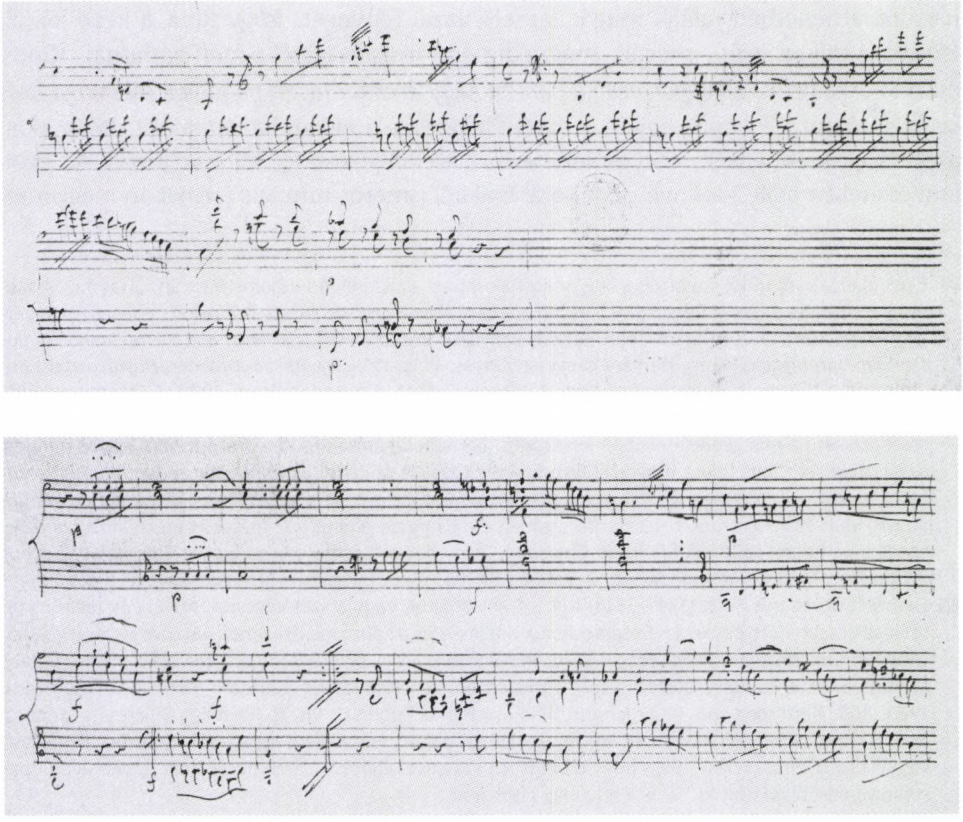
26 A kézirat fakszimiléjét a bécsi Universal Edition adta ki (UT 51016). Hasonlóképpen, de nem ennyire látványosan lapoz Haydn az utolsó tétel *minoréja* előtt. E kézirat részletesebb elemzését lásd: James Webster: „The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata No. 49 in E Flat." In: Sieghard Brandenburg (szerk.): *Haydn, Mozart & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period.* Oxford: Clarendon Press, 1998.

27 Előadásomat jelentős mértékben inspirálta John Walker 1810-ből származó leírása a *dubitatióról*: „A szemöldökök összehúzódnak, a fej a mellre hajlik, a szemek lefelé fordulnak, a száj lezárul, az ajkak összehúzódnak." Lásd: uő: *Elements of Elocution: in which the principles of reading and speaking are investigated.* Boston: D. Mallory, 1810, 349.

li az A-dúr akkordot[28] (lásd a tétel kezdetének 2., 6., 10. stb. ütemét). Csak a negyedik, valamiféle eredményre, *bármilyen* eredményre vezető kísérletnél sikerül végre visszatalálnia a B-dúr modulációhoz, mégpedig egy kromatikus *tour de force* alkalmazásával: a bő szextes akkordot domináns követi. A technikai könnyedség, amellyel a szónok képes kiszabadítani magát a látszólagos zsákutcából, bámulatba ejtő. A domináns hangnem végleges megerősítése és az expozíció vége így még meggyőzőbben szól. És éppen ez a *dubitatio* célja. Quintilianus szerint

> az előadás hitelét növeli valamelyest a habozás [*dubitatio*] is, amikor színlelve azon töprengünk, honnan is kezdjük, hol fejezzük be, mit mondjunk el mindenképp, vagy hogy egyáltalán beszéljünk-e?[29]

(A színlelés a kulcsszó: ha a kételkedés igazi lenne, nem lehetne retorikus figura.)

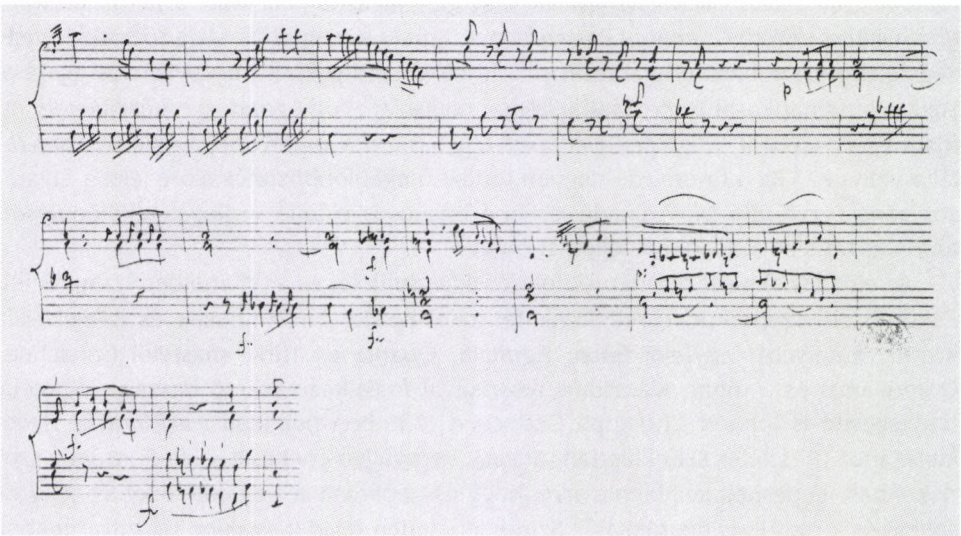


6. kotta. Genzinger-szonáta Hob.XVI:49, az autográf 1. tétele, 40–64. ütem

28 Walker így folytatja: „Hirtelen az egész test megváltoztatja a helyzetét, mint aki felfedezett valamit; majd visszahullik az előbbi szemlélődésbe; a test mozgása nyugtalan és egyenetlen, néha gyorsan, néha pedig lassan mozog; a beszéd közbeni szünetek hosszúak, a hang színe nem egyenletes, a mondatok széttöredeznek, vagy befejezetlenül maradnak." Uott.

29 Lásd Quint. IX, ii,19.

Nehéz, ha ugyan nem lehetetlen megismételni egy bizonyos gondolat figuráját (mint amilyen például a *dubitatio*) ugyanolyan, vagy éppen erősebb hatással. A visszatérésben Haydn csakugyan játékos appoggiaturákat ad hozzá (a 179. ütemtől, *lásd az 7. kottát*). Olyan ez, mintha meghívná a hallgatót, hogy vegyen részt az ő élvezetében: „Emlékszel az előző alkalomra, amikor becsaptalak?"



7. kotta. Ugyanaz a szonáta és tétel, az autográf 179–186. üteme

Mégsem szükséges megidéznünk magát Haydnt, az „eszményi" szónokot. Mint összetett entitás *az* ideális zeneszerző–előadó szinte mindegyik 18. századi, előadásról szóló értekezésben megtalálható, *különösképpen* azokban, amelyek a billentyűs játékról szólnak (ahol a legkönnyebben feltételezi a hallgató, hogy az előadó és a szerző egy és ugyanazon személy). C. Ph. E. Bach számára az a tény, hogy az előadó valaki más művét is játszhatja, teljesen lényegtelen. 1753-ban úgy fogalmaz, hogy

> [az előadó] kötelessége, [hogy a mű érzelmeit átélje,] elsősorban azokban a művekben mutatkozik meg, amelyeket kifejezőnek szánnak, *akár saját mű, akár mástól származik;* utóbbi esetben az előadónak ugyanazokat az érzelmeket kell éreznie, mint amelyeket az alkotó az idegen mű alkotásakor érzett.[30] *(Kiemelés tőlem. T. B.)*

Más szavakkal: az előadónak vissza kell idéznie a mű komponálásának folyamatát, és annak érdekében, hogy így tegyen, egyrészt meg kell értenie az érzelmeket és a gondolatokat *(Empfindungen* és *Gedanken),* másrészt a figurákat *(Figuren),* ame-

30 „Die Schuldigkeit [sich alle Affeckten setzen zu können] beobachtet [der Musickus] überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letzten Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte." Lásd Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen.* [I. rész] Berlin, 1753. Fakszimile: Kassel: Bärenreiter, 1994, 122.

lyek kifejezik őket. Érdemes megfigyelni azt a finom változást a zeneszerző–előadó viszonyában, amit a Bach utáni generációban Daniel Gottlob Türk 1789-es értekezése mutat. Úgy tűnik, Türk elképzelése szerint a kettő inkább egyazon csapat tagja, amelyben a zeneszerző és az előadó elkezdi megosztani a feladatokat és a tudást: vannak olyan technikai dolgok, amelyeket az előadónak már egyáltalán nem kell tudnia.[31] Miközben Bach értekezését még úgy olvashatjuk, mint a fantáziáláshoz *(fantasieren)* vezető *Gradus ad Parnassum*ot, amely a szabad fantázia rögtönzésének végső, professzionális elsajátítását tűzi ki célul, addig Türk improvizációs eljárása sokkal pragmatikusabb: például arra kéri olvasóját, hogy gondosan készítse elő és írja meg a cadenzát, majd pedig adja elő úgy, „mintha éppen abban a pillanatban találta volna ki." Ez a finom, de nagyon fontos megkülönböztetés előre jelzi a hivatásos zeneszerző (aki *lehet* előadó is) és a hivatásos előadó végleges elkülönülését, ami a következő századokat jellemzi majd.[32]

Az előadás aktusát retorikus kifejezésekkel írták le, és – feltehetően – fogták fel. Feltűnő párhozamokra figyelhetünk fel azok között a terminusok és kifejezések között, amelyeket egyfelől Bach, Agricola, Quantz és Türk, másfelől Gottsched, Quintilianus és a többi, klasszikus retorikával foglalkozó szerző használ. Agricola ténylegesen is Johann Christoph Gottsched 1739-ben publikált *Ausführliche Redekunst*jához [Részletes szónoklattan] utasítja becsvágyó énekesét, akinek, mint a szónokoknak, képesnek kell lennie arra, hogy összepárosítsa a deklamációt az affektusokkal és a retorikus figurákkal.[33] Szinte lehetetlen feladat az ilyen párhuzamokból egy teljes listát összeállítani, de talán szükségtelen is, mivel csak a nyilvánvalót bizonyítanánk vele: a retorika gondoskodott a mindent átfogó elméleti alapokról. Csak néhány példát szeretnék bemutatni, de ezek mindegyike valamivel finomabb, mint Quantz inkább nyers nyitómondata, mely szerint „a zenei előadást *(Vortrag)* a szónok előadásához *(Vortrag)* hasonlíthatjuk."[34] Az előadásról *(Vortrag)* szóló első paragrafusában C. Ph. E. Bach az ideális előadóról mint „érthető, tetszetős, megindító zongoristá"-ról beszél,[35] s ez egyértelmű utalás a szónok három feladatára: a tanításra, a szórakoztatásra és a megindításra *(docere, delectare, movere)*. (Igaz, a „megindítás" a német zeneesztétikában elhomályosította a másik kettőt, s az előadás végcéljává vált, a meggyőzés *(persuadere)* magasabb fokozatává.)[36] Híres 13. paragrafusában (amely „a muzsikus nem hathat meg másokat, csak ha maga is meghatódik" mondattal kezdődik, s ez egyenes ágú leszármazottja Horatius mondatának: „előbb te zokogj, ha könnyeztetni akarsz")[37] Bach annak az előadónak a képét festi meg, aki gyenge és szomorú lesz a gyenge és szomorú szakaszoknál: „Ezt *látni* és *hallani* rajta" – írja. William Mitchell angol fordítása, amely a „látás"-t és a „hallás"-t közömbös „befogadás"-sá[38] kombinálja, sajnos csökkenti a megfelelő arckifejezések és gesztusok vizuális jelentőségét, amelyet Bach szónokok és előadók esetében egyaránt hangsúlyoz: „a nem megfelelő grimaszokat" vagy „ártatlan rossz gesztusokat" szembeállítja a „megfelelő arckifejezés"-sel (vagyis azokkal, amelyek párba állíthatók a szavakkal vagy a zenével) és a „jó gesztusok"-kal (vagyis azokkal, amelyek – mint C. Ph. E. Bach írja – „segítenek abban, hogy szándékainkat eljuttassuk a hallgatóhoz").[39] Egy ugyanilyen ponton meséli el Quintilianus a nagy tükör előtt szónok-

31 Egy példa erre a következő, cezúrákkal kapcsolatos, kisebb betűmérettel nyomtatott jegyzet, amelyet Türk a legbuzgóbb tanítványoknak szánt: „E cezúrák közelebbi magyarázata, hogy hol kell őket alkalmazni például, mit ad hozzájuk a kísérő harmónia stb., elsősorban a zeneszerzőre tartozik. A közönséges előadóművésznek csak annyit kell tudnia, miként kell megfelelő módon az előadásba beillesztenie." [„Eine nähere Erklärung dieser Ruhestellen, wo sie z. B. anzubringen sind, was die zum Grunde liegende Harmonie zur Bewirkung derselben beyträgt u. s. f. gehört mehr für den Komponisten. Der blos ausübende Musiker braucht sie nur zu kennen, um seinen Vortrag zweckmäßig darnach einzurichten."] Lásd: Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig, 1789. Fakszimile: Kassel: Bärenreiter, 1997, 344.

32 „Aus dem Vorigen [vagyis hogy a cadenza inkább a fantáziához kell hasonlítson, s nem egy szabályos kompozícióhoz] folgt, daß eine vielleicht mit noch so vieler Mühe auswendig gelernte oder vorher aufgeschrieben Kadenz doch so ausgeführt werden muß, als wären es blos zufällig und ohne Auswahl hingeworfene Gedanken, welche dem Spieler eben erst einfielen." Kisebb betűkkel ki is fejti ezt: „Én például a biztos utat választanám és előre elkészíteném a cadenzát. Végeredményben a hallgató úgysem fogja tudni, hogy a előadó éppen akkor találja-e ki, vagy már előkészítette, feltéve persze, hogy az előadás olyan, amilyennek lennie kell." [„Ich wenigstens würde lieber den sicherern Weg wählen, und die Kadenz vorher entwerfen. Ob sie der Spieler eben erste erfindet, oder bereits entworfen hatte, kann der Zuhörer ohnedies nicht wissen, vorausgesetzt daß die Ausführung soist, wie sie seyn soll."] Lásd: Türk: i. m. 313.

33 „Feltétlenül szükséges, hogy az énekes megtanulja – a szónoklattanból, vagy jó szónokok szóbeli instrukcióiból, ha rendelkezik ilyennel, vagy legalább előadásaik aprólékos megfigyeléséből –, milyen hang-típusra van szükség ehhez az affektushoz, vagy ahhoz a retorikus figurához; ahogy Gottsched *Redekunst*-jának a szónok jó előadásmódjáról szóló fejezete tanítja alaposan és gondosan." [„Dieses aber ist höchstnötig, daß ein Sänger, aus Redekunst, oder durch mündliche Anweisung guter Redner wenn er sie haben kann, oder doch durch genaue Bemerkung ihres Vortrags lerne, was für eine Art des Lautes der Stimme zur Ausdrückung jedes Affeckts oder jeder Figur der Rede nöthig sey; wie solches *Gottscheds Redekunst*, im Hauptsache *vom guten Vortrage eines Redners* vorzüglich gründlich und ausführlich lehret."] Lásd: Pier Francesco Tosi és Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin, 1757.; Fakszimile: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1994, 139. (Agricola kiemelései.) (Sajnos nem ajánlhatom Julianne C. Baird fordítását *(Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 163.), sem e szakasz, sem pedig az egész tanulmány esetében: szövegében túl sok a pontatlanság. Ebben a részletben például a „Vortrag"-ot dikciónak fordítja.

34 *(Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden.)* Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiére zu spielen*. Berlin, 1752. Fakszimile: Kassel: Bärenreiter, 1997, 100. (XI, 1).

35 *(ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste)*

36 Szinte szórakoztató példája ennek Quantz. Miután összeveti a szónokot és a muzsikust, a továbbiakban is azt fejtegeti, hogy „a szónok és a muzsikus, mind az előadandó dolog kidolgozásában *(Ausarbeitung)*, mind pedig magában az előadásban ugyanazt a hármas célt tűzi ki maga elé: 1. megragadni a szívet *(sich der Herzen zu bemeistern)*, 2. felkelteni és lecsöndesíteni az érzelmeket *(die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen)*, 3. elvezetni a hallgatót hol ehhez, hol ahhoz az érzelemhez *(die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen)*." Itt háromszor ugyanaz a *movere* jelenik meg! (Az egyetlen, itt is használható retorikai analógia a hármas osztás eszméje lenne.) I. m.

37 Horatius: „Ars poetica." 102–103. sor. Ford.: Muraközy Gyula. In: *Horatius összes versei*. Budapest: Corvina, 1961, 119–138. Ide: 122.

38 „Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an." Lásd: Bach: i. m. I. kötet, 122. Mitchell a következőképpen fordítja ezt: „Bágyadt, szomorú szakaszoknál az előadónak bágyadttá és szomorúvá kell válnia. Mivel így a darab kifejezését tisztábban fogadja be a közönség." Lásd: Carl Philipp Emanuel Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Ford. és közr.: William J. Mitchell. New York: Norton, 1949, 152.

39 „Ellenben, ha a taglejtés és arcjáték elütne szavainktól, ha szomorú dolgot jókedvűen mondanánk el, ha valamit fejcsóválva helyeselnénk: akkor szavainknak nemcsak hogy érvényt nem szereznénk, de még hitelre sem találnának azok." Quint. XI, iii, 67. „Amilyen alkalmatlanok és ártalmasak a rossz gesztusok, éppoly hasznosak a jók, amennyiben segítenek minket abban, hogy szándékunk [eljusson] a hallgatókhoz." [„So unständig und schädlich heßliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen."] Bach: i. m. I. kötet, 122. (13. §)

latot gyakoroló Démoszthenész történetét.[40] C. Ph. E. Bach inspirált arckifejezése, miközben a clavichordon fantáziál – „szeme mozdulatlanná merevült, alsó ajka lefelé hajlott, és izzadtságcseppek hulltak arcáról" –, Charles Burney leírásában vált híressé.[41] (A tanításban én nagyon gyakran beszélek az előadás e vizuális szempontjairól, amelyek semmiképpen sem különülnek el a zenei tartalomtól: ha például valaki egy bizonyos fontos hangnál felemeli a szemöldökét; vagy ha valaki gyorsan, illetve lassan lapoz, attól függően, mi történik a zenében; vagy, egy koncert elején, miután leült a zongora mellé azonnal belefog a játékba, vagy egy pillanatig még elmélkedik.) Végül azt a *toposzt*, hogy

> a középszerű szónoklat [vagy darab], ha hatásosan adják elő, képes nagyobb jelentőségre szert tenni, mint a kiváló, de gyengén előadott,[42]

a legtöbb értekezés visszaidézi és alkalmazza zeneművekre, illetve előadásra.[43] Ebből a szempontból Türk kárhoztatja azokat a zeneszerzőket, akik műveiket a felületes előadók kezére adják, épp ellenkezőleg, úgy véli:

> más művészek sokkal biztosabbak lehetnek a kiérdemelt sikerben, *mivel* többnyire saját maguk adják elő darabjaikat." (Kiemelés tőlem. T. B.)[44]

Az a zeneszerző, aki saját művét középszerűen adja elő, érdekes módon még nem létezik gondolkodásában.

C. Ph. E. Bach 1760-as kísérletét, hat, variált reprízű szonáta *(Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen)* megjelentetését a zeneszerző–előadó mint *személy*, mi több, mint *szónok* összefüggésében kell értelmeznünk: nem arra törekedett, hogy kitágítsa a rést a műkedvelő előadó és a hivatásos zeneszerző között; épp ellenkezőleg: arra vágyott, hogy ellássa a műkedvelőt azzal a lehetőséggel, hogy úgy szóljon, mint a hivatásos zenei szónok. Mindenesetre ezt írta előszavában:

---

40 Quint. XI, iii, 68. Türk sokkal vonakodóbb, amikor arról van szó: engedélyezze-e, hogy az arckifejezés szerepet játsszon az előadásban („Ob ich gleich nicht dafür halte, daß ein solches pantomimisches Spiel in der Musik so viel zum Ausdrucke beytrage, als man ehedem behauptete..."), de elismeri, hogy a megfelelő arckifejezés „nem hátrányos a jó előadásra nézve". Ugyanő az énekeseket Engel 1785/86-os *Ideen zu einer Mimik* című könyvéhez utalja. Türk korlátozó hozzáállása arra utal, hogy Bach ideje óta megváltoztak az elképzelések. Türk: i. m. 366–367.

41 Lásd Charles Burney: *The Present State of Music un Germany, the Netherlands and United Provinces. A facsimile of the 1775 London Edition*, 2. kötet. New York: Broude Brothers, 1969, 270. Mellékesen Burney összeveti C. Ph. E. Bachot Ciceróval: „Quintilianus kedvet csinált a fiatal szónokok körében Cicero művei iránt, ami alapfeltétele lett tanulmányaiknak, s hasonlóképpen C. Ph. E. Bach művei a fiatal zenészek ízlésében és ítélőképességében próbakőként szolgálnak." I. m. 266.

42 Quint. XI, iii, 5.

43 „Nem tudják, mi van a darabjaikban, mivel nem tudják kifejezni. Ha olyan játssza ezeket a darabokat, aki birtokában van a gyengéd érzelmeknek, és aki képes a jó előadásra, akkor meglepve tapasztalják, hogy darabjaik többet tartalmaznak, mint amit gondoltak és hittek. Ebből megérthetjük, hogy egy jó előadás még egy közepes darabot is magasabb szintre tud emelni." Bach: i. m. I. kötet, 122.

44 „Andere Künstler sind des verdienten Beyfalls gewisser, denn sie tragen ihre Arbeiten mehrenteils selbst vor." Lásd: Türk: i. m. 332.

> Meg akartam ajándékozni [a kezdőket és a műkedvelőket] azzal az élménnyel, hogy úgy adhassanak elő változatokat, hogy közben nem kell sem saját maguknak kitalálniuk valamit, sem pedig mást kérni arra, hogy írjon nekik valamit, amit végül nagy nehézségek árán memorizálniuk kell.[45]

Haydn szonátái éppen a módosított visszatérések szempontjából szolgálnak kihívással az olyan előadók részére, mint például én, aki „hivatásos"-nak tartja magát. (Az ilyen „problémák" mindazonáltal többnyire tisztán teoretikusak: az olyan hivatásos előadó, mint én, egész egyszerűen nem ad elő Haydn-szonátákat, koncerten pedig a legkevésbé. Ahelyett, hogy megpróbálnám kitalálni, miként kell előadni Haydnt, inkább zeneszerzésórákat vennék tőle, már amennyiben elfogadna tanítványának, és saját hasznomra, saját szonátáim komponálásához és előadásához eltanulnám tőle mesterségének trükkjeit.) A „variálás" szabályai egyszerűek: az anyagot el kell juttatni az egyszerűtől az összetettig; minden változtatás az írott szöveg javítása kell legyen;[46] jobb valamit először díszítés nélkül bemutatni, mert így a hallgató a szakasz ismétlésekor felismeri a változtatásokat. De hogyan békítsük ki egymással az *előadó* lehetőségeit, sőt feladatait Quantz következő, a *zeneszerzőknek* szóló tanácsával:

> Sokkal előnyösebb a zeneszerző számára, ha tudományának egy részét mindig tartalékban tartja, hogy így hallgatóit egynél többször meg tudja lepni, mintha már az első alkalommal feltárná azt, amit tud, és így a hallgató már elsőre mindent megismer.[47]

Másrészről mégis, hogyan tudja egy zeneszerző tiszteletben hagyni az előadó rögtönzéshez, szakaszok variálásához, módosításához való jogát, ha megmarad saját jogkörének felügyelete, vagyis a mű célzott, mindenhol érvényesülő hatásossága mellett? Főleg az olyan zeneszerző számára, mint Haydn, aki arra törekszik, hogy „meglepje" közönségét, lehetett nehéz megtalálni az egyensúlyt: hogy képes legyen oly módon beilleszteni e „meglepetéseket", hogy közben mégse „árulja el" őket azonnal, amikor először jelennek meg az írott oldalon. Amellett érvelnék, hogy csak akkor tudjuk visszaidézni Haydn „igazi előadását" *(wahren Vortrag)*, ha felismerjük, megértjük és magunkévá tesszük retorikus felfogását, amely darabjainak kitalálásához *[inventio]*, elrendezéséhez *[dispositio]* és előadásmódjához *[elocutio]* vezet. Hogy tovább érveljek: ez a felfogás egy és ugyanaz a mű egészében és az egyes té-

45 Ich habe [den Anfängern und Liebhabern] ... das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie nöthig haben, solche entweder zu erfinden, oder sich von andern vorschreiben zu lassen, und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen." Lásd: Carl Philipp Emanuel Bach: *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Clavier.* (1760), Wq 50. Közreadja: Etienne Darbellay. Winterthur: Amadeus Verlag, 1976, XIII.

46 „Alle Veränderungen ... müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn." Lásd: Bach: *Versuch* I. kötet, 132. (III, 31).

47 „Es ist viel vortheilhafter für einen Tonkünstler, wenn er immer etwas von seiner Wissenschaft zum Hinterhalte behält; um seine Zuhörer mehr als einmal überraschen zu können: als wenn er gleich das erstemal seine ganze Wissenschaft ausschüttet; und man ihn also ein für allemal gehöret hat." Lásd: Quantz: i. m. 173–174. (XVI, 31).

telekben, más szavakkal: az egész darab retorikus stratégiája meghatározza az önálló tételek egyes eseményeinek előadását.

C. Ph. E. Bach f-moll billentyűs szonátájáról (Wq. 57/6) szóló 1783-as tanulmányában Johann Nikolaus Forkel érdekes mintával szolgál az efféle felfogásra. A tanulmány több mint egy különleges mű elemzése: arra tör, hogy a szonáta elmélete legyen „überhaupt".[48] Forkel úgy viszonyul a szonátához, mint egy több tételből álló ciklushoz, amelynek egy, mindent átfogó retorikus üzenete van. Véleménye szerint három módja lehetséges a ciklus rendezésének:

> Az *első rend*ben egy kellemes főérzelem uralkodik és őrződik meg az egész darab folyamán a megfelelő, támogató és szintén kellemes mellékérzelem ellenében.
> A *második* egy kellemetlen főérzelmet nyom el, csillapít és alakít át lassan-lassan kellemessé.
> A *harmadik* nem tartja fenn, és nem folytatja a kellemes főérzelmet, de először gyengébb, majd erősebb kellemetlen érzések közbeékelésével elpusztítja azt, végül pedig teljesen a kellemetlen érzésbe fordul át.[49]

Egyszerűsítve: 1. kellemestől kellemesig; 2. kellemetlentől kellemesig; 3. kellemestől kellemetlenig. A korszak esztétikai elméleteivel összhangban Forkel azonnal erkölcsi fenntartásokat fogalmaz meg a harmadikkal kapcsolatban, amely „csak érzelem kifejezésére alkalmas gyakorlat", „de semmiképpen sem lehet hasznos és használható műalkotás". Tehát valójában csak *kétféle* rendezés lehetséges: kellemestől

48 Lásd Johann Nikolaus Forkel: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*. Leipzig: im Schwickertschen Verlag, 1783. Fakszimile: Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1974, 22–38. E fontos tanulmány angol nyelvű fordításához és bőséges kommentárjához lásd: Tom Beghin: *Forkel and Haydn: A Rhetorical Framework for the Analysis of Sonata Hob.XVI:42 (D)*. DMA-disszertáció, Cornell University, 1996. Ez a tanulmány Forkel harmadik publikációja, amelyben a zenei retorika elméletét fejti ki. Az első a zeneelméleti tanfolyam számára készített kivonat *(Über die Theorie der Musik: insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist: eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen* [Göttingen, 1777]), a második pedig monumentális *Allgemeine Geschichte der Musik* című munkájának bevezetése (Leipzig, 1788.). A három közül a Bachról szóló tanulmány messze a legérdekesebb forrás: nemcsak hogy megmutatja egy konkrét példán, miként működik a zenei retorika, de Forkel saját „elmélete" is rugalmas még, nem terhelte még meg osztályozással. Sajnos a mű sok mai zenetudós előtt ismeretlen maradt, akik még mindig megleckéztetik Forkelt amiatt, ami a „zenei retorika" szigorú „elméletének" tűnik, s amit 1788-ban „vezetett be." Habár Forkel zenei retorikáról szóló írásai, köztük a Bach-tanulmány, magukat az *inventió*ra korlátozzák, *dispositió*ra és *elocutió*ra, mégis úgy reklámozza elméletét, mint olyat, amely kiegészül a memorizálással és az előadással. Ami az előadást illeti, Forkel C. Ph. E. Bachhoz, Quantzhoz, Agricolához és Sulzerhez utalja olvasóit, „mivel már van néhány értékes kísérlet, amely a zenei retorikának ezzel a részével foglalkozik ... és mivel ez a bevezetés már mindezt kibővítette." Lásd a Bevezetőt (Einleitung), in. uő: *Allgemeine Geschichte der Musik*. I. kötet. Leipzig, 1788. Fakszimile: Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967, 59., és Beghin: i. m. 22.

49 „Die erste Ordnung ist die, wo eine angenehme Hauptempfindung herrscht, und durch alle mögliche passende und damit verwandte angenehme Nebenempfindungen durch ein ganzes Stück hindurch unterhalten wird. Die zwote, wo eine unangenehme Hauptempfindung unterdrückt, besänftigt, und nach in eine angenehme verwandelt wird. Die dritte, wenn eine angenehme Hauptempfindung nicht unterhalten und fortgeführt, sondern durch die Interposition erst schwache, sodann stärkerer unangenehmer Gefühle vertilgt, und dadurch endlich ganz in eine unangenehme Empfindung verwandelt wird." Idézi Beghin: i. m. 39., 273.

kellemesig és kellemetlentől kellemesig. Forkel gondolkodásmódja elsősorban a németek amaz elképzelésében gyökerezik, amely szerint a zene az „érzelmek nyelve" *(Empfindungssprache)*. Ha modelljét megpróbáljuk racionalizálni, s a szó szoros értelmében vett szónoklathoz közelítjük, akkor e modellnek a következő felel meg: egyfelől egy pontos állítással kell kezdenünk (a szónok sajátjával), majd bizonyítékkal kell alátámasztanunk, cáfolnunk kell az ellenérveket (vagyis az ellenfél állítását), és végül meg kell erősítsük „saját" eredeti kijelentésünket; másfelől egy hibás kijelentésből kell kiindulnunk, amit saját kijelentésünkkel, vagyis a helyes verzióval kell cáfolnunk és megsemmisítenünk. Forkel e két röppályát részletesebben írja le:

> Ha egy szonátában bizonyos érzések zenei kifejezése az *első rendezőelv*et követve történik, a legjobb irány az, ha a képet oly módon rendezzük, hogy az *első tétel* kellemes, hasonló mellékérzelmekkel támogatott és megerősített fő érzelmet ébreszt – a *második* tétel ugyanezt az érzelmet cáfolatok segítségével kérdésessé és kétségessé teszi – és végül a *harmadik* tételben [a fő érzelem] újból áttör, megerősödik és megszilárdul.
>
> A *második rendezőelvben* az első tétel a kellemetlen fő érzelmet kell lefesse különböző oldalakról – a *második* tétel elmélkedő és reflektív – és végül a *harmadik*nak a kellemetlen érzelem lenyugvását kell megfestenie, s ez [a folyamat] az előző elmélkedésből nő ki és magában kell foglalnia a higgadtság [érzetét].[50]

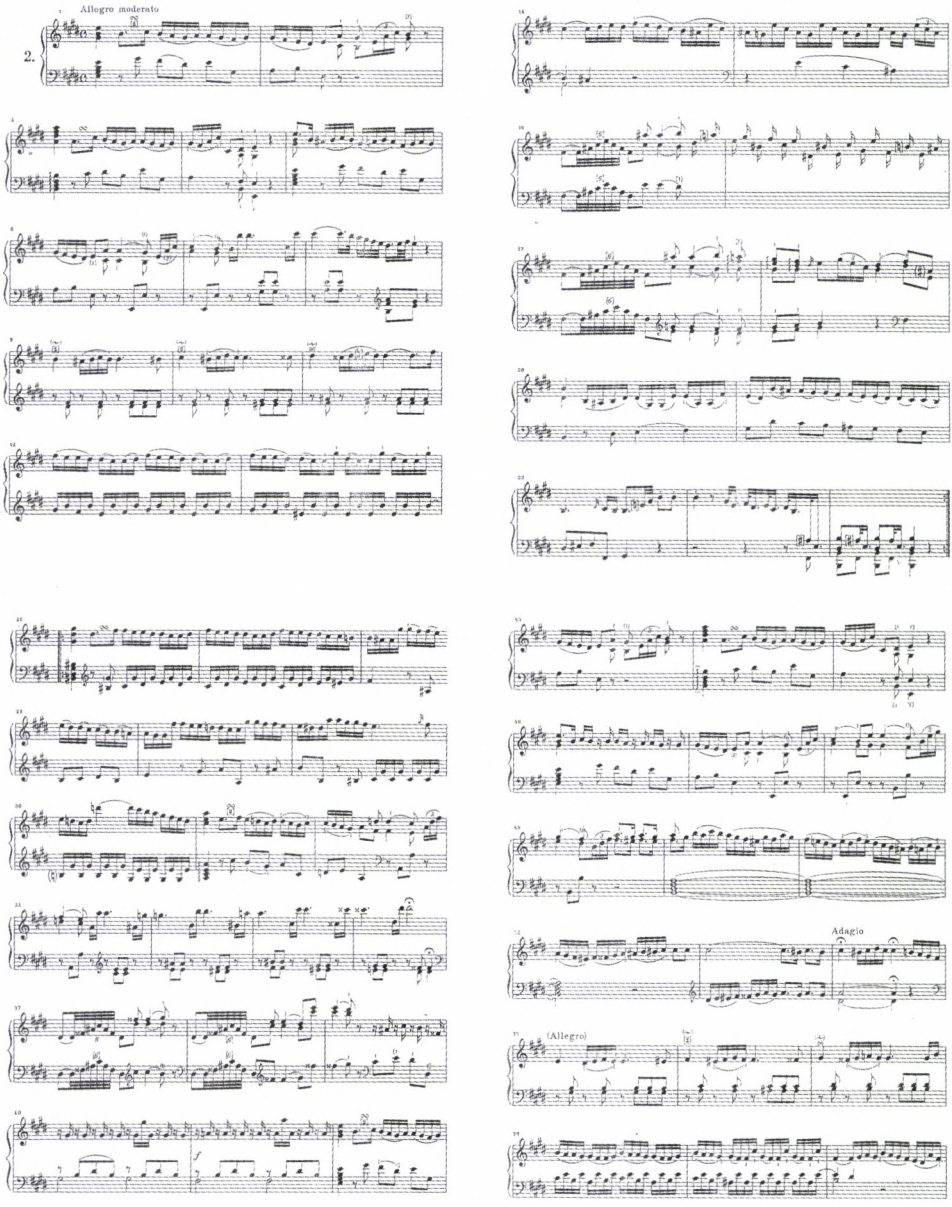
E kombinált paradigma bevonását – az előadó–zeneszerző mint szónok és a szonáta mint nagy retorikai narratíva – Haydn E-dúr szonátájának (Hob.XVI:22) előadásával szeretném demonstrálni, egy olyan szonátáéval, amely az Esterházy Miklós hercegnek 1774-ben dedikált hatos sorozat második darabja *(8. kotta a következő oldalon)*.

A nyitó kijelentés hangja nagyon kontrollált, racionális, érzelemmentes, és még egyfajta tudálékos önteltség is jellemzi (lásd például a két teátrális, arpeggiós akkordot – a másodikat talán még inkább, mint az elsőt). Ezzel ellentétben a kidolgozás lazít a kontrollon, sőt néha kimondottanel is veszti azt. Hallgassuk meg például a kromatikus figurák következő, sürgető–kérdő sorát (a 33–36. ütemben), amelyet *dubitatio*, azaz a kétség tettetésének retorikus figurájával azonosítunk. A kétkedés ezen pillanataiban szónokunk úgy tesz, mintha nem lenne jobb dolga, mint a gisz-moll hangnem megerősítése. De egy lendületes gesztussal (az *aversio* retorikus figuráját alkalmazva) határozottan elfordul az önmaga által teremtett kételkedő témától, és újból az eredeti kijelentésre fordítja a figyelmet, megint csak

---

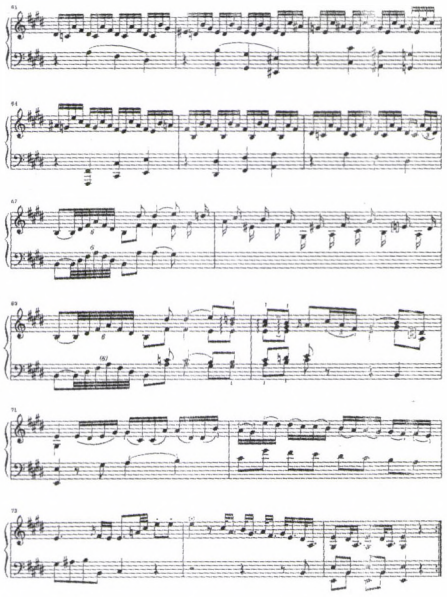
50 „Wenn also die musikalischen Ausdrücke gewisser Gefühle in seiner Sonate nach der *ersten angegeben Ordnung* auf einander folgen sollen, so wird das Verfahren am besten sein, welches die Schilderungen so ordnet, daß im *ersten Satze* die angenehme Hauptemfindung erregt, durch ähnliche Nebengefühle unterstützt und befestigt – im *zweiten* gleichsam durch Einwürfe gewissermaßen wankend und zweifelhaft gemacht – endlich aber im *dritten* dennoch aufs neue hervorbreche, und bestätigt und bekräftigt werde.

In der *zwoten Ordnung* müßte der *erste Satz* die unangenehme Hauptemfindung auf verschiedenen Seiten schildern, – der *zweyte* Betrachtung und Ueberlegung – und endlich der *dritte*, die aus der vorhergegangenen Betrachtung entstandene Besänftigung des unangenehmen Gefühls, und Beruhigung enthalten. Das Verfahren der *dritten Ordnung* läßt sich von den beiden vorhergehenden sehr leicht von selbst abstrahiren." Idézi Beghin: i. m. 40., 274.



8. kotta. Emlékeztetőnek az E-dúr szonáta, *Hob.XVI:22 1. tétele (befejezése a szemközti oldalon)*

E-dúrban.[51] De mihelyst rendeződtek a dolgok (és a hallgató elkészült arra, hogy a tétel az alaphangnemben folytatódik), szónokunk szükségét érzi annak, hogy a 49. ütemben újból meglátogassa és hangsúlyozza az E-dúr dominánsszeptimjét. Ténylegesen az 50.-kel kezdődő ütemek díszített, rögtönzött fermatát jelenítenek meg, amely a tonika – szinte szószaporítónak tűnő módon – megújított szerkezeti „visszatéréséhez" vezet. (Azért illesztek idézőjeleket a „visszatérés"-hez, mert a tonika már



a visszatérés elején visszatért.) Vagyis a fermata túl későn jön! Elkésett változata annak, aminek a 41. ütemben kellett volna történnie! Bizonyos értelemben kárpótol a 41. ütem hirtelen, más irányba történő elmozdulásáért.

Ez a *hyperbaton* effektusa, a szabályos vagy nyelvtani szórendből való kizökkenésé, amelyet erős érzelmek okoznak, mint Shakespeare *Othellójában*:

> De azért vérét én nem ontom,
> S hószínű bőrét meg se karcolom.
>
> *(Othello, 5.2.3. – Kardos László fordítása)*[52]

„Longinosz"[53] a következő figyelemreméltó leírásban (figyelemreméltó, mert Longinosz a kritikai leírásban pontosan ugyanazt a technikát alkalmazza, amelyet le

---

51 A 40–41. ütem harmóniamenete mellékesen pontosan ugyanaz, mint a 30–31. ütemé.

52 A példát Brian Vickers közli: *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press, 1988, 495. A definíció szövegezése Vickers munkájából – „Figures of Rhetoric/Figures of Music?" *Rhetorica* 2 (1984): 30. – származik. Egyébként Vickers azt állította, hogy a *hyperbaton* nem fejezhető ki a zenében: „A retorikában a *hyperbaton* a szórend kizökkenését jelenti, amit heves vagy rendellenes érzések okoznak. Ez a hatás a nyelvtan és a szintaxis azon szabályain alapszik, amelyeket a közönség ismer és oszt, mivel a kizökkenést csak így lehet azonnal felismerni. Mivel a zenének nincs ilyen szigorú szabályrendszere [mint ahogyan a magyar nyelvnek sincs – a szerk.], hiányzik belőle a logikus nyelvi sorozat fogalma, illetve a szabványos szórend, ez a hatás alig lehetséges." Lásd: Vickers: i. m. (A magyar fordítás nem adja, szigorúan kötött szórend hiján nem is adhatja vissza pontosan a Shakespeare-idézet hyperbaton effektusát, így közöljük az eredeti angol szöveget is: "Yet I'll shed her blood / Nos scar that whiter skin of hers than snow." – Szemléletes példa a magyar irodalomból: *„Össze* az agg ember *rogya* két térdére, / Kegyelmet urától szava miatt kére" [Arany János: Buda halála]. Idézi: Szabó G. Zoltán–Szörényi László: Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába. Budapest: Helikon, 1997, 126. – a ford.)

53 „Longinosz" idézőjelben, mert „A fenségesről" görög szövegének szerzősége bizonytalan. Lásd: Gert Ueding–Bernd Steinbrink: *Grundriss der Rhetorik: Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart: Metzler, 1994, 107. [Magyarul: Pseudo-Longinos – a ford.]

kíván írni) megdicséri Démoszthenészt a *hyperbaton* bőséges használatáért. A mi szempontunkból továbbá még az is érdekes, hogy Longinosz összeköti a *hyperbaton* használatát az *ex tempore* beszéd hatásával:

> Démoszthenész minden effélében igen telhetetlen, és a szórend felforgatásával nagyfokú izgatottság, s valóban a rögtönzött beszéd látszatát kelti, sőt a hosszas szórendfelforgatással *[hyperbaton]* járó kockázatba a hallgatókat is magával sodorja. Gyakran ugyanis azt a gondolatmenetet, amelynek közlésébe kezdett, felfüggesztvén a kellős közepén egyik dolgot a másik után, akár valahonnan kívülről is belekanyarítva, abba a félelembe ejti a hallgatót, hogy a beszéd teljes szétesésénél vagyunk, s mikor már a hajsza folyamán ugyancsak rákényszerített arra, hogy a beszélővel együtt érezzük a kockázatot, akkor váratlanul, nagy sokára, a rég keresett megoldást illően mégis megoldja, s így éppen a szórend felforgatása *[hyperbaton]* keltette vakmerő szédületességgel még sokkal inkább megráz.[54]

Longinosz itt a *hyperbaton*t a *suspensio* rokon figurájával társítja, aminek segítségével a közönséget bizonytalanságba sodorja. És Haydn is pontosan ezt csinálja a 61. ütemtől a 66-ig. Amit elmondhatna *egy* ütemben, az több mint *hat* ütemre terjed ki, ami nemcsak hogy felkavarja az érzelmeket, amikor a figura továbbfejlődik (ez a „merre vezet ez most minket" érzése, a kérdés, amelyet növekvő türelmetlenséggel teszünk fel, amikor a bal kéz oktávjai csökönyösen ellentmondanak a jobb kéz késleltetéseinek), de fokozza is a megkönnyebbülés érzetét, amikor a dominánsszeptim akkord megint egyszer, de sokkal erősebben, mint bármikor, belép a 67. ütemben, és ez alkalommal kihirdeti a tétel befejezését.

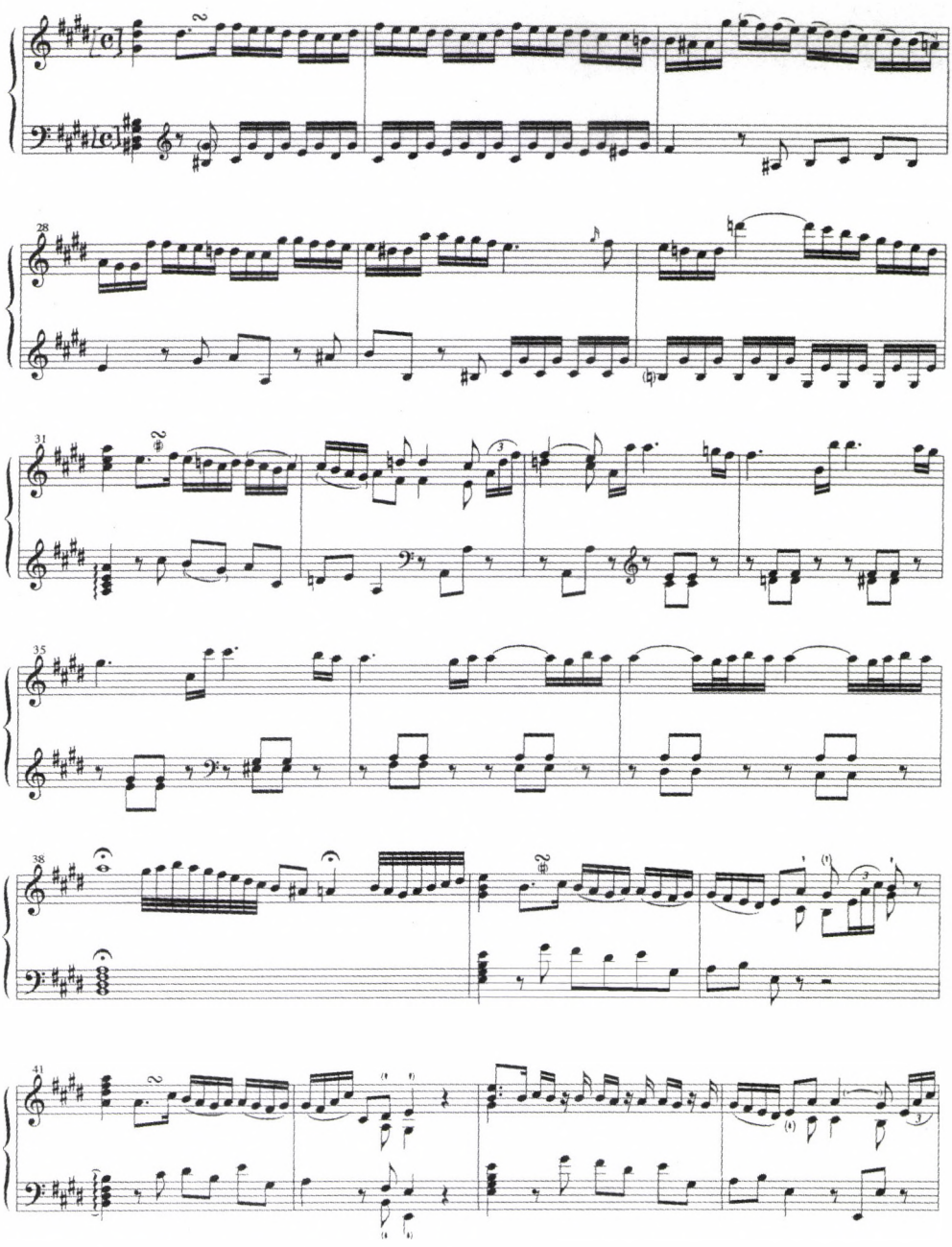
Saját interpretációmban szükségét érzem annak, hogy felhasználjam e négy retorikus figurát – *dubitatio, aversio, hyperbaton* és *suspensio* –, mégpedig a hatásosság érdekében úgy, hogy NEM ismétlem meg EGYIKET SEM. Épp ellenkezőleg: úgy fogom fel őket, mint önálló jogokkal rendelkező ornamenseket (díszítéseket). A retorikus figura végeredményben az „ornátus", az „ornamens" (díszítmény – ornament) előnyeinek megvalósulása, a szó legjobb értelmében: latinul az „ornamentum" „felszerelést vagy katonai felszerelést, a katona szerelését, fegyverét" jelenti.[55] Figyeljük meg: itt első személyre, „én"-re váltottam: miként tanulmányom első felében is amellett érveltem, hogy éppen ez az a személyessé tétel, ami tőlem mint előadó–zeneszerzőtől elvárható. S ha követem az előadók alapvető irányelvét, mely szerint „variációt csak azután szabad alkalmazni, hogy az egyszerű dallamot már meghallgattuk, máskülönben a hallgató nem fogja tudni, hogy ez már variáció", úgy döntök, hogy először egy viszonylag *díszítetlen* változatot játszom, s a Haydn-féle megoldást úgy fogom fel, mint díszített változatot.[56]

---

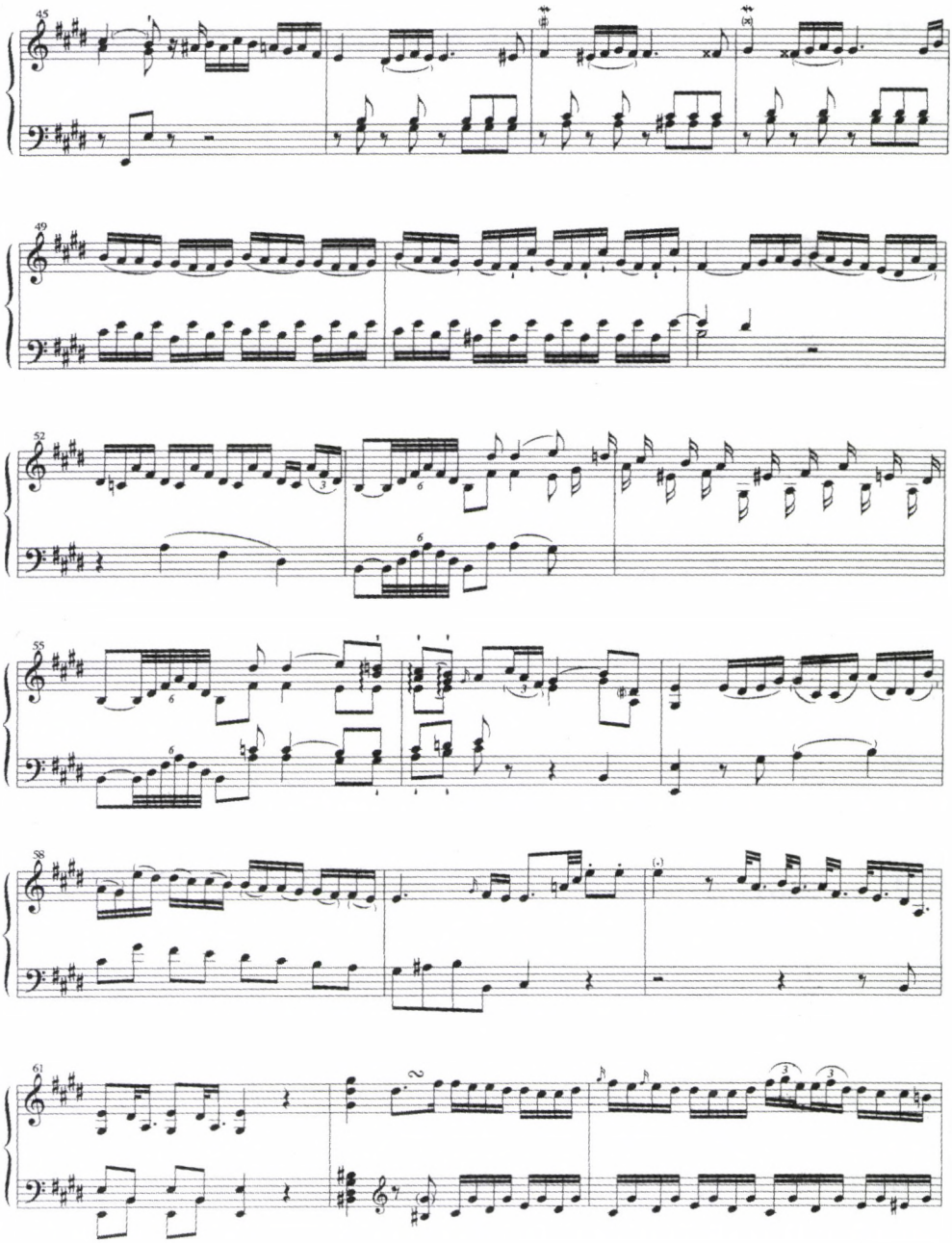
54 Prickard, Longinosz angol fordítója (A. O. Prickard. Oxford: Clarendon Press, 1954. 46–47.) megjegyzi, hogy „Longinosz" azt a figurát alkalmazza, amit éppen leír: „Ebben a hosszú szakaszban az író, miként ezt gyakran teszi, átveszi annak a szerzőnek a jellegzetességeit, akiről éppen értekezik." I. m. 47. (lábjegyzet). A magyar fordítás alapja: Pseudo-Longinos: *A fenségesről*. Ford.: Nagy Ferenc. Budapest: Akadémiai, 1965. XXII/3–4, 71–73. – A ford.

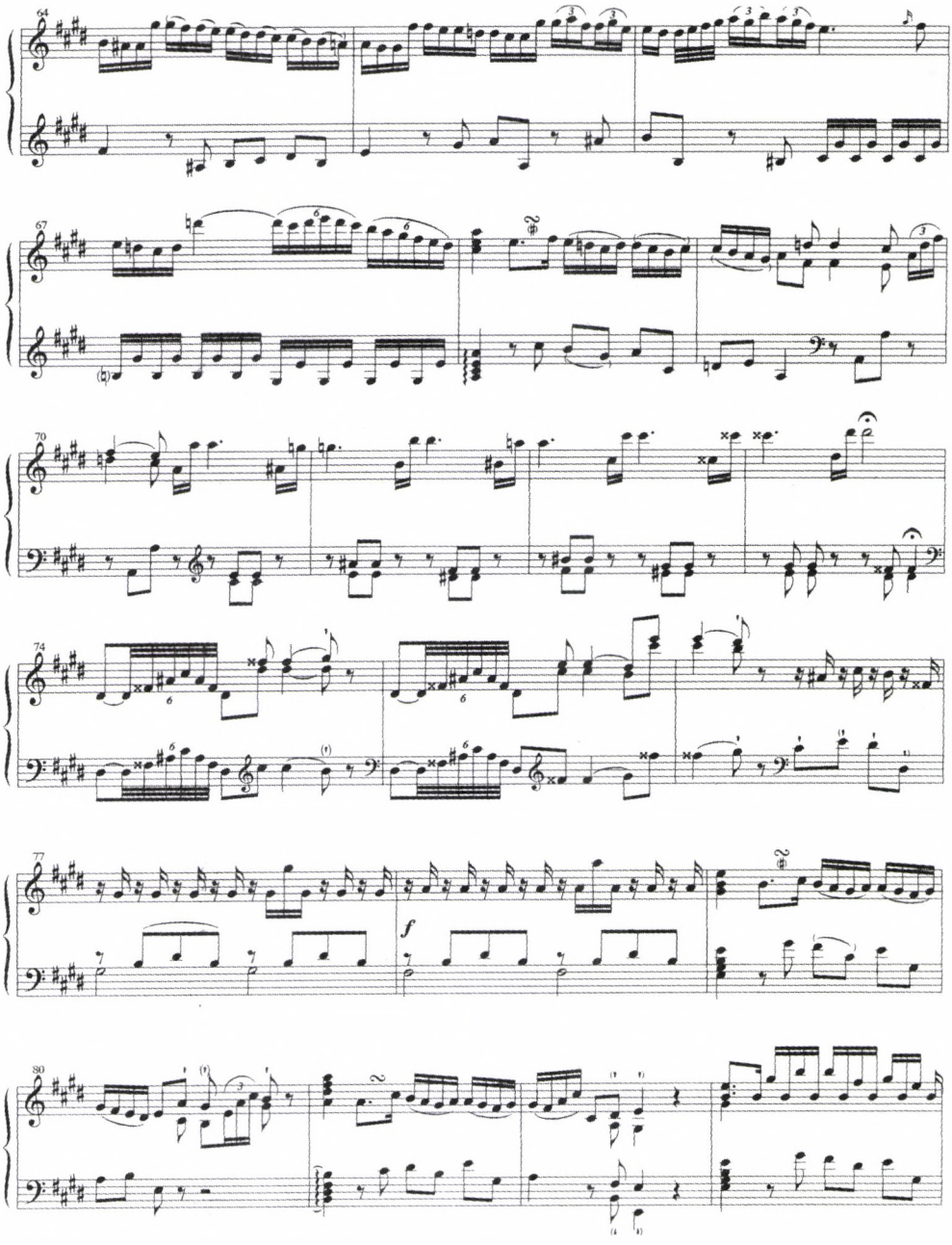
55 Lásd Vickers: i. m. 314.

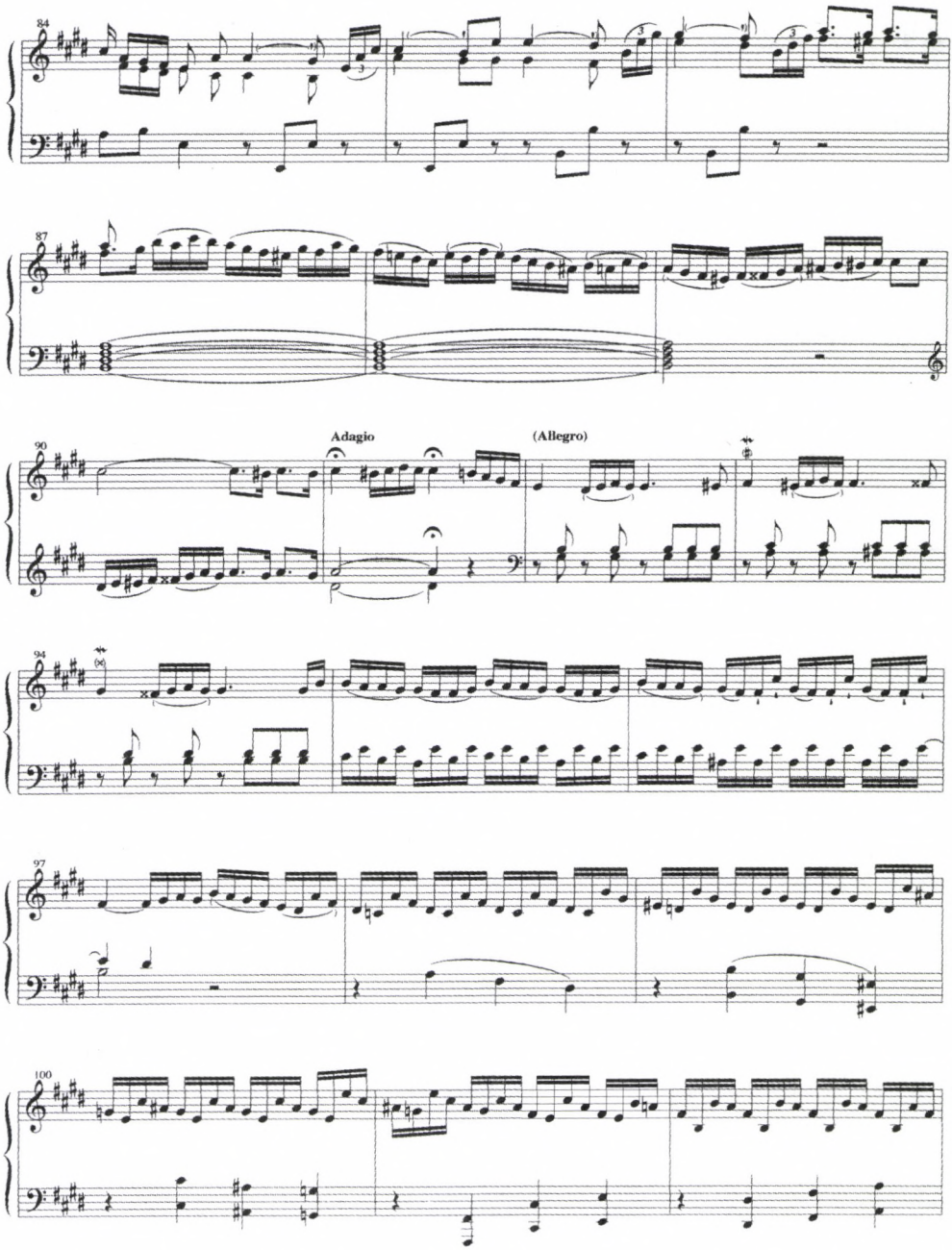
56 Lásd Quantz: i. m. 120. (XIII, 9).

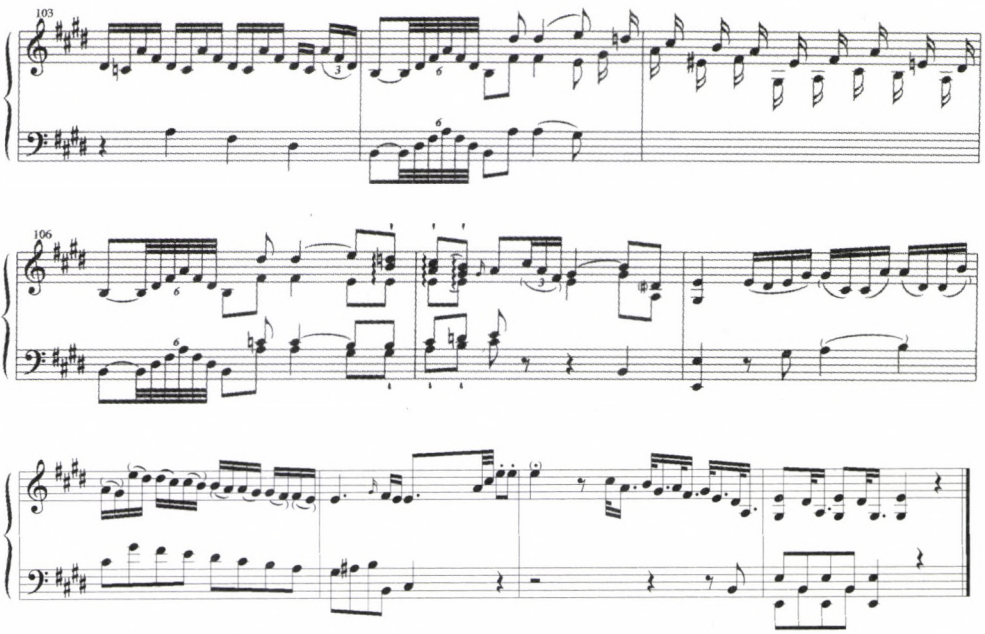


9. kotta: Haydn E-dúr szonátájának (Hob.XVI: 22) I. tétele (kidolgozás és visszatérés) Tom Beghin előadásában (folytatása a következő oldalakon)


45
49
52
55
58
61


64
67
70
74
77
f
80


84
87
90
Adagio
(Allegro)
94
97
100



Nagy a retorikai előnye annak, ha először a díszítetlen változatot, majd pedig Haydn díszített változatát szólaltatom meg. Nemcsak azért, mert azt a benyomást keltem így hallgatóságomban, hogy gyakorlottságomnak köszönhetően *ex tempore* tudok beszélni *(ex tempore dicendi facultas,* „a sok gyakorlás gyümölcse"),[57] hanem azért is, mert önmagam számára hatalmas helyzeti előnyt teremtek a szonáta egészének előadásához: elbeszélésem, vagyis saját kijelentésem kidolgozott expozéja után közönségem még készen áll, és *nem* fárad bele a további bizonyítékokba, a lehetséges ellenkező előjelű bizonyítékok cáfolatába és a végső következtetésbe, amelyekre a következő két tételben még sor kerül.

A megismételt elbeszélés gyakorlata a *declamatio* részeként létezett, amely elsősorban diákok, de alkalmilag gyakorló szónokok feladataként is egy találomra megjelölt témára épülő *ex tempore* beszéd előadását jelentette.[58] Ebben a rögtönzött beszédben, a nyitó kijelentés utáni részben, a *narratio* néha két változatban hangzott el: az „első *narratio* a *brevitas* (vagy rövidség) erényére figyelmez, míg a *repetita narratio* (a megismételt elbeszélés) az *ornatus* (vagy díszítmény) erényét mutatja fel és érzelmeket is bevon a játékba."[59] Amellett érvelnék, hogy ez a modell nagyon jól

57 Lausberg: i. m. 500 (1145 §); Quint. X, vii, 1.

58 Lásd uott.

59 Lásd uott, i. m., 148. (313 §)., és Quintilianus: „Előfordul néha az elbeszélés [a tényállás ismertetése, *narratio*] megismétlése is, amit epidiegesisnek neveznek. Éppenséggel jobban illik a retorikai gyakorlatokhoz, mint a törvényszéki beszédhez. Azért találták ki, hogy, mivel az elbeszélésnek rövidnek kell lennie, legyen lehetőség a tárgy kimerítőbb és ékesebb előadására, akár az ellenszenv, akár a részvét felébresztése kedvéért." Lásd Quint. IV, ii, 128.

alkalmazható az említett Haydn-tételre. De egy sokkal általánosabb szinten még amellett is érvelnék, hogy a *brevitas* versus *ornatus* ellentét, vagyis a jól elkészített szöveg és a tőle való *ex tempore* eltérés ellentéte minden 18. századi billentyűs szonáta előadása esetében kihívást jelent. És a *nyomtatásban megjelent* szonáta esetében a társadalmi realitás, amelyben egy „hivatásos", többnyire férfi zeneszerző komponál a „műkedvelő", többnyire nő előadó számára, ennek az összetett kihívásnak egy további rétegét jelenti. Egyes elképzelések szerint Cicero azért jelentette meg beszédeit, hogy mestermű-beszédek példáival *(exempla)* segítse a fiatal férfiakat az iskolai retorika tanulásában.[60] Úgy is mondhatjuk: billentyűs szonátáival Haydn azokat a műkedvelő női játékosokat látta el a latin nyelv és retorika, a zenei–szónoklattani deklamáció meghatározott modelljeivel, akiknek neveléséből ez hiányzott, s ez lehetővé tette számára, hogy rögtönző gyakorlata *teret nyerjen a nyomtatott papírlapon*.[61]

A század vége felé, 1797-ben, Grétry elégedetlenségét fogalmazta meg a szonáta „elnyűtt formájával" kapcsolatban, amikor *Mémoires*-jaiban azt írta – és ezt az idézetet a modern kutatás jól ismeri:

> A szonáta olyan, mint egy beszéd [discours]. Vajon mit gondolunk arról az emberről, aki két részre osztott beszédének mindkét felét megismétli? „Nálad voltam ma reggel, igen, nálad voltam ma reggel, hogy beszéljek veled valamiről, hogy beszéljek veled valamiről.[62]

A kutatás kimutatott bizonyos irányzatokat a 18. század második felében: a század közepi *rokokó* szimmetriavágytól (amely szerint egyensúlyi okokból a szonáta mindkét részének meg kell ismétlődnie) a 19. század *organicizmus*-modelljéig (amely a zeneszerzők azon közös döntésében mutatkozik meg, hogy a szonátában mindinkább elhagyják a második ismétlőjelet).[63] Igaz, hogy utolsó „nagy" koncert-

60 Lásd például: Wilfried Stroth: *Taxis und Taktik: die Advokat. Dispositionskunst in Ciceros Gerichtsreden.* Stuttgart: Teubner, 1975. Idézi: Jane W. Crawford: *M. Tullius Cicero: The Lost and Unpublished Orations.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, 6. Crawford, aki főként arra kérdez rá, miért döntött úgy Cicero, hogy bizonyos beszédeit *nem* adja ki, kitágítja ezt a szemléletet, és amellett érvel, hogy „didaxis és a politikai megfontolások kombinációja volt a felelős Cicero beszédeinek kiadásáért." (Uott 7.).

61 A nők nevelésének történetéről lásd például: Elke Kleinau–Claudia Opitz (szerk.): *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung.* I–II. kötet. Frankfurt: Campus, 1994.

62 „Une sonate est un discours. Que penserions-nous d'un homme qui, coupant son discours en deux, répéteroit deux fois chaque moitié? »J'ai été chez vous ce matin; oui, j'ai été chez vous ce matin, pour vous parler d'une affaire, pour vous parler d'une affaire.«" Lásd: André Ernest Modeste Grétry: *Mémoires, ou Essais sur la musique.* Paris: Imprimerie de la République, 1797, 3.: 356. Úgy hatvan évvel korábban Johann Mattheson hasonló csalódottságának adott hangot dalok és ódák komponálásával kapcsolatban: miként lehet olyan dallamot készíteni, amely sok versszakos költemények különböző szövegeihez illeszkedik. Lásd: uő: *Der Vollkommene Capellmeister.* Hamburg, 1739. Fakszimile: Kassel: Bärenreiter, 1995, 211. (XIII, 6–7).

63 Lásd Michael Broyles: „Organic Form and the Binary Repeat." *The Musical Quarterly.* 66 (1980): 339–360. Ugyanígy a kutatás azt is megfigyelte, hogy a 18. század végén a figyelem a „szigorúan" strófikus dalokról a „módosított" strófikus dalok, illetve az átkomponált dalok felé fordult. V. ö. például Haydn dalait – *Plaising Pain* (1794), *Sailor's Song* és *The Wanderer* (1795) – korábbi német dalaival: előbbiekben Haydn megváltoztatja a kíséret elemeit, variálja a közjátékokat, vagy hozzáad egy

szólószonátájában Haydn (E-dúr, Hob.XVI:52) elhagyja a második ismétlőjelet, és hogy a D-dúr kamaraszonáta (Hob.XVI:51) első tétele teljes egészében átkomponált, ismétlőjelek *nélkül*.[64] De ez az irányzat nem annyira a fogalmi keret változásait tükrözi (a „rokokó"-tól az „organikus"-ig), mint a zeneszerző és az előadó közötti viszony változását, amelyhez a kiadás új médiumának felemelkedése, és végül a retorika hagyományának elhalása is társul. Ebben a retorikai hagyományban az előadás mindig a szakadatlan, sokfázisú folyamat megkoronázását jelentette.

Ha Grétry elégedetlenségét olvassuk, azt várjuk, hogy teljes egészében elvetette az ismétléseket a szonátában. De ez nem így történt. A következő megoldást javasolja a *zeneszerző* számára:

> A szonáta első pontjának [...] lehet néhány jellegzetes vonása; és miután megpihentünk a dominánson, ki tudná visszatartani magát, hogy újra felvesse ezeket a gondolatokat, csak éppen másképp kivitelezett formában, megváltoztatva az irányt, a dallamot és a harmóniát? Mindez olyan, mint amikor bizonyítékokkal szolgálunk azzal kapcsolatban, amit előbb megcselekedtünk. Mindez a természet [útját] követi.[65]

Egy lábjegyzetben Grétry kifejezi abbéli reményét, hogy ezen megjegyzései Haydn kezébe is eljutnak;

> Haydn, egy *par excellence* ember. Még mindig hányféle újdonság bevezetésére lenne képes az ő kimeríthetetlen zsenije minden zeneszerzői műfajok leghálátlanabbikában, ha alkalmazná őket.[66]

Nem tudjuk, hogy Haydn olvasta-e Grétry citoyen ábrándozó megjegyzéseit. De még ha olvasta volna is, valószínűleg ingatta volna a fejét, és elhessegette volna ezt a naiv és álforradalmi beszédet.

Rettensteiner atya, a szerencsés pap, akit Haydn meglátogatott, és megajándékozott a Marie Esterházy szonáták (Hob.XVI:40–42) másolatával, azt írta a kottába: „A következő 3 szonátát Joseph Haydn úr ajándékozta nekem Esterházán, 1785. június 3-án, egy szórakoztató, egy órán át tartó látogatásakor, és elő is adta őket."[67]

---

harmadik szólamot az eredetileg kétszólamú textúrához. Ezek a változások, amely most már a nyomtatott lapon is láthatók, pontosan ugyanazok, amelyekről én úgy gondolom, hogy a bécsi előadó, *anno 1781* (vagy maga Haydn) még improvizálta volna. Lásd hangzó érvelésemet Haydn vokális műveiről készült, Andrea Folannal közös CD-felvételünkön: *XII Lieder für das Clavier* és *Arianna a Naxos*. (BCD 9059, Bridge, 1995).

64 Ez egy keverék kéttagú szonáta/szonátarondó forma. A *C-dúr hangversenyszonáta* (Hob.XVI:50) mindkét ismétlést feltünteti. Ugyanakkor, ellentétben az *E-dúr szonátá*val, a Haydn-kézirat itt elveszett.

65 „Le premier point d'une sonate, d'un duo, d'un trio ou d'un quatuor, peut renfermer der traits bien caractérisés; et après un repos à la dominante du ton, qui empêche de reprendre ces mêmes traits différemment amensés et variés dans leur tours, dans leur mélodie et dans leur harmonie, ce seroit, pour ainsi dire, apporter les preuves des propositions qu'on a faites d'abord; ce seroit suivre la nature." Lásd Grétry: i. m. 3: 357.

66 „Je voidrois que ce chapitre tombât entre les mains de *Haydn*, de l'homme par excellence. Que de réflexions n'y ajouteroit-il point? Que de nouveautés son génie intarissable n'introduiroit-il point encore dans le plus ingrat de tous les genres de composition, s'il s'y attachoit particulièrement!" Uott.

67 „Folgende 3 Sonatn [sic!] sind mir vom Herrn Joseph Haydn zu Esterhasz den 3tne Junj 1785 bey einem stundigen und unterhaltenden Besuche zur Verehrung gegeben, und von ihm vorgiespielt worden." Idézi: Georg Feder (közr.): *Joseph Haydn: Klaviersonaten, 3. Folge*. München: Henle, 1966, VII.

Ez a jegyzet, ellentétben Grétry szószátyárságával, inkább tárgyszerű és száraz. Mégis elgondolkodunk: mi lehetett a nagyobb ajándék, maga a kotta... vagy Haydn *előadása?*

Fordította Dalos Anna
A tanulmányban található Quintilianus- és Cicero-idézeteket
Kaczmarczyk Adrienne fordította

A *„Delivery, Delivery, Delivery!": Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas.* címmel az „A Clever Orator: Colloquies and Performances Exploring Rhetoric in Haydn's Chamber Music" kollokvium keretében (University of California Los Angeles, 2001. április 21.), majd 2002. szeptemberében Fertődön, a Magyar Haydn-Társaság fesztiváljának alkalmából elhangzott előadás írásos változata. (A kollokvium anyaga sajtó alatt.)

Somfai László

OKOS ORÁTOR VAGY MERÉSZ ÚJÍTÓ?

Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnégyeseinek notációjáról[1]

Haydn korában retorikát valamilyen szinten minden iskolába járó ember tanult. Az sem kétséges, hogy a kor zeneszerzője a komponálás különböző fázisaiban sokféle módon merít(het)ett zenei ötletet a szónoklattan figuráiból. Mégis, *advocatus diabol*iként megkérdezem: vajon maga Haydn súlyt helyezett-e arra, hogy művének előadója felismerje a kompozíció és a retorika kapcsolódási pontjait? Nyújtott-e segítő kezet ahhoz, hogy darabját egyfajta „beszéd"-ként lehessen olvasni és értelmezni? Vagy zenei instrukcióival éppenséggel más irányba terelte a muzsikus figyelmét?

A tárgyilagos válasz keresése kedvéért e helyütt szándékosan nem veszem nagyító alá Haydn sokat idézett és magyarázott öregkori nyilatkozatait, amelyeket másodkézből, elsősorban Griesinger és Dies biográfiáiból ismerünk. Hiszen még ha hitelesek is ezek a zenéjének jelentéséről, kompozíciós módszeréről tett késői kijelentések, Haydn aktív éveiben kottájának olvasója nem hallhatott róluk. Egy Haydn-

1 A „Clever Orator versus Bold Innovator" címmel elhangzott előadás az *A Clever Orator: Colloquies and Performances Exploring Rhetoric in Haydn's Chamber Music* kollokvium keretében (University of California Los Angeles, 2001. április 20–21.). Az interdiszciplináris tanácskozást az egyetem három fiatal professzora, Tom Beghin, Sander Goldberg és Elisabeth Le Guin szervezte.

Bár a retorikai kiindulású közelítést, elsősorban Tom Beghin dolgozatait és fortepiano-előadásait, Haydn szempontjából úttörőnek és rendkívül gyümölcsözőnek tartom, ismerve a retorikakutatás jelenlegi irányzatait, előadásomban a kollokvium főáramával részben szembefordulva fogalmaztam meg néhány kijózanító gondolatot. A retorikai elemzések köpönyege alatt ugyanis olyan praktikák kezdenek polgárjogot nyerni, amelyeket történészként nem tudok elfogadni. Töréspontnak érzem azt a mozzanatot, amikor az előadó feljogosítva érzi magát a Haydn-mű szövegének önkényes átszerkesztésére. Például egy általa retorikai közbeszúrásként, kibővítésként agnoszkált szakaszt az első eljátszáskor átugrik, hogy az ismétlés során azt majd előadói többletként inkorporálhassa a szövegbe, hasonlóan a dallamot variáló–díszítő ismétlés praxisához. Az eljárás két szempontból vitatható. Egyrészt feltételezi, hogy Haydn csupán nyers formában vázolta volna fel kompozícióit, köztük legjobb billentyűs szonátáit, amit az előadó kedvére alakíthat. Éppen szonátáinak jelentős részében Haydn különös gonddal és invencióval komponálta meg a variált ismétléseket és cadenzákat annak érdekében, hogy a fürge ujjú műkedvelő zongorista előadása azt a benyomást keltse, mintha rendelkeznék azokkal a képességekkel, amelyek a zeneszerzésben is járatos muzsikusokat jellemzik. Másrészt ez a retorikai elemzésre hivatkozó preparált előadás műfajilag önkényes döntés, hiszen teljesen hasonló közbeszúrások, kibővítések Haydn szimfóniáinak, vonósnégyeseinek, miséinek kottaszövegében is bőven akadnak, amelyeket – a szólamokból való játék praxisából adódóan – természetesen senkinek sem jutott volna eszébe első eljátszáskor kihagyni. Ilyen gyakorlatra utaló példa egyáltalán nincs a korabeli forrásokban (az operákban szokásos *vi- -de* ugrások kizárólag rövidítés értelműek, alkalmi, drasztikus vágások).

mű nyilvánosság elé szánt formáját, a kompozíció „szövegét" pusztán a kotta közvetítette (amelyhez csak kivételes alkalmakkor csatlakozott rövid előszó).

Azt javaslom továbbá, hogy vizsgálódásunkban a Haydn-zenének arra az alakjára, arra a notációjára összpontosítsunk, amelyet a kortársak kottapultjukra tettek. A műveiben megmutatkozó retorikai jelenségek eddigi legjobb elemzései a szóló billentyűs muzsikából indultak ki;[2] kétségkívül itt a legkézenfekvőbb a *compositio* és az *executio* perszonáluniója vagy éppen az előadói *licentia* jogosultságának, társszerzői aspirációinak felmutatása. Esettanulmányként én éppen olyan műfajt választok, amely általában nem a komponista személyes irányításával került előadásra; továbbá e műfaj lényegéhez hozzátartozott, hogy a kognitív processzus – elolvasás, megértés, előadás – hiányos szövegen alapult. Ismeretes, hogy a 18. század muzsikusa a szóló darabokat kivéve nem partitúra formájú teljes textusból, hanem szólamokból ismerte meg és játszotta a kompozíciót.

A kiszemelt műfaj a vonósnégyes, Haydn legnagyobb becsvággyal művelt hangszeres műfajainak egyike. Alkalmilag természetesen voltak olyan kamaramuzsikálások, amelyeknek keretében zeneszerző és kollégái együtt tartottak keresztvíz alá új vonósnégyeseket. Az is dokumentált, hogy muzsikusaival Haydn a szólamok kimetszett rézlemezeinek levonatából átjátszotta az új kvartett opuszt, hogy a durva hibákat idejében kijavíthassa a kiadó (tipikus formája a 18. századi korrektúrázásnak).[3] S a zeneszerző esetenként jelen volt az új kvartetteket megrendelő nobilitás szalonjában, hogy az ő személye is emelje a házi bemutató rangját. Az efféle előadások elvben alkalmat adhattak arra, hogy szűk körben a komponista egyet s mást elmondjon művéről, vagy megmutassa, ő maga hogyan játssza vonósnégyesének szólamát. Azonban a műfaj tipikus fogyasztói – azok, akik megvásárolták és játszották Haydn vonósnégyeseit szerte Európában – csak a kottaszöveget kapták kézhez. Sőt, mint már említettük, annál is kevesebb állt kottapultjukon: a négyszólamú muzsikának csupán egyetlen szólama. És ez nem kényszer szülte ideiglenes megoldás volt, amin a partitúra tanulmányozásával javítani lehetett. Haydn eleve úgy kottázta le vonósnégyeseit, hogy a másolt vagy nyomtatott szólamokból a darabok minimális próbával, vagy akár lapról olvasással is, hitelesen megszólalhassanak.

Ezen a ponton beszélnünk kell a partitúra és a szólamanyag funkciójáról Haydn korában, különös tekintettel a vonósnégyesekre. Mielőtt 1802-ben Párizsban Pleyel zsebméretű partitúrákat kezdett nyomtatni, ebben a műfajban NYOMTATOTT PARTITÚRA egyáltalán nem létezett. Sőt PARTITÚRAMÁSOLAT is alig készült, semmiképpen nem azért, hogy az előadó dolgát megkönnyítse. Beethoven például kizárólag tanulmányi célból másolta le a „Nap" kvartettek Esz-dúr darabját (op. 20, Hob. III:31) – ez privát kópia volt. Maga Haydn minden bizonnyal azért másoltatta le kopistájával,

2 Az idevágó szakirodalom klasszikus dolgozata: Tom Beghin, „Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of his Keyboard Sonata in D major, Hob.XVI:42" in Elain Sisman (szerk.), *Haydn and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 201–254.

3 1787. október 7-i levél az Artaria kiadónak. Bartha Dénes, Révész Dorrit, *Joseph Haydn élete dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, ²1978), 106.

Johann Elsslerrel utolsó 6-os sorozatának, az 1797-ben írt op. 76-os „Erdődy" kvartetteknek partitúráját (a három fennmaradt példány: d-moll „Quintenquartett", B-dúr „Napfelkelte", Esz-dúr, Hob.III.76, 78, 80),[4] mert az eredetit dedikációs példányként a megrendelőnek kellett átadnia (az autográfok elvesztek), ugyanakkor magánál akarta tartani ezeknek a zeneszerzési esszével felérő különleges daraboknak egy könnyen olvasható példányát – vagyis ezek is privát kópiák. Itt jegyzem meg, hogy a kétdarabos utolsó sorozat, az 1799-ben írt op. 77-es „Lobkowitz" kvartettek (Hob.III:81–82) autográf partitúrájának utólagos beírásai[5] – olyan években, amikor pedig már több Haydn *Collection complette des Quatuors* kiadás is megjelent vagy készülőben volt – a kvartett műfajban először dokumentálják a *Handexemplar*, egy olyan személyes partitúrapéldány igényét, amelyben a szerző a darab nyilvánossá tétele után eszébe jutó változtatásokat jegyzett fel. Ez, legalábbis Haydn esetében, korábban egyáltalán nem volt tipikus.

Az AUTOGRÁF PARTITÚRA a komponálási folyamat befejezésének dokumentuma. Funkciója véget ért, amint Haydn első számú kopistája kimásolta belőle a NÉGY SZÓLAM ALAPKÓPIÁJÁT. A további SZÓLAMMÁSOLATOK és SZÓLAMKIADÁSOK ebből az alapkópiából eredeztethetők. A Haydn-kutatók a legjobb tudói, milyen siralmas következményei vannak ennek a forráslánccnak. Hiszen

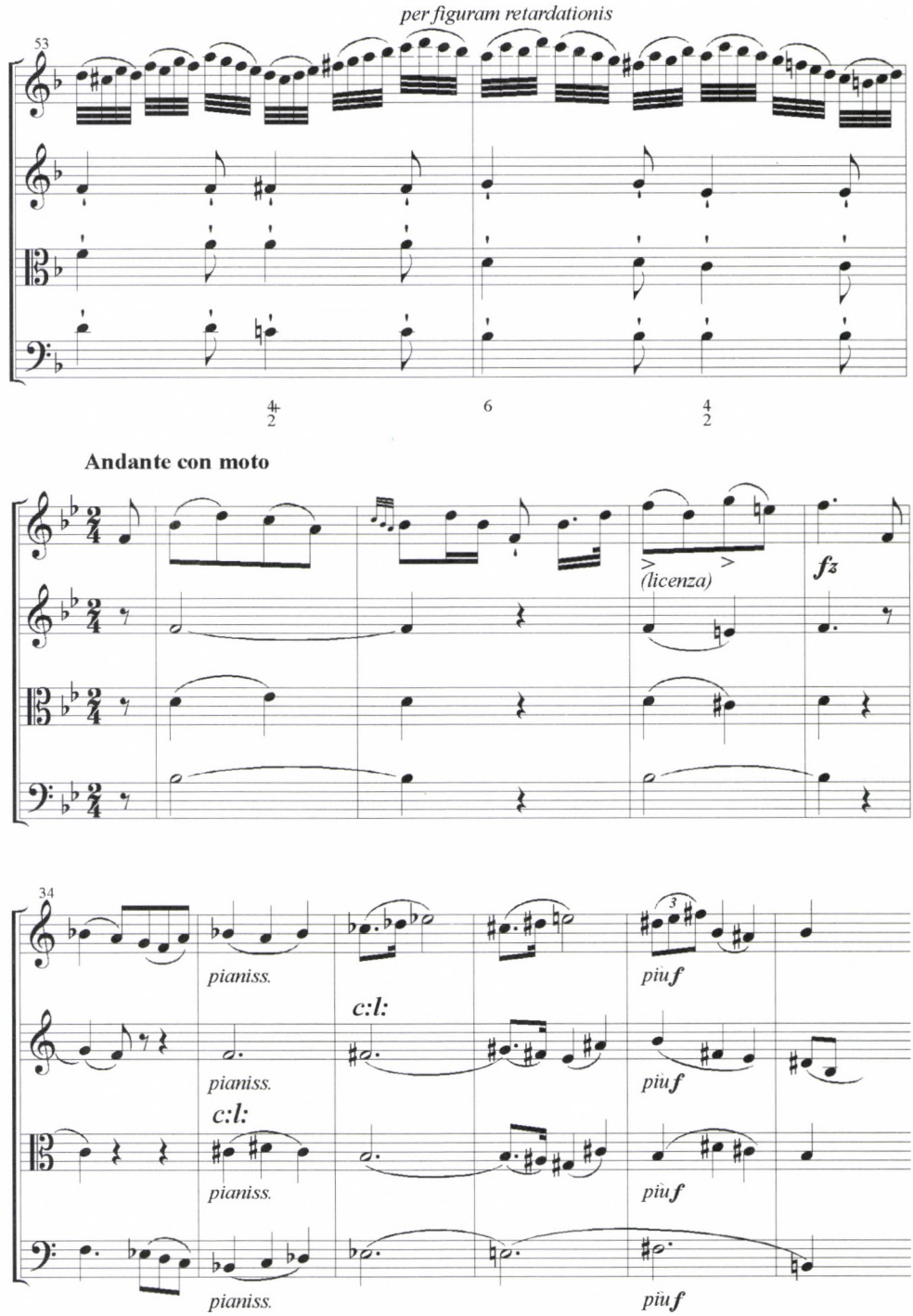
- a másoló mindig kihagyott és összekevert egy sor jelet;
- Haydn egyáltalán nem javította (vagy csak felületesen futotta át) a szólamok alapkópiáját, vagyis a kottaszöveg korrumpálódása már ott kezdetét vette;
- ha mégis változtatott műve szövegén a megjelenés előtt, azt csupán a kiadónak küldött szólamokba jegyezte be, de nem vezette át az autográf partitúrába.

Bárhogyan történt is, Haydn vonósnégyeseinek korabeli játékosa számára az autográf partitúra, a mű messze legmegbízhatóbb szövege, nem volt hozzáférhető.

Az autográf partitúra lehetséges további funkcióit vizsgálva természetesen spekulálhatunk azon, vajon Haydn, hasonlóan például J. S. Bachhoz, nem *exemplum* (minta) gyűjteményként, zeneszerzés-növendékeinek okulására tartotta-e együtt kéziratait. Ha ezt tette, az talán magyarázná, miért vannak a kvartettekben latin, olasz, német nyelvű megjegyzések, szabadkozások. Közéjük tartozik például egy *per figuram retardationis* megjegyzés 1772-ből a prímhegedű szólamában (op. 20 f-moll, Hob.III:35, III, 53–54; figyelmet érdemel ugyanitt a csellószólamhoz fűzött, a harmóniát jelző szám; *1a kotta – 426. oldal)*; az 1793-as *licenza* mentegetődzés, feltehetően a két hegedű szólama közötti fedett oktáv miatt (op. 71 Esz-dúr, Hob.III:71, II, 3; *1b kotta)*; az 1797-ből való *c. l. [cum licentia]* szabadkozás az enharmonikus kottázás miatt (op. 76 Esz-dúr, Hob.III:80, II, 35–36, *1c kotta*; további *c. l.* a 47. ütemben)

4 A három partitúramásolat Haydn halála után saját kottatárából az Esterházy archívumba, majd az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába került (Ms. Mus. I. 126–128).

5 Ilyen utólagos bejegyzések például a G-dúr vonósnégyesben (Hob.III:81): II, 3: rövid cresc. villa; III Trio, 1–4: vl. 1 eredetileg *f*, ütemenként kötve, amit *forte assai*-ra és stacc. vonásokra javított, ugyanakkor 5–10: eredetileg stacc. vonások (feltehetőleg továbbra is *f* dinamikával), amit *p* portatóra változtatott; IV, 2/3, 6/7: a kötőívek a következő ütem 1. hangjáig meghosszabbítva; IV, 49–53: *sull' una corda* értelmű hosszú ív pótlása stb.



1. kotta: (a) op. 20 (1772) f-moll vonósnégyes, III, 53–54: per figuram retardationis; *(b) op. 71–74 (1793) Esz-dúr vonósnégyes, II, 3:* licenza; *(c) op. 76 (1797) Esz-dúr vonósnégyes, II, 35–36:* c: l: *[= cum licentia].*

stb. Azonban Haydn autográf partitúráinak (hogy egy Haydn mű[6] címével szóljunk:) *„il maestro e lo scolare"* felhasználása merő hipotézis. Én magam erősen kétlem, hogy Haydn kvartett-autográfjainak bármelyik ilyen megjegyzése csupán az eredeti partitúra olvasójának s nem a szólam előadójának szólna.

Az időrend mindazonáltal nem közömbös. Semmi szokatlan szöveges megjegyzés nem található az 1771 előtti vonósnégyesekben, vagyis a tíz korai kvartett-divertimentóban,[7] valamint az op. 9 és op. 17 hatos sorozatokban (Hob.III:19–30). Magyarázó jellegű szavak először 1772-ben, az op. 20 „Nap" kvartettekben (Hob.III:31–36) bukkannak fel, megjelölve az *al rovescio* és az *in canone* belépéseket a három fúga finálében, valamint a már említett *per figuram retardationis* helyet az f-moll kvartett adagiójában. Lehetséges-e, hogy címzettjük a tudós (okoskodó) zenekritika, öntudatos válaszként a berlini Johann Christoph Stockhausen 1771-es, inzultálóan szigorú véleményére (amely szerint, több más pályatársával együtt, Haydn hangszeres műveit *„eine große Unwissenheit des Contrapunkts"*[8] jellemzi)? Nem zárható ki persze, hogy Haydn reagálni akart a méltatlan bírálatra,[9] de a kritikus nem látott partitúrát (hiszen partitúra nem volt), hanem vagy mások előadásában hallgatta az új műveket, vagy ő maga is szólamokból játszotta.

A bejegyzések igazi haszonélvezője az előadó volt, aki olvasta a maga szólamát, miközben hallotta három társának játékát. Ebben a szituációban komoly hasznát vette, ha szólamába bejelölték, hogy a témát kánonban játssza, vagy inverz alakban, vagy hogy a három másik szólamhoz képest az általa játszott harmincketted figura késleltetés (retardáció), következésképpen az abból keletkező disszonancia szándékos. Mindez ugyanolyan praktikus segítség volt, mint az opusz egy másik darabjában az ujjrenddel és üres húr jelzéssel lekottázott *bariolage* (op. 20 g-moll, Hob.III:33, III, 41; már a vázlatban is így írta Haydn) vagy a korabeli kottázás szerint egy húron játszott menetet jelző, de bizonyos fokig megtévesztő hosszú kötőív helyett az egyértelmű olasz *sopra una corda* instrukció egy menüett triójában (op. 20 A-dúr, Hob.III:36, III, 21, 23).

A szöveges instrukció és az ujjrend az op. 20 utáni kvartettekben sem ritka. Előfordulásuk gyakorisága opuszról opuszra változik, ami részben a fennmaradt források megbízhatóságán is múlhat. De tény, hogy Haydn vonósnégyeseiben jóval több ilyen instrukció található, mint Mozart és a kortársak, vagy akár Beethoven vonósnégyeseiben. Haydn szemmel láthatólag kortársai legtöbbjénél nagyobb súlyt helyezett arra, hogy kottájának olvasója bizonyos effektusokat és finomságokat nyomban felismerjen és pontosan megvalósíthasson. Bár a párhuzam távoli, a két alkotó kö-

6 Hob.XVIIa:1.

7 Kivétel egy *Echo* bejegyzés, *con sordinó*val, op. 1 no. 4 (Hob.III:4) G-dúr III, Adagio ma non tanto.

8 Stockhausen bírálatának szövegét közli: *Joseph Haydn Werke*, Reihe XII: Band 3, VII.

9 Lásd Haydn 1776-ból való önéletrajzi levelének két bekezdésnyi mérgelődését, egyebek között: „Azt bámulom csak, hogy a különben oly józan berlini urak műveimről szóló kritikáikban nem találnak középutat. Egyik hetilapban az egekig magasztalnak, a következőben 60 öl mélységben a fölhöz vágnak" stb. Bartha–Révész: i. m. 54.

zötti rokon gondolkodásra vall, ezért számomra egyáltalán nem tetszik abszurdnak egy 1924-ből való provokatív Stravinsky nyilatkozat felidézése. Oktettjének általa elképzelt előadása kapcsán írta le: „A mű interpretálása képmásának realizálása; amit pedig én kívánok, az magának a műnek, nem pedig képmásának realizálása."[10]

Haydn kottáinak szöveges beírásait és különleges jelzéseit mára elég alaposan tanulmányozta a kutatás.[11] Megválaszolatlan kérdés akad persze így is. Egyebek között nincs kézenfekvő magyarázat arra, miért lényegesen gazdagabb szöveges bejegyzésekben, figyelmeztetésekben, ujjrendekben a közvetlenül London előtti vonósnégyes opusz (op. 64, Hob.III:63–68, 1790) autográf partitúrája, mint a három évvel később, London számára írt sorozaté (op. 71/74, Hob.III:69–74, 1792–1793). Az op. 64-ben például a hatból öt kvartettben bukkan fel ujjrend, az op. 71/74-ben csupán a g-moll „Reiterquartett"-ben (az is utólagos hozzátétel a szólamok nyomtatott kiadásában, az autográfban még hiányzott). Vagy egy másik példa: az op. 20-beli 1772-es *per figuram retardationis* bejegyzés analógiájára Haydn igazán kommentálhatta volna a további, még meghökkentőbb disszonanciákat, amelyek ugyancsak a díszített prímhegedűszólamban, szintén retardációféleségekként bukkannak fel. Például az 1788-ban fogalmazott híres c-moll Adagióban (op. 54–55 C-dúr, Hob.III:57, II; *– 2. kotta a szemközti oldalon).* De nem tette; vagy azért – ebben mi, magyarok biztosak vagyunk –, mert ezek voltaképpen nem barokk figurák, hanem cigányos extravaganciák (még a tipikus, szólamok közötti, a heterofon előadásra emlékeztető párhuzam-félék sem hiányoznak); vagy azért, mert ezt az opuszt, a rendelkezésére álló idő szorításában, kivételesen *pro domo* gyorsírásos paritúraféleségben fogalmazta;[12] esetleg azért, mert az 1772-es latin nyelvű bejegyzés végül is kuriózum volt, a szerzőnek a tanult stílusban való jártasságát kívánta demonstrálni (ez utóbbi magyarázatot azonban nem tartom valószínűnek).

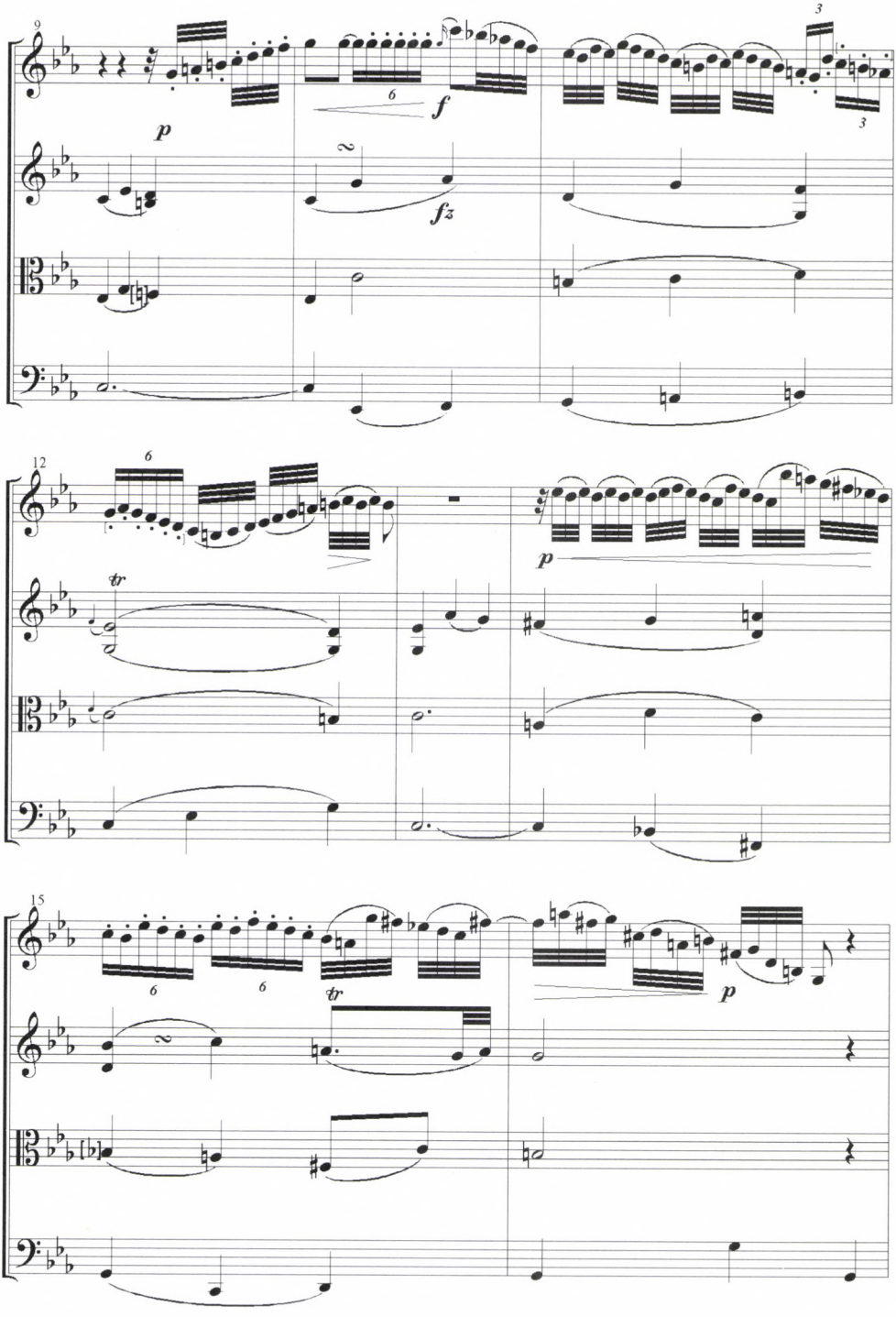
Haydn szöveges bejegyzéseinek, speciális jeleinek, számjegyeinek általában rendkívül egyszerű játéktechnikai üzenete van. Túl néhány olasz vagy német jegyzeten, amelyek például egy menüett második triójában felkínálják az ismétlés elhagyását (op. 64 Esz-dúr, Hob.III:64), vagy rögzítik, hogy az *Alternativó*nak címzett menüett triót hogyan lehet kétféle rövidebb formában is előadni (op. 76 Esz-dúr, Hob.III:80), az instrukciók egyik toposza a *sicura intonazione,*[13] a tiszta intonálás általában, s hogy két szomszéd hang az enharmonikus leírás és a ujjrend váltása elle-

10 „Some Ideas About My Octuor", *The Arts,* 1924. január; magyarul: Eric Walter White (ford. Révész Dorrit), *Stravinsky. A zeneszerző és művei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 551.

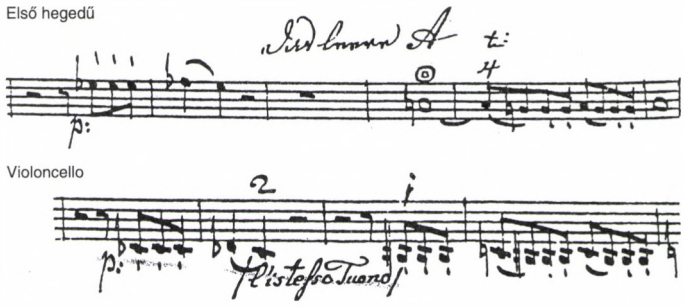
11 Az előadói gyakorlat azonban máig nem tud ezekről a meghatározóan fontos kottázási finomságokról, hiszen e sorok írásakor még mindig hiányzik két kötet, 21 Haydn-vonósnégyes (op. 50/1–6, op. 54–55/1–6, illetve op. 76/1–6, op. 77/1–2, op. 103) kiadása a *JHW* kritikai összkiadásban. A többi partitúra-kiadás, a Doblinger urtextet is beleértve, a notáció részleteit illetően nem megbízható.

12 Részletesebben: Somfai, „An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs" in Christoph Wolff (közr.), *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), 5–51; az op. 54–55 sorozat fennmaradt autográf töredékeinek értelmezése: 24–25.

13 Haydn jegyzete az op. 64 h-moll vonósnégyes (Hob.III:68, 1790) H-dúr Adagio ma non troppo II. tételének autográf partitúrájában: *In quest' Adagio raccommando al Violino Secondo una bona e sicura intonazione.*



2. kotta: op. 54–55 (1788), C-dúr vonósnégyes, II, 1–20.



3. kotta: op. 77 (1799), F-dúr vonósnégyes, I, 92–96, ujjrend és instrukció, J. Elssler szólammásolata Haydn autográf partitúrájából: 2 – l'istesso tuono – 3 *(vlc.);* das leere A – o 4 *(1. heg.)*

nére *l'istesso tuono* (ugyanaz a hangmagasság) legyen *(3. kotta)*.[14] Egy másik toposz az üres húr innovatív kiaknázása – csupán üres húr vagy üres húr lefogott húrral kombinációban –, amely többféle célt szolgál: speciális effektusok kiaknázása (elsősorban) finálé témákban;[15] az üres húr mint a tiszta intonálás biztosítéka bonyolult modulációkban, kivált enharmonikus írásra kényszerítő helyzetekben.[16] Egy harmadik toposz az ujjrend,[17] megannyi formában: ez a legegyszerűbb módja a kívánt húr kijelölésének; így tehető egyértelművé a magas fekvés vagy a *sull' una corda* játék; sőt egy motívumsorozat helyes artikulációja érdekében a fekvésváltás pontos helye is ujjrenddel jelölhető ki a legegyszerűbben.[18] Egy negyedik toposz, talán a legradikálisabb effektus a kor kamarazenei környezetében, a különféle gliszszandók rendkívül pragmatikus lekottázása: a lassú csúszástól (a bécsies *Schmalz* legkorábbi notációja),[19] a meglepetés effektusig;[20] a kottaképben: ujjrend és kötőív kombinációja, két hang közötti hullámvonal *sull' istessa corda* (ugyanazon a húron) megjegyzéssel[21] vagy egyenes vonal plusz ujjrend.

Az efféle speciális játéktechnikai segédjelzések viszonylag nagy száma, túl a meglehetősen részletesen berendezett artikuláción és dinamikán – ami azonban Haydnnál mégsem mechanikusan kidolgozott, szüntelenül gyors döntéseket igényel[22] –

14 Haydn autográf partitúrabeli bejegyzését, a cselló- és az 1. hegedű-szólam részletét J. Elssler másolatában, illetve az Artaria elsőkiadásban lásd: Somfai (közr.), Joseph Haydn, *String Quartet in G, 1799* Facsimile edition of the autograph score (Budapest – New York: Editio Musica – Belwin Mills, 1972).

15 A leghíresebb a „Frosch" kvartett (op. 50 D-dúr, Hob.III:49, 1787) Allegro con spirito finálé témája.

16 Somfai, „A Bold Enharmonic Modulatory Model in Haydn's String Quartets" in H. C. Robbins Landon (közr.), *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday* (London: Allen and Unwin, 1970), 370–381.

17 Haydn ujjrendjeiről az eddigi legátfogóbb tanulmányt William Drabkin írta, „Fingering in Haydn's string quartets", *Early Music*, 16/1 (1988), 50–57.

18 Például op. 77 G-dúr (Hob.III:81, 1799) II, 22–23: *4* ujjrend után kétszer *2 2* ujjrend a 16-od felütéseken, 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 artikuláció pozícióváltással egyértelmű kifejezéseként.

19 Op. 33 Esz-dúr (Hob.III:31, 1781) II, 36.

20 Op. 76 d-moll (Hob.III:76, 1797) IV, 8.

21 Op. 33 Esz-dúr (Hob.III: 31, 1781) II, 51.

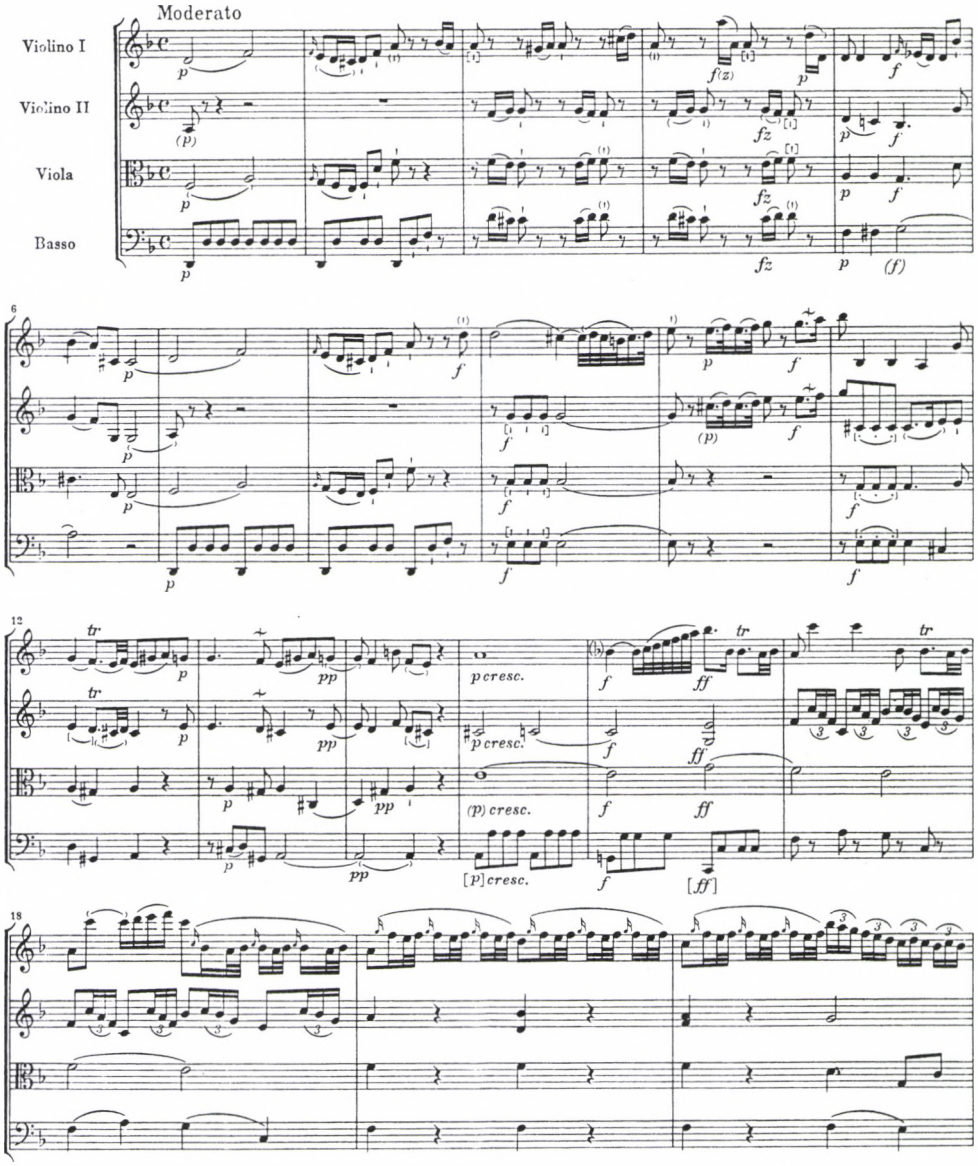
22 W. A. Mozart úgyszólván minden hang artikulációjára kiterjedő részletes kottázása mellett Haydné gyorsírásszerű elemeket is tartalmaz. Az előadónak számos esetben döntenie kell, hogy *simile*szerűen vigye-e tovább az egyszer kiírt artikulációt, vagy sem; a korábbi több rövidebb kötőív helyett később, analóg helyen felbukkanó hosszabb ív rövidítés értelmű-e (a korábbi rövidebb ívek játszandók?), vagy eltérő artikulációt akart a szerző stb.

éppen elég figyelni valót adott a kor hangszerjátékosának. Úgy gondolom, hogy a vonósnégyes műfajban pusztán annak kellően precíz *executió*ja (végrehajtása), amit a mester-orátor komponista hangzó előadásként elképzelt, és darabjának kottaszövegébe belefoglalt, a 18. században nem számított egyszerűsített olvasatnak. Nem interpretációs minimálprogram volt, s ma sem mondható annak. Nem lévén partitúra, a négy játékosnak nem az volt a dolga, hogy a művet előzetesen elemezze és megértse. A fegyelmezett lapról olvasás és a gondos realizálás határozta meg egy-egy Haydn-vonósnégyes *pronuntiatió*ját (előadását). Az ismétlőjelbe tett formarészek másodszori eljátszásakor, egyfajta (hogy a retorika fogalmát használjuk) spontán *memoria* szituációként, természetesen alkalom nyílt az immár ismerős zene másfajta tolmácsolására, újraértelmezésre.

Egyetlen példa is demonstrálhatja, hogy a vonósnégyes műfajában Haydn a maga korában szokatlan mértékig, egészen a részletekbe menően saját kezében akarta tartani az előadás fonalát. Az op. 9-es sorozat d-moll kvartettjének Moderato nyitótétele (Hob.III:22, 1769 vagy 1770) a műfaj voltaképpeni születésének pillanatát örökíti meg. Évekkel öttételes kvartett divertimentóinak (op. 1–2) írása után ez az a történeti momentum – az első igazi vonósnégyes opusz valószínűleg elsőként munkába vett tételének leírása –, amikor Haydn kitalálja az új műfajt, az elokvens stílusban fogalmazott négytételes kvartettet. Kora zenészeinek a szemében a nyitótétel első oldalán látott kottaszöveg *(4. kotta a 432. oldalon)* megrökönyödtetően sűrűn volt teletűzdelve előadási jelekkel. Közülük nem egy egyáltalán nem számított szokványos instrukciónak. A kottában valósággal hemzsegnek a dinamikai és akcentus jelek. Meglepő módon piano kezdődik a darab; van benne kvázi *subito* piano (6. ütem); három-teraszos echo (12–14.); szinte explodáló *p cresc. f ff* sorozat. Nem kevésbé meglepő néhány szokatlanul hosszú kötőív (18–20.: 1. hegedű) a megszokott rövid kötések helyett; a doppelschlag nem tipikus ritmussal való kikottázása (9., rövidített formában: 10.) és számos további furcsaság. Ezeknek elolvasása maximális figyelmet igényelt, ugyanakkor a notáció lényegében minden részletének jelentése világos volt.[23]

Hogy mi végre ez a sok utasítás? A d-moll kvartett főtématerülete kétségkívül mesterdarabja a zenei orációnak. Lenyűgözően gazdag például az *exclamatio* különféle formáiban. Nem kétlem, hogy a részletek kidolgozásában a szakértő elemző tetten érhetné, és a figurák latin terminusaival nevén nevezhetné a retorikai mintákat, Haydn lehetséges inspirációit. Ennek ellenére nem áll szándékomban a kotta egyes mozzanatait a megfelelő figurák nevével felcímkézni. Az ilyen analízis ebben az esetben, ebben a műfajban ugyanis szerintem felesleges. Mi több, félrevezető, mert elvonhatja az előadó figyelmét a briliáns részletezettséggel kidolgozott zenei szöveg ambiciózus megvalósításától, ha az állítólagos (végül is önkényesen agnoszkált) figurák fellelésével és kifejezési módjuk kitalálásával kezd bíbelődni. Egy vonósnégyesszólam tolmácsolójának nem ez a dolga.

23 Az op. 9 (Hob.III:19–24) sorozatról több historikus előadású felvétel készült. A Festetics Vonósnégyes két bejátszása közül én a korábbi hanglemezfelvételt (Hungaroton HCD 12976-77, 1989) tartom sikerültebbnek (újabb lemezfelvételük: Arcana A 911, 1999).



4. kotta: op. 9 (1769 vagy 1770) d-moll vonósnégyes, az I. tétel kezdete. ( )-ben levő jelek = kiegészítés szekunder forrásból; [ ]-ben levő jelek = szerkesztői kiegészítés analógia alapján.

Utolsó érvként figyelmükbe ajánlom az op. 76-os „Erdődy" vonósnégyes sorozat (1797) két enigmatikus tételének esetét. Az 1980-as években ausztriai konferenciákon elemeztem először, majd 1986-ban egy angol nyelvű dolgozatban *(„Learned Style" in Two Late String Quartet Movements of Haydn)*[24] részletesen vizsgáltam két kései kvartett nyitótételt: a „Kaiserquartett" (Hob.III:77) első tételének narratívját, amely az 1. ütem G–E–F–D–C *(Gott, erhalte, Franz den Kaiser* [Caesar]) anagramma

motívumából vezethető le; továbbá a „Quintenquartett" (Hob.III:76) első tételében testet öltő zeneszerzési esszét, amelynek első számú ihletőjét Albrechtsberger zeneszerzés tankönyvében *(Gründliche Anweisung zur Composition)* fedeztem fel. Az elemzés egyes részleteit lehet kétkedve fogadni, de aligha vonható kétségbe a lényeg, hogy tudniillik ezekben a tételeiben Haydn rendkívül kifinomult és intellektuális üzeneteket kódolt. Szokása szerint tette mindezt gondos kottázással, úgy, hogy ha a négy játékos maradéktalanul végrehajtja a szerzői utasításokat, előadásuk akkor is eljuttatja a hallgatóhoz a többszintes üzenetet, ha ők maguk az üzenet jelentős összetevőit egyáltalán nem értik. Ugyanis a két tételben – de nem csak ezekben – Haydn nyilvánvalóan két szinten kommunikál. Egyrészt azoknak írja darabját (ők vannak többségben), akik játsszák és hallgatják a kompozíciót; másrészt annak a törpe, de a zeneszerző számára fontos kisebbségnek, akik – miként J. S. Bach késői éveiben a *Mitzler'sche „Korrespondierende Sozietät der musicalischen Wissenschaften"* tudós komponistái – zeneszerzési esszéként képesek elmélyedni egy különleges alkotás műhelytitkaiban.

Ki hát a Haydn-vonósnégyesek előadásának szóvivője, az interpretáció meghatározója? Álláspontom szerint ebben a műfajban – részben talán eltérően a szóló vagy akár a kíséretes billentyűs szonátáktól – a mester-orátor egyértelműen maga a zeneszerző. Mi több, Haydn ebben a szerepben minden jel szerint örömét lelte. Nem vagyok az ellen, hogy korunk intelligens előadója megkísérelje a maga számára megfejteni egy-egy Haydn-kompozíció retorikai narratíváját, ha ez a zene mélyebb megértéséhez vezeti. A zene mint egyfajta intelligens beszéd, a zenei mondat és interpunkció mint a nyelvi mondat és interpunkció nyilvánvaló rokona, a zenei előadás mint egyfajta retorikai aktus nemcsak Haydn partitúráira, hanem a korszak úgyszólván valamennyi tipikus kompozíciójára nézve igaz. Félreértés ne essék: a retorika kimutatható jelenléte önmagában vajmi keveset mond egy-egy darab értékéről, erejéről, eredetiségéről. A kismesterek munkáiban, az akkor és ott részben már elavult idiómájú tucatművekben is tetten érhető retorikai ihletés.

A beszédszerűség elemeire koncentrálás egyébiránt nem kockázatmentes. Óhatatlanul azzal járhat, hogy eközben alábecsüljük mindazon Haydn-stílusjegyek jelentőségét, amelyek nyilvánvalóan az általánosan elterjedt, retorika alapozású zene akkoriban természetes beszédszerűsége és artikulációja ellenében születtek. Haydnt, jobban, mint kortársai zömét, nagyon is foglalkoztatta az új kifejezés, egy más szellemű zene megalkotása. Egyebek között a tanult stílus és a populáris stílus keverése. Nem csak az volt új és modern, ami a harmónia vagy a hangzás terén a mi mai repertoárismeretünk szerint például Schubertet vagy tágabb értelemben a romantikát jósolta. Talán még markánsabban új volt Haydn partitúráiban egy sor pontosan lekottázott és egyáltalán nem retorikus indíttatású mozgásféleség. Hogy találomra

24 *Studia Musicologica* 28 (1986), 325–349. A tanulmány két részének magyar változatai: „Haydn »in tempore belli« vonósnégyese", *Muzsika* 25/9 (1982 szept.), 1–6; „Notáció és játékstílusok: A »Quintenquartett« nyitótételének eredetisége" in Péteri Judit (szerk.), *Régi Zene* 2 (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 96–113.

hármat említsek: a számtalan formában kitalált, óramű egyenletességével kattogó kísérő textúra (ebből annyiféle van, hogy nem is sorolok példákat); a szinte végtelen legato ideája egy finoman megmunkált vonós dallamban;[25] egy, bár recitativo-fordulatokkal teli, de kőkeményen egyenletes ritmusú mozgás Allegro spiritoso tempóban, 3/4-es ütemben lekottázva, kiszámíthatatlan helyeken pörölycsapásként ütő akkordokkal.[26] Ezek és még megannyi haydni lelemény, olyan zenei vonások, amelyek kétségkívül tudatosan szűkítik az előadó abbéli esélyeit, hogy a retorikai tradíciók szellemében, beszédként tolmácsolhassa egy Haydn-mű üzenetének általa felfedezett, szubjektív formáját.

Amit a Haydn-vonósnégyes-oeuvre a lehetséges retorikai beavatkozások köréből egészen biztosan kizár, az a kottaszöveg előzetesen eltervelt manipulációja, átszerkesztése. Maga a műfaj egyszerűen nem tette lehetővé ütemek kihagyását az első elhangzás során pusztán azért, hogy az ismételt eljátszáskor azután a korábban átlépett szakasz mintegy az *executio* elemeként, a tolmácsoló személyes hozzátételeként, dekorációként hangozzék el.[27] A Haydn-vonósnégyesek szövege nem volt – és ne is legyen – szabad préda.

25 Op. 20 f-moll (Hob.III:35) I, 1–9, elemzését lásd Somfai, *Kottakép és műalkotás*. (Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián) (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1999), 10–13.

26 Op. 76 Esz-dúr (Hob.III:80) IV, 71 sköv. ütemek

27 A kottaszöveg olvasásának és tolmácsolásának ez az ideológiája–technikája Tom Beghin dolgozataiban és interpretációiban egyaránt jelen van, lásd az 1. jegyzetet, illetve Beghin tanulmányát a *Magyar Zene* jelen számában *(391–422)*.

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

CLEVER ORATOR VERSUS BOLD INNOVATOR

Rhetoric Performance and the Notation of Haydn's String Quartets

Notwithstanding Haydn's interest in rhetoric and the creative use of the practice of oratory on different levels of the composition, this study takes the case of the string quartets into consideration. In contrast to keyboard music (cf. Tom Beghin's essays), in this genre not the complete text of the music but only four individual parts were available in the contemporary performance practice, thus a preliminary study of the piece for detecting rhetorical figures and making a plan of the interpretation could not be part of the preparation for the delivery. A disciplined *prima vista* first reading and rendering, followed by a deeper understanding with chances of a reinterpretation of the same music in the repeated sections, a spontaneous *memoria* situation, were essential characteristics of the *pronuntiatio*. The master orator was Haydn himself; he included the necessary instruction in the text (i.e. in the notation) of the music. In fact the surprisingly rich variety of special instructions written in Latin, German, or Italian words or expressed with fingering, etc., directly served the intended rendition. Even when Haydn encoded sophisticated messages in string quartet movements (cf. Somfai, „'Learned Style' in Two Late String Quartet Movements of Haydn," 1986), he simply produced a careful notation so that its proper execution, without knowing what it actually was, enabled the musicians to deliver the message to the *Kenner*.

* László Somfai, Director of the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; also professor of musicology at the F. Liszt University of Music in Budapest. His central research topics focus on Haydn and Bartók, with special stress on the complex investigation of primary sources in relation to the compositional process, to genre stratification, and the intended authentic performance. His two recent books in English are Joseph Haydn's Keyboard Sonatas (University of Chicago Press 1995), and Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources (University of California Press 1996).

Farkas Zoltán

SZENT VAGY PROFÁN?

*A kánon szerepe a 18. és a 19. század fordulóján a magyarországi zeneszerzésben**

A kánonkomponálás tiszteletre méltó művészete a 18. században történetének talán legkülönösebb fejezetét élte. A kánont az európai műzenében való megjelenése óta éles megosztottság jellemezte, hiszen egyfelől az ellenpont legmagasabb rendű formájaként mutatkozott meg, másfelől – az improvizált használati zene gyakorlatából épphogy kiemelkedve – a nyers és harsány társasági darabok között foglalta el társadalmi helyét.[1] Ez a szociológiai kettősség a 18. század folyamán a szélsőségekig polarizálódott, hiszen míg Bach kánonművészetében bízvást csodálhatjuk a technika átszellemített csúcspontját, Mozart trágár szövegű kánonjai a *Gebrauchsmusik* legmélye felé gravitálnak.[2] A kánon számára azonban nem is elsősorban a hozzá társuló szövegek mosdatlansága jelentette az igazi presztízsveszteséget, mint inkább az a tény, hogy a kor teoretikusai között zajlott heves polémiák során egyre inkább az idejétmúlt régiségek közé sorolták. Nemcsak a Bach-kritikájáról elhíresült Johann Adolf Scheibe beszélt róla lekezelően, hanem többek közt Johann Mattheson is.[3] Burney visszaemlékezése szerint C. Ph. E. Bach sem viseltetett tisztelettel a kánonok iránt, amelyek – mint mondta – „a pedantéria száraz és megvetendő darab-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján, a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 25-én elhangzott előadás kissé kibővített szövege.

1 Míg a kánon legigényesebb műzenei formáinak korai példái között említhetjük Machaut rondeau-it (köztük a híres „Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin" című kompozíciót) vagy Ockeghem miséit, addig a *cacciák* és *rondellus*ok, valamint ezek különböző nemzetiségű megfelelői inkább a társasági szórakozás kísérői voltak. („...their primary function was social rather than artistic" – vö. GROVE 2001, 3.)

2 Az obszcén szöveg és a kánontechnika társítása egyébként korántsem Mozart találmánya, hiszen a 17. századi Anglia kizárólag férfiak látogatta catch-klubjainak repertoárja is főként e tematikából merít.

3 Johann Mattheson: *Canonische Anatomie (Critica Musica* I, 1722), valamint a *Der vollkommene Capellmeister* (1739) 21. „Hauptstück"-je: *Von Cirkel-Gesängen oder Kreis-Fugen, sonst Canones genannt*. In MATTHESON 393–414. Amíg F. E. Niedt már értelmét vesztettnek tartja, és csaknem teljesen elutasítja a kánontechnikát, Mattheson egyedül az oktatásban tartja létjogosultnak: a kánon „zum Lehren nützlich, doch für Kirche, Kammer und Oper untauglich, ein sinnloses Ohrenkrauen" (*Critica Musica*, 265.) Vö. BLANKENBURG, 533–534. hasáb. Heinrich Bokemeyer és Mattheson vitájához lásd FREEMAN 485. Mattheson véleményéhez igen közel áll a Burney által idézett Padre Martini álláspontja, aki szerint a kánont „gótikus invenció"-ként mellőzni kell, tanulmányozása „haszontalan eszköz", amelynek használatát legfeljebb a fiatal tanulók ellenpont-tanulmányaira javasolja. Vö. FREEMAN 511, 63. jegyzet.

jai".[4] Nem kevésbé árulkodó, hogy a kánon védelmében megszólaló teoretikusok hangja defenzív és apologetikus.[5] Marpurg az *Abhandlung*ban utal egy meg nem nevezett kortárs kritikusra, aki a kánon puszta említését is „jeges borzongással" fogadta.[6] Még az ellenpontos szerkesztést nagy becsben tartó Albrechtsberger *Gründliche Anweisung*jának kánon-fejezete is utal erre az alacsony presztízsre.[7] A polifon gondolkodásmód hanyatlásának természetes következményeképp a kánon egy időre kiveszett a komponálás természetes eszközei közül, és a kuriozitás, sőt a természetellenes kategóriájába vonult vissza. A zeneszerzés-tanításból ugyanakkor sohasem szorult ki teljesen, hiszen Thomas Attwood Mozartnál végzett stúdiumainak dokumentumai vagy Beethoven Albrechtsbergernél folytatott tanulmányai egyaránt arról tanúskodnak, hogy az ellenpontoktatást mindig a kánongyakorlatok koronázták meg.[8]

Míg a század közepén a kánonok iránti érdeklődés lankadni látszott, az 1780-as, '90-es évek táján új divatjuk támadt, bár kétségtelen, hogy zavarba ejtően heterogén szerepkörben használták őket. Amikor az alábbiakban megkísérlem minél konkrétabban körülhatárolni a zeneszerzés ama területeit, amelyeken az adott korszakban jelentős kánonrepertoár alakult ki, elsősorban azért teszem, hogy világossá váljék: a kánonok folyvást határátlépést követtek el a műfajok és azok társadalmi funkciója – mondhatni –, a szent és a profán szférája között. Illusztrációim sorát mindig a zeneszerzés élvonalából vett példákkal kezdem, s ezek mellé állítom a magyarországi termés kínálta párhuzamokat.

I. Egyházi zene 1. – Kánonok a régi imitációs stílusban

A katolikus egyházi zenében végigkövethető annak a hagyománynak egyre vékonyuló fonala, amely a régi ellenpont szellemében használta a kánontechnikát. A kifejezetten konzervatív vagy archaizáló hajlamú zeneszerzők éltek vele, s szinte kivétel nélkül abban a liturgikus szerepkörben, amely a *stile antico* vagy *alla cappella* eszménynek kedvezett, tehát például nagyböjti vagy adventi kompozíciókban. E ha-

4 „[He] spoke irreverently of canons, which, he said, were dry and despicable pieces of pedantry." In Charles Burney: *Present State of Music in Germany* II, 251. Idézi KIRKENDALE 24.

5 A 18. századi teoretikusok közül Marpurg, Kirnberger és Albrechtsberger traktátusai tárgyalják a kánont a legbőségesebben. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*. I. Berlin: Haude & Spener; 1753. Johann Philipp Kirnberger: *Kunst des reinen Satzes*. Vol. I. Berlin: 1771; Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig: Breitkopf, 1790. 34. fejezet: „Vom Canon". – Mint látni fogjuk, az utóbbi két elméletíró munkái a magyarországi zeneszerzőkre is közvetlen hatást gyakoroltak.

6 „Sprecht ihm von einen canon. Es überläuft ihn ein kalter Schauer. Er hält das Jahrhundert für barbarisch, in welchem dieser Theil der Setzkunst besonders ausgeübet ward. Die in dieser Schreibart entworfenen Kirchenstücke eines Fux, Pränestini, Lotti, Scacchi und vieler andern hält er für Früchte des Aberwitzes." Idézi: FREEMAN 511.

7 „Wer sich den Kopf mit dergleichen Künsteleyen (die Bey diesen Zeiten minder als ein teutscher Tanz oder Gassenlied gesätzt werden) zerbrechen will, kann in Herrn Marpurgs Abhandlung von der Fuge, zweyten Theil, Berlin, gedruckt 1754, alles auf das genaueste ersehen." ALBRECHTSBERGER §. 34. „Vom Canon", 109.

8 Vö. MOZART *Attwood* 144–150. (19 kánon); NOTTEBOHM 191.

gyomány jeles művelője Johann Joseph Fux, akinek 1718-as *Missa canonicá*ját (KV 7) Michael Haydn még 1757-ben is érdemesnek tartotta a lemásolásra. Albrechtsberger misetermésében is fennmaradt egy *Missa canonica*.[9] A datálatlan mű kizárólag négy énekszólamot és orgonát alkalmaz, s mint az efféle misékben általában, a kánonszerkesztés ebben sem terjedt ki valamennyi tételre. E – már a 18. század elején is archaikusnak számító misetípus talán utolsó képviselője Johannes Brahms 1856–57 közt komponált *Missa canonicá*ja. A kánonikus misék tradíciója csupán búvópatakként vonul végig a korszak hatalmas hozamú misetermésén. Ritkaságát jelzi, hogy Bruce MacIntyre az 1740 és 1780 között komponált bécsi misék között egyáltalán nem talált rá példát.[10] A magyarországi miserepertoár mintegy száz, általam ismert kompozíciója közül egyedül Gregor Joseph Werner műveiben jelenik meg a kánon eme régies szerepkörben. Werner imitációs miséiben gyakran előfordulnak rövidebb kánonikus szakaszok *(1/a kotta a 440. oldalon)*, de következetesen végigvitt kánon csupán három misében található; mindegyikük Benedictus tétel.[11] Amint azt a *Missa solennis Post nubila Phoebus* Benedictusa *(1/b kotta a 441. oldalon)* mutatja, ez a werneri misetétel-típus igen rövid, s mindössze két énekszólam vesz részt a kánonban, egy független continuo fölött. Felvetődik a kérdés, hogy a kánon használatának lehet-e valamilyen szimbolikus jelentése épp a Benedictus tételben. A szólamok közti tökéletes imitáció talán Krisztusnak az Atyával egylényegű isteni személyét hivatott jelezni, vagy – mint Bachnál gyakori – az isteni parancs engedelmes követésének zenei szimbóluma. A tételek rendkívül egyszerű volta azonban szinte nevetségessé tenné, hogy részletesen kidolgozott teóriát kerítsünk köréjük. A régi ellenpont szellemében fogant kánonikus misékkel az alábbiakban egyáltalán nem foglalkozunk, hiszen jelenlétük teljesen zárványszerű, s egyáltalán nem részesei a kánonok fentebb említett határátlépéseinek.

II. Kánonok a kamarazenében

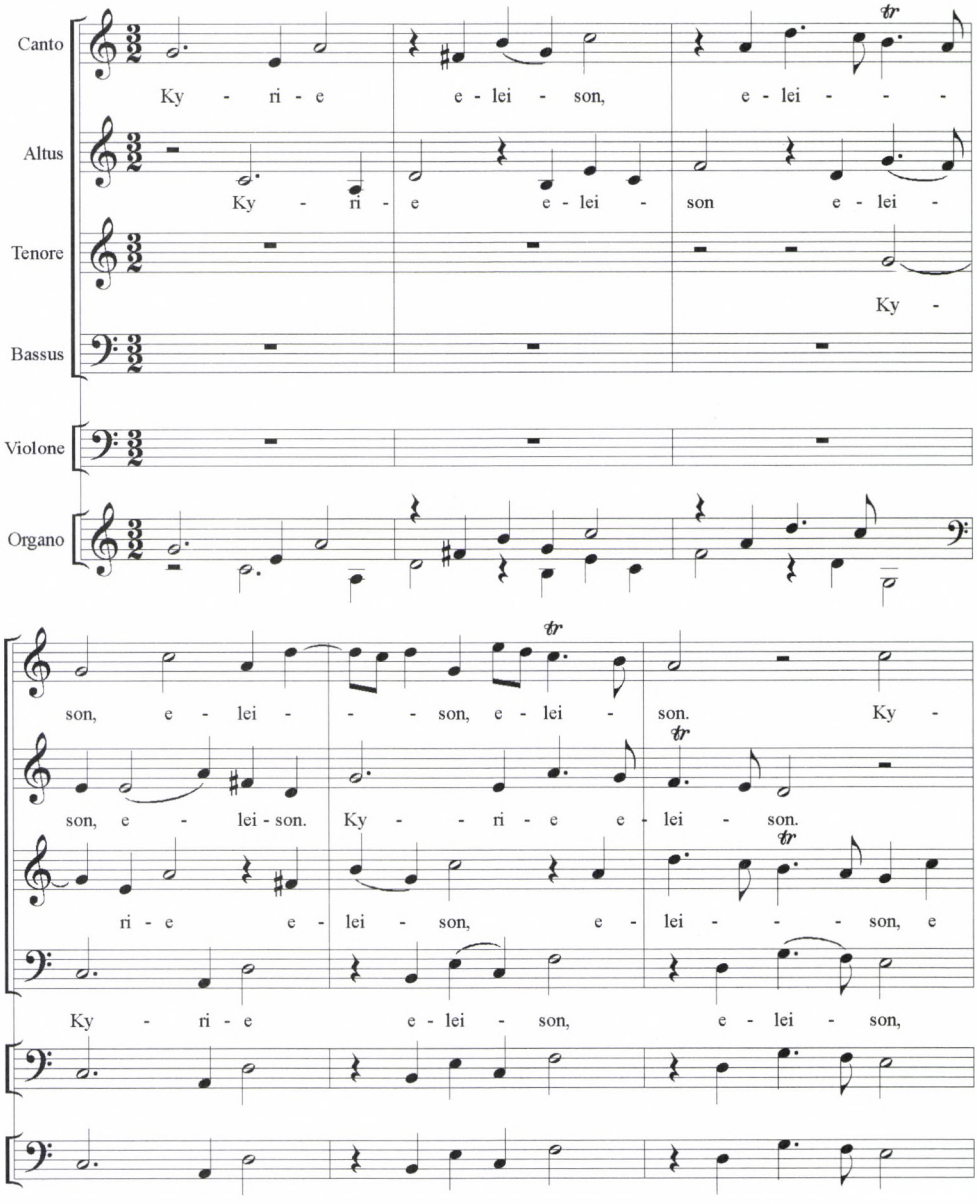
Warren Kirkendale alapvető könyvében rámutatott, hogy a Haydn és Mozart kamarazenéjében felbukkanó ellenpontos tételek nem kizárólag a zenetörténet géniuszait jellemző raritások, hanem a kismesterek által művelt széles praxis áll a hátterükben. Amíg a fúgák általában zárótételként bukkantak fel, addig a kánonírás kedvelt kísérleti terepévé a menüettek és scherzók, illetve ezek trió szakaszai váltak.[12] A korszak magyarországi kamarazenéjében ez idáig nem találtam kánonikus menüettet, akadt viszont egy zeneszerző, aki életének egy jól körülhatárolható periódusában megkülönböztetett figyelemmel fordult az ellenpont, s ezen belül a kánonszerkesztés felé. Georg Druschetzkyről van szó, aki 1801-től Budán József nádor szolgálatá-

9 SCHRÖDER Bd. II. 81–82. A mise jegyzékszáma Schrödernél: A. II. 6.

10 MACINTYRE 277–335.

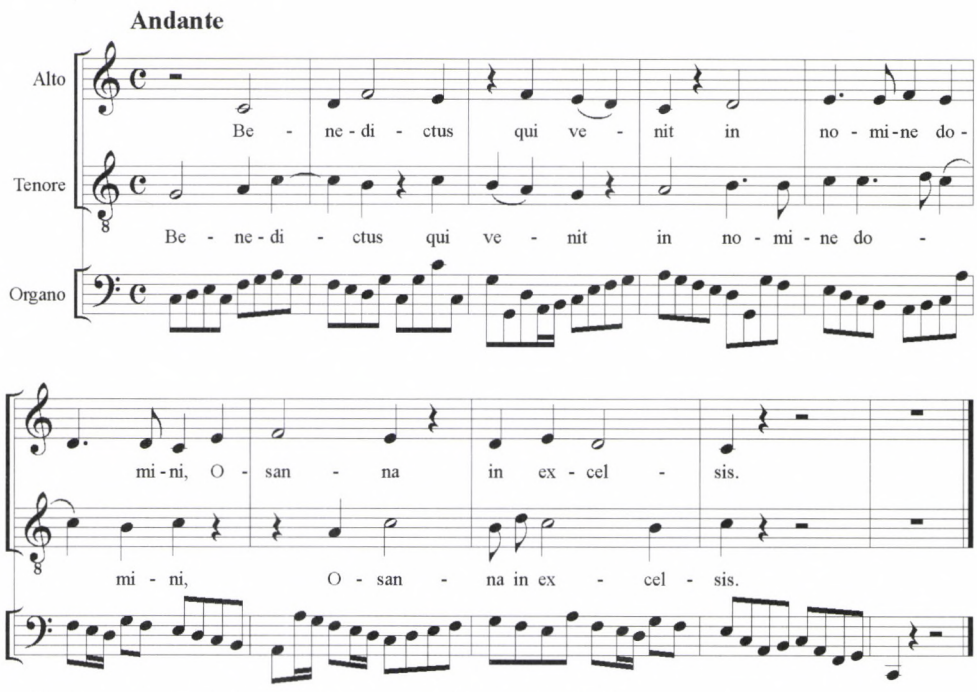
11 ThK 7: *Missa solennis Post nubila Phoebus* (Stattpfarrkirche Eisenstadt); ThK 11; ThK 37: *Missa Annuntiationis B. V. Marias* (Stift Heiligenkreuz VIII a 6), előadták: 1750.04.06. Werner miséinek jegyzékszámait (ThK) DOPF disszertációjából vettük át.

12 KIRKENDALE 148–149. Lásd még CAHN, 1697. hasáb.



1/a kotta. Gregor Joseph Werner: Missa contrapunctata *(1756) – Kyrie (H-Bn: Ms. mus. III. 36.)*

ban állt, s ekkor folytatta ilyen irányú intenzív tanulmányait.[13] 1807–1808 között 3 Albrechtsberger-mű átiratát készítette el, köztük egy kétkórusos Benedictus tételét és egy offertoriumét.[14] Kánonkompozíciókkal az 1806 és 1808 között írt kamarazenéjében próbálkozott először. C-dúr és B-dúr oboanégyesét egyaránt egy-egy kánonnal zárja.[15] A sorozat legkorábbra datálható darabjában, a C-dúr kvartettben egy *Allegro–Menüett–Andante* és *Tema con variazioni* alkotta ciklus után, mintegy függelékes ötödik tételként illeszt oda egy kölcsönzött kánont „a Quattro Voci del Signore



1/b kotta. Gregor Joseph Werner: Missa solennis »Post nubila Phoebus« *Benedictus (A-Ed: Eisenstadt Stadtpfarrkirche)*

Kirnberger" – *(2/a kotta a 442. oldalon).* Kirnberger kánonja egy 1782-es Berlinben kiadott, s 1793-ban Bécsben is megjelent könyvecskéjének 54. kottapéldája,[16] amelyet a tudós szerző *canone chiusó*ként azaz egyszólamú rejtvénykánon formájában közöl. Az oboanégyes végére illesztett verzió nyilvánvalóan Druschetzky saját kidolgozása. Druschetzky megfejtését sajátos fénybe állítja az a tény, hogy Beethoven is lemásolta a traktátus nagy részét,[17] s maga is megpróbálkozott a rejtvénykánon feloldásával – ámde sikertelenül.[18] A kánon úgynevezett Quodlibet, amely két korál –

13 Sas Ágnes feltételezése szerint Druschetzky figyelme nemcsak amiatt fordult a kis apparátus, a kamarazene felé, mivel József nádor szerény életvitele és mérsékelt kiadásai következtében nem volt módja nagyobb léptékű művek alkotására, hanem vonzotta a lehetőség az elmélyültebb tanulmányokra és a kísérletezésre. SAS *Druschetzky* 191.

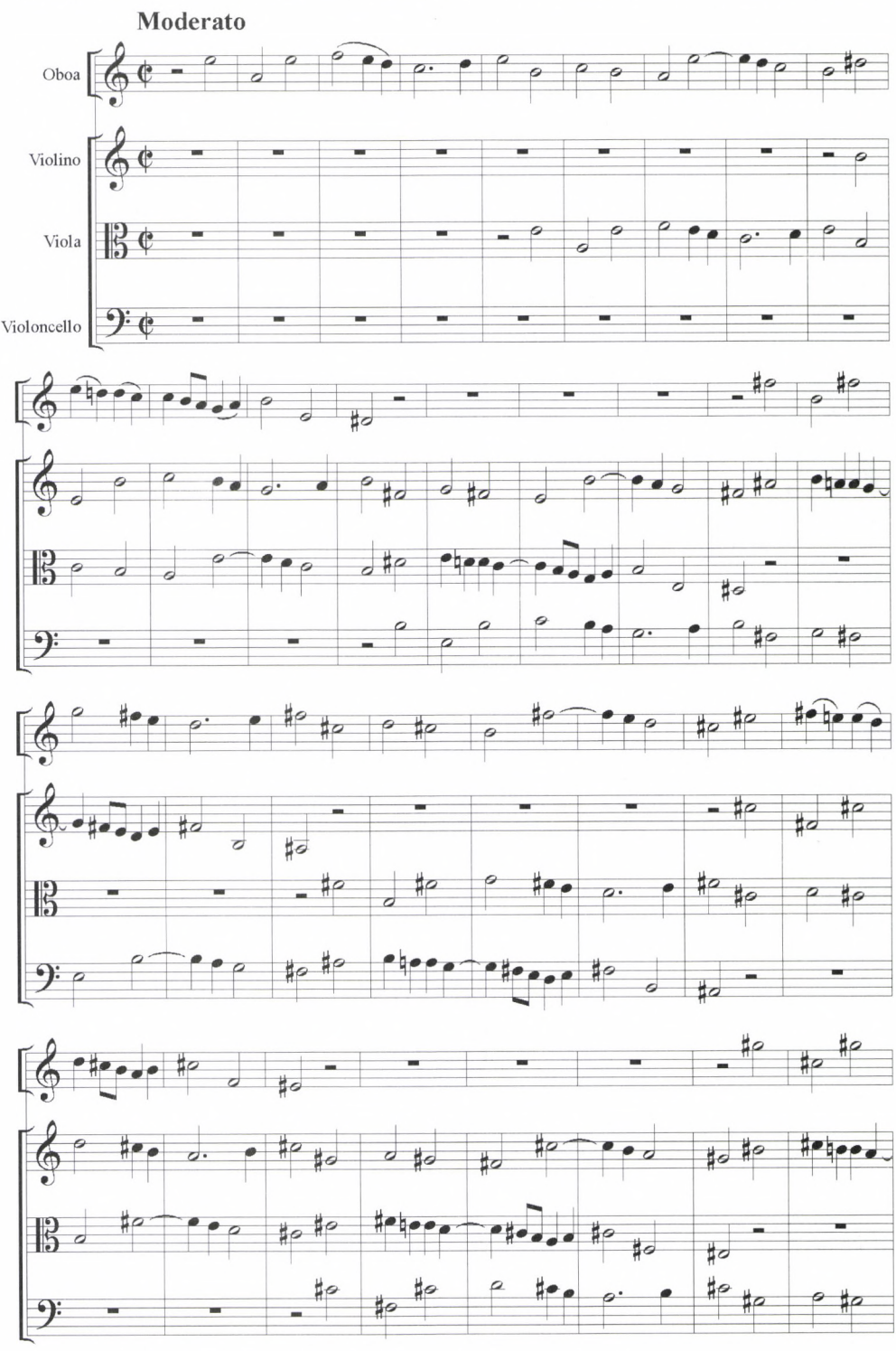
14 Ms. mus. 1581: *Offertorium in C „Veritas mea"* (Albrechtsberger-mű átdolgozása), 1808.06.24. SATB–SATB, org.; Ms. mus. 1604: *Benedictus in C* (Albrechtsberger-mű átdolgozása), 1808.07.01. SATB–SATB, org.; Ms. mus. 1616: *Gloria in C* (Albrechtsberger-mű átdolgozása), 1807–1808, SATB, org.

15 E művek mellé állíthatjuk a vonósnégyesre komponált *Canone con imitazioni in Eb* című kompozíciót (Ms. mus. 1567) (1810), valamint a két hegedűre írt *Duetti* 3. tételét: *6 imitazione,* az 5.: *„Auf den Namen BACH".* – Autográf partitúra és szólamok vonósnégyesre (1811).

16 Johann Philipp Kirnberger: *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Kompositionen, als Vorbereitung zur Fugenkenntnis.* Berlin: 1782, Wien: 1793.

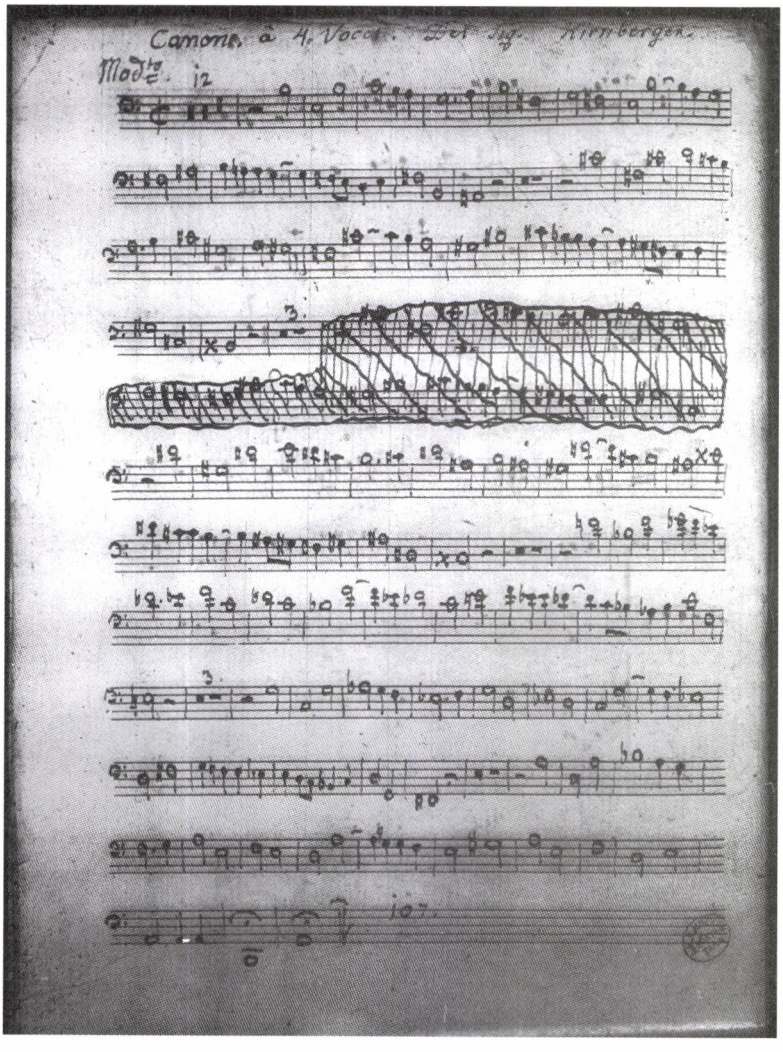
17 Beethoven több mint a felét lemásolta a traktátusnak. A kéziratot a Gesellschaft der Musikfreunde gyűjteménye őrzi; jelzete: A-Wgm: A 75.

18 KIRKENDALE 209. Egy másik Beethoven-kézirat (D-Bds: Artaria 153) is tartalmazza a Kirnberger-kánon másolatát, vö. KRAMER 98.

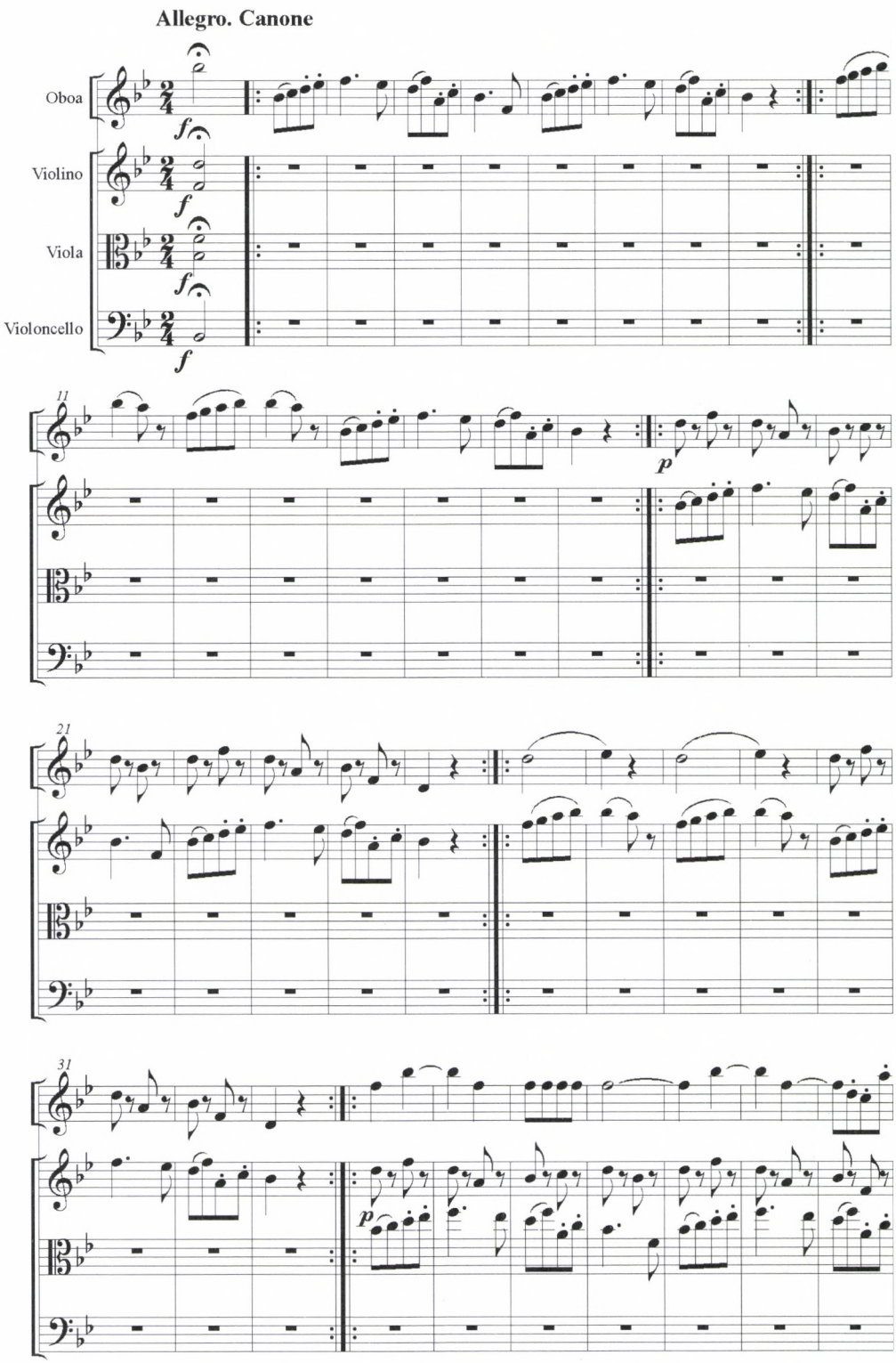


2/a kotta. Georg Druschetzky: Quartetto in C *(C-dúr oboanégyes) – V. tétel*
„Canone a Quattro Voci del Signore Kirnberger". *(H-Bn: Ms. mus. 1558.)*

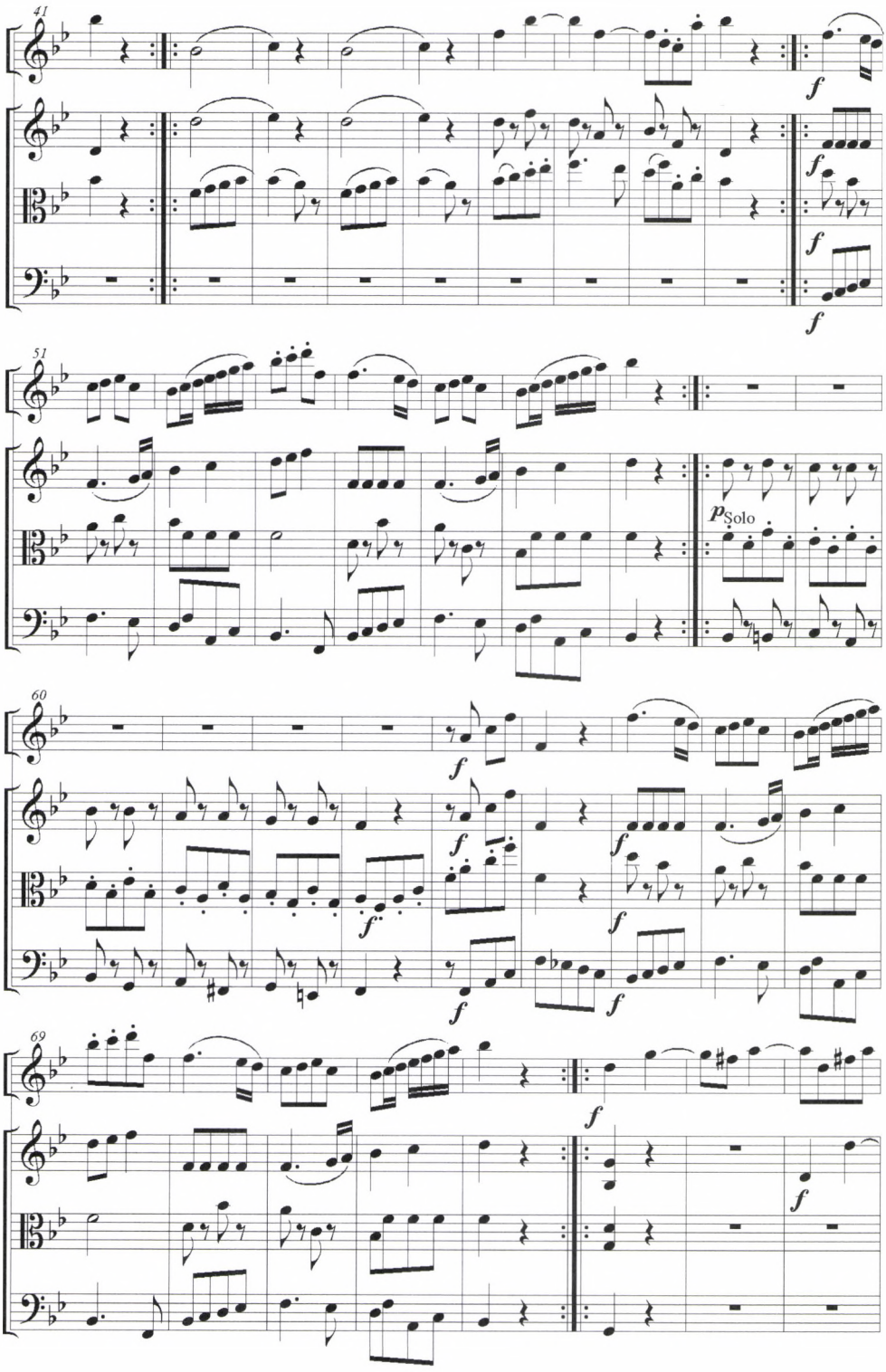
az „Aus tiefer Not" és az „Ach Gott vom Himmel sieh'darein" – dallamát kapcsolja össze ellenpontosan. *(Lásd még egyszer a 2/a kottapéldát!)* A rejtvény nyitja – amit Beethoven nem talált meg – abban rejlik, hogy úgynevezett *canon per tonos*ról, más néven spirális kánonról van szó: a szólamokban a téma minden egyes belépése egészhangonként emelkedik, egészen addig, amíg csak – számos enharmonikus átértelmezésen keresztül – vissza nem érkezik az alaphangnembe. A kánon feloldása nemcsak Beethovennek okozott gondot: az oboanégyes autográfjának csellószólamában, az első oldalon látható, hogy Druschetzky egy helyen elvétette a nagyszekunddal emelkedő belépéseket, amikor véletlenül *disz* helyet másodszor is *cisz*-ről akarta indítani a kánontémát *(2/b kotta)*.



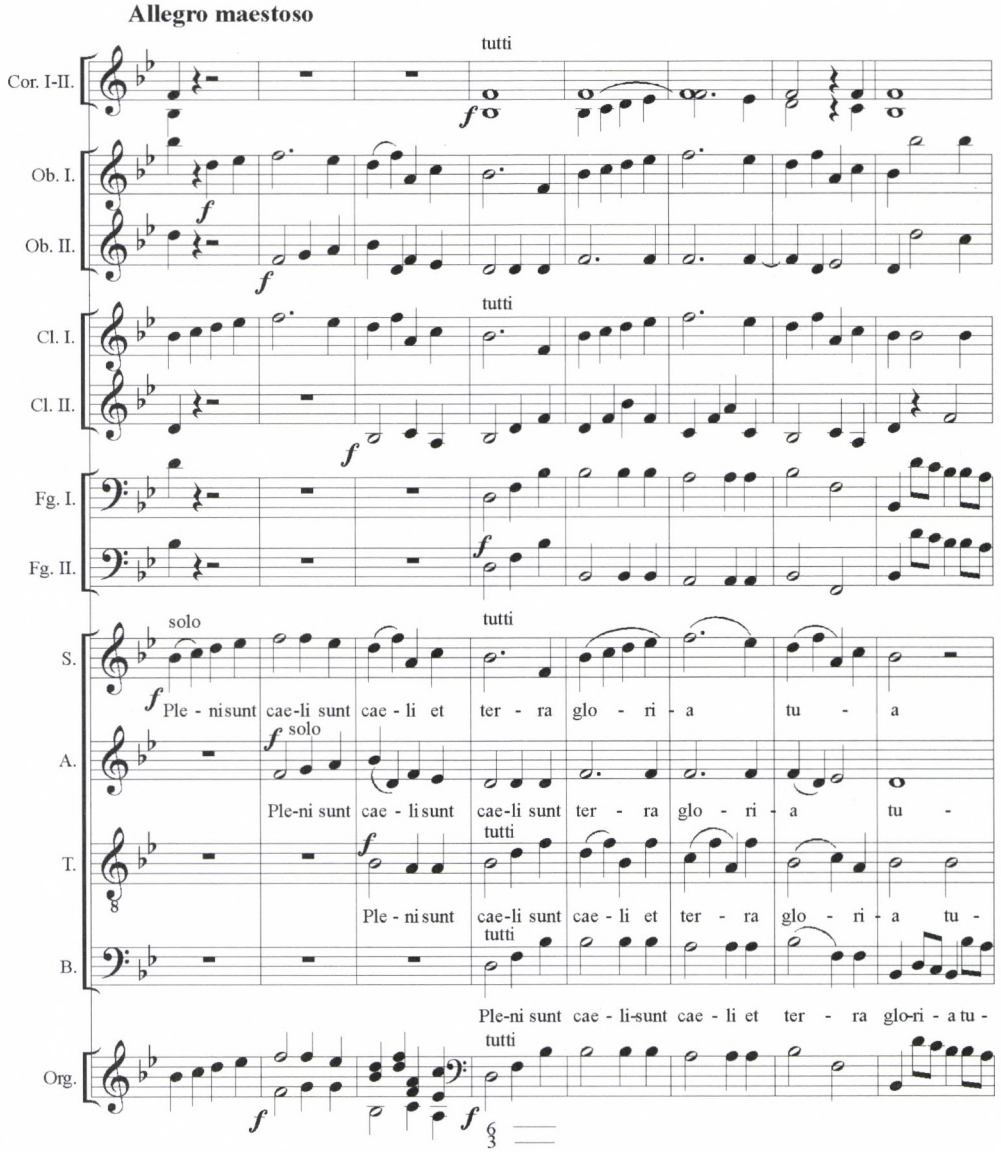
2/b kotta. Georg Druschetzky: Quartetto in C *(C-dúr oboanégyes) – V. tétel. Javítás az autográf* Violoncello *szólamban (H-Bn: Ms. mus. 1558.)*



3/a kotta. Georg Druschetzky: Quartetto in Bb *(B-dúr oboanégyes) – IV. tétel (H-Bn: Ms. mus. 1559.)*


41
f
51
p Solo
60
69

Mielőtt mértéktelenül lelkesedni kezdenénk Druschetzky Beethovent is felülmúló rejtvényfejtő képességén, lássuk, hogyan komponál kánont saját témára *(3/a kotta a 444–445. oldalon)*. A *B-dúr oboanégyes* IV. tételének banális témája egészen más stíluskörbe tartozik, mint Kirnberger tudós kánonja. Talán nem tévedünk, ha épp a témául választott nótácska trivialitása és a szerkesztés tudós volta közötti ellentét szolgál a tétel humorának fő forrásául, s teremti meg divertimento-hangulatát, aminek Druschetzky oly kiváló mestere. Némileg meglepő, hogy e kedélyes, nem túlságosan nagyigényű, leginkább a szórakoztató fúvósmuzsikába illő zenei anyagot Druschetzky utolsó, 7. miséjében is viszontlátjuk a Sanctus tétel *Pleni sunt coeli* szakaszában *(3/b kotta)*.[19] Igaz, im-



3/b kotta. Georg Druschetzky: Missa in Bb *[No. 7.] (1810–14) – Sanctus,* „Pleni sunt coeli" *(H-Bn: Ms. mus. 1613.)*

már nem kánontechnika, hanem csupán szabadon ellenpontozó álimitáció társul hozzá. Egészen bizonyosan kizárhatjuk, hogy a misében parodisztikus céllal idézte volna fel Druschetzky ezt a triviális dallamot. A mű ugyanis inkább – a terminus reneszánsz értelmében vett – paródiamise, hiszen számos részletét az oboanégyesből kölcsönözte a zeneszerző. A mise Benedictus tétele az oboanégyes nyitó *Allegró*jának átdolgozása, s a Sanctus bevezető ütemei ugyancsak e tétel egyik moll epizódjából építkeznek. Sas Ágnes kutatásai szerint a zeneszerző 1811 után már nem jelentkezett eredeti új művel. Ezek alapján helytállónak tűnik a feltételezés, hogy a mise szokatlanul hosszú keletkezési idejének oka Druschetzky alkotói erejének hanyatlása volt (1810-ben kezdte el a komponálását, de csak 1814-ben tudta befejezni). Az oboanégyes nagyon is világias kánonja tehát egyszerűen a megcsappant invenciót pótlandó került bele a misébe.

III. Vokális világi kánonok

A korabeli magyarországi zeneszerzők közül néhányan nem csupán kompozíciói vagy elméleti munkái alapján ismerhették Albrechtsbergert, hiszen tanítványai voltak. Fusz János 1804-ben, 27 esztendősen – immár jelentős életművel a háta mögött – nála tökéletesítette zeneszerzői tudását.[20] Mestere 1809-ben bekövetkezett halálakor a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban nemcsak nekrológot publikált, hanem egy imitációs gyászindulót is, amely a lap április 12-i számának mellékleteként jelent meg. A másik legjelentősebb tanítvány, Georg Lickl még 1785-ben, 16 esztendősen kezdte stúdiumait Albrechtsbergernél, aki pályakezdő bécsi évei alatt is mentora maradt.[21] Lickl tanulóévei idején még nem jelent meg Albrechtsberger nagy zeneszerzéstankönyve, a *Gründliche Anweisung zur Komposition* (1790), viszont készen állt már *26 (venti sei) canoni aperti dei varii autori* című kéziratos gyűjteménye, melyet 1777 és 1781 közé datálnak. Ezt a nyilvánvalóan főként oktatási célból összeállított antológiát széles kánonrepertoárból válogatta Albrechtsberger, a 16. századi mesterektől a Bach-fiúkon, Marpurgon és Kirnbergeren keresztül saját kompozícióiig. A kánonszerkesztés válfajainak lehető legteljesebb bemutatására törekedett, és a tükör-, a rák-, a spirális-, sőt a menzurális kánon tudós típusai mellett olyan modernebb formákat is bemutatott, mint az obligát basszussal kísért tréfás kánonok vagy a klasszika harmóniai nyelvéhez igazodó, homofon koncepciójú darabok.

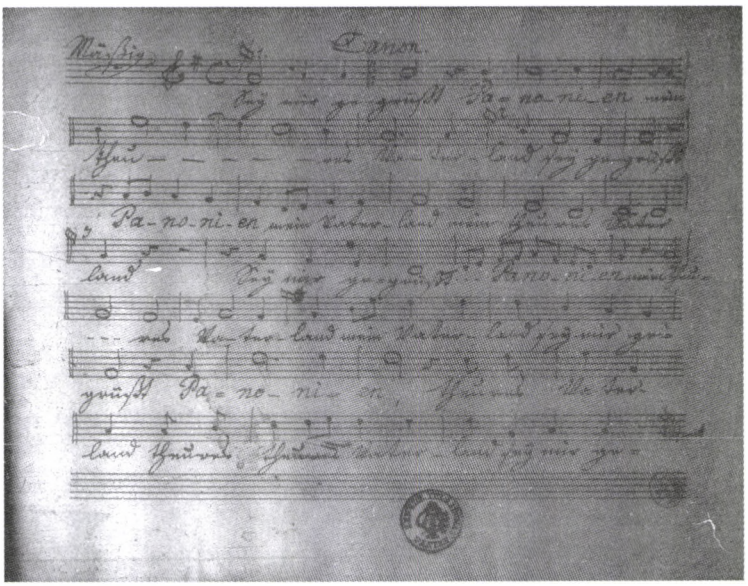
A könnyed hangvételű vokális, úgynevezett *Scherzkanon*ok 18. századi hagyományát Antonio Caldara monumentális, több mint hatszáz darabból álló korpusza alapozta meg, melyet VI. Károly császár kánon iránti vonzalma hívott életre. Voltaképp ehhez a tradícióhoz csatlakozik Michael Haydn mintegy 80, Mozart 35, Joseph Haydn 57, Salieri 180 és Beethoven 48 kánonja is. A tematika az egyházi textusoktól a moralizáló gnómákon, csattanós tanulságokon, *Spruch*okon keresztül, a társas szórakozás tréfás alkalmi szövegeiig, gúnyversekig s a már említett trágárságig terjed. Hogy a régi századvég mennyire kedvelte ezeket a művecskéket, azt két ma-

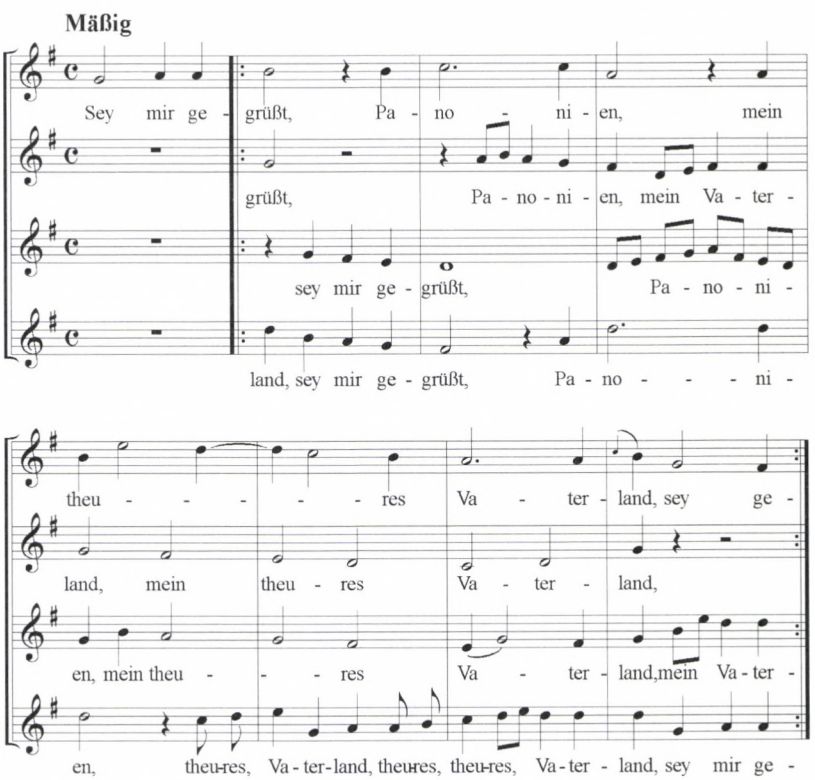
19 A mise autográf partitúrája: H-Bn: Ms. mus. 1613.

20 PAUL 150.; SAS *Fusz* 26.

21 SCHRÖDER Band I, 222; PAUL 112–116; SZKLADÁNYI 14.

gyarországi dilettáns, Trnka Venzel pesti orvos vagy a pozsonyi Johann Schilson báró olasz nyelvű kánonsorozatai is mutatják. E műcsoport illusztrációjaként Fusz János kánonját választottam *(4/a és 4/b kotta)*, amelyet elsősorban szövege emelt a vi-





4/a és 4/b kotta. Fusz János „Sey mir gegrüsst, Panonien *(sic!)*, mein theures Vaterland" *kézirat és „Entwurf"*

lági vokális repertoár komolyabb darabjai közé és a magyar zenetörténetírás[22] lapjaira: „Sey mir gergrüsst, Panonien, mein theures Vaterland".

Van azonban ebben a világi termésben egy olyan kánontípus, amely többre hivatott az efféle apró elméncségeknél, s a *Gebrauchsmusik* köreiből a magas műzene felé kívánkozik. Elsősorban zenei paraméterei jogosítják fel erre az ambícióra. A szakirodalomban általában „Liedkanon"-ként említik, Robert Freeman azonban a „himnikus kánon" terminust javasolja.[23] Nem véletlen, hogy Albrechtsberger épp egy ilyen, korszerű kánonnal zárja említett gyűjteményét *(5. kotta a 450. oldalon)*. A hosszú kánontéma frázisszerkezete periodikus, dalszerű, szimmetrikusan kiegyensúlyozott, és teljesen homofon fogantatású. Mérsékelten lassú tempója révén is egyfajta himnikus hatást kelt, ami pompásan illik a zsoltárszöveg értelméhez: „Imé mily jó és mily gyönyörűséges, mikor együtt lakoznak az atyafiak."[24] A lassú tempó, a hármas metrum, a homofon gondolkodásmód és a periodikus dallamformálás e kánontípus általános jellegzetessége, s a hozzá társuló *aufklärt*, sőt *verklärt* hangulat a liturgikus zene és az operaszínpad felé egyaránt megnyitotta előtte az utat. Landon szavait idézve:

> Haydn kritikusai mélységesen megdöbbentek volna, ha tudják, hogy a *Heiligmesse* földöntúli szépségű Et incarnatusa nem más, mint egy világi kánon átdolgozása, melynek szövege eredetileg így hangzott: *„Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm / Jenes macht selig, dieses g'wiss warm."*[25]

Ez a népies dallam – mely korábban falvédőszöveg színvonalú versikét szolgált – a misében elfogódott hangú, gyönyörű állóképpé magasztosul, nagyszerűen példázva, hogyan szublimálja az idős Haydn érett stílusa a népiesen egyszerűt, sőt triviálisat is a legfennköltebb szférába.

IV. Kánonok az operaszínpadon

A himnikus vagy Lied-kánon operaszínpadi előfordulásának két leghíresebb példája közül az első a *Così fan tutte* Asz-dúr kánonja. A II. felvonás fináléjának eme rövid epizódja a felejtés italának felhörpintéséhez társul („Nel tuo, e nel mio bicchiero..."). A második pedig a *Fidelio* („Mir ist so wunderbar") kvartettje az első felvonásból. Dorothea Link feltárta, hogy a *Così* keletkezése előtt mindössze négy évvel, Martín y Soler olasz opera buffái hozták divatba a kánont Bécs zenés színpadán. A páratlanul népszerű *Una cosa rara* két, a *L'arbore di Diana* pedig három kánontételt is felléptet.[26] Ha Mozart Soler példáját követi, Beethoven szinte bizonyosan Mozart kánonjára emlékezik vissza a *Fidelio* komponálása idején, annak ellenére, hogy az általa oly erkölcstelennek tartott Mozart-operák közül épp a *Così*val kapcsolatban

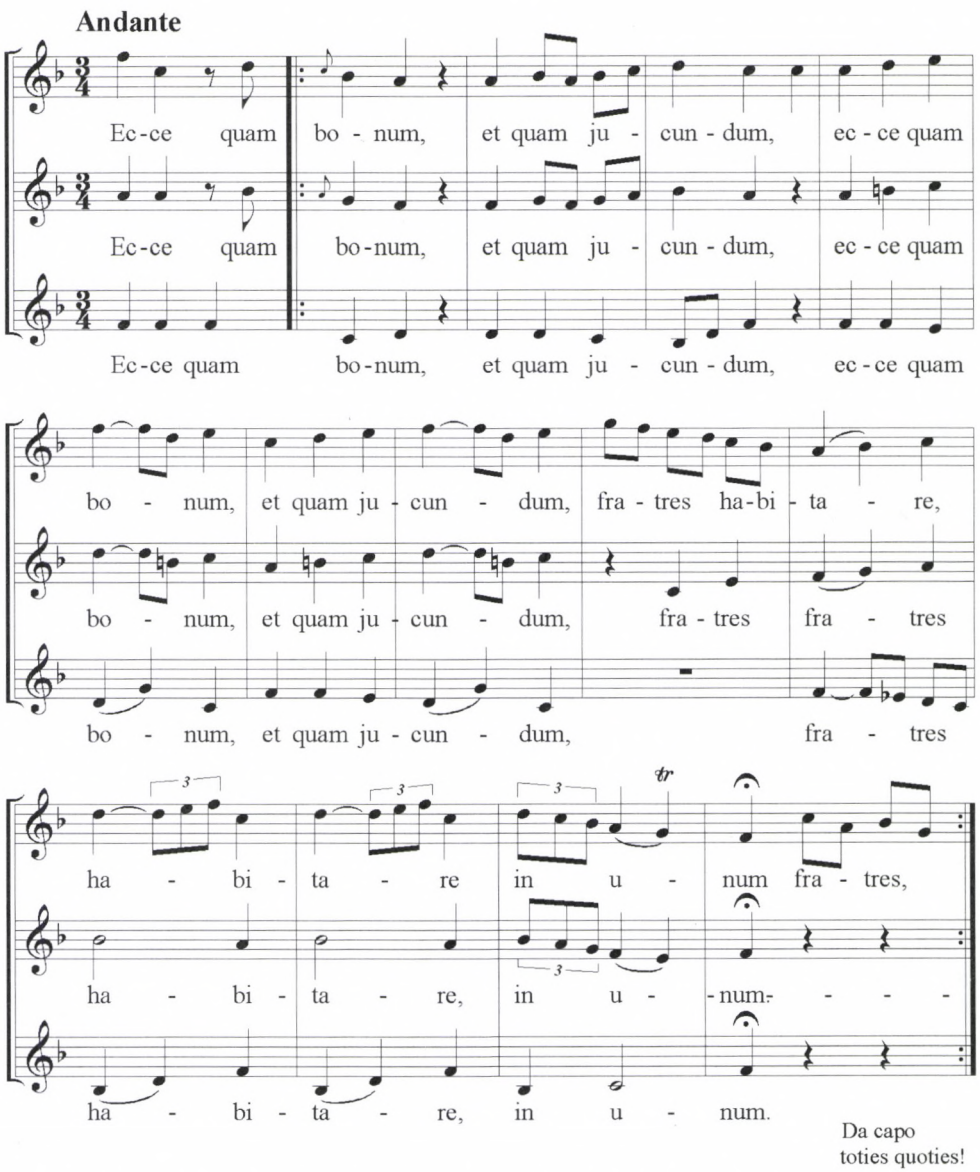
22 Dobszay 273.

23 Freeman 510.

24 Természetesen annak is szimbolikus jelentősége van, hogy épp ezt a zsoltárszöveget használták fel a minden szólamában megegyező kánon műfajában. Michael Haydn három kánont is komponált erre a szövegre, melyek egyike épp a fivérénél tett 1798-as bécsi látogatása idején keletkezett.

25 „Isten a szívedben, s egy jó asszonyka a karodban – az egyik üdvöt ad, a másik melegséget". Vö. Landon *Haydn IV* 131, 147–149; Brand 289–292.

26 Link 111.

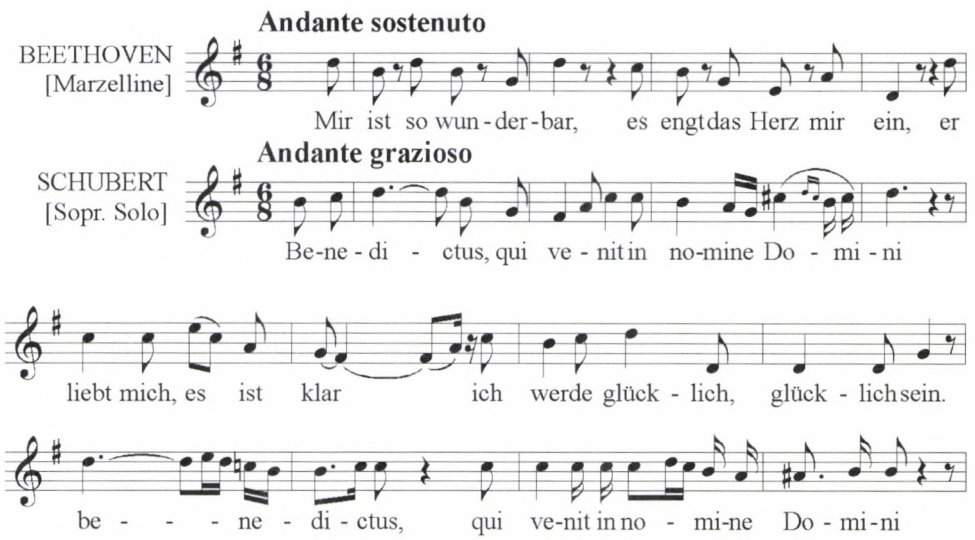


5. kotta. Albrechtsberger: Ecce quam bonum *in* 26 canoni aperti dei varii autori – *Nr. 26.*

lehettek a legkomolyabb fenntartásai. E helyütt nincs mód az operairodalom eme közismert remekműveinek részletesebb elemzésére. (A kánonról mint a hűség–hűtlenség, felejtés–emlékezés paradoxonjának zenei szimbólumáról egyébként Dolinszky Miklós *Così*-tanulmányában olvasható mélyreható fejtegetés.)[27] Mindössze egyetlen észrevételt teszek. Feltűnő, hogy a kánon mind a *Così*ban mind a *Fidelió*ban egy hamis, erkölcsileg kétes és teljesen abszurd lélektani helyzet zenei foglalata. Mozartnál a felejtés poharát ürítő hölgyek készülnek örök hűséget esküdni újdonsült párjuknak, amivel épp hűtlenségüket pecsételik meg. Beethovennél pedig Mar-

zellina örvendezik Fidelio iránt ébredt szerelmének, s ráadásul abban a tévhitben él, hogy viszontszereti választottja, akiről nem sejti, hogy valójában ő is nő. A kvartettben a négy szereplő érzelmeinek egyetlen közös nevezője a döbbenet.

A *Fidelio* kánonjának utóélete – egy újabb tiltott határátlépéssel – ismét a misekomponálás területére vezet. Az opera 1814-es átdolgozásának bécsi bemutatója után hat nappal s nyilvánvalóan a kvartett hatása alatt vázolta fel a 17 esztendős Schubert első *F-dúr miséje* Benedictus tételét, amely – természetesen – egy kánon. Noha Schubert már több mint egy éve rendszeres zeneszerzésoktatásban részesült Salieritől, s e stúdiumok szerves részét alkotta a kánonkomponálás – ráadásul Michael Haydn kánonjait is jól ismerte –, a Beethoven-operából érkező inspiráció félreismerhetetlen; különösen, ha következő, *G-dúr miséjének* Benedictusát is tekintetbe vesszük, mely metrumában, dallamában és harmóniai menetében is magán viseli a *Mir ist so wunderbar* kvartett ihletését *(6a-b kotta)*.[28]



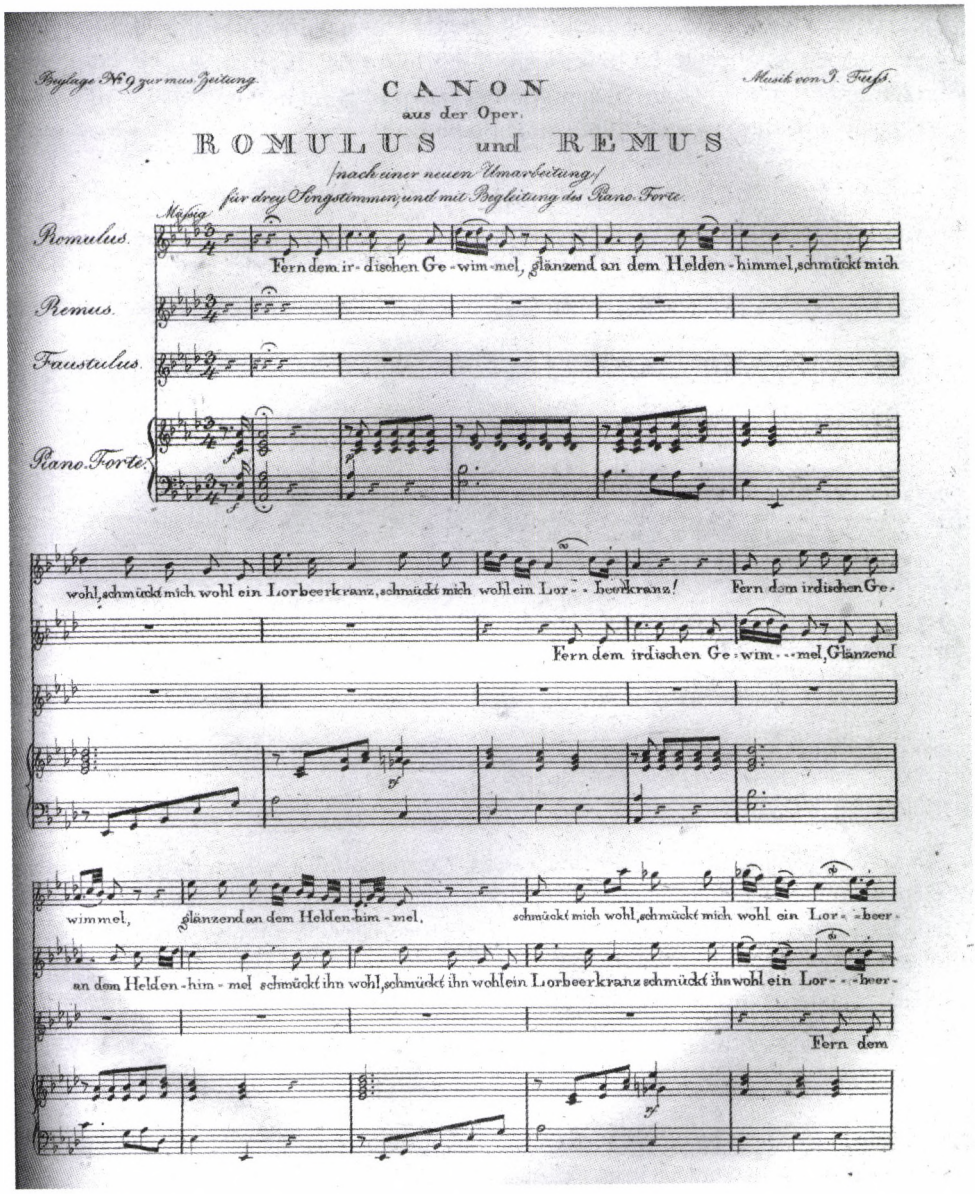
6 kotta. a) Beethoven Fidelio *Nr. 3. Quartett* – „Mir ist so wunderbar"
b) Schubert: G-dúr mise (D 167) 1815 – Benedictus

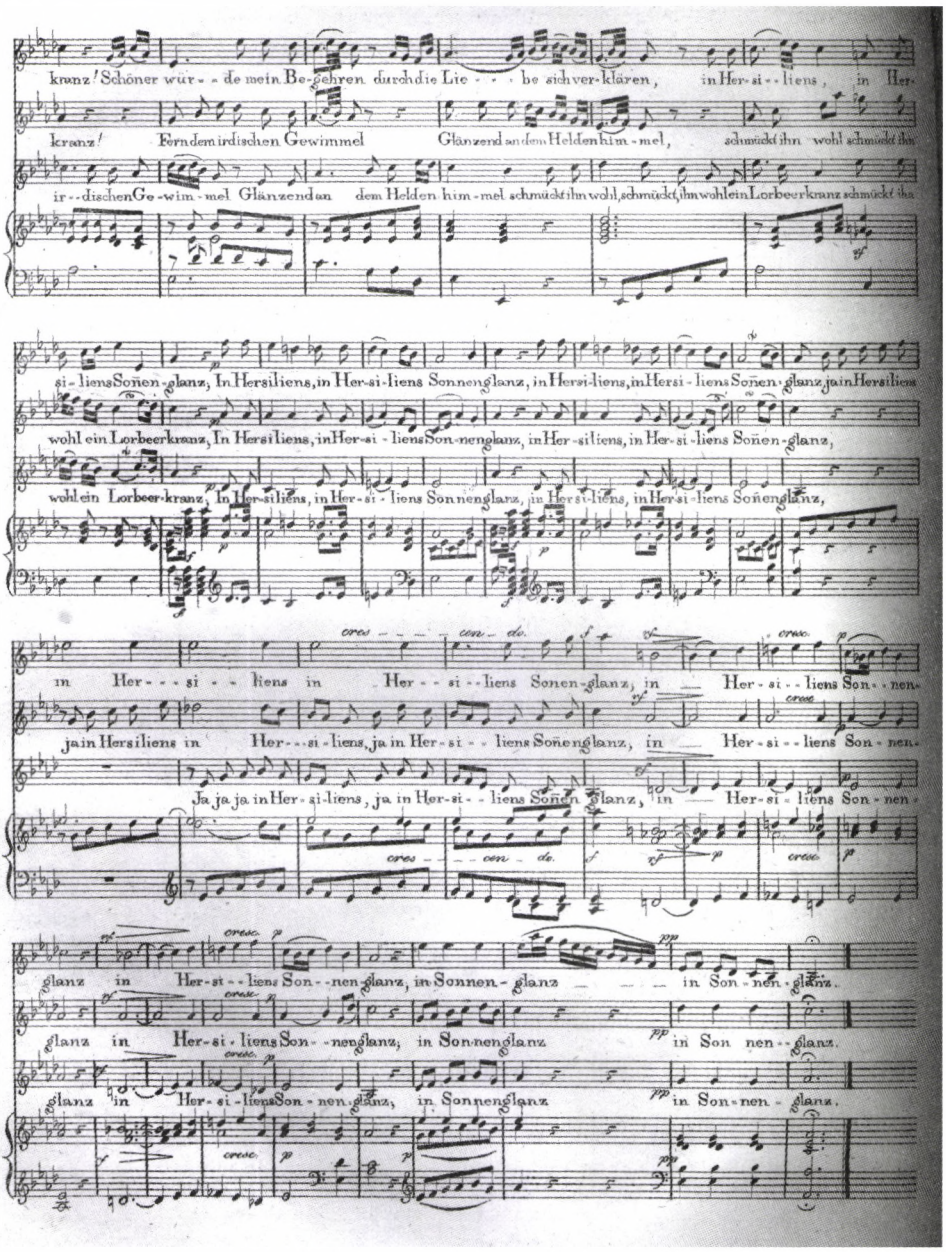
A zenetörténet csúcsairól térjünk vissza Pannóniába! A kánon ugyanis magyarországi szerző operájában is megjelenik, Fusz János *Romulus és Remus* című háromfelvonásos „grosse heroische Oper"-ében, amelynek librettóját a bécsi Udvari Opera titkára jegyzi: az a Georg Friedrich Treitschke, aki a Fidelio 1814-es átdolgozásával becses szolgálatot tett Beethovennek. Eredetileg a *Romulus és Remus* szövegkönyvét is neki szánta, legalábbis az irodalom Beethoven számos elvetélt operaterve kö-

27 DOLINSZKY 49–50.

28 BERIO *Schubert* XII. oldal. A *G-dúr mise* és a *Fidelio* között más párhuzamok is akadnak: a Credo a Rabok kórusára emlékeztet. Vö. JAHRMÄRKER 366, továbbá JASKULSKY 126–.

zött említi a librettót.[29] Fusz operáját 1814-ben Pozsonyban mutatták be, s két évvel később Pesten is előadták. A mű zenéje – Fusz csaknem teljes színházi termésének balsorsában osztozva – elveszett. Egyetlen fennmaradt tétele éppen a kánon, Romulus, Remus és Faustulus tercettje, amely annak köszönheti szerencséjét, hogy a bécsi *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1817. szeptember 4-i száma kottamellékletben közölte zongorakivonatát *(7. kotta)*.[30] Nem tudni, hogy vajon az opera pesti bemutatójának kedvező tapasztalatai késztették a szerkesztőt a kánon közlésére, vagy épp fordítva: a mű egyik, várhatóan népszerűvé váló számának megismertetésével akar-



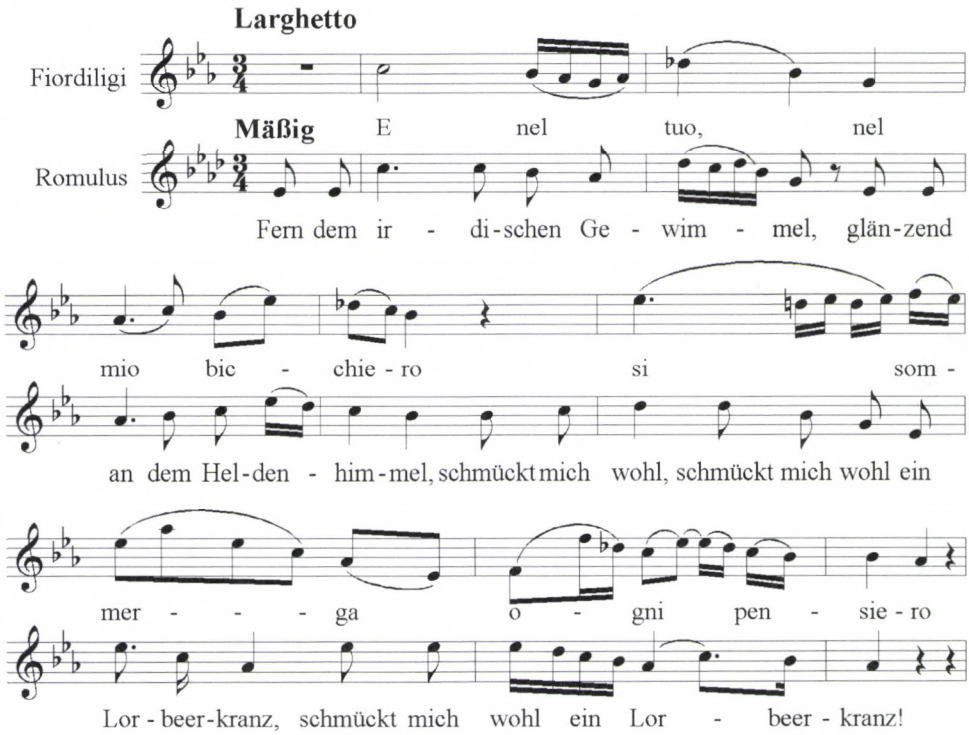


7. kotta. Fusz János Romulus és Remus, „Grosse heroische Oper" – *kánon: Romulus, Remus és Faustulus tercettje, a bécsi Allgemeine Musikalische Zeitung 1817. szeptember 4-i számának kottamelléklete.*

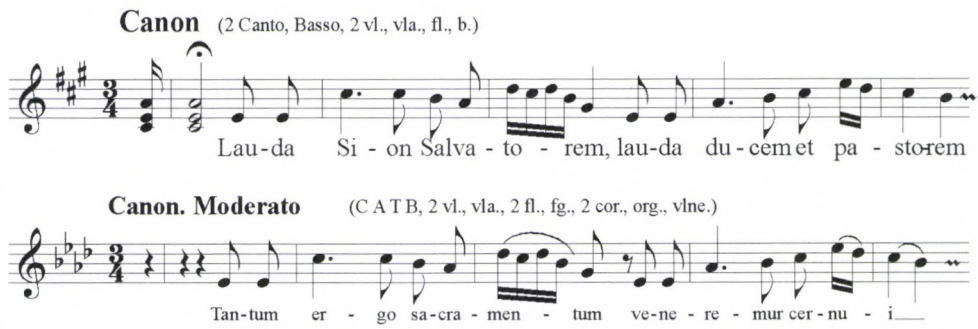
29 Beethoven operatervére és Fusz Jánosra már Szabolcsi Bence is utal. In *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán.* Budapest: Zeneműkiadó, ^{5}1976, 254. A *Romulus és Remus* opera tervével kapcsolatos Beethoven–Fusz afférról részletesebben lásd SAS Ágnes–FARKAS Zoltán: *Fusz János.* Budapest: Mágus Kiadó, 2003 (előkészületben).

30 Az AMZ kottamellékletének megjegyzése: „nach einer neuen Umarbeitung".

ta egyengetni Fusz pályáját, aki akkor már a lap rendszeres munkatársa volt. Mindenesetre tény, hogy épp az opera kánonját tartották a siker várományosának. Ha Fusz dallamát összevetjük a *Così fan tutte* kánontémájával, megdöbbentően szoros tematikus hasonlóságot látunk *(8/a kotta)*. Túl azon, hogy mindkét tétel ugyanazon „himnikus" kánontípus képviselője, Fusz darabja nyilvánvalóan Mozart kánonjának közvetlen mintájára készült. Az operák efféle sikerszámaira azonban a kor egyházi zenéje is igényt tartott, így hát a kánon – ahelyett hogy az egész *Romulus* operát segítette volna hírnévre –, saját karrierbe kezdett *(8/b kotta)*.



8/a kotta tematikus hasonlóság. Mozart: Così fan tutte „E nel tuo, nel mio bicchiero" *Fusz János* Romulus és Remus – *kánon:* „Fern dem irdischen Gewimmel"



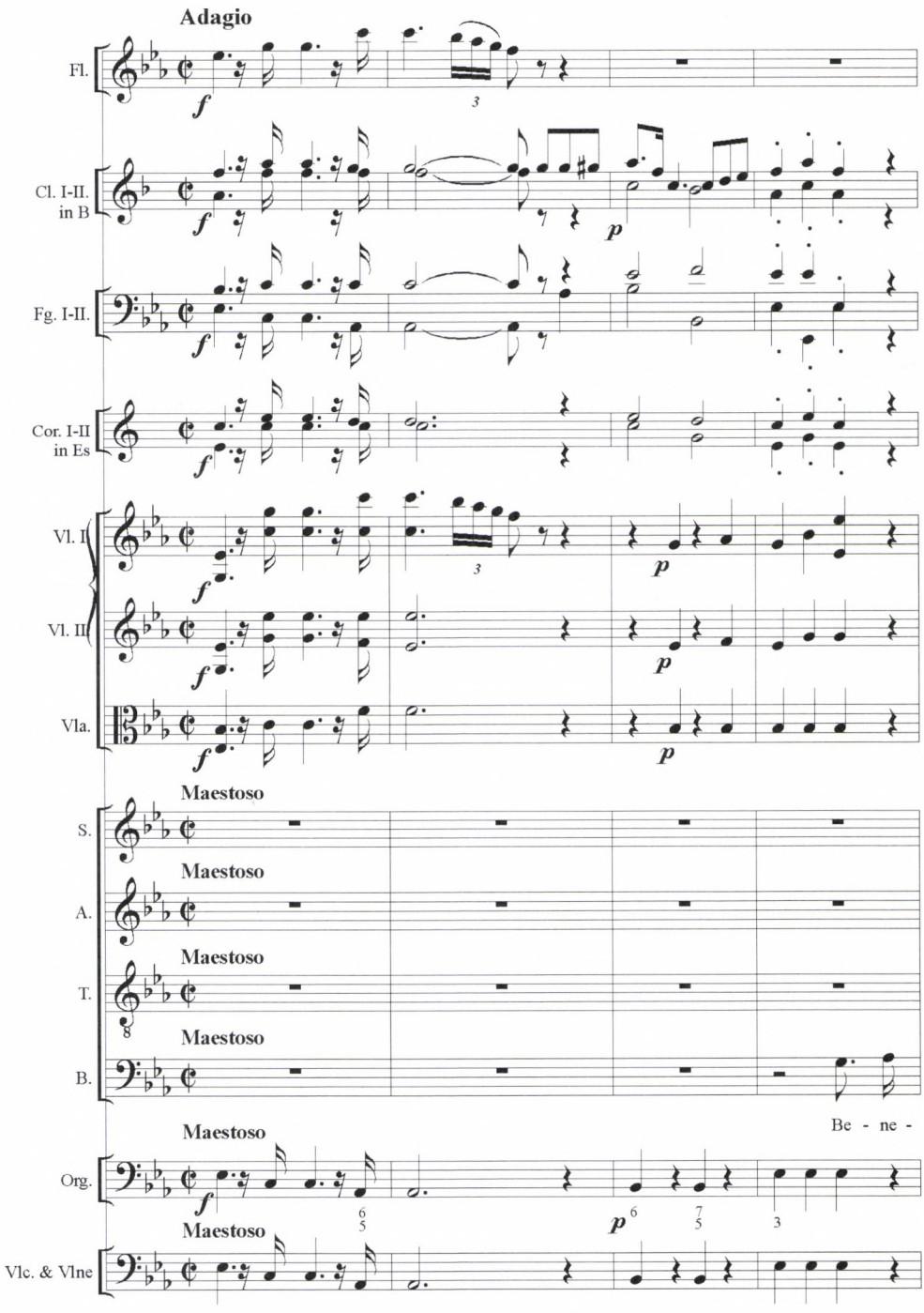
8/b kotta Fusz kánonja. A Lauda Sion *szekvencia szövegével (Cz-Pnm: XXXIII-A-49), illetve* „Tantum ergo"*-ként (A-Wn: Sm. 21581)*

Egy cseh forrásban a *Lauda Sion* szekvencia szövegével társították, egy bécsi templom kottatárában az Oltáriszentséget ünneplő „Tantum ergo"-ként maradt fenn.[31] Az átiratok vélhetően nem Fusztól származnak; a bécsi forrás esetében talán a másoló (Stanislaus Wenusch) műve az átszövegezés. E kotta belső borítóján a korabeli szokás szerint feljegyezték az előadási dátumokat, melyből kiderül, hogy a mű 1833 és 1900 között folyamatosan repertoáron volt. Fusz bizonyára nem ezt a pályát szánta kánonjának, amely mégis ezen a „mellékvágányon" vált operáinak legtovább játszott számává. A kor legnépszerűbb operarészletei igen gyakran futottak be efféle „egyházi karriert". A kánonikus tercett utóélete mindenesetre jól példázza az egyházi és világi szféra közötti határátlépés mozzanatát.

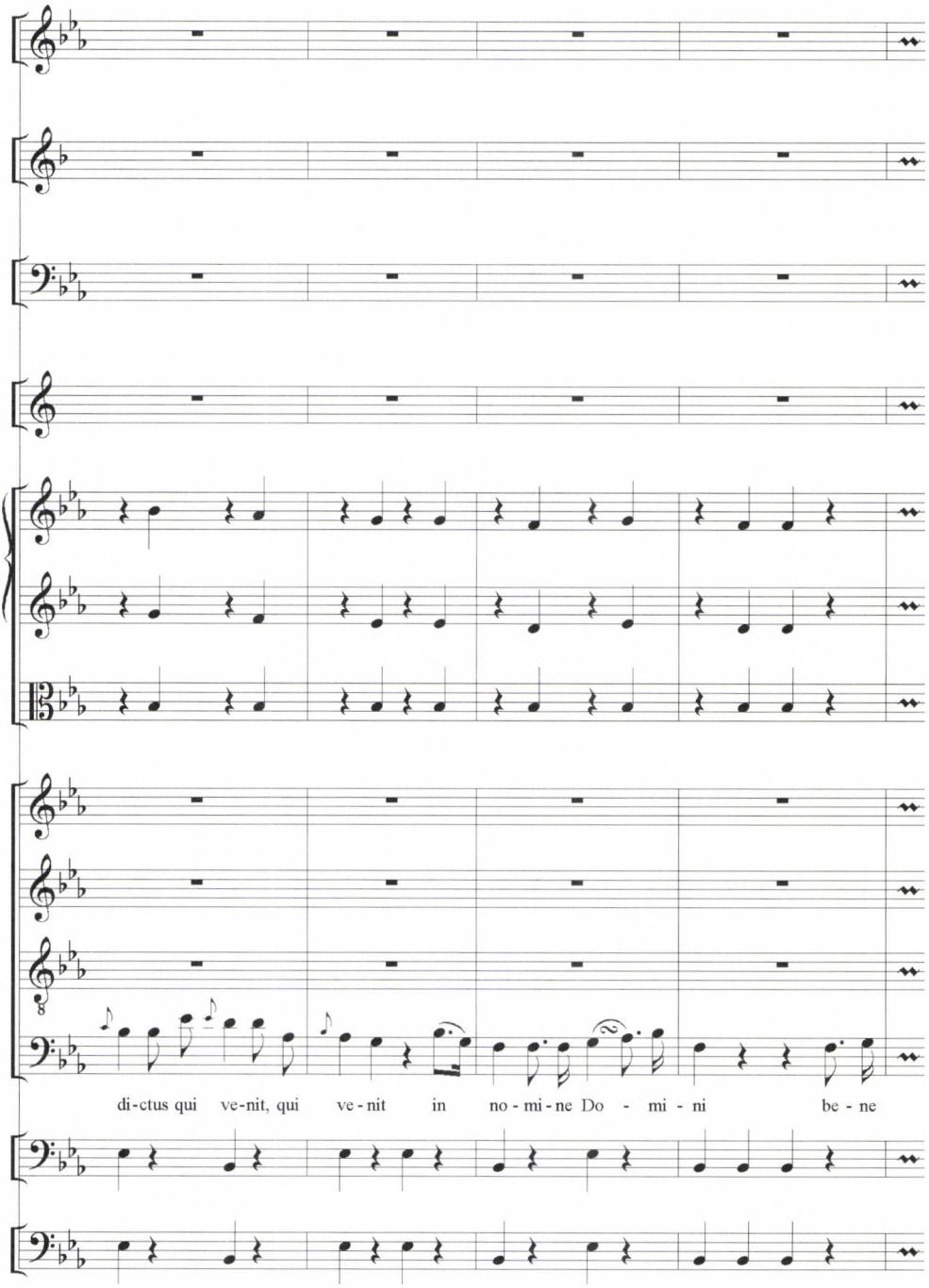
V. Egyházi zene 2. – A himnikus vagy „Liedkánon" Lickl kései miséiben

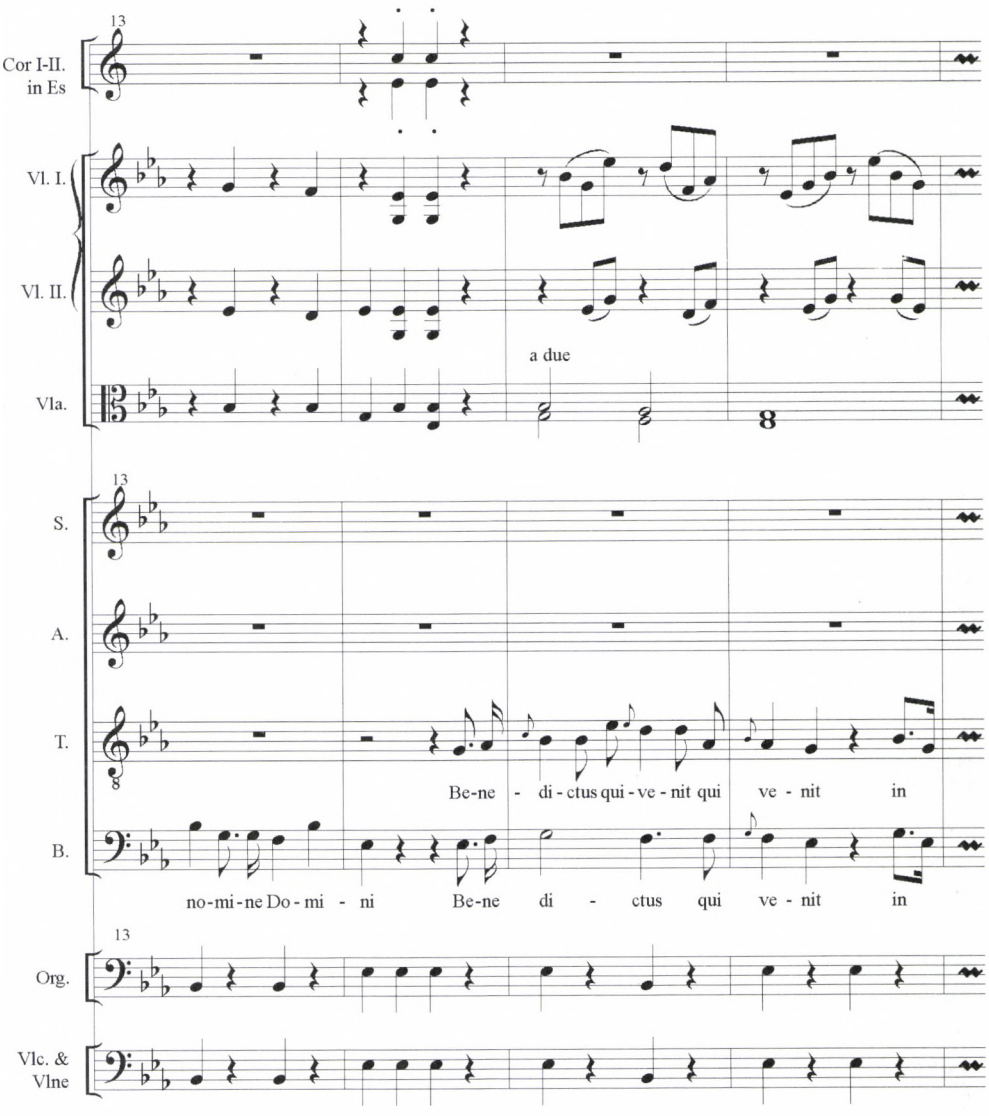
Befejezésül térjünk vissza a misekompozíció területére! Georg Lickl 1807-ben Bécsből Pécsre kerülvén teljesen az egyházi zenének szentelte magát, holott egy évtizeddel korábban még Schikaneder színházában is kipróbálta tehetségét.[32] Pécsett írt mintegy harminc miséjének számos részlete leleplezi szerzőjének elfojtott operai ambícióit.[33] Lickl már az 1810-es évektől kialakított egy Benedictus tételtípust, amelyben eredményesen szakított a korabeli misékben elburjánzott édeskés ájtatoskodással, és ünnepélyes, lassú indulóként értelmezte a szöveget. (Nota bene, Haydn hat kései miséjének egynémelyike is így interpretálja a liturgikus textust.) A korabeli egyházi zene teljes elvilágiasodásának ismeretében aligha róhatjuk fel Licklnek, hogy ezek az indulók az úgynevezett „szabadító" vagy a *bel canto* operák levegőjét árasztják, következésképp színpadi hőssé degradálják az Úr nevében érkezőt. A komponista két kései miséjében folyamodott a kánonhoz, s mindkét alkalommal a Benedictus tételben. Az 1826 májusában keletkezett *B-dúr mise* kánonjának témája a korabeli érzelmes Benedictus-dallamtípus leszármazottja, de az induló-karakter és a kánontechnika határozottan kiemeli a kortársi kismesterek terméséből *(9. kotta a 456–460. oldalon)*. A kánon harmóniai egyhangúságát Lickl az egyre dúsuló hangszerelés színeivel ellensúlyozza: a fiatal Schubert ugyanezt tette az *F-dúr* és a *G-dúr* misében. Lickl 1833 őszén befejezett férfikari miséjének Benedictusa még erőteljesebben indulószerű, s a stílus operai eredetét a vokális ékítmények is egyértelművé teszik *(10. kotta a 461. oldalon)*.

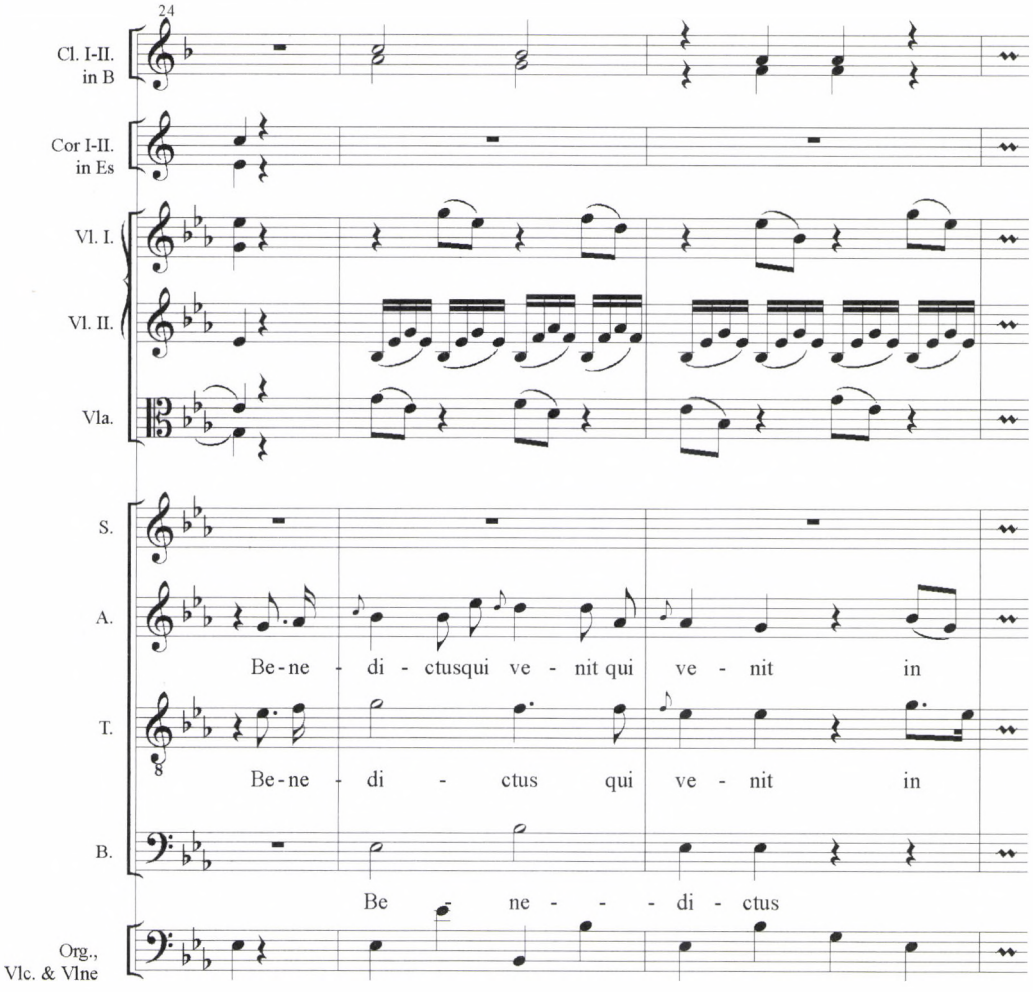
31 *Lauda Sion* (Cz-Pnm: XXXIII-A-49); *Tantum ergo* (A-Wn: S. m. 21581)
32 SZKLADÁNYI 15–16.
33 FARKAS 171., 174.

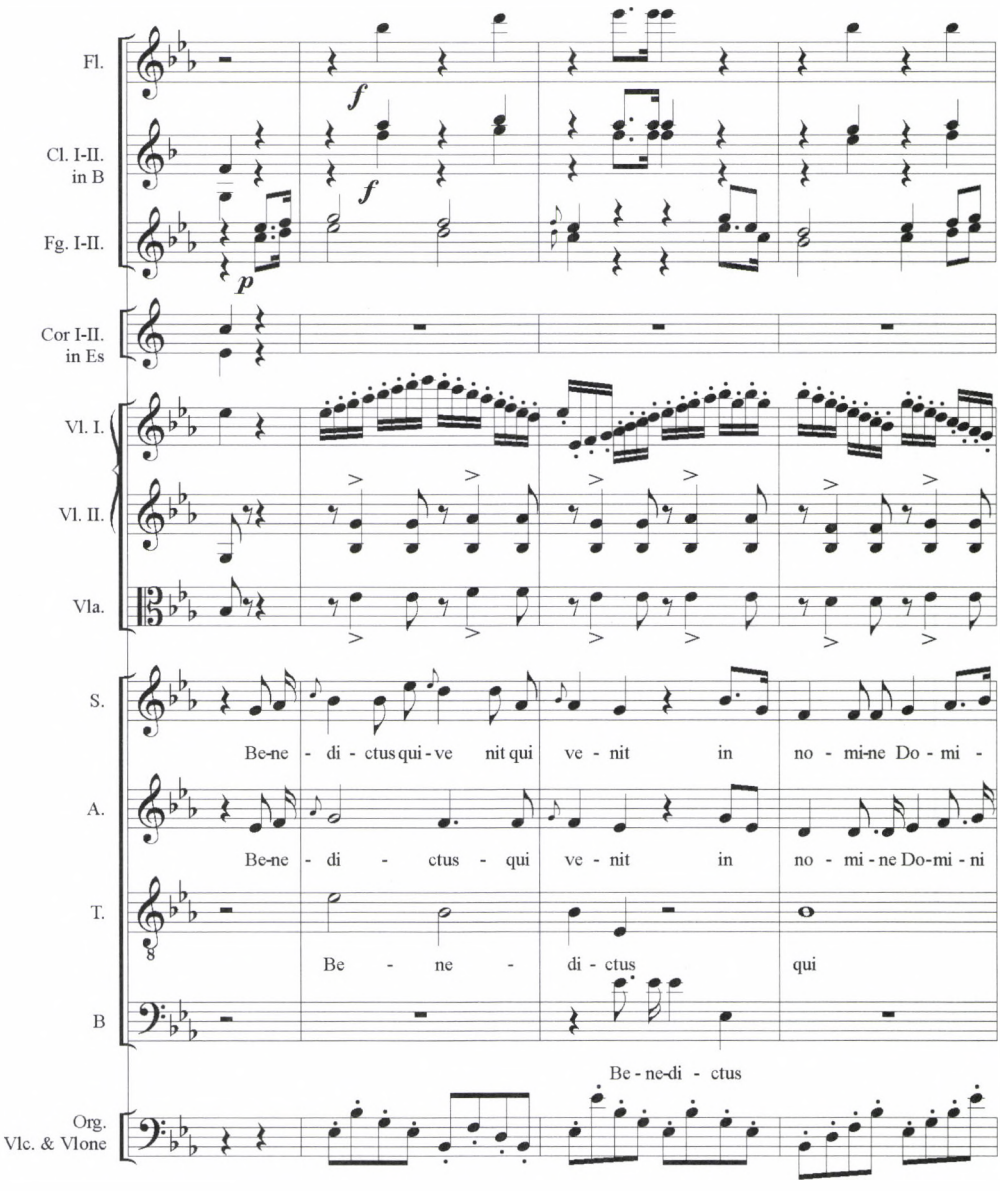


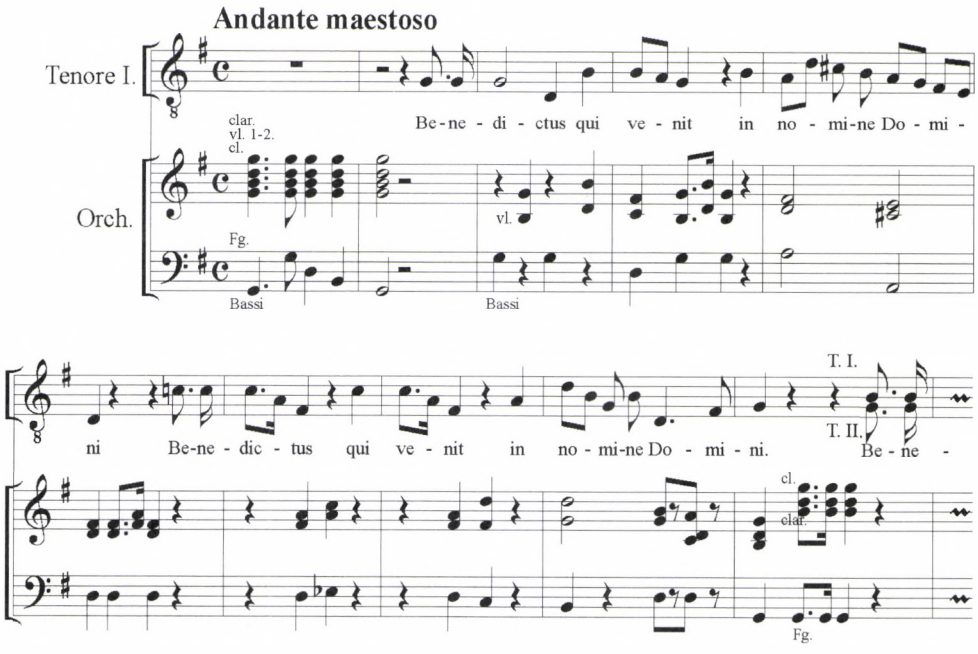
9. kotta. Georg Lickl: B-dúr missa solemnis, *Szkl 57 (1826) – Benedictus*
(folytatása a következő oldalakon)


di-ctus qui ve-nit, qui ve-nit in no-mi-ne Do - mi - ni be - ne


13
Cor I-II.
in Es
Vl. I.
Vl. II.
a due
Vla.
8
13
S.
A.
T.
8
Be-ne - di-ctus qui-ve-nit qui ve - nit in
B.
no-mi-ne Do-mi - ni Be-ne di - ctus qui ve - nit in
13
Org.
Vlc. &
Vlne


24
Cl. I-II. in B
Cor I-II. in Es
Vl. I.
Vl. II.
Vla.
S.
A.
Be - ne - di - ctusqui ve - nit qui ve - nit in
T.
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
B.
Be - ne - - - di - ctus
Org., Vlc. & Vlne


Fl.
Cl. I-II. in B
Fg. I-II.
Cor I-II. in Es
Vl. I.
Vl. II.
Vla.
S.
A.
T.
B
Org. Vlc. & Vlone
f
f
p
Be-ne - di - ctus qui - ve nit qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi -
Be-ne - di - ctus - qui ve - nit in no - mi - ne Do-mi - ni
Be - ne - di - ctus qui
Be - ne-di - ctus



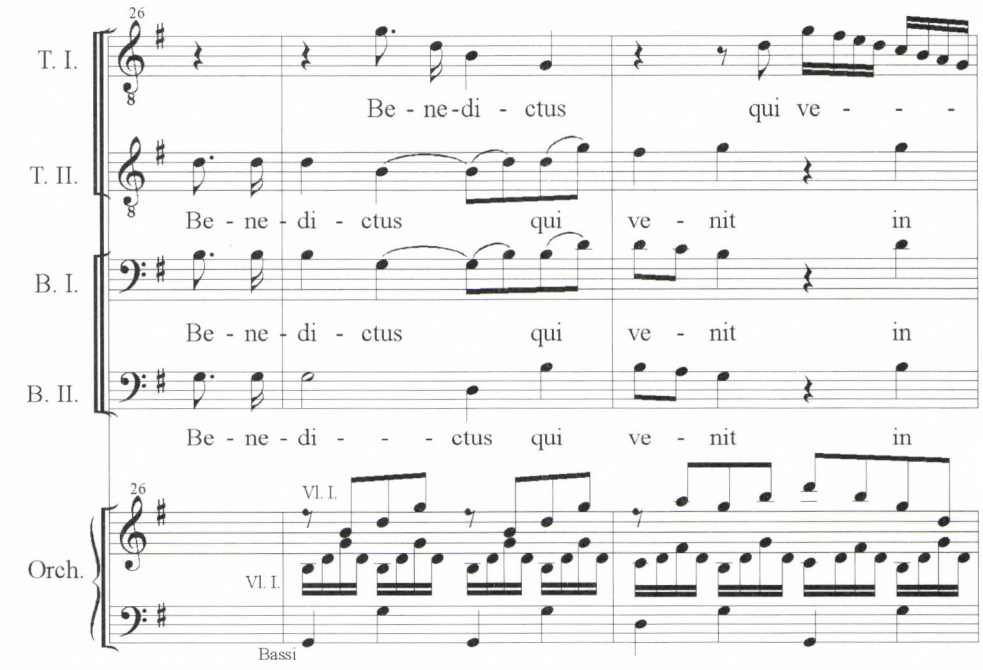
10. kotta. Georg Lickl: C-dúr missa solemnis, *Szkl 80 (1833) – Benedictus*
(folytatása a következő oldalon)

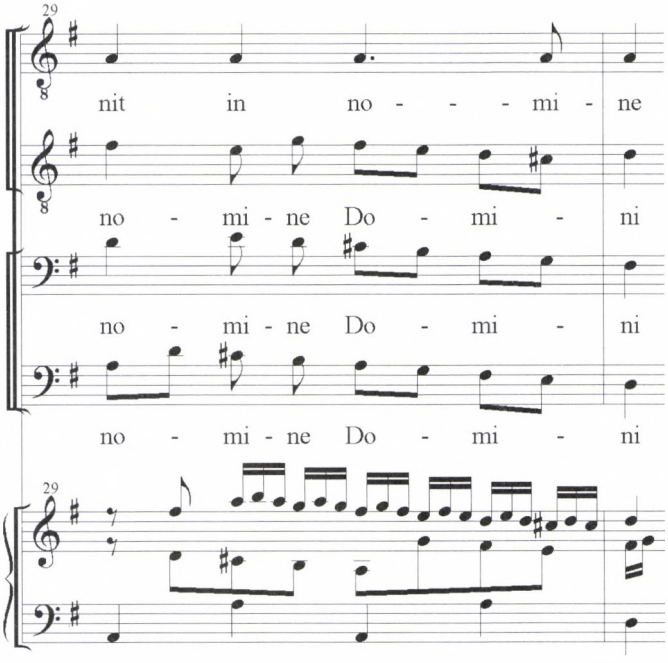
Schubert *Esz-dúr miséjéről* írt tanulmányában Tallián Tibor a következőképpen értelmezi a kánonforma szimbolikus üzenetét:

> A kánon, ugyanazon dallam eléneklése időeltéréssel, a Benedictusban az áldott érkezőt szemlélők éneke: nem egyszerre pillantják meg, hanem egymás után, s ahogy egyhez-egyhez közelít, úgy gyújtanak külön-külön dalra. [...] Hasonló a helyiértéke az operai kánonoknak, általában a concertatóknak: megállás, aminek oka valamiféle (szent) lenyűgözöttség, néha megoldhatatlan dilemma.[34]

Szentségtörésnek tűnhet az egyszerű Lickl-Benedictusokat egy napon említeni az Esz-dúr mise gyönyörűséges (egyébiránt bűnösen érzéki) Et incarnatusával, az egyházi használatba emelt operai kánonok legszebb példájával. Mégis Lickl – a maga összehasonlíthatatlanul szerényebb eszközeivel is – nyilvánvalóan ugyanazt célozta, mint Schubert, amikor a gyakran oly profán környezetbe keveredett kánontechnikát – a megállított pillanat varázsát – a legszentebb tartalom kifejezésének szolgálatába állította.

34 TALLIÁN 81.


26
T. I.
Be - ne-di - ctus qui ve - - -
T. II.
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
B. I.
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
B. II.
Be - ne - di - - - ctus qui ve - nit in
26
Orch.
Vl. I.
Vl. I.
Bassi


29
nit in no - - - mi - ne
no - mi - ne Do - mi - ni
no - mi - ne Do - mi - ni
no - mi - ne Do - mi - ni
29

Korabeli teoretikus források és a modern szakirodalom jegyzéke

ALBRECHTSBERGER — Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig: Breitkopf, 1790. – *Sämtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte.* (Kiadja Ignaz Ritter von Seyfried) I–III. Wien: Anton Strauss, 1837. 34. fejezet: „Vom Canon": 109–157.

BERIO *Schubert* — Talia Pecker Berio: Vorwort zur *Messe in F* (D 105). In: *Neue Schubert Ausgabe* (1989) XII. oldal

BLANKENBURG — Walter Blankenburg: „Kanon" szócikk. In: Hg. von Friedrich Blume: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel etc.: Bärenreiter, 513–550. hasáb.

BRAND — Carl Maria Brand: *Die Messen von Joseph Haydn*. Musik und Geistergeschichte. Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Würzburg: 1941.

CAHN — Peter Cahn: „Kanon". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. (Hg. von Ludwig Finscher), Kassel etc.: Bärenreiter/Metzler, 1996, 1677–1705. hasáb.

DOBSZAY — Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

DOLINSZKY — Dolinszky Miklós: *„O, cambio felice!* Törés és izoláció a *Così fan tuttéban*". In: *A Mozart-űrhajó*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 40–56.

DOPF — Hubert Dopf: *Die Messenkompositionen Gregor Joseph Werners*. PhD diss. Innsbruck, 1956. Gépirat.

FARKAS — Zoltán Farkas: „Die Missa solemnis im Schaffen dreier Komponistengenerationen in Ungarn (Istvánffy, Druschetzky, Lickl)". In: Hg. von F. W. Riedel: *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio Verl. Schewe, 2001, (Kirchenmusikalische Studien; Bd. 7.) 155–188.

FREEMAN — Robert N. Freeman: „Johann Georg Albrechtsberger's »26 canoni aperti dei varii autori«. Observations on canonic theory and repertory in the late 18th century." In: *Musicologia Humana (= Kirkendale Festschrift)*, 1994, 485–511.

FEDERHOFER — Hellmut Federhofer: „Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre". In: *Die Musikforschung* 46 (1993) 157–170.

FUX — Johann Joseph Fux: *Die Lehre vom Kontrapunkt (Gradus ad Parnassum, 2. Buch, 1–3. Uebung)*. Celle: Hermann Moeck Verlag, 1938.

GROVE 1980 — Alfred Mann–J. Kenneth Wilson: „Canon". In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, 689–693.

GROVE 2001 Alfred Mann–J. Kenneth Wilson–Peter Urquhart: „Canon". In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians,* London: Macmillan, 2001, 1–6.

JAHRMÄRKER Manuela Jahrmärker: „Von der liturgischen Funktion zum persönlichen Bekenntnis. Die Kirchenmusik". In: Hg. Walther Dürr–Andreas Krause. *Schubert Handbuch.* Kassel etc.: Bärenreiter/Metzler, 1997, 347–378.

JASKULSKY Hans Jaskulsky: *Die lateinische Messen Franz Schuberts.* Schott Musikwissenschaft. Mainz: Schott, 1986.

KRAMER Richard Kramer: „Notes to Beethoven's Education". In: *Journal of the American Musicological Society* (XXVIII), 1975, 88–100.

KIRKENDALE Warren Kirkendale: *Fugue and fugato in Rococo and Classical Chamber Music.* Durham, NC.: Duke University Press, 1979.

KIRNBERGER *Kunst* Johann Philipp Kirnberger: *Kunst des reinen Satzes.* Vol. I. Berlin: 1771.

KIRNBERGER *1982* Johann Philipp Kirnberger: *The Art of Strict Musical Composition.* Trans. by David Beach and Jurgen Thym. Introduction and Explanatory Notes by David Beach. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

LANDON *Haydn IV* H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works, IV. The Years of „The Creation" 1796–1800.* Bloomington–London: Indiana University Press, 1977.

LINK Dorothea Link: „The Viennese Operatic Canon and Mozart's Così fan tutte". In: *Mitteilungen der internationalen Stiftung Mozarteum,* XXXVIII. 1990, 111–121.

MACINTYRE Bruce MacIntyre: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis and Thematic Catalogue.* PhD diss. New York, 1984.

MATTHESON Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister* (1739). Faksimile-Nachdruck (Hg. von Margarete Reimann), (= Documenta Musicologica V. Erste Reihe: Druckshriften-Faksimiles.) Kassel und Basel: Bärenreiter, 1954.

MARPURG Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge.* I. Berlin: Haude & Spener, 1753.

MANN 1958 Alfred Mann: *The Study of Fugue.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1958.

MANN 1987 Alfred Mann: Theory and Practice: *The Great Composer as Student and Teacher.* New York: Norton, 1987, 87–141.

MILA Massimo Mila: „I canoni di Mozart". In: *Nuova Rivista Musicale Italiana* XV (1981), 7–33.

MOZART *Attwood* Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Ser. X. Suppl., Werkgr. 30, Bd. 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Kassel: Bärenreiter, 1965.

NOTTEBOHM	Gustav Nottebohm: *Beethoven's Studien, I: Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.* Leipzig–Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1873.
PAUL	Ernst Paul: *J. G. Albrechtsberger. Ein Klosterneuburger Meister der Musik und seine Schule.* Klosterneuburg–Wien: Jasomirgott-Verlag, 1976.
RAJECZKY	Rajeczky Benjamin: „Jegyzetek Haydn »hat nagy misé«-jéhez." (1960) In: Szerk. Ferenczi Ilona: *Rajeczky Benjamin írásai.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 249–302.
SAS *Druschetzky*	Ágnes Sas: „Chronology of Georg Druschetzki's Works". In: *Studia Musicologica* 31, 1989, 161–215.
SAS *Fusz*	Ágnes Sas: „The Life and Works of János Fusz". In: *Studia Musicologica* 40/1–3, 1999, 19–58.
SCHRÖDER	Dorothea Schröder: *Die geistliche Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers* (2 Bände). Hamburg: K. D. Wagner, 1987.
SZKLADÁNYI	Szkladányi Péter: „Lickl György, a pécsi székesegyház zeneszerzője és karnagya". In: *Baranyai Helytörténetírás,* 1979, 13–108.
TALLIÁN	Tallián Tibor: „Változatok a megtestesülésre. Schubert Esz-dúr mise". In: *Pannonhalmi Szemle,* I. évf. (1993), 4. sz. 73–83.
WEBER	Horst Weber: „Kalkül und Sinnbild. Eine Kurz-Geschichte des Kanons". In: *Die Musikforschung* 46 (1993), 355–370.

Függelék
Kánonikus művek az európai és a magyar zenetörténetből

A) Egyházi zene

szerző	*mű/évszám*	*megjegyzés*
Fux	Missa canonica (1718) KV 7	Michael Haydn is lemásolta.
Werner	Missa in contrapuncto	jelzet: H-Bn: Ms. mus. III.20. H-G: W. 82 – Coena Domini. *Messa in contrapuncti.* Ehhez a miséhez írt Istvánffy Benedek egy Gloria-tételt.
Werner	Missa contrapunctata (1756?)	jelzet: H-Bn: Ms. mus. III.36. nem végig kánon, de szólampáros.
Albrechtsberger	Missa canonica (datálatlan)	
Haydn	Missa Sancti Bernardi von Offida; „Heiligmesse" Hob.XXII:10 (1796–1797)	Et incarnatus est – világi előkép: „Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm."
Haydn	Missa in angustiis; „Nelsonmesse" Hob.XXII:11 (1798)	Credo eleje (szólampáros) + „et unam Sanctam"
Schubert	Sanctus (D 59) 1813. 04. 21.	„Vermutlich für den Unterricht bei Salieri."
Schubert	Alleluja (D 71A) 1813. 07. 15.	Valószínűleg ugyancsak tanulmányi darab.
Schubert	F-dúr mise (D 105) (1814. 05. 29. – 6 nappal a Fidelio átdolgozásának bemutatója után)	Benedictus
Schubert	G-dúr mise (D 167)	Benedictus
Schubert	B-dúr mise	A Gloria befejezése
Schubert	Esz-dúr mise	Et incarnatus est
Brahms	Missa canonica	Az egész mű kánonikus.
Druschetzky	*Offertorium in Eb, (1810) Ms. mus. 1586 (= 1580/1600); Off. canone dopoi Imitazione ...*	*vlsz. a Missa in B No. 6-hoz (Ms. mus 1609–810) írt tétel;* csak a hangszeres bevezetés kánonikus.
Druschetzky	*Missa in B No. 7. (1810–14)*	*Az Osanna a B-dúr oboanégyes kánontémáját használja, de kánonikus feldolgozás nélkül*
Lickl	*Missa solemnis in B (1826)*	*Sz. 57. Benedictus*
Lickl	*Missa solemnis in C (1833)*	*Sz. 80 (férfikarra), Benedictus*
Fusz	*Tantum ergo (As) H-Bn: Ms. mus. 3526 (proveniencia: Pest plébániatemplom) SQ-Brnm: Mus XXVI 432 (proveniencia: Pruské)*	*A Romulus és Remus című opera kánonjának átszövegezése. A másoló nevét megtaláljuk a forrásban. Rendszeresen előadták 1833–1900 között!*
Fusz	*Canon „Lauda Sion" A-Wn: S. m. 21581.*	*Canon aus der „Romulus und Remus"*

B) Hangszeres (kamara)zene

szerző	*mű/évszám*	*megjegyzés*
Albrechtsberger	Quartett Nr. 1	Trio vom Menuett
Haydn	Zongoraszonáta Nr. 25.	Menuett
Haydn	Szimfónia Nr. 3.	Menuett

Haydn	Szimfónia Nr. 23.	Menuett és Trio
Haydn	Szimfónia Nr. 44.	Menuett és Trio
Haydn	Szimfónia Nr. 47.	Menuett és Trio *al Rovesco*
Haydn	Vonósnégyes Op. 76. Nr. 2.	Menuett
Mozart	Vonósnégyes KV 171 c	Menuett
Mozart	Vonósötös KV 406 c	Menuett *in Canone*, Trio al *Rovescio*
Beethoven	Op. 30. Nr. 2 Zong. szonáta	Trio a Scherzóban
Beethoven	Op. 101. Zong. szon. – Vivace alla Marcia	triószerű középrész
Beethoven	Op. 106. Zong. szonáta	Scherzo középrész
Beethoven	IV. szimfónia Op. 60. I. Allegro vivace	8 ütemes kánon-beillesztés
Druschetzky	*C-dúr oboanégyes, Ms. mus. 1558. (1806–8)*	*V. Canone à quattro Voci del Sig. Kirnberger. Autográf szólamok!*
Druschetzky	*B-dúr oboanégyes, Ms. mus. 1559. IV. Allegro, Canone (1807–10)*	*(Ez van benne a 7. misében.)* Quodlibet *másolt szólamok*
Druschetzky	*Canone con imitazioni in Eb Ms. mus. 1567 (1810)*	*Autográf part. és szólamok vonósnégyesre*
Druschetzky	*Duetti Ms. mus. 1520 (1811)*	*3. 6 imitazione, az 5.: „Auf den Namen BACH"*
Fusz	*Trauermarsch*	*Albrechtsberger halálára*

C) Társasági vokális kánonok, „Scherzkanons"

szerző	***mű/évszám***	***megjegyzés***
Caldara	több mint 600 kánon	
J. Haydn	57 kánon	
M. Haydn	80 kánon	
Mozart	35 kánon	
Salieri	180 kánon	
Beethoven	48 kánon	
Fusz	*Sei mir gegrüsst Panonien (1818)*	*H-Bn: Ms. mus. 1402.*
Trnka Venzel	*12 canoni*	*olasz szöveg, játék ill. solfeggio gyakorlat*
Johann Schilson	*Canoni a Tre e Quattro Voci (1802?)*	*H-Bn: Ms. mus. 119. 12 kánon olasz és német szöveggel*

D) Kánonok az operairodalomban

szerző	***mű/évszám***	***megjegyzés***
Mozart	Così fan tutte	Quartett
Martín y Soler	Una cosa rara (1786)	2 db kánon
Martín y Soler	L'arbore di Diana (1787)	3 db kánon
Beethoven	Fidelio	Quartett
Fusz	*Romulus und Remus Grosse Heroische Oper – Canon (Pressburg-1816; Pest–1817)*	*3 felv., szöv. G. F. Treitschke 1802. Vö. AMZ Wien 4.9.1817*

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS*

SACRED OR PROFANE?

The Role of the Canon at the Turn of the 18th and 19th Centuries in Hungarian Composition

From the very beginning of its history, the canon proved to be an ambivalent genre (or technique) since on one hand it manifests itself as the most respectful and demanding form of counterpoint, on the other hand it was used to accompany social entertainment as *Gebrauchsmusik* of low prestige. This dichotomy reached its extremes during the 18th century. Several theorists of that age considered canonic writing as an out of date antiquity and even its strongest theoretical adherents discuss the canon in a defensive and apologetic way. Nevertheless, canon remained an integral part of compositional studies. At the midst of the century the attitude toward the canons was critical but they have come into fashion in the 1780ies and 90ies, though their function was strikingly heterogeneous. This study tries to define those fields of composition where a considerable amount of canonic works has come into being. Examples taken from the forefront of the European history of music are supplemented by „case studies" chosen from Hungarian compositions. All of these examples illustrate that canons constantly crossed frontiers between genres, between the spheres of „Sacred" and „Profane".

The chapters of this article are as follows:

I *Church Music 1 – Canons written in old, contrapuntal style.* The tradition of *Missa canonica* is represented by two Benedictus movements from masses by G. J. Werner.

II *Canons in Chamber Music.* Georg Druschetzky (1745–1819) inserts a „Canon per tonos" by Kirnberger into his Oboe Quartet in C major. He composed a canonic finale on a subject of his own invention for another Oboe Quartet (in B flat major). This material was reused in his latest mass as „Pleni sunt coeli".

III *Vocal Secular Canons.* As a representative of *Scherzkanons* or occasional pieces, a canon by János Fusz (1777–1819) is mentioned. Fusz – similarly to Georg Lickl (1769–1843) – studied with Albrechtsberger, and should have been inspired by his masteris respect for canonic composition. Albrechtsberger himself cultivated a modern species of canon: the so-called *Liedkanon* or „hymn-like" type.

IV *Operatic Canons.*
Canons belonging to the hymn-like type were frequently used in operas composed for the late 18th century Vienna. The most famous examples are the canon in *Così fan tutte,* and the Quartet in *Fidelio*. Beethoven's operatic canon inspired Schubert to use the same technique in Benedictus movements of his early masses. The canon in Fusz's opera entitled *Romulus und Remus* (1814) closely follows the Mozartian modell. This canon has become an extremely popular piece of Fusz and survives with liturgical texts in several sources as *Lauda Sion* and *Tantum ergo.*

V *Church Music 2 – Hymn-like or* Liedkanon *in Lickl's Late Masses.*
Georg Lickl used the hymn-like or operatic canon type for Benedictus movements in two of his late masses (1826, 1833). As for style and dramatic effect, these movements are parallel to Schubert's canonic Benedictus settings.

* Zoltán Farkas (*1964) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and graduated in 1987. He works at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. His main fields of research are 18th century church music and Hungarian contemporary music.

Lax Éva

GIULIO CACCINI: LE NUOVE MUSICHE – ELŐSZÓ

Bevezető a magyar fordítás elé

Czidra László emlékének

Az alább olvasható *Előszó* a 17. századi olasz zenetörténet egyik legfontosabb szövege. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy az első szisztematikusan felépített énektechnikai traktátus, jóllehet – és ezzel nincs szándékunkban érdemeit kisebbíteni – a gyűjtemény, amelyet bevezet, szorosan kapcsolódik az azt közvetlenül megelőző zenei tradícióhoz. A firenzei monódia kutatása, különös tekintettel a lanttabulatúrás énekeskönyvek kéziratainak, olyan előzményeket hozott felszínre, amelyek ismeretében ma már azt mondhatjuk, hogy Caccini műve inkább egy már régebben létező íratlan, improvizatív gyakorlatot kodifikált, mintsem teljesen új zenei modellt fedezett volna fel.[1]

Giulio Caccini, más néven Giulio Romano (Róma, cca.1550 – Firenze, 1618), énekes, zeneszerző, hárfa- és violajátékos, aki több családtagját is tanította énekelni, 1602-ben[2] publikálta *Le Nuove Musiche* című madrigál- és áriagyűjteményét,[3] melynek előszavában talán először jelennek meg immár szabályokba foglalva a *recitar cantando*, vagyis az énekbeszéd stíluselemei és a hozzá kapcsolódó énektechnika, amely különböző vokális figurációkat és gesztusokat, illetve díszítéseket foglal magában. Caccini az első, aki tudatosan, nem titkolt pedagógiai szándékkal utal az előadói magatartás fontosságára. A *sprezzatura*, az előkelő hanyagság kulcsfontosságú attitűdje az, amit a jó zenésznek képviselnie kell, vagyis a laza, szinte improvizatív előadásmód, amely a hallgatót nem avatja be az előadás nehézségeibe, hanem mintegy fáradság nélkül, könnyedén és frissen tárja elé a legbonyolultabb műveket is, mert csak azt tekinti művészetnek, ami nem izzadságszagú, hanem egyszerű és könnyed. A nagy újítás, az új stílus, amelyet Caccini és Peri büszkén, egymással vetélkedve sa-

1 Victor Anand Coelho: „The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for *Le nuove musiche*". In: *Journal of Seventeenth-Century Music*. http://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/Coelho.html

2 A Lorenzo Salviatinak szóló ajánlás és a címoldal dátuma még 1601 februárja, de az inkvizíció engedélye a belső oldalon már 1602 júliusa. A két dátum közti különbség mindössze néhány hónapnyi, minthogy a Firenzében akkor használatos időszámítás szerint az év márciusban kezdődött.

3 A madrigálok szabadon artikuláltak, nagyon változatosak és arisztokratikusak, míg az áriák strofikusak, sematikusabbak és népiesebbek – valójában Caccini az újdonságnak számító recitativót egyesítette ebben a gyűjteményben a már közkedvelt dalformával *(= canzone)* anélkül, hogy össze akarta volna párosítani őket, mint majd a kantátában szokássá lesz (Piero Mioli megállapításai: In: Piero Mioli: *A voce sola* – Studi sulla cantata italiana del XVII secolo [*Szólóhangra* – Tanulmányok a XVII. századi olasz kantátáról] in: *Archivum Musicum* D – Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1988, 82.)

játított ki magának, abban állt, hogy szemben az egyre öncélúbbá vált és kiüresedett régebbi díszített énekstílussal, az *antica maniera di passaggi*val, ez az új kifejezési mód a szöveg értelmét *(il concetto delle parole)* hivatott kiemelni egy kifinomult előadói technika eszközeivel, mint amilyenek az expresszív hangsúlyok, felkiáltások, agogikák, díszítések, amelyeket rugalmasan követve a *basso continuo* támaszt alá harmóniailag. Újítás az is, hogy az addig teljesen az énekes egyéni ízlésére bízott díszítéseket most először lehet kiírva látni a kottában. Ez olyan fontos volt, hogy Caccini az 1614-es kiadás címében is elmondja (*Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* [Új zene és annak új lejegyzési módja]). Tim Carter kifejezésével élve úgy kell tekinteni a kottaképet, mint megfagyott improvizációk halmazát, melynek életrekeltéséhez az előadó rugalmassága, mindenekelőtt *sprezzatura* szükséges.[4]

Caccini és köre, a firenzei *Camerata* szemében a művészet, és különösen a zene célja nem lehet más, mint megindítani a lélek érzelmeit *(muovere gli affetti dell'animo)*, ez pedig csak a költői szöveg segítségével történhet, a *seconda pratica* esztétikájának megfelelően. Caccini elképzelése a monódiáról az éppen csak születőben levő kantátához közelít, mind szövegeinek pasztorális témáiban, mind pedig zenei struktúráiban, és még tovább jut, egészen a színpadi monódia, a melodráma műfajáig.

Caccini előszavából olasz nyelven egyetlen interpretatív célú kiadás hozzáférhető: Angelo Solerti: *Le origini del melodramma* (az 1908-as torinói kiadás változatlan utánnyomása: Hildesheim: Olms, 1969), amelyben az interpretáció kizárólag az írásjelekkel operál, mivel jegyzeteket nem tartalmaz. Igen sok benne az olvasati és interpretációs hiba, ezenkívül hiányzik a szövegből néhány sor, és a teljes kottaanyag is.

Megemlítenék még két forrást, mindkettő a szöveg angol fordítása. Az egyik Oliver Strunk *Source Readings in Music History. The Baroque Era* című kötetében található (London: Faber & Faber, 1981). Ez John Playford 1654-ből származó, tehát az olasz eredetinek majdnem kortárs fordítása, azonban szinte teljesen jegyzetek nélkül közreadva, szintén kottapéldák nélkül. A másik a teljes Caccini-kötet modern kiadása, az előszót is beleértve (H.W. Hitchcock műve, Inc. Madison: A-R Editions, 1970), alapvető fontosságú forrásmunka, hosszú bevezetővel, bő jegyzetanyaggal, de meglehetősen sok interpretációs hibával.

Magyarul az *Örök muzsika – Zenetörténeti olvasmányok* című kötetben (Orfeusz könyvek, Budapest: Zeneműkiadó, 1977) olvasható néhány részlet Komár Pál fordításában, de tele félreértésekkel, inkább félrevezető, mint informatív.

Mindent összevéve az egyetlen valóban hitelt érdemlő forrás a Piero Mioli által közreadott *fakszimile* az 1602-es első kiadásról (In: *Archivum musicum. La cantata barocca*, 13. kötet, Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1983) és a belőle készült, ugyancsak Piero Mioli által átírt használható diplomatikus, vagyis betűhű kiadás (a 2. lábjegyzetben idézett mű, 72–79.).

Az alábbiakban közreadott fordítás az említett *fakszimile* alapján általam készített olasz kritikai szövegkiadás alapján született, azzal a céllal, hogy ez a fontos szö-

4 Tim Carter: „On the composition and performance of Caccini's *Le nuove musiche* (1602)". In: *Early Music*, 1982, 2. 208–217., 217.

veg végre magyarul is hiteles formában kerüljön az olvasó kezébe. (A kottapéldákat modern konvenciók szerint írtam át, e munkában Benkő Pál és Győri István volt segítségemre. Értékes tanácsaikat hálásan köszönöm.)

Giulio Caccini

LE NUOVE MUSICHE – AZ OLVASÓKHOZ[1]

Ha eddigelé még nem hoztam nyilvánosságra az éneklés nemes módjáról szóló zenei tanulmányaimat, melyet mesteremtől, a híres Scipione del Pallától[2] tanultam, valamint egyéb, különböző időkben készült madrigál- és áriakompozícióimat, ennek oka az, hogy nem találtam szükségesnek, mivel úgy gondoltam, említett zeneműveimnek elég nagy, sőt érdemüket jóval meghaladó megbecsülésben van részük, hiszen Itália leghíresebb énekesei és énekesnői, valamint e hivatás más, nemes kedvelői folyamatosan előadják őket. De most, látva, hogy sok közülük megtépázva és megromolva terjed mindenfelé, valamint hogy rosszul használják azokat a hosszú, egyszerű és kettős (vagyis megkettőzött, egymásba fonódó) vokális meneteket,[3] amelyeket azért találtam ki, hogy elkerüljem a régi típusú futamokat, amelyeket valamikor használtak, s amelyek inkább feleltek meg a fúvós és vonós hangszereknek, mint az énekhangnak, és végezetül látva, hogy megkülönböztetés nélkül használják

1 A szöveghez fűzött jegyzetek a fordító megjegyzései.

2 Scipione de'Vecchi, vagy S. *Del Palla, Delle Palle* († Firenze, 1569. október 20.), sienai nemesember, énekes és zeneszerző; Nápolyban és Firenzében működött.

3 *„Quei lunghi giri di voci semplici e doppi, cioè raddoppiate, intrecciate l'una nell'altra"*: Ezen a ponton, be kell vallanom, fordítási, illetve interpretációs nehézségeim vannak. Ugyanezzel a problémával küszködött Hitchcock is (a *Bevezető*ben i. m. 43., 5. jegyzet), és sajnálom, hogy én sem tudok tovább lépni, pedig éppen ez a szövegrész volt az oka, hogy a már régóta elkészült fordításomat nem akartam közölni, várva a megvilágosodást. Ahogy e jegyzetében Hitchcock is írja, Caccini soha nem magyarázza meg pontosan ezt a meghatározását, amely egyébként igen sokszor előfordul mind ebben a szövegben, mind az *Euridicé*hez írott előszavában, ahol a főnevesített *„le raddoppiate"* formában használja, de Peri is, szinte szó szerint ugyanígy ír *(„quei lunghi giri di voce semplici e doppi")* az ő *Euridicé*jéhez írt *Előszó*ban. (Mindkettő megtalálható A. Solertinek a *Bevezető*ben idézett művében.) A legnagyobb nehézséget az okozza, hogy Caccini, Peritől eltérően, félreérthetetlenül, többször is megerősítve, többesszámban használja a *voce* szót, amit akár „hang"-nak, akár „szólam"-nak fordítunk, mindenképpen ellentétbe kerül a monódia fogalmával. Megpróbáltam ezt a többesszámot a basszus és az énekszólam viszonyára vonatkoztatni, de ezekre nem igaz, hogy egybefonódnának vagy egymást dupláznák, és különben is, a basszusmenetben nincs soha díszítés, hiszen már igazi continuóról van szó. Hitchcock leginkább azt tudja elképzelni, hogy egyre gyorsuló ritmusú menetekről volna szó (ez lenne a kettőződés), de ezzel természetesen nem magyarázza meg a többesszámot, mint ahogy az én fordításomban (a *„di voci"* helyett) szereplő „vokális" szó is elfedni igyekszik azt.

a hang erősítését és halkítását,[4] a *felkiáltás*okat,[5] a *trillók*at és a *gruppók*at[6] és a jó énekmód más ilyen díszítéseit, szükségét éreztem, és barátaim is arra unszoltak, hogy kinyomattassam említett darabjaimat, és hogy eme első kiadásomban az olvasókhoz intézett ezen beszédemmel mutassak rá azokra az okokra, melyek ehhez az egyszólamú énekmódhoz vezettek el engem, a célból, hogy – mivel az eddig elmúlt modern időkben (már amennyire én tudom) nem voltak szokásban az ilyen teljesen kidíszített zenék, melyeket én a lelkemben visszhangozni hallok –, ezekben az írásokban hagyhassak róluk egynémely nyomot, melyet aztán más majd tökélyre visz, mert „Kicsi szikrából gyakran nagy tűz ég ki."[7]

Bizony én azokban az időkben, mikor Firenzében virágkorát élte a nagyságos Giovanni Bardi, Vernio grófja[8] tiszteletre méltó Cameratája[9] – ahová nem csak a nemesség legjava, hanem a város legkitűnőbb zenészei és elméleti emberei, költői és filozófusai jártak, s ahová én is bejáratos voltam – elmondhatom, többet tanultam az ő tudós okfejtéseikből, mint több mint harminc év alatt az ellenpontból, mivel ezek az igen hozzáértő nemesemberek mindig arra bátorítottak, és tiszta észérvekkel arról győztek meg engem, hogy ne becsüljem azt a fajta zenét, amely nem hagyván jól érvényesülni a szöveget, tönkreteszi mind a mondanivalót, mind pedig a versformát, egyszer meghosszabbítva, másszor megrövidítve a szótagokat, csak hogy az ellenponthoz igazodjék – a költészet halála! –, hanem hogy kövessem azt a módot, melyet Platón és más filozófusok oly igen magasztaltak, akik azt állították, hogy a zene nem más, mint szöveg és ritmus, és csak utolsósorban hangok,[10] nem pedig fordítva, a célból, hogy a zene behatolhasson az emberek értelmébe, és ott létrehozhassa azokat a csodás effektusokat, melyeket ezek az elméletírók oly nagyra tartanak, és amelyek az ellenpont miatt nem jöhettek létre a modern zenében, különösen pedig a valamilyen húros hangszer által kísért szólóénekesnél, akinek az előadásában egy szót sem lehetett érteni a szövegből a futamok sokasága miatt, melyek a rövid szótagokon éppúgy jelen voltak, mint a hosszúakon,[11] és [válogatás nélkül] mindenfajta zenében, csak azért, hogy ezek révén a tömeg ünnepelje és nagy énekesnek kiáltsa ki őt.

---

4 *il crescere e scemare della voce* – más terminológiával élve: *messa di voce*, amelyben ugyanazon a hangon egy *crescendót* egy *decrescendo* követ.

5 *esclamazioni*

6 E két utóbbi díszítésfajtáról lentebb részletesen, kottapéldákkal illusztrálva számol be. Lásd a 33. lábjegyzetet.

7 Dante: *Isteni színjáték. Paradicsom*, I, 34. Babits Mihály fordítása.

8 Firenze, 1534. február 5. – Róma, 1612, mecénás, irodalmár és zeneszerző

9 Nagyrészt arisztokrata, nemritkán amatőr zenészek és irodalmárok firenzei szalonja a 16. sz. 70-es éveinek végétől kb. 1592-ig, ahonnét útjára indult a *recitativo*, a hangszerkíséretes szólóének és végső soron a melodráma, illetve az opera. Zenész tagjai közt volt V. Galilei, J. Peri, G. Caccini, P. Strozzi, az irodalmárok közt ott találjuk O. Rinuccinit, G. Chiabrerát, akik az első melodrámák librettóit írták, valamint G. Meit, J. Corsit. A *Camerata* célja az antik zenei hagyományok felélesztése volt. Elméleti megalapozója V. Galilei *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) című írása, amely egyebek közt a szöveg és az érzelmi kifejezés fontosságát hangsúlyozza, és a polifóniával szemben a monódia egyeduralmát hirdeti.

10 *Állam*, 398D

11 Caccini itt a hangsúlyos–hangsúlytalan ellentétpár helyett használja a hosszú–rövid szembeállítást. Az olasz nyelvben – kevés kivételtől eltekintve – a hangsúlyos szótagok hosszúak, a hangsúlytalanok pedig rövidek.

Látván tehát, hogy, mint mondom, az ilyen zenék és az ilyen zenészek nem nyújtanak más gyönyörűséget, mint amennyit a szép hangzás nyújthat egymagában csak a fülnek, mivel a szöveg megértése nélkül nem képesek megragadni az értelmet, az az ötletem támadt, hogy bevezetek egy olyasfajta zenét, melynek révén az ember mintegy harmóniakísérettel beszélhet, megvalósítva benne az éneklésnek (mint már többször mondottam) egy bizonyos előkelő hanyagságát,[12] olykor áthaladva néhány hamis hangon,[13] de a basszushangot rendületlenül kitartva, kivéve, amikor az elterjedt gyakorlatnak megfelelően akartam azt[14] használni, a belső szólamokat a hangszerrel játszatva valamely affektus[15] kifejezésére, mivel másra nem is alkalmasak. Amiért is, mivel az idő tájt kezdtem foglalkozni ezekkel az egyszólamú énekekkel, és úgy éreztem, hogy ezek inkább képesek gyönyörködtetni és megindítani, mint a sok szólam együtt, akkoriban komponáltam meg a *Perfidissimo volto*, a *Vedrò 'l mio Sol*, a *Dovrò dunque morire* és más madrigáljaimat és főképpen a Sannazaro[16] eklogájára készült *Itene a l'ombra degli ameni faggi* című áriát, abban a sajátos stílusban, amely később igencsak hasznomra vált azoknál a színjátékoknál,[17] melyeket Firenzé-

12 Ez a kulcsfontosságú kifejezés bővebb magyarázatra szorul. A szó valószínűleg B. Castiglione: *Il Cortegiano* című művére nyúlik vissza (Velence, 1528). Az első könyv 26. paragrafusában ez olvasható: „...Sokszor elgondolkoztam azon, honnan is születik a kecsesség [ol. *grazia*] [...] El [kell] kerülni, amennyire csak lehet, mint a legmeredekebb és legveszélyesebb sziklát, az affektáltságot. Hogy talán egy új szóval éljek, minden dologban egy bizonyos *hanyagsággal* [kell] élni, amely elrejti a művészetet, és úgy mutatja, hogy amit teszünk, és amit mondunk, azt fáradság és mintegy odafigyelés nélkül tesszük. Én azt gondolom, hogy éppen ebből származik a kecsesség: mivel a ritka és a jól megcsinált dolgok nehézsége mindenki számára ismert, ezért a bennük megmutatkozó könnyedség hatalmas csodálatot vált ki, míg ellenben az erőlködés és – ahogy mondják – a dolgok megerőszakolása nagyon elcsúfítja, és bármilyen nagyok legyenek is, kevésre becsülik emiatt. Ezért hát azt lehet mondani, hogy az a művészet, amelyről nem látszik, hogy művészet..." Ugyanennek a könyvnek a 28. paragrafusában szerepel egy, a zenéről szóló passzus is, ahol Giuliano de'Medici szájába adva ez olvasható: „Ez valósul meg a zene terén is, amelyben nagy bűnnek számít két tökéletes konszonanciát alkalmazni egymás után, annyira, hogy maga a hallásunk is megveti azt, és gyakorta jobban szeret egy szekundot, vagy egy szeptimet, amely önmagában véve éles és tűrhetetlen disszonancia. Mindez azért van, mert a tökéletes [konszonanciák] sorozata a jóllakottság érzetét kelti bennünk, és egy túl affektált harmóniát mutat fel, melyet elkerülhetünk, ha a tökéletlent belekeverjük, s ezzel mintegy szembeállítást hozunk létre. Ebből következően a fülünk sokkal nagyobb izgalommal várja és mohón élvezi majd a tökéletes [konszonanciát], miközben néha megízleli a szekund és a szeptim disszonanciáját mint hanyagul odavetett dolgot." (Lax Éva fordítása) – Az *előkelő hanyagság*, a *nobile sprezzatura* tehát Caccininál legalábbis kétféle dolgot jelent: egyrészt öszhangzattani lazaságot, ahol nem számít, ha az átmenő hangok egyike-másika nem konszonáns, úgyis rövid ideig tart, és így az improvizáció, a könnyedség érzetét kelti, másrészt a ritmikai lazaságot, szabadságot, ahol a basszusmenetek fölött a deklamáció rubatója irányítja a ritmust, amely így a beszéd intonációját utánozza

13 = disszonancián

14 = a basszust

15 Az *affektus* egy másik kulcsszó ebben a korban, és Caccini nem is csak egy jelentésben használja. Itt most egy érzelem megjelenítéséről van szó, de máshol az *affektus* nem az érzelmet magát, hanem az érzelmek kifejezésére alkalmas díszítőtechnikai elemeket, a *trillót*, az *esclamazionét* stb. jelenti.

16 (1456–1530), a nápolyi udvarban működő humanista, költő.

17 *le favole;* jelentésének nincs köze a modern olasz *favola* (= mese) jelentéshez, hanem a latin *fabula* szó jelentésén alapszik: bármiféle kitalált történet, cselekmény, de használták komédia, tragédia vagy egyéb színpadi mű jelölésére is.

ben mutattak be énekelt előadásban.[18] Miután az említett Cameratában meghallgatták e madrigáljaimat és áriámat, az ő szeretetteljes tapsuk, valamint bátorításuk, hogy továbbra is ezen az úton haladjak az óhajtott cél felé, arra ösztökélt, hogy Rómába menjek, és ott is ízelítőt adjak belőlük, ahol is, midőn Nero Neri úr házában előadtam az említett madrigálokat és az áriát az ott összegyűlt sok nemesember, különösen pedig Lione Strozzi[19] úr előtt, mindenki híven tanúsíthatja, mennyire bátorítottak, hogy folytassam a megkezdett vállalkozást, állítva, hogy egészen addig nem hallottak még egyszólamú zenét egy egyszerű húros hangszer kíséretében, amely képes lett volna annyira megindítani a lélek érzelmeit,[20] mint azok a madrigálok; részben új stílusuk miatt, részben pedig azért, mert – mivel abban az időben is szokás volt a több szólamban kinyomtatott madrigálokat egy szólamban előadni – nem hitték, hogy a szólamok egymásnak megfeleltetett megszerkesztése nélkül a szoprán szólam egymagában megszólaltatva is képes lehet bármilyen affektust hordozni.

Majd visszatérvén Firenzébe és tapasztalván, hogy a zenészek körében az idő tájt is használatosak voltak bizonyos, legtöbbször hitvány szövegű *canzonetták*,[21] amelyekről az volt a véleményem, hogy nem illendők, és hozzáértő ember nem is becsülheti őket semmire, az a gondolatom is támadt, hogy az elcsüggedt lelkek alkalmi felvidámítására megkomponálok néhány *canzonettát* áriának, hogy több húros hangszer kíséretében koncerten elő lehessen őket adni. És miután közöltem ezt a város sok nemesurával, ők előzékenyen elhalmoztak különböző versmértékű *canzonettákkal*, mint ahogy később Gabriello Chiabrera[22] úr is, aki számos és mindenki másétól különböző verssel tisztelt meg, kiváló alkalmat teremtve nekem a változatosságra. Ezeket, miután időről időre mindet megzenésítettem különböző áriákként, egész Itália-szerte sem vetették meg, és mostanára ezt a stílust alkalmazza mindenki, aki szólóhangra akar komponálni, és különösen itt, Firenzében, ahol, miután én már harminchét éve állok e Fenséges Hercegek[23] szolgálatában, hála az ő

18 Itt Caccini 1600-ban, Firenzében bemutatott operáiról van szó (*Il rapimento di Cefalo*; *l'Euridice* – Perivel együttműködve, majd 1602-ben a saját *Euridicé*je)

19 Valószínűleg Lione Strozzi (1555–1632), az egyik legelőkelőbb firenzei család egyik tagja.

20 *Muovere l'affetto dell'animo;* ez a kifejezés nemcsak Caccininál, hanem körének többi tagjánál is megtalálható, valamint *ars poetica*ja lesz Monteverdinek, aki művészete célját látja benne (lásd például a 19. levelet, Claudio Monteverdi: *Levelek, elméleti írások*. Ford. és gondozta Lax Éva, Budapest: Kávé Kiadó, 1998, 61–64.)

21 A 16–18. század könnyen megzenésíthető (sokszor egyenesen e célra írt) kedvelt olasz versformája. Rövid strófákból áll, melyekben *endecasillabo* (= az utolsó hangsúly a tizedik szótagra esik) és *settenario* (= az utolsó hangsúly a hatodik szótagra esik) sorok váltakoznak különböző rímképletekben. Technikáját először Bernardo Tasso, a híres költő, Torquato Tasso apja dolgozta ki.

22 A 16–17. századi *canzonetta* műfajának leghíresebb művelője, 1591-ben jelenik meg *Canzonette* címmel egy versgyűjteménye, de ő a Caccini által megzenésített *Il rapimento di Cefalo* librettistája, és a *Le Nuove Musiche* néhány dalának szövegírója is. Az általa divatba hozott versformát, melyet saját maga *ode-canzonettá*nak nevezett, a francia Pierre Ronsard és köre, a *Pléiade* hatására alkotta meg: ez lett később a melodrámák és a kantáták áriáinak fő versformája.

23 = a Mediciek. Caccini udvari szolgálatáról először 1579-ben történik említés; a Francesco de'Medici és Bianca Cappello esküvője alkalmából rendezett ünnepségeken énekesként működött közre (lásd Hitchcock, a *Bevezető*ben említett mű, 46., 18. jegyzet).

jóságuknak, bárki, aki csak akarta, kedvére láthatta és hallhatta mindazt, amit én ezen tanulmányaim során folyamatosan műveltem. Ezekben, mind a madrigálok, mind az áriák esetén mindig a szövegben megjelenő tartalmak utánzására[24] törekedtem, megkeresve azokat a többé vagy kevésbé érzelmes hangokat, melyek megfelelnek a szöveg érzelmeinek, és különösen kellemesek, elrejtve bennük (amennyire csak bírtam) az ellenpont mesterségét, és az akkordokat[25] a hosszú szótagokra helyeztem, elkerülve a rövideket,[26] és ugyanezt a szabályt alkalmaztam a futamokra is, jóllehet bizonyos díszítésekre néha használtam néhány nyolcadot egy negyed, de legfeljebb egy fél ütem erejéig, legtöbbször rövid szótagokra, melyek, mivel hamar lezajlanak és nem is futamok, csak egyfajta kellemfokozók, megengedhetők, és már csak azért is, mert az egyedi megítélés minden szabály esetében eltűrhet valamely kivételt.

De miután fentebb azt mondtam, hogy rosszul használják az említett hosszú, vokális meneteket, előre kell bocsátanom, hogy a futamokat nem azért találták ki, mintha azok a jó énekmodorhoz szükségesek lennének, hanem (én úgy hiszem) inkább csak az olyan emberek fülének az elzsongítására, akik nem igazán értik, mit jelent affektussal énekelni, mert hiszen ha értenék, minden bizonnyal megvetnék a futamokat, mivel nincs is az affektusnak nagyobb ellensége ezeknél. Azért mondtam tehát, hogy rosszul használják azokat a hosszú vokális meneteket, mert én viszont csak a kevésbé érzelemteli zenékhez alkalmazva vezettem be őket, és hosszú szótagokon, nem rövideken,[27] és zárlati kadenciákban; s a továbbiakban nem is tartok szükségesnek a már említett hosszú menetek magánhangzóival kapcsolatban más észrevételt tenni, mint hogy az *u* vokális jobb hatást tesz szoprán hangon, mint tenoron, és hogy az *i* jobb a tenornak, mint az *u*, mivel a többi mind általánosan használt, bár a nyitottak sokkal zengőbbek, mint a zártak, mint ahogy helyénvalóbbak és könnyebbek is a [jó] diszpozíció[28] gyakorlásához. És azért is mondtam mindezt, hogy ha már mégis használni kell ezeket a vokális meneteket, legalább az én műveimben fellelhető szabályok alapján használják őket, és ne esetlegesen, vagy az ellenpont gyakorlatának megfelelően, amiből következik, hogy aki szólóban akar énekelni, annak az általa elénekelendő művekben ezeket előre ki kellene gondolnia és jó ízléssel alkalmaznia, nem pedig abban a hitben ringatnia magát, hogy az ellen-

24 Az *utánzás* (gör. *mimészisz*, lat. *imitatio*) az antik művészetelmélet központi kategóriája, mely szerint minden művészi tevékenység lényegében a cselekvő embert és annak természetét imitálja. Bővebben lásd: Monteverdi: i. m., 16. levél, 57., 7. jegyzet.

25 *consonanze;* itt nyilvánvalóan „akkord" (együtthangzás) értelemben használja ezt a szót, míg máshol a szövegben jelenthet „konszonanciát" is.

26 Lásd 11. jegyzet.

27 Lásd 11. jegyzet.

28 *disposizione;* Caccininél és ebben a korban másoknál (G. C. Maffei, F. Rognoni, L. Zacconi, G. B. Bovicelli, G. Dalla Casa stb.) ez a szó egyértelműen arra a veleszületett és nehezen vagy egyáltalán nem elsajátítható készségre utal, ahogy az énekes a gyors futamokat torokkal artikulálja. A torok artikuláció oly tökéletesen és oly gyorsan volt képes szeparálni a hangokat, hogy a fúvós hangszereken alkalmazott nyelvtechnikát ehhez hasonlítják, és arra biztatják a hangszereseket, hogy bátran utánozzák (!) ebben is, mint másban az énekeseket. A kérdés bővebb tárgyalásához lásd Robert Greenlee: „Dispositione di voce: passage to florid singing." In: *Early Music*, 1987. február, valamint Monteverdi: i. m. 200–201. 7. jegyzet.

pont majd megteszi a magáét, mivel az ilyen stílusban való jó ízlésű komponálásnak és éneklésnek sokkal nagyobb hasznára válik a szöveg mondanivalójának a megértése és annak modora és utánzása mind az érzelmes zenei hangokon, mind pedig az érzelmes éneklés általi kifejezésen keresztül, mint az ellenpont. Jómagam csak annyiban éltem vele, amennyiben épp csak összehangoltam a két szólamot, hogy így elkerüljek bizonyos szarvashibákat, s hogy áthidaljak néhány disszonanciát, inkább az affektus követése, mint a művészkedés érdekében, hiszen jól látszik, hogy nagyobb hatást tesz, és jobban gyönyörködtet egy ária vagy egy madrigál, amelyet ebben a stílusban, a szöveg mondanivalójának modorában komponált valaki, aki jó ízléssel énekel, mint egy másik mű, legyen bár telis-tele az ellenpont egész művészetével; minek is nem lehet ékesszólóbb bizonyítéka, mint maga a tapasztalat.

Ezek voltak tehát az okok, melyek ehhez az egyszólamú énekmódhoz vezettek el engem, és ahhoz, hogy hol és milyen szótagokon és magánhangzókon kell használni a hosszú vokális meneteket. Mármost hátra van még annak a magyarázata, hogy miért használják válogatás nélkül *a hang erősítését és halkítását*, a *felkiáltás*okat, a *trillók*at és a *gruppók*at, és a többi fent említett effektust, mivel mindannyiszor elmondhatjuk, hogy válogatás nélkül használják őket, amikor valaki mind az érzelemteli zenékben (ahol inkább szükségesek), mind pedig a táncdalokban él velük. Ennek a fogyatékosságnak a gyökerét én abban látom (ha nem tévedek), hogy a zenész nem igazán birtokolja előzetesen azt, amit el akar énekelni, mert ha birtokolná, kétségkívül nem esne bele ilyen hibákba, mint ahogy a legkönnyebben az esik bele, aki, miután kialakított magának egy (hogy úgy mondjam) teljesen affektív énekmódot azzal az egyetemes szabállyal, hogy az ő affektusának az alapja a *hang erősítésében és halkításában*, valamint a *felkiáltások*ban rejlik, mindig használja is ezeket mindenfajta zenében, nem téve különbséget aszerint, hogy ezt a szöveg igényli-e vagy sem; míg ellenben azok, akik jól értik a szöveg tartalmát és érzelmeit, felismerik fogyatékosságainkat, és meg tudják különböztetni, hol kíván többet, vagy kevesebbet az adott affektus, ezért minden tudásunkkal azon kell munkálkodnunk, hogy ezeknek az embereknek a legmagasabb rendű tetszését kivívjuk, és inkább kell értékelnünk az ő dicséretüket, mint a tudatlan népség tapsviharát.

Ez a művészet nem tűri el a középszerűséget, és kiválósága okán minél több finomságot tartalmaz, annál több fáradsággal és szorgalommal kell nekünk, e művészet hivatásos művelőinek a felszínre hoznunk azokat minden tudásunkkal és szeretetünkkel. Ez a szeretet vezetett engem arra (látván, hogy a leírásokból nyerünk világosságot minden tudomány és művészet dolgában), hogy az alább következő kottapéldáimmal és eszmefuttatásaimmal eme kis fénypászmát hagyjam magam után, azt szándékozva megmutatni, mi mindent kell tudnia egy hivatásos szólóénekesnek, aki egy *chitarrone* vagy más húros hangszer harmóniakíséretével énekel, adottnak véve, hogy már járatos az ilyesfajta zene elméletében, és eléggé jól játszik. Nem mintha ezt nem lehetne hosszú gyakorlattal is valamelyest elsajátítani – ahogyan, jól tudjuk, sokan megtették már, férfiak és nők egyaránt, bár csak egy bizonyos szintig –, hanem mert az ezen írásokban foglalt elmélet az említett szint eléréséig is szükséges.

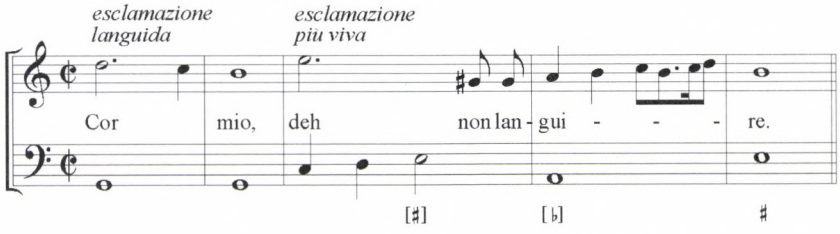
És mivel az énekesi hivatásban – kiválósága folytán – nemcsak az egyes részletek számítanak, hanem valamennyi együtt teszi azt jobbá, hogy sorrendben haladjak tehát, elmondom: az első és a legfontosabb alap az énekhang [helyes] intonációja minden magasságban, nemcsak abban az értelemben, hogy cseppet se csússzék le, sem pedig fel, hanem hogy jó ízléssel történjék a hang megindítása.[29] Mivel ez leginkább kétféle módon szokott megvalósulni, megnézzük mind az egyiket, mind pedig a másikat, és az alább következő kottapéldákkal mutatunk rá arra, hogy az én véleményem szerint a belőle következő hatások szempontjából melyik a helyesebb. Vannak tehát olyanok, akik a kezdőhang megszólaltatásánál egy terccel lejjebb indítják a hangot, és vannak mások, akik ezt a bizonyos első hangot a saját magasságában indítják, egyre növelve a hangerőt, mivel úgy tartják, ez az igazán jó módja a kecses hangindításnak. Ami az elsőt illeti, egyrészt nem is általános szabály, hiszen sok harmóniával nem egyezik, másrészt még ott is, ahol használni lehet, mára oly nagyon elcsépelt manírrá vált, hogy kecsesség helyett, azt mondhatnám (már csak amiatt is, mivel egyesek az alsó tercen túl soká időznek, holott ennek épp csak jelzésszintűnek kellene lennie),[30] hogy inkább csak sérti a fület, és különösen a kezdőknek igencsak ritkán szabadna élniük vele. Helyette, mint különlegesebbet, én inkább választanám a hangerőnövelő másodikat. De mivel én sohasem nyughattam az általánosan elfogadott és mások által használt keretek között, sőt mindig azon voltam, hogy a tőlem telhető legtöbb újdonságot kutassam fel – feltéve ha az újdonság arra szolgált, hogy segítsen még jobban véghezvinni a zenész célját, vagyis a gyönyörködtetést és a lélek érzelmeinek megindítását –, érzelemtelibb modornak találtam a másikkal ellentétes effektussal indítani a hangot, vagyis az első hangot elhalkítva megfogni, mert jóllehet a *felkiáltás* a legfőbb eszköz az érzelmek felkeltésére, és a *felkiáltás* tulajdonképpen nem más, mint a hangot ellazítva kierősíteni valamelyest, de az ilyen hangerőnövelés a szoprán hangon, különösképpen *a művi hangokon*[31] gyakorta éles lesz, és elviselhetetlen a fül számára, mint ahogy nemegyszer magamnak is alkalmam volt hallani. Kétségtelen tehát, hogy – mint az érzelmek felkeltésére legalkalmasabb affektus – jobb hatást tesz a hangot elhalkítva, mint erősítve megfogni, mivel az említett első módon, a *felkiáltás*t hangerőnöveléssel létrehozva, a hangot annak ellazításakor jobban ki kell erősíteni, viszont, mint már mondtam, ez erőltetettnek és nyersnek hangzik. Egészen ellenkező hatást tesz viszont az elhalkítás, mivel a hang ellazításakor egy kis életet adva neki az még érzelemdúsabb lesz; nem beszélve arról, hogy egyszer ezt, másszor azt használva

29 Itt is az *intonare* igét használja, ebben a mondatban tehát az *intonazione* tiszta intonációt és helyes hangindítást egyaránt jelöl.

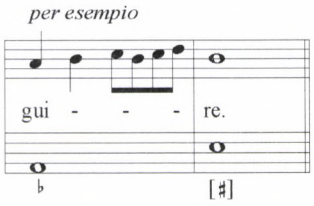
30 G. B. Bovicelli: *Regole, passaggi di musica*...című traktátusában (Velence: 1494) éppen ezt írja: „...minél tovább időzünk az első hangon és minél gyorsabban jutunk túl a másodikon, annál nagyobb kecsességet kölcsönzünk a hangnak... (Lax Éva fordítása) A kifogásolt manír ezek szerint valóban eléggé bevett gyakorlat lehetett. (Idézi: Hitchcock: i. m. 49.,25jegyzet.)

31 *le voci finte;* Hitchcock „falsetto"-nak fordítja. Én jobbnak láttam szó szerint visszaadni, hogy világos legyen, itt nem hangfajról, hanem bármely hangfajnak a magas fekvésben képzett, nem „természetes" fejhangjairól van szó.

változatosságot lehet elérni, hiszen ebben a művészetben a változatosság igencsak szükséges, feltéve ha az említett cél elérésére irányul. Nos hát, ha ez az éneklésben meglévő legnagyobb kecsesség, amely képes a lélek affektusait megindítani azokban az igaz dolgokban, melyekben a leginkább kell élnünk ezekkel az affektusokkal, és ha mindezt oly sok ékesszóló érv támasztja alá, ebből megint csak az következik, hogy a leírásokból kell megtanulnunk ezt az oly igen szükséges kecsességet is, amelyet ugyan nem lehet jobb módon és világosabban leírni a megértés érdekében, mégis tökéletesen el lehet sajátítani, feltéve ha az említett elmélet és a szabályok megtanulását követi a gyakorlat, mely által minden mesterségben tökélyre lehet szert tenni, de különösen a tökéletes énekes és a tökéletes énekesnő hivatásában.



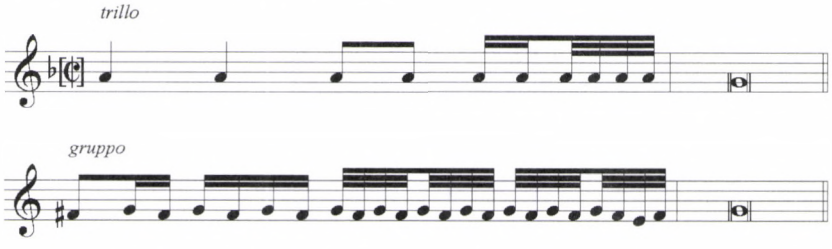
esclamazione languida
= bágyadt, erőtlen/epekedő felkiáltás
esclamazione più viva
= élénkebb felkiáltás
per esempio = példa



Arról tehát, hogy a hangot az említett módon kisebb vagy nagyobb kecsességgel lehet indítani, a fent közölt kottapéldából győződhetünk meg, amely a *Cor mio deh non languire*[32] szövegre íródott. Nos, az első pontozott félhangon fokozatosan elhalkítva lehet indítani a *Cor miót*, majd az ereszkedő negyedhangon egy kissé megélénkülve felerősíteni a hangot, és máris kész az igen érzelemteli *felkiáltás*, még az egy fokkal lefelé lépő hangon is; sokkal élénkebb lesz azonban a *deh* szón, mivel a tartott hang nem ereszkedik egy fokkal lejjebb, majd ezután gyöngéddé is válik a nagyszext [sic!] lépésben, amely ugrással hajlik alá. Mindezt azért kívántam megjegyezni, hogy másoknak is megmutassam, nemcsak hogy mi a *felkiáltás*, és hogyan jön létre, hanem hogy két fajtája létezik, az egyik érzelemdúsabb, mint a másik, részint a leírás módjától függően (egyik vagy másik módon indítva a hangot), részint a szó utánzásaként, már amikor a szó jelentése beleillik a szöveg mondanivalójába, valamint hogy megmutassam: a *felkiáltás*ok minden érzelemteli zenében mindig használhatók (ez az általános szabály) az összes ereszkedő pontozott fél- és negyedhangon, és még érzelmesebbek lesznek, ha a következő hang rövid, nem pedig egészhang, amely utóbbin sokkal inkább helyénvaló *a hang erősítése és halkítása*, ke-

32 G. B. Guarini (1538–1612) verse (In: *Rime*. Velence: Ciotti)

rülve a *felkiáltások*at. Ebből következően azt állítom, hogy az áriaszerű darabokban vagy a táncdalokban ezek helyett az affektusok helyett inkább csak az ének élénkségét kell felhasználni, amelyet általában maga a dallam hordoz, melyben, ha van is néha egy-egy *felkiáltás*, meg kell tartani ugyanazt az élénkséget, és nem szabad beletenni semmilyen lagymatag affektust. Mindezt azért mondom, hogy tudatában legyünk annak, mennyire szükséges a zenész számára egy bizonyos ítélőképesség, amely gyakran a mesterségbeli tudásnál is fontosabb; mint ahogy azt is megtudhatjuk a fenti kottapéldából, hogy mennyivel kecsesebbnek hangzik az első négy nyolcad a *languire* szó második szótagján, mikor a második nyolcad pontozva van, mint a második esetben a négy egyforma nyolcad, melyeket *példa*ként írtam le. De mivel sok olyan, a jó énekmodorban használatos dolog van, amely egy bizonyos módon leírva kecsesebb benyomást kelt, míg más módon leírva ellenkező hatást vált ki – ami miatt is azt mondjuk, hogy valaki több vagy kevesebb kecsességgel énekel –, ez mindenekelőtt arra késztet engem, hogy bemutassam, milyen módon írtam le én a *trillót* és a *gruppót*,[33] valamint az általam használt módszert is, mellyel az otthonomban élő érdeklődőknek megtanítottam, nemkülönben minden egyéb legszükségesebb effektust, [s ezt azért teszem,] hogy ne maradjon semmilyen finomság, melyet ismerek, és meg ne mutatnék.



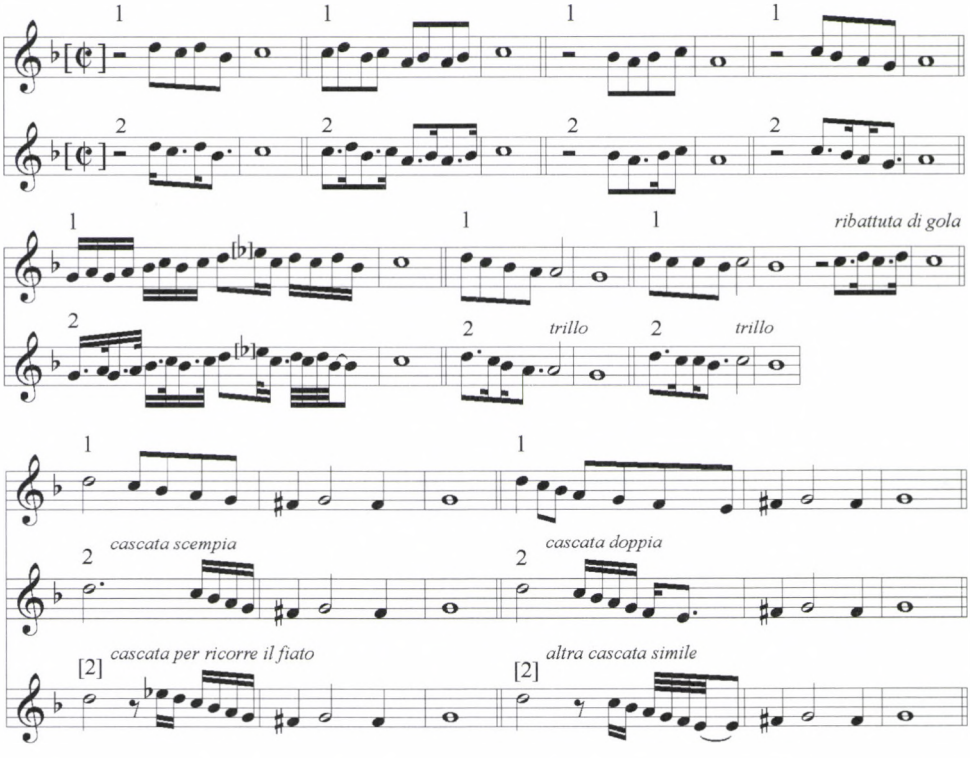
Az egy hangon leírt *trillót* nem más miatt mutattam be ezen a módon, hanem azért, mert amikor megtanítottam rá első feleségemet és a mostanit, az élőt, meg a leányaimat,[34] nem követtem más szabályt, csak azt, amellyel mindkettő le van írva, vagyis hogy az első negyedhangon kell kezdeni, és mindegyik hangot torokkal kell újra megütni[35] az *a* vokálison, egészen az utolsó egészhangig, és hasonlóképpen a *gruppót* is; és hogy e *trillót* és *gruppót* a fent említett szabály szerint mily nagy kivá-

33 Meghagytam az olasz terminológiát, mivel a magyar „trilla" kifejezés a kéthangos trillára utal, amit Caccini *gruppó*nak nevez, míg az egy hangon repetált *trillón*ak nincs magyar megfelelője.

34 Első felesége, Lucia († 1593. január 8.), második felesége, Margherita († 1636), leányai, Francesca („*La Cecchina* – született 1587. szeptember 18.) és Settimia (született 1591. október 6.) mind kiváló énekesnők voltak. Francesca Caccini zeneszerzőként is ismert lett. Törvénytelen fia, Pompeo (született 1578, vagy 1579) ugyancsak énekes volt, tenor, mint apja, de festett is. A család gyakran lépett fel együtt mint „*Concerto Caccini*", kiegészülve más tanítványokkal, mint például Francesco Rasi. Így utaztak 1605-ben Maria de'Medici meghívására Párizsba.

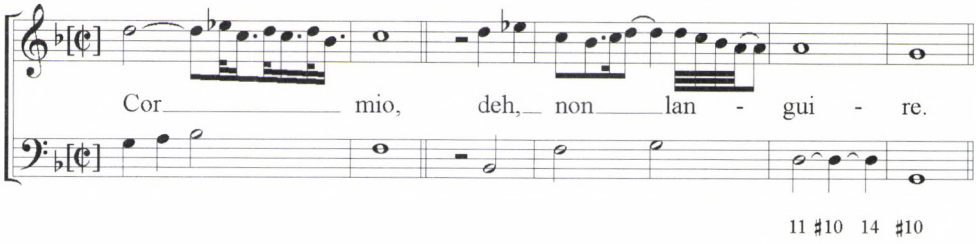
35 Greenlee szerint (i. m. 53.) nem olyan kemény *glottis*-ütésről van szó, mint amilyennel például a magánhangzóval kezdődő német szavakat indítjuk, hanem részleges vagy nagyon gyors *glottis*-zárásról, amely utat hagy valamennyi levegőnek, amíg a következő hangmagasságot intonáljuk, hasonlóan az ugyancsak a gége segítségével létrehozott, jól artikulált koloratúrákhoz.

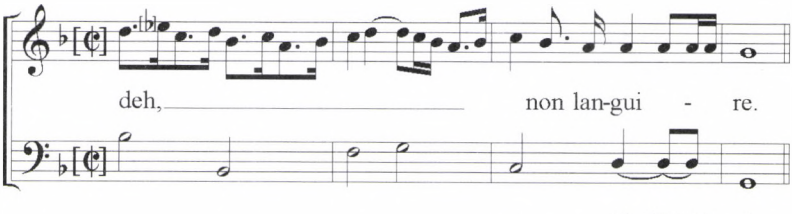
lósággal sajátította el az én néhai feleségem, ennek megítélését azokra hagyom, akiknek volt alkalmuk annak idején őt énekelni hallani, mint ahogy ugyancsak ráhagyatkozom azok véleményére, akik hallhatják, mily nagy érzékenységgel adja elő azokat a másik, élő feleségem. Ha igaz az, hogy a tapasztalat minden dolgok tanítómestere, némi bizonyossággal állíthatom és elmondhatom, hogy nem lehet jobb eszközt találni ennek a megtanításához, sem jobb formát a leírásához, mint ahogy mind az egyik, mind a másik itt áll. Mivel a *trillo* és a *gruppo* olyan lépcsőfok, amely sok minden dologhoz szükséges, melyeket írásban láthatunk, és mivel annak a kecsességnek a megvalósulásai, melyre leginkább törekszünk a jó éneklésnél, és – mint ahogyan már elmondtam – egy bizonyos módon vagy egy másikon leírva a szükséges vagy az azzal ellenkező hatást váltják ki, nem csupán azt mutatom be, hogyan lehet használni őket, hanem mindezeket az effektusokat kétféle módon is leírom, azonos hangértékekkel, azért, hogy ebből megértsük – mint ahogyan fentebb többször is említettem –, hogy ezekből a leírásokból a gyakorlattal együtt lehet megtanulni e művészet minden csínját-bínját.

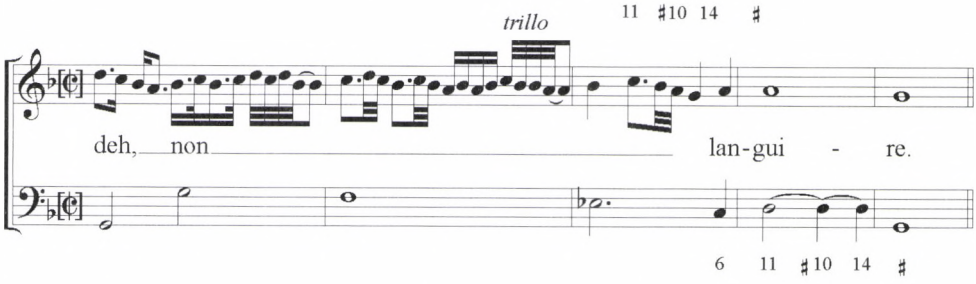


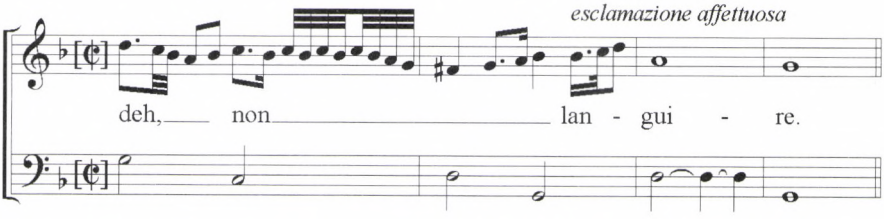
ribattuta di gola = torokütéssel (*glottis*-artikulációval) megindított, jól elkülönített hangok)
cascata scempia = (*cascata* = *esés, zuhatag)*
egyszerű zuhatag, kaszkád (ereszkedő, fokozatosan gyorsuló [?] mozgású futam)
cascata doppia = dupla zuhatag [?]
cascata per ricorre il fiato = levegővételt segítő zuhatag, kaszkád
altra cascata simile = másik, ehhez hasonló zuhatag, kaszkád

Mivel azt látjuk, hogy a fenti, két módon írott kottapéldákból a kettes számmal jelzettek kecsesebbek, mint az egyes számmal jelzettek, azért – hogy még nagyobb jártasságra tegyünk szert – alább közreadok még néhány kottapéldát ezekből, a hangok alatt a szöveggel és a basszus szólammal a *chitarrone* számára, csupa igen érzelemdús részletet, melyeknek megismerésével mindenki gyakorolhatja magát bennük, és a legnagyobb tökélyre viheti tudását.

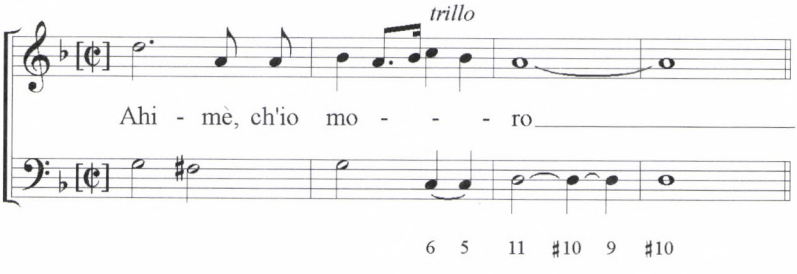


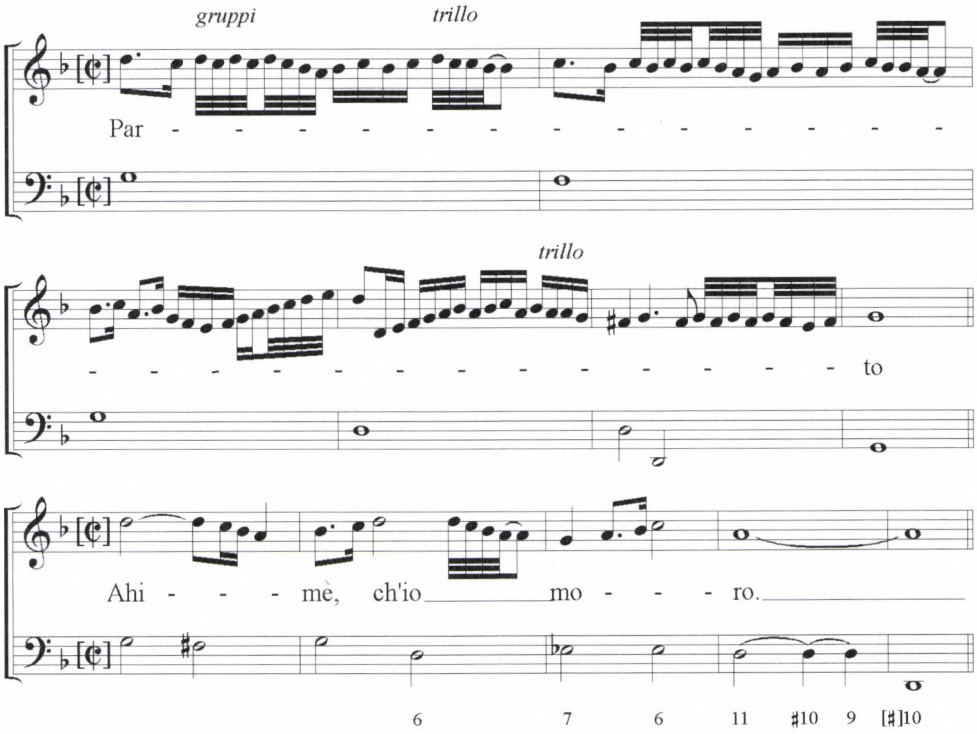




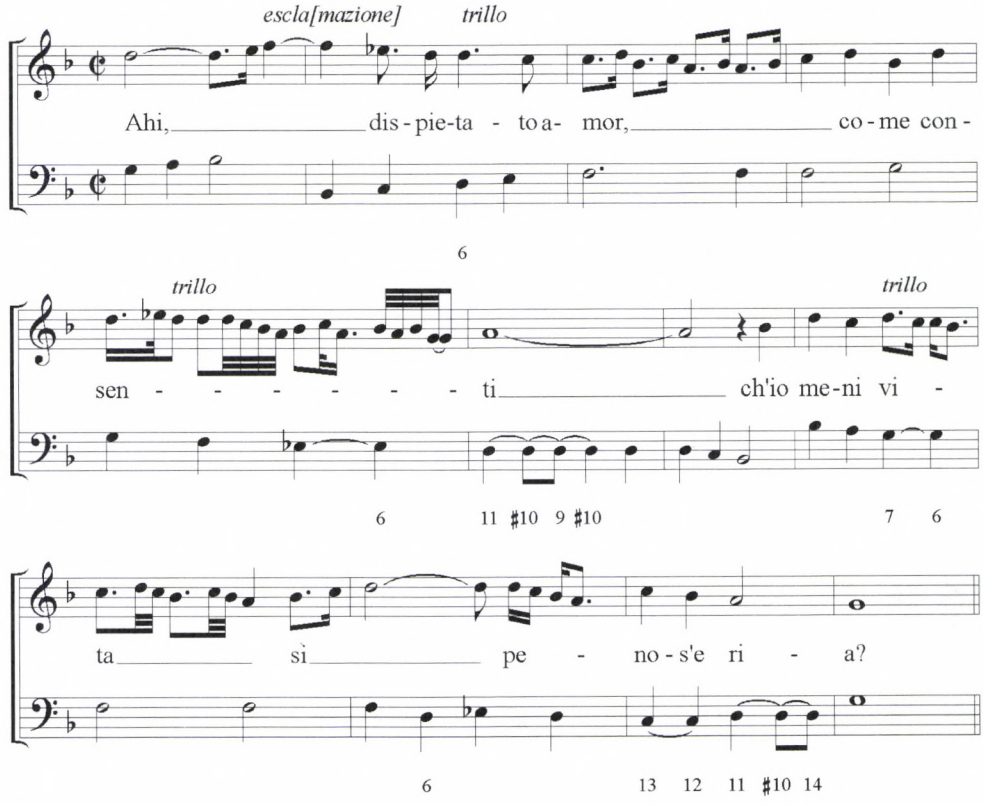


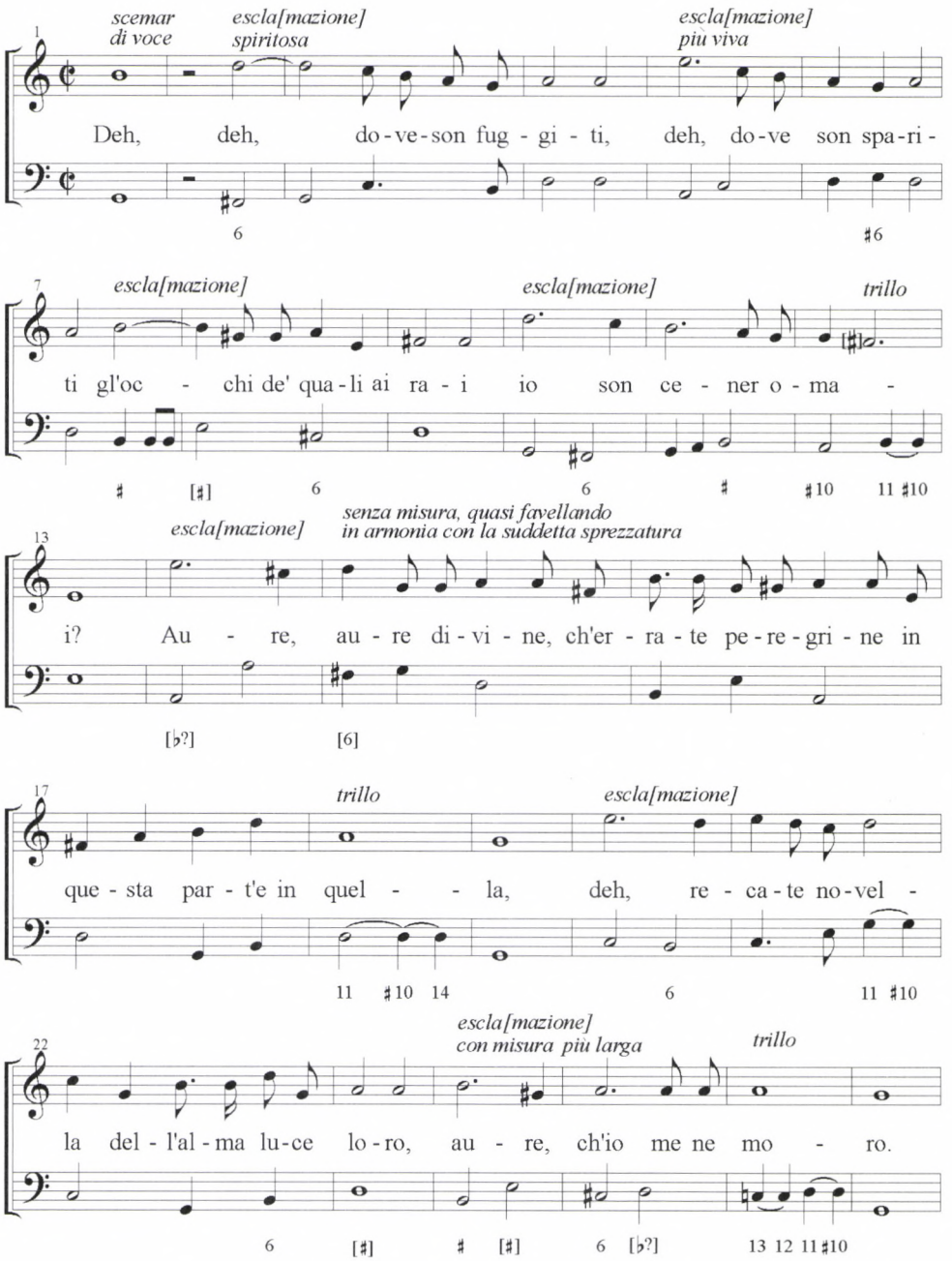
esclamazione affettuosa = érzelemteli felkiáltás 11 ♯10 14 ♯



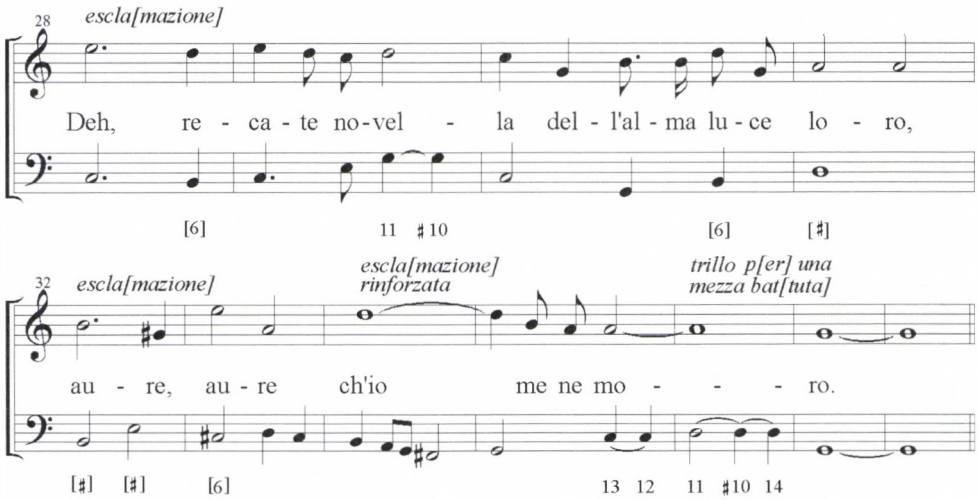


Aria di Romanesca





scemar di voce = halkítva a hangot, decrescendo
esclamazione spiritosa = heves felkiáltás
esclamazione più viva = élénkebb felkiáltás
senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura: = ütemezés nélkül, mintegy harmóniakísérettel beszélve, a fentemlített hanyagsággal
con misura più larga = szélesebben



esclamazione rinforzata = [fokozatosan] erőteljessé váló felkiáltás
trillo per una mezza battuta = egy fél ütemig tartó *trillo* [átírásunkban egy *egész* ütem]

És mivel az utolsó két példában, az *Ahi dispietato amor* szövegű *aria di romanesca*ban és az alatta levő *Deh, dove son fuggiti* kezdetű madrigálban benne vannak a legjobb affektusok, amelyek az ilyen nemes énekmodorban előfordulhatnak, ezért akartam leírni őket; részint, hogy megmutassam, hol kell *erősíteni és halkítani a hangot,* hol kell használni a *felkiáltás*okat, a *trillók*at és a *gruppók*at, mindent összevéve tehát e művészet teljes kincsestárát, részint azért is, hogy ne kelljen újra és újra rámutatnom ezekre minden műben, melyek itt alább következnek, hogy tehát példaként szolgáljanak, és felismerjük a többi zenében ugyanazokat a helyeket, ahol ezek a szöveg affektusaiból következően a leginkább szükségesek lesznek. Ezt én nemes énekmodornak hívom, amelynek alkalmazásakor nem kell alávetnünk magunkat semmiféle rendezett időmértéknek: ha a szöveg mondanivalója úgy kívánja, a hangok értéke sokszor a felére csökken, ami által megszületik az a hanyag éneklés, amelyről már szóltunk. Mivel oly sok effektus van, melyet e művészet kiválósága folytán használnunk kell, igencsak fontos ezekhez a jó hang, csakúgy mint a jó levegőbeosztás, ahol szükség van rá. Ezért szolgáljon hasznos figyelmeztetésül, hogy aki ezt a művészetet hivatásszerűen műveli, lévén hogy egymaga énekel *chitarrone* vagy más húros hangszer kíséretével, és senki sem kényszeríti arra, hogy máshoz is alkalmazkodjék, mint saját magához, ennélfogva válasszon olyan hangnemet, amelyben teljes és természetes hangon tud énekelni, hogy elkerülje a művi hangokat,[36] melyeknek a képzésénél (legalábbis az erőltetetteknél) igen sok levegőt kell használni azért, hogy ne nyíljanak ki túlságosan (mivel legtöbbször fülsértőek) – pedig az énekesnek a levegőt sokkal inkább arra kell használnia, hogy intenzívebbé tegye a *hang erősítését és halkí-*

36 *Le voci finte* – lásd 31. jegyzet

tását, a *felkiáltások*at és mind a többi effektust, melyeket bemutattunk –, úgyhogy vigyáznia kell, el ne fogyjon ott, ahol igazán szükség van rá.

De a művi hangokból nem születhet meg a jó éneklés nemessége, amely csak a minden magasságban kényelmesen megszólaló természetes hangból születik, s amellyel az ember kénye-kedve szerint bánhat, anélkül hogy másra használná a levegőjét, mint hogy megmutassa, uralja a legjobb affektusokat, amelyeknek a használata az ilyen nemes énekmodorban szükséges. Ennek szeretete és vele a zene szeretete általában, mely természetes hajlamként és a sokéves tanulmányozás okán gyúlt fel bennem, felment engem, ha netán túl messzire merészkedtem volna, ami talán nem illik olyasvalakihez, aki nem kevésbé becsüli a tanulást, mint a tanultak közlését, és ahhoz a tisztelethez, melyet e művészet minden hivatásos művelője iránt érzek. S mivel e művészet igen szép, és mivel természetesen gyönyörködtet, akkor lesz csodálatra méltó, és akkor érdemli ki teljesen a mások szeretetét, ha azok, akiknek a birtokában van, mind a tanítással, mind a mások gyönyörködtetésével (gyakran művelve azt) felfedik és nyilvánvalóvá teszik ama feltartóztathatatlan égi harmóniák példájaként és igaz megjelenéseként, melyekből oly sok jó származik a földre, megnyitva a hallgatóság értelmét az Égben rejlő végtelen gyönyörűségek szemléletére.

Mivel szokásommá vált, hogy minden darabomban, mely a tollam alól kikerült, számokkal jelezzem a basszus szólamban a terceket és a szexteket (nagytercet és nagyszextet, ha kereszt, és kicsit, ha bé van jelölve), és azt is hasonlóképpen, hogy ha szeptim, vagy más disszonancia szükségeltetik kíséretképpen a belső szólamokba, nem marad más mondanivalóm, mint hogy a basszus szólamban lévő kötőíveket azért használtam ilyenformán, hogy az akkord[37] után csak a jelzett hang legyen újra megütve, mivel az a legszükségesebb (ha nem tévedek) a *chitarrone* sajátos megszólaltatási módjában, a legkönnyebben megszokható és játszható, lévén ez a hangszer a legalkalmasabb arra, hogy az énekhangot kísérje, különösképpen pedig a tenort, még inkább, mint bármely más énekhangot. Egyebekben a hozzáértőbbek ítéletére bízom, hogy azokat a hangokat szólaltassák meg a basszussal együtt, melyeket a legjobb belátásuk diktál, vagy amelyek a legjobban képesek kísérni a szólóéneket, mert (már amennyire én tudom) ezt a tabulatúrás írásmódon kívül nem lehet könnyedén lejegyezni.

A fent említett belső szólamokkal kapcsolatban észrevehettük, mennyire kivételesen betartja mindezt Antonio Naldi,[38] más néven *il Bardella*, e Fenséges Hercegek megbecsült alattvalója, akit, minthogy valóban ő a *[chitarrone]* feltalálója, mindenki e hangszer valaha élt legkiválóbb játékosának ismer el, s az ő tudását kamatoztatva saját sikereikkel bizonyítják ezt a *chitarrone* hivatásos művelői és azok is, akik csak

37 *la consonanza*

38 Antonio Naldi, vagy *Il Bardella* (†Firenze, 1621. január 25.), lantművész és énekes, a *chitarrone* feltalálója. Hangszerét az I. Ferdinánd nagyherceg és Lotharingiai Krisztina menyegzője alkalmából tartott 1589-es firenzei ünnepségek egyik intermédiumában használta először. Ő volt a Medici udvar hangszerállományának őrzője.

a saját gyönyörűségükre játszanak rajta. Hacsak nem az történik vele is, mint ami más emberekkel oly sokszor megesett már, vagyis hogy valaki szégyelli magát amiatt, hogy másnak a tudományából okult, mintha csak mindenki minden dolog feltalálójává lehetne, vagy azzá kellene lennie, és mintha csak az emberi találékonyságtól meg lehetne tagadni azt, hogy egyre újabb és újabb diszciplínákat fedezzen fel a maga dicsőségének növelésére és a köz javára!

Kelemen Judit

HENRY PURCELL II. MÁRIA KIRÁLYNŐ HALÁLÁRA ÍRT KOMPOZÍCIÓI

Henry Purcell (1659–1695) 1678-tól tartozott az udvari muzsikusok közé. Először II. Károly uralkodása alatt (1660–1685) a király hegedűseinek zeneszerzője, majd a királyi kórus orgonistája, 1683-tól pedig az udvari zeneszerző tisztségét töltötte be. 1695-ben bekövetkezett haláláig három uralkodópár szolgálatában állt.

Számos alkalomra komponált, változatos műfajokban: ódák, dalok, anthemek, indulók készültek különféle udvari rendezvényekre, koronázási ünnepségekre, hosszú útról, csatából való hazatérésekre, esküvőkre, születésnapokra és temetésekre.

Gyászzenét azonban nem csak hivatali kötelességből írt. Matthew Locke (1621/23–1677), a király hegedűseinek házi zeneszerzője, Purcell elődje, barátja és mestere volt. Halálakor Purcell egy elégiával állított emléket a híres pályatársnak.[1] 1687-ben jelent meg John Playford (1623–1686) kottaárus, a korabeli zeneműkiadás legnevesebb alakja halálára komponált elégiája,[2] 1689-ben pedig a Thomas Farmert (?–1688), a zeneszerzőt és királyi hegedűst gyászoló elégiája,[3] melynek szövege azt sugallja, hogy ez a muzsikustárs meglehetősen fiatalon hunyt el. Az első királyi gyászzenét 1685-ben, II. Károly halálakor írta.[4]

II. Károly – a polgárháborúban kivégzett I. Károly fia – 1660-ban tért vissza Angliába. Trónra lépésével a puritánok (angol kálvinisták) könyörtelen szigora után ismét az anglikán egyház vette át az ország ideológiai vezetését. S bár nyilvánvalók voltak a király rekatolizációs törekvései is, többé-kevésbé hajlandó volt együttműködni a parlamenttel. Halála után öccse, II. Jakab (1685–1688) már nyíltan a katolicizmus mellett tette le a voksát, és egyértelmű abszolutizmusra tört. Mindezt megelégelve a parlament 1688-ban „lemondatta" őt, és vejét, Orániai Vilmost – Hollandia protestáns helytartóját – hívta meg a trónra. Vilmos vér szerint is rokonságban

1 Z. 472 (Itt és a későbbiekben Z. jelzéssel Zimmerman rendszeres műjegyzékének számozására utalunk: Franklin B. Zimmerman: *Henry Purcell, 1659–1695: his Life and Times*. New York: St Martin's Press, 1967) – „What hope for us remains now he is gone?" On the death of Matthew Locke. (?1679); S, B, bc. PS XXV, 8. (Itt és a későbbiekben PS jelzéssel a Purcell Society összkiadásának megfelelő kötetére utalunk: *The Works of Henry Purcell*. London: The Purcell Society. 1878–1965; 2. kiadás: 1985–)

2 Z. 464 – „Gentle shepherds, you that know." (N. Tate verse) On the death of John Playford. (1686–1687 tele – 1687?); S, B, bc. PS XXV, 109.

3 Z. 473 – „Young Thirsis' fate ye hills and groves deplore." On the death of Thomas Farmer. (1689 eleje); S, B, bc. PS XXV, 127.

4 Z. 380 – „If prayers and tears." On the death of Charles II. (?1685. február); S, bc. PS XXV, 90.

állt a Stuartokkal, felesége, II. Jakab Mária nevű leánya pedig királynőjelöltként csak férjével együtt volt hajlandó elfogadni a koronát, így 1689-ben együtt kerültek Anglia trónjára. E vértelen hatalomátvétel „dicsőséges forradalom" néven vonult be az angol történelembe, az általa létrehozott rendszer pedig az Európának mintát adó alkotmányos monarchia lett. III. Vilmos (1689–1702) és II. Mária (1689–1694) egy parlamentáris állam uralkodó párjaként irányította országát.

A király komor, hallgatag természetével nem tudta belopni magát az angolok szívébe, a királynő viszont annál inkább! Kedves, szeretetre méltó lénye nagyon hamar népszerűvé tette alattvalói körében, s halála őszinte döbbenetet és fájdalmat váltott ki országszerte. A nagy himlőjárvány áldozatául esett, 1694. december 28-án hunyt el.

> [...] siratták az emberek, akiknek szeretetét nem hivalkodással vagy királyi pompával nyerte el, hanem lefegyverző szerénységgel, igazi vallásossággal és tettetés nélküli szívjósággal.[5]

A Királyi Államtanács *(Privy Council)* szűk körű, magánjellegű temetést tervezett, azonban kénytelen volt engedni a nyilvános szertartás iránti követeléseknek. A gyászoló tömeg általános hangulatát nagyon jól reprezentálja az az anekdota, mely szerint a Whitehallban, a királynő ravatalánál minden nap egy vörösbegy énekelt ...[6]

Végül gondos előkészületek után, 1695. március 5-én temették el II. Máriát. A szertartás mozzanatait korabeli feljegyzések[7] és kortárs szemtanúk metszetei[8] örökítették meg, így elég sok részletet meglehetősen pontosan lehet rekonstruálni.

Először 300 idős asszony vonult hosszú, fekete öltözékben, mindegyikük uszályát egy-egy fiú vitte. Ünnepélyesen lépkedtek a kavicsos úton, amelyet a Whitehalltól a Westminster Abbey-ig Christopher Wren, a híres építész feketébe burkolt kerítéssel övezett. A menet lassan haladt Purcell *Gyászindulójának* ünnepélyes harmóniáira. A gyászzenét játszó fúvósok a királynő kocsija előtt mentek, halotti énekhez hasonló hangjukat tompított dobütések kísérték. A hivatalos *Order and Form of the Proceeding to the Funeral* (A temetési szertartás rendje és formája) említést tesz a királyi kórus felnőtt és gyermek tagjairól, akik végig énekelnek,[9] de egyetlen más feljegyzésben sincs nyoma, hogy tényleg énekeltek volna a menetben. A korabeli beszámolók és metszetek viszont meglehetősen ellentmondásosak a muzsikusok létszámát illetően. Az oxfordi Oriel College könyvtárában található kottakézirat[10] négy trombitást[11] jelöl meg előadóként, így nagy valószínűséggel Purcell korálszerű gyászindulóját közvetlenül a királynő

5 Jack A. Westrup: *Purcell.* („The Master Musicians Series"). Series ed. Jack A. Westrup. London: J. M. Dent and Son, 1968, 82.

6 Zimmerman: i. m. 251.

7 A kor híres naplóíróinak, John Evelynnek és Narcissus Luttrellnek felbecsülhetetlen értékű feljegyzéseire hivatkozik Westrup: i. m. 82 és Zimmerman: i. m. 250–253.

8 Romeyn de Hoodhe és L. Schern műveire utal William Barclay Squire: „Purcell's Music for the Funeral of Queen Mary II." In: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, IV. 1902–1903.* Ed. Fleischer- Wolf. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 226.

9 Zimmerman: i. m. 252.

10 Barclay Squire: i. m. 225.

11 A hangszerek körüli bizonytalanságokra a következőkben visszatérek.

kocsija előtt rézfúvós kvartett adta elő. II. Máriát a Westminster Abbey VII. Henrikről elnevezett kápolnájában helyezték örök nyugalomra. Az apátságon belül is Purcell muzsikája szólt: *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts*[12] (Te ismered, Uram, szívünk titkait) szövegkezdetű anthemjeinek[13] ez alkalomra készült, egyben az utolsó változata csendült fel. A beszámolók szerint a négy rézfúvós hangszer erősítette és „sötétítette" az énekelt harmóniákat.[14] Az anthem után egy másik Purcell-szerzemény hangzott el, a rézfúvós kvartettre írt *Canzona*. Ennyit tudunk II. Mária temetéséről.

A királynő halála okozta általános fájdalom a korabeli angol zeneszerzők színejavát komponálásra késztette; Dupré biográfiájában nem kevesebb, mint 36 szerzeményt (ódát és gyászéneket) említ.[15] Purcell sem csupán a hivatalos gyászszertartásra komponált a királynő emléke előtt tisztelgő zenét. 1695-ben két elégiája is napvilágot látott nyomtatásban: az egyik a *The Queen's Epicedium* (A királynő gyászéneke) néven ismert dal, a másik pedig az *O, dive custos Auricae domus* szövegkezdetű, számozott basszussal kísért, két szoprán hangra készült szerzemény.

A temetésen elhangzott *Funeral March*[16] (Gyászinduló) korábban már említett eredeti kéziratát egy lelkes oxfordi muzsikus – Thomas William Taphouse (1838–1905) hangszerkereskedő és hangszergyűjtő – az oxfordi Oriel College könyvtárában találta meg az 1900-as évek legelején,[17] többek közt a temetésen elhangzott *Canzona* kéziratával együtt. A Gyászinduló meglepő módon egy egyházi hangszeres contrafactum. Nem elsősorban az a meglepő, hogy Purcell egy korábban megírt szerzeményének valamelyik részletét újította fel, hisz erre életművében több példát találunk, és ez a kor gyakorlatában is általánosan elfogadott volt. Számomra az a különös, hogy a *The Libertine*[18] (A züllött) című színpadi mű – a Don Juan-legenda egyik variációja – kísérőzenéjében ez az induló az Alvilágban játszódó ötödik felvonás elején hangzik el: az Ördögök kara közhírré teszi Don Juan kalandjait. E szokatlan adaptáció a Purcell-kutatóknak is fejtörést okozott. Egyes vélemények szerint a *The Libertine* átdolgozásának a gyászszertartás után kellett készülnie, hisz senki sem akart volna a temetésen színházi zenét hallani. Az ellenkező véleményt képviselő Zimmerman így fogalmaz:

> Véleményem szerint senkinek sem lett volna bátorsága színpadra állítani a királynő Gyászindulóját a hatalmas nyilvános esemény után, míg csupán kevesek tudhatták, hogy az induló már egyszer korábban elhangzott színpadon. És számukra ez a tény nem lett volna borzasztóan fontos.[19]

12 Burial Service – Book of Common Prayer (Temetési szertartás – Általános imakönyv. Az első angol nyelvű imakönyvet VI. Edward vezette be 1549-ben).

13 E kompozíciók történetének rövid áttekintésére a következőkben még visszatérek.

14 Westrup: i. m. 82.

15 Henri Dupré: *Purcell*. New York: (reprinted from the edition of 1928) AMS Press, 1978, 91.

16 Z. 860 – „March and canzona for Queen Mary's funeral." 1695. márc. 5. 4 flat trumpets. PS XXXI, 97; újra használva: The Libertine Z. 600. (1695), PS XX, 48.

17 Barclay Squire (i. m. 225.) a „néhány hete" kifejezést használja.

18 Z. 600 – Tragicomedy (Shadwell) 1692. revival 1695. PS XX, 48.

19 Zimmerman: i. m. 253.

Kicsit másként látja a dallamátvétel funkcióját Price:

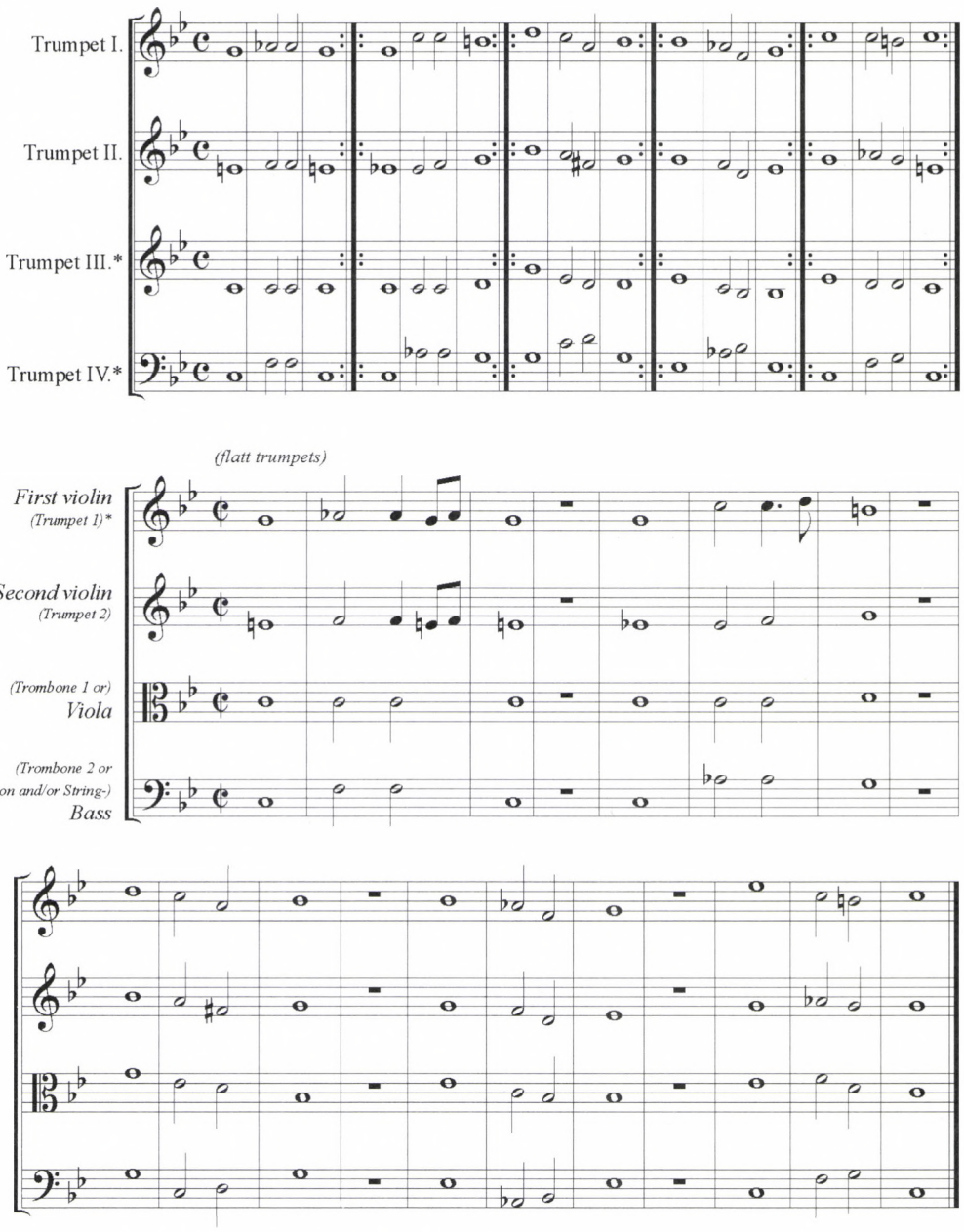
> [...] az ember csodálkozik, hogy egy elkárhozás előkészítésére tervezett sinfoniát hogyan lehetett megfelelő kíséretnek gondolni a szeretett uralkodó végső búcsújára. (Margaret A.) Laurie meggyőzően érvel, hogy a *The Libertine* felújítása valószínűleg a királyi temetést követte. Azonban haboznék támogatni véleményét, hogy [...] a prelude „nem volt elég jellegzetes ahhoz, hogy felismerjék". Kopár egyszerűsége és a megnyugvás ütemeivel meg-megszakított harmóniák dúrból mollba váltó merész mozgása perzselően emlékezetes, és sejteti a c-mollban való feltartóztathatatlan visszatérést is az őt követő trióban. Purcell inkább az asszociáció által kiváltott hatásban bízhatott, mintsem remélte, hogy a közönség nem fogja felismerni a temetési zenét. A burlesque végül a kijózanító valóságba fordul.[20]

Úgy tűnik, nagyobb az egyetértés a kutatók közt az indulót játszó rézfúvósokat illetően. Korábban már utaltam rá, hogy a temetésről tudósító cikkek, metszetek néhány részletet tekintve megbízhatatlannak bizonyultak; e részletek egyike a rézfúvós hangszerek kérdése. A *The Libertine* kéziratában *flat trumpets* elnevezés szerepel, az Oriel-kéziratban egyszerűen csak *trumpets,* s a metszetek is trombitákat ábrázolnak. Barclay Squire tanulmányából[21] azonban megtudhatjuk, hogy a 17. század végi Angliában a *trumpet* szót általánosan használták mindenféle rézfúvós hangszerre. A trombitákon viszont csak alaphangjuk felhangjait lehetett megszólaltatni, míg a harsona – melyet tolócsövei csaknem a teljes kromatikus hangsor játékára alkalmassá tettek – elnevezése *sackbut* volt. A tanulmány szerzője azt tartja a legvalószínűbbnek, hogy mind a *The Libertine,* mind a *Gyászinduló* négy harsonát használt, melyből a két felső szólamot kis discantharsonák szólaltatták meg; a *flat* jelző pedig nyilván a mélyített hangokra utalt (c-moll, 3♭) a szokásos „világos" D-, C- és G-dúr helyett. Peter Downey szerint[22] azonban a *flat trumpet* elnevezésű hangszerek 1692-ben láttak napvilágot, s használatuk csupán a század utolsó évtizedére korlátozódott. Az instrumentumok a mélyített hangok megszólaltatása mellett azok hosszas hangoztatására is alkalmasak voltak. A fennmaradt repertoár fontos közös jellemzője, hogy „minden darab abban a bés előjegyzésű moll hangnemben készült, amelynek alaphangja jól illik a *flat trumpet* hangmagasságához"[23] *(flat trumpet in C).*

Ennyi háttér-információ után most nézzük közelebbről magát a zenét!

Price jellemzése („kopár egyszerűség") rendkívül találó erre a homofon, szikár harmóniamenetre. A *The Libertine* indulójával összevetve valóban minimális a változtatás: a királyi gyászinduló a ritmikai figurációktól megfosztva még egyszerűbb és komorabb lett, a zárómotívum melodikus csúcspontjának kétvonalas *esz* hangja nélkül pedig simább, tompább és fájdalmasabb dallam jött létre. A zene karakterét a csekély számú oktávtörés és „harmóniai dúsítás" sem változtatta meg.

20 Curtis Alexander Price: *Henry Purcell and the London Stage.* Cambridge: University Press, 1984, 117.
21 Barclay Squire: i. m. 229.
22 Peter Downey: „On sounding the trumpet and beating the drum in the 17th century England." *Early Music* XXIV. 1996/2. 263–277.
23 Downey: i. m. 265.



* = a Purcell összkiadás második kiadásának hangszermegnevezései

1. kotta (fent): A királynő gyászindulója, 2. kotta (lent): The Libertine – *Sinfonia*

A feljegyzések szerint a szertartás sorrendjében a *Thou knowest, Lord* kezdetű anthem következett. Az ifjú Purcell 3 anthemet is komponált az anglikán egyház temetési szertartásaihoz: az *In the midst of life*, a *Man that is born of a woman* és a *Thou*

knowest, Lord kezdetűeket. Ezek pontos keletkezési idejét nem tudni, a Purcell-kutatók az autográfok jellegzetességei alapján a *Funeral Sentences* néven ismert korábbiakat (az *In the midst of life* és a *Thou knowest Lord* első változatát) a '70-es évek közepe tájára helyezik,[24] s lehetségesnek tartják, hogy azok Pelham Humfrey (1647/48–1674), II. Károly kedvelt, fiatalon elhunyt udvari muzsikusának halálára készültek. A mindhárom szöveget magában foglaló – így az előbbiek második változataként számon tartott – későbbi szerzeményt feltehetően a '70-es–'80-as évek fordulóján komponálta. Zimmerman számozása kissé zavaró e tekintetben.[25] (A Purcell Society második kiadásában e két szerzemény *Funeral Sentences 1* és *Funeral Sentences 2* megjelöléssel szerepel.) Nagy valószínűséggel ezeket az anthemeket nem a szertartás elejére és nem is elföldelést követő muzsikának szánta Purcell, hanem a sírnál énekelt egyetlen liturgiai egységnek, a *Man that is born of a woman*nel kezdve. A korai két művet *(In the midst of life* és *Thou knowest, Lord)* általában két önálló anthemnek tartják, melyeket szerzőjük később felújított, és három részes struktúrába integrált a *Man that is born of a woman* szövegkezdetű kórusművel az elején, így a 2. és 3. anthem egymást követően, egyetlen zenei egységként szól. Az önálló anthemekre vonatkozó feltételezés azonban liturgiai szempontból nem helytálló, és a kézirat bizonyos hiányosságai is arra utalnak, hogy a mű eleje valószínűleg elveszett. Ez esetben viszont ugyanolyan háromrészes anthem lehetett eredetileg, mint a másik kompozíció.

A *Thou knowest, Lord* kezdetű imádságot a fentiek mellett II. Mária királynő temetésére is átdolgozta Purcell 1695-ben; ez az utolsó egyházi szerzemény, mely kézjegyét viseli.

Zimmerman számozásában (Z. 58) A, B és C betűvel különböztethető meg a három azonos szövegű anthem,[26] melyek közül az A és B jelölésű, polifon szerkezetű kompozíciók határozott motivikai rokonságot mutatnak, előadói apparátusukat tekintve pedig a kisegyüttesben éneklő szólistákat, kórust és continuót alkalmazó, úgynevezett *full with verse* típusba sorolhatók. A C jelölésű anthem a királynő temetésére készült, korálszerű homofon struktúrája és dallamvilága semmilyen zenei kapcsolatot nem mutat az előzőkkel. A mű az úgynevezett *full* anthemek közé tartozik: a kórus mellett szerepet kapó orgona mindig a legmélyebb énekszólamot erősíti, s gyakorlatilag a kórus harmóniáit „foglalja össze", így – bár ez a Stuart-restauráció idején nem volt szokás – a mű, különösebb hiányérzet nélkül, *a cappella* formában is megszólaltatható. A szöveg a *Book of Common Prayer*ből[27] való.

24 Z. 17A/58A – Burial Service *[Funeral Sentences]*: „In the midst of life" – „Thou knowest, Lord." (?1674); S, A, T, B/S, A, T, B, bc. PS XIII, 58.

25 Z. 27 – Burial Service: „Man that is born of a woman" – „In the midst of life" – „Thou knowest, Lord." (1678); S, A, T, B/S, A, T, B, bc., PS XIII, 69.; XXIX, 36. 2nd version detailed revs. c.1679–1681.

26 E számozás azért félrevezető, mert a B jelzésű kompozíció egyúttal a már említett Z. 27 számú anthem befejező része is.

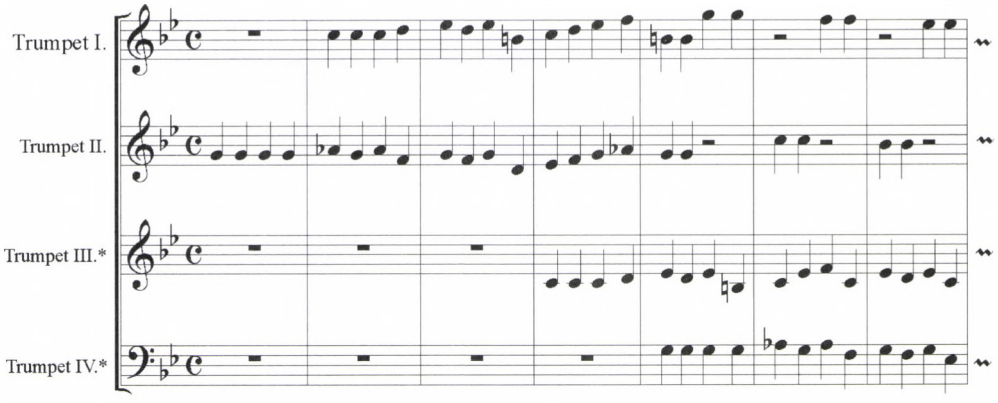
27 Általános Imakönyv.

Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts;
shut not thy merciful ears unto our prayers;
but spare us, Lord most holy.
O God most mighty,
O holy and most merciful Saviour,
thou most worthy Judge eternal,
suffer us not, at our last hour,
for any painsof death,
to fall away from thee.

Te ismered, Uram, szívünk titkait;
ne zárd be irgalmas füled imáink előtt;
de kegyelmezz nekünk, legszentebb úr!
Ó, mindenható Isten,
ó, szent és könyörületes Megváltó,
te legméltóbb örök Bíránk,
ne engedd, hogy szenvedjünk utolsó óránkon
a halál kínjától,
s hogy távol kerüljünk Tőled.

A keretül szolgáló *Gyászinduló* és *Canzona* komor c-moll hangulatából a domináns irányú g-moll tonalitás emeli ki e gyönyörű fohászt. Modulációs világa egyszerű: csak a ♭-s előjegyzésű hangnemeket érinti (Esz-dúr, c-moll, B-dúr, g-moll, F-dúr és d-moll), a picardiai tercek használatával elért dúr–moll akkordváltakozás pedig nagyon hasonlóvá teszi a *Gyászindulóhoz*. Az énekszólamokat rézfúvós kvartett erősíti. A kórus *amen*je picardiai terces I. fok, mely az őt követő *Canzona* félzárlatának tekinthető; ennek feloldása már az új zenemű kezdete.

A *Canzona* – a szertartáson utolsóként – szintén rézfúvós kvartetten szólalt meg a Westminster Abbey-ben. Polifon szerkesztéséhez szikár egyszerűségű negyedmozgás párosul, harmóniai felépítése, moduláció-készlete sem bonyolult: csupán a domináns irányú g-moll hangnemet érinti. Jellegében tökéletes folytatása, illetve befejezése a Gyászindulónak és az anthemnek:



3. kotta. A Canzona

E zeneművek utóéletéhez tartozik, hogy Purcell temetésén (1695. november 26.) a szertartás kezdetekor a Westminster Abbey lépcsőjén a *Funeral March* és a *Canzona* szólt, a végén pedig – a többi temetési szertartásra való anthem után legutolsóként – a *Thou knowest, Lord*nak az a változata, mely ugyanitt nyolc hónappal korábban II. Mária királynő gyászszertartásán hangzott el...[28]

28 Zimmerman: i. m. 268–269.

Nem lenne teljes e tanulmány a királynő tiszteletére komponált további gyászzenék bemutatása nélkül: a hivatalos temetési szertartáson elhangzott muzsika mellett ugyanis készült két másik Purcell-szerzemény is. 1695-ben Henry Playford adta közre kissé körülményesen megfogalmazott *Three Elegias Upon the Much Lamented Loss of Our Late Most Gracious Queen Mary* (Három elégia legkegyesebb néhai Mária Királynőnk sokat siratott elvesztése fölött) című gyűjteményét, melynek borítólapját fekete gyászkeret övezte. A királynő emlékére készült „zenei triptichon" középső darabja volt Purcell kompozíciója: *The Queen's Epicedium*[29] (A királynő gyászéneke). A dal szövegéül Herbert *No, Lesbia, no* kezdetű, valószínűleg Catullus nyomán írt, a zeneszerző által latinra fordított költeménye szolgál alapul *Incassum, Lesbia* kezdettel.

Incassum, Lesbia, incassum rogas.
Lyra mea, Mens est immolata;
Terrarum Orbe lachrymarum pleno,
Dolorum: rogitas tu cantilenam?

Hiába kéred, Lesbia, hiába.
Lantom, elmém dallamtalan;
A földkerekség könnyel tele,
És kínnal: nótát kérsz tőlem?

En Nymphas! En Pastores! caput omne reclinat
Junctorum instar! admodum fletur;
Nec Galatea canit, nec ludit Tityrus agris:
Non curant oves, moerore perditi.

Íme, nimfák! íme, pásztorok! Fejet mind lehajt,
Mint szomorúfűz.
Galatea sem énekel, Tityrus sem vidítja a mezőket
Nem törődnek a nyájakkal, elvesztették kedvüket.

Regina! heu! Arcadiae *Regina periit!*
O! Damnum non exprimendum;
Non, non suspiriis, gemitibus imis,
Pectoris aut queruli singultre turbido.

A királynő! Ó jaj! Arcadia *királynője ment el!*
ó, a veszteség kifejezhetetlen:
Sem sóhajjal, mely a bensőből fakad,
Sem a szív bánatkitörésével.

Miseros Arcades! *O quam lugentes!*
Suorum Gaudium Oculorum, Mirum Abiit!
Nunquam, O nunquam reversurum!
Stella sua fixa coelum ultra lucet.

Szegény Arcadas! *ó, mennyit gyászolsz!*
Szemed öröme, csodája elment!
Sosem ó, sohasem fog visszatérni!
Csillaga szilárdan áll az égen, és beragyogja azt.

A dal szoprán hangra és basso continuóra készült. Szerkezete keretes: c-moll tonalitású recitativo deklamálja az 1. és a 3–4. versszakot, középen pedig páratlan lüktetésű, szenvedélyes, lendületes muzsikát hallunk. Az első rész recitativójának megtöréseként Purcell retorikájában az *immolata* (dallamtalan) szót 2 ütemnyi, átkötésekkel és pontozott ritmusokkal figurált melizma, a *dolorum pleno* (fájdalommal teli) szövegrészt panaszos kromatika, a záró ütemeket pedig a *cantilenam* (nóta) szóra énekelt hajlékony, tizenhatod mozgásos melizma emeli ki. Páratlan metrumban szárnyal a 2. versszak dallama: motívumai, olykor teljes dallamívei köszönnek vissza a rokon hangnemekben. A szövegismétlés fokozó erejét több alkalommal is kiaknázza a zeneszerző, s mindezt kromatikával és ereszkedő szekvenciával kombinálja a záró szövegrész lemondó fájdalmának kifejezésére. A 3. versszak szenvedélyes gondolatai, felkiáltásai meglehetősen szögletes recitatívóban öltenek testet, a heves bánatkitörés zenei képe pedig zaklatottan trillázó melizmában jelenik meg. A záró vers-

29 Z. 383 – „Incassum, Lesbia, incassum rogas" (Mr. Herbert), on the death of Queen Mary. (1695 eleje; 1695); S, bc. PS XXV, 206.

szak együttérző szánalma szinte „kisimítja" a recitativót; a felkiáltások dallamugrásai mellett a *mirum* (csoda) szó melizmája kap hangsúlyos szerepet, valamint az *ultra* (tovább) szóra énekelt szűkített szeptimugrást érdemes külön megemlíteni.

Utolsóként az *O Dive custos Auriacae Domus* (Ó, oltalmazó Istennő, Aranyház) kezdetű, Henry Parker költeményére készült *Elegy upon the death of Queen Mary* (Elégia Mária királynő halála felett)[30] duettet mutatom be. A szerzemény 1695-ben jelent meg *Three Elegies* (Három elégia) címmel egy John Blow és Purcell kompozícióit tartalmazó kiadványban.[31] Szövege:

O Dive custos Auriacae Domus
Et spes labantis certior imperi,
O rebus adversis vocande,
O superum decus in secundis!

Seu te fluentem pronus ad Isida
In votafervens Oxonidum chorus,
Seu te precantur, quos remoti
Unda lavat properata Cami,

Descende coelo non ita creditas
Visurus aedes praesidiis tuis,
Descende visurus penates
Caesaris, et penetrali sacrum.

Maria musis flebilis occidit.
Maria, gentis deliciae breves,
O flete Mariam Camoenae,
Flete Divae! Dea moriente.

Ó, Aranyház oltalmazó Istennője,
Megfáradtak reménye, biztos menedéke,
Fordulj a fohászkodók felé,
ó magasztos dísz az esendők fölött!

Az élet hullámaiból lehajolsz-e Izidához?
Hű esküvésben az oxóniai kórus,
Téged kérlel mind, ki távol van tőled.
Gyors hullám mossa Cami partjait,

Leszáll az égből, nem adósságként,
Meglátjuk templomi székhelyedet,
Leszáll, és meglátjuk a császári
Tűzhelyet és a szentség teljességét.

Mária múzsánk, szomorú megnyugvás,
Mária, az esendők öröme,
ó, sirassátok Máriát, sirassátok Camonaet,
Sirassatok Istennők halandó Istennőt!

(A latin versek Tusnády László nyersfordításai)

A többi gyászzenéhez hasonlóan e kompozíció is a „gyengéd és szomorú" affektustartalommal felruházott c-moll hangnemben íródott. Metrum tekintetében keretes szerkezetű: *alla breve* lüktetés fogja közre a 2. és 3. versszakot magába foglaló középrész *perfect* ütemjelzőjét. Az első rész melizmákkal gazdagon díszített énekszólamainak dialógusát újra és újra összesimuló terc- és szextpárhuzamok szakítják meg. Az élénkebb tempójú középrész egyszerűbb ritmusvilága mellőzi a gyöngyöző tizenhatodokat. Az élet hullámainak képszerű megjelenítése körkörös dallammozgással valósul meg, míg az oxoniai kórus énekéhez rendkívül feszes karakterű, nyújtott ritmusokra épülő melizma társul. A „leszáll az égből" *(descende coelo)* gondolat hagyományos szövegfestő eszközének tekinthető ereszkedő dallam itt hármashangzat-felbontással párosul. A záró képsorok változatos ritmikai és dallami figurációi

30 A három elégia első darabja e költemény angol nyelvű változatának John Blow által készített megzenésítése.

31 Z. 504 – „O dive custos Auriacae domus" (H. Parker), on the death of Queen Mary. 1695 eleje (1695); 2 S, bc. PS XXII, 112.

mellett is feltűnő a sötét hangzás: Desz-dúr és asz-moll hangnemek érintése után a halandóság kromatikájával „világosodik vissza" a hangnem az alap c-mollba.

Itt most hadd tegyek egy kis kitérőt a királynő gyászzenéjével kapcsolatban. A köztudatban Purcell kompozíciói „gyászóda"-ként élnek – a korábban keletkezett temetési anthemeket is beleértve. Olykor a hangfelvételek is félrevezetők. Egy francia CD-n[29] *Funeral Sentences (Musique funèbre pour la Reine Mary* – Gyászzene Mária királynő temetésére) címmel az alábbi sorrendben követik egymást a szerzemények: *March; Man that is born of a woman; Canzona; In the midst of life; Canzona; Thou knowest, Lord; March.* A borító kísérőszövegén Claude Hermann tollából a következőket olvashatjuk:

> Purcell akkor írta legnemesebb és legmegindítóbb zenéit, amikor a halállal és a szenvedéssel foglalkozott. Amikor a hőn szeretett II. Mária királynő 1694. december 28-án meghalt, végső búcsújára az 1680–1682 közt keletkezett temetési szertartásait adaptálta. Shedwell *The Libertine* című művéhez 1692-ben készült kísérőzenéjéből kiemelt egy rézfúvósokra írt előjátékot, és keretként újraírta a három temetési anthemhez, mélyen komor és ünnepélyes kifejező feszültséget teremtve ezáltal.

Hogy milyen forrásokból szerezte ezt az információt Hermann, s hogy milyen megfontolásból tördelték három részre a 27. számú anthemet úgy, hogy a harmadik rész helyére a C jelű kompozíciót illesztették, nem tudjuk.

Egy angol felvételen[30] ez a sorrend: *March; Canzona; Funeral Sentences: Man that is born; In the midst of life; Thou knowest, Lord; March; Thou knowest, Lord (2. változat).* A lemezismertetőn Jürgen Dohm az alábbiakat írja:

> II. Mária királynő temetéséről 1695-ből csak kevés részlet ismeretes. Tudjuk, hogy Purcell írt egy indulót és egy canzonát a temetési menet számára. Tudjuk továbbá, hogy egy új változatot is szerzett a temetési szertartások *Thou knowest, Lord* szövegére. Valamikor 1682 táján már komponált erre a szövegre, egy hosszabb temetési anthem, a *Man that is born of a woman* részeként. Ez polifon szerkesztésű, és Purcell úgy gondolhatta, hogy egy ilyen mű nem illik a királynő temetésének komolyságához. Összehasonlítva, a *Thou knowest, Lord* a legvégső a fenséges egyszerűségben. A három tétel, mely bizonyosan az alkalomhoz tartozik, érdekesen kontrasztál a korábbi gyászzenével, ezért az összes darab szerepel ezen a lemezen.

A lemez kísérőszövege és a felvételen hallható művek felsorolásának módja arra enged következtetni, hogy Dohm a *Man that is born* kezdetű anthemet tartja (három különálló egységként) a *Funeral Sentences* néven ismert szerzeményeknek. Az

29 Purcell: *Funeral Sentences (Musique funèbre pour la Reine Mary).* Choeur et Orchestre du Collegium Vocale, vezényel: Philippe Herreweghe (HMC 901462).

30 Purcell: *Funeral Music for Queen Mary.* Choir of King's College, Cambridge, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Philip Jones Brass Ensemble, vezényel: Philip Ledger (EMI 1C 065-02825Q)

31 Purcell: *Full Anthems & Organ Music; Music on the Death of Queen Mary.* Oxford Camerata, vezényel: Jeremy Summerly (Naxos, 8. 553129)

32 Purcell: *Odes for St Cecilia's Day; Music for Queen Mary.* Taverner Consort, Choir & Players, vezényel: Andrew Parrott (Veritas 7243 5 61582 2 1)

általa második változatként feltüntetett darab valójában a királynő halálára írt, C jelölésű kompozíció.

Egy másik, szintén angol muzsikusok által játszott CD-n[31] *Music on the Death of Queen Mary* (Zene Mária királynő halálára) címmel meglepően sok kompozíciót hallhatunk: *March; Man that is born of a woman; In the midst of life; Thou knowest, Lord; March; Incassum, Lesbia – The Queen's Epicedium; Canzona; Thou knowest, Lord; March.* Itt is szerepelnek a korábban készült temetési anthemek, valamint az a dal is, melynek bemutatására dolgozatunkban már korábban sor került. II. Mária halálára azonban Purcell komponált egy duettet is, melyről a korábbiakban már szintén szó esett; e szerzemény viszont nem szerepel a felvételen. Ha már ilyen „teljességre" törekedett a kiadó, vajon miért maradt le a duett? A lemezhez készült kísérőszöveg Purcell muzsikájának általános méltatása mellett nem tér ki a konkrét kompozíciók ismertetésére, így a szerkesztés logikájára sem derül fény.

Az általam tanulmányozott utolsó hangfelvételen[32] *Funeral Sentences* címen valóban az anthemek hallhatók, s később *Funeral Music for Queen Mary* (Mária királynő temetési zenéje) címmel a gyászinduló, az anthem és a canzona. A rövid lemezismertető sajnos nem szolgál a darabokra vonatkozó konkrét információval, pedig nagyon hasznos lett volna egyértelművé tenni a gyászzene valódi történetét.

E rövid vizsgálódás után joggal merül fel a kérdés: ha a képzett muzsikusok ily kevéssé körültekintők, miért kellene csodálkoznunk a lelkes laikusok tájékozatlanságán?

ABSTRACT

JUDIT KELEMEN*

MUSIC ON THE DEATH OF QUEEN MARY II BY HENRY PURCELL

Music pieces composed on the death of Queen Mary II by Purcell are generally mentioned as „funeral ode" in Hungary, meaning especially the Funeral Sentences or any versions of Thou knowest Lord in addition to the Funeral March and the Canzona. Just a few people know the proper genre and the real story of these pieces, and even fewer musicians have heard about the other compositions (two elegies) also made for this occasion by Purcell. This essay makes the origins of these pieces clear, describes the main features of them, and looks at the reasons for so many misunderstandings of them by observing some of CD-s and their reviews. (Illustrated by texts of music pieces both in original version and Hungarian translation.)

* Judit Kelemen born in 1966. Studied at Béla Bartók Conservatory of Music, Miskolc (Music Theory and Solfeggio, 1980–1984), College of Franz Liszt Music Academy, Miskolc (Diploma in Music Theory and Solfeggio Teaching, 1987), Franz Liszt Music Academy, Budapest (Diploma in School Music Teaching, 1995, Diploma in Choral Conducting, 2003, DLA-Absolutorium in Choral Conducting, 2003). Doctoral thesis in progress on Verse Anthems during the Stuart-Restoration (1660–1695). Taught as Assistant Professor at the Visual and Music Education Department in the Comenius Teacher-Training College of Miskolc University, Sárospatak, Hungary.

Felhasznált irodalom:

William Barclay Squire: „Purcell's Music for the Funeral of Mary II." In: Ed. Fleischer-Wolf: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft,* IV. 1902–1903. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 225–233.

Peter Downey: „On sounding the trumpet and beating the drum in 17th century England." *Early Music* XXIV. (1996) 2. 263–277.

Henri Dupré: *Purcell.* Reprinted from the edition of 1928: New York: AMS Press Inc., 1978.

Peter Holman–Robert Thompson: „Henry Purcell." In: Ed. Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition,* London: Macmillan, 2001, 20. kötet, 616–626.

Legány Dezső: *Purcell.* („Zenei Kiskönyvtár") 2. javított, bővített kiadás: Budapest: Gondolat, 1981.

Curtis Alexander Price: *Henry Purcell and the London Stage.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Robert Shay: „Purcell's revisions to the funeral sentences revisited." *Early Music* XXVI. (1998) 3, 457–467.

Szántó György Tibor: *Anglikán reformáció, angol forradalom.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.

Jack A. Westrup: *Purcell.* („The Master Musicians Series", series ed. Jack A. Westrup) London: J. M. Dent and Son, 1968.

The Works of Henry Purcell, The Purcell Society (London: 1878–1965; 2. kiadás: 1985–) vol. XIIIA; XX; XXII; XXV; XXVIII; IXXX; XXXII.

Franklin B. Zimmerman: *Henry Purcell, 1659-1695: his Life and Times.* New York: St Martin's Press, 1967.

RECENZIÓK

Richter Pál

ISTVÁNFFY BENEDEK – HARMADSZOR

Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass
Musicalia Danubiana 19.
Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002. LXX + 293 oldal
(Edited by: Ágnes Sas, Katalin Kim-Szacsvai;
introduced by: Zoltán Farkas, Katalin Kim-Szacsvai)

Újabb Istvánffy-kötettel – immár a harmadikkal – bővült a két évtizedes múltra visszatekintő, az MTA Zenetudományi Intézete által gondozott *Musicalia Danubiana* sorozat. Önkéntelenül adódik a kérdés: milyen körülmények tették indokolttá, hogy a magyar zenetörténet forrásainak kiadását célzó nagyszabású vállalkozásban a korábbi két kötet (3. és 13.) után a 19. ismét Istvánffy művészetének adózzon?

Jelentősen gazdagodtak ismereteink az elmúlt évtizedek zenetörténeti kutatásai révén, amelyek a Habsburg Birodalom részévé vált Magyarország 18. századi históriájában a korábbiaktól eltérően nemcsak a nemzeti sajátságok feltárására helyezték a hangsúlyt, hanem egy adott terület, ország vagy régió zenei tevékenysége teljességének bemutatására. A részletekbe menő, a zeneműveken és zeneszerzőkön kívül a főúri rezidenciák, városok és püspöki székhelyek intézményi hátterét, azaz a zenei élet infrastruktúráját is vizsgáló kutatások adatok sokaságát hozták a felszínre. Megtudhattuk, hogy a török hódoltsági területek fokozatos visszafoglalása alapvető változást hozott az egyes országrészek zenei életében is. A püspöki nagybirtokok gazdasági és szervezeti helyreállítását követően egészen a 18. század utolsó negyedéig a katolikus egyházi központok voltak zeneéletünk legjelentősebb helyszínei. A vezető egyházi pozíciókba került magyar főnemesi családok (Esterházy, Erdődy, Batthyány, Széchényi, Patachich) tagjai bőkezű támogatásukkal sokszor akár évtizedekre előre megteremtették a templomi zenészek működésének feltételeit. Elegendő, ha csak Széchényi György püspök alapítványára gondolunk, amely 1684-től kezdődően majd 150 esztendeig jelentett biztos anyagi forrást Győr, Sopron és Szombathely templomi zenészeinek. Ma már tudjuk, hogy a püspöki székhelyek közül Győrben volt a legvirágzóbb zenei élet, éppen ott, ahol 1766–1778 között Istvánffy Benedek működött. Elődje, Mechler András, fél évszázados karnagyi tevékenysége alatt a templomi zenélés magas színvonalat ért el. Istvánffy, akit a kutatás a 18. századi Magyarország egyik legtehetségesebb zeneszerzőjeként tart számon, méltó utód volt. Korának legfrissebb egyházi repertoárjából kompozíciók sokaságát másol-

ta le, és szólaltatta meg Győrben. Saját alkotásai a kor haladó stílusirányzataiban való széles körű jártasságról, kiváló arányérzékről és biztos mesterségbeli tudásról tanúskodnak. A sors különös kegyének tekinthető, hogy amíg egyrészről a kutatók szembesültek a ténnyel, hogy a századelő korábban középpontba állított magyar „zeneszerzője", Esterházy Pál, csupán összeállítója volt egyházi gyűjteményes kötetének *(Harmonia caelestis,* Bécs: 1711; kritikai kiadása: *Musicalia Danubiana* 10), és nem a művek alkotója, addig másrészről örülhettek a felfedezésnek, hogy a század második feléből egy kitűnő, magyar származású komponista és zenész került látóterükbe. Örömünk azonban nem lehet teljes, mivel Istvánffy életműve töredékes, ismert műveinek száma csekély (2 mise, 10 kisebb egyházi mű), nem áll arányban a szerző tehetségével. Éppen ezért rendkívül becses „ajándéknak" kell tekintenünk, hogy 1999 januárjában a kismartoni plébániatemplom kottatárának áttekintése során Szacsvai Kim Katalin addig még nem ismert Istvánffy-műveket fedezett fel, két nagyszabású offertóriumot.

Két körülmény is indokolttá tette tehát, hogy egy újabb Istvánffy-kötet kerüljön közreadásra: egyrészt az újonnan felfedezett két offertorium, másrészt hogy Istvánffy két miséje közül a *Szent Benedek mise* eddig még nem jelent meg. A *Musicalia Danubiana* folyamában így most már a jelenleg ismert teljes Istvánffy-életmű hozzáférhető, kivéve a Gregor Joseph Werner egyik miséjéhez komponált Gloria-tételt.

A Sas Ágnes és Szacsvai Kim Katalin által közreadott kötetet két tanulmány vezeti be. Az első, Szacsvai Kim Katalin munkája, a korszakra vonatkozó repertoárkutatások eredményeit véve számba ad lehetséges válaszokat a feltehetően fiatalkori offertoriumok keletkezési körülményeit illető kérdésekre. Istvánffy fiatal koráról eddig keveset tudtunk: nem volt biztos életrajzi adat tanulmányainak helyszínéről, mestereiről, az általa ismert zeneművekről, az őt ért zenei hatásokról. Szacsvai a fennmaradt kottatárak, a korabeli hangszeres és kottás inventáriumok, levéltári dokumentumok és korabeli leírások adatainak sokaságát tekinti át, a tanulóévek lehetséges színtereitől (Pannonhalma, Sopron) az esetleges kismartoni jelenléten át egészen a Gregor Joseph Wernerhez fűződő, szintén csak valószínűsíthető kapcsolatig. Biztos életrajzi adatok ugyan továbbra sem váltak ismertté a zeneszerző ifjúkorából, de bemutatva az érdemben feltételezhető helyszíneket, azok zenei gyakorlatát, a rendelkezésre álló gyűjteményeket, az Istvánffy korában működött fontosabb személyeket, a tanulmány valós térbe helyezi az életút eddig homályban volt szakaszait.

Mivel a két újonnan felfedezett mű *(Offertorium de Sancta Cruce, Offertorium de Beata Virgine Maria)* a jelenlegi kismartoni dóm kottatárából került elő, Szacsvai Istvánffy kismartoni kapcsolatainak feltárására helyezi a hangsúlyt. Feltételezése szerint a művek 1766 előtt, Istvánffy Győrbe kerülését megelőzően keletkeztek, amikor fiatal szerzőként még nem lehetett ismert a térségben. A közvetlen kismartoni kapcsolat igazolására önmagában az a tény, hogy Istvánffy művei olyan központokban maradtak fenn, amelyekhez valamilyen személyes kötődése volt, a szerző műveinek kis száma miatt nem bizonyító értékű. Szacsvai a kapcsolatot a plébániatemplom kottatárának bemutató elemzésével, Carl Kraus, a kéziratok kopistája személyén keresztül valószínűsíti. Sőt a tanulmány összegzésében figyelembe véve

Kraus személyes Esterházy-kapcsolatait Szacsvai amellett érvel, hogy az offertóriumok beszerzésében Kraus és Istvánffy közvetlen érintkezése és a regionális zenei központként működő hercegi rezidencia közvetítő szerepe egyenlő mértékben számításba vehető.

A bevezetés másik tanulmánya *Istvánffy Benedek újonnan felfedezett offertoriumai és Szent Benedek miséje* címmel a kompozíciók elemzésén és zenei jellemzésén keresztül tesz kísérletet mindhárom datálatlan mű keletkezési idejének meghatározására. Farkas Zoltán, a tanulmány szerzője, stíluskritikai vizsgálataiban elsődlegesen a művek formai, hangszerelési kérdéseit érinti. Összehasonlításaiban jól tükröződik a Pozsony–Győr–Sopron–Kismarton régió korabeli szerzőinek, a használatban volt zeneműveknek biztos ismerete, a műfaji kérdésekben való széles körű tájékozottság. A *Szent Benedek misét* a *Musicalia Danubiana* 13. kötetében már közölt *Szent Dorottya misével* (1774) veti pontról pontra össze, illetve utal az e témában korábban megjelent elemzéseire. Vizsgálatának összegzésében meggyőzően érvel a *Szent Benedek mise* 1774 előtti keletkezéséről, miközben hangsúlyozza, hogy Istvánffy két miséje számos szempontból kiegészíti egymást. Az offertóriumokat az azonos műfajú Istvánffy-kompozíciókkal összehasonlítva kimutatja, hogy a Kismartonban megtalált művek szerkezetükben hasonlók: két nagyobb részből, egy vokális szólóból, vagy duettből és egy kórustételből állnak, ugyanakkor jóval terjedelmesebbek a korábbról ismerteknél. Külön kiemeli az *Offertorium de Santa Cruce* áriájának hatalmasra duzzadt da capo formáját, mely az 1720-as évektől kimutatható ritornellária legnagyobb léptékű változata. Farkas rámutat a nagyforma sajátosságára, a későbbi szonátaelv jelenlétének fontosságára a tételben, és e terjedelmes ária forma gyakori jelenlétére G. Werner oratóriumaiban. Tanulmányának végén a művek datálásnak tárgyalásakor számos érvet hoz az 1766 előtti keletkezésre, miközben éppen az *Offertorium de Santa Cruce* esetében felvillantja annak lehetőségét is, hogy a kompozíció Istvánffy győri éveiből való, de végül inkább az 1766 előtti időpont mellett foglal állást. Ez utóbbihoz érvként említhető még, hogy a 18. század második felében rugalmatlansága és bőbeszédűsége miatt a gyakorlat hamar túllépett a nagyméretű, teljes da capo ária formán, amint azt a tanulmányban idézett Charles Rosen is kifejti *Sonata Forms* című könyvében (Charles Rosen: *Sonata Forms*. W. W. Norton and Co. 1988). Az ária forma alkalmazása Wernernél az 1760-as években már nem tekinthető progresszív vonásnak. (Élve az alkalommal egy apró kiigazítás Rosen terminológiájához: Rosen lassútétel-formáról *(slow movement form)*, és nem lassútétel-szonátaformáról *(slow movement sonata form)* beszél, valamint a hivatkozott fejezetben nem „a 18. századi áriákban alkalmazott szonátaformák"-at tárgyalja, hanem a szonátaforma előzményeit keresi, a szonátaforma egyes elemeire, másként fogalmazva a szonátaelvnek a szonátaforma előtti létezésére sorol fel különböző példákat, így az ária műfajából is.)

Összességében a bevezető tanulmányokból – még ha helyenként a műfajhoz képest túlzott aprólékossággal tárgyalnak kutatási részeredményeket, vagy a téma szempontjából másodlagos szálakat ismertetnek is – teljes keresztmetszetét kapjuk a magyar zenetörténeti kutatás egy részterületének, nevezetesen a 18. század máso-

dik felével foglalkozó, az Istvánffy Benedek élete és munkássága köré rendeződő repertoárkutatás legfrissebb eredményeinek.

A kottaképet és a kiadás elveit illetően mindössze két észrevételt tennék. Elsőként a kottagrafika tördelési anomáliáit emelném ki. Zavaró, és teljesen eltér a kottakiadások nemzetközi és hazai gyakorlatától, hogy az oldaltükör kialakítása az éppen játszó hangszerek, azaz a szisztémák számától függően jelentősen eltér egymástól. Ha egy partitúrasorban kevés hangszert kell szerepeltetni, akkor egy kottaoldalra két vagy több partitúrasort szoktak tördelni. Ha egymás alá mégsem fér el két sor, akkor úgy rendezik el a szisztémákat, hogy túl nagy különbség ne legyen az oldalak lefedettségében. A *Musicalia Danubiana* 19. kötetében ezzel szemben teljesen, illetve alig több, mint félig kitöltött oldalak követik egymást. Második észrevételem már nem pusztán technikai jellegű. A közreadók az előkék esetében a misében a forrás kötőív nélküli írásmódját követték. Ezzel szemben az *Offertorium de Sancta Cruce* kismartoni forrásának megfelelően a negyed értékű előkék következetesen használt ívét megtartották, míg a véletlenszerűnek tartott nyolcad-, illetve tizenhatod-előke íveket hallgatólagosan elhagyták. Ugyanígy jártak el a másik offertorium esetében is *(Offertorium de BVM),* bár ott elsődleges forrásként nem a Krausféle másolatot, hanem a Győrben korábban anonim műnek vélt, címlap nélküli kéziratot (szólamokat) vették alapul, amelyet javarészt a zeneszerző öccse, Istvánffy Elek írt le. Mivel a művek egy kötetben jelentek meg, amelyet nyilván nem csak filológusok, hanem gyakorló zenészek is fognak forgatni, célszerű lett volna az előkék írásmódját egységesíteni.

400 Ft