Magyar zene

1·2006

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLIV. évfolyam, 1. szám *2006. február*

Tartalom

TANULMÁNYOK

5 PAPP MÁRTA
Orosz népdal – dal – románc

31 RUDASNÉ BAJCSAY MÁRTA
Arany János népdalgyűjteménye és a kritikai kiadás kérdései

39 HOPPÁL PÉTER
A Szabédi Graduál (1632)

53 PAPP ANETTE
A magyar graduálforrások introitusai ádventtől vízkeresztig

73 HAMBURGER KLÁRA
Liszt Ferenc és az utókor
Az Országos Liszt Ferenc Társaság 1932–1945

RECENZIÓ

115 PÉTERI LÓRÁNT
„Bensőséges szakmázás"
Kárpáti János (szerk.): Szőllősy András

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2006/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

KEDVES OLVASÓK, TISZTELT ELŐFIZETŐK, KEDVES SZERZŐINK!

A Magyar Zene a most kezükben tartott számtól kezdve a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság kiadásában jelenik meg. A lapot valaha a Magyar Zeneművészek Szövetsége alapította, és a kiadói feladatokat az évtizedek során a Zeneműkiadó (1962–1965), a Lapkiadó Vállalat (1966–1990/2) és a rövidéletű Arany János kft. (1990/3–1992) látta el, míg a kilencvenes évek elején ezek a feladatok és jogok a Magyar Zenei Tanácsra szálltak, amelyik megnyugtatóan, zökkenőmentesen és barátságos együttműködés keretében látta el a kiadóra háramló kevéssé látványos, de nélkülözhetetlen feladatokat. Köszönet nekik érte!

2005 nyarán azonban a Tanács elnöksége úgy határozott, hogy nem vállalja negyvenhárom tagszervezete közül egy, és csak egy lapjának kiadását, ezért felmondta ezt az évtizedes együttműködést. Meglehetősen sok fejtörés után a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöksége úgy határozott, hogy – bár erre semmiféle apparátus nem áll a rendelkezésére – a lap kiadását saját kezébe veszi. A naptári és ezzel együtt pályázati év lejártával a korábbi kiadó átadta a jogokat és az ezzel járó feladatokat egy újonnan létrehozott kiadói együttesnek.

Mindezt azért tartottuk fontosnak t. Olvasóink tudomására hozni, mert (nem lévén ebben kellő tapasztalatunk) egy rövid átmeneti ideig – amelyik rövid átmeneti idő egy negyedéves folyóiratnál akár egy fél-, háromnegyed év is lehet – felmerülhetnek zökkenők, fennakadások a lap terjesztésében és az egyéb effajta adminisztratív feladatokban. Mindent meg fogunk tenni, hogy ez ne következzék be, de ha mégis előfordulna ilyesmi, előre is szíves elnézésüket kérjük.

Ezzel a változással együtt kénytelenek voltunk változtatni a lap pénzügyi konstrukcióján is. Szerzőink (a belföldiek, mert a külföldiek honorálását az adórendelkezések szövevényes rendszere a gyakorlatban már régebben lehetetlenné tette) mindeddig bár szerény, de némi honoráriumot kaptak alkotói, kutatói munkájuk közlése fejében. Minthogy költségvetésünk, amelyik teljes egészében alapítványi támogatásokból származik, már évek óta nem képes fedezni a lapkészítés elengedhetetlen költségeit, egyetlen olyan költségvetési pontot találtunk, ahol valamelyes pénz megtakarítható, és ez a szerzői honorárium. Természetesen a szerzők költségeit (reprodukciók, kottagrafika) a jövőben is vállaljuk, mint ahogy a megrendelt munkákat – recenziót, fordítást – a jövőben is honoráljuk. Reméljük, hogy

így sikerülni fog a lap változatlan küllemű folyamatos megjelenését a jövőben is biztosítanunk (miközben igyekszünk megnyugtatni magunkat azzal, hogy a nemzetközi gyakorlatban ma már inkább a szerző fizet, hogy közölhesse kutatási eredményeit). Kérjük tisztelt Szerzőink szíves megértését, és hogy e kellemetlen új körülmény ellenére a jövőben is tiszteljenek meg bennünket azzal, hogy kéziratait publikálását továbbra is ránk bízzák.

Mindezek előrebocsátása után egy mély sóhajtással útjára bocsátjuk a Magyar Zene negyvennegyedik évfolyamának első számát, bízván abban, hogy Önök olvasóként és szerzőként egyaránt továbbra is hűségesek maradnak lapunkhoz.

2006. január

A szerkesztő

HELYREIGAZÍTÁS

A Magyar Zene 2005/4. füzetében található dolgozatomban (405–433. oldal) három hiba éktelenkedik:

1. A dolgozat témáját adó zeneszerző Werner keresztneve *Gregor* Joseph és nem *Georg* Joseph – amint az rendkívül kínos módon a címben és a szöveg élén áll.

2. A 10. lábjegyzetben a muzikológus *Warren* Kirkendale keresztnevének írásmódja természetesen csak így, két r-rel helyes.

3. Kevésbé kínos, de annál zavaróbb a 423. oldalon kezdődő partitúra áttekintés felirata. Ennek helyes és érthető formája: „A g-moll Requiem 12 szakaszának rövidített áttekintése".

ROVÁTKAY LAJOS

TANULMÁNY

Papp Márta

OROSZ NÉPDAL – DAL – ROMÁNC*

Dobszay Lászlónak és Sárosi Bálintnak ajánlom

Vajon miben ragadható meg az a sajátos stílus, tónus, atmoszféra, amelyet a zenében oly jellegzetesen orosznak érzünk, Glinkát vagy Stravinskyt, Muszorgszkijt vagy Csajkovszkijt, Rahmanyinovot vagy Sosztakovicsot – tehát nagyon különböző egyéniségű zeneszerzőket – hallgatván? Ennek az izgalmas kérdésnek próbált utánajárni a jelen tanulmány szerzője, betekintve jó néhány orosz zenei antológiába, dalkiadványba, népzenei gyűjteménybe s az orosz-szovjet zenetörténeti és etnomuzikológiai irodalom számos idevonatkozó írásába. A válasz természetesen csak esetleges és részleges lehet, és megfogalmazása az olvasó képzeletére bízatik.

Az orosz zene igen karakterisztikus vonása a paraszti népzene és az úgynevezett városi folklór keveredése és felszívódása a nagy- és kismesterek műveibe. Népzene és műzene évszázadokon át tartó vegyülése zajlott Oroszországban, falusi zenélés, városi muzsikálás és egyéni zeneszerzői teljesítmények többszörös oda-visszahatása.

A parasztzene beszivárgása a városiak zenélésébe valamikor a 18. század elején, Nagy Péter uralkodása idején és után kezdődött. Társadalmi alapja az ekkor megindult lassú polgárosodás, amelyet nyugati fogalmakkal nemigen lehet polgárosodásnak nevezni, hisz az orosz városok úgymond „polgárságát" elsősorban az I. Péter 1722-es rendelete következtében rohamosan bővülő nemesség, az úgynevezett *dvorjansztvo* tette ki. A híres–hírhedt rangtáblázat alapján nemesi címet kaphatott a falusi intéző vagy tanító, ha sikerült a városban megfelelő hivatalt vállalnia, nemesi címet kaphatott városi orvos, tanár, hivatalnok, aki azután, némi vagyonra szert tévén nem mulasztott el vidéki kúriát szerezni. A városok és falvak nagyon különböző rétegekből formálódó lakossága egyvalamiben hasonlított egymáshoz: az éneklés, a közös muzsikálás általános, mindennapi igényében. „Szép nyári estéken, amikor egyáltalán nincs éjszaka – írja egy Szentpéterváron időző angol orvos a 18. század végén –, nagy örömmel hallgattuk a dalokat a Néva partján, mindenfelől ladikok százairól szóltak vidám és friss énekek, kürt, duda vagy lozski (orosz népi

* A Papp Géza 90. és Sárosi Bálint 80. születésnapja tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézete által a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Kamaratermében rendezett konferencián *„Hajóút a Volgán. Epizódok az orosz népzenegyűjtés történetéből"* címen 2005. okóber 7-én elhangzott előadás teljes formája.

ütőhangszer) kíséretében, a szirének hangját utánozva...".[1] Ugyanerről a jelenségről Moszkva vonatkozásában így számol be egy orosz szem- és fültanú a 19. század vége felé: „Időről időre a dalok egész áradata tört be Moszkvába a vidékről, hol innen, hol onnan. Moszkva magára vállalta szerkesztésüket és használatukat, szülőhelyükként tette magáévá »saját« dalainak tömegét, örökkévalóan. A sok szórakozóhelyet betöltötte a hatalmas nótázás; dalokat hallani és táncolást látni minden ház kertjében, minden kis zugban, minden utcán, az átjáróktól a kereszteződésekig, minden téren, az összes elővárosi és városon túli réten ...".[2] Utóbbi leírás Pjotr Besszonovtól származik, aki 1860 és 1874 között tíz kötetben közreadta és kiegészítette Pjotr Kirejevszkij nagyszabású népdalszöveg-gyűjteményét, melyből többek közt Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov, Stravinsky is merített. Vajon mit ért Besszonov azon, hogy „Moszkva magára vállalta szerkesztésüket és használatukat, s magáévá tette »saját« dalainak tömegét"? Egyelőre lássunk, csak említésszerűen, egy-egy példát. A „Как у нашего широкого двора" („Ahogy a mi széles udvarunkon") kezdetű népdal felbukkan számos 18. századi kézírásos és nyomtatott gyűjteményben; 1779-ben operai dal lesz belőle – Szokolovszkij *Мельник* (A molnár) című operájában Anyuta dala –, később zongoravariációt is készítenek rá, majd műzenei témaként széles körűen elterjedvén a városi szalonok muzsikálásában újra quasi népdallá válik – egy orosz zenetörténész szellemes megjegyzése szerint hamarabb folklorizálódik, mintsem visszanyerné eredeti népi formáját, azaz mielőtt a 19. század vége felé a már hivatásos népzenegyűjtők hitelesen lejegyeznék.[3] A másik példa: a mai kutatók a 18. század elején működött ukrán költőnek, Szemjon Klimovszkijnak tulajdonítják az „Ишов казак з Украины" („Jön a kozák Ukrajnából") kezdetű dalt, amely írott formában, de szerző megjelölése nélkül, először egy 1724-es kézírásos gyűjteményben jelenik meg, utána felbukkan számos egyéb kézírásos és nyomtatott kötetben is, bekerül Lvov–Pracs nevezetes népdalgyűjteményének 1806-os harmadik kiadásába „Ехав козак за Дунай" szöveggel; Nyugat-Európában is elterjed, több orosz, ukrán és külföldi komponista használja fel ismert orosz népdalként, Beethoven két ízben is,[4] „Schöne Minka, ich muss scheiden" szöveggel. Moszkva és Szentpétervár tehát „magáévá tette", sajátos városi zenélési gyakorlatába olvasztotta és tovább terjesztette az említett dalokat, legyenek azok eredendően népdalok vagy szerzett dalok *(1a–b kotta a szemközti oldalon)*.

„Knyizsnaja pesznya"

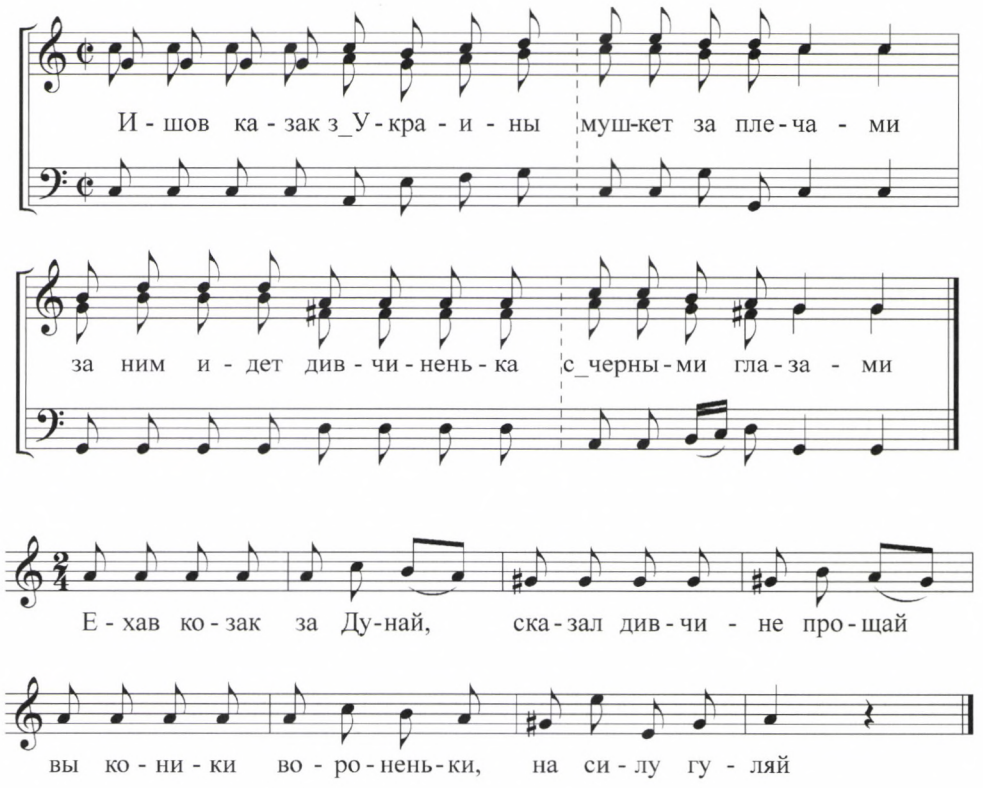
Hogy komoly valóságtartalma van az általános oroszországi zenélési kedvről szóló memoároknak, irodalmi és szociográfiai leírásoknak, azt már Nagy Péter korától

1 M. Guthrie: *Dissertations sur les antiquités en Russie*. Szentpétervár: 1795, 38. Idézi Keldis: „Записи" 217. (lásd a Felhasznált irodalom jegyzékét a tanulmány végén).

2 In: *Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. и с дополнениями П. А. Бессонова*. 9. kötet. Moszkva: 1872, 200. Idézi: Keldis: i. m. 216–217.

3 Keldis: i. m. 234–235.

4 Op. 107 / 7. „Air russe", WoO. 158a / 16. „Air cosaque".



1a–b kotta

kottával írott források támasztják alá. Az 1720-as évektől jött divatba, és gyakorlatilag a teljes 18. században végighúzódott az úgynevezett „книжная песня" műfaja (talán „leírt dalnak" vagy „könyvbeli dalnak" lehetne fordítani). „Knyizsnaja pesznyá"-nak nevezték azt a dalt, amelyet a kottázásban is járatos műkedvelők kisebb-nagyobb füzetekbe lejegyeztek, gyűjtögettek s ily módon társasági használatra bocsátottak – szemben a kizárólag szájhagyomány útján terjedő népdallal, a „народная песня"-val. A fennmaradt kézírásos gyűjtemények nagy száma sejteti e műfaj, jobban mondva e zenélési forma óriási népszerűségét és elterjedtségét. A legtöbb füzetbe az akkor szokásos módon, három szólamban jegyezték be a dallamokat *(lásd az 1a kottát)*: a két felső szólamból az egyiket vagy mindkettőt lehetett énekelni, a basszus szólam pedig tetszőlegesen alájátszható volt bármilyen kéznél lévő hangszeren. Van olyan füzet is, amelyben csak egyszólamú dalok szerepelnek. A 18. századi kézírásos gyűjteménybe mindenféle darab bekerült: vallásos és világi énekek, úgynevezett pszalmok és kantok, azután a század második felében már áriák és menüettek, no meg amit a szomszéd édes leánykája dúdolt gitárja kíséretével, meg amit a falusi sógor nótázott a fiatalok esküvőjén, meg amit az utcán lehetett hallani estefelé, meg amit a postakocsis énekelt az úton Csudovo vagy Zajcevo felé menet, meg amit a parasztok daloltak a mezőn... Egy-egy dal egyik gyűjteményből átkerült a másikba, használat és másolás során egyre módo-

sulva. Dallam és szöveg szerzője általában anonim maradt, ha tudták is, nem tartották fontosnak odaírni. Utóbb az irodalomtudomány sok esetben kiderítette, hogy ez vagy az a szöveg népi eredetű lehetett, illetve Szumarokovtól, Dmitrijevtől vagy a kor egyéb divatos költőjétől származott. A zenetudománynak, a kézírásos gyűjtemények dallamainak eredetét vizsgálva, nehezebb dolga volt. Jó néhány dallam, illetve azok variánsa tovább került a 18. század vége felé megjelenő nyomtatott dalkiadványokba, népdalkiadványokba. Egy különösen korai, egyszólamúan lejegyzett kézírásos gyűjteményben szerepel olyan ukrán dallam, amelyet a 20. században ukrán területen gyűjtött népdalként jegyeztek le.[5] A legtöbb gyaníthatóan népi eredetű dalnál azonban szinte lehetetlen eldönteni, valóban népi forrásból jött-e, annyira átalakította szövegét és zenei stílusát a városi használat, s magán viseli már az írott kultúra jegyeit is. Az is gyakran előfordul, hogy a népi származásúnak feltételezett dallam mégiscsak eredendően „knyizsnaja pesznyá"-nak bizonyul, olyan lekottázott szalonbeli műdalnak, amely a népköltészet és népdal jegyeit hordozza magán. Minőség tekintetében is igen vegyes ez a kínálat: a kézírásos gyűjteményekben felbukkanó népdalok többsége a kevésbé delikát minőségű gyors táncdalok, körtáncok, a „плясовая" és a „хороводная" darabok népes családjába tartozik; a néhány fellelhető „протяжная", a lassú, „elnyújtott", gazdagon díszített melizmatikus parasztdal, meglehetősen leegyszerűsített formában jelenik meg és kerül tovább Trutovszkij és Lvov–Pracs népdalgyűjteményeibe. Mindenesetre a „knyizsnaja pesznya" praxisa valahol a népi szájhagyomány és az írott tradíció határán húzódik, különleges, egyedi jelenség a 18. század orosz műkedvelő zenélési gyakorlatában.

Népdalszöveg-kiadványok, 18. század

Alighanem az általános zenélési kedv – nem pedig a hazafias érzület, s főleg nem a jóval később keletkező tudományos érdeklődés – hívta életre a 18. század második felében a nyomtatott népdalkiadványokat. Nem helyszíni gyűjtés eredményei ezek a kiadványok, hanem egy sajátos folyamat állomásai. E folyamat során bizonyos vidékek parasztdalai zenekedvelő írástudók – ma úgy mondanánk, műkedvelő folkloristák – révén bekerültek a városi használatba. A városi zenerajongó az ittott hallott, neki tetsző dalt bevezette a társaságba; esetleg leírta a dal szövegét – a dallamot könnyebb volt megjegyezni –, vagy ha vezetett magának kottás füzetet, lejegyezte a dallamot, illetve a dallam vázát, s abból így „knyizsnaja pesznya" lett. A kor hivatásos költőire több hullámban is nagy hatást tettek a népdalok, a jellegzetes népi nyelvezet és szóképzés. Már a klasszicista költők, Tregyiakovszkij, Lomonoszov, Szumarokov is nagyra értékelték az orosz népdalt. A népművészetet felkaroló és felhasználó irodalmi mozgalom azonban először az 1760-as, 70-es években bontakozott ki, előkészítve az első nyomtatott népdalszöveg-gyűjtemények megjelenését. 1767-ben Kurganov nevezetes irodalmi–nyelvészeti kiadványa, a *Российская универсальная грамматика, или всеобщее письмословие* (Egyetemes orosz nyelvtan, avagy az általános írásbeliség) című kötet „Светские песни,

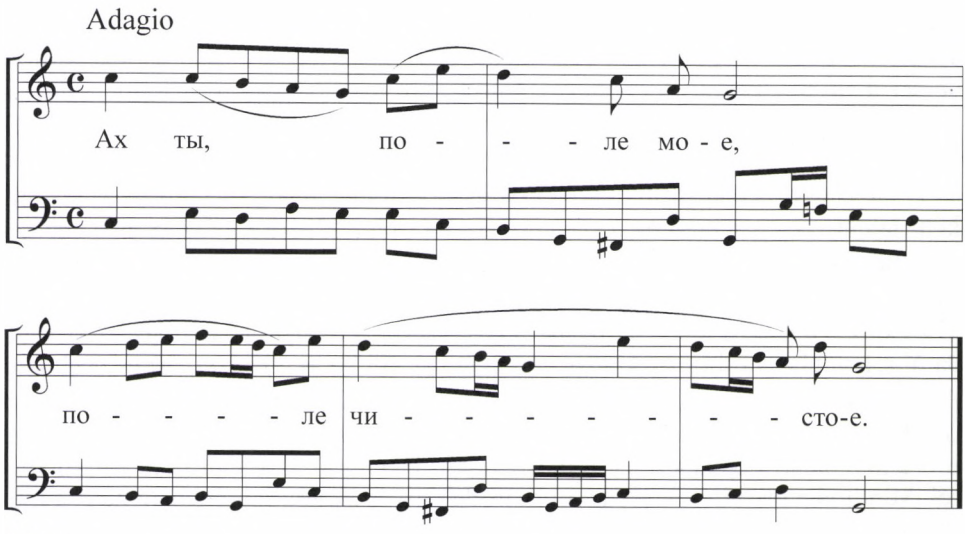
5 Keldis: „Песня" 177–178.

или Дело от безделье" (Világi dalok, avagy szabadidős szórakozás)[6] fejezetében számos népdalszöveget közöl. Sok népdal szövege szerepel – saját és más költők versei mellett – Popov *Российская Эрата, или выбор наилучших российских песен поныне сочиненных* (Orosz Erato, avagy válogatás a napjainkig összeállított legszebb orosz dalokból) gyűjteményében is, amely kéziratos formájában már az 1770-es években bekerült a szalonok használatába, majd posztumusz kiadványként jelent meg a szerző és összeállító halála után, 1792-ben. De az első egészében népdalszöveg-publikáció Csulkov nevéhez fűződik: a *Собрание разных песен* (Különféle dalok gyűjteménye) négy kötete, csaknem 800 dalszöveggel, 1770 és 1773 között látott napvilágot. Óriási népszerűségét jelzi, hogy tíz év múlva újra kiadták, s több részkiadás is megjelent belőle az 1780-as, 90-es években. A Csulkov-féle kötetekből mint alapforrásból merítettek a következő évek–évtizedek népdalkiadványai; még Szaharov 1838-as *Песни русского народа* (Az orosz nép dalai) népdalszöveg-publikációja is több mint 300 dalt vesz át Csulkovtól. Mindmáig nem tisztázott az orosz irodalom- és zenetudományban, hogy a műkedvelő költő Csulkov vajon honnan gyűjtötte a rengeteg népdalt, miért csak szövegeket közölt – az a feltevés is felmerült, hogy Csulkov nem tudott kottát olvasni –, és tulajdonképpen mire használták a gyűjteményt. Nehéz elképzelni, hogy a városi szalonok muzsikáló társasága az összes népdal dallamát ismerte volna, és csak a szövegeket kellett volna emlékezetükbe idézni…

Trutovszkij népdalgyűjteménye, 1776–1795

A Csulkov-féle szöveggyűjtemény után alig néhány évvel kezdtek megjelenni nyomtatásban az első kottás népdalkiadvány kötetei, kötetenként 20-20 dallal: 1776 és 1779 között az első három kötet, melyek már 1782-ben a 2. kiadást is megérték, és 1795-ben a negyedik kötet. Az úttörő gyűjtemény összeállítója, Vaszilij Trutovszkij szerint – mint az előszóban írja – széleskörű igény mutatkozott arra, hogy a zenekedvelők nyomtatott kottában kapják kézhez a kedvelt dalokat, olyan formában, ahogyan énekelni szokták – azaz egy szólamban lejegyezve, basszuskísérettel, amely bármilyen hangszeren játszható, de el is hagyható. Trutovszkij a népdalok szövegeit jórészt előzőleg megjelent publikációkból, főként Csulkov kiadványából merítette, a dallamokat maga jegyezte le. A gyűjtemény előszavában kitér a lejegyzés nehézségeire és a dalvariánsok válogatásának módjára is. Mint kiderül, az általa legjobbnak ítélt variánsokat empirikusan, saját tetszése szerint választotta ki, természetesen nem mint népzenekutató, hanem mint műkedvelő muzsikus, mint művészetekben járatos ember. Négy kötetének 80 dalát mindenfajta csoportosítás nélkül közli. Vannak dallamai közt kézírásos gyűjteményekből – közvetve vagy közvetlenül – származó, időközben folklorizálódott műdalok, vannak a városi használatban szinte a felismerhetetlenségig megváltozott népdalok és hitelesnek tűnő parasztdalok *(2. kotta a 10. oldalon)*.

6 Utóbbi kifejezés Tyeplov 1759-es dalkötetének címére céloz (lásd A tanulmányban szereplő népdal- és dalkiadványok jegyzékét a 28. oldalon).



2. kotta

Ez utóbbiak hangnemi változékonyságát, modalitását csak kis részben őrzi meg a kotta; szabad lejtésükből a lejegyzés szigorú metrizáltsága sokat elvesz. Trutovszkij és az utána következő évtizedek népdallejegyzői nem használnak még ütemváltást vagy 5/4-es metrumot, amellyel pedig az orosz lassú népdalok lényegi vonása fejezhető ki.[7]

Trutovszkij gyűjteménye ékes tükre a 18. század végi orosz városi társadalom zenélési gyakorlatának. „Igazságtalan volna a népdalok megváltozását a városi használatban csak torzításként értelmezni – írja ezzel kapcsolatban Jurij Keldis. – A régi paraszti tradíció és a gyöngéd–érzelmes városi románc hangvételének ötvöződéséből született a »русская бытовая кантилена« sajátos típusa, amely széleskörű fejlődésnek indult egyrészt a városi dalfolklór szférájában, másrészt a 18. század végi és 19. század eleji tehetséges zeneszerzők munkásságában."[8] A „русская бытовая кантилена" Aszafjev kifejezése, amelyet nem könnyű lefordítani magyarra, talán az „orosz mindennapi dallam" vagy „orosz közhasználatú dallam" kifejezéssel lehetne visszaadni. Az orosz kutatók ezen szemlélete jól érzékelhető ellentétben van a nyugat-európai zenetudomány és főleg a nyugatabbra fekvő országok etnomuzikológiájának ortodox szemléletmódjával, amely a tiszta paraszti kultúra bármiféle megváltoztatását torzításként értelmezi.

A Lvov–Pracs népdalgyűjtemény, 1790

1790-ben, még Trutovszkij IV. kötetének publikálása előtt látott napvilágot a máig nagy hírű Lvov–Pracs-féle népdalgyűjtemény, pontosabban Nyikolaj Lvov: *Соб-*

7 Az 5/4-es metrum évtizedekkel később, Glinkánál bukkan fel az 1836-os első opera, az *Életünket a cárért / Iván Szuszanyin* népdal hangvételű kórusában és egy 1837-es, Puskin-szövegre készült, népdalt imitáló „orosz dalánál".

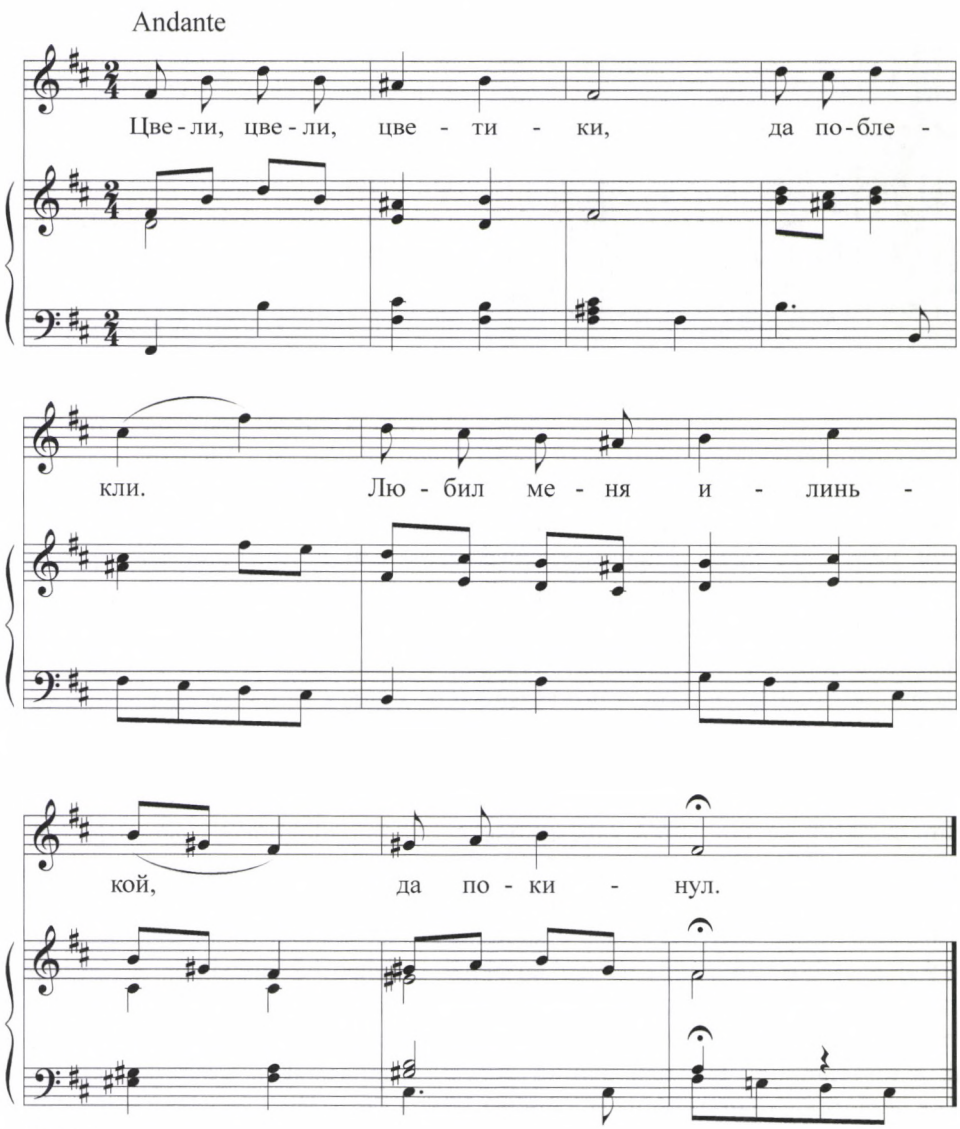
8 Keldis: „Записи" 234.



Lvov–Pracs népdalgyűjteménye első kiadásának címlapja

рание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач (Orosz népdalok kottás gyűjteménye. Zenébe foglalta Iván Pracs). Lvov és Pracs munkája pontosan elkülöníthető: Lvov, a 18. századvég szentpétervári intelligenciájának egyik polihisztora, egy személyben költő, természettudós, építész és a népi kultúra, különösen a népdalok avatott ismerője, kutatója és rajongója írta a kötet előszavát „О русском народном пении" (Az orosz népi éneklésről) címmel, s ő válogatta és jegyezte le a gyűjtemény 100 népdalát; Pracs, a gyakorlati muzsikus látta el harmonizálással a dallamokat. Lvov az előszóban sajnos nem jelöli meg forrásait. A későbbi, 19. század eleji kiadások kibővített előszavának újonnan írt részletei (melyeket már nem az 1803-ban meghalt Lvov írt, hanem a magát meg nem nevező szerkesztő) megjelölnek ugyan szociális rétegeket, melyektől a népdalok származhattak – „kozákok, hajóvontatók, sztrelecek, gyári munkások, katonák, matrózok, kocsisok, idős hivatalnokok stb." –, de a legtöbb népdalközlés nem hagy kétséget afelől, hogy Lvov forrásai ugyanúgy közvetettek voltak, mint annak előtte Trutovszkij, Csulkov és a többiek forrásai, tehát ő is jórészt a városi használatban élő népdalokat gyűjtötte össze. Mindazonáltal Lvov tudományos igénnyel osztályozta a dallamokat. Műfaji–stilisztikai elvek alapján két alaptípust különböztetett meg: a lassú, melizmatikus éneket, a protyazsnaját és a gyors, ritmikus, egyszerűbb stílusú táncdalt, a pljaszovaját. Ez a tipizálás egyébként azóta is jószerivel az egyetlen általánosan elfogadott elve az orosz népzene rendszerezésének. A 34 protyazsnaja és a 42 pljaszovaja mellett Lvov bevett a kötetbe egy-egy kis csoportot lakodalmi dalokból, körtáncokból, vallásos énekekből, bordalokból és cigánydalokból. Az előszóban kifejti, hogy „a legjobb, az igazán jellegzetes orosz népdal" a protyazsnaja. Ez a típus az orosz népzene legősibb és legértékesebb, leggazdagabb melodikájú rétege, melynél sokkal inkább meg lehet különböztetni az igazán régi dalokat az újabbaktól, mint a táncdallamoknál. Érdekes, bár homályos célzást tesz arra, hogy a népdalharmonizálás basszusának és középszólamainak olyan szervesen kell illeszkednie a dallamhoz, mint a népi kóruséneklésben a mellékszólamoknak a főszólamhoz. Lvovnak nyilván közvetlen tapasztalata lehetett a sajátos orosz népi többszólamúságról, ez azonban kötete Pracs-féle klasszikus zenei dúrmoll harmonizálásaiból nem hallatszik, s a protyazsnaja dallamok közlésein sem

érződik. Ékesen példázza ezt a gyűjteményben a „Высоко сокол летает" (Magasan röpül a sólyom) kezdetű protyazsnaja, amely inkább hasonlít egy korabeli operaszerző, Fomin feldolgozásának dallamához, mint eredeti paraszti előadásához.[9] Mégis, sok lassú népdalban feltűnnek különleges modális, polimodális fordulatok, melyeket a városi használat még nem torzított el, vagy Lvov mégiscsak faluról jött énekestől hallhatott, és Pracs – jó érzékkel vagy véletlenül – nem formált belőlük jólfésült vezetőhangos dúr- vagy moll-melódiát. Vannak olyan dallamközlések is a Lvov–Pracsban, melyeket hitelesebbnek, értékesebbnek ítélnek a mai kutatók a népdal jóval később lejegyzett formáinál *(3. kotta)*.



3. kotta

A táncdalok harmonizálásai terén is találhatók erények Lvov és Pracs kötetében: a gyakran használt tartott vagy ismétlődő basszushangok a népi hangszeres kíséretre emlékeztetnek. Külön értéke és érdekessége a kötetnek a cigánydalok csoportja; a dalok ugyan orosz származásúak, de először történik itt kísérlet a sajátos cigányelőadás rögzítésére, amely előadás egyre nagyobb szerepet kap az orosz dalok és népdalok 19. századi megszólaltatásaiban.

A Lvov–Pracs gyűjtemény első kiadása megjelenése után rögtön elfogyott, nagyon hamar bibliográfiai ritkasággá vált. A későbbi, 1806-os és 1815-ös posztumusz kiadásokban nemcsak az előszót írták át, hanem újraszerkesztették a dalszövegeket és kibővítették a teljes anyagot. A bővítés nyilvánvalóan olyan céllal történt, hogy kerüljenek be a kötetbe a nagyon elterjedt, népszerű városi dalok is, amelyeket Lvov annak idején bizonyára szándékosan hagyott ki.

Jó néhány későbbi kritikus ítélte meg szigorúan Lvov és Pracs kiadványát, többkevesebb joggal. Alekszandr Szerov, a zeneszerző, 1870-ben egyenesen abszurdnak nevezte az orosz népdal Pracs-féle „össz-európai (azaz olasz–német) megharmonizálását", összehasonlítva – meglehetősen igazságtalanul – a Balakirev-féle 1866-os népdalközlésekkel.[10] Nyikolaj Findejzen orosz zenetörténeti tanulmányaiban több Lvov–Pracs válogatásában megjelent népdal szövegét azonosította be ismert költők verseivel.[11] Valóban jó néhány Szumarokov-, Bogdanovics-, Merzljakov-költemény szerepel a kötetben népdalként, de bizonyos esetekben az utókor kutatója is tévedett: Findejzen Merzljakovnak tulajdonított néhány olyan szöveget, amelyek már felbukkantak a költő születése előtt megjelent Csulkov-féle gyűjteményben, tehát itt Merzljakov használt verséhez valós vagy vélt népi forrást...

Kitérő: a Kirsa Danyilov-kötet

A 18. század orosz népdalgyűjteményei között különleges helyet foglal el az úgynevezett „Kirsa Danyilov-kötet", melyet máig bizonyos titokzatosság övez, s amelynek keletkezéséről és dallamainak hitelességéről máig megoszlanak a vélemények. A gyűjteményben nagyrészt bilinák és históriás énekek szerepelnek – amaz ősi epikus hagyomány darabjai, amelyek Csulkov szövegközléseiből, Trutovszkij és Lvov–Pracs népdalköteteiből részben vagy egészében hiányoznak. Úgy tűnik, ezek az énekek nem kerültek be a városi használatba, a hivatásos és amatőr népdalénekesek nem ismerték őket, az ország szélső területein terjedtek csupán. A Kirsa Danyilovról elnevezett, kézzel írott kötet a kortársak szerint Délnyugat-Szibériában, az Ural vidékén jött létre az 1740–60-as években; egy ismert bányatulajdonos, P. A. Gyemidov tulajdona volt, aki minden bizonnyal szerepet játszott a

9 Fomin a *Ямщики на подставе* (Kocsisok az állomáson) című operájában komponált kórust ebből az erősen díszített, melizmatikus népdalból, az opera szövegkönyvírója nem más, mint Lvov. Lásd erről A. V. Rudnyeva: „Анализ музыкально-поэтической строфы песни »Высоко сокол летает«." In: *Музыкальная фольклористика* I. Moszkva: 1973.

10 Szerov: 100–101.

11 Nyikolaj Findejzen: „Очерки по истории музыки в России." Moszkva–Leningrád: 1928–29, II. kötet. 332. Idézi: Keldis: „Записи" 240–241.

gyűjtemény keletkezésében, talán ő jegyezte le az énekeket. A dalok – a kutatók feltételezése szerint – több énekestől származhatnak. Maga Kirsa Danyilov valószínűleg költött személy, vagy írói álnév. A gyűjtemény egy része 1804-ben jelent meg először nyomtatásban *Древние российские стихотворения* (Régi orosz versek) címmel; egészében, már Kirsa Danyilov nevével, 1818-ban. A publikáció óriási hatást tett az akkori, a népművészet iránt különösen fogékony irodalmi körökre, Puskin, Belinszkij és a többi vezető költő és író lelkesedtek érte, bár a szövegek népi nyelvezetének eredete és értéke sok esetben kérdéses maradt. Még bonyolultabb a helyzet a dallamokkal, amelyek az eredeti kézírásos kötetben nem a szövegek fölé, hanem külön vannak lejegyezve, többnyire nem énekszerűek, s nehezen illeszkednek a költeményekhez. Mindazonáltal tekintélyes muzsikusok és népdalgyűjtők teljes bizalommal merítettek a Kirsa Danyilov-kötetből: Kasin már 1806-ben megharmonizált néhányat a *Журнал отечественной музыки* (Honi zenei újság) folyóiratba, Sztahovics, majd Rimszkij-Korszakov átvett belőle népdalokat a saját gyűjteményébe. Tény, hogy a 20. században sikerült több, a Kirsa Danyilov-kötetben szereplő ének hasonlóságát, sőt teljes egyezését kimutatni olyan népdalokkal, melyeket észak-orosz énekmondóktól, a hagyomány közvetlen hordozóitól jegyeztek le; másfelől viszont számos, a hitelességet illetően problematikus dallam jelenik meg a kötetben. Viktor Beljajev „alapdallamként", mintegy makámként értelmezi a gyűjtemény kottáit; az alapdallamok – feltételezése szerint – egyrészt folyamatosan változtak a históriás énekek egyes strófáiban, másrészt mindegyik énekes más-más alapdallamot használt a költeményekhez.

„Rosszijszkaja pesznya"

Lvov és Pracs népdalkötete alapjává vált számos, a 18–19. század fordulóján és a 19. század első évtizedeiben megjelent kiadványnak: Polezsajev (1792), Gersztenberg–Ditmar (1797–1798), majd Rupin (1831–1833), Kasin (1833–1834), Aljabjev (1834), Varlamov (1846), Guriljov (1849) publikációinak. Ezekben azonban a népdalok egyre inkább keverednek egyéb darabokkal, amelyeket mi egyszerűen műdalnak vagy népies műdalnak nevezünk, az oroszok „российская песня"-nak, „русская песня"-nak, „романс"-nak. A jellegzetes 19. századi orosz románc-stílus, amely több zeneszerző-nemzedék munkásságának alapvető jellemzője, Versztovszkijtól Glinkán, Csajkovszkijon, Rahmanyinovon át a kései Sosztakovicsig, részben a városi használatba átment népdalban gyökerezik, részben a 18. században formálódó sajátos orosz dalban. Utóbbi írott formában „knyizsnaja pesznya"-ként jelentkezik először a kézírásos gyűjteményekben, vallásos énekekkel népdalokkal, Nyugatról jött darabokkal keveredve, eleinte eléggé igénytelen zenei köntösben és természetesen szerző megjelölése nélkül. A szalonzenélésre komponált műkedvelő dalocskák előhívója a péteri korszaktól kezdődően virágzó gáláns világi költészet, melynek klasszicista vonulatát, Tregyiakovszkij, Lomonoszov, Szumarokov művészetét, a század vége felé az érzékeny szentimentális stílus, Dmitrijev, Kapnyiszt, Nyelegyinszkij-Meleckij, Karamzin versei váltják fel.

Az orosz dalok első általunk is ismert szerzője a 18. században bizonyos Grigorij Tyeplov (1711–1779) szentpétervári hivatalnok, az Orosz Tudományos Akadémia

tagja, műkedvelő komponista, hegedűs, clavecinista és énekes, aki Nyugat-Európában is tanult. Tyeplov 1759-ben jelentette meg dalkötetét, a dalokat az akkor szokásos módon három szólamban leírva, *Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса* (Szabadidős szórakozás, avagy Különféle dalok gyűjteménye három szólamra) címmel; egyes kutatók szerint ez már a második kiadás. A művek jó része nyilván saját szerzemény, bár feltételezhető, hogy Tyeplov más forrásból is szedett össze dalokat. Főképpen Szumarokov költeményeire komponált, olaszos stílusú darabok ezek, a harmadik szólam funkciós basszus szerepet tölt be, a felső két szólam duettként is énekelhető. Néhány dalban azonban feltűnnek az orosz városi folklór, azaz a városi használatba átment orosz népdalok, sőt egyenesen a parasztdalok jellegzetes dallamfordulatai. Tyeplov kötetének történetéhez tartozik, hogy megjelenése után a tekintélyes költő, Szumarokov mérges hangú kritikában kérte ki magának, hogy így bánjanak a verseivel.

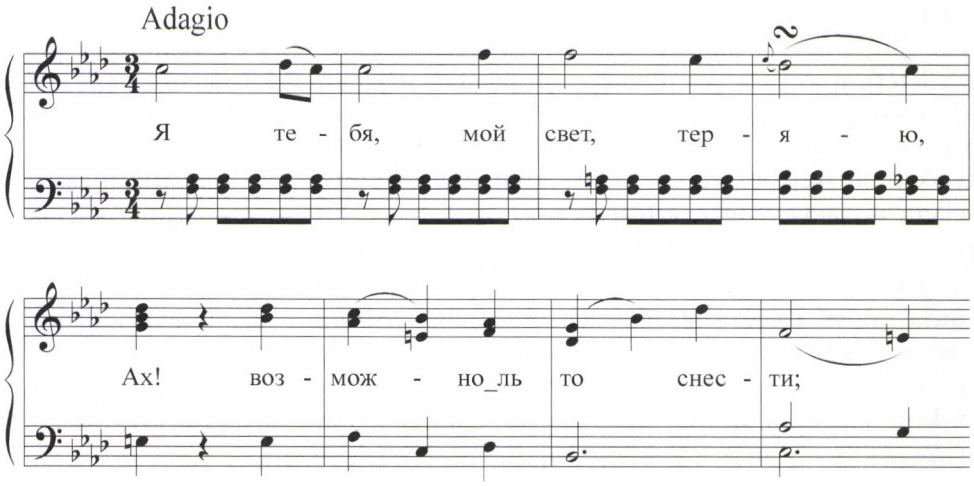
A kéziratos gyűjteményekben gyarapodó és újságokban elszórtan megjelenő dalok után az 1780-as években látott napvilágot a következő gyűjteményes dalkötet a szentpétervári Friedrich Meyer kiadónál, 5 füzetben 6-6 művel, zeneszerzők megjelölése nélkül, *Собрание наилучших российских песен* (A legszebb orosz dalok gyűjteménye) címmel, egy-, két- és háromszólamú ének és számozott basszus letétben. A szövegek többsége két korabeli népszerű versfaragótól, Popovtól és Csulkovtól származott. Zenei részről feltehetően bedolgozott a kötetbe a kor ismert orosz operaszerzője, Paskevics herceg, s rajta kívül olyan műkedvelő komponisták, mint Tyeplov, Pracs és Dubjanszkij. A jórészt francia és olasz stílusú dalok mellett, a kiadvány igazi értékeként, az 5. füzetben (1785) megjelenik néhány szép orosz románc, melyeket ekkor még „rosszijszkaja peszny**á**"-nak neveznek. A „románc" elnevezést a 18. század végi Oroszországban a pasztorális zsánerű francia nyelvű dalokra alkalmazták, melyekből például a leghíresebb korabeli orosz zeneszerző, Bortnyanszkij 1793-ban teljes kötetet jelentetett meg. A századfordulón és a 19. század elején azután fokozatosan átalakult a névhasználat, az új, érzékeny–érzelmes stílusú orosz hangszerkíséretes szólódalt egyre gyakrabban hívták „románc"-nak, s a „rosszijszkaja pesznya" elfelejtődött.

Az orosz románc kezdetei; Dubjanszkij

Meyer egyébként nem túl érdekes kiadványában voltaképpen az orosz románc megszületésének vagyunk tanúi. Néhány darab valóban adekvát zenei kifejezése az orosz szentimentális költészet nagy témáinak: az elválás, a búcsú szomorúságának, a beteljesületlen szerelem fájdalmának. Ismerősek ezek a témák a lassú melizmatikus népdalokból, a protyazsnajákból, ott természetesen a népi nyelv eszközeivel megjelenítve. A kölcsönhatás magas költészet és népköltészet között ugyanúgy több fokozatban érvényesült, mint a zenében, s épp a szentimentalizmus idején, a 18. század végén és a századfordulón vált erőssé a népi hatás. Dmitrijev és kortársai szívesen használtak fel népköltészeti motívumokat, verseik sajátos friss színt nyertek a népdaloktól.

A Meyer-féle kötet 5. füzetének szép orosz románcai valószínűleg Fjodor Dubjanszkij művei. Dubjanszkij 1795-ben saját kis kötetet is jelentetett meg *Карман-*

ная книга для любителей музыки (Zsebkönyv zenekedvelőknek) címmel, majd Oszip Kozlovszkijjal együtt adott ki dalgyűjteményt, emellett rövid élete során (1760–1796) dalai folyamatosan jelentek meg újságokban és nyomtatott almanachokban, s kerültek be kézírásos gyűjteményekbe. Dubjanszkij működése az orosz nemzeti zene felvirágzásának első korszakára, az 1780-as, 90-es évekre esik; ekkor írta Paskevics, Fomin, Bortnyanszkij az első orosz nyelvű daljátékokat, ekkor jelentek meg az első jelentős népdalgyűjtemények és sok egyéb zenés kiadvány, melyek folyamatosan gyarapították, és minden bizonnyal egyre igényesebbé tették a szalonok házimuzsikálását. Dubjanszkij egyszerű műkedvelő muzsikus volt, aki tehetsége révén közvetlenül megelőlegezte Aljabjev, Versztovszkij, Glinka, Varlamov és Guriljov dalművészetét. Legjobb dalai tartalmazzák azokat a vonásokat, melyek mind a lírai népdal – természetesen a városi használatba átment népdal –, mind a későbbi románc jellemzői: a moll tónus, a lefelé haladó dallam, a kvart és szext hangköz melódiaformáló szerepe, a szabályos lejtésű, de meg-megszakított mozgás, az egyszerű, lépegető dallam, a fontos hangokra ráhajló zárlatok *(4. kotta)*.



4. kotta

„Russzkaja pesznya"

Dubjanszkij és Kozlovszkij dalait még „rosszijszkaja pesznyá"-nak nevezték, a műfaj további darabjait már románcnak. A 19. század első felében elterjedt „russzkaja pesznya" fogalomnak viszont nincs köze a rosszijszkaja pesznyához, de élő kapcsolata lesz majd a románccal. A russzkaja pesznya eredetileg, a 19. század elején, zenei nevével ellentétben irodalmi műfajt jelölt. Életre hívója a napóleoni háborúk, majd a dekabrista mozgalom idején kialakult nagy nemzeti–társadalmi hevület, amely az orosz intelligencia figyelmét egyre inkább a nép, a nép egyszerű fia, a parasztok, jobbágyok milliós tömege, annak élete és minden megnyilvánulása felé fordította. A korábbi hullámoknál sokkal magasabbra csapott az érdeklődés a nép művészete iránt, a vágy a nép művészetének megismerésére, birtoklására és köz-

kinccsé – azaz a szalonok és a magas művészet kincsévé – tételére. A mozgalom az irodalomban indult el, nagyjából Puskin pályakezdésekor: írók és költők, de főleg költők, folyamatosan a népdalhoz fordultak, átvették tematikáját, szóhasználatát, külső formáját, idézték jellegzetes fordulatait – egyszóval „orosz dalt" írtak. A 19. század első évtizedeiben minden költőnél, a legnagyobbakat, Puskint és Lermontovot is beleértve, ott virítanak az életműben az orosz dalok. Néhányuk, Delvig, Kolcov, Ciganov, szinte specializálódott erre; Delviget szokták a russzkaja pesznya atyjának nevezni. Tőle származik a legnépszerűbb „orosz dal", *A csalogány*, amely Aljabjev zenéjével vált széleskörűen elterjedtté.

A költők maguk is gyűjtötték a népdalszövegeket, nemcsak a fővárosban, hanem falvakban is. Puskin barátjával, Szobolevszkijjel együtt szándékozott kiadni 1826-ban egy gyűjteményt, végül feljegyzéseit átadta Pjotr Kirejevszkijnek. Kirejevszkij saját korának első neves folklorista kutatója volt, aki már tudományos igénnyel gyűjtötte a népdalok szövegeit. Gondosan ügyelt arra, hogy kizárólag a paraszti hagyományt publikálja, kiszűrte és elvetette a városi használatban átalakult szövegvariánsokat. A Puskin által lejegyzett dalok másik része Makszimovics ukrán etnográfus kötetébe került (1827). Makszimovics egyébként, belátván a zene elsődleges szerepét a népdalkiadványban, Aljabjevvel együtt jelentetett meg ukrán népdalokat 1834-ben. Alekszej Kolcov, korának híres népies hangú poétája, szisztematikusan gyűjtötte a népdalok szövegeit – falvakban is –, igyekezvén a leíráskor megőrizni hangzásuk, nyelvezetük jellegzetességeit; saját bevallása szerint igen sajnálta, hogy a kottához nem értett.

A muzsikusok hamar csatlakoztak az irodalmi mozgalomhoz: a russzkaja pesznya az 1810-es években zenei műfajjá is vált, és nemcsak a szalonok házimuzsikálásában terjedt, hanem operaszínpadra és koncertpódiumra is került: neves korabeli operaénekesek adták elő vaudeville-operák betétdalaként és hangversenyszámként Kasin, Rupin, Jakovlev, Versztovszkij, Varlamov, Guriljov és mások „orosz dalait". Az 1820-as, 30-as évektől azután bekapcsolódtak a russzkaja pesznya komponálásba a professzionális zenészek is: Glinka és Dargomizsszkij, Balakirev és Muszorgszkij, Borogyin, Rimszkij-Korszakov és Csajkovszkij, Ljadov, Glazunov és Rahmanyinov – hogy csak a legnagyobbakat említsem, előreszaladva az időben. A fiatal Glinka az 1820-as évek második felében gyakran vendégeskedett Delvig híres irodalmi-zenei estjein, ahol maga adta elő a házigazda verseire komponált orosz dalait. A fiatal Muszorgszkij az 1850-es évek végén, 60-as évek elején Kolcov orosz dalait zenésítette meg előszeretettel; leghitelesebb russzkaja pesznya-stilizációja azonban egy kevésbé jelentős költő, Nyikolaj Grekov orosz dalára készült, mely Muszorgszkijnál az első megfogalmazásban a *Сельская песня* (Falusi dal) címet kapta, a további verziókban a vers kezdete lett a cím: *Где ты, звёздочка* (Hol vagy, csillagocska).

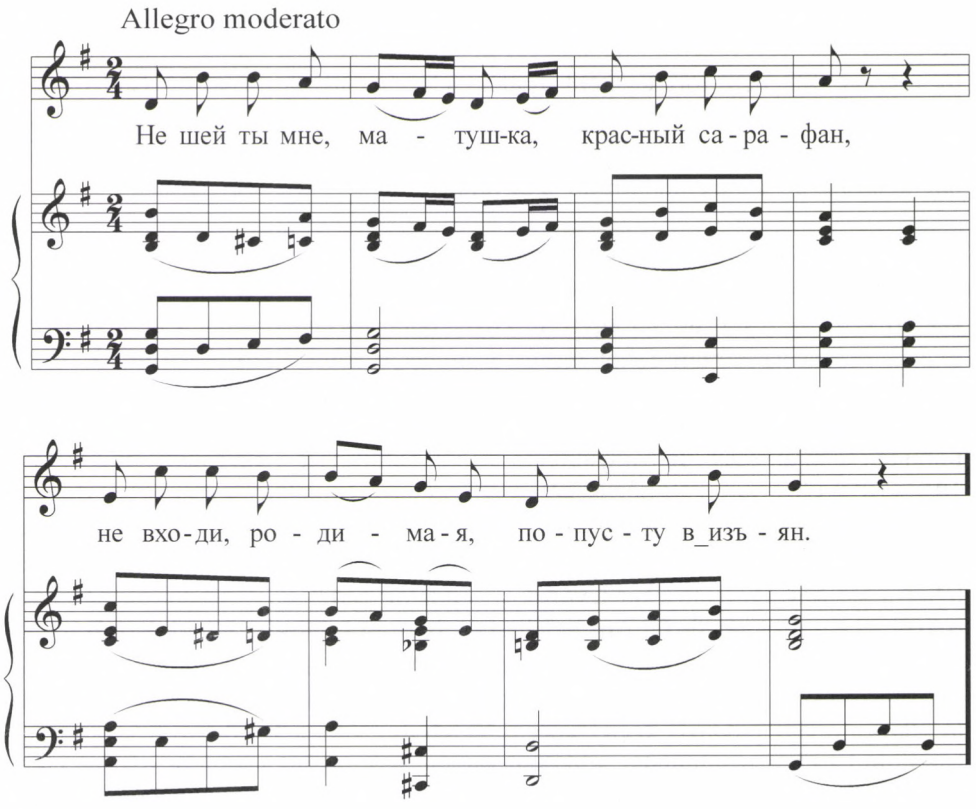
Zeneszerzők népdalgyűjteményei a 19. század első felében

A zenei minta, amelyre Kasinék, majd Glinkáék, Balakirevék támaszkodhattak „orosz dalaik" komponálásakor, adva volt: az addig megjelent és azután is folyamatosan megjelenő népdalkiadványok. Jellemző vonása a kornak, hogy maguk a

komponisták kezdtek saját feldolgozásaikban népdalt publikálni: a gyűjtőmunka és az egyéni zeneszerzői teljesítmény egyre inkább összemosódott. Danyiil Kasin már a 19. század elejétől foglalkozott népdalgyűjtéssel; maga ugyan faluról származott (jobbágynak született, s már felnőttként, neves muzsikusként szabadították fel), de az 1830-as években publikált népdalkötetének dallamközlései arról tanúskodnak, hogy forrásai nem falusi énekesek voltak, hanem a dalok művelt városi ismerői, tehát a néphagyomány közvetett hordozói. Kasin gyűjteményének nagyjából egyharmadát az alap-kiadványokból, Trutovszkijtól, illetve a Lvov–Pracs-kötetből merítette, de ezeket a dallamokat is újraharmonizálta a saját ízlése szerint. Három csoportba osztotta a dalokat, Lvov után szabadon: protyazsnaják, fél-protyazsnaják és gyors táncdalok; ünnepekhez, szertartásokhoz, szokásokhoz kapcsolódó énekek viszont már egyáltalán nem szerepelnek kötetében. Rupin kiadványának két füzete igen kevés dalt kínál, s nem is a Kasinéhoz hasonló szisztematikus elrendezésben. Elsődleges célja nem a népzeneközlés, hanem a koncerténekes repertoárjának bővítése: a népdalfeldolgozások magukon viselik a tehetséges, tanult tenorista-zeneszerző elegáns előadási manírjait, olaszos koloratúráit és dallamcifrázatait. Mind Kasin, mind Rupin gyűjteményében szerepelnek kórusok is, azaz többszólamú népénekek, ám a sajátos orosz népi többszólamúság visszaadására kísérlet sem történik bennük. A „kórusok" a 18. századi kantokból jól ismert primitív háromszólamú homofón felrakásban jelennek meg, még szóló–kórus váltakozás sem fordul elő, amely gyakorlat pedig már a 18. század végétől megtermékenyítette a népi témájú orosz operák kórusait – például Fominnál –, s Glinka első operájának kezdetén (*Életünket a cárért*, 1836) tökéletes szépségű stilizált formában tűnik fel.

Aljabjev, Varlamov és Guriljov népdalgyűjteményeinek feldolgozásai egyenes folytatásai Rupin kidíszített népdalfantáziáinak, s nem sokban különböznek e híres románcszerzők saját kompozícióitól. Míg Glinka oeuvre-jében „orosz dal" és „románc" karakterisztikusan – dallamában, a zongorakíséret harmonizálásában és felrakásában – elkülönül egymástól, Aljabjev, Varlamov és Guriljov dalterményében összemosódik. Utóbbi komponisták népszerű orosz dalai és/vagy románcai népdalként éltek a hazai köztudatban, sőt a külföld szemében is. Már Szerov felhánytorgatta 1869-es tanulmányában, hogy Ambros háromkötetes német nyelvű zenetörténete Varlamov *Piros szarafán*ját mint orosz népdalt közli.[12] A *Piros szarafán* a kor, az 1830-as évek tipikus románc–orosz dal keveréke (*5. kotta a szemközti oldalon*). Richard Taruskin 1981-ben publikált tanulmánya „orosz dal"-ként tárgyalja, amelyről „csak a muzikológusok tudják, hogy nem népdal".[13] Hozzá kell fűznünk, hogy amit a nyugati kutatók – Ambrostól Taruskinig – „népdalnak" neveznek, azt az orosz kutatók általában „városi népdalnak" vagy „a városi élet népdalának", „a városi használat népdalának" („народная песня городского быта"), megkülönböztetve az eredeti parasztdaloktól.

12 Szerov: 81–82.
13 Taruskin: „Csillagocska" 351.



5. kotta

Taruskin Iszalij Zemcovszkij kutatásaira hivatkozva ismerteti a protyazsnaját, ám Zemcovszkij szemléletmódjával ellentétben torzulásként írja le az ősi paraszti melizmatikus ének, a protyazsnaja átalakulását a városi használatban: gazdag díszítéseinek, szeszélyes, rubato ritmusának, hangnemi kétértelműségének, modális jellegének átszabását a kor divatos románcszerzőinek műveiben.[14] A dallamok erőteljes átalakulását nemcsak az olaszos koloratúrák betoldása, a ritmika és frázisszerkezet szabályozása és a vezetőhangok, a harmonizálásban a dominánsok, mellékdominánsok használata eredményezte, hanem a cigány énekesek nagyon jellegzetes és az akkori Oroszországban (is) rendkívül népszerű előadási stílusának befolyása. A cigányok, ahogyan Magyarországon magyar vagy magyaros zenét, úgy Oroszországban orosz dalokat, népdalokat, románcokat adtak elő, karakterisztikusan átszínezve a darabokat keleties díszítéseikkel, tüzes, pontozott ritmikájukkal, s egyáltalában, muzsikálásuk hőfokával, amely minden hallgatójukra olyan nagy hatást tett, így az 1843-ban Moszkvában koncertező Liszt Ferencre is. Olga Levasova szerint az orosz lírai románc jellegzetes stílusa a városi népdalfeldolgo-

14 Taruskin: „Csillagocska" 348–351.

zások, az olaszos kantiléna és a cigányos előadásmód ötvözetéből jött létre.[15] Az orosz kutató a folyamatot, melynek során a protyazsnaja átalakult és a városi folklór részévé vált, nem torzulásként írja le, hanem a sajátos „orosz bel canto" kialakulásaként, amely melodikai alapjává vált orosz dalnak és románcnak egyaránt. Az „orosz bel canto" tulajdonképpen azonos az aszafjevi „русская бытовая кантилена" fogalmával, s a szemléletmód is ugyanaz.

Törekvések a népzene hiteles közlésére

A népdal / orosz dal / románc összemosódásával párhuzamosan, nagyjából a 19. század közepétől merült fel egyre intenzívebben az igény, hogy a népdalnak ne csak a szövegét, hanem zenei részét is annak eredeti formájában adják vissza nyomtatásban, ahogyan az a nép egyszerű fiaitól és lányaitól elhangzik, s nem ahogyan a cigányok cifrázzák a városi mulatókban, vagy ahogyan a népszerű dalkomponisták tálalják saját kiadványaikban. Mihail Sztahovics – egyébként lírai költő – 1851–1854 közt publikált négykötetes gyűjteményében először jegyzett le dalokat közvetlenül paraszténekesektől. A kiadvány előszavában Sztahovics hangsúlyozza, hogy a dalok mindegyik lényeges variánsát közölni kell, s ezek összevetéséből lehet majd következtetéseket levonni a népdalok zenei sajátosságairól, használatukról és elterjedtségükről. Ám a dallamok harmonizálásában, feldolgozásában a közreadó elődei gyakorlatát követi: a zongorára vagy gitárra komponált akkordikus kíséretek a nyugat-európai összhangzattan szabályai szerint készültek. Hasonló ellentmondás jellemzi Konsztantyin Villebois / Vilboa 1860-ban Szentpéterváron publikált két antológiáját. Villebois működedvelő muzsikusként és népzenegyűjtőként vett részt 1856-ban egy volgai gyűjtőúton, az író Alekszandr Osztrovszkij, Alekszej Piszemszkij, a zeneszerző Nyikolaj Afanaszjev és más művészek társaságában. Ha hihetünk Ippolitov-Ivanov emlékiratainak,[16] a zenéhez is értő Osztrovszkij kénytelen volt közreműködni a dallamok lejegyzésében is, mivel – ahogy az író elmondta Ippolitov-Ivanovnak – Villebois szívesebben mulatozott a volgai kereskedőkkel, s ráhagyta a teljes gyűjtőmunkát. Mindenesetre a Villebois-féle gyűjtemények elsődleges értéke nem a zenei lejegyzésekben, s főképpen nem a harmonizálásokban van, hanem a népi szövegek értő, hiteles közléseiben, melyben Osztrovszkijon kívül részt vett Nyikolaj Scserbina, Apollon Grigorjev és Tertyij Filippov is, mindannyian a népművészetet kultiváló szentpétervári irodalmi társaság jeles képviselői.

Balakirev 1866-os népdalgyűjteménye

Sztahovics és Villebois kötetei után az 1860-as években Afanaszjev és a kiadó Bernhard is megjelentetett népdalgyűjteményeket, publikálásra kerültek ukrán népdalkiadványok is (Ballina 1863, Liszenko 1868, Rubec 1870). Nemcsak e gyűjtemények között, hanem a teljes orosz népzenekutatást, -közlést és -feldolgozást

15 Levasova: „Вокальная" 211. és „Народные" 142.

16 Mihail Ippolitov-Ivanov: *50 лет русской музыки в моих воспоминаниях*. Moszkva: 1934, 66.

tekintve vízválasztó jelentőségű Milij Balakirev 1866 végén a szentpétervári Johansen kiadónál megjelent népdalkötete, amely 36 dalt és 4 variánst tartalmaz. Balakirev személyében először vállalkozott elsőrangú kvalitású professzionális muzsikus arra, hogy hiteles paraszti forrásból gyűjtsön népzenét, és a dallamok belső zenei logikájával egyező zongorakísérettel lássa el őket.

Regénybe illő Balakirev népdalgyűjtésének története, amely egy két és fél hónapon át tartó volgai hajóúthoz fűződik. A hajóút lehetőségét Nyikolaj Novoszelszkij, a Volgai Hajózási Társaság igazgatója – maga is lelkes művészetbarát – ajánlotta fel a fiatal, akkor 24 esztendős zeneszerzőnek, aki komoly hírnévvel rendelkezett, a szentpétervári értelmiségi körök Glinka utódjának tartották. Balakirev Nyikolaj Scserbinát, a költőt választotta útitársául, mivel Scserbina már több hasonló gyűjtőúton részt vett, s tapasztalatokat szerzett a népdalszövegek lejegyzésében. 1860 júniusában keltek útra Nyizsnyij-Novgorodból a Nyikolaj Novoszelszkijről elnevezett gőzhajón; a bőkezű támogató Novoszelszkij az út első részében, egy másik hajón, velük tartott. Scserbina fennmaradt útinaplójából[17] kikövetkeztetve Nyizsnyij-Novgorodból először lehajóztak Kazányon keresztül Szaratovig, azután vissza észak felé, egészen Tverig, majd megint délnek a Volga Kaszpi-tengeri torkolatánál fekvő Asztrahányig, s onnan vissza Nyizsnyij-Novgorodba; a teljes hajóút kb. 6000 kilométert tett ki. Balakirev jóval később beszélt életrajzírójának, Tyimofejevnek volgai hajóútjáról, de az énekesekről és a lejegyzések helyszíneiről csak töredékes információk olvashatók Tyimofejev cikkében;[18] annyi derül ki, hogy Balakirev főképpen hajóvontatóktól gyűjtött, az egyéb dalok pedig a hajó kazánfűtőitől és többi dolgozóitól származtak. Scserbina sem írta föl útinaplójában az énekesek nevét, csak annyit, hogy „a nyizsegorodi [Nyizsnyij-Novgorod-i] kormányostól", „a tambovi kormányzóságbeli matróz-muzsiktól", „egy nyizsegorodi muzsiktól", „egy arzamasszki legénytől" stb. Feljegyzései szerint csak férfiaktól gyűjtöttek, és kizárólag a hajón, tehát egyéb vidéki helyszíneken nem. A hajón viszont távoli kormányzóságokban született emberek is végeztek idénymunkát matrózként, fűtőként, kormányosként, szakácsként, hajóvontatóként, így nemcsak a volgai járásokból származó dalok kerültek be Balakirev első népdalkötetébe, hanem tambovi, tulai és egyéb énekek. Részletesebben tudósít Scserbina naplója arról, milyen alkalomkor hangzott el egy-egy dal: munka közben vagy a szabadidős pihenés-szórakozás közben. Zeneileg és szövegileg világosan elkülöníthetők a kötetben – bár Balakirev sajátos zeneszerzői dramaturgia szerint keverte őket, és alakította ki sorrendjüket – a munkadalok, főleg a hajóvontatók énekei (köztük a később oly híressé, az orosz paraszti munka nehézségének emblematikus képviselőjévé vált „Эй, ухнем!", mely Balakirev népdalkötetében jelent meg először), a lassú melizmatikus parasztdal, a protyazsnaja és a gyors, hetyke szóló- vagy kórusdal, a pljaszovaja vagy horovodnaja (kör-

17 Scserbina kéziratos úti füzeteiből idéz Gippiusz, Balakirev népdalgyűjteményeinek 1957-es, általa szerkesztett kiadásához írott tanulmányában, „Сборники" 193–215.

18 Grigorij Tyimofejev: „М. А. Балакирев – на основании новых материалов." *Русская мысль.* 1912. VII. könyv. 56–57.

tánc); utóbbit minden bizonnyal balalajka vagy egyéb hangszeres kísérettel énekelték. Még egy nagyon lényeges feljegyzés olvasható Scserbina volgai füzeteiben: Balakirevet először és mindenekelőtt a hajóvontatók kóruséneke ragadta meg, a sajátos orosz népi többszólamúság.

A népdalkötet több méltatója hangsúlyozza, hogy Balakirevet nem tudományos ambíció vezette gyűjtése során, hanem a komponista alkotói érdeklődése a népdal iránt, melyet használni akart saját műveiben. Jellemző módon előbb „használta" a gyűjtött dallamokat, megkomponálta második nyitányát orosz témákra *(1000 лет [Ezer év]* címmel, 1862), s csak azután kezdett dolgozni a népdalkötet harmonizálásán és kiadásán. Ilyen vonatkozásban szemben állt barátja, Vlagyimir Sztaszov historikus–etnográfiai szemléletével,[19] s nem hagyta magát befolyásolni sem Sztaszov, sem Szerov az orosz népdalok hangsorairól és egyéb zenei jellegzetességeiről kialakított száraz elméleti nézeteitől.[20] Elsődleges szempontja volt természetesen maga a népi dallam pontos lejegyzése, nyilvánvalóan a legjobb variánsok alapján. Minden esetben fontosnak tartotta a megszólaló népdal hangszínét–regiszterét is, mindegyiket az elhangzás abszolút hangmagasságában írta le, gyakran sok előjegyzéses hangnemben, amiért már saját korában magára vonta a szigorúan folklorista szemléletű muzsikusok haragját.[21] A kötetben megjelenő tucatnyi protyazsnaja szabad lejtését ütemváltásokkal érzékeltette, s ami ennél is fontosabb, a dallamok kötetlen ritmikáját és rubato stílusát a feldolgozás, a harmónia-ritmus szabadságával is biztosította. A melizmák visszaadásánál a dallam szerves folyamatába tartozó díszítéseket tartotta meg. A népdalok modális karaktere és hangnemi változékonysága tökéletesen tükröződik lejegyzéseiben.

Balakirev népdalharmonizálásainak alapvető jellemzője, hogy mindig az egyes dallam zenei sajátosságaiból indul ki, s annak megfelelően alakítja ki a kíséretet, mind hangnemi–harmóniai, mind ritmikai szempontból. Általában kerüli a mechanikusan egyenletes akkordmeneteket, és radikálisan figyelmen kívül hagyja a klasszikus összhangzattan szabályait; helyette a többszólamú népzene összhangzásának mozzanatait próbálja átültetni ének-zongorára.[22] 20. századi magyar szemszögből nézve Balakirev népdalfeldolgozásai nyugodtan hasonlíthatók Bartók

19 Gippiusz és Taruskin is idézi hivatkozott tanulmányában („Сборники", ill. „Csillagocska") Balakirev Sztaszovnak írt 1861. június 20-i levelének sorait: „Ne szentelje magát teljes egészében a régészeti kutatásoknak [...] Az száraz munka: beszűkíti a szellemet és felszívja az esztétikai érzéket [...] Saját tapasztalatomból tudom mindezt." In: *Переписка М. А. Балакирева и В. В. Стасова.* Moszkva: 1970, 139–140.

20 Sztaszov a középkori egyházi moduszokból, Szerov az antik görögöknek tulajdonított zene hangsoraiból eredeztette az orosz népdalok hangkészletét.

21 Lásd például Szerov: 105.

22 Balakirev 1867 januárjában Prágából ír Muszorgszkijnak arról, hogy ottani konzervatóriumi növendékek elkérték népdalkötetét, és nagy lelkesedéssel tanulmányozták, mígnem professzoruk kijelentette, hogy az egész „ganz falsch", „az akkordok sorában fedett kvint találtatott, ami itt szigorúan tilos, a dallamok pedig semmiképp sem összeegyeztethetők az ő [mármint a prágai professzor] dallamkurzusának szabályaival." *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések.* Összeállította és fordította: Bojti János és Papp Márta. Budapest: Kávé Kiadó, 1997, 102.

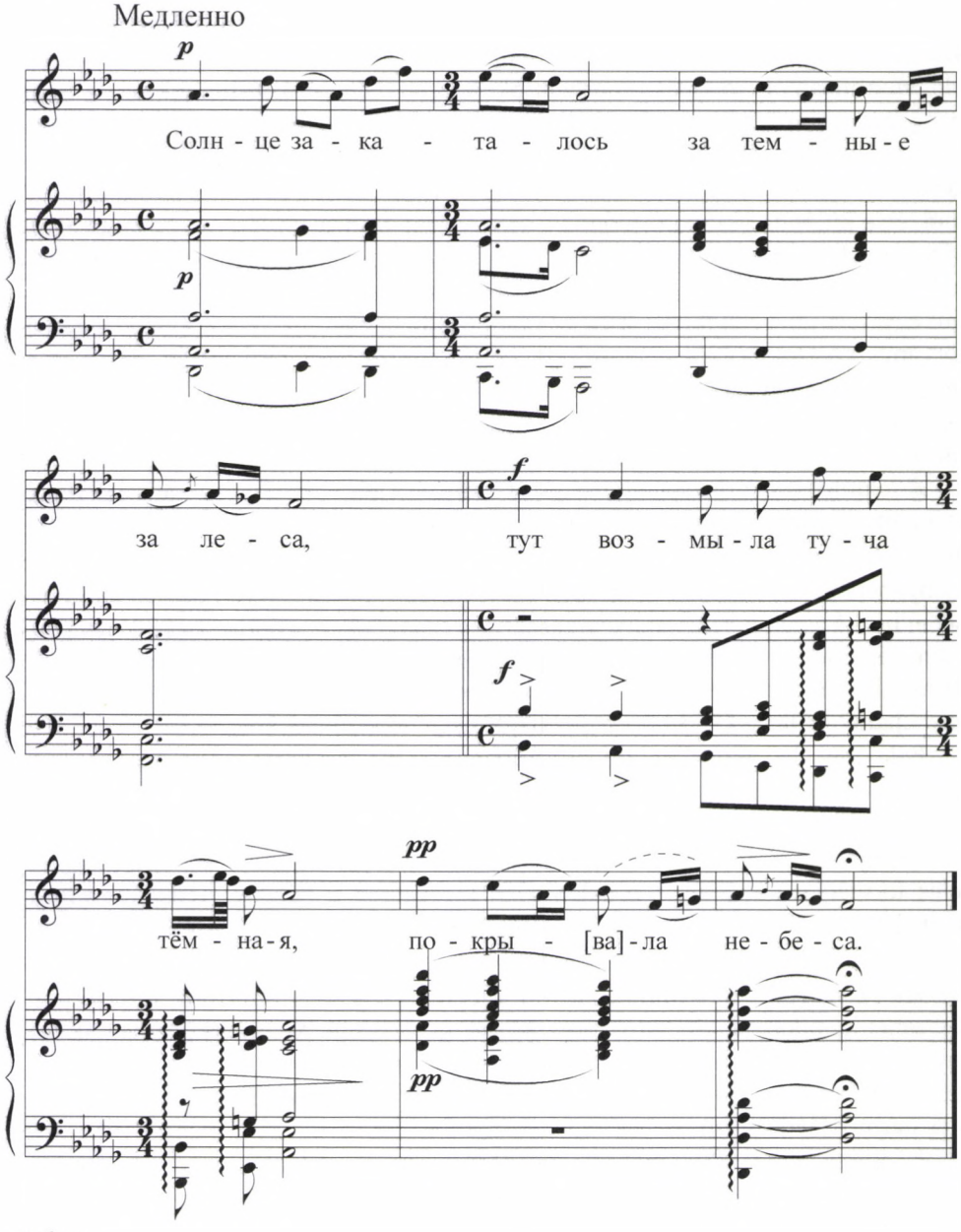
és Kodály ilyen irányú tevékenységéhez.[23] A jó néhány kíséretben domináló hosszan kitartott alsó és/vagy felső orgonapontok, dudabasszusok, kvart-, kvint- és oktávpárhuzamok, ostinato-motívumok és kis dallami kontrapunktok a népi hangszerkíséretekből, a duda, balalajka, tilinkó hangzásaiból szűrődtek át Balakirev kottáiba. Még érdekesebb a népi többszólamúság kisugárzása Balakirev feldolgozásaira: a szekundsurlódások, tercelések, megint csak a kvart- és kvintpárhuzamok és a különös oktáv-uniszónók a sajátos és lefordíthatatlan „подголоски", a fődallamból időnként kiváló mellékszólamok technikájának hatásáról tanúskodnak. A gyűjtemény mindegyik darabja önálló kis műalkotás, melynek hol végtelenül egyszerű, hol rendkívül színes és fantáziadús zongorakísérete a népdal zenei törvényszerűségeiből és előadásának jellegzetességeiből táplálkozik, hozzátéve természetesen egy nagy tehetségű zeneszerzőnek az adott népdalról kialakított képét. Különösen szépek és érzékenyen megformáltak a protyazsnaja-feldolgozások *(6a–b kotta a következő oldalakon)*.

A feldolgozások magas minőségét és érdekességét döntően meghatározhatta a spontán élmény: az, hogy Balakirev maga hallotta a dalokat népi énekesektől, ha nem is a népdal születésének környezetében. 1900-ban publikált második gyűjteményében, amely Filippov megrendelésére készült, már közvetett formában jutottak el hozzá a dalok, Dütsch lejegyzésében, s ez érződik is a feldolgozások kevésbé színes és ötletes voltán. Hasonlóképpen közvetítők útján kerültek be a dallamok Rimszkij-Korszakov két, 1876-os és 1885-ös népdalgyűjteményébe, valamint Anatolij Ljadov 1898 és 1903 között publikált négy népdalkiadványába.

Balakirev első népdalgyűjteménye óriási hatást tett a kortársakra és az utókorra, több szempontból is. Elindította a professzionális orosz zeneszerzők népdalharmonizálásait és -kiadványait; az ő nyomába lépett Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Ljadov; mindannyian súlyt fektettek arra, hogy a népdalokat lehetőleg hiteles formában közöljék, s mindannyian törekedtek a Balakirev-féle újszerű, a népi dallam belső zenei logikáját tiszteletben tartó feldolgozásmódra. Balakirev népdalfeldolgozásai alapvetően befolyásolták tanítványainak, köre tagjainak zeneszerzői pályakezdését, s mindenekelőtt a legtehetségesebb tanítvány, Muszorgszkij zenei gondolkodását; Muszorgszkij sokat kritizált kvintpárhuzamainak és egyéb összhangzattani „szabálytalanságainak" eredete nem a komponista képzetlenségében keresendő, hanem tanára, Balakirev első népdalkiadványának izgalmas harmóniavilágában.

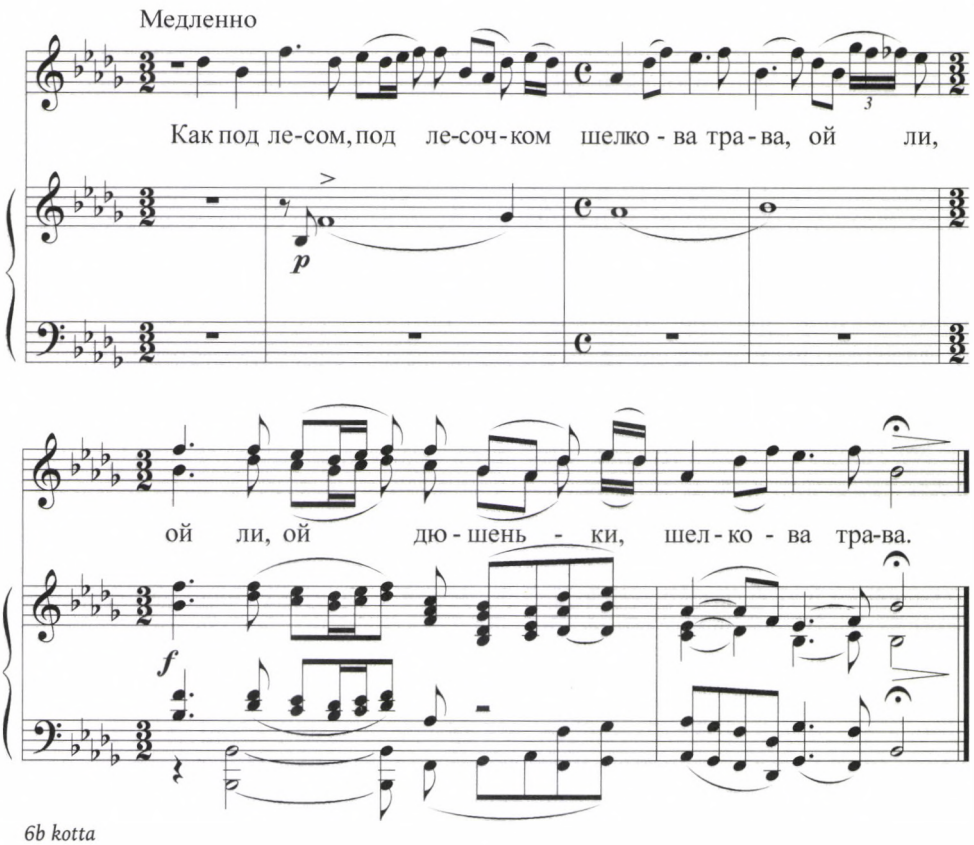
Balakirev népdalkötetének megjelenése bizonyára jelentős szerepet játszott abban, hogy népdal és románc útja különváljék, hogy a Rupin-, Kasin-, Varlamov- és Guriljov-féle népdalfantáziálás fokozatosan kimenjen a divatból, s ez a nagyon

23 Kodály Zoltán írta Bartók Bélának 1907 márciusában Berlinből: „Tanulságos volna megvétetni Balakirew 40 orosz népdalát. (Leipz.[ig] Belaieff van francia szöveges kiadása is) a harmonizálása kissé hasonló a mienkhez, (de sokszor épp a jellemző interv.[allum]okat eltörli az európai közharmóniákkal) másrészt látnák a népek, hogy nemcsak 1000-ével lehet népd.[al]-t kiadni." Eősze László (közr.): „Bartók és Kodály levelezése." In: uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 226.



6a kotta

populáris műfaj és stílus visszaszoruljon a zeneszerzői műhelyekből és a hangversenytermekből a szalonokba és a cigányzenés mulatókba. Más kérdés, hogy egy magasabb művészi szinten olyan zeneszerzők kamatoztatták az úgynevezett „városi népzenét", mint Csajkovszkij, Rahmanyinov, és részben Sosztakovics is.



6b kotta

Népdalkiadványok a 19. század utolsó évtizedeiben

Az 1870-es, 80-as években a népzene gyűjtése és közreadása Oroszországban több irányba ágazott szét és egyre professzionálisabb módon történt. A nép élete és művészete iránt elkötelezetten érdeklődő legújabb szellemi mozgalom az úgynevezett „nép közé járás" lett, mely egyre inkább politikai színezetet is öltött, s melyben az irodalom és zene képviselői mellett részt vettek vándorkiállításaikkal a képzőművészek is. Bár „a nép közé járók", a tudós és agilis városi entellektüelek gyakran köznevetség tárgyaivá váltak, amikor az egyszerű parasztembereknek próbálták megmagyarázni, hogyan lenne jobb nekik, a helyszíni népzenegyűjtést elősegítette ez a mozgalom. Természetesen nem csak ez; a folkloristák Balakirev és mások példája nyomán egyre inkább belátták a helyszíni gyűjtés és a hiteles lejegyzések szükségességét.

Egyre-másra jelentek meg az egyes vidékek, országrészek népi dallamait tartalmazó kötetek, már pontos adatokkal a lejegyzések helyét és az énekesek nevét illetően. Az 1870-es években látott napvilágot Alekszandr Gilferding kiadásában az Onyega-tó környéki bilinák kötete, Jelpigyifor Barszov az északi országrész siratóit, Vlagyimir Antonovics és Mihail Dragomanov ukrán történelmi énekeket és Pjotr Besszonov fehérorosz népdalokat tartalmazó kiadványa. Az Orosz Földrajzi

Társaság etnográfiai szekciójának kiadásában jelentek meg a Baltikum népdalainak kötetei s egyéb régiók dallamai. Emellett a nagyobb városok folyóiratai és hetilapjai rendszeresen közöltek helyi népdalokat.[24] N. Lopatyin és V. Prokunyin 1889-es nagyszabású gyűjteményében, amely a Csajkovszkij harmonizálta 1872-es Prokunyin-kötet bővített kiadása, a dalok számos helyi variánsa megtalálható. Az 1870-es évektől a népdalokat műfajilag osztályozó és használatuk szerint kötetbe válogató gyűjtemények is napvilágot láttak. Pavel Schein 1870-es gyűjteménye főként gyermekdalokat közöl, 871 dallal és variánsaikkal. V. Szekretov doni énekeket tartalmazó köteteiben külön jelennek meg a katonadalok, P. Rudcsenko kijevi kiadású gyűjteménye fuvaros énekeket tartalmaz.

A felsorolt kiadványok egy része a dallamokat már nem harmonizált formában közli. Az orosz népdal egyre hitelesebb közreadásának hosszú, akkor már egy évszázados történetében döntő állomás, amikor 1879-ben J. Melgunov, majd 1888-ban Ny. Palcsikov először tesznek kísérletet a sajátos népi többszólamúság lejegyzésére. Lopatyin és Prokunyin fent említett 1889-es kétkötetes kiadványában a dallamok, többségükben ősi protyazsnaják, egy része harmonizálás nélkül, eredeti formájában jelenik meg, másik részük Prokunyinnak a népi többszólamú éneklésre alapozó feldolgozásában. Jevgenyija Linyeva a 20. század elején először dolgozott fonográffal, melynek segítségével jóval precízebben tudta lejegyezni a többszólamú népzenét.

Az egyes vidékek dalainak lejegyzése és közreadása folytatódott a századfordulón, a 20. század első évtizedeiben és a szovjethatalom évtizedeiben is. S bár az idők folyamán olyan kiváló népzenekutatók nevelődtek ki, mint Hrisztyianszen, Lisztopadov, Gippiusz, Zemcovszkij, átfogó népzenekiadvány és az orosz népzene minden sajátosságára kiterjedő rendszerezési koncepció tudomásom szerint mindmáig nem készült. Úgy tűnik, az orosz népdalok 20. századi kutatására is rányomta bélyegét az a fajta szemléletmód, amely a népzene *használatát* előbbre tartja a tudományos feldolgozásnál. Amikor 1972-ben az akkori egyik legtekintélyesebb népzenekutató, Iszalij Zemcovszkij az orosz népi többszólamú énekek rövid, de annál jelentékenyebb kiadványának (*Образцы народного многоголосия* – A népi többszólamúság mintapéldái) előszavában elsősorban a zeneszerzőknek kínálja az ott közölt rendkívül izgalmas dallamokat friss és magas művészi színvonalú alapanyagként, másodsorban a kórusok és népi együttesek repertoárját kívánja velük gazdagítani, és csak harmadsorban ír a népi többszólamúság elméleti kutatásának fontosságáról, valójában hasonlóképpen gondolkodik, mint elődei, akiknek véleménye szerint a népzene – ez a drága és vonzó kincs – mindenekelőtt arra való, hogy gazdagítsa az írástudók magas művészetét és a közönség nemes szórakoztatását.

24 Például az *Архангельские губернские ведомости* 1872. április–májusi számában a „Песни архангельской губернии." (Az arhangelszki kormányzóság dalai) publikáció.

25 Igor Stravinsky–Robert Craft: *Beszélgetések*. Válogatta és szerkesztette: Kovács Sándor. Fordította: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987, 134–135.



Grigporij Tyeplov 1759-es dalkiadványának címlapja

Epilógus

„Történetesen Kirejevszkij megkérte Puskint, hogy küldje el neki népköltészeti gyűjteményét, és Puskin küldött is neki néhány verset ezzel a megjegyzéssel: »Néhány ezek közül saját versem; meg tudja állapítani a különbséget?« Kirejevszkij nem tudta, és valamennyit felvette a könyvébe, így talán *A menyegző*ben akad Puskin-sor is." – mesélte Igor Stravinsky Robert Craftnak.[25]

A tanulmányban szereplő népdal- és dalkiadványok

G. Ny. Tyeplov: *Между делом безделье или собрание разных песен.* 1759.
Ny. G. Kurganov: *Российская универсальная грамматика или всеобщее письмословие.* III. fejezete: *Светские песни или Дело от безделье.* 1767.
F. Meyer (szerk.): *Собрание наилучших российских песен.* 1780-as évek első fele.
M. D. Csulkov: *Собрание разных песен.* 4 füzet, 1770–1773.
V. F. Trutovszkij: *Собрание простых русских песен с нотами.* I–III. kötet 1776–1779, IV. kötet 1795.
Ny. A. Lvov – I. Pracs: *Собрание народных русских песен с их голосами.* 1790, 2. kiadás 1796.
M. I. Popov: *Эрата или выбор наилучших российских песен сочиненных.* 1792.
A. I. Polezsajev: *Новый российский песенник.* 1792.
F. M. Dubjanszkij: *Карманная книга для любителей музыки.* 1795.
Gersztenberg – Ditmar (szerk.): *Песенник или полное собрание старых и новых российских народных и прочих песен.* 3 kötet, 1797–1798.
Древние российские стихотворения (közismert nevén: „Kirsa Danyilov-gyűjtemény"). 1804, 2. kiadás 1818.
I. A. Rupin: *Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и хора.* 1831.
D. Ny. Kasin: *Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано.* 2 kötet, 1833–34.
A. A. Aljabjev – M. A. Makszimovics: *Голоса украинских песен.* 1834.
I. P. Szaharov: *Песни русского народа.* 1838.
A. J. Varlamov: *Русский певец. Собрание русских песен, аранжированные для пения и фортепиано.* 1846.
A. L. Guriljov: *Избранные народные русские песни.* 1849.
P. I. Kirejevszkij (posztumusz): *Песни, собранние П. В. Киреевским.* Közr. P. Besszonov. 10 kötet, 1860–1874.
M. A. Sztahovics: *Собрание русских народных песен.* 4 kötet, 1851–1854.
K. Villebois [Vilboa] (– Scserbina – Osztrovszkij – Grigorjev – Filippov): *Сто русских народных песен.* 1860, 2. kiadás 1894.
K. P. Villebois [Vilboa]: *Русские народные песни.* A *Драматический сборник* című évkönyv mellékleteként. 1860.
Ny. J. Afanaszjev: *64 русские народные песни, переложенные на 4, на 3 или на 6 голосов.* 1866.
G. B. Bernhard (szerk.): *Песни русского народа.* 1866.
M. A. Balakirev: *Сборник русских народных песен.* 1866.
V. P. Prokunyin – P. I. Csajkovszkij: *Русские народные песни.* 1872.
Ny. A. Rimszkij-Korszakov: *100 русских народных песен.* 1876.
Ny. A. Rimszkij-Korszakov: *Хоры. Русские народные песни.* 1885.
P. V. Schein: *Русские народные песни.* 1870. 2. kiadás *Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях* címmel. 1898 (2592 dal szövege).

J. Ny. Melgunov: *Русские народные песни, непосредственно с голосов записанные.* 1879.
Ny. J. Palcsikov: *Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии Н. Пальчиковым*. 1888.
Ny. M. Lopatyin – V. P. Prokunyin: *Русские народные лирические песни.* 1889.
F. M. Isztomin – G. O. Dütsch: *Песни русского народа.* 1894. (Az arhangelszki és Olonyeci kormányzóság dalai). 1899. (Vologdai, Vjatszki és Kosztromai korm.)
A. K. Ljadov: *Сборник русских народных песен.* 1898.
A. K. Ljadov: *35 песен русского народа.* 1902.
A. K. Ljadov: *50 песен русского народа.* 1903.
A. K. Ljadov: *35 песен русского народа.* Évszám nélkül.
Je. E. Linyeva: *Великорусские песни в народной гармонизации.* I. kötet 1905, II. kötet 1909.
I. I. Zemcovszkij: *Образцы народного многоголосия.* Leningrád–Moszkva, 1972.

Felhasznált irodalom

V. M. Beljajev: *Сборник Кирша Данилова: опыт реставрации песен.* Moszkva: 1969.
C. A. Cui: *Русский романс.* Szentpétervár: 1896.
Ny. F. Findejzen: *Русская художественная песня (романс). Исторический очерк её развития.* Moszkva: 1905.
J. V. Gippiusz: „О русской народной подголосочной полифонии." 1948/2.
J. V. Gippiusz: „Сборники русских народных песен М. А. Балакирева." In: uő (közr.): *М. Балакирев: Русские народные песни.* Moszkva: 1957, 193–347.
L. L. Hrisztyianszen: *Ладовая интонационность русской народной песни.* Moszkva: 1976.
J. V. Keldis: „Песня в рукописных сборниках." In: *История русской музыки. XVIII век.* II. kötet. Moszkva: 1984, 153–183.
J. V. Keldis: „Записи и изучение народной песни." In: *История русской музыки. XVIII век.* II. kötet. Moszkva: 1984, 216–255.
O. J. Levaseva: „Развитие »российской песни«." In: *История русской музыки. XVIII век.* II. kötet. Moszkva: 1984, 184–215.
O. J. Levaseva: „Вокальная камерная музыка." In: *История русской музыки. 1800–1825.* IV. kötet. Moszkva: 1986, 209–235.
O. J. Levaseva: „Народные истоки бытового романса, песенные сборники Д. Н. Кашина, И. А. Рупина, А. Л. Гурилева." In: *История русской музыки. 1826–1850.* V. kötet. Moszkva: 1988, 132–146.
T. Livanova: „Из истории русской народно-бытовой песни." In: uő: *Русская музыкальная культура XVIII века, в её связях с литературой, театрой и бытом.* Moszkva: 1952, 453–524.
A. Ny. Szerov: „Русская народная песня, как предмет науки." *Музыкальный сезон* 1869–70/18, 1870–71/6, 13. In: Uő: *Избранные статьи.* Közreadta G. Ny. Hubov. I. kötet. Moszkva–Leningrád: 1950, 81–108.

Richard Taruskin: „Drama Revealed Through Songs. An Opera After Ostrovsky." In: uő: *Opera and Drama in Russia: As Preached and Practiced in the 1860s.* Ann Arbor, Michigan: 1981, 141–248.

Richard Taruskin: „»Little Star«: An Etude in Folk Style." In (szerk.:) Malcolm H. Brown: *Musorgsky. In Memoriam 1881–1981.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982. Magyarul: „»Csillagocska« – etűd népi stílusban." *Magyar Zene 2000/4.* Fordította: Vajda Júlia. 345–370.

I. I. Zemcovszkij: *Русская протяжная песня. Опыт исследования.* Leningrád: 1967.

I. I. Zemcovszkij: *Исскатели песен. Рассказы о собирателях народных песен в дореволюционной и Советской России.* Leningrád: 1967.

ABSTRACT

MÁRTA PAPP*

RUSSIAN FOLKSONG – SONG – ROMANCE

How can the specific style, tone, and atomosphere–felt to be so typically Russian in music–be apprehended by listening to Glinka or Stravinsky, Musorgsky or Tchaikovsky, Rakhmaninov or Shostakovich–such different composing individuals? The author of this paper tries to investigate this intriguing question after having studied a number of Russian music anthologies, song publications, folk music collections and numerous studies and essays in Russian-Soviet musicology and ethnomusicology. The looked for answer probably lies in the multiple and centuries old there-and-back effects of original peasant songs, specifically Russian city folklore and composed music.

* Márta Papp studied musicology from 1969 to 1974 at the Liszt Ferenc Music Academy with Bence Szabolcsi, György Kroó and László Somfai. As a musicologist she is an expert on Russian music and has published books and studies on Modest Musorgsky, 19th century Russian music, the pianist Sviatoslav Richter and contacts between Hungarian and Russian composers and compositions. Since 1972 she has been a producer for the Bartók channel of Hungarian Radio. She is currently the editor in chief of educational programmes about classical music. Since 1982 she has been a professor at the Liszt Ferenc Academy of Music.

Rudasné Bajcsay Márta

ARANY JÁNOS NÉPDALGYŰJTEMÉNYE ÉS A KRITIKAI KIADÁS KÉRDÉSEI*

Arany János népdalgyűjteménye nemzeti kultúránk egyetemes értéke. Elsősorban természetesen Arany miatt az. Nemcsak irodalomtudományunk, hanem zenetörténetünk és népzenekutatásunk számára is nevezetes dokumentum e mintegy másfélszáz dalból álló gyűjtemény.

Arany – Bartalus István ösztönzésére – idős korában írta össze, és tette hangjegyekre ifjúkora dalkincsét. Bartalus pedig kiadványában (a *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteményé*ben) több darabját közreadta. Csakhogy nem a teljes anyagot. Az Arany-kéziratra[1] a hajdan a Budai Tanárképző Főiskolán működött Bartalus hagyatékában, az intézmény könyvtárában bukkantak 1917-ben. A Kisfaludy Társaság szerette volna ezt ünnepi kiadványban publikálni a költő születésének 100. évfordulójára. A terv azonban csak 35 évvel később, egy másik jubileum kapcsán valósult meg.

Ez a mi mostani konferenciánk is jubileumokhoz kapcsolódik, az Arany gyűjteményéről szóló előadás pedig, Kodály Zoltán személyén keresztül, egyszerre köthető a népzenekutató Sárosi Bálinthoz és a zenetörténész Papp Gézához. A népzenét és zenetörténetet munkásságával egybekulcsoló Kodály szerepe ebben középponti, már csak azért is, mert a nagy jelentőségű Arany-népdalgyűjtemény[2] zenei szempontú gondozását neki köszönhetjük.

Sárosi Bálint írásaiban gyakran foglalkozik a népdal és népies dal problematikája kapcsán Kodály különböző megnyilatkozásaival: a nótát „hervadó, sőt rothadás szagú költészet"-nek tituláló, negatív értékítéletet kifejező, ugyanakkor – saját tanítványait is a népies dal és a nótaszerzők kutatására való ösztönzésével – ezzel ellenkező előjelű hozzáállást is tanúsító kodályi magatartás kettősségének megfej-

* A Papp Géza 90. és Sárosi Bálint 80. születésnapja tiszteletére a Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézete által a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc kamaratermében rendezett konferencián 2005. október 8-án elhangzott előadás szövege.

1 Jelenleg az MTA Kézirattárában található K 501. jelzet alatt.

2 *Arany János népdalgyűjteménye*. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952.

tési szándékával.[3] (Hozzáteszem: az említett erős kifejezések nem valamely tanulmányból, hanem a hagyatékból kiadott hátrahagyott írásokból[4] származnak.) Kodály viszonyulását a népies dalokhoz – Sárosi Bálint véleményével egyáltalán nem szembehelyezkedve – legvilágosabban tudományos munkásságából vélem kiolvashatónak (bár kompozíciók sora is ugyanazt bizonyítja). A Kodály-írásokban az 1935-ös *A magyar karének útjá*-tól, az '51-es *Mihálovits Lukács három nótájá*-n keresztül az '55-ös *Szentirmaytól Bartókig* című[5] – hogy csak néhányat említsünk – hangsúlyosan jelen van a téma. Sőt az igencsak vegyes összetételű Arany-dallamgyűjtemény elemző kiadása is, melynek előkészítése életének utolsó nagy tudós teljesítménye volt, azt bizonyítja, hogy Kodály felmérte a népies dal jelentőségét, és kutatásának szükségességét hangoztatta. A hangoztatásnál azonban még többet számít az, hogy kéziratos népzenei gyűjteményébe, az úgynevezett Kodály-Rendbe bedolgozta az egyes dallamok, típusok környezetéhez tartozó, hozzáférhető 19. századi kéziratok és publikációk sorát. Az, hogy egy, a „tiszta forrás" címkét viselő „valódi" népdalkincs kizárólagos értékét képviselő nézet a közvélemény torzításához, a nóta-irodalom lenézéséhez vezetett, semmiképpen nem Kodályon múlott.

Papp Géza munkássága a 19. századi zenei emlékek kutatása, különösen a verbunkos révén szorosan kötődik a népzenetudományhoz. A korabeli dallamok leginkább a népi tánczenében élnek és alakulnak tovább. Arany gyűjteményének dallamaihoz is, tehát szöveges dalokhoz is illeszkednek azonban ilyen eredetű zenei emlékek. Kodály 1952-es jegyzeteiben gyakran találunk utalásokat az utóbb, 1986-ban Papp Géza szerkesztésében kiadott *Hungarian Dances (1784–1810)* – Magyar Táncokban is megjelent darabokra.[6]

Az idősödő Kodály feldolgozta, az idősödő Arany emlékeiben élő, hajdani daltudását felelevenítő gyűjtemény anyagához és történetéhez hozzáillesztendő egy másik corpus, amely a fiatal Kodály működésével kapcsolatos. És Arannyal is. Mégpedig a költő szülőhelyének, Nagyszalontának a néphagyományáról számot adó kötet zenei függeléke révén. A *Magyar Népköltési Gyűjtemény* (MNGY) XIV. kötetében[7] megjelent zenei anyag bár csekély mértékben találkozik az Arany-gyűjteményével, ezek a találkozási pontok figyelemre méltók. A két anyag eltérő karaktere sok

3 Sárosi Bálint: *Meddig terjed a népies dal határa?* Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 125–132; Sárosi Bálint: *Kodály Zoltán és a XIX. századi magyar népies zene*. Kodály emlékkönyv. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 1997, 90–98.

4 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989, 92.

5 Kodály Zoltán: *A magyar karének útja* [1935]. Visszatekintés I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 51–55.; Kodály Zoltán: *Mihálovits Lukács Három magyar nótája* [1951]. Visszatekintés II. 271–273. Kodály Zoltán: *Szentirmaytól Bartókig* [1955]. Visszatekintés II. 464–468.

6 *Hungarian Dances 1784–1810*. Szerk. Papp Géza. Musicalia Danubiana 7. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986.

7 *Nagyszalontai gyüjtés*. Gyűjtötte a Folklore Fellows Magyar Osztályának Nagyszalontai Gyüjtő Szövetsége, Kodály Zoltán közreműködésével, szerk. Szendrey Zsigmond. Magyar Népköltési Gyűjtemény XIV. Budapest: Kisfaludy-Társaság, 1924.

szempontból érthető, és Kodály erre vonatkozó magyarázatai igen tanulságosak. Az 1923-as *Nagyszalonta népdalkincse* és a csaknem 30 évvel később megjelent *Arany János dallamgyűjteménye* című tanulmányokban[8] átfogóan ismertette a két gyűjteményt. Azt, hogy az 1916–17-es népzenekutatói terepmunka során személyesen felkutatott nagyszalontai népdalkincs zeneileg régiesebbnek mutatkozik, mint amilyen a megelőző század 30-as éveiben, Arany ifjúkorában a költő környezetében élt népszerű dallamanyag, most puszta tényként leszögezzük, jelezve, hogy ennek fő okai történeti–szociológiai gyökerűek. Az élő hagyomány és a történeti anyag együttes vizsgálata, Kodály figyelmének homlokterében párhuzamosan jelenlévő egymásra vonatkoztatása nemcsak az említett összefoglaló írásokból nyilvánvaló, hanem a népzenei lejegyzéseken és a kiadványok jegyzeteiben is tükröződik.

A két szóban forgó anyag már történetileg is összekapcsolódik, amennyiben az 1917-es centenáriumra mindkét kiadvány ünnepi megjelentetését tervbe vették. (Az a sors, a jósors keze, hogy a tervezettnél évtizedekkel később megjelent Arany-gyűjtemény kiadása is Kodálynak jutott osztályrészül, eredetileg ugyanis mást, Sztankó Bélát kérték fel a munka elvégzésére.) A másik vállalkozás, a nagyszalontai gyűjtés a szülőhely hagyományait és egyúttal Arany költészetének gyökereit szándékozott bemutatni egy reprezentatív kötetben. Kodály itt arra kapott megbízást, hogy a helyszínen gyűjtött anyagból lehetőleg azt válogassa össze, „amit Arany János ismerhetett". Minthogy a felkérés idején az Arany-dallamgyűjtemény még lappangott, ehhez segítséget egyelőre csak Bartalus hétkötetes sorozata nyújtott. Kodály listát készített hát magának azokról a dallamokról, amelyekhez Bartalus megjegyzést fűzött: „Arany János után". A munka elvégzéséhez fel kellett kutatnia az egy helyi főgimnáziumi tanár, Szendrey Zsigmond által már addigra megszerkesztett és késznek vélt népköltészeti anyag úgynevezett dalainak (azaz dalszövegeinek) melódiáit. A nagyszalontai gyűjtőszövetség a nemzetközi Folklore Fellows (FF) mozgalomhoz, Sebestyén Gyula elnökletével viszonylag korán, 1911-ben csatlakozott Magyar Osztály egyik vidéki szervezeteként működött. A tanár vezetésével diákok folytattak gyűjtéseket 1913 óta. A Kisfaludy és a Néprajzi Társaság támogatását maguk mögött tudva két év után jelezték, hogy már kötetnyi anyaguk gyűlt össze. Sebestyén Gyula gondolata volt, hogy a szövegekhez, kiegészítésképpen, egy zenei függelék is csatlakozzék. Ehhez Kodályt és Bartókot akarta megnyerni – a munkát Kodály egyedül vállalta. A kezdeti próbálkozás: hogy a diákgyűjtők füzetei alapján, a terepen dallamukkal kiegészítse a szövegeket, nem járt sikerrel, Kodálynak hamarosan be kellett látnia, hogy önálló gyűjtésre van szükség. Az 1916 végi, '17 eleji két útján eredményül mintegy 400 dalt kapott, ezek legtöbbjét ismételt meghallgatás után a helyszínen lejegyezte, közülük 123-at fonográfra is felvett. A történelmi helyzet romlása következtében azután a jubileumi ünnepségek elmaradtak, és persze a kötet kiadása is meghiúsult. Csak 7

8 Kodály Zoltán: *Nagyszalonta népdalkincse* [1923] Visszatekintés II. 99–101. Kodály Zoltán: *Arany János dallamgyűjteménye* [1952]. Visszatekintés II. 282–286.

évvel később, 1924-ben jelent meg mint az MNGY XIV. kötete. Az eltelt idő alatt többször kellett rajta módosítani, a szűkös körülményekhez mérni a terjedelmet. Utána pedig több mint 50 évre leállt a sorozat.

A 80-as években napirendre került az MNGY újraindítása, amikor is felmerült, hogy a hajdani kis példányszámú, azóta kaphatatlan utolsó, nagyszalontai kötet reprintje nyissa a sort. De minthogy a Kodály-hagyatékot őrző lakásban, a későbbi Archívumban Kodály Zoltánné jóvoltából megkezdődött a kutatás, és előkerült a nagyszalontai gyűjtés teljes zenei anyaga, ez a terv módosult. A XV. kötetet mintegy kihagyva folytatódott a sorozat, miközben 2001-re, Szalay Olgával együtt elkészítettük a Kodály-gyűjtést publikáló könyvet.[9] Ebben, a teljes nagyszalontai dallamanyaghoz a gyűjtés történetéről, körülményeiről, tanulságairól és jelentőségéről szóló bevezető tanulmányfejezeteken kívül, a zenei mutatókat követően terjedelmes dokumentumgyűjtemény is járul, a levelezéssel, sajtóhíradásokkal és Kodálynak a gyűjtéssel kapcsolatos jegyzeteivel, írásaival. (Az egyéb, vegyes természetű, terjedelmes nagyszalontai néprajzi anyagot, amelyet a Folklore Fellows magyar tagozatának helyi szervezete gyűjtött, a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattára őrzi hasonló gyűjteményei között. Ez reménybeli későbbi kötetekben vár kiadásra.)

Most szeretnék röviden kitérni arra, hogy milyen kellemetlen meglepetést szerzett nekünk, szerkesztőknek az, hogy még maga a korábban megjelent, Kodály válogatta (és korrektúrázta) zenei függelék is problematikusnak bizonyult. Az abban szerepeltetett darabokat „szentnek és sérthetetlennek" gondolván azokat eredetileg ugyanis egyszerűen érintetlenül át akartuk emelni kiadványunkba. A revízió során azután kiderült, hogy minden egyes darabját felül kell vizsgálnunk. Az anomáliák természetét és okait a könyvben a vonatkozó, kritikus fejezet taglalja; sommásan annyit elég talán megjegyezni, hogy a korabeli népköltészet- és a népzenekutatói mentalitás ütközésének, prózaibban fogalmazva: a dallamnak csak járulékos szerepet szánó és osztó, „irodalmár" beállítottságú szerkesztőnek tulajdonítható mindez. Kodály a diákgyűjtéseket használhatatlannak minősítette, az 1924-es könyv pedig azok anyagát helyezte a középpontba, főszövegbe, a függelék dallamai pedig természetszerűen legtöbbször azokhoz rendelődtek.

A nagyszalontai kötettel kapcsolatban leszűrtek alapján, az imént csak érintett jelenségeket egy esettanulmány elemeinek felfogva, egy sereg kérdés merül föl. Ha a Kodály-hagyatékból nem kerül elő az anyag, amely a kiadvány felülvizsgálatára késztetett bennünket, a Sebestyén Gyula által „mintakötetnek" nevezett munka kritikán felül maradt volna, és reprintként gyanútlanul használnánk. Így azonban felvetődik, hogy a korai néprajzi dokumentumok, az önkéntes gyűjtők temérdek anyaga a hitelesség ellenőrizhetőségének hiányában egyáltalán értékesnek mondható-e. A nagyszalontai diákgyűjtés közelebbi megismerése[10] (olyan részletek,

9 *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*. Szerk. Szalay Olga és Rudasné Bajcsay Márta. Magyar Népköltési Gyűjtemény XV. Budapest: Balassi Kiadó–Magyar Néprajzi Társaság, 2001.

10 Részint a Magyar Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában található nagyszalontai dokumentumok alapján.

hogy a pályázatban résztvevő gyerekek egymástól pénzért vásároltak szövegeket, vagy hogy volt, aki saját költeményt adott be; hogy utólag egyikük levélben leleplezte, hogy az *Ágnes asszony* ballada előképeként, a kötet kiemelt pontjára emelt *Sára asszony* című ballada adatközlőjeként feltüntetett személyről senki nem is hallott Nagyszalontán) mindenesetre rossz fényt vet erre és a hasonló vállalkozásokra is. Vagy ne firtassuk a megbízhatóságot, inkább tekintsük egyszerűen múzeumi leletnek a gyűjteséket? Ahol nincs összehasonlítási alap, ott a gyanú igazolhatatlan! Tudjuk azt is, hogy a nagy néprajzi–népköltési gyűjtések és kiadások kezdeti időszakának tudományos felfogásában a mai értelemben vett filológiai pontosság nem játszott igazán fontos szerepet. Erdélyi János, Kriza János szépít, javít, alakít a népi szövegeken,[11] de Mátray Gábor, Bartalus István is változtat, magyarosít a gyűjtött, vegyes összetételű dalanyagon![12] A nemesítő szándékú átértelmezés, a komponált zongorakíséret akaratlanul meghamisítja az anyagot. De persze ez az anyag attól még óriási érték, csak jó, ha minderről tudomásunk van.

A kiadás, forráskiadás, kritikai kiadás dilemmáival szembesül minden szerkesztő. És ezek a dilemmák mintha egyre súlyosbodnának. Nemcsak az irodalomtörténészek – akik a megértés, értelmezés, hatástörténet vizsgálatával a hangsúlyt a műalkotásról, a tényleges szövegről egyre inkább az olvasó felé tolják – gyengítik az egyféleképp rögzített szöveg mindenhatóságába vetett korábbi hitet, hanem mostanában folkloristáktól is lehet efféléket olvasni. A *Folklore* című angol nyelvű észt elektronikus folyóirat 2000/14.[13] számában *David E. Gay* tanulmánya[14] egyenesen a folklórszövegek kritikai kiadásának létjogosultságát kérdőjelezi meg. Ezt írja:

> Kutatókként az általunk előállított szövegeken csüngünk, és azokon, amelyeket mások állítottak elő korábban. A kiadás nem egyenlő az empirikus valóságában létező szöveg objektív közlésével, hanem értelmező folyamat, melynek eredményeképpen előáll az a megjelenő szöveg, amit majd kutatnak.

Gay *McGann*-t idézi:

> A kritikai kiadás irodalmi műfaj, és mint olyan, sajátos jellemzői és megkülönböztető jegyei elhatárolják attól, aminek reprodukálása tevékenységének tulajdonképpeni célja. Minden kritikai szempontú kiadvány magán visel számos egyéb olyan meghatározó és elkülönítő jegyet, mely kiadója személyiségéből adódik, és a közegből (kontextusból), amely őt és munkáját meghatározza.[15]

---

11 Erdélyi Jánosról, a *Népdalok és mondák* szerkesztőjéről, aki – bevallottan – szabadon alakítgatta a beküldött szövegeket, részletesen: Korompay H. János: *A „jellemzetes" irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása.* Irodalomtudomány és kritika. Budapest: Akadémiai és Universitas K., 1998, különösen 191–264.; Kriza János *Vadrózsák* című gyűjteményével kapcsolatban, mint amely kiadvány a kor más népköltési gyűjteményeihez hasonlóan egyaránt közöl népi és műköltői szövegeket, lásd uott: 466.

12 Erről részletesen Paksa Katalin: *Magyar népzenekutatás a 19. században.* Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 9. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, 37–43., 49–60.

13 *Folklore:* an Online Electronic Journal. http://haldjas.folklore.ee/folklore

14 David E. Gay: *Inventing the Text: A Critique of Folklore Editing.*

15 A szerző fordítása.

Igen. De hisz' senki sem tehet mást, mint amit tanulmányai, az aktuális tudományos álláspont és személyisége diktál neki!

Érdekes kísérletek folynak valamiféle középútra vagy jobb megoldásra lelés reményében. Ilyen például a régi magyar irodalmi szövegek sokféle szövegváltozatának azonos szinten való kezelésére kidolgozott, *véletlengenerátor* által irányított behelyettesítő program, amely tulajdonképpen virtuális szövegeket állít elő (például Horváth Iván elektronikus Balassi-kiadása[16]). Vagy ehhez hasonlók az egyfajta interaktív, közösségi szövegalakítás produktumaként képződő, képlékeny szövegtörzsek, mint a szabadon átalakítható, felülírható szócikkek a Wikipédia nevű internetes lexikonban.[17] Bár az első példa kísérlete azt képviseli látványosan, hogy a vers változatokban maradt fenn, a második pedig azt sugallja, hogy minden igazság folyamatos újra-megfontolás alá eshet, mindkettő tulajdonképpen „menekülési kísérlet" a rögzített „olvasat" vállalása elől.

Ezen a ponton kell visszatérnünk Kodályhoz és az Arany-gyűjteményhez. Az, hogy a nagyszalontai gyűjtés függelékeként összeállított dallamanyagot milyen biztos érzékkel válogatta Kodály a saját gyűjtéséből, csak most, a teljes anyag ismeretében látható.[18] A mennyiségét tekintve csekély összefüggés a két dallamgyűjteményben a népdalokat illetően minden számra kiterjed, azaz az Arany-gyűjtemény „Népdalok és rokon" nevezetű csoportjában is és a teljes szalontai anyagban is meglevő 9 népdal mindegyike benne van az 1924-es függelékben, és ha az Aranynál a „Kántáló dallamok és gyermek réják" között szereplő újesztendő- és névnapköszöntőt is idevesszük, mind a 11. Kodály gyűjtésében csak egyetlen olyan közös dallam található, amely Aranynál az úgynevezett „Társas dalok" között szerepel. Érthető, hisz' Kodály más társadalmi réteg daltudásából merített, mint amelyikből Arany zenei műveltsége töltekezett.

Ami pedig a Kodály-féle kritikai kiadást illeti: az 1952-es Arany-kiadás mintaszerű. A kéziratot fotókópiával mutatják be, Kodály az összes dallam eredetét tisztázta, Bartalus közlésmódjáról az adott helyeken mindenhol véleményt mond, összesítő táblázatba is foglalja, Arany kottázásával összehasonlítja. Minden adandó alkalommal kitér a ritmus és prozódia kérdéseire (ez az érdeklődés egyébként a nagyszalontai támlapokon és jegyzeteken is nyomon követhető), sort kerít továbbá a dalok néphagyománybeli életével kapcsolatos adatok közlésére is. Ez utóbbi tekintetében – mivel nagyszalontai gyűjtése a közelmúltig nagyrészt kéziratban maradt – visszafogottabb volt, mint talán lett volna akkor, ha megjelent volna a gyűjtése. Előfordul, hogy ő nem, csak a dalszövegek gondozója, Gyulai Ágost utal jegyzeteiben Kodály kéziratos gyűjteményére.

A közeljövőben reményeink szerint sor kerül az Arany-gyűjtemény újrakiadására az életmű-sorozatban.[19] Zenei vonatkozásban mindenképpen kívánatosnak

16 Horváth Iván: *Az internetes Balassi-kiadás*. http://www.mindentudas.hu/horvathivan

17 http://hu.wikipedia.org/wiki

18 Lásd ehhez: *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*. i. m. Bevezető/I./6. fejezet.

19 *Arany János Összes Művei*. Szerk. Korompay H. János (a tervezett XXI. kötet). Budapest: Universitas K.

látjuk megőrizni az 1952-es kidolgozást, még ha így esetleg a zenei- és a szövegjegyzet egységei a szöveghűség tekintetében eltérnek is majd egymástól. Már csak azért sem írnám felül Kodály munkáját, mert a leendő kiadás nem őt – hacsak nem áttételesen, elemzésein keresztül – reprezentálja, hanem valójában Aranyt, illetve a költészetét, ritmus- és versformateremtő művészetét tápláló daltudását állítja a középpontba. Nyomdahibákat, nyilvánvaló tévedéseket természetesen szükséges lesz javítani, irodalmár szerkesztőtársammal (Csörsz Rumen István) a kétféle jegyzetanyag tartalmi egyeztetésére, a redundanciák megszüntetésére is törekedni fogunk. Az időközben publikált nagyszalontai gyűjtésre való hivatkozással, továbbá egyéb, azóta tisztázott vagy tisztázódó összefüggésekre való utalással lehet majd bővíteni a jegyzeteket. Figyelnünk kell arra is, hogy a kiadás módja igazodjék az Arany-életműsorozat eddigi darabjaihoz. Ezt azonban a készülő kötetek konkordanciáját folyamatosan szemmel tartó együttműködés egyébként is felügyeli és szabályozza. Vannak még jócskán meggondolandó kérdések, így például az Arany-gyűjtemény további életével kapcsolatos jegyzeteké: vajon a feldolgozások, a dalok utóélete vagy az esetleges hangzó megszólaltatás beleillik-e a kritikai kiadás és az életműkiadás keretei közé.

ABSTRACT

MÁRTA BAJCSAY RUDAS*

ON JÁNOS ARANY'S SONG COLLECTION AND SOME PROBLEMS SURROUNDING CRITICAL EDITIONS

The collection by one of the greatest Hungarian poets containing his favourite songs, put down in musical notation by himself towards the end of his life, was first edited and published (as far as the music was concerned) by Zoltán Kodály in 1952. Kodály's rendering of Arany's songs has been considered an example of how a critical source edition should appear from the musicological point of view. Now that the same song collection is about to be published as part of the series of the complete edition of Arany's oeuvre, some aspects have to be reconsidered. On the one hand, the lessons learnt from recent preparatory work on another set of material: Kodály's Collection in Nagyszalonta, published in 2001 (an early folk music collection of which only a fragmentary though representative part was published in 1924) teach us that to reveal and explore all details, however painstaking a job, is the only way to find the clues when following in a scholar's footsteps, in parallel with editing his material. On the other hand, a fashionable tendency to doubt any authenticity or competence in definitely answering difficult questions (and prefers presenting „virtual" texts on the world-wide-web of literary editions or encyclopaedias) discourages such work from following the traditional scholarly methods of producing critical source editions. Is it possible to exclude the „subjective factors" when rendering a source material? Is it necessary to take sides concerning „the real" versions? It is important to see that taking risks and responsibility are part of the game when preparing critical editions.

* Márta Bajcsay Rudas (1953) majored in Hungarian and English literature and linguistics, and is a folk music researcher in the Institute for Musicology, Budapest. She is involved in the work, as a member of the editorial group, on the great series of the collected volumes of Hungarian folksong (Corpus Musicae Popularis Hungaricae [CMPH]). Her main topic, as her specific field of research, is the correlation of text and melody in Hungarian folksongs. Besides several volumes (8–12 of CMPH, the last two under preparation), she has co-edited Zoltán Kodály's Collection in Nagyszalonta (2001), and edited an accompanying audio CD to it. She was co-editor of a representative selection introducing Hungarian folk musical dialects („Listen, my Hungarians" audio album, 1998), and also of the two-volume collection of studies on the 50th anniversary of the „Folkmusic Research Group" (2004). She has published several articles on related topics

Hoppál Péter

A SZABÉDI GRADUÁL (1632)

A magyar nyelvű nyomtatott és kéziratos protestáns graduálok szövegeinek, dallamainak feltárása, összevetése, és az ebből származó konklúziók levonása számos hazai kutató érdeklődését vonta magára az elmúlt fél évszázadban. A nyelvi és zenei vonatkozású munkáknak nagy lendületet adott egy-egy újabb forrás felszínre kerülése. Egyes példányok sokáig elbújtak a kutatók szeme elől, azoknak tartalmára, keletkezésére vonatkozóan remek előfeltételezések láttak napvilágot, de felbukkanásuk idején mégis át kellett írni a magyar énekeskönyv-történetet.[1] Más esetekben azonban az addig kialakult képet tette árnyaltabbá egy-egy újonnan előkerült kézirat.[2] Az utóbbi évtizedekben hasonmás kiadásban megjelent énekeskönyvek és az elemző tanulmányokkal kiadott graduálok immár a szélesebb közönség számára is közelebbi elemzésekre adnak lehetőséget, az összefoglaló munkák megjelenése révén pedig bekapcsolódhatunk a kutatás legmélyebb fázisaiba is.[3]

A jelenleg számon tartott, tanulmányozható kéziratos graduálok vagy a graduáltételeket is tartalmazó töredékek száma 25, ezek – rövid ismertetéssel – szerepelnek Stoll Béla 2002-ben kiegészített katalógusában.[4] Fontos még megemlítenünk, hogy a kéziratok mellett, a tételek számát tekintve leggazdagabb, és azok li-

1 Például 1975-ben Huszár Gál 1560-as énekeskönyvének példánya Kálmáncsehi Sánta Márton primarendjével. Fakszimile kiadás, közreadja Varjas Béla és Borsa Gedeon. Budapest: 1983 (Bibliotheca Hungarica Antiqua, XII).

2 Dobszay László: „A magyar Graduál-irodalom első emléke." *Magyar Könyvszemle* 1982, 100–112.; Ferenczi Ilona: „A Simontornyai graduál-töredék." *Magyar Zene* 1988, 256–263.; Az OSzK által 1990-ben vásárolt Ajaki Graduálról pedig Ferenczi Ilona: „Das Gradual von Ajak. Eine ungarische liturgische Handschrift aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts." *Studia Musicologica* 2004. Kálmáncsai Graduál. 1622–1626. Átírás, jegyzetek és tanulmány: Ferenczi Ilona; szerkesztés és tanulmány: Pap Gábor. Kecskemét: Nemzeti Kincseinkért Egyesület, 2005.

3 *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Közreadja és bevezeti Ferenczi Ilona. Musicalia Danubiana 9. Budapest: 1988.; *Graduale Ráday saeculi XVII*. Szerk. és bevezeti Ferenczi Ilona. Musicalia Danubiana 16. Budapest: 1997.; *Csurgói Graduál 1639*. CD-ROM. Ferenczi Ilona tanulmányával. Csurgó: a Csokonai Vitéz Mihály Református Gimnázium Könyvtárának kiadása, 2000.

4 Első kiadás: Stoll Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840)*. Budapest: 1963. Bővített kiadása: *(1542–1840)*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002. Az alábbi számok ismertetnek egy-egy graduált: 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 38., 41., 57., 58., 62., 64., 67., 82., 137., 138., 140., 143., 144., 155., 208., 1001., 1011., 1033. (A korábbi évszázadokban említett, de azóta ismeretlen helyen lévő, ismeretlen tartalmú graduálok sorszámait itt nem soroljuk fel.)

turgikus funkciója miatt a kutatás szempontjából is legkiemelkedőbb két nyomtatott graduál is alapvető fontosságú, iránymutató segítséggel szolgált jelen munkánk második felének összehasonlító elemzéséhez. E két nyomtatvány Huszár Gál 1574-ben Komjátiban megjelent graduálja, énekes ágendája, illetve Keserüi Dajka János és Geleji Katona István 1636-ban Gulafehérváron nyomtatott Öreg Graduálja.

A 25 kéziratos graduál közül az alábbi 6 példány unitárius használatban volt:

Csonka Antiphonale, 17. század (Stoll: 143.)
Komjátszegi Graduál, 1697 után (Stoll: 137.)
Unitárius Graduál, 1697 után (Stoll: 138.)
Graduale Sacrum, 1699–1702 (Stoll: 140.)
Erdélyi Graduál-töredék, 17. század (Stoll: 144.)
Firtosváraljai Graduál, 1744–1745 (Stoll: 208.)

A nyomtatott, liturgikus énektételeket is tartalmazó unitárius énekeskönyvek szintén fontosak lehetnek az előkerülő, ismeretlen kéziratok azonosításához. Ám a 17. században többször is kinyomtatott unitárius énekeskönyv[5] nagyobbrészt strófás gyülekezeti énekeket (népénekeket) tartalmaz. Elengedhetetlen volna az unitárius használatú graduáltételek felderítéséhez a gregorián kotta megléte is az unitárius nyomtatványokban, azonban az unitárius források körében kottákat csak a kéziratos graduálok közölnek, azok is jobbára nehezen értelmezhetők, kulcs nélküliek, és több esetben hiányosak.

Az unitárius (korabeli szóhasználattal még: antitrinitárius) egyház a reformáció egyik utolsó ágaként, Erdélyből kiindulva, a 16. század utolsó harmadában jött létre. Nagy népszerűségnek örvendett, Partium után a török hódoltság területére, a Duna-Tisza-közére és a Dunántúlra is átterjedt, sőt a királyi Magyarországon is számos gyülekezet állt be a tanait követő egyházközségek sorába. Azonban a kezdetben erősödő tendencia később alábbhagyott. A közösségben bekövetkezett szakadások és a fejedelmi, főúri támogatók elvesztése jelentős visszarendeződést eredményeztek a trinitarizmus irányába. A 17. század végére az unitáriusok számaránya megcsappant, ma Erdély területén mintegy száz egyházközséget számlálnak.

A most bemutatásra kerülő kéziratos graduál ismertetése régi feladat törlesztésének első állomása. Az unitárius graduálok családját, azoknak egymáshoz és a többi protestáns graduálhoz való viszonyát ugyanis tudomásunk szerint mindeddig nem dolgozta fel senki. Első feladatunk a lehetséges új források felkutatása, feltárása volt, mely munkát lehetőségeinkhez mérten az elmúlt években elvégeztük. Következő feladatunk az újonnan előkerült kéziratok bemutatása lesz, melynek első állomásaként jelen írásunkban a Szabédi Graduál-töredéket mutatjuk be.

Az új forrásra 2001 nagypéntekén bukkantam, váratlan körülmények közepette. A még használatban lévő unitárius passiózás nyomai után kutatva több kis te-

5 Kolozsvár 1602–1615(?) RMNY Nr. 983. Továbbá Kolozsvár 1697. RMK Nr. 1503. Később pedig Kolozsvár 1749. és Kolozsvár 1837.

lepülés templomában készítettem hangfelvételt a nagyheti passió énekléséről az MTA Zenetudományi Intézete számára. Így jutottam el szóbeli közlés alapján az erdélyi Mezőség és a Székelyföld határán fekvő kis Maros (Mureş) megyei faluba, Szabédra (Săbed). Az itteni fiatal unitárius lelkész, Jenei Sándor a helybéli idős egyháztagok emlékezete szerint a napjainkig folyamatos használatú passió hangfelvétele után beszélgetésünk során kérdésemre, hogy az énekelt hagyománynak nincsenek-e régi írásos, kottás nyomai, előhozott az egyházközség irattárát tartalmazó szekrényből egy viseltes, régi, keménypapír-dossziét. Az erősen szakadozott, préselt papírdosszié felirata vastag ceruzás írással ez volt: „Historiai Ének Jézus Krisztusnak kinszenvedésiröl".

Ebben a dossziéban három különböző kéztől származó gregorián kottás kéziratlapokat találtunk, meglehetősen rossz állapotban. Feltételezésünk szerint egy korábbi gyűjtő hagyatékát képezheti a három kézirat. A dossziéba zárt kolligátum felső lapjai rágcsálópusztítás áldozatai lettek. Gondos szétválogatás után az íráskép és papírminőség alapján az egymástól jól elkülöníthető három forrás közül kettőt a kéziratos passionálék csoportjába soroltunk, az egyik teljes, a másik pedig töredékes forrás.[6]

A harmadik kézirat azonban a passionálék szokásos nagyheti énekei, a passió, valamint Jeremiás imádsága és siralmai mellett a magyar Te Deumot, majd az egyházi év ünnepei szerint sorban álló himnuszokat, antifónákat (a nagyobb ünnepekre, sorszámozva többet is), zsoltárokat, canticumokat, mindösszesen 56 tételt tartalmaz. Mivel az elején és végén hiányos kéziratban származási helyre, tulajdonosra utaló bejegyzés nem található,[7] a 31 fólió terjedelmű ismeretlen kéziratot megtalálási és őrzési helyéről Szabédi Graduálnak neveztem el.[8]

A kézirat leírása

Származás, kor: A kézirat eleje és vége hiányos, a közbülső fóliókon származásra utaló bejegyzés nincs. Írása alapján a forrás 17–18. századi. A 28^{v} oldalon egy himnusz után idegen kéztől származó bejegyzés: „Finis 1632".[9]

Beosztás: A kézirat a protestáns graduálok azon csoportjának egyik darabja, melyek az egyházi év ünnepei szerint haladva válogatott anyagot közölnek az isten-

6 A három kézirat passióiról rövid jelzésben már hírt adtunk: Hoppál Péter: *A magyar nyelvű passió írott, nyomtatott és hangzó forrásai. Socia exsultatione.* A Rajeczky Benjamin születésének 100. évfordulóján tartott tudományos ülésszak előadásai. Budapest: MTA – LFZE Egyházzenei Intézet, 2003, 127–134. – Az elmúlt években előkerült passionálék rövid ismertetését pedig a Budapesti Zeneakadémia Doktoriskolájában védés előtt álló „Magyar protestáns passió" című doktori értekezésem 3.6. fejezete tartalmazza.

7 Eltekintve a passió végén olvasható, egy kolozsvári diáktól származó, jóval későbbi, 19. század végi ceruzás bejegyzéstől: a 18^{v} 2. sorában: „Vége. 1881 Sz L.", alatta pedig: „1885. Fekete József VIII. oszt Kolozsv."

8 A Szabédi Graduálról Németh Istvánnal mikrofilmmásolatot készítettünk. A felvétel Budapesten, az MTA Zenetudományi Intézetében 11658 / 2001-5. számon található. A mikrofilm másolata Kolozsváron az Unitárius Püspökségen megtalálható.

9 Feltételezésünk szerint az utólagos bejegyzést készítő személy még egészben láthatta a kéziratot, melynek címlapja az unitárius testvérgraduálokhoz hasonlóan tartalmazhatta a keletkezés évszámát.

tiszteletek liturgikus énektételeiből. A füzet első fele a passióval, Jeremiás imádságával és a lamentációkkal még hagyományos unitárius passionálénak tekinthető, a folytatásban azonban a passionálékra jellemző nagyheti tételek után egy a középső, krisztológiai szakaszban dogmatikai alapon erősen átírt Te Deumot, majd az ádvent, karácsony, nagyböjt, nagypéntek, húsvét és mennybemenetel idejére antifónákat közöl a hozzájuk tartozó zsoltárokkal és cantikumokkal, a továbbiakban pedig himnuszokat.

Kötés: Borító, címlap, kezdőlap és záró lap nélküli, papírdossziéban őrzött, pár fóliója (19–22. fólió és 25–30. fólió) spárgával fűzött kézirat.

Méret, állag: A lapok mérete 21x33 cm, az írástükör 19x29.5 cm. Az írásban a használatra utaló erős grafit és kék ceruzás áthúzások, zárójelek és más bejegyzések láthatók. A kézirat vastag, töredezett szélű lapjai a lapozási helyen zsírosak, szennyezettek, de az írástükör nem sérült.

Írás, kottázás: A tételek betűírása változó, több scriptor munkája, szép nyomtatott betűs, fekete tinta írás. A 25^{r} oldal 2. sorában az „Eli Eli Lamma Sabactani" szövegrész nagyított halvány piros betűkkel áll. A kottázás oldalanként 12 darab 4 vonalas kottaszisztémát használ, kulcs nélküli piros tintás sorokban jól olvasható, kurzív magyar notáció.[10]

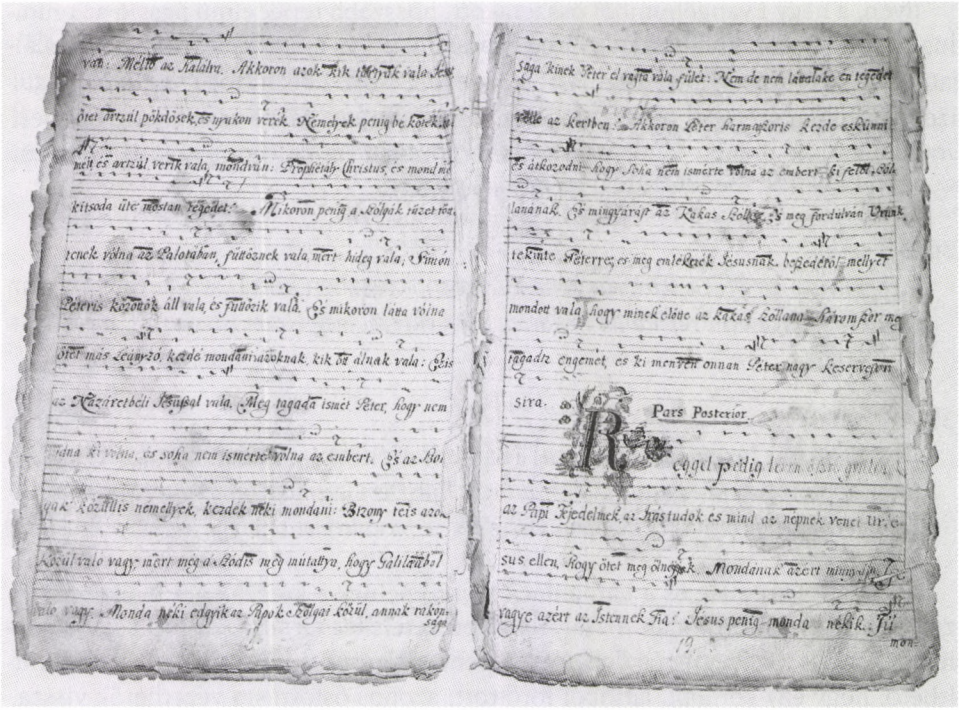
A notátor a forrás második részében helyenként a szöveg fölött nem végezte el a kottázást. (Ilyen a 19^{v}, 20^{v}, 21^{v}-23^{r}, 29^{v}: Jeremiás siralmai és a himnuszok alatt.) A passió jól olvasható kottázása után a Jeremiás siralmainak notációja nagyrészt értelmezhetetlen. A Te Deum notátora más személy lehetett, kottaképe jól olvasható, különbözik a kézirat addigi kottaírásától. Az utolsó részben található antifónák kottái újra a Jeremiás siralmainak leírójától származnak, rosszul olvashatók.

Összességében megállapítható, hogy a Szabédi Graduál kottái csak más forrással összevetve fejthetők meg, tekintettel arra, hogy a kottaszisztémák elején a teljes kéziratban hiányoznak a kulcsok. A tételek között a fent elmondottak alapján még írásromlás is megfigyelhető. Ám – ennek ellenére – alapos összehasonlító elemzéssel a passionálék és a testvérgraduálok ismert tételeinek dallama megfejthető, teljes értékű átírás azonban nem lehetséges, mivel a mindeddig ismeretlen, csak ebben a graduálban megjelenő tételek dallamai kulcs nélkül nem értelmezhetők.

Bejegyzések: A 18^{v} 2. sorában ceruzás bejegyzések: „Vége. 1881 Sz L.", alatta pedig: „1885. Fekete József VIII. oszt Kolozsv." Ugyanitt az eredeti scriptor beírása „Finis". A 28^{v} oldalon álló böjti himnusz után a már említett, idegen kéztől származó bejegyzés: „Finis 1632" *(lásd a 2. képet az 50. oldalon).*

A passió tagolására és a későbbi tételek címére latin terminusokat használt a lejegyző. A 13^{r} oldalon a 8. kottaszisztéma „Pars Posterior" felirata után gazdagon díszített zöld–barna virágmotívumos 5.5 x 5.5 cm iniciáléval indul: „Reggel pedig lévén..." *(lásd az 1. képet a szemközti oldalon).*

10 A protestáns graduálok hangjegyírásáról lásd: Szendrei Janka: *Középkori hangjegyírások Magyarországon – Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4.* Budapest: MTA ZTI, 1983.



1. kép. 12^{v} és 13^{r} oldalak. A kompilált passió két lapja a második rész (Pars Posterior) kezdő iniciáléjával

A 18^{v} 3. sora alatt Jeremiás siralmainak felirata: „ORATIO / Jeremiæ Prophetæ / 'Thren. V. in Feſto Paraſceves hora matutina decantari / Solita", majd 3x3.2 centiméteres, szintén zöld és barna színezésű, virágos iniciáléval indul 8,5 fólió terjedelemben: „Jérémiás Profétának Imádsága…".

Az egyházi év szerint haladó záró részben helyenként magyarul (például 28^{v}: „Bötre valo első Antiphona"), másutt latinul áll a cím (például 31^{r}: „Antiphona a Dominica Quasimodo usq'z ad Festum Ascensionis D. canenda"), ahogy ezt alább részletesen is láthatjuk.

Tartalom, terjedelem: 31 fólió terjedelmű füzet, az elején a passióból 1 fólió hiányzik, a végén az egyházi év latinul sorolt ünnepei sorában mennybemenetel ünnepéig, áldozócsütörtökig jut el a sorolás: „… ad Festum Ascensionis D. canenda". Elképzelhető lenne, hogy ez az utolsó ünnep az ádventtel kezdődő ünnepek sorában, de a félbehagyott antifóna és a korábbi íveken az antifóna után megszokottan álló zsoltár hiánya alapján egyértelműen megállapítható, hogy legalább egy fólió hiányzik a kézirat végéről is.

A graduál 56 tétele és a kéziratban elfoglalt terjedelme, helye

[1–36. oldal]

– Egy, a négy Evangélium alapján kompilált ***passió*** – kurzív magyar notációval.

„[…] got tselekedet en velem? Mindenkor vadnak veletek szegények, de én nem mindenkor vagyok…"

Ilyen, a négy Evangéliumból összerakott, hosszabb terjedelmű passió az unitárius passionálékon kívül csak az Öreg Graduálban[11] és a Szabédi Graduálban található. A kettő részben eltér egymástól. Az eddig ismert kéziratos graduálok közül tizenháromban szerepel passió, de azok túlnyomórészt Máté-passiók (az Eperjesi Graduál a Máté mellett János-passiót is tartalmaz). Az unitárius graduálok közül azonban csak a Szabédi Graduál tartalmaz passiót.

[36–38. oldal]

– ***Jeremiás próféta könyörgése*** (Oratio) – részben kottázott, kurzív magyar notáció. *„Jérémiás Prófétának Imádsága: Emlékezzél meg Uram Isten arról, mi történt mü rajtunk..."*

[39–46. oldal]

– Egy sorozat ***Jeremiás siralmai*** (Lamentationes) – részben kottázott, kurzív magyar notáció. *„Sequntur Lamentationes EjusDem Jeremiae Prophetae: Minek elötte Sidoſág Babyllóniának fogságában viteteték, és Jerusálemel-töreték, Jerémiás Prophéta le-üle sirván..."*

Az Oratio Jeremiae és a Lamentációk szerepelnek a korszak graduáljaiban, és szép számban előfordulnak a csak nagyheti tételeket tartalmazó protestáns passionálékban is. Szövegük és dallamuk kisebb eltéréseket mutatnak, de valószínűsíthető, hogy egy korábbi, latinból fordított, azonos ősforrásra vezethetők vissza.

[46–48. oldal]

– Egy ***Te Deum*** – kurzív magyar notációval. *„[T]eged Isten ditsérünk: teged Urnak vallunk! Teged kegyes Atya Isten, mind az egész föld tisztel. Teged mind az Angyalok, téged Menyország és minden benne valo hatalmasságok..."*

A Szabédi Graduál Te Deuma nem egyedülálló az unitárius források tekintetében. Dallama eltérést mutat az európai hagyományban használt típustól. A záró szakasz dallami eltérése a középkori magyar hagyományt követi,[12] ahogy azt a többi protestáns forrásban is láthatjuk. Az ismert és a feltárás alatt álló unitárius graduálok nagy többsége tartalmaz Te Deumot, ez a Te Deum azonban az unitárius teológiai elvek mentén átfogalmazott középrésszel áll a Szabédi Graduálban. A krisztológiai szakaszban ugyanis Jézus Krisztus mint az Atya Isten fia, mint emberi példa áll az unitárius hívek előtt. Sem az ő, sem a Szentlélek istenségére vonatkozó ősi Te Deum szöveget nem veszi át a szabédi változat szerzője, megfeleltetve ezzel az ősi éneket az unitárius dogmatika követelményeinek. A tétel átírója az egyes szám második személyű alakot is harmadik személyűvé változtatja ebben

11 Az 1636-ban Gyulafehérváron nyomtatott Öreg Graduál hatalmas terjedelmű kompilált passiója az egyik szerkesztő, Geleji Katona István munkája, s az egyetlen tétel a 755-ből, mely ötvonalas kottaszisztémával került lejegyzésre. Vö. Kurta József: *Az Öreg Graduál századai Erdélyben.* Erdélyi Református Egyházi Füzetek 8. Kolozsvár: 2002.

12 Vö. Szendrei Janka: „Első hangjegyes népénekünk. A Te Deum-dallam magyarországi története." *Népzene és Zenetörténet III.* 1977, Budapest: 102–133.

a részben. A kulcs – amint a graduál összes tételénél – itt is hiányzik (kivételt képez a 28^{v} oldalon álló utólagos menzurális kottázás, mely violinkulcsot használ).

A kézirat tartalma továbbá:

– 23 ***antifóna*** – kurzív magyar notációval;
– 21 ***prózai zsoltár***, többnyire tónusmegjelöléssel;
– 6 ***himnusz*** – ebből egy utólagos, menzurális notációval, a többi kotta nélkül;
– 1 ***Benedictus*** – igehely-megjelöléssel;
– 1 ***Magnificat*** – incipittel.

Ezek műfaj szerint sorszámozva az alábbi sorrendben és oldalakon szerepelnek. (A műfajokat aláhúzva, beszúrva jelöltük, alattuk 1-től indulva kezdődik az adott műfaj sorszámozása, ami szintén a közreadó bejegyzése. Az eddigieknek megfelelően az oldalak váltását szögletes zárójelbe tett pagina-számmal jelöltük. A tételek kezdő szövegrészeit idézőjelben, eredeti helyesírással közöljük.)

[48. oldal]

Himnuszok:

1. „Oh mi szent Atyánk, kegyes és kegyelmes…"

[49. oldal]

2. „Oh áldott Atya Úr Isten, ki uralkodol Menyegben…"

Antifonák és zsoltárok:

„Antiphonæ universales, Diebus Dominicis annuatim cum ſuis Pſalmis decantandæ. Prima"

1. „Ugy szereté Isten ez világot, hogy az ő egyetlen egy Fiát érettünk adnája…" + „Psalmus CXIX. Aleph. 1. Boldogok a' kik ártatlanul élnek, a' kik járnak az Urnak törvényében, s. a. t."

[50. oldal]

„Antiphona Secunda."

2. „Moyses azt mongya az Izrael Fiainak: Prophétát támaszt megh tü nektek…" Ton. 2. + „Psalmus CXIX Daleth. 4. Meg szomorodott Uram az én Lelkem, elevenits meg…"

„Antiphona Tertia."

3. „Az kiröl szolt Moyses, arrol az Atya Úr Isten fényes kődből illyen bizonyságot tőn…Ton. 3." + „Psalmus CXIX Zain. 7. Emlékezzél meg a te szolgádnak mondott beszédedről: az mellyel…"

[51. oldal]

„Antiphona Quarta."

4. „Ugy mond Jesus: ha meg maradandotok az én beszédimben, bizonnyal… Ton. 4." + „Psalmus CXIX Jod. 10. Az te kezeid alkottanak és ábrázoltanak engemet…"

„Antiphona Quinta."
5. „Az Christut azt mongya: En vagyok a fel támadás, és az élet, az ki hiszen... Ton. 5." + „Psalmus CXIX Mem 13. Mely igen szeretem a te törvényedet, naponként arrol... Ton. 6."

[52. oldal]
„Antiphona Sexta."
6. „Ugy mond Jesus: En vagyok az Út es az bizonyság és az élet, senki nem...Ton. 6." + „Psalmus CXIX Am. 16. Ítéletet és igasságot cselekedtem, ne adgy engem azoknak..."
„Antiphona Septima."
7. „Ez az örök élet, hogy megismerjenek tégedet tsak egy bizony Istent, és a' kit te küldöttel el a Jésus Christust. Ton. 2." + „Psalmus CXIX Copb. 19. Tellyes szivemből kiáltok Uram, halgas meg engemet..."
„Antiphona Octava."
8. „Bizonyos beszéd ez, és mélto arra hogy mindenképpen szeressük, hogy a Jesus...Ton. 8."

[53. oldal]
+ „Psalmus CXIX Tau. 22. Uram közölgessen a te szinednek eleiben az én kiáltásom."
„Antiphona Nona."
9. „Az bűnnek soldja halál, de az Istennek ajándéka őrők élet, az mi Urunk Jésus Christutnak általa." + „Psalmus XV. Qui habitat in tabernaculis. Uram Isten ki lakozik a te hajlékodban; avagy ki nyugszik a te szent házadban..."
„Antiphona Decima."
10. „Minden a ki fel magasztalya magát, meg aláztatik; és a ki meg alázza magát..."

[54. oldal]
+ „Psalmus CXLVII Dicsérjétek az Urat mert jó; és győnyőrűséges énekelni az mi..."
„Adventi Antiphona"
11. „Az Úr ugy jő ki mint Oriás, mint hadakozó férfiu, irigységet inditt, zeng és űvőlt..." + „Psalmus CXII. Beatus vir qui metuit. Boldog ember az a ki fél az Urtol: a ki annak parantsolatibna igen győnyőrkődik, s. a. t."
„Karátsoni második hymnus"
3. „Jo keresztyenek kik vagyunk! Atya Istennek hálát adgyunk, ki kőnyőrűlven..."
„Antiphona Prima"

[55. oldal]
12. „Meg eskütt az Úr Davidnak bizonyságul, s' el nem áll az mellől..."
A Benedictus + „Canticum Zacharia. Luc. 1. Aldott az Izraelnek Ura Istene: mert meg látogatá..."

„Antiphona secunda"
13. „Hertelenséggel lőn az hir mondo Angyallal menyei seregnek sokosága..." + „Psalmus CXIII. Dicsérjétek hű keresztyének az Úr Istent, dicsérjétek..."

[56. oldal]
„Antiphona Tertia"
14. „Szülé az ő Fiát első szülőttét, és pola ruhában takará ötet, és le feketé... Ton. 4."
A Magnificat:
+ „Magasztalya az én Lelkem az Urat"
„Bőtre való Hymnus"
4. „Halgassuk figyelmesen mire Pál Apostol intsen, az Isten rettenetesen... Finis 1632"
„Botre valo első Antiphona"
15. „Ha embereknek és Angyaloknak nyelven szolnék, de szeretetem nem volna..." + „Psalmus Primus. Beatus vir... Boldog ember a' ki nem jár az Istenteleneknek... Ton. 1."

[57. oldal]
„Antiphona secunda"
16. „Irván vagyon nem tsak kenyérrel él az ember, hanem minden igével... Ton. 1." + „Psalmus XXXIV. Minden időben ditsérjük az Úr Istent: mindenkor az ő..."
„Hymnus in die passionis Dni cantandus"
5. „Oh kegyelmes mi szent Atyánk, ki vagy fénylő világosság, Menyországban egy Uraság..."

[59. oldal]
„Antiphona is die passionis D. canenda."
17. „Sidoknak Judás illyen jegyet ada mondván: az kit én meg tsokolandok..." + „Psalmus Tertius. Domine multiplicati sunt inimici. Uram melly igen meg sokosultanak az én háborgatoim... Ton. 2."
„Antiphona Die Sabbacti Paschatos Vespari canenda"
18. „Miképpen Jonás volt három napon és három éjjel az Ceth halnak gyomrában... Ton. 2." + „Psalmus Quartus. Mikor kialtok felelly meg énnékem én igasságomnak Istene..."

[60. oldal]
„Antiphona Prima Paschalis."
19. „Az Christut meg holt a' mi bűneinkért irások szerént, és el temettetett... Ton. 1." + „Psalmus secundus. Miért zajdultanak fel a Pogányok, és a népnek hivságot gondolnak."

„Antiphona Secunda."
20. „Úr Istennek Angyala le szálla az Mennyégből jarulván a' koporsohoz le fordittá a' kővet..." + „Psalmus CXLVI. En lelkem ditsérjed az Urat, ditsérem az Urat és életemben..."

[61. oldal]
„Antiphona Tertia paschalis"
21. „Bizony bizony mondom tü néktek, ha ki meg tartangya az én beszédemet..." + „Psalmus CXXX. Az mi bűneinknek méllységiből kiáltunk te hozzád Úr Isten..."
„Antiphona a Dominica Quasimodo usq'z ad Festum Ascensionis D. canenda"
22. „Fel támadván az Christus meg jelenék az ő Tanitványinak ezt mondván..." + „Psalmus LIII. [sic!] Úr Isten a te nevedért szabadits meg műnkőt..."
„Hymnus in Die ascensionis Dni canendus."
6. „Mostan jeles Innep, és igen nagy öröm indittyák szivünkőt..."
„Antiphona in eundem Diem Festum."
23. „Felméne az Christus mennyországban, nekűnk hellyet szerzeni [...]"

A Szabédi Graduál 56 tételének nagyobbik része még azonosításra vár. A tételek között a leggyakrabban használt műfaj az antifóna (23 db), a hozzájuk kapcsolódó, tónusjelölésű, recitált, prózai zsoltár (21) és a himnusz (6). A zsoltárok filológiai áttekintését, szövegforrásának vizsgálatát nem végeztem el.

A zenei és irodalmi szempontból is kiemelten fontos két műfajt, az antifónákat és a himnuszokat összehasonlítottam 10 más protestáns graduálban fellelhető darabokkal. Az összevetés többségében a már közreadott források szöveges tartalomjegyzékeire, bizonyos esetekben dallami vonatkozásokra is kiterjedt. A munkához használt 10 graduál között 8 kéziratos forrás található: a Ráday, a Batthyány, az Óvári, a Spáczay, az Eperjesi, a Sárospataki Patay, a Csáti és a Csurgói Graduál – valamint 2 nyomtatott forrás: Huszár Gál 1574-es graduálja és az 1636-os Öreg Graduál.

Az elemzés meglepő eredménnyel járt, eredményét alább táblázatban foglaltam össze:

A táblázat jelmagyarázata:

A táblázatba foglalt graduálok rövidítése: **Ba:** Batthyány Graduál, **Rá:** Ráday Graduál, **Óv:** Óvári Graduál, **Spá:** Spáczai Graduál, **Ep:** Eperjesi Graduál, **Pat:** Sárospataki Patay Graduál, **Csá:** Csáti Graduál, **Csu:** Csurgói Graduál, **HG:** Huszár Gál 1574-es nyomtatott graduálja, **ÖG:** nyomtatott 1636-os Öreg Graduál.

A bal szélső oszlopban felsoroljuk a Szabédi Graduál tételeit, a mellette álló oszlopokban + jellel jelöljük a tételnek a többi graduálban való jelenlétét. Dőlt betűvel azon tételek kezdősorát szedtük, melyek kisebb-nagyobb eltérésű szövegvariánssal kapcsolhatók a jelölt források tételeihez. Ha a tétel nem szerepel egyetlen

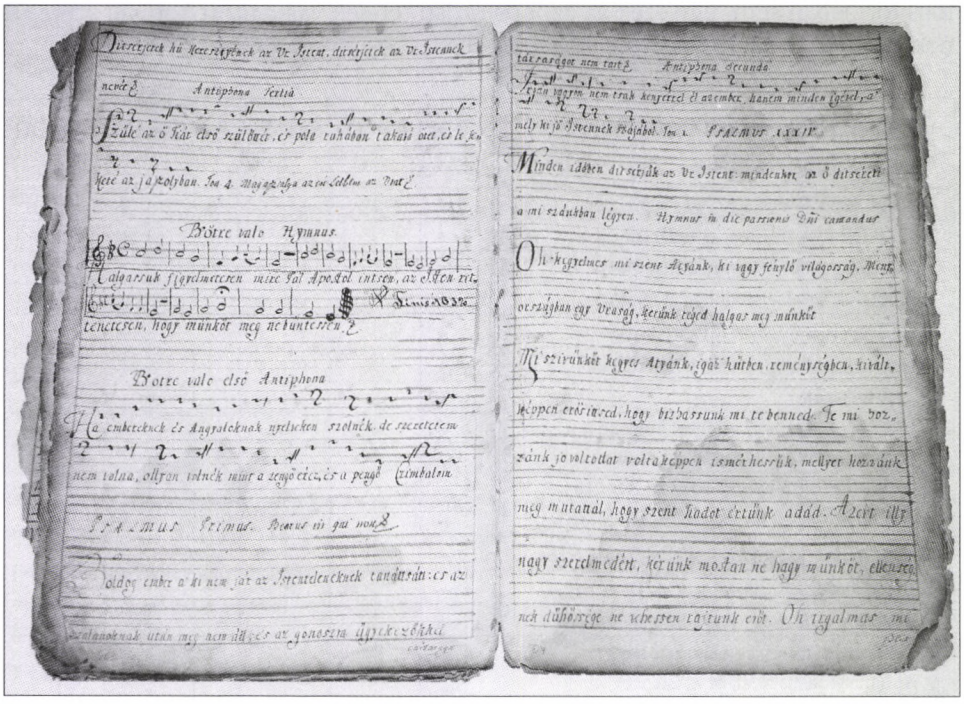
más forrásban sem, úgy ezek az azonosítatlan tételek vastagított betűvel szerepelnek a táblázatban, mellettük pedig – jel áll.

A tétel címe a Szabédi Graduálban	Ba	Rá	Óv	Spá	Ep	Pat	Csá	Csu	HG	ÖG
HIMNUSZOK										
1. Oh mi szent Atyánk, kegyes és kegyelmes...	+	+		+		+		+	+	+
2. Oh áldott Atya Úr Isten, ki uralkodol...	+	+		+				+	+	+
3. Jo keresztyenek kik vagyunk! Atya Isten...	+	+	+	+	+	+			+	+
4. Halgassuk figyelmesen mire Pál Apostol...	+	+	+	+	+			+		+
5. Oh kegyelmes mi szent Atyánk, ki vagy...	+	+			+			+	+	+
6. Mostan jeles Innep, és igen nagy öröm indit...	+	+		+	+		+	+	+	+
ANTIFÓNÁK										
1. ***Ugy szereté Isten ez világot, hogy az ő ...***	—									
2. ***Moyses azt mongya az Izrael Fiainak...***	—									
3. ***Az kiröl szolt Moyses, arrol az Atya Úr...***	—									
4. ***Ugy mond Jesus: ha meg maradandotok a...***	—									
5. ***Az Christus azt mongya: En vagyok a fel...***	—									
6. ***Ugy mond Jesus: En vagyok az Út es az ...***	—									
7. ***Ez az örök éle, hogy megismerjenek téged...***	—									
8. Bizonyos beszéd ez, és mélto arra hogy ...										+
9. Az bűnnek soldja halál, de az Istennek...				+						+
10. Minden a ki fel magasztalya magát...				+	+					+
11. Az Úr ugy jő ki mint Oriás, mint hadakozó...				+	+	+				+
12. ***Meg eskütt az Úr Dávidnak bizonyságul...***	—									
13. ***Hertelenséggel lőn az hir mondo ...***	—									
14. ***Szülé az ő Fiát első szülöttét, és pola ...***	—									
15. Ha embereknek és Angyaloknak nyelven...	+	+	+	+	+	+	+			+
16. Irván vagyon nem tsak kenyérrel él az ...				+						+
17. Sidoknak Judás illyen jegyet ada ...	+	+		+	+	+	+			+
18. Miképpen Jonás volt három napon és ...										+
19. Az Christut meg holt a' mi bűneinkért ...	+	+	+			+				+
20. ***Úr Istennek Angyala le szálla az Mennyégből***	—									
21. Bizony bizony mondom tü néktek, ha ki...				+	+					+
22. Fel támadván az Christus meg jelenék ...	+	+	+	+	+	+	+		+	+
23. ***Felméne az Christus mennyországban ...***	—									

Érdekes következtetésre jutunk a táblázat horizontális kiértékelésével.

Az unitárius Szabédi Graduál 6 himnuszának mindegyike ott van a korszak többi graduálforrásában, tehát általános használatban volt a 16–17. században. Láthatjuk, hogy a Batthyány-, a Ráday- és az Öreg Graduál az a három forrás, melyekben a Szabédi Graduál mind a 6 himnusza szerepel. Két himnusz a 10-ből 6 forrásban, másik 2 himnusz 7 forrásban, 2 pedig 8 forrásban is benne van.

A Szabédi Graduál antifónáinak sorában 12 olyan tételt találunk, amely az összehasonlítás alapjául szolgáló 8 kéziratos és 2 nyomtatott graduál egyikében sem szerepel. Az antifónák kevesebb mint fele, 11 tétel található meg a 10 vizsgált for-



2. kép. 28^{v} és 29^{r} oldalak. Az egyházi év rendje szerint közölt tételek közül a böjti himnusz és antifonák zsoltárokkal, valamint a kéziratban szereplő dátum: 1632

rás valamelyikében. Ez ritka jelenség. Kevéssé valószínű, hogy egy titokzatos szerző antifonáriuma került volna bele ebbe a ritka graduálba. (Valóban ritka, mivel az unitárius graduálok között még nem ismerünk hasonló tételösszeállítású példányt.) Annál inkább gondoljuk, hogy egy speciálisan unitáriusok által használt 17. századi (esetleg vagy részben 16. század végi) anyagról van inkább szó, olyan gyűjteményről, mely csak felerészben fogadja el a mellékistentiszteleti énekanyagában a másik két magyar protestáns felekezet antifónaanyagát, a másik részben saját dogmatikai igényeinek megfelelő, önálló szerzésű tételeket használ. Későbbi elemzéssel megállapítható, hogy ezek a tételek a korábbi hagyományban gyökereznek-e vagy sem.[13]

A táblázat vertikális rubrikáiból a források közötti tételgyakoriság arányait figyelhetjük meg. Érdekes megfigyelnünk, hogy milyen arányban jelenik meg a 29 tétel (himnuszok és antifónák) az összehasonlított 10 graduálban: ÖG: 17, Spá: 13, Ba: 10, Rá: 10, Ep: 10, Pat: 7, HG: 6, Óv: 5, Csu: 5, Csá: 4. Tehát az 1636-os Öreg Graduálban található meg a Szabédi Graduál legtöbb himnusza és antifónája. Több mint a fele: 17 darab. Jelentős a Spáczai Graduál is 13 azonos tétellel.

13 A graduálokban használt antifónák középkori eredetére, új alkalmazására, illetve új vagy azonosítatlan darabokra nézve lásd Papp Anette: *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai*. Budapest: 2001. (Egyházzenei füzetek I/11.), illetve Papp Anette DLA doktori értekezését.

A Batthyány-, Ráday-, Óvári testvérgraduálok, illetve az Eperjesi Graduál egyaránt 10-10 tételt tartalmaznak.

Mivel a himnuszok és az antifónák esetében is a Szabédi Graduál tételei az Öreg Graduálban vannak a legmagasabb arányban reprezentálva, két hipotézist állíthatunk föl a Szabédi Graduál provenienciájára vonatkozóan.

1. Gondolhatjuk egyfelől, hogy a graduálban szereplő 1632-es évszám csak a kézirat egyik részének leírását datálja (talán épp az első felét, melyben a nagyheti tételek és a Te Deum szerepelnek.) Az ezt követő, az egyházi év ünnepei szerint haladó rész, melyben himnuszok, antifónák, tónusjelölésű zsoltárok, canticumok találhatók, talán pár év múlva, az 1636-ban Gyulafehérváron nyomtatott Öreg Graduál egyik példányából másolás útján került az unitáriusok graduáljaiba. Tehát az unitárius Szabédi Graduál – több más társával együtt – nem egy bizonyos évben készült, hanem utólagosan bővített kézirat. Talán 1632-től 1636–1638-ig írhatták. Ezt a feltételezést támasztja alá a scriptor és a notátor személyében látható változások ténye is. Kérdés marad azonban, hogy a sehol máshol nem szereplő, az unitárius dogmatikához közel álló tételek honnan kerültek a Szabédi Graduálba.

2. A keletkezésre vonatkozó másik feltételezésünk, hogy a kéziratban szereplő 1632-es dátum a kézirat születésének valóban egyetlen évszáma. Mivel azonban az Öreg Graduál anyaga épp ebben az évben állt össze, s kezdődött el a négy évig tartó nagy nyomtatási munka,[14] talán a két forrás őse hasonlíthatott tételeiben jelentősen egymáshoz. Az Öreg Graduál mintegy 30 korabeli kézirat felhasználásával készült. Nem elképzelhetetlen, hogy a liturgiai egységesítésre törekvő református fejedelmi udvar[15] Bethlen Gábor és I. Rákóczi György idején a korábbi unitárius graduálok példányait (köztük a Szabédi Graduál ősforrását) is bevonták a szerkesztő munkába. – Kérdés marad azonban, hogy ebben az esetben miért maradt ki a Szabédi Graduál ismeretlen ősének 12 antifónája az Öreg Graduálból.

Látható, hogy az erdélyi unitáriusok újonnan felbukkant kézirata, a Szabédi Graduál anyaga az eddig ismert graduálokhoz csak részben kapcsolható. Az ismeretlen eredetű tételek azonban nagyrészt a többi unitárius graduálban is szerepelnek. Ezek összevetése és a többi frissen előkerült, 17–19. században íródott Graduale Sacrum típusú, másolt unitárius graduál közeljövőben tervezett vizsgálata talán ki fognak rajzolni egy elszigetelt, önálló, késői magyar gregorián énekhagyományt. Ez a folytonosnak tekinthető hagyomány pedig – friss ismereteink szerint – talán még a református és evangélikus graduálok 16–17. századi fénykoránál is erősebb lábakon állt.

14 Az Öreg Graduál eredetéről, nyomtatásáról és elterjedéséről bővebben lásd Kurta: i. m.

15 Vö. Ferenczi Ilona: „Kísérlet a liturgia egységesítésére az Erdélyi Fejedelemségben (a 17. század első felében)." *Magyar Egyházzene* 1993–1994 /1. 22–30.

ABSTRACT

PÉTER HOPPÁL*

THE GRADUAL OF SZABÉD

There are twenty-five hand-written protestant graduals containing medieval Gregorian ceremonial chants translated into Hungarian known to date, six of which were used by the Unitarians of Transylvania. The previously unknown gradual with a slightly imperfect front and back cover comprising 31 folios that has been discovered recently in the small Rumanian village of Szabéd (Săbed) in county Maros (Mureș) is considered special for several reasons. Under one of the hymns of the manuscript there is an inscription written by an unknown hand with a date from 1632 in it, which suggests that this is the oldest Unitarian gradual. The most substantial of the fifty-six titles the book contains are the compiled passion and the *oratio* (prayers) and the *lamentation* (laments) of Jeremiah. They are followed by a Te Deum reworded to reflect Unitarian dogmatic principles and–in line with the scheme of the ecclesiastical year–23 responsories, 21 prose psalms, 6 hymns, 1 Benedictus and 1 Magnificat. The cursive Hungarian scoring of medieval origins uses no keys and is fairly legible but is incomplete at places. The gradual of Szabéd is all the more special because twelve of its fifty-six titles contain responsories that do not appear in any other source. Unitarian graduals can be documented up to the 19th century–a study planned for the near future may even chalk out an isolated, independent tradition of late Hungarian Gregorian chant.

* Péter Hoppál, a teacher, conductor and ecclesiastical musician was born in Budapest, studied in Pápa and earned his diploma as a secondary school music teacher and conductor at the Faculty of Art of University of Pécs. His professors were Aurél Tillai and László Vidovszky. László Dobszay and Janka Szendrey were his Director of Studies and Supervisor, respectively, at the DLA course of Liszt Ferenc Academy of Music. He defended his thesis titled "Hungarian Protestant Passion" in 2006. As a result of his research conducted during the past ten years several previously unknown protestant graduals and legendries have been discovered which he presented at domestic and international forums. Currently he is the director of the Secondary Grammar and Elementary School of the Calvinistic College of Pécs and a visiting lecturer at University of Pécs.

Papp Anette

A MAGYAR GRADUÁLFORRÁSOK INTROITUSAI[1] ÁDVENTTŐL VÍZKERESZTIG

Egy, a közeljövőben megjelenendő munkám[2] a Spáczay, a Batthyány, az Eperjesi és az Öreg Graduál introitus-repertoárját tekinti röviden át, beazonosítja azok középkori előzményét, s röviden ismerteti a tételeket. Minthogy az alaposabb dallami elemzésekre ott nem tértem ki, most ezeket az introitus-dallamokat hasonlítom össze elsősorban a magyar középkori források tételeivel és néhány, a pentatonizáló dialektushoz tartozó területről[3] származó forrás introitusával.[4] A részletesebb dallami és szövegi elemzések célja egy olyan összehasonlító munka elvégzése volt, melynek során egyrészt arra keresem a választ, hogy az egyes graduál-introitusok mögött konkrétan milyen közelebbi vagy távolabbi zenei és szövegi minták állhatnak, másrészt hogy mennyire önálló a hagyományozott anyag: a graduál-introitusok csak a latin tételek fordítását adják-e, vagy vannak közöttük önálló, a középkori hagyományból vagy más protestáns területről nem dokumentálható tételek is.[5] A fentiek alapján a források introitusait egymás alá helyeztem,

1 A tanulmányhoz a következő cikkeket használtam: Bruno Stäblein: „Introitus." In: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Ed. Friedrich Blume. 1–15. Kassel–Basel: 1949–1973, 1375–1382. hasáb; James McKinnon: „Introitus." In: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel–Basel etc. 1994–, 1116–1126 hasáb; Ruth Steiner: „Introit." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. Stanley Sadie, 1–20. 281–284; James McKinnon: „Introit." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition.* Ed. Stanley Sadie, 2001; Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien I–III.* Leipzig: 1911, 1912, 1921. I/62–71., II/322–28; David Hiley: *Western Plainchant. A Handbook.* Oxford: 1993, 109–116.; Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve.* Budapest: Editio Musica, 1993, 300–303.

2 Papp Anette: „A protestáns graduálok introitusrepertoárja." In: *Tra le sollecitudini.* (előkészületben).

3 Az európai dialektusokról lásd Peter Wagner: „Der germanische Dialekt des gregorianischen Gesanges." In: uő: *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig I–II.* Leipzig: 1930–1932, II., V–XXXIV.

4 Minthogy ez az összehasonlító munka a graduáltételeket elsősorban a magyar középkori hagyománnyal veti össze, nélkülözi az alaposabb nemzetközi kitekintést. Azt, hogy egyes graduál-introitusoknak lehetnek-e kapcsolatai külföldi forrásokból dokumentálható tételekkel, csak néhány forrásból ellenőriztük. Az áttekintett források listáját *Az introitus-repertoár és forrásháttere* áttekintésben (69. oldal) közöljük.

5 Ugyanezek a kérdések már felvetődtek a graduálforrások antifóna-repertoárjának vizsgálatakor is. Bővebben lásd: Papp Anette: „A graduál-antifónák középkori kapcsolatai." In: *Socia exultatione.* A Rajeczky Benjamin születésének 100. évfordulóján tartott tudományos ülésszak előadásai. MTA – LFZE Egyházzenei Intézet, 2003, 135–151.

s a variánsok természetéből adódóan a következő szempontok szerint elemeztem a különbségeket:

– a felszínt érintő, jelentéktelen változatok (dallami bővülés–rövidülés, átmenő hangok, hajlítások különbségei, melizmák felbontása, kihagyása vagy megismétlése);

– a protestáns ízléssel bővített[6] többletszöveghez tartozó zenei megoldások;

– kontrafaktumok;

– önálló dallamalakok.

Az introitusokkal végzett összehasonlító munkának az adott különös fontosságot, hogy ugyan az introitus-repertoár térben és időben egységes, és a helyi szokások csak igen korlátozottan érvényesülnek benne, a dallamok a pentatonizáló dialektuson belül is lehetnek variábilisak.[7] Így tehát lehetnek olyan dallamfordulatok, jellegzetes dallami megoldások, amelyek „különféle történeti összefüggések elég biztos jelzésére, hagyománykörök határainak, hatások érvényesülésének megállapítására"[8] is utalhatnak. Ezeket a jellegzetes pontokat igyekeztem megkeresni és összevetni a graduálforrásokban található dallami megoldásokkal.

Végül úgy gondolom, hogy a vizsgálat kettős gyakorlati haszonnal is jár: egyrészt a tételek összegyűjtése és az esetleges középkori minták megadása a tárgy iránt érdeklődők számára a 16–17. századi magyar protestáns felekezetek főistentiszteleti tételeinek tanulmányozásához ad segítséget; másrészt a munka elvégzése egy praktikus, gyakorlati használatra szánt gyűjtemény előkészítését teszi lehetővé.

Az alábbiakban tehát azokat a jellegzetes dallami pontokat emelem ki, amelyek a középkori repertoárban nem egységesek, s ezekhez adom a graduál-introitusok dallami megoldásait. Azokra az egyéni eltérésekre, amelyek csak egy-egy forrást jellemeznek, és a graduál-introitushoz sem adnak közelebbi mintát, általában nem tértem ki. Az egyes tételeknél a lábjegyzetben kapjuk meg az introitus kezdősorát, a tétel verzusát, a forrást,[9] a foliószámot[10] és a tétel liturgikus helyét. A protestáns források tételeinek átírásakor a szövegek vegyes írásmódját a helyesírás mai szabályai szerint normalizáltam. Mivel az egyes tételek elemzésekor az egyházi év rendje szerint haladtam, jelen dolgozatban az Epifánia ünnepére rendelt introitus elemzéséig jutunk, mellyel a repertoár közel felét tekint-

6 Gyakorta a tételek a fordítás során olyan magyarázó, értelmező szövegtoldást kaptak, amelyek az eredeti, latin szöveg tartalmát újszövetségi kontextussal bővítik, kommentálják.

7 A zenei változatképzés gazdagságáról lásd Rajeczky Benjamin: „A mise énektételei." In: *Magyarország zenetörténete I. Középkor.* Szerk.: Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 347.

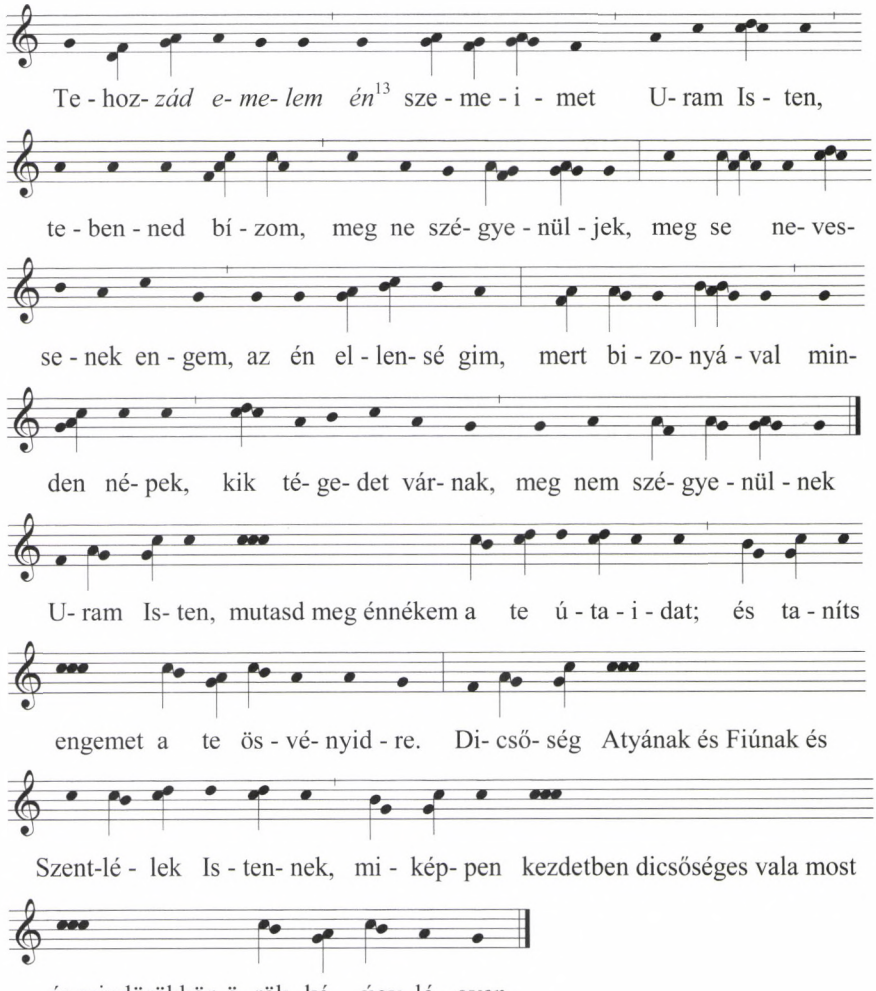
8 Uott.

9 A forrásokat rövidítéssel jelöljük. A rövidítések feloldását *Az introitus-repertoár és forrásháttere* áttekintésben (69. oldal) adjuk meg.

10 Néhány forrás esetében a foliószám helyett a következőket adjuk: GrStr: a fakszimile kiadás lapszámát, GrPa: a lap közepére nyomtatott oldalszámot, GrWro1 és GrPra3: a lapszéli kézzel írott számozást, GrPat: az eredeti nyomtatvány lapszámozását, GrLeip: a fakszimile kiadás lapszámát, Ba és Ep: a modern kiadás tételszámát.

hetjük át.[11] A fennmaradó tételeket egy későbbi időpontban a munka második részeként közlöm.

1. Tehozzád emelem – Ad te levavi[12]



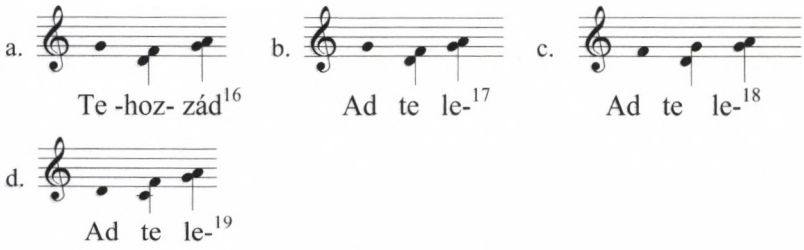
11 Az általam vizsgált graduálkötetek ádventi vasárnapokra, karácsonyra, vízkeresztre, virágvasárnapra, húsvétra, mennybemenetelre, pünkösdre, szentháromságvasárnapra és évközi időre adnak introitusokat. Arról, hogy a hazai reformáció hogyan vélekedett a középkorra kialakult ünnepnapok megtartásáról, illetve elhagyásáról, az 1562-es Debrecen–Egervölgyi hitvallás, az úgynevezett *Confessio Catholica* tartalmazza a legelső és legrészletesebb rendelkezéseket (a hitvallás szövegét közli: Kiss Áron: *A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései*. Budapest: 1881, 231–234.).

12 Tehozzád emelem *(Uram Isten mutasd)* ÖG 8., Adv. Ad te levavi *(Vias tuas)* GrStr 4., MissNot 1r., GrUl A1., GrFu 2r., GrBra2 1r., GrPa 8v., GrNyit 1r., GrPaul 1r., GrWro114r., GrPra1 32v., GrPra3 21v., GrFr 3r., GrPra2 20r., GrRom 1r., GrPat 1r., GrLeip 2. Cant 41. Psalm 7r., GrTr 15. Adv/D1.

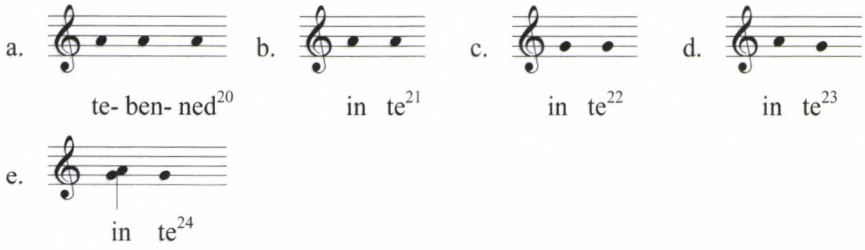
13 A *dőlt betűkkel* jelölt szakaszt az Öreg Graduálban szekunddal lejjebb csúszva találjuk.

A középkori hagyományban Ádvent első vasárnapjának misekezdő tétele Európa-szerte az *Ad te levavi* introitus. A latin darab szinte pontos fordítású párját a vizsgált graduálkönyvek közül csak az Öreg Graduál tartalmazza.

Az *Ad te levavi* introitus a különböző forrásokban többféle nyitóformulával indulhat: vagy felülről *(lásd az a–c. kottákat)*,[14] vagy az alaphangról indul a tétel *(lásd a d. kottát)*.[15]



A következő példában általában a késői esztergomi források dallami megoldása *(b. kotta)* egyezik ÖG formájával *(a. kotta)*, míg a régebbi esztergomi források és a német területről származó források dallama egyezik *(c. kotta)*. A két megoldás ötvözetét adják a közép-európai *(d. kotta)* és a ferences *(e. kotta)* forrás.



Az alábbi dallamszakasz megoldása a graduálkönyvben és a magyar középkori forrásokban egyező *(a–b. kották)*, míg a német területről származó források más dallamvariánst adnak *(4. kotta a szemközti oldalon)*:

14 GrTr-ben a laoni (L) és a Saint-Gall (SG) források tanúsága szerint a tétel liqvescens hanggal indul.

15 A *d*-ről induló nyitóformuláról lásd részletesebben: Szendrei Janka (ed.): *Graduale Strigoniense I–II (s. XV/XVI.)*. Musicalia Danubiana 12/1–2. Budapest: 1990, 1/45.

16 ÖG.

17 GrUl, GrNyit, GrPa, GrBra, GrPaul, GrWro1, GrPra1, GrPra2, GrPra3, GrRom.

18 GrFut.

19 GrStr, MissNot, GrPat, GrLeip, Cant, Psalm.

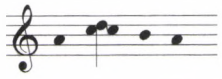
20 ÖG.

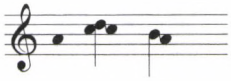
21 GrStr, GrPa, GrNyit.

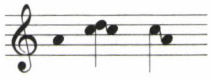
22 MissNot, GrFut, GrPaul, GrPat, GrLeip, Cant, Psalm.

23 GrUl, GrBra, GrWro1, GrPra1, GrPra2, GrPra3, GrRom.

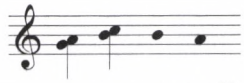
24 GrFr.

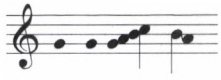
a. 
ne-ves-se-nek[25]

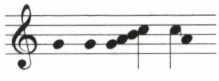
b. 
ir -ri - de[26]

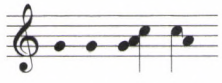
c. 
ir -ri - de[27]

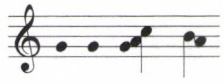
Az utolsó példánkban a késői esztergomi és a közép-európai források dallami megoldása *(b. kotta)* egyezik ÖG formájával *(a. kotta)*, a régebbi esztergomi és a pálos források dallama ezeknek közeli változatát adja *(c. kotta)*, míg GradPat és a ferences forrás *(d. kotta)*, valamint GrLeip és GrRom *(e. kotta)* a graduálpéldához távolabb eső dallami megoldást mutatnak:

a. 
el - len- sé- gim[28]

b. 
in -i - mi – ci[29]

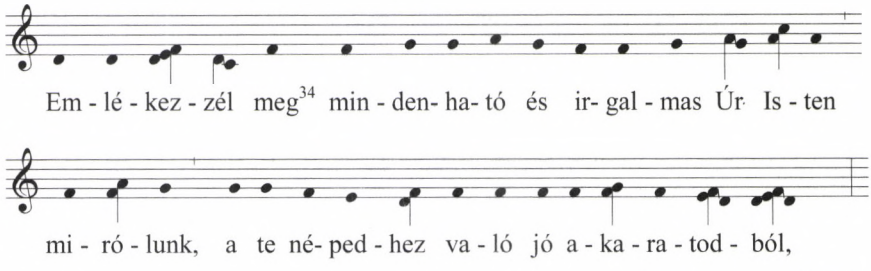
c. 
in- i - mi – ci[30]

d. 
in- i - mi – ci[31]

e. 
in- i - mi - ci[32]

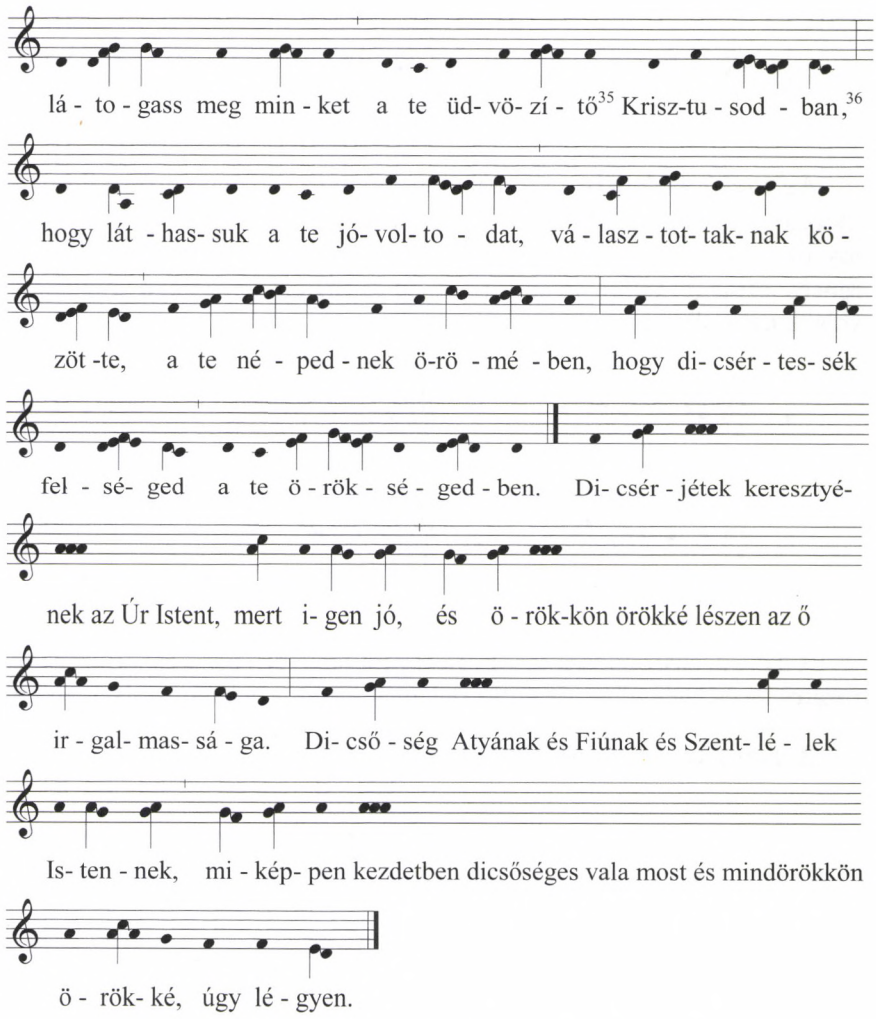
A dallami összevetések tanulsága szerint tehát ÖG dallamához a legközelebbi változatot Pa és Nyit adják, de GrStr dallama is csak a nyitóformulájában különbözik.

2. Emlékezzél meg – Memento nostri[33]



(folytatása az 58. oldalon)

25 ÖG.
26 GrStr, MissNot, GrPa, GrNyit, GrFut, GrUl, GrPaul, GrFr.
27 GrBra, GrPra3, GrPat, GrLeip, Cant, Psalm.
28 ÖG.
29 GrStr, GrPa, GrNyit, GrFut, GrUl, GrBra, GrPra1, GrPra3, Psalm.
30 MissNot, GrPaul.
31 GrPat, GrFr.
32 GrLeip, GrRom.
33 Emlékezzél meg *(Dicsérjétek keresztyének az Úr Istent mert igen jó)* ÖG 9. Adv. Memento nostri *(Peccavimus cum patribus nostris)* GrStr 9., MissNot 8r., GrUl A14v., GrBra 9v., GrNyit 6r., GrKa1 F7v., GrWro1 20v., GrPra3 31v., GrPat 8v., Cant 52., Adv/D4. Memento nostri *(Confitemini Domino quoniam bonus)* GrFu 7v., GrPa 11r., GrPra1 38v., 653 26r., GrLeip 12, GrTr 29. Adv 104.
34 A tétel első szakaszának *(Emlékezzél meg)* kottája terccel feljebb csúszott. A folytatásban *(mindenható…)* a lejegyzés jó.



Mivel Advent negyedik vasárnapjának sokáig nem volt saját miséje, így erre a napra több középkori kódex is a kántorböjti szerdáról és a hajnali Rorate-misékről átvett *Rorate caeli* introitus használatát írja elő.[37] A magyar források – több pentaton dialektusterületről származó kézirattal egyezően – a *Memento nostri* introitust énekeltetik ezen a vasárnapon.[38] Az introitus verzusa a középkori forrásokban nem egységes: *Confitemini Domino quoniam bonus...* vagy a források többségében *Peccavimus cum patribus nostris...* szöveg kapcsolódik az antifónához.[39] Az ÖG-ba a

35 Orig.: *f* helyett *a*.

36 A *Krisztusodban* résztől a *választottaknak* szakaszig eredetileg terccel feljebb kottázva.

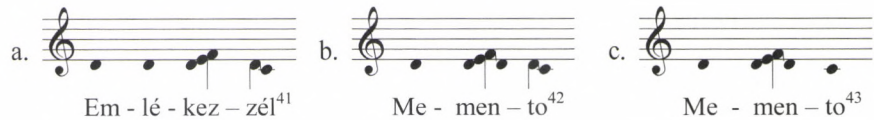
37 A „kántorböjtről" részletesebben lásd: Dobszay László: „Mi a »kántorböjt«?" *Gondolkodó Füzetek* 19 (2004), 14–16.

38 A *Memento nostri* introitus első forrásáról lásd bővebben: Szendrei Janka (ed.): *Graduale Strigoniense*: i. m. 12/1, 47.

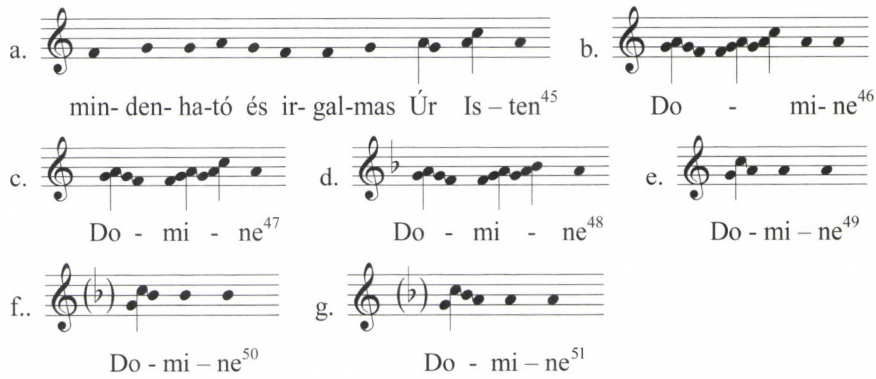
39 Annak ellenére, hogy a zsoltárversek közül a *Confitemini* látszik ősibbnek, több középkori forrás is a *Peccavimus cum patribus* verset adja az introitushoz. Bővebben lásd: uott.

Confitemini fordítása került: *Dicsérjétek keresztyének az Úr Istent mert igen jó…* Az ÖG introitusdallama a középkori mintához képest több melizmát elhagy, vagy egy-egy melizmát hangokra bont: általában dallama egyszerűbb, szillabikusabb és a melizmabontásoknak köszönhetően a graduáltétel szövege magyarázó–kiegészítő betoldásokkal, illetve újszövetségi kontextussal bővült.

Az első példában a graduáltétel dallamával *(a. kotta)* csak két középkori forrás megoldása egyezik *(b. kotta)*, míg a vizsgált összes többi forrásban a kérdéses helyen clivis helyett punctum áll[40] *(c. kotta)*:



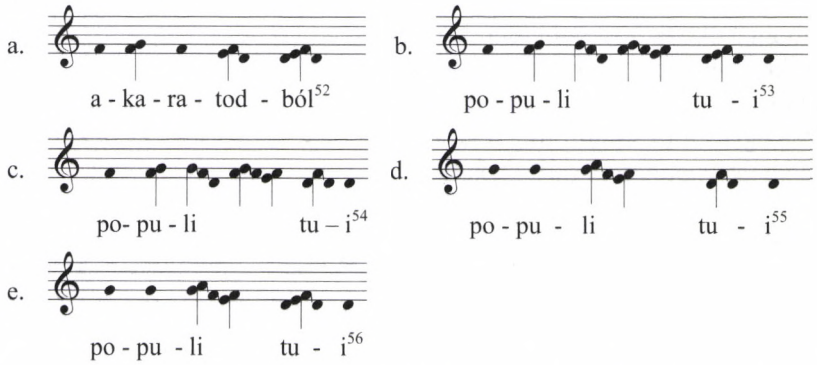
A bevezetőben említett melizmabontást a következő példa mutatja: ÖG *(a. kotta)* az esztergomi források hosszabb melizmáját *(b–c. kották)* önálló hangokra bontja, és egyéni, kiegészítő jellegű szöveggel látja el. A vizsgált források közül GrPat ad az esztergomi változathoz közelebb eső, de diatonizáló példát *(d. kotta)*, míg a többi forrásból hiányzik a hosszú melizma[44] *(e., f., g. kották)*:



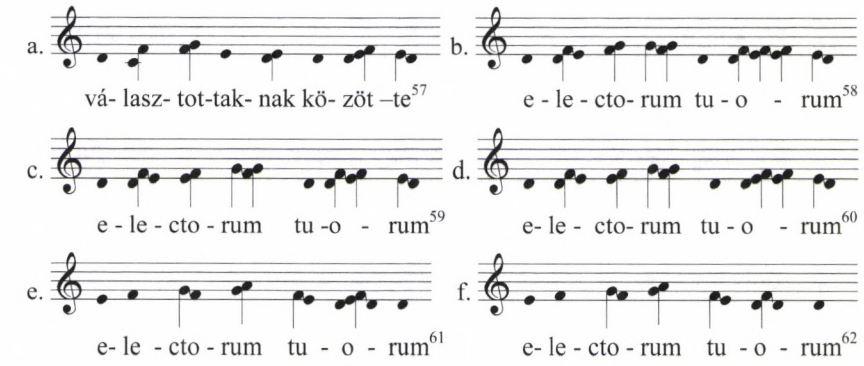
A melizmabontások mellett a hangcsoportok kihagyásával is egyszerűsödhet a graduáltétel *(a. kotta)*, amelynek kiindulópontjául valamely esztergomi forrás *(b–c.*

40 GrTr tétele és a Saint-gall (C) neumák is punctumot adnak.
41 ÖG.
42 GrFut, GrNyit.
43 Az összes többi forrás változata.
44 GrTr tételéből hiányzik a hosszú melizma, de a Sankt-Gallen-i forrás (C) lejegyzése nagy melizmát jelöl.
45 ÖG.
46 GrStr, GrFut, GrNyit.
47 MissNot.
48 GrPat.
49 GrUl, GrPra3.
50 GrBra, GrKa1, GrWro1, GrPra2, GrLeip, Cant.
51 GrPra1.

kották) dallama szolgálhatott, hiszen a német területek és a közép-európai források *(d., e. kották)* dallamai más variánst mutatnak:

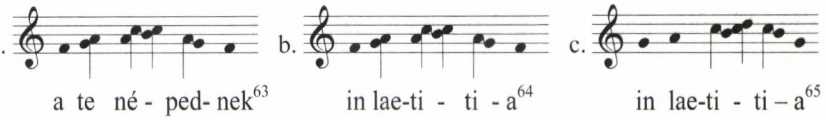


A következő példák is azt mutatják, hogy bár a graduáldallamhoz *(a. kotta)* egyik forrásban sem találunk hangról hangra azonos változatot, mégis az esztergomi forráscsoport tételei *(b., c., d. kották)* hozzák a graduálhoz legközelebbi variánst, míg a közép-európai és német területekről származó források introitusai *(e., f. kották)* ÖG dallami megoldásától távolabb állnak:



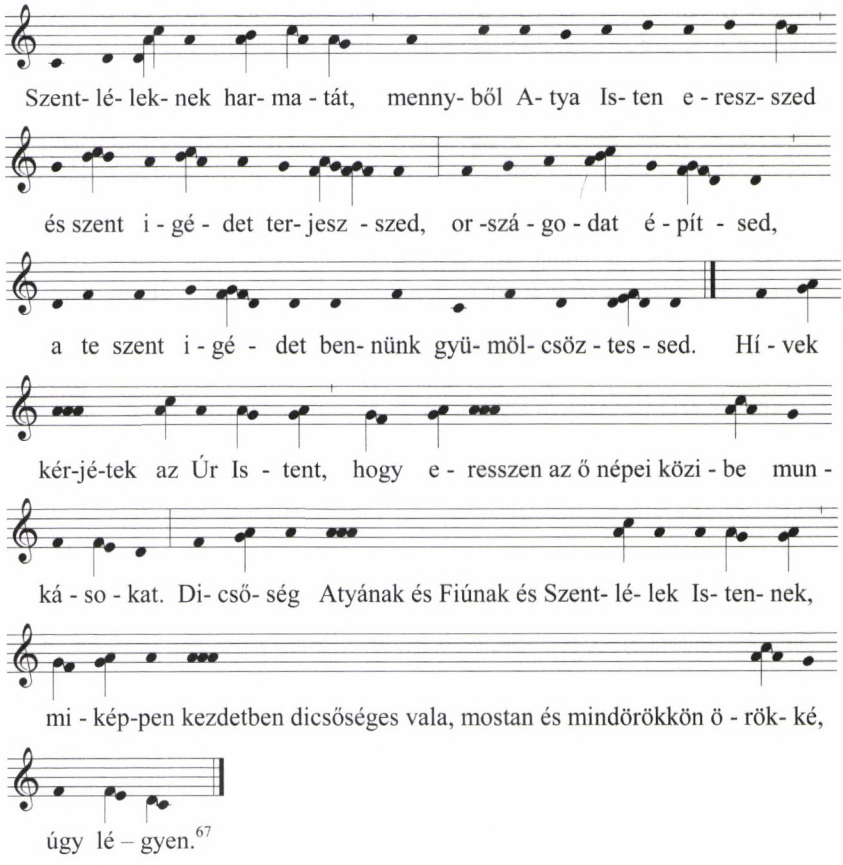
Utolsó példánkban szintén az esztergomi rítusterület forrásaiban *(b. kotta)* találjuk a graduáltétellel *(a. kotta)* egyező dallamot, míg a többi forrás a magyar változattól eltérő variánst használ:

52 ÖG.
53 GrFut, GrPa.
54 GrStr, GrNyit. MissNot ennek közeli variánsát adja.
55 GrBra, GrPra1, GrPat, GrLeip, Cant.
56 GrUl, GrKa1, GrWro1, GrPra2, GrPra3.
57 ÖG.
58 GrFut, GrPa, GrNyit.
59 GrStr.
60 MissNot.
61 GrKa1, GrPra1, GrPra2, GrPra3.
62 GrWro1, GrLeip, Cant.



Az elemzések alapján az rajzolódott ki, hogy a graduáldallammal a legtöbb egyezést (a kiválasztott pontok mindegyikében azonos ÖG változatával) GrFut tétele mutatja, de közeli változatokat ad GrNyit és GrPa introitusa is.

3. Szentléleknek harmatát – Egek harmatozzatok – Rorate caeli[66]



63 ÖG.

64 GrStr, MissNot, GrFut, GrNyit. GrPa közeli változatot ad!

65 GrUl, GrKa1, GrWro1, GrPra1, GrPra2, GrPra3. Bra, GrPat, GrLeip, Cant közeli változatot adnak.

66 Egek harmatozzatok *(Az egek az Isten dicsőségét beszélik)* Ep 35., Adv. Szentléleknek harmatát *(Hívek, kérjétek az Úr Istent)* Ba 265, Adv, ÖG 131., Pent. Rorate caeli *(Caeli enarrant gloriam Dei)* GrStr 241, GrUl A2^{v}., Annunt. BMV. MissNot 4^{r}., GrFu 3^{v}., GrBra 4^{v}., GrWro1 16^{v}., GrPra1 35^{r}., GrPra2 22^{v}., GrPra3 25^{v}., GrFr 9^{v}., GrPat 4^{r}., GrLeip 6., Adv/H3/f4. GrPaul 3^{r}., GrRom 9^{r}., Psalm 10^{v}., GrTr 34., Adv/D4. GrPa – a lap széle teljesen roncsolt, semmilyen számozás nem látható –, GrNyit 2^{r}., Adv/BMV. Cant 181., Visit. BMV.

67 Ba alapján közölve.

Az előbbiekben már említett *Rorate caeli* introitus a magyar középkori forrásokban a kántorböjt szerdájára vagy Annuntiatio ünnepére rendelve jelenik meg. A graduálforrások közül Ep szerint ádventi introitus,[68] s szövegében a latin verzió elég pontos fordítása. Ba és ÖG darabjának szövege egymással megegyezik, a latinhoz képest új változat, de míg Ba *Rorate Coeli* felirattal még ádventi introitusnak jelöli, addig ÖG már (valószínűleg az új szöveg miatt) pünkösdi introitusként közli.[69] Mivel a *Szentléleknek harmatát* szöveg latin előzményére a középkori repertoárban nincs példa (mind az antifóna, mind a verzus szövege új),[70] itt valószínűleg egy olyan új, protestáns alakítású szöveget illesztettek a dallamhoz, amelyet talán valamely protestáns – akár az alább közölt, a Lossius-gyűjteményből[71] vett – magyarázatból kiindulva szerkeszthettek. Lossius gyűjteményében a Rorate caeli introitushoz kapcsolódó magyarázat:

> Est locus desumptus ex Esaiæ cap. 45. Et sunt verba μιμητικά populi Iudaici, in captivitate Babylonica, quibus petit favorem Dei, remissionem peccatorum & liberationem ex ea captivitate, in quam propter peccata abductus fuit. Quasi dicat: Quia nemo est, qui nos eripere posset, (omnes enim peccaverunt) Vos, o cœli, rorate, & depluite iusticiam, contingat nobis remissio peccatorum, & Spiritus sanctus, qui nos gratia sua perfundat. Ecclesia ad Mariam & incarnationem Filii Dei accommodavit, quasi sit petitio, ut mittatur promissus Messias in carnem.
> Bifariam exponitur hic locus psalmi 18. Primo de creatione cœlestium corporum, quæ testatur de omnipotentia & sapientia creatoris, Rom. 1. Secundo de Apostolis, qui cœli vocantur, quod cœlestem doctrinam Evangelii annuntiant mundo, & gloriam Dei, hoc est, misericordiam & bonitatem Dei enarrant, exhibitam generi humano per Christum. Sicut eodem Psalmo dicitur: In omnem terram exivit sonus eorum. Eodem modo interpretatur Psalm. Paulus Rom. 10.
>
> *(A hely Ézsaiás 45. fejezetéből van véve. A zsidó nép szavait jeleníti meg a babiloni fogságban, amelyekkel Isten kegyelmét kéri, a bűnök bocsánatát és a szabadulást a fogságból, amelybe bűnei miatt hurcolták el. Mintha azt mondaná: Mivel senki nincs, aki kiszabadíthatna minket (mert mindnyájan vétkeztek), ti, ó egek, harmatozzatok, és essétek az igazságosságot, jusson részünkül a bűnök bocsánata és a Szentlélek, aki árasszon el minket kegyelmével! Az Egyház Máriára és az Isten Fiának megtestesülésére alkalmazta, mintha kérés volna, hogy küldessék el testben a megígért Messiás.*
> *Kétféleképpen értelmezik a 18. zsoltárnak ezt a helyét. Egyrészt az égitestek teremtésére vonatkoztatják, amely Isten mindenhatóságáról és bölcsességéről tanúskodik (Római levél 1.). Másrészt az apostolokról, akik egeknek vannak nevezve, mivel az evangélium mennyei tanítását hirdetik a világ-*

68 A graduál arra vonatkozóan, hogy melyik ádventi vasárnapra rendeli a tételt, nem közöl adatot.

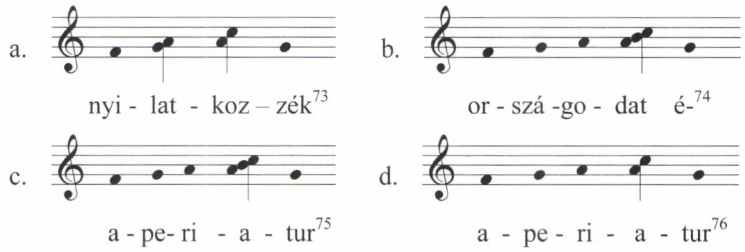
69 ÖG dallama többszörösen elcsúszott, de valószínű, hogy azonos (vagy közeli változata) Ba tételével.

70 Bár a *Rorate caeli* introitushoz cseh területen már a késő középkorban készítettek trópusokat (erről bővebben: Stäblein: i. m. (1. lábjegyzet) 1380–1381., ezek egyike sem köthető a *Szentléleknek harmatát* szöveghez.

71 A Lucas Lossius lüneburgi rektor által szerkesztett latin nyelvű, szertartási éneket tartalmazó gyűjtemény a német evangélikus terület legnagyobb hatású karkönyvének számított. A könyv 1553 és 1579 között öt kiadást ért meg. Bővebben lásd Theobald Schrems: „Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten." *Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz XV. Heft*, Freiburg: 1930.

nak, és Isten dicsőségéről, vagyis Isten irgalmasságáról és jóságáról beszélnek, amelyet az emberi nemnek Krisztus által kinyilvánított. Amint ugyanabban a zsoltárban áll: „Minden földre kimégyen az ő hangjuk." Ugyanígy értelmezi a zsoltárt Pál a Római levél 10. fejezetében.)[72]

Bár e darabnál a középkori források dallamai elég egységesek, mégis van néhány olyan eltérő részlet amely jellegzetes területi megoszlást mutat. Első példánkban a két graduáltétel olyan különböző dallami megoldással él, melyet a középkori források eltérő változatai is igazolnak: Ep *(a. kotta)* variánsa az európai pentatonizáló dialektusterület forrásainak *(d. kotta:* német és közép-európai források) dallamával egyezik, míg Ba és ÖG *(b. kotta)* megoldásának mintáját a magyar esztergomi források dallamában *(c. kotta)* találhatjuk.



A kiemelt példából az tűnik ki, hogy Ep introitusának dallama egy európai (német) mintát követ, míg Ba és ÖG tétele egy, a központi magyar területről származó mintához igazodik. Ezt a jól kitapintható különbséget a graduálforrások további introitusaiban is még látni fogjuk.

4. Gyermek születék – Gyermek Krisztus Urunk – Puer natus est[77]

A *Puer natus est* tétel Európa-szerte a karácsonyi nagymise introitusa.[78] A tétel dallama a különböző középkori forrásokban meglehetősen egységes formát mu-

72 Földváry Miklós István fordítása szerint.

73 Ep.

74 Ba, ÖG.

75 GrStr, MissNot, GrFut, GrPa, GrNyit, GrPaul.

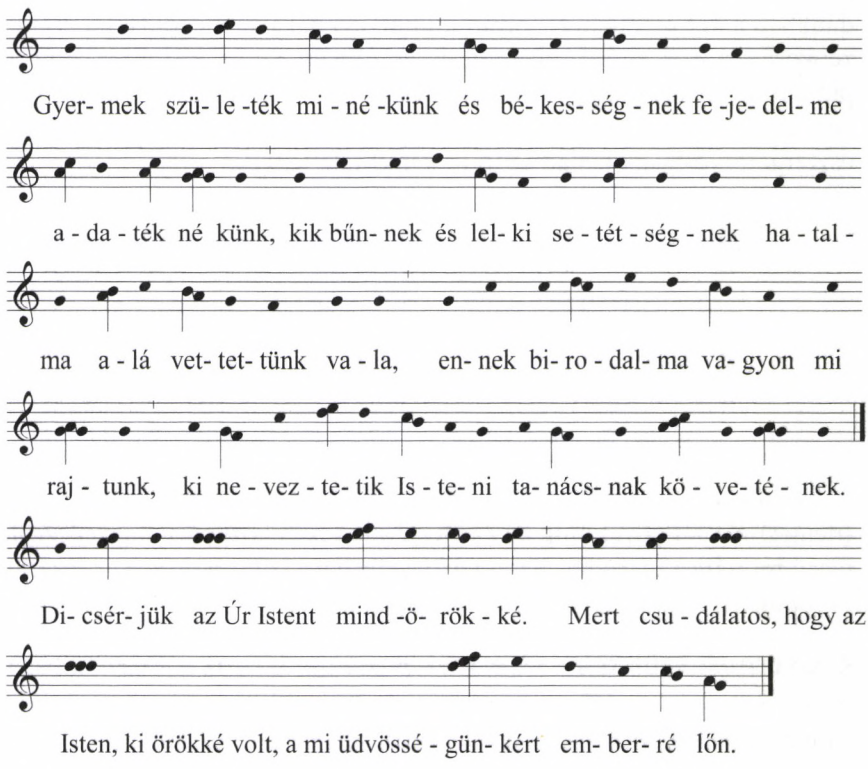
76 GrUl, GrBra, GrWro1, GrPra1, GrPra2, GrPra3, GrFr, GrRom, GrPat, GrLeip, Cant.

77 Gyermek születék *(Énekeljetek az Úrnak új éneket)* Ep 33., Nat. Gyermek Krisztus Urunk *(Dicsérjük fejenként az Úr Krisztus Jézust)* Spá 253., Nat. Gyermek születék (Dicsérjük az Úr Istent mindörökké) Ba 266., ÖG 252., Nat. Puer natus est *(Cantate Domino canticum novum)* GrStr 14., GrFu 10^{v}., GrPa 14^{r}., GrNyit 8^{v}., GrSz 5^{v}., GrPaul 5^{r}., GrBra 13^{v}., GrWro1 23^{v}., GrPra1 41^{r}., GrPra2 A19^{v}., GrPra3 36^{v}., 604 8^{r}., GrRom 29., GrPat 12^{v}., GrLeip 18., GrTr 47., Nat/M3. Cant 54., In festum Nativitatis Christi. Psalm 17^{r}., In die Nativitatis Domini.

78 A középkori hagyományban december 24., Karácsony vigíliája saját misét kapott, melynek introitusa: *Hodie scietis*. A három karácsonyi mise introitusai a következők: éjféli mise: *Dominus dixit*, hajnali mise: *Lux fulgebit* és a nagymise: *Puer natus est*. A magyar protestáns graduálforrások csak a nagymise introitusát őrizték meg, bár az éjféli istentisztelet megtartásának hagyományára mutat rá Czeglédy Sándor: „Emberi hagyományok ostorozása" című cikkében *(Református Egyház* 1964, 59–63.),

(folytatás a 64. oldalon)

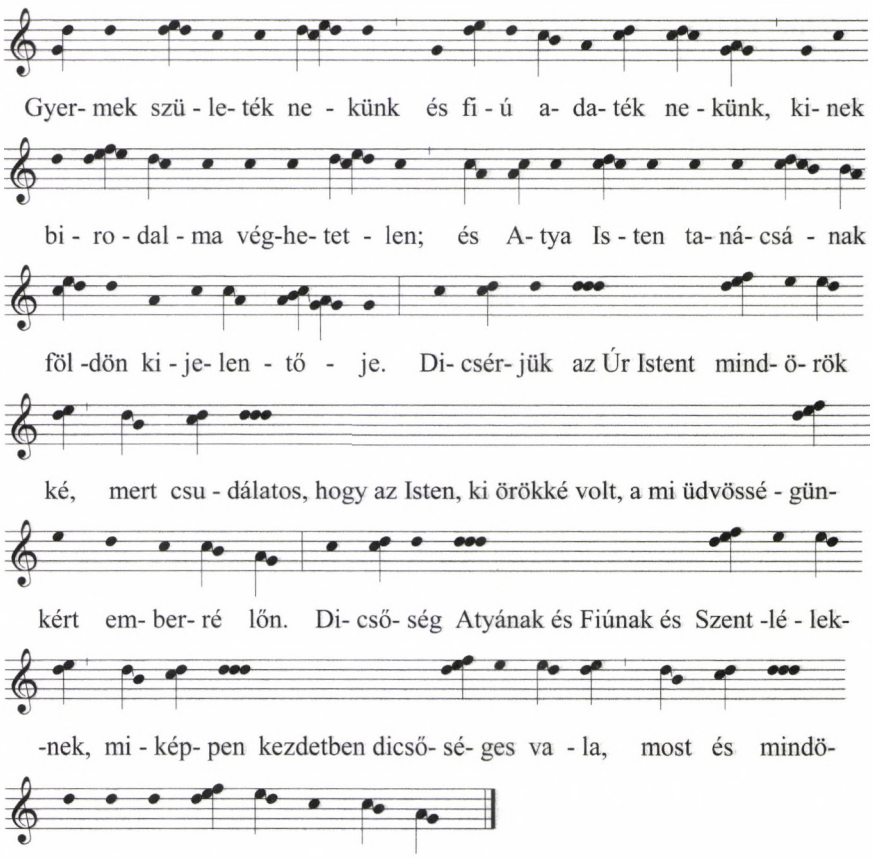
tat. A graduálok közül Ba és a vele egyező ÖG olyan önálló alkotású dallamot tartalmaz, amelynek mintáját a vizsgált forrásokban nem találtuk.[79] Az önálló dallamhoz viszont olyan szöveget ad a két graduálforrás, amelynek tartalma a latin minta alapján – néhány protestáns ízlésű magyarázat betoldásával – jól követhető:



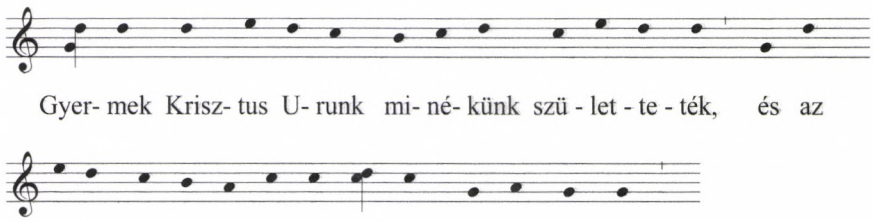
A források közül Spá hozza a középkori introitushoz legközelebb álló verziót: a dallam – a szöveg miatt néhány kihagyással vagy összevonással – szinte azonos GrFut vagy GrStr (kései források) variánsával.

(folytatás a 63. oldalról)
melyben Kabai Bodor Gellért debreceni lelkipásztornak a 17. század második felében írt traktátusát elemzi: „A pápista maradványok felsorolását Kabai a karácsony éjjeli összejövetelekkel kezdi. Ezek az istentiszteletek sok gyülekezetben megvannak és azt a benyomást keltik, mintha a karácsony szentebb volna a közönséges vasárnapoknál. A karácsonyi vigília maradványának, az éjféli misének ez a hatása egyházunkban sokfelé továbbra is megmaradt; csak a XVIII. század vége felé tűnnek el a karácsony esti és éjjeli istentiszteletek." I. m. 59.

79 A graduáldarab mintáját talán valamely canticum-antifóna jelenthette (például: *Puer qui natus est* – lásd: *Antiphonen*. Ed.: László Dobszay, Janka Szendrei. Monumenta Monodica Medii Aevi Band V. Kassel etc.: Bärenreiter, 1999, 7233. számú tétel.)

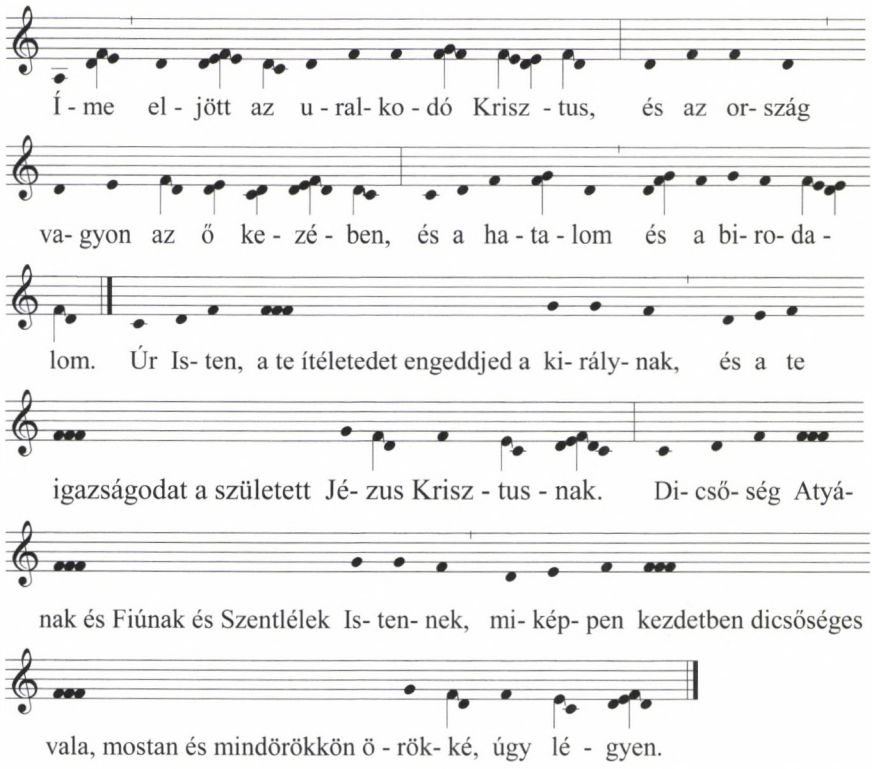


Ep tétele szinte végig szillabikus; az introitus-antifónákat általában végigfonó két-háromhangos melizmák itt teljesen hiányoznak:

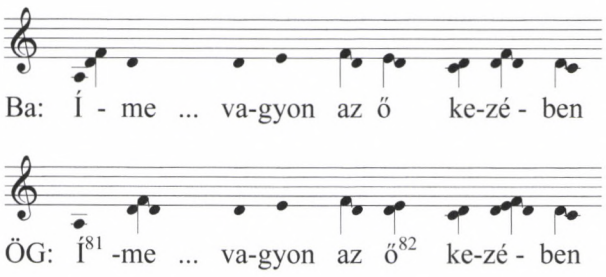


E felbontásokra talán azért volt szükség, hogy a protestáns ízléssel bővített (és magyarázó jellege miatt jócskán megnövekedett) szöveget a dallamhoz illeszthessék. A tétel dallami megoldásai között sok az olyan önálló alakítás, amely egyetlen más, általam vizsgált forrásban sem található.

5. Íme eljött – Ecce advenit[80]



Az *Ecce advenit Dominator* introitus fordítását két graduálkötetben is megtalálhatjuk. A két tétel szövege azonos, dallamuk csak a következő helyeken tér el:



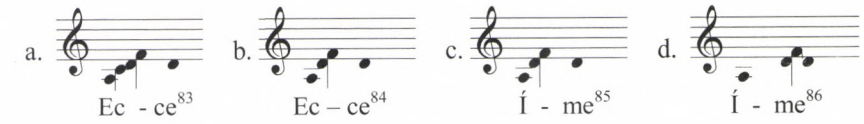
80 Íme eljött az uralkodó Krisztus *(Úr Isten, a te ítéletedet)* ÖG 33, Nat, Ba 267., Ep. Ecce advenit Dominator *(Deus, judicium tuum)* GrStr 219., MissNot 19^{v}., GrUl B7^{v}., GrFut17^{v}., GrPa 18^{r}., GrNyit 8^{v}., GrSz 7^{r}., GrFelv 11^{v}., GrPaul 7^{v}., GrErd 7^{r}., GrBra 22^{v}., GrWro1 28^{r}., GrPra1 45^{v}., GrPra2 13^{v}., GrFer 39^{r}., GrRom 47., GrPat 18^{r}., GrLeip 27., Cant 65., Psalm 35^{v}., GrTr 56., Ep. (GrKa138^{r}. – csak az introitus verzusának töredéke.)

81 Eredetileg *h*, valószínűleg elírás.

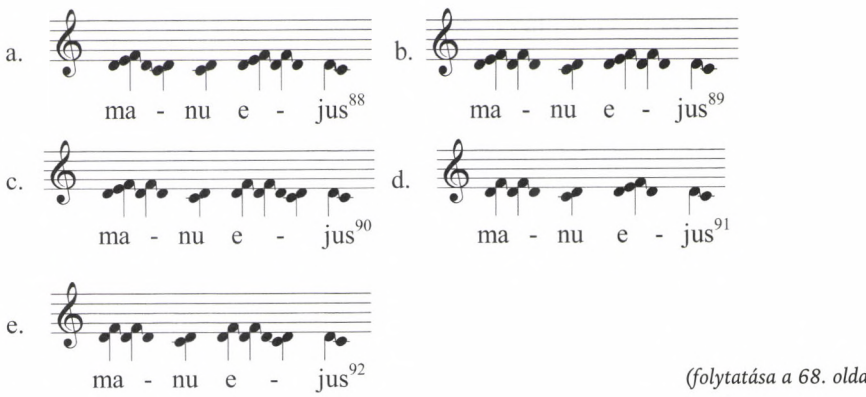
82 A clivis helyén talán elírás miatt áll pes, de az is lehet, hogy a pes csúszott egy szekunddal feljebb. Bővebben lásd a következő kottapéldákban a *manu* szakasz (GrStr és GrPaul) megoldásait!

A liturgikus rendeltetés is különbözik: Ba a középkori minta liturgikus helyét nem változtatja meg, így a darabot Epifánia ünnepéhez kapcsolja, ÖG viszont – hasonlóan a már az előbbiekben említett *Szentléleknek harmatját* kontrafaktumhoz – ezt a tételt sem eredeti helyén, Epifánia ünnepére, hanem karácsonyi introitusként adja.

Az *Ecce* introitus a különböző középkori forrásokban általában azonos nyitóformulával indul *(a. kotta)*. Kivételt képez GrPra megoldása *(b. kotta)*, mely megegyezik Ba dallamával *(c. kotta)*. ÖG formulája *(d. kotta)* Ba – és GrPra – változatához áll közel:

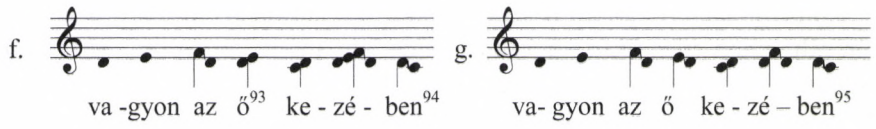


A következő példában GrStr és GrPaul variánsa *(a. kotta)* áll a legközelebb ÖG és Ba formájához *(f., g. kották)*, míg a többi esztergomi, német és közép-európai források dallamának első fele több esetben egyezik, csak a folytatásban térnek el egymástól *(b., c., d., e. kották)*. A többi források dallamai általában e megoldások ötvözetét adják.[87]

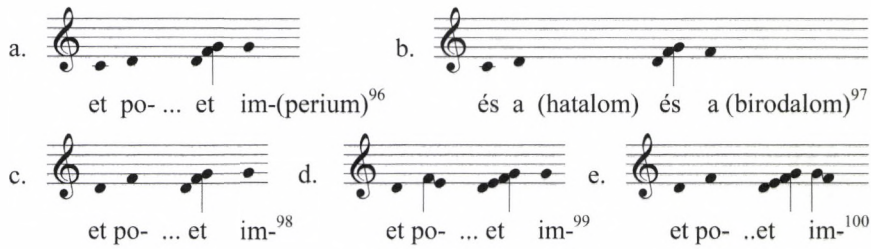


(folytatása a 68. oldalon)

83 Az általunk vizsgált középkori források, GrPra1 és GrFer kivételével. GrPra1 megoldását lásd a *b. kottá*ban.
84 GrPra1.
85 Ba.
86 ÖG.
87 GrNyit, GrSz, GrErd, GrPat, GrLeip, GrPra2, Cant. Csak GrFer és GrRom dallamai élnek a többi forráshoz képest önállóbb megoldással.
88 GrStr, GrPaul.
89 MissNot, GrFut, GrBra.
90 GrUl, GrFelv, GrWro1.
91 GrPa.
92 Cant.



Az utolsó példánkban ismét azt láthatjuk, hogy GrStr és GrPaul egyéni megoldása *(a. kotta)* megmarad a graduálok dallamfordulatában *(b. kotta)*, míg a többi esztergomi, német és közép-európai források egymáshoz közel álló variánsokkal élnek *(c., d., e. kották):*



Az összevetések tanulsága szerint tehát a graduáltételek dallamváltozatához GrStr és GrPaul alakításai állnak a legközelebb.*

93 A lehetséges elírásról lásd a 82. számú lábjegyzetet.
94 ÖG.
95 Ba.
96 GrStr, GrPaul.
97 Ba, ÖG.
98 MissNot, GrNyit, GrSz, GrLeip, Cant.
99 GrUl, GrBra, GrPat, GrWro1, GrPra1, GrPra2.
100 GrFelv. GrFelv formájához hasonlóan, a többi források dallamai (GrPa, GrErd, GrRom) általában a *c–d kották* megoldásának ötvözetét adják.

* A tanulmány a Bolyai János kutatási ösztöndíj támogatásával készült.

Az introitus-repertoár és forrásháttere

Elsőként a források rövidítését olvashatjuk, majd a forrás nevét. A következő adat az őrző könyvtár helyét és a forrás jelzetét adja, végül az esetleges modern kiadás adatai következnek. A Magyarországon őrzött, illetve a magyar eredetű középkori források esetében Szendrei a forrásról bővebb tájékoztatást nyújtó katalógusának[101] sorszáma olvasható.

Ba	Batthyány Graduál; Gyulafehérvár, Batthyáneum I, 40. Modern kiadása: *Graduale Ráday XVII.* Edited and introduced by Ilona Ferenczi. (Musicalia Danubiana 16.) Budapest: 1997. Szendrei C 52.
Cant	Franz Eler: Cantica sacra, partim ex sacris literis desumta... Jacobus Wolff. Hamburg, 1588; (latin nyelvű protestáns karkönyv). Modern kiadása: Franz Eler: *Cantica sacra.* Edited and introduced by Klaus Beckmann. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 2002.
Ep	Eperjesi Graduál; OSzK Kézirattára, Fol. Hung. 2153. Modern kiadása: *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635.* Edited and introduced by Ilona Ferenczi. (Musicalia Danubiana 9/1–2.) Budapest: 1988.
GrBra2	Brassói II. Graduale; Nagyszeben, Brukenthal Könyvtár tárló, Ms. 759. 16. sz. eleje. Szendrei C 38.
GrCra	Krakkói Graduale; 1543. Kraków, Biblioteka Kapitulna, MS. 46.[102]
GrErd	Erdélyi Graduale; 1534. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, fol. lat. 3815. Szendrei C 37.
GrFelv	Felvidéki Graduale („Szentjobbi Graduale"); Gyulafehérvár, Batthyáneum R. I. 96[103] 14. század. Szendrei C 49.
GrFr	Ferences Graduale; Budapest, Egyetemi Könyvtár, Cod. lat. 123. 14. század első fele. Szendrei C 68.
GrFut	Futaki Ferenc gradualéja; 1463. Istanbul, Topkapi Saray, Nr. 2429. Szendrei C 45.
GrGyergy	Gyergyói Graduale; Gyulafehérvár, Batthyáneum R. IX. 57. 15. század vége–16. század eleje.[104]
GrKa1	Kassai Graduale I.; Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a. 16. század eleje. Szendrei C 25.
GrKol	Kolozsvári Graduale; Gyulafehérvár, Batthyáneum, Mss. I. 1.[105] 1528 előtt. Szendrei C 51.

101 Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai.* Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1. Szerk.: Albert Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981.

102 A forrásról bővebben lásd: Jerzy Pikulik: „Analiza Źródłoznawcza rękopisu muzycznego MS 46 z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu." In: Ed. J. Pikulik: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia. I/2.* 1976, 9–47.

103 A forrásról bővebben lásd: Merczel György: *A Batthyány könyvtár kottás forrásai.* Kiadatlan doktori értekezés. Budapest: 2001, 148–166.

104 A forrásról bővebben lásd: uott 133–147.

105 A forrásról bővebben lásd: uott 167–179.

GrLeip Lipcsei St. Thomas Graduale; facsimile kiadása: Peter Wagner: *Das Graduale der St. Thomas Kirche zu Leipzig. I–II.* Publikationen älterer Musik. 1930, 1932.

GrNyit Nyitrai Graduale; Pozsony, Státny Slovensky Ustredny Archiv, új őrzőhelye: Káptalani Könyvtár, 67 (olim Knauz 71). 16. század eleje. Szendrei C 79.

GrPa Patai Graduale; Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, fol. lat. 3522. 16. század első fele. Szendrei C 102.

GrPat Passaui Graduale; fakszimile kiadása: Christian Väterlein: *Graduale Pataviense. Wien, 1511.* (Das Erbe Deutscher Musik Bd. 87.) Kassel–Basel–London: Bärenreiter, 1982.

GrPaul Újhelyi pálos Graduale; 1623. Budapest, Egyetemi Könyvtár A 115. Szendrei C 105.

GrPra1 Prágai Graduale; Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, B 1714. 15. század.

GrPra2 Prágai Szent Máté székesegyház graduáléja; Praha, BU, XII A 21. 15. sz.[106]

GrPra3 Hradec Králové, Muzeum Východních Čech 40 (II A 2) 1470 körül.[107]

GrRom Graduąle Romanum; Kraków 1651. Częstochowa, Bibl. Sem. Duch., sine sign.

GrStr Esztergomi „Bakócz" Graduale; Modern kiadása: *Graduale Strigoniense I-II (s. XV/XVI).* Edited and introduced by Janka Szendrei. (Musicalia Danubiana 12/1–2.) Budapest: 1990, 1993. Szendrei C 15.

GrSz Szántó András gradualéja; Budapest, Egyetemi Könyvtár A 114. Szendrei C 123.

GrSzep Szepesi Graduale; 1426. Szepesi Káptalani Könyvtár, Ms. Mus. 1. Szendrei C 84.

GrTr Graduale Triplex. Solesmes 1979.

GrUl Ulászló Graduale; Esztergom, Főszékesegyázi Könyvtár Mss. I. 3.; 16. század eleje. Szendrei C 5.

GrWro1 Wrocławi Graduale; 1416. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 7566.[108]

106 A forrásról bővebben lásd: Václav Plocek: Catalogus codicum notis musicis instructorum, qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae – in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur I–II. Pragae: 1973, II/430–433.

107 A forrásról bővebben lásd: J. Černý: „Soupis hudebních rukopisů muzea v Hradaci Králové." In: *Miscellanea Musicologica* XIX, 1966.

108 A forrásról bővebben lásd: Szendrei Janka: „Staff Notation of Gregorian Chant in Polish Sources from the Twelfth to the Sixteenth Century." In: *Notae musical artis. Musical notation in Polish sources 11th–16th century.* Studies ed. by Elżbieta Witkowska-Zaremba. Kraków: Musica Iagellonica, 2001, 227.

HG 1574 Komjáti Graduál; Fakszimile kiadása az OSzK példánya alapján: *Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek és imádságok, Komjáti 1574*. Edited and introduced by Gabriella Hubert. A fakszimile szövegét gondozta Kőszeghy P. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13. (Szerk.: Kőszeghy P.) Budapest: 1986.

Lel Leleszi Vesperale; Sopron, Állami Levéltár, jelzet nélkül; korábban: Leleszi premontrei kolostor, majd Jászó, Premontrei Prépostsági Könyvtár „Kézirat 93". Szendrei C 77.

MissNot Esztergomi Missale Notatum; Facsimile kiadása: (Ed.:) Janka Szendrei and Richard Rybarič: *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio.* (Musicalia Danubiana 1.) Budapest: 1982. Bratislava, Archiv Mesta EC Lad. 3. és EL 18. = Knauz No. 10. Szendrei C 17.

ÖD Öreg debreceni énekeskönyv; „Isten közönséges tiszteletére rendeltetett ÉNEKES KÖNYV; Mellyben vagynak Hymnusok, 'Sóltárokból szereztetett Ditséretek, innepekre és egyéb alkalmatosságokra tartozó régi Istenes Énekek. Most újra értelmesebben, tisztábban és nagyobb vigyázással, mint ennek-előtte, az Énekek Rendjeiknek s Verseiknek illendő fel-jegyezgetésekkel és Kótákkal-is meg-ékesíttetvén... ki-botsátatott, Debrecenben. Nyomtt: Margitai István által, 1778-dik Esztendőben".

ÖG Öreg Graduál; Geleji Katona István–Keserűi Dajka János (szerk.): Öreg Gradual, melly mind az elsö fordítasban vagy ujjonnan való szerkesztetésben, s-mind penig az egy exemplárból másban való irattatásban esett fogyatkozásoktol szorgalmatoson meg tisztogattatott, és sok hozzá kévántatott szükseges részekkel meg öregbíttetett. Gyulafehérvár 1636. RMK I. 658.

Psalm Lucas Lossius: Psalmodia, hoc est, Cantica sacra veteris ecclesiae selecta... Wittenberg: Georg Rhau, 1561; (latin nyelvű protestáns karkönyv). Fakszimile kiadása: Stuttgart: Cornetto Verlag (é. n.)

Spá Spáczay Graduál; Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára Kézirattár R 505. Szendrei C 116.[109]

109 Lásd továbbá: Czeglédy Sándor: „A debreceni kollégiumi Nagykönyvtár írott graduáljai." *Református Egyház* 9 (1957) 265–270.

ABSTRACT

ANETTE PAPP*

INTROITS OF THE HUNGARIAN PROTESTANT GRADUALS FROM ADVENT TO EPIPHANY

Even though European gregorian chant fell into decline in the 16th and 17th centuries, and the reforms of the Council of Trent caused the Hungarian version of chant to vanish from Catholic practice, this monophonic music began a new, individual existence within the Hungarian Protestant Church. Hundreds of melodies were put to Hungarian texts and recorded in manuscripts (and two printed choir books) called „Gradual Books". This vernacular liturgical chant was used throughout the 16th and17th centuries, and in some cases even until the 19th century. This study compares the Introits of 4 Graduals (Batthyány–Ráday– Óvári, Spáczay, Eperjesi, Öreg) with the material of Hungarian medieval sources and a number of codices belonging to the area of the pentatonic dialect. The aim of the research is to identify the textual and melodic models of the Protestant Gradual Introits. Are they simply the translations of the Latin items or do they include independent pieces, not documented in medieval or other Protestant sources? The order of analyzing the Gradual Introits followed the arrangement of the church year. The present article, therefore, concentrates on the period from Advent to Epiphany, dealing with nearly the half of the repertory.

* Anette Papp (1970) graduated from the Ferenc Liszt Academy of Music as a middle school music teacher, choir conductor and church musician in 1998. After attending the doctoral school of the church music faculty from 1998 to 2001, she succesfully defended her DLA thesis in 2003 (*Medieval relationships of the Gradual Antiphons*, advisor: László Dobszay). She is presently a part-time lecturer at the church music faculty of the Ferenc Liszt Academy of Music, and a young fellow scholar at the Hungarian Academy of Sciences – Ferenc Liszt Music Academy Church Music Institute, Research Group for Church Music. Her research focuses on the liturgical music of the Hungarian Protestant Gradual Books.

Hamburger Klára

LISZT FERENC ÉS AZ UTÓKOR

*Az Országos Liszt Ferenc Társaság 1932–1945**

Magyarországon az első – női – Liszt-egylet még a Mester életében, az ő engedélyével, 1870-ben jött létre, ezt a 19. és a 20. század folyamán több hasonló kísérlet követte. Amikor Forrai Miklósnak[1] 1973-ban, lelkes és szívós munkával végre sikerült beszereznie a szükséges engedélyeket a pártállam illetékeseitől, és újjászervezhette a hazai Liszt-kultusz ápolásán munkálkodó egyesületet, az alapítás éveként 1893-at fogadták el. 1993-ban a centenárium megünneplésére a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont kiállítást rendezett, a Társaság pedig megjelentette Mona Ilona *A Liszt Ferenc Társaság története* című tanulmányát.[2] Ami eddig ismeretes volt a Társaság múltjáról, azt részint a kiállítás forgatókönyvéből, részint Mona Ilona nagyon lelkiismeretes, a fellelhető eredeti dokumentumok és korabeli folyóiratok alapján megírt dolgozatából tudjuk. Ez utóbbiból kiviláglik, hogy a történet hat különféle társulás történetéből áll, s hogy a leghosszabb életű egyesület – az egyetlen, amely nem anyagi, hanem külső, háborús okokból szűnt meg – 1932 és 1945 közt működött. Ebből az időszakból dokumentum nemigen állt Mona Ilona rendelkezésére, ám nagy segítségére volt *A Zene* című folyóirat: eredetileg a Székesfővárosi Zenekar Dr. Sereghy Elemér[3] alapította lapja – felelős szerkesztője 1937-ig Siklós Albert,[4] azután Dr. Horusitzky Zoltán,[5] felelős kiadója Novágh Gyula,[6] majd Havlia Károly volt. A lap olykor tudósított az Országos Liszt Ferenc Társaság (a továbbiakban: OLFT) tevékenységéről is, ám meglehetősen vázlatos képet adott róla. Egy lexikonszócikk terjedelmében korabeli információ is megjelent az OLFT céljairól, vezetőségéről: *A magyar muzsika könyve*

* A Papp Géza 90. és Sárosi Bálint 80. születésnapja tiszteletére a Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézete által a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc kamaratermében rendezett konferencián 2005. október 9-én erősen rövidített formában elhangzott előadás teljes szövege.

1 Forrai Miklós, 1913–1998, karmester, a Zeneművészeti Főiskola tanára, 1934–1948 a Forrai Kórus, 1948–1978 a Budapesti Kórus vezetője. 1973–1992 a Liszt Ferenc Társaság főtitkára, 1992-től haláláig díszelnöke.

2 *A Liszt Ferenc Társaság és a Testvértársaságok története.* Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 1993.

3 Dr. Sereghy Elemér, 1880–1928, zenei író, a Zeneművészeti Főiskola könyvtárosa.

4 Siklós (Schönwald) Albert, 1878–1942, zeneszerző, zenetanár.

5 Dr. Horusitzky Zoltán, 1903–1962, zeneszerző, zongoraművész, tanár.

6 Novágh Gyula, 1887–?, székesfővárosi népművelési felügyelő, a Főváros iskolán kívüli népművelési mozgalmának megszervezője.

című, Dr. Molnár Imre szerkesztésében 1936-ban a Merkantil nyomdában készült vaskos kötet 307. lapján. Átnézve az 1973-as újjáalakulás dokumentumait, kiderül, hogy akkor még sok muzsikus életben volt azok közül, akik felléptek az OLFT rendezvényein, akiknek a személye eleven kapocs volt a Társaság történetének utolsó két felvonása között. Ilyen volt maga Forrai Miklós is mint az 1939. február 15-i „Irodalmi est" közreműködője. Ő azonban – nekem legalábbis – sajnos nem mesélt róla, mint ahogy más, az OLFT általam még ismert szereplője sem.

Hogy az OLFT működéséről most többet tudhatunk, hogy tagságáról, vezetőségéről, programjairól, a magyar történelemben–társadalomban betöltött helyéről és szerepéről részletesebben szólhatunk, egy nagyon kedves hölgynek köszönhetjük. 2004 őszén Dr. Czétényi Istvánné Maróth Márta a családi hagyatékból gondosan összeállított hatalmas régi kézirat- és dokumentum-csomaggal ajándékozta meg a magyar Liszt Ferenc Társaságot.[7] Neki ugyanis rokona (apai nagyanyjának unokatestvére), kedves nénikéje és zongoratanárnője volt az OLFT főtitkára, Gerster Jolán, akinek emlékét szerette volna megörökíteni.[8]

Gerster Jolán, illetve Dr. Czétényiné svájci eredetű, tisztes kassai polgárok leszármazottjai; a számos testvér közül többen futottak be sikeres pályát idehaza, Európában és az Egyesült Államokban. Gerster Árpád (1848–1922) New Yorkban híres sebészprofesszor lett, Kálmán (1859–1940) magyar építész, a Deák Ferenc-, a Kossuth-mauzóleum, Arany János síremlékének tervezője. Gerster Etelka (1855–1920) világhírű operaénekes és énekpedagógus, Európa és az Egyesült Államok színpadainak keresett szólistája – Adelina Patti[9] riválisa! – volt, majd 1896-tól neves énekes iskolát vezetett Berlinben, és 1917-től Drezdában is, ott Reiner Frigyessel,[10] a Hofoper akkori karnagyával együtt. A legjelentősebb mégis Jolán édesapja, Gerster Béla (1850–1923) mérnök volt, Türr István[11] felfedezettje, többek közt egyik tervezője a Panama- és tervezője, építője a Korinthoszi csatornának.

Gerster Jolán Budapesten született 1889-ben. A budapesti Zeneakadémián 1907 és 1909 közt Bartók Béla[12] tanítványa volt; 1911-ben kelt zongoratanári diplomáján ott van Bartók, Mihalovich Ödön[13] igazgató, Kerner István,[14] Chován Kálmán[15] és Moravcsik Géza[16] titkár aláírása. Egy megőrzött műsor szerint a Zeneakadémia 1907.

7 A Liszt Ferenc Társaságnak 1991 és 2005 között – tehát az adott időpontban is – főtitkára voltam.

8 A dokumentumok és a családi adatok összegyűjtéséért és rendelkezésemre bocsátásáért Dr. Czétényi Istvánnénak tartozom hálával

9 Adelina Patti, 1843–1919, szoprán, a New York-i Metropolitan sztárja.

10 Reiner Frigyes, 1888–1963, karmester, 1914–1921 a drezdai Hofoper karnagya, 1922-től haláláig az Egyesült Államokban működött.

11 Türr István, 1825–1908, szabadságharcos tábornok; 1848–49-ben Magyarországon, később Itáliában, Garibaldi seregében harcolt. Utána nagy vállalkozásokban, a Panama és a Korinthoszi csatorna építkezésében vett részt.

12 Bartók Béla, 1881–1945.

13 Mihalovich Ödön, 1842–1929, zeneszerző, Liszt és Wagner híve, 1887–1919 a Zeneművészeti Főiskola igazgatója.

14 Kerner István, 1867–1920, karmester.

15 Chován Kálmán, 1852–1928, zongoraművész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

16 Moravcsik Géza, 1885–1929, zenetanár, 1885–1929 a Zeneakadémia titkára.

november 23-án tartott házi hangversenyén, Bartók növendékeként, egy-egy Brahms-intermezzót és -capricciót játszott. 1910 és 1917 közt Berlinben élt; nagynénje, Gerster Etelka zeneiskolájában tanított és nyert énekművészi képzést. Hazajövetele után, 1920 körül, idehaza is adott sikeres dalesteket. Elismert pedagógus lett, magánintézményekben: Bátor Szidor,[17] majd saját zeneiskolájában tanított.

Férjhez nem ment. Negyvenéves korában már bizonyára nem elégítette ki a tanítás: másfajta társadalmi–zenei életre is vágyott, ezért foglalkozott 1929-ben egy „Budai (gellérthegyi) Zenebarát Társaság" – vagyis egy exkluzív budai egyesület – szervezésével. Fennmaradt egy 1929. június 12-én kelt, többeknek szétküldött, tagokat verbuváló levele, az elnökség és a 24 tagú választmány névsora. Sok ismeretlen közt szerepelnek benne volt miniszterek, nyugalmazott államtitkárok, zenetanárok.

Ebből a tervből semmi sem lett, de Gerster Jolán nem adta fel, és ami 1929-ben nem sikerült, 1932-ben más néven, de létrejött. Ez volt a Gerster Zeneiskolában (XI. Horthy Miklós út 28.) megalakuló „Zenekedvelők Budai Liszt Ferenc Társasága". 1932. szeptember 27- i, a Zeneakadémián tartott közgyűlésén aztán ez az egyesület országossá vált, és felvette az OLFT nevet. Elnöke gróf Zichy Jánosné, főtitkára Gerster Jolán lett. Alapszabálya szerint a pecsétjén szereplő évszám: 1929. Itt megfogalmazott *céljai* a következők:

a) a Liszt-kultusz terjesztése hazánkban és külföldön;
b) a magyar zenekultúra hű ápolása Liszt szellemében.
E célok érdekében a Társaság: 1) elősegíti Liszt műveinek kiadását;
2) a Liszt-irodalom kiépítésén dolgozik; 3) hangversenyeket rendez;
4) irodalmi előadásokat tart; 5) pályadíjakat tűz ki; 6) előmozdítja az ifjabb művész-generációnak érvényesülését; 7) a főváros és vidék között szorosabb zenei kapcsolatot teremt; 8) nemzetközi összeköttetéseket létesít.

A Társaság az Angol-Magyar Bankban nyitott folyószámlát. Bevételei között eleinte semmiféle állami támogatás nincs, később azonban rendszeresek a különféle intézmények (főként a Kultuszminisztérium és a Főváros) vezetőinek szóló köszönetnyilvánítások. A fennmaradt dokumentumok közt egyetlen költségvetés van, az 1942–1943-as;[18] ebben a bevételek között szerepel a vallás- és közoktatási miniszter és a Székesfőváros 1000-1000 pengős segélye. Működésének anyagi forrásai főként tagdíjak, adományok, az általa rendezett „művészestélyek" bevételei, esetleges kiadványok, Herendi porcelán dísszel ellátott könyvjelzők eladásából származó nyereség. A tagság feltétele kizárólag a büntetlen előélet, nagykorúság és magyar állampolgárság. Külföldi állampolgár csak tiszteleti tag lehet. Az alapító tagoknak legalább 100 pengőt be kell fizetniük, a pártoló tagoknak 10-et. A rendes évi tagdíj 5 pengő. Az ügymenetről, vezetőségről, jogokról és kötelességekről szóló pontjaiban az alapszabály egyébként igen hasonló a mostani Liszt Ferenc Társaságéhoz.[19]

17 Bátor Szidor, 1860–1929, zenetanár, zeneszerző, a Magán-zeneiskolák Országos Szervezetének vezetője.
18 Közöljük tanulmányunk 109. oldalán.
19 Amint Dr. Úry Endre jogtanácsos – a Liszt Ferenc Társaság 1973-as újjáalakulása óta elnökségi tagja – szíves felvilágosítása szerint a 19. század második fele óta napjainkig az egyesületeké általában.

Az OLFT-nak számos nyomtatott és géppel írott dokumentuma maradt ránk: az alapszabályon kívül főtitkári beszámolók, körlevelek, tagtoborzók, értesítők, műsorok, csekkek, felszólítások, tagsági nyilatkozatok – a tagság jellegének feltüntetésével –, nyomtatott köszönőlevelek, amelyekben a rendezvények közreműködőinek fejezték ki köszönetüket, kedvezményekre jogosító tagsági igazolványok, űrlapok stb. Maradt két csoportkép a Régi Zeneakadémia falán 1934-ben állított emléktábla 1938. október 22-i megkoszorúzásáról, néhány plakát és egy kézzel, lelkiismeretesen vezetett regiszteres tagnévsor a kilépések, elhalálozások, fizetési hátralékok, valamint a címek, rangok, megszólítások, lakcímek, telefonszámok feltüntetésével. A kézírás többnyire Gerster Joláné, de mások is írtak a füzetbe. Maradtak más feljegyzések is, például azokról, akik nem fizettek tagdíjat.

Gerster Jolán nemcsak jó zenetanár, hangversenysikereket aratott előadóművész, világot látott, több idegen nyelven – németül anyanyelvi szinten – beszélő és író, kitűnő neveltetésű és fellépésű hölgy volt, hanem intelligens és fáradhatatlan szervező, odaadó, önfeláldozó és nagyon lelkiismeretes munkaerő. Mindvégig, 1944 teléig, Budapest ostromáig az OLFT lelke; igen jól fogalmazó stiliszta, akinek felhívásaiból, tagtoborzóiból tanulhatunk. Megmaradt egy mintegy ötven darabból álló kéziratos levélváltása az elnök asszony gróf Zichy Jánosnéval. Jolán levelei akkurátusak, akár géppel, akár kézzel írottak; dátummal, „Kegyelmes Asszonyom" megszólítással, „kezét csókolja" záró formulával. Zichyné – aki sokat tartózkodott nagylángi birtokukon – sebtében, ceruzával, dátum nélkül vetette papírra – cédulákra, levelezőlapokra – utasításait, „pro domo" megjegyzéseit. Nagyon keményen megdolgoztatta a főtitkárt, aki az 1942-ből való költségvetés szerint 0 (!) fizetésért rengeteget fáradt, az egész szervezet súlya, felelőssége az ő vállát nyomta. Gerster Jolán többször is odáig jutott, hogy lemondott, de nem tudott szabadulni: a grófnő nem engedte el. A Társaság hivatala a harmincas években a Zeneakadémián, egy kis szobában működött, itt lehetett felkeresni este 7 és 8 között a főtitkárt. 1941 márciusától kényelmesebb helyen dolgozhattak: az Országos Széchényi Könyvtártól kapott helyiségben, az Esterházy utcában – a mai Pollack Mihály téri Festetics-palotában.

Egy 1932-ből való, dátum nélküli körlevél a Társaság céljai közt említi a – később is állandóan ott szereplő, reménytelennek bizonyuló – feladatot: Liszt hamvainak hazahozatalát. Kedvezményeket kínál a tagoknak az Operába és hangversenyekre. A kor neves budapesti hangversenyrendezői: a Rózsavölgyi, a Szász Miklós-féle és Kun Imre[20] „Koncert"-irodája – egyébként, amíg csak működhettek – számos kedvezményes jegyet biztosítottak a tagoknak, és nem akármilyen hangversenyekre, hiszen a harmincas években itt a legnagyobbakat lehetett hallani. Backhaust,[21] Ignaz Friedmannt,[22] Horowitzot,[23] Hubermannt,[24] Frédéric La-

20 Kun Imre, 1892–1977, hangversenyrendező, 1921-től a „Koncert" iroda tulajdonosa. Az államosítás után a Magyar Rádió Zenei Osztálya műsorcsere csoportját vezette.

21 Wilhelm Backhaus, 1884–1964, német zongoraművész.

22 Ignaz Friedmann, 1882–1948, lengyel zongoraművész.

23 Vladimir Horowitz, 1904–1989, ukrán zongoraművész.

24 Bronislaw Huberman, 1882–1947, lengyel hegedűművész.

mond-t,[25] Lotte Lehmannt,[26] Mengelberget,[27] Milsteint,[28] Reinert, Sauert,[29] Weingartnert[30] stb., stb. hirdették, és akkor a hazai kiválóságokat még nem is említettem. E nyomtatványon olvasható az elnökség és a választmány tagjainak névsora is:

> Tiszteletbeli elnök: gróf Apponyi Albert;[31] – elnök: gróf Zichy Jánosné; – alelnökök: Dr. Benárd Ágoston,[32] Révay M.[ór] Jánosné.[33] Ügyvezető igazgató: Stefániai Imre.[34] Igazgatósági tag: Apponyi Mária (a javított-gépelt listán már d'Isoz Kálmán[35]), báró Dr. Herzog András[36] stb. Főtitkár: Gerster Jolán. Titkár: Magyar Károly (a gépelt listán már Dr. Eyssen Tibor [ügyvéd]).
> Tiszteletbeli tagok: Richard Strauss,[37] Felix von Weingartner.
> A választmány tagjai: Hubay Jenő,[38] Dohnányi Ernő[39] [ők később társelnökök], Bartók Béla, Kodály Zoltán[40] [ő később nyom nélkül kimaradt a testületből], Radnai Miklós,[41] Huszka Jenő,[42] Papp Viktor,[43] Szabados Béla.[44]

Ismeretes, hogy Liszt Ferenc – tanítványait leszámítva – elsősorban arisztokratákkal, főurakkal, egyházi főméltóságokkal érintkezett, barátkozott szerte Európában, így Magyarországon is. Egyes családokban a mester halála után is tovább élt a Liszt-kultusz. Otthonról hozta ezt gróf Zichy Jánosné gróf Zichy Margit császári és királyi palotahölgy (1874–1963) is, akinek apja, gróf Zichy Géza, a félkarú zongoraművész[45] Liszt kedvelt ifjú híve volt. Anyai nagyapja, gróf Karátsonyi Guidó[46] Liszt meghitt pesti barátai közé tartozott. A *Muzsika* 1929. I. 14–15. lapján Zichy grófnő elmondja: kislány korában találkozott a Mesterrel apja tetétleni birtokán,

25 Frédéric Lamond, 1868–1948, skót zongoraművész, Liszt tanítványa.
26 Lotte Lehmann, 1888–1976, német drámai szoprán énekesnő.
27 Willem Mengelberg, 1871–1951, holland karmester.
28 Nathan Milstein, 1904–1992, ukrán hegedűművész.
29 Emil von Sauer, 1862–1942, osztrák zongoraművész, Liszt tanítványa.
30 Felix von Weingartner, 1863–1942, osztrák karmester, Liszt tanítványa.
31 Apponyi Albert gróf, 1846–1933, politikus, az MTA tagja.
32 Dr. Benárd Ágoston, 1880–1968, orvos, jobboldali politikus, volt miniszter.
33 Révai Mór János, 1860–1926, könyvkiadó özvegye.
34 Stefániai Imre, 1885–1959, zongoraművész, zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
35 Dr. D'Isoz Kálmán, 1878–1956, zenetörténész, a Magyar Nemzeti Múzeum munkatársa, az általa szervezett zenei osztály vezetője; 1934–1943 a Zeneművészeti Főiskola titkára.
36 Dr. Herzog András báró, művészetpártoló nagytőkés, Herzog Mór Lipót, 1869–1934 és Hatvany Deutsch Janka fia.
37 Richard Strauss, 1864–1949, német zeneszerző és karmester.
38 Hubay Jenő, 1858–1937, hegedűművész, zeneszerző, 1919–1934 a Zeneművészeti Főiskola tanára, igazgatója, haláláig elnöke.
39 Dohnányi Ernő, 1877–1960, zongoraművész, zeneszerző, karmester, 1934–1943 a Zeneművészeti Főiskola tanára, főigazgatója.
40 Kodály Zoltán, 1883–1967.
41 Radnai Miklós, 1892–1935, zeneszerző, 1925–1935 a M. Kir. Operaház igazgatója.
42 Huszka Jenő, 1875–1960, zeneszerző.
43 Papp Viktor, 1881–1945, zenekritikus, zenei író.
44 Szabados Béla, 1867–1936, zeneszerző, 1927-től a Nemzeti Zenede főigazgatója.
45 Zichy Géza, gróf, 1849–1929.
46 Karátsonyi Guidó, gróf, 1817–1885.

sőt ott egy ízben – 1884. november 16-án – maga is fellépett vele egy hangversenyen. Ezen Liszt is, Zichy Géza is játszott, és három kézre együtt is zongoráztak, a 10 éves Margit grófnő pedig tanárával, a Liszt-tanítvány Juhász Aladárral[47] négy kézre előadta a 2. *magyar rapszódiát*. Zichy grófnő számos Liszt-relikviát örökölt, és az 1936-ban a Bartha Dénes rendezte emlékkiállításra azokat kölcsön is adta. Férje, gróf Zichy János, (1868–1944), cs. és kir. kamarás, a főrendi ház örökös tagja, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, konzervatív politikus, a Keresztény Néppárt és az Actio Catholica elnöke, 1910 és 1913 közt, majd 1918 májusától októberig vallás- és közoktatásügyi miniszter volt, aztán – a kor szokásának megfelelően – biztosítónál, banknál több elnöki posztot is betöltött. A Társaság első díszelnöke – gróf Apponyi Albert, aki hamarosan elhunyt – fiatalon szintén személyes barátja volt Lisztnek: tudjuk, a mester Mihalovich Ödön „párjaként" Mi-Do-nak hívta őket.

A Liszt Ferenc halála utáni évtizedekben a magyar politikai és kulturális életben sem Zichy Géza, sem Apponyi Albert gróf nem játszott pozitív szerepet: Zichy Gézának, a budapesti Opera intendánsának volt köszönhető, hogy Gustav Mahler[48] az intézmény éléről két év után távozott; Apponyi nevéhez fűződik a 20. század elején a nemzetiségek sértett elégedetlenségét még csak növelő „lex Apponyi" (1907, XXVII. T. c.), amely a nemzetiségi iskolákban kötelező második, országosan pedig „hivatalos" nyelvvé tette a magyart.[49]

„Voltaire jóslatának megfelelően, íme eljött a poroszok százada!"– írta Liszt Ferenc elkeseredetten Szekszárdról 1870. szeptember 4-én,[50] két nappal politikai ideálja, III. Napóleon[51] sedani veresége után. A legendásan nagyvonalú, segítőkész európai, a toleráns „musicien humanitaire", minden szélsőségtől elhatárolta,[52] és a Habsburg-házhoz lojális Széchenyi[53] párti magyarnak vallotta magát. Jelszavául a „Charitas"-t választotta, és abbé létére több szabadkőműves páholynak is tagja maradt. Az ötvenes években megszenvedte volt a magyarországi szűk látókörű, provinciális nacionalizmus támadásait, és mindig is értetlenül állt honfitársai és a nemzetiségek egymás elleni gyűlölködésével szemközt. Amikor a poroszok lerohanták Párizst, s a pápai állam mint világi hatalom megszűnt létezni, szü-

47 Juhász Aladár, 1856–1922, zongoraművész, tanár.

48 Gustav Mahler, 1860–1911, osztrák zeneszerző és karmester, 1888–1891 a budapesti Operaház főzeneigazgatója.

49 E dolgozathoz felhasznált alapvető történelmi forrásművek: Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 2004.; Gyurgyák János: *A zsidókérdés Magyarországon*. Budapest: Osiris, 2001.

50 Levele Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnéhez, „Sexard", 1870. szeptember 4. In: La Mara [Marie Lipsius]: *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Wittgenstein*. Bd. VI., Nr. 241, 263.

51 III. Napóleon: Charles Louis Napoléon Bonaparte, 1808–1873. 1852–1870 Franciaország császára.

52 Még akkor is, amikor – tudtán kívül – a neve alatt megjelenő könyvbe ilyen tartalmú fejezetet illesztettek. V.ö. Hamburger Klára: „Liszt Cigánykönyvének magyarországi fogadtatása". In: *Muzsika*, 2000 december, 2001 január.

53 Széchenyi István, gróf, 1791–1860, a nemzeti liberális reformmozgalom legjelentősebb személyisége, Liszt személyes ismerőse.

lőhazája, az addigra, a kiegyezés után békésen prosperáló, liberális–konzervatív dualista Magyarország kínált számára megfelelő menedéket. Ismeretes, hogy a francia–német ellenségesség még a családjában dúló háborúságot is elmélyítette: veje, Richard Wagner[54] és Liszt lánya – a Wagner mellett protestánssá és harcos németté lett –, Cosima[55] csak több éves szünet után, 1872-ben tettek nála kibékítő látogatást Weimarban.[56]

Halála után mintegy 50 évvel, mire hazájában – több évtizedes szünet után – újjáalakult a kultuszát ápoló egyesület, az időközben végbement történelmi események, a felelőtlen, rövidlátó politikai döntések, a virágzásnak indult szélsőséges ideológiák következtében Európában, de Magyarországon is, tragikusan megváltozott a helyzet. Elég a puszta felsorolás: I. világháború, vörös és fehér terror, Trianon, bolsevizmus, fasizmus, nácizmus és ezek magyar változatai.

A Horthy-korszakot Romsics Ignác kiváló tankönyvében[57] „hegemonisztikus pártrendszerű autoritarianizmus"-ként definiálja, amelyet az 1930-as években „a náci Németország s mellette a fasiszta Olaszország egyre növekvő befolyása determinál", s amelyet „a jobboldali radikalizmus különböző válfajai felé orientálódó fiatalabb nemzedék irányító pozíciókba kerülése jellemez."[58]

Amikor az OLFT működését megkezdte, 1932. szeptemberében, még éppen gróf Károlyi Gyula[59] volt a miniszterelnök: 1932. október elsejétől vette át a kormányzást Gömbös Gyula,[60] az első európai államférfi, aki hatalomra kerülése után – 1933 júniusában – meglátogatta Adolf Hitlert. Gömbös a kinevezése utáni napon nevezte ki vallás- és közoktatásügyi miniszterré Hóman Bálintot.[61] A neves történész, az erősen jobboldali, németbarát politikus meg is maradt ezen a poszton a Darányi-,[62] majd a Teleki-[63] és Bárdossy-[64] kormány idején, 1942-ig, vagyis csaknem az OLFT működésének végéig. Fő céljának az ifjúság hungarocentrikus, ideologikus szellemű, „magyar életre előkészítő, vallásos, nemzeti érzelmű nevelését" tartotta, a nemzetismeretet a középiskolai oktatás gerincévé óhajtotta tenni.[65] Az ő nevéhez fűződik a – magyar zsidóság jogegyenlőségét 1867-ben deklaráló törvényt már 1920-ban felmondó gróf Teleki Pál-féle „numerus clausus"-t

54 Richard Wagner, 1813–1883.

55 Wagner, Cosima, született Liszt, 1837–1930, Liszt Ferenc és Marie d'Agoult grófné leánya.

56 V.ö. Hamburger Klára (szerk.): *Franz Liszt Lettres à Cosima et à Daniela.* Sprimont: Mardaga, 1996.

57 Romsics: i. m.

58 Uott 133.

59 Károlyi Gyula, gróf, 1871–1947.

60 Gömbös Gyula, vitéz jákfai, 1896–1936. Amikor szobrát 1944-ben felrobbantották, Márai Sándor ezt írta *Naplójába* (Budapest: Helikon, 2005, 237.): „Ez a szobor jelképezett mindent, ami Magyarországon az elmúlt huszonöt évben aljas volt, dagályos, kapzsi, hazugan sovén, lelkendezően és fenyegetően öntelt."

61 Dr. Hóman Bálint, 1885–1951, történetíró, egyetemi tanár.

62 Darányi Kálmán, pusztaszentgyörgyi és tetétleni, 1886–1939, politikus.

63 Teleki Pál, gróf széki, 1879–1941, politikus, földrajztudós.

64 Bárdossy László, bárdosi, 1890–1946. Szélsőségesen jobboldali politikus, 1942–1944 miniszterelnök.

65 Romsics: i. m. 181.

1938-tól követő – első diszkriminatív, úgynevezett „zsidótörvények" végrehajtása a kulturális életben.

A megcsonkított ország kulturális fölényének kibontakoztatására törekvő Hóman-féle művelődéspolitika fontos szerepet juttatott a különféle nemzeti és katolikus eszmeiségű tudományos és művészi társulatoknak. Így nyilvánvaló, hogy a Liszt Ferenc magyarságát és egyházi kapcsolatait hangsúlyozó főúri irányítású, az állami büdzsét nemigen terhelő, külföldi propagandára is alkalmas Liszt Ferenc Társaság zöld utat kapott a működéséhez.

Ez volt a politikai háttér. És milyen volt a gazdasági? 1932-ben a magyar gazdaság még nem lábalt ki a nagy válságból, de 1934-től fellendült, s „az 1930-as évek végére [...] teljesítménye nemcsak elérte, hanem meg is haladta a válság előttit."[66] Bár a megcsonkított országban több száz arisztokrata vesztette el birtokai egy részét, „a nagybirtok gazdasági súlya [...] nem csökkent, hanem nőtt a trianoni Magyarországon",[67] „a nagybirtokos arisztokrácia [...] a Horthy-korszak politikai életének is meghatározó tényezői közé tartozott."[68] Akárcsak a katolikus egyház, melynek „2,2 millió holdas földbirtokvagyona ugyancsak megcsappant, a megmaradt 860 ezer hold azonban még mindig igen tekintélyes jövedelmet biztosított számára."[69] A parasztság szegény rétege eközben rettenetes nyomorban élt. A harmincas évek végén a falukutatók és „népi írók" a *Válasz* című folyóiratban (1934-től) és monográfia-sorozatban mutattak rá a nincstelen parasztság siralmas sorsára. Rengeteg volt az állástalan diplomás. A Hitlernek elkötelezett magyar kormányok a nagy- és középbirtokos osztály érinthetetlenségét képviselték.

Ha szemügyre vesszük az 1932-ben megalakuló OLFT vezetőségét, választmányát, tagnévsorát, feltűnik, hogy az mintegy a tenger egyetlen cseppjébe gyűjtött esszenciája a korabeli félfeudális Magyarországnak: arisztokraták, volt – főként jobboldali – miniszterek, mint Dr. Benárd Ágoston, Dr. Hegedűs Lóránt,[70] Dr. Ugron Gábor,[71] Dr. Lukács György,[72] a főváros vezető tisztségviselői; egyházi emberek, mint Dr. Glattfelder Gyula csanádi püspök,[73] Dr. Koudela Géza,[74] Dr. Demény Dezső[75] minisztériumi főtisztviselők, mint a zene iránt elkötelezett, lovag Dr. Ybl Ervin[76] művészettörténész, tudományos és politikai notabilitások, helyet kaptak – a korszak politikájának megfelelően – a főrendi házi tag vagy csak

66 Uott 172.
67 Uott 190.
68 Uott 191.
69 Uott 191.
70 Dr. Hegedűs Lóránt. 1872–1943, gazdaságpolikus, író, akadémikus, volt pénzügyminiszter.
71 Dr. Ugron Gábor, 1880–1960, politikus, volt miniszter, az Operabarátok Egyesületének megalapozója.
72 Dr. Lukács György, 1865–1950, jogász, politikus, volt miniszter.
73 Dr. Glattfelder Gyula, 1874–1943, csanádi püspök.
74 Dr. Koudela Géza, 1894–1939, pap, egyházzenész, karnagy, orgonaművész, zenei író.
75 Dr. Demény Dezső, 1871–1937, pápai kamarás, zeneszerző, egyházi karnagy.
76 Dr. Ybl Ervin, lovag, 1890–1965, művészettörténész. 1945-ig magas pozíciót töltött be a Kultuszminisztériumban.

nagyon befolyásos zsidó nagytőkés mecénások, mint Fellner Henrik[77] özvegye és fia: Dr. Fellner Alfréd, az Operabarátok Egyesületének alelnöke, Weisz Fülöp,[78] a festménygyűjteményéről híres báró Herzog Mór Lipótné született Hatvany Deutsch Janka és fia, báró Herzog András; a Deutsch családból még báró Hatvany Károly, továbbá Vida Jenő[79] és mások. Személyes kvalitásaiktól függetlenül mind megannyi – nyugat-európai fül számára anakronisztikusan csengő – *kegyelmes, fő-* és *nagyméltóságú, méltóságos* (ez a cím megillette az egyetemi és zeneakadémiai tanárokat is) úr és asszony, akiktől még az elmaradt tagdíjat is csak úgy lehetett inkasszálni, hogy Gerster Jolán házhoz küldött egy „megbízható" embert, csekkel vagy azzal az udvarias kéréssel, hogy kézpénzben „méltóztassanak befizetni".

Természetesen nagy számban voltak képviselve „nagyságos urak és asszonyok" is: zeneművészek, zenetanárok, zenei írók, kritikusok (jobboldali és polgári lapoktól), hangversenyrendezők, de volt a tagok közt sok civil zenekedvelő polgár is – felekezetre való tekintet nélkül. Az alsóbb néposztályokat nem szólították meg.

Akadt a vezetőségbe választottak között egy gerinces, nagy magyar művész, akinek egyre kevésbé felelt meg Horthy-Magyarország, aki 1931-ben nem jelent volt meg a Corvin-lánc átadási ünnepségén. Neki ez az úri társaság sem volt – elsősorban szakmailag – ízlése szerint való. Nem tudjuk, a választmány mely tagjaival nem óhajtott közösködni, vagy csak az bőszítette-e fel, hogy megkérdezése nélkül került a listára. De ez ellen két ajánlott levélben tiltakozott. Bartók Béla két publikálatlan levele[80] sajnos csak egykori tanítványa, Gerster Jolán ceruzamásolatában található az anyagban, ám ezek minden bizonnyal hitelesek. Egyiknek az – ismeretlen kéz címezte – borítékja is megvan.

Íme, Bartók levelei:

Az Országos Liszt Ferenc Társaság Igazgatóságának
Budapest VI. Liszt Ferenc tér

Bpest, 1932. nov. 6.

A Zeneművészeti Főiskolára címzett f. é. szept. 8-i levelüket csak most kaptam meg. Ezért csak most közölhetem, hogy társaságuknak nem óhajtok választmányi tagja lenni.

Csodálkozom, hogy – be sem várva válaszomat – nevemet a választmányi tagok nyomtatott névsorában máris szerepeltették.

Tisztelettel
Bartók Béla

77 Fellner Henrik, 1859–1932, felsőházi tag, nagytőkés.

78 Weisz Fülöp, 1852–1942, felsőházi tag, nagytőkés.

79 Vida Jenő, 1872–1945, felsőházi tag, nagytőkés.

80 Ennek igazolásáért Somfai László akadémikusnak tartozom köszönettel. A boríték íróját a Bartók Archívum munkatársai sem tudták azonosítani. Magam az akkor 8 éves Bartók Pétert gyanítom.

A másik:

Az Országos Liszt Ferenc Társaság Igazgatóságának
Bpest

Igen tisztelt Uraim!

Múltkori levelem tartalmát elfelejtettem megindokolni. A fejlemények szükségessé teszik ennek pótlását.

Én már 11 évvel ezelőtt írt önéletrajzomban így nyilatkoztam Lisztről: „a zeneművészet továbbfejlődésére nézve az ő műveit nagyobb fontosságúaknak éreztem, mint Wagneréit vagy Strausséit ...stb." Liszt művészete iránti tiszteletem azóta nemhogy csökkent volna, hanem még növekedett is.

Éppen ezért nem óhajtok olyan Liszt-társaságnak tagja lenni, amelynek vezetői sorában olyanok is helyet foglalnak, akik művészi szempontból nem igen méltók Liszt Ferenchez.

Kiváló tisztelettel
Bartók Béla
Budapest, 1932. XII. 14.

A dolog természetéből adódott, hogy a Társaság – Liszt személyes szimpátiáival szöges ellentétben – elsősorban Németországban keresett külföldi kapcsolatokat, így már 1932-ben a weimari „Liszt-Bunddal", és első tiszteletbeli tagjai is németek voltak. Ez a kapcsolat még jobban elmélyült Hitler hatalomra kerülése után. Az 1933-as Liszt-születésnapi hangverseny karmesterének ügyében a Wagner-kultusz mellett a nácizmus fellegvárának is számító Bayreuth-hoz fordultak, családtagot szerződtettek, Gilberto Gravina grófot,[81] Liszt dédunokáját.

Amint az Zichy grófnő Dr. Haits Géza[82] zenekritikushoz 1934. január 16-i („Gravina hangversenyünk alkalmával kifejtett szíves fáradozásáért" írt) köszönő leveléből kiderül, a Wagner-családdal való jó kapcsolatok ápolásától „nagy célunk, a hamvak hazahozatalát" remélte.

1935 októberében, az ünnepi Liszt-év megnyitóján, a weimari Liszt-múzeum őre, a meghatározó, nagy Liszt-monográfia szerzője, Dr. Peter Raabe[83] tartott Budapesten előadást; Raabe, akit nagy reverenciával fogadtak és 1936-ban Graviná-

81 Gilberto Gravina, gróf, 1890–1972. Blandine von Bülow és Biagio Gravina gróf fia. Meixner Mihály szíves közlése szerint Ferencsik János igen gyenge karmesternek minősítette.

82 Dr. Haits Géza, 1897–? zenei író, 1928–34 a *Magyarság*, 1934-től az *Új Magyarság* című jobboldali lap zenekritikusa.

83 Dr. Peter Raabe, 1872–1945, zenetörténész, karmester, 1910-től a weimari Liszt Múzeum őre, a Liszt Összkiadás szerkesztője. A máig alapvető Liszt-monográfia: *Liszt's Leben. – Liszt's Schaffen.* Stuttgart: 1931 szerzője. 1930-tól aktívan támogatta a náci művészetpolitikát. 1935-től, Richard Strauss után, a Reichsmusikkammer elnöke.

val együtt tiszteletbeli tagnak választottak, 1939-ben kormányzói kitüntetésben[84] részesült. Ez a kitűnő tudós és neves karmester a Hitler által 1935 óta az „elfajzott művészet" visszaszorítására, illetve szigorú zsidótlanításra létrehozott művészkamarákat összefogó Reichsmusikkammer elnöke volt. Raabe akkor vállalta ezt az elnökségét, amikor az első elnök, a nácikkal szimpatizáló és karrierje érdekében velük együttműködő, nemzetközi tekintélynek örvendő Richard Strauss sem volt már elég megbízható erre a posztra...[85]

1936 októberében a Magyar Királyi Operaház a *Szent Erzsébet* szcenírozott előadásával és két Liszt-zenére készült balettal tisztelgett a mester emléke előtt Bayreuthban. Az ünnepségeken a Wagner-család is képviseltette magát. Gróf Zichy Jánosnét és férjét, úgy látszik, nem zavarta a náci környezet, mert ez alkalomból a Társaság – az elnöki házaspár részvételével – filléres vonat-zarándokutat szervezett Liszt halála színhelyére, Wagner és Hitler városába, melynek akkori szellemétől ő maga biztosan irtózott volna. Zichy János gróf és neje utána a Berlini Olimpiára is ellátogatott.

1938-tól kezdődően Magyarországon sorra hozták meg a zsidó állampolgárok elleni, egyre szigorúbb diszkriminációs törvényeket. Ezek végrehajtásával kapcsolatban az OLFT anyagában semmiféle feljegyzés, dokumentum nincsen. A Társaság nem hallatta szavát; vezetőségének tagjai nem tartoztak az első (1938/XV) törvényt leszavazó, kisebbségben maradt képviselők, sem az ellene tiltakozó magyar arisztokraták, írók, művészek[86] közé. De megkülönböztetésnek, kirekesztésnek sem találtam nyomát.

1941 és 1945 között az egyre embertelenebb rendelkezések és egyéni akciók következtében a Társaság érintett választmányi, pártoló és rendes tagjai, programjainak rendezői és közreműködői elvesztették egzisztenciájukat, javaikat, majd emberi s végül az élethez való jogaikat.

84 A „Magyar Érdemkereszt Csillagos Középkeresztje" (Lásd: *A Zene*, 1939. 04. 15, 260.)

85 V.ö. Matthew Boyden: *Richard Strauss*. Ford. Borbás Mária. Budapest: Európa, 2004, 407. – Különös, hogy még egy másik, a Liszt-évre hívott külföldi díszvendég, Liszt párizsi dédunokája, Blandine Ollivier (Blandine Liszt és Émile Ollivier fiának, Danielnek a lánya, 1894–1981) sem maradt érintetlen náci ügyben. Ennek az elbűvölő párizsi dámának – aki mellesleg az 1973-ban újjáalakult Liszt Társaságnak is tiszteletbeli elnöke volt, és abban a szerencsében volt részem, hogy két ízben is fogadott elegáns, fityulás-szobalányos Szajna parti otthonában – a II. világháború után közelebbről meg nem határozott kellemetlenségei származtak abból, hogy férje, M. de Prévaux tengerésztiszt Berlinben volt diplomata. – Csak kuriózumként kívánkozik ide, mert nem az OLFT szervezte, egy Liszttel kapcsolatos hír *A Zene* 1944. július 17-i (vagyis Párizs felszabadulását alig egy hónappal megelőző) számából (211–216. lap), olyan eseményről, amely ellen Liszt Ferenc és negyven évig Párizsban élt, ott eltemetett édesanyja, Anna, minden bizonnyal tiltakoztak volna: 1944. május 12-én, a németek megszállta Párizsban, a megszálló német csapatok főparancsnokának jelenlétében, a németek megszállta Magyarország hivatalos képviselőinek részvételével, gyászmisét és templomi hangversenyt tartottak Liszt Ferenc és édesanyja emlékére. Az újság közli Hankiss János (1893–1959, a Debreceni Egyetem nagy hírű franciaprofesszora, 1943-tól 1944 márciusáig közoktatási államtitkár) megnyitó beszédét. *A Zeneművészeti Főiskola Évkönyve, 1943/44* (szerk. Sztankay Lajos titkár) 17. lapján fényképet közöl erről a gyászmiséről.

86 A tiltakozók teljes listáját lásd: Gyurgyák: i. m. 142.

Nem tudjuk, konkrétan mit takart az a hír, amelyet *A Zene* című folyóirat 1939. november 15-i száma közöl, a 35–36. lapon: hogy tudniillik októberben Novágh Gyula ügyvezető igazgató kezdeményezésére, az OLFT kebelén belül megalakult a *Liszt Ferenc Társaság művészeinek szakosztálya*, amely – úgy tetszik, a Zenei Kamara szerkezetéhez hasonlóan – „tömöríti azokat a kiváló magyar alkotó és előadóművészeket, zenepedagógusokat és zenei írókat, akik Liszt Ferenc szelleme, művészi hagyatékának ápolása és fejlesztése érdekében a magyar zenekultúra különböző ágaiban való tevékeny részvétellel kívánják nemzeti zenekultúránk fejlesztését és terjesztését előmozdítani." Senki kiszorításáról nem szól. Tény, hogy a szakosztálynak tagja volt még Dr. Major Ervin,[87] akit származása miatt csak 1941-ben távolítottak el a Főiskoláról. A célok (pályadíjak, hangversenyek, előadások, publikációk a Rádióban és a sajtóban, önálló kiadványok) közt ott a korszak hírhedt terminológiája szerinti kifejezés: „A magyar népzene s a folklóron alapuló *magyar faji műzene* (kiemelés: H. K.) ápolása". A gyakorlatban azonban, úgy látszik, ezt a hivatalostól eltérő módon értelmezték: a szakosztály első programja egy magyar népzene-matiné volt, melyen – Kodály bevezetője után – Bárdos Lajos[88] tartott előadást. A továbbiakról nem tudunk.

Bartók Béla 1940. október 8-án adta búcsúhangversenyét Budapesten feleségével,[89] s a hónap végén elhagyta az országot.

Erről nem emlékeztek meg az OLFT-ben.

A Társaság továbbra is politikamentesen működött; 1941 júniusa után is, miután Magyarország – a náci Németország és a fasiszta Olaszország szövetségeseként – belépett a II. világháborúba. A „világégésről" egyedül a Társaság nagyon lelkes és aktív új tagja, Szinyei Merse Félixné drámai hangú felhívásában esett szó.

1943-ban változás történt az OLFT vezetőségében. Gróf Zichy Jánosnét tiszteletbeli elnökké választották, az új elnökasszony: Szinyei Merse Félixné, egerfarmosi és sztregovai Kandó Irén földbirtokos asszony (1879–1947) lett.[90] Első férje szécsényi Baghy Béla, második férje a nagy festő[91] fia, képviselő volt; fivére a híres mérnök, Kandó Kálmán.[92] Ő maga, az egykori Thomán[93]-növendék, férjével 1941-ben lépett be a Társaságba, és további adakozó új tagokat verbuvált. Mestere hagyatékából, majd a zenész Gobbi család örökösétől[94] nagyszámú Liszt-relikviát

87 Dr. Major Ervin, 1901–1967, zenetörténész, zeneszerző.

88 Bárdos Lajos, 1899–1986, zeneszerző, karnagy, teoretikus, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

89 Bartók Béláné Pásztory Ditta, 1903–1982, zongoraművész

90 A rá vonatkozó személyes adatokért „mostoha-unokájának", Dr. Szinyei Merse Anna művészettörténésznek tartozom hálás köszönettel.

91 Szinyei Merse Pál, 1845–1920, festőművész.

92 Kandó Kálmán,1869–1931, gépészmérnök, feltaláló.

93 Thomán István, 1862–1940, zongoraművész, tanár, Liszt tanítványa, Bartók és Dohnányi mestere.

94 Dr. Gobbi Károly, 1872–1943, vonósnégyesben aktívan muzsikáló fogorvostól vette a hagyatékot. Apja, Gobbi Alajos, 1844–1932, a Nemzeti Zenede igazgatója, nagybátyja, Gobbi Henrik, 1842–1920, a Zeneakadémia zongoratanára, Liszt jó embere volt.

vásárolt, s belőlük valóságos Liszt-múzeumot rendezett be tiszakürti otthonában. Ezeket – 1947-ben bekövetkezett halála előtt – önzetlenül a Liszt-Múzeumra hagyta.[95] Gerster Jolán főtitkárral való kapcsolatáról nincs semmiféle dokumentumunk.

Az OLFT Szinyei Merse Félixné elnökletével 1944. március 19-e után, a német megszállás alatt is folytatta tevékenységét. Működött a jelek szerint még Horthy kormányzó bukása után, a Szálasi-puccs[96] és a nyilas terror idején is – egészen Budapest ostromáig.

Nincsenek adataink arról, hogy az OLFT egykori vezetőségéből és egyszerű tagjai közül a háborúnak, a nyilas terrornak, a német és szovjet megszállásnak hányan estek áldozatául. A zenedélutánok, hangversenyek – diszkriminációs törvények által nem érintett – előadói, közreműködői közül azonban többekről tudjuk vagy sejtjük: nemcsak hogy távolmaradtak a politikai élet eseményeitől, de mindent megmozgattak kollégáik elhurcolt hozzátartozóinak megmentéséért, vagy akár életük kockáztatásával segítették, bújtatták is üldözött honfitársaikat. Ők maguk erről szemérmesen hallgattak – és egyébként is tabutéma volt az újabb diktatúra több mint negyven éve alatt.

A nagy öldöklés és pusztítás utáni első években Liszt Ferenc tisztelői nem is gondolhattak a Társaság újjászerveződésére. A kommunista hatalomátvételt követően pedig ismeretes módon semmizték ki, hurcolták meg az életben maradt tagságot. Maga a főtitkár, a már idős Gerster Jolán is lakását, egzisztenciáját, minden – munkával szerzett – vagyonát elvesztve, méltatlan szegénységben, egy ablak nélküli, fűthetetlen átjáró szobában élt, és halt meg, 1957-ben. Ebben a nyomorúságos helyiségben őrizte meg ezt az értékes anyagot. Fennmaradt egy megrendítő kérvénye, amelyben – „Szabadság!" záró formulával – emberi lakhatásért könyörög „az elvtársaknak", olyanért, amelyben zongorája is elférne, és így taníthatna, fenntarthatná magát és – bár ezt nem említi – szintén nyomorgó testvéreit.

A pártállami diktatúrában szigorúan tilos volt bármilyen egyesület alapítása; az 1956-os forradalom után még 17 évnek kellett eltelnie a Liszt Társaság újjáalakulásig.

Tekintsük át a következőkben az OLFT működésének fontosabb eseményeit.

Az egyesületi működés – alapszabályban rögzített – feltételeit betartották. Évente volt közgyűlés és külön választmányi ülés, főtitkári beszámoló. Pontos könyvelést vezettek a kiadásokról, bevételekről, a tagdíjak befizetéséről. Nyomtatott, címre kiküldött „toborzókban" verbuváltak új tagokat, nyomtatott körleveleken – és esetenként nyomtatott, műsoros meghívókon – értesítették tervezett céljaikról, rendezvényeikről a tagokat. Mindez a precíz munka – és a kitűnő fogalmazás! – a főtitkár, Gerster Jolán keze nyomát dicséri.

95 Vö. Prahács Margit: *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Leíró katalógus.* Budapest: 1968.; és Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Katalógus.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986.

96 Szálasi (Szalesjan) Ferenc, 1897–1946, nyilas „nemzetvezető"; a Népbíróság kötél általi halálra ítélte.

Az **1932**-ből való – korábban ismertetett – toborzón felsorolják céljaikat, a tagoknak kínált kedvezményeket, és ismertetik a tagdíjakat, valamint a tisztikart – azt, amelynek Bartók Béla *nem* kívánt tagja lenni.

1932. szeptember 15-én tartották meg az első választmányi ülést. Liszt Ferenc születésnapját, október 22-ét a Zeneakadémia nagytermében, a Rózsavölgyi cég rendezésében hangversennyel ünnepelték. Eredetileg Stefániai Imre Liszt-estjét tervezték, de nagyszabású énekkari–zenekari koncert lett belőle. Az ünnepi beszédet Pekár Gyula[97] tartotta, a Budapesti Hangversenyzenekart és a Koronázó Mátyás templom énekkarát Zsolt Nándor,[98] Sugár Viktor,[99] illetve Stefániai Imre vezényelte. A kissé eklektikus műsor a következő volt: Liszt: *Prométheusz;* Liszt–Hubay: *Magyar Rapszódia* (közreműködött Zathureczky Ede); Két dal: *Hohe Liebe, Freudvoll und leidvoll* (km. Báthy Anna,[100] Dr. Herz Ottó[101]); Sanctus és Benedictus a *Koronázási misé*ből (vez. Sugár, szólisták: Pálffy Mária, Kisfaludy Melanie, Lózsy Hugó, Koréh Endre,[102] Zathureczky Ede[103]); *Esz-dúr zongoraverseny* (km. Kentner Lajos,[104] vez. Stefániai); *Les Préludes* (vez. Zsolt).

1933. január 13-án ismét közgyűlést tartottak. Ekkor lett tiszteletbeli tag Hubay Jenő és Dohnányi Ernő, továbbá Emil von Sauer, könyvtáros pedig Dr. Major Ervin. A választmányi tagok névsora jellegében nagyjából megfelel az előző évinek, Bartók Béla neve természetes hiányzik.

A választmány tagja lett többek közt: gróf Széchenyi Károly, Novágh Gyula, Fellner Henrikné, Dr. Fellner Alfréd, Kodály Zoltán, Márkus László,[105] Dr. Molnár Imre,[106] Radnay Miklós, Stefániai Imre, Thomán István, gróf Zichy Rafaelné, Dr. Gerevich Tibor,[107] Dr. d'Isoz Kálmán, Liber Endre (alpolgármester), Szász Miklós (hangversenyrendező), Weiner Leó,[108] Lányi Viktor,[109] báró Hatvany Károly, Dietl Fedor,[110] Huszka Jenő, Kun Imre, Dr. Meszlényi Róbert,[111] Szabados Béla, Zsolt Nándor, Weisz Fülöp, Dr. Bókay János,[112] Dr. Glattfelder Gyula, gróf Majláth József,

97 Pekár Gyula, 1867–1937, író, politikus, az MTA tagja.
98 Zsolt Nándor, 1887–1936, hegedűművész, karmester.
99 Sugár Viktor, 1872–1942, orgonaművész, karnagy.
100 Báthy Anna, 1901–1962, drámai szoprán, a budapesti Operaház magánénekese.
101 Dr. Herz Ottó, 1894–1976, zongoraművész, kísérő.
102 Koréh Endre, 1906–1960, basszus, a M. Kir. Operaház, később a Wiener Staatsoper magánénekese.
103 Zathureczky Ede, 1903–1959, hegedűművész 1943–1956 a Zeneművészeti Főiskola tanára, főigazgatója.
104 Kentner Lajos (Louis), 1905–1987, zongoraművész.
105 Márkus László, 1882–1948, a M. Kir. Operaház főrendezője, 1935–1944-ig igazgatója.
106 Dr. Molnár Imre, 1888–1977, énekművész, tanár, zenetudós, fonetikus.
107 Dr. Gerevich Tibor, 1882–1994, művészettörténész, egy. tanár, az MTA tagja.
108 Weiner Leó, 1885–1960, zeneszerző, legendás kamarazene tanár
109 Lányi Viktor, 1889–1962, zenei író, kritikus, műfordító.
110 Dietl Fedor, 1896–? , hírlapíró, kritikus a *Nemzeti Út* majd az *Új Nemzedék* című jobboldali lapoknál.
111 Dr. Meszlényi Róbert, 1883–1946, zeneszerző, kritikus, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
112 Dr. Bókay János, 1885–1937, gyermekgyógyász, egyetemi tanár.

Vida Jenő, Geszler Ödön,[113] Dr. Koudela Géza, Bor Dezső,[114] Fodor Ernő,[115] Járay István,[116] Bárczy Gusztáv (a Rózsavölgyi cégtől), Molnár Antal,[117] Dr. Ybl Ervin, Siklós Albert, Dr. Tóth Aladár, gróf Zichy János, gróf Klebelsberg Kunóné,[118] gróf Esterházy Ferenc, Dr. Hegedüs Lóránt, báró Dr. Korányi Frigyes,[119] gróf Sigray Antal,[120] Dr. Berzeviczy Albert.[121] Póttagok: Sugár Viktor, Dr. Herz Ottó, Dr. Székelyhidy Ferenc,[122] Zathureczky Ede, gróf Zichy József, Péterfi István,[123] ifj. Hültl Hümér.[124]

Kezdettől rendeztek irodalmi–zenei délutánokat, esteket. Az előadások nagyrésze meg is jelent *A Zene* című lapban.

1933. február 11. Előadó Dr. Major Ervin és Dr. Koudela Géza.

1933. március 18. A kezdő akadémiai tanár, Dr. Kókai Rezső[125] doktori értekezésének témájáról, Liszt 1829–1832-ből való vázlatkönyvéről beszélt. Közreműködött Rigó Magda:[126] *Die drei Zigeuner, Isten veled, Loreley.*

További irodalmi estek előadói: a szintén fiatal főiskolai tanár, Dr. Bartha Dénes:[127] „A romantika költészete Liszt dalaiban". Közreműködött Dobai Lili [Lívia]:[128] *Wieder möcht' ich dir begegnen, Enfant, si j'étais roi* és Riedler Ibolya: *Oh! Quand je dors, Es muss ein Wunderbares sein, Kling leise, mein Lied;* kísért: Ketter Ernő (zongora).

1933. április 29. Előadó Dr. Prahács Margit:[129] „Liszt Ferenc, az író" és Dr. d'Isoz Kálmán: „Liszt Ferenc *Legendái*". Mindkét mű el is hangzott, Faragó György[130] előadásában.

1933. október 22. A magyar - olasz kulturális kapcsolatok keretében Giovanni Minotti: „A *h-moll szonáta*" című előadása után a művet Fischer Annie[131] tolmácsolta.

Ebben az 1933-as évben több nagyszabású, jelentős eseményre került sor.

1933. április 24-én, a Vigadóban Weingartner vezényelte a *Krisztus* oratóriumot. A Budapesti Hangversenyzenekar és a Székesfővárosi Zenekar játszott. A 250

113 Geszler Ödön, 1879–1959, zeneszerző, zenei író, tanár.
114 Bor Dezső, halmaji, 1888–1974, karmester, a Székesfővárosi Zenekar megalapítója.
115 Fodor Ernő, 1878–1944, zongoraművész, tanár, a Fodor magán-zeneiskola igazgatója.
116 Járay (Janatschek) István, 1868–1935, zeneszerző, tanár.
117 Molnár Antal, 1890–1983, zenetörténész, zeneszerző, brácsaművész, a Zeneakadémia tanára.
118 Klebelsberg Kunó, gróf, 1875–1932, politikus, vallás- és közoktatásügyi miniszter özvegye.
119 Dr. Korányi Frigyes, báró, 1869–1935, pénzügyi szakember.
120 Sigray Antal, gróf, 1879–1947, politikus.
121 Dr. Berzeviczy Albert, 1853–1936, konzervatív kultúrpolitikus. 1905–1936 az MTA elnöke.
122 Dr. Székelyhidy Ferenc, 1885–1954, tenor, a budapesti Operaház magánénekese.
123 Dr. Péterfi István, 1884–1962, zenekritikus.
124 Hültl Hümér, repülőmérnök, az azonos nevű sebészprofesszor unokaöccse.
125 Dr. Kókai Rezső, 1906–1962, zeneszerző, zenetörténész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
126 Rigó Magda, 1910–1985, drámai szoprán, a budapesti Operaház magánénekese.
127 Dr. Bartha Dénes; 1908–1993, zenetörténész, akadémikus, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
128 Dobai Lívia, 1912–, szoprán, a budapesti Operaház magánénekese.
129 Dr. Prahács Margit, 1893–1974, zenetörténész, a Zeneművészeti Főiskola könyvtárának vezetője.
130 Faragó György, 1913–1944, zongoraművész, zeneszerző.
131 Fischer Annie, 1914–1995, zongoraművész, a Liszt-verseny I. díjasa.

fős kórus a Palestrina, a Szent István Bazilika és az Egyetemi Énekkarok dalosaiból tevődött össze. Szólisták: Báthy Anna, Basilides Mária,[132] Závodszky Zoltán,[133] Svéd Sándor.[134] Az ünnepi beszédet Dr. Serédi Jusztinián[135] hercegprímás tartotta.

1933. május 10-én a Zeneakadémián a Társaság elhunyt tiszteletbeli elnöke, Apponyi Albert emlékére adtak fontos – Szász Miklós rendezte – hangversenyt. A megemlékezést Hubay Jenő tartotta. A Budapesti Hangversenyzenekart az Egyesült Államokból hazalátogató világhírű Reiner Frigyes dirigálta. Szólistaként Liszt-tanítványt terveztek: eredetileg Moritz Rosenthalt,[136] végül Emil von Sauer játszotta az *A-dúr verseny* magánszólamát. A hangversenyen elhangzott még: Beethoven *3. szimfóniájából* a gyászinduló, Bach *Chaconne*-ja Hubay Jenő zenekari átdolgozásában, a *Les Préludes*, és Reiner bemutatta barátja, Weiner Leó négytételes *Szvitjét* (Allegro risoluto – Allegro con fuoco – Pesante, poco maestoso – Presto).

Közben, 1933. május 4. és 18. között zajlott le a híres Nemzetközi Liszt zongoraverseny, amelyről mindmáig nem köztudomású, hogy az OLFT rendezte. Vázsonyi Bálint sem említi Dohnányi-életrajzában.[137] Azt viszont igen, hogy a verseny kezdeményezője Kun Imre hangversenyrendező volt, s hogy Dohnányi – a bíráló bizottság elnöke – egy teljes évig dolgozott az előkészítésén.[138] Üres „bírálati ív" is maradt róla és a győztesek koncertjének műsora, a díjak összegéről azonban nincs dokumentum. Valamennyi nyertes megkapta a Zeneművészeti Főiskola elismerő díszoklevelét. A díjkiosztó zeneakadémiai hangversenyt május 18-án tartották, Kun Imre „Koncert" irodájának szervezésében. Minden nyertes hazája – lehetőleg „modern" – szerzőinek műveit szólaltatta meg, a magyarok mestereik alkotásait tolmácsolták. A műsor így állt össze:

1. Bartók: *Szonáta.*
Előadta Heimlich Lajos,[139] Liszt-ösztöndíjas, a Magyar Rádió díjának nyertese.
2. A) Castelnuovo-Tedesco: *Foxtrott tragico.*
B) Pick-Mangiagalli: *Danse d'Olaf.*
Előadta Giuseppa Pitini[140] (Olaszország), a MÁV díjának nyertese.
3. A) Bartók: *Rondo.*
B) Weiner: *Három parasztdal.*
Előadta Kentner Lajos, a Székesfőváros díjazottja, a verseny III. helyezettje.
4. Dohnányi: *C-dúr rapszódia.*
Előadta Fischer Annie, a verseny győztese, az I. helyezett, Liszt-ösztöndíjas.

132 Basilides Mária, 1886–1946, alt, a budapesti Opera magánénekese.
133 Závodszky Zoltán, 1892–1976, tenor, a budapesti Opera magánénekese.
134 Svéd Sándor, 1906–1979, bariton, a budapesti Opera magánénekese.
135 Dr. Serédi Jusztinián (Szapucsek György), 1884–1945, bíboros hercegprímás.
136 Moritz Rosenthal, 1862–1946, lengyel zongoraművész, Liszt tanítványa.
137 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő.* Budapest: Zeneműkiadó, 1971. A továbbiakban erre hivatkozom. (2. kiadás: Budapest: 2002.)
138 Uott 138.
139 Heimlich (Hernádi) Lajos, 1906–1986, zongoraművész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
140 Giuseppa Pitini, 1912, Palermo–? Szülővárosában, Firenzében és Rómában tanult.

5. A) Kodály: *Il pleut dans la ville.*
   B) Dohnányi: *Presto a Ruralia Hungaricából.*
Előadta Földes Andor,[141] a Takarékpénztárak és Bankok Egyesületének díjazottja.
6. A) Fauré: *Nocturne,* no. 6.
   B) Ibert: *Les Bavards.*
Előadta Ida Périn[142] (Franciaország), a Külügyminiszter díjazottja.
7. Rubinstein: *C-dúr etűd.*
Előadta Tarasz Mikisa[143] ukrán művész, herceg Esterházy Pál díjazottja, a verseny II. helyezettje.
8. A) Kodály: *Székely keserves.*
   B) Dohnányi: *Capriccio.*
Előadta Kovács István,[144] a Székesfőváros díjazottja.

A beszédet tartotta, és a díjakat átadta Dr. Hóman Bálint miniszter.

Közben már szervezték az őszi Liszt-koncertet. Gerster Jolán és Zichy grófnő levelezéséből kitetszik, hogy – külföldi mintára – szerettek volna „ünnepi Liszt-hetet" rendezni, más magyar szerzők és az egész ország bemutatásával. De – amint a főtitkár október 10-én, éjfélkor írott tájékoztatásából megtudjuk – ez nem volt megoldható.

Liszt hamvai hazahozatalának céljából Bayreuthtól kértek neves karmestert a születésnapi Liszt-koncerthez; így kerültek összeköttetésbe a mester dédunokájával, Gilberto Gravina gróffal. Fennmaradt egy géppel írott, német nyelvű, Meranóba címzett piszkozat 1933. február 9-éről, Stefániai Imre ügyvezető igazgató aláírásával, aki Gravinát az OLFT ünnepi hangversenyének dirigálására kérte fel. És megvan Gravina géppel írott, aláírt, február 14-én kelt, német nyelvű válasza, amelyben örömmel fogadja a meghívást. Ő javasolta a műsort: *Hungária, A-dúr koncert, Dante-szimfónia,* és a közreműködőt, az osztrák Josef Pembaurt,[145] Sophie Menter[146] tanítványát, akit aztán nálunk Pembaur Józsefként és – időben is összeegyeztethetetlen tévedéssel – Liszt tanítványaként hirdettek.

A feltételekre vonatkozóan érdekes Gerster Jolán levélmásolata Zichy grófnőnek, szeptember 2-áról. Értesíti, hogy biztosítva látszik a Gravina-koncert rádióközvetítése, hiszen „a Rádió Zenei Tanácsának Dohnányi az elnöke, Papp Viktor a tagja." „Normális kalkuláció eredményeként" tünteti fel a koncert deficites voltát, mivel „Gravina neve teljesen ismeretlen Magyarországon, és előre nem tudhatjuk, hogy a reklámból mennyit fogad el a közönség most, amikor a legnagyobb nevű előadókat is leszállított belépti díjakkal hallgathatja."

141 Földes Andor, 1913–1992, zongoraművész, zeneszerző.
142 Ida Périn, 1906–?; Mezières, Párizsban tanult.
143 Mikisa (a plakáton: Mykischa) Tarasz,? –?, Primovka. Moszkvában és Bécsben tanult.
144 Kovács István (Stephen), 1907–1964, zongoraművész.
145 Josef Pembaur jun., 1875–1950, osztrák zongoraművész.
146 Sophie Menter, 1846–1918, osztrák zongoraművész, Liszt tanítványa.

Gravina népszerűsítésére Zichy grófnő saját palotájában rendezett neki sajtófogadást, 1933. november 13-án, hétfőn délután 17,30-kor. A különböző újságok szerkesztőit levélben kérte, küldjék el ide zenekritikusukat.

A koncertre – Rózsavölgyi rendezésében – végül Liszt születésnapja után majd egy hónappal, 1933. november 15-én – került sor a Zeneakadémián. A Budapesti Hangversenyzenekar játszott. Az eseményről nagy utcai plakát is maradt fent.

A működés második évéről 1933 végén készített főtitkári jelentésében, Gerster Jolán Apponyi tiszteletbeli elnök haláláról, Hubay Jenő és Dohnányi Ernő társelnökségéről, és a Stefániai Imre helyébe lépő új ügyvezető igazgatóról, Dr. Koudela Gézáról szól. Ennek előzményei: 1933. szeptember 2-án a főtitkár így ír az elnök asszonynak Dohnányi társelnökségéről: nincs benne az OLFT-ben, pedig „ő az ország legkiválóbb előadóművésze". „Ha bevesszük, más nem lehet, mint Társelnök." Ezt szerencsésnek tartja, kivált, hogy Hubayval jó a kapcsolata. Formailag Hubay sincs jelölve, ám „a választásokat csak a közgyűlés intézheti el."

Október 10-én Gerster Jolán arról értesíti a grófnőt, hogy Stefániai Imre „személyes érdekeinek előtérbe helyezésével tarthatatlanná vált Társaságunk számára".

1934 január–február havára tervezett műsorairól megmaradt az OLFT négyoldalas nyomtatott tájékoztatója, Gerster Jolán főtitkár és Dr. Koudela Géza ügyvezető igazgató aláírásával. Eszerint eredetileg márciusra tervezték a Régi Zeneakadémián elhelyezendő emléktábla felállítását, „monstre zenekari hangversennyel" egybekötve. A tervezett zenés irodalmi délutánok a következők voltak:

1934. január 31. Előadó: Dietl Fedor, közreműködő: az Országh[147] vonósnégyes.
1934. február 22. Előadó: Dr. Meszlényi Róbert, közreműködő: Jeannette Courtland, zongora.
1934. március 25. Előadó: Kereszty István,[148] közreműködő: Kemenes Kunst Hasmet Art.
1934. április 10. Előadó: Dr. Haits Géza, közreműködő: Dr. Molnár Imre, ének és felesége, Hír Sári,[149] zongora.
1934. április 21. Irodalmi est a Pátria klubbal. Előadó: Dr. Isoz Kálmán, közreműködő: Dr. Laurisin Lajos[150] és a Homérosz Énekkar.

Március 11-én – nem az OLFT, hanem a Népművelési Bizottság és a Székesfőváros rendezésében – délután 5 órai kezdettel, Sauerwald Géza[151] vezényletével Liszt-hangverseny volt a Zeneakadémián. Ezen többek közt elhangzott az akkor kuriózumnak számító, nem is autentikus Liszt-műnek tartott *Malédiction* zongoraverseny.[152] Szólistája Tessényi Geszler György[153] volt. Az ifjú zongoraművész és

147 Országh Tivadar, 1901–1963, hegedűművész, kamaramuzsikus, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
148 Kereszty István, 1860–1944, zenei író, kritikus, műfordító.
149 Hír (Hirsch) Sári, Dr. Molnár Imréné, 1896–1978, zongoraművész.
150 Dr. Laurisin Lajos, 1897–1977, tenor, a budapesti Operaház magánénekese.
151 Sauerwald (Szatmári) Géza, 1897–?, karmester.
152 Lásd: *A Zene*, 1934. március 1.
153 Geszler György, 1913–1998, zongoraművész, zeneszerző, tanár.

zeneszerző itt még édesanyja, Tessényi Margit[154] zongoraművésznő nevét is használta. Ebben a muzsikus családban nagyon eleven volt a Liszt-kultusz: az édesapa, Geszler Ödön, a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola igazgatója, számos tagot szervezett az OLFT-nek: maradt egy általa küldött regiszteres tagsági nyilatkozat, amelyen öt új zenetanár: Zsivny Leopoldina, Nemes Gizella, Böhm Ottóné, Sztankovics Aranka, Türk Anna iratkozik be rendes tagnak. A későbbiekben kiviláglik, milyen fontos, az ismeretlen kései Liszt-művekkel kapcsolatos előadásokat tartott és kiadásokat tervezett. Tessényi Margit „Liszttel – Lisztért" című írása megtalálható *A Zene* 1936-os jubileumi Liszt-számának 205–207. lapján. Geszler György pedig 1936-ban azon a nevezetes, február 18-i hangversenyen is eljátszotta a *Malédictiont*, amelyen a *Haláltánc*ot Bartók Béla.

A szezon végén, 1934. május 17-én, az OLFT – gróf Zichy Jánosné elnök, Dr. Dohnányi Ernő, Dr. Hubay Jenő társelnök és Dr. Koudela Géza ügyvezető igazgató aláírásával – nyomtatott tájékoztatót küldött tagjainak az 1933/34. évi egyesületi életről, rajta felhívással és köszönetekkel. A belső oldalakon ismerteti a háromnapos záró ünnepségeket.

Bár az aláírások közül a főtitkáré hiányzik, biztos, hogy Gerster Jolán fogalmazta az alábbi szöveget.

> Kérjük igen Tisztelt Tagjainkat s mindazokat, kik szíves érdeklődéssel kísérték Társaságunk életét, legyenek jók és most különösképpen is tegyenek bizonyságot nagy ügyünknek: a Liszt-kultusznak megértő, hathatós istápolásától, mert csak így teremtődik meg az az aktivitás és vitalizmus, mely Társaságunkat a közelgő Liszt emlék- és jubileumi év előkészítésére és sikeres megrendezésére valóban képesíti és érdemessé teszi.
> Liszt Ferencünknek fennkölt jelszava: „Noblesse oblige!" most bennünket kötelez az Ő irányában való mulasztások helyrehozására!
> Komoly, lelkes, tudatos, célirányos és szervezett társasági élettel tudjuk csak beteljesíteni nagy hivatásunkat, s immáron kötelességünket: a magyarság hálatörlesztését Hazánk egyik legnagyobb Fia, egyik legnagyobb jótevője iránt!

A felhívás így zárul:

> A jövő nagy előkészületi év közös összhangban és tervszerű együttműködésben kell, hogy ünnepi beharangszó [sic!] legyen ország-világ előtt a Liszt-jubileumhoz!

Úgy látszik, ekkor már kapott az OLFT valami külső segítséget, mert a következőknek nyilvánítja köszönetét: Dr. Hóman Bálint miniszter úr őnagyméltóságának, a Kultuszminisztérium Művészeti Osztályának, Budapest Székesfővárosnak, a Népművelési Bizottság révén, a Magyar Rádiónak, a Zenei Írók nemes rendjének, a napi sajtónak.

A belső lapokon ismertetett szezonzáró hangversenyek:

> 1934. május 27. Hősök emléknapja. Liszt egyházzenei művei.
> de. 10: Koronázó Mátyás-templom: *Esztergomi mise*, vezényel Sugár Viktor.
> Szólók: Szabó Ilonka,[155] Kisfaludy Melanie, Lózsy Hugó, Mally Győző, Sárkány Sándor (orgona).

154 Tessényi Margit (Geszler Ödönné), 1879–1959, zongoraművész, José Vianna da Motta tanítványa.
155 Szabó Ilonka, 1911–1945, szoprán énekesnő.

de. 10: Egyetemi templom: a központi Papnevelő Intézeti növendékkórusát dr. Koudela Géza vezényli. Műsor: *Férfikari mise, Koronázási mise: Credo, Mihi autem adhaerere, O salutaris Hostia, Anima Christi sanctifica me!*
12 óra: Belvárosi főplébánia, vezényel Harmat Artur.[156] Műsor: *Missa choralis: Kyrie; Sanctus; Benedictus; Ave Maria.*
Este 22,30–24 óra: a Hősök terén (rossz időben a Zeneakadémián): Ünnepi zeneest.
Műsor: 1. Mosonyi: *Gyászhangok Széchenyi István halálára.* 2. Emlékbeszéd. 3. Liszt: *18. Zsoltár.* 4. Gyula Diák:[157] *A boldog szunnyadókban.* 6. Liszt: *Les Morts,* Liszt: *Héroïde funèbre.* 7. Liszt: *Szent Erzsébet: Keresztesek indulója.* 8. Berlioz: *Rákóczi induló.* (Az 1.-t és 8.-at a Székesfővárosi Zenekar élén Bor Dezső, az 5.-6.-7-et Vaszy Viktor vezényelte, a 8.-at a Budai Dalárda adta elő, Endre Béla[158] vezényletével, az 5.-ben az Egyetemi Férfikar, a 7.-ben a Vegyeskar működött közre.)

A szezonzáró, Felix von Weingartner vezényelte Liszt díszhangversenyt 1934. május 28-án, a Vigadóban rendezte a „Koncert" iroda, a Fővárosi Népművelési Bizottsággal. Nagy utcai plakát is maradt róla. A Budapesti Hangversenyzenekar játszott. Az *Esz-dúr koncert* szólistája a Liszt-verseny II. díjasa, Tarasz Mikisa volt, a *Loreleyt* (Liszt saját hangszerelése, R. 647) Némethy Ella[159] énekelte. A *Faust-szimfónia* közreműködői: Rősler Endre[160] (tenor), Szakolczay Riegler Ernő[161] (orgona) és az Egyetemi Énekkarok férfikara.

Az új szezon megnyitójára, 1934. október 7-én, ismét (kissé patetikus) lelkesítő körlevelet fogalmazott Gerster Jolán (akit ekkoriban úgy látszik, inkább titkárnőnek, mint a szervezet képviselőjének tekintettek, mert az aláírások a fentiek, ismét az övé nélkül).

Tisztelt Cím! Társaságunk elnöksége az 1934-35. évi egyesületi élet megnyitásakor igaz tisztelettel és szíves üdvözlésekkel köszönti mindazokat, akiket a tagsági kötelezettségek hivatalos kapcsainál még szorosabban fűz egybe az eszmeszolgálat közös akarata. Nemes céljaink újabb és nagyobb feladatok elé állítanak bennünket, hiszen *ez az év a hazai és nemzetközi Liszt-ünnepségek előkészületi ideje.* Rendkívül fontos tehát, hogy Társaságunk a jól rendezett, tetterős és munkára kész tábor befelé és kifelé megnyilatkozó életével képesítse és érdemesítse magát a Liszt-kultuszban való vezető szerepre: *kell, hogy ez az évünk mintaszerű és példát adó legyen!*
Első félévi munkarendünket bent ismertetjük, kérve annak sikeres megalapozásához és keresztülviteléhez az alapszabályszerű *anyagi és erkölcsi* kötelezettségeken túl is az önkéntes áldozatokat. Minden tisztelt Tag tudja kötelességének ismerősei, jó barátai közt a nemes és okos propaganda minden leleményességével és az ügyszeretet lelkes találékonyságával Társaságunknak *minél több új tagot* szerezni. Ismertető blankettáinkat készséggel

156 Harmat Artur, 1886–1962, zeneszerző, egyházi karnagy, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
157 Gyula Diák: vitéz Somogyváry Gyula, 1895–1953, író, kormánypárti képviselő.
158 Endre (1945 után: András) Béla, 1909–1980, karnagy, zeneszerző.
159 Némethy Ella, 1895–1961, mezzoszoprán, a budapesti Opera magánénekese.
160 Rősler Endre, 1904–1963, tenor, a Budapesti Opera magánénekese.
161 Szakolczay Riegler Ernő, 1890–?, orgonaművész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

bocsátjuk rendelkezésre: kérjük azokat saját névaláírással ellátva e célból igénybe venni. Ünnepségeinken, kultúrestjeinken, hangversenyeinken *jelenjünk meg mindig, s hozzuk magunkkal* mindazokat, kiknek bekapcsolódásától Társaságunk megerősödését, eszméink sikerre juttatását reméljük.
Tudatos, összetartó, lendületes, állhatatos munkával teremtsünk ebben az előkészületi évben oly életet, melyből Liszt Ferenc szellemének megdicsőítése ragyog ország-világ elé!

A Liszt születésnapja köré tervezett ünnepségek:
1934. október 21. vasárnap. Liszt egyházi művei:
10 óra: Koronázó Mátyás templom: *Esztergomi mise,* Sugár Viktor vezényletével. Közreműködők: Pálffy Mária, Kisfaludy Melanie, Lózsy Hugó, Mally Győző (ének), Sárkány Sándor (orgona).
10 óra: Szent István Bazilika: Liszt: *Missa choralis;* Demény Dezső: *Graduale;* Palestrina: *Offertorium.*
12 óra: Liszt: *Krisztus: Pater noster, O salutaris Hostia!, Ave verum.* Vezényel: Zsasskovszky József, orgonál: Szakolczay Riegler Ernő.
12 óra: Belvárosi főplébánia: Liszt: *Krisztus: Nyolc Boldogság, O salutaris Hostia!* Vezényel: Harmat Artur.

Március helyett október 22-én, déli 12 órakor, „fényes ünnepség keretében" került sor a Régi Zeneakadémia falán ma is látható emléktábla – Dr. Farkas Zoltán szobrászművész[162] és a néhány hónapja elhunyt Hikisch Rezső[163] műépítész alkotásának – leleplezésére. Az eseményt a Rádió is közvetítette (rendőrségi engedély is volt hozzá!), ezért „pontos és nagy számban" való megjelenést kértek. A parkolásról is gondoskodtak, a Vörösmarty utcában. Kis cédulákon megmaradt a meghívandók neve. És megvan a meghívó is, megint csak az elnök asszony, a társelnökök és az ügyvezető igazgató aláírásával: „Az OLFT a régi Zeneakadémia épületét (VI. Andrássy út 67. szám, Vörösmarty u. sarok), melyben Liszt Ferenc lakott és a magyar zenekultúra javára működött, *emléktáblával jelöli meg.* Meghívásunkat azzal a tiszteletteljes kéréssel kezdjük, szíveskedjék T. CÍM megjelenésével az ünnepség fényét emelni."
A műsor a hátlapon található:

1. *Hiszekegy.*[164] Egyetemi Énekkarok, vezényel Vaszy Viktor főiskolai tanár.
2. Gróf Zichy Jánosné üdvözlő szavai.
3. A vallás- és közoktatási Miniszter úr Ő Excellenciája [Hóman Bálint] megbízásából ifj. br. Wlassics Gyula[165] helyettes államtitkár avatóbeszéde.
4. Dr. Sipőcz Jenő, Budapest Székesfőváros polgármestere átveszi az emléktáblát.
5. Liszt: *Lesz még ünnep!* [Magyar királydal[166]]. Az Egyetemi Énekkarokat Vaszy Viktor vezényli.

162 Dr. Farkas Zoltán, 1900–1945, szobrászművész.
163 Hikisch Rezső, 1876–1934, építész.
164 Az akkoriban az iskolákban is naponta elmondatott irredenta ima szövegírója Papp-Váry Elemérné.
165 Wlassics Gyula, ifj. báró, 1884–1962, kultúrpolitikus.
166 Köszönet Eckhardt Máriának az azonosításért.

6. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola köszöntése. Dr. Dohnányi főigazgató megbízásából Dr. Isoz Kálmán beszél.
7. Szabados Béla főigazgató leteszi a Nemzeti Zenede koszorúját.
8. Radnay Miklós igazgató a Magyar Királyi Operaház hódolatát tolmácsolja.
9. A Zeneművészeti Főiskola ifjúsága nevében fogadalmat tesz: Jaczkó Gyula.
10. *Himnusz.* Az Egyetemi Énekkarokat Vaszy Viktor vezényli.

Másnap, október 23-án tartották meg a közgyűlést. Ezt előkészítendő október 8-án a választmányi ülést. Az elnöki megnyitót vitéz Dr. Benárd Ágoston tartotta. A másik alelnök Dr. Koudela Géza, az ügyvezető igazgató Dr. Eyssen Tibor ügyvéd volt.

A Liszt születésnapján kelt újabb *körlevélen* (rajta az alapszabályból vett részlet) az OLFT ismerteti céljait. Ezek: a Liszt-kultusz terjesztése, művei kiadása, előadása, a Liszt-irodalom gyarapítása, hangversenyek, irodalmi előadások tartása, pályadíjak fiatalok támogatására a fővárosban és vidéken. A tagok toborzására is felszólító propagandaszöveg már a kor politikai kifejezéseivel él. Liszt nagyságának, emberségének, áldozatos, hősi magyarságának hangsúlyozására hív fel, mely által „megbecsüljük fajunkat és kultúránkat is".

A Társaság a naptári év végéig még két Irodalmi estet hirdet: november 9. Előadó: Sebestyén Ede:[167] „Liszt Ferenc három stációja." Közreműködő: Bardócz Margit [hegedű],[168] Farnady Edith,[169] Zsebők Vilma [hárfa]). – December 21. Előadó: Rexa Dezső. Ez a rendezvény valószínűleg eltolódott 1935. január 18-ra.

Az **1935-ös év** már főként a Liszt-centenárium előkészítésével telt. Január 18: előadó: Rexa Dezső, tanár: „Goethe Weimarja". Közreműködő: Székely Júlia,[170] zongora, Tutsek Piroska,[171] mezzoszoprán, és Varga Pál,[172] zongorakíséret. – Február 15. Előadó: Geszler Ödön: „Liszt dalköltészete". Közreműködő: Eyssen Irén, szoprán, Hodula István[173] és Geszler György, zongora. – Guy de Pourtalès gróf[174] „Franz Liszt, Richard Wagner et la France" című előadását lemondta, de az magyar fordításban megjelent a *Liszt Ferenc* című, Hubay Jenő bevezette, gyűjteményes jubileumi kötetben. (Budapest: Dante kiadó, 127–134.)

A Táraság két hangverseny szervezésében vett részt: június 9-én Esztergomban, a Budapesti Hangversenyzenekar – egyebek közt Németh Mária[175] szoprán énekesnő közreműködésével – a *Koronázási misét* adta elő. Az évadzáró hangversenyre a Károlyi kertben került sor: a Székesfővárosi Zenekart Fleischer Antal[176] dirigálta, közreműködött Gergely László és Eyssen Irén.

167 Sebestyén Ede, 1875–1950, hírlapíró.
168 Bardócz Margit, 1915–? hegedűművész.
169 Farnadi Edith, 1911–1973, zongoraművész.
170 Székely Júlia (Dr. Staud Gézáné), 1906–1986, zongoraművész, zenei író.
171 Tutsek Piroska, 1905–1979, mezzoszoprán, a budapesti Opera magánénekese.
172 Varga Pál, 1908–1986, karmester, a budapesti Operaház első korrepetítora.
173 Hodula István, 1897–1935, zongoraművész, zeneszerző.
174 Guy de Pourtalès, gróf, 1881–1942, zenei író.
175 Németh Mária, 1898–1967, szoprán, a Wiener Staatsoper magánénekese.
176 Fleischer Antal, 1889–1945, karmester.

Az elnökasszony Gerster Jolánnak ekkoriban írt céduláin sokat panaszkodik Dr. Koudela Gézára; április 24-én azt írja, le kell váltani, s hogy helyébe (a Zichy-palotával szemközt, a Szép utca 5-ben működő Székesfőváros Népművelési Bizottságában felügyelőként dolgozó) Novágh Gyula lenne jó. Azt is itt említi, hogy mizériák vannak a jubileumi év előtt, s hogy „Stefániai áskálódik". Dr. Koudelával kapcsolatban, úgy látszik, anyagi, illetve elszámolási kérdések merültek fel, ugyanis megmaradt Koudela Géza egy Gerster Jolánnak írt levele, 1935. január 31-ről:

> Mélyen tisztelt, Kedves Főtitkárnőnk! [...] A csekk aláírásokra vonatkozóan a jövőre nézve megjegyzem, hogy csak azon esetben írok alá ezután, amikor pozitív megbízást vagy jóváhagyást kapok Kegyelmes Asszonytól. Valószínűnek tartom, hogy eddig jelenteni tetszett Kegyelmes Asszonynak a kiutalásokat – a jövőben azonban a magam személyére vonatkozóan pozitív rendelkezést várok. Anyagiakban való felületességem vagy könnyelműségem vádját szeretném minél szűkebb körre korlátozni.

Az októberi, születésnapi Liszt-koncert dirigálása ügyében Ottorino Respighivel[177] tárgyaltak, végül ismét Gilberto Gravinát szerződtették. Egy dátum nélküli (de nyilván már az október 10-i közgyűlés után írt) cédulán Zichy grófnő így utasítja Gerster Jolánt: „Közölje kérem, Novághgal, Gravina mennyit kapott a multkoriban. Elég-e neki 500 pengő. El vagyunk [...] késve." (A Gravina-dirigálta hangversenyre végül csak 1936. január 20-án, a Liszt Ösztöndíj Alap javára került sor.)

Az 1935. október 10-i közgyűlésen tiszteletbeli taggá választották Gilberto Gravina grófot és Dr. Peter Raabe Liszt-biográfust. Koudela Géza alelnök, Novágh Gyula ügyvezető igazgató lett. Az addig 62 tagú választmányt 66 tagúvá bővítették. Belekerült egyebek közt Fleischer Antal, Sugár Viktor és a Bécsben élő Zádor Jenő.[178]

Megmaradt Gerster Jolánnak itt elmondott, az 1934/35-ös működési évről szóló főtitkári jelentése. Eszerint az OLFT taglétszáma 414. Az már kiderült addigra, hogy Liszt hamvainak hazaszállítása reménytelen. Új célként merül fel a Régi Zeneakadémia épületének megvásárlása. (Még további 50 évre volt szükség, mire 1986-ban, Forrai Miklósnak köszönhetően, az épület ismét a Zeneművészeti Főiskoláé lett, s benne helyet kapott az OLFT utódszervezete, a mai Liszt Ferenc Társaság.) További – soha meg nem valósult – terv maradt az a kissé bizarr elképzelés, hogy Stróbl Alajos[179] Liszt-szobrát a Zeneakadémia homlokzatáról helyezzék át köztéri szoborként az Andrássy út sarkára. A további munkát mindenekelőtt a centenáriumi események szervezésében jelöli meg.

A Zene 1936. február 15-i száma 132. lapjától részletes beszámolót olvashatunk a Liszt-emlékév 1935. október 21-én kezdődő megnyitásának eseményeiről.

Fővédnök: vitéz nagybányai Horthy Miklós kormányzó. Díszelnökök: Dr. Hóman Bálint miniszter, Dr. Berzeviczy Albert, az MTA elnöke, Dr. Sipőcz Jenő főpolgármester. A Végrehajtó és munkabizottság elnöke: Dr. Ugron Gábor, az országos Irodalmi és Művészeti Tanács elnöke.

177 Ottorino Respighi, 1879–1936, olasz zeneszerző és karmester.

178 Zádor Jenő, 1894–1977, zeneszerző.

179 Stróbl Alajos, 1856–1926, szobrászművész.

Műsor:
1935. október 21. délelőtt: Koronázó Mátyás-templom: ünnepi istentisztelet, Dr. Glattfelder Gyula csanádi püspök. *Esztergomi mise,* Sugár Viktor vezényletével.
Október 21. délelőtt: Magyar Rádió: Dr. Peter Raabe előadása Lisztről.
17 óra: az OLFT díszülése a Zeneakadémián, a kormány és a diplomáciai testület tagjainak részvételével. Megnyitó: gróf Zichy Jánosné elnök, aki németül köszönti a díszvendég Peter Raabét. A Kultuszminisztérium nevében Tasnádi Nagy András államtitkár beszél. Az ünnepi szónok, Dr. Peter Raabe beszéde. Hubay Jenő Liszt életrajzát ismerteti.
Október 21. este: M. Kir. Operaház: díszelőadás. Jelen van a kormányzó és neje, József főherceg[180] és családja, Gömbös Gyula miniszterelnök, a kormány és diplomáciai testület tagjai, Dr. Glattfelder Gyula csanádi megyéspüspök és más magas rangú egyházi emberek, Szendy Károly polgármester,[181] Dr. Kornis Gyula, a Pázmány Tudományegyetem rektora,[182] a parlament mindkét házának tagjai, a Zeneművészeti Főiskola és a Nemzeti Zenede tanárai. Műsor: *Hungária,* vezényel Peter Raabe; *Ideálok, Hungária kantáta,* vezényel Dohnányi; *Szent Erzsébet,* részletek, vezényel Rékai Nándor.[183] Szólisták: Báthy Anna, Rösler Endre, Losonczy György.[184]
1935. október 22-én báró Wlassics államtitkár és számos notabilitás jelenlétében, zeneszámokkal, megkoszorúzták Liszt emléktábláját.
Ünnepélyesen leleplezték a Pesti Vigadóban Liszt emlékművét, Beck Ö. Fülöp[185] alkotását.
A szabadegyetem Liszt-ünnepségén, a tanévnyitón Szendy Károly polgármester Liszt méltatásakor hangsúlyozta: „a mai korszellemnek két központi gondolata van: Krisztus és haza."

Az újság még további Liszt-megemlékezésekről is beszámol.

Az 1935. november 11-én – ezúttal az elnök Zichy grófnő, Dohnányi és Hubay társelnökök. Novágh Gyula igazgató, Dr. Eyssen Tibor titkár és Gerster Jolán főtitkár aláírásával megjelent négy oldalas, fejléces tájékoztató nyomtatványon teszi közzé, hogy „eljött Raabe Péter, a Németbirodalmi Zenei Kamara elnöke – Liszt nagysága és magyarsága mellett hitet tenni."

Az október 21-i délután 5-kor kezdődő OLFT díszülésen az ünnepi szónok Raabe azt mondta: Liszt származása nincs bizonyíthatóan tisztázva, de döntő, hogy magyarnak vallotta magát. (Szülőházán viszont, a Trianon után Ausztriához csatolt Doborján–Raidingban 1926 óta a mai napig ott az emléktábla: „Dem deutschen Meister das deutsche Volk".)

180 Habsburg József főherceg, 1872–1962, politikus.
181 Szendy Károly, 1885–1953, polgármester.
182 Dr. Kornis Gyula, 1885–1958, piarista szerzetes, filozófus, a budapesti Tudományegyetem rektora, az MTA tagja.
183 Rékai Nándor, 1870–1943, karmester, zeneszerző.
184 Losonczy György, 1905–1972, basszbariton, a budapesti Opera magánénekese.
185 Beck Ö[tvös] Fülöp, 1873–1945, szobrász- és éremművész.

Úgy látszik, ebből az alkalomból is kaptak segítséget, mert köszönetet mondanak Hóman Bálint miniszternek és Szendy Károly polgármesternek. Közlik az 1935-36-os Liszt évre szóló terveket is.

A Zene **1936**-os Liszt emlékszámának 151. lapján is olvasható „Az OLFT részben a saját hatáskörében, részben a fővárossal karöltve" tervezett rendezvényeinek műsora. A rendelkezésünkre álló dokumentumok összességéből a következő műsor állítható össze:

Két magánpalotában is sor került Liszt-hangversenyre: 1936. február 16-án gróf Zichy Jánosné, március 25-én Hubay Jenő termeiben. Zichy grófeknál, a Szép utca 6-ban, Liszt-dalestet tartottak Bulla Elma színművésznő,[186] Báthy Anna, Basilides Mária, Hubay Jenő, Dr. Herz Ottó közreműködésével. A Hubay-palotában tartott koncert műsorát nem ismerjük.

Figyelemre méltó „Az ismeretlen Liszt" című előadás-sorozat. Közülük több meg is jelent *A Zene* című lapban:

1935. november 8: Előadó: Geszler Ödön. Előadását saját fordítású Liszt-dalokkal illusztrálta: „Két szemednek bűvös lángja" *[Ihr Auge?]*; „Szeretnék elmúlni" *[Ich möchte hingeh'n]*; „Ifjúság varázsa" *[Jugendglück?]*. Közreműködő: Réthy Eszter,[187] szoprán, zongorán Farkas Ferenc[188] kísérte; Herz Lili,[189] zongora: *Vallée d'Oberman, Nuages gris, Jeux d'eau à la Villa d'Este.*

1935. december 13. Előadó: Dr. Molnár Imre. Közreműködő: Tamás Ilona, Hír Sári, Dr. Molnár Imre, Dr. Szekeres Kálmán.[190]

1936. február 14. Előadó: Dr. Koudela Géza. Közreműködő: Eyssen Irén, Gergely László, Tibor Zoltán, Dr. Szekeres Kálmán.

A március 27-re tervezett esthez még nem adnak előadót.

A megjelent előadások közül kiemelkedően érdekes Geszler Ödön írása. Megemlít több, akkor ismeretlen, kései Liszt-zongoradarabot: a *Preludio funebrét*, *Álmatlanult*, *Balcsillagzat*ot, *Gyászgondolát* (szám nélkül), és a *Nuages gris*-t, *Komor felhők* címmel.

A hangversenyek:

1935. december 14: ünnepi Liszt-hangverseny, a Fővárosi Alkalmazottak Nemzeti Szövetsége Mária utcai kaszinójában, Liber Endre székesfővárosi alpolgármester és Hubay Jenő beszédével. Műsor: *Szent Erzsébet legendája*, Erzsébet áriája (Báthy Anna), Vörösmarty: *Liszt Ferenchez* (R. Simonffy Margot[191]), *Valse impromptu* és *E-dúr legenda* (Dohnányi), *Es muß ein Wunderbares sein* és *O lieb so lang du lieben kannst* (Závodszky Zoltán).

186 Bulla Elma, 1913–1980, színművész.

187 Réthy Eszter, 1912–2004, szoprán, a Wiener Staatsoper magánénekese.

188 Farkas Ferenc,1905–2000, zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

189 Herz Lili, 1909–?, zongoraművész.

190 Dr. Szekeres Kálmán, 1910–1985, a Zeneművészeti Főiskolán zeneszerzést végzett, az egyetemen jogi doktorátust szerzett. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium miniszteri tanácsosa volt, majd zeneelméletet és zenetörténetet tanított, a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskolában.

191 Simonffy Margot, 1889–1957, előadóművész.

1936. január 23: Liszt-koncert a Középponti Katolikus Kör Molnár utcai székházában. Ezen Novágh Gyula és Dr. Molnár Imre beszélt, közreműködött Eyssen Irén, Basilides Mária (ének), Hír Sári és Dr. Herz Ottó (zongora), Országh Tivadar (hegedű) és Kerpely Jenő[192] (cselló).
1936. február 18-án került sor a nevezetes zenekari estre, amelyen a Székesfővárosi Zenekart Vaszy Viktor vezényelte, és amelyen Liszt öt zongoraversenye hangzott el. A *Malédiction*-t Geszler György, az *A-dúr koncertet* Szatmári Tibor,[193] a *Magyar fantáziát* Hegyi Emánuel,[194] az *Esz-dúr koncertet* Heimlich Lajos játszotta. Az igazi szenzációt az jelentette, hogy ezúttal Bartók Béla is kifejezte Liszt iránti hódolatát, a *Haláltánc* magánszólamának zenetörténeti jelentőségű megszólaltatásával.

Bartók február 3-i, „Liszt-problémák" című, a Magyar Tudományos Akadémián tartott székfoglalója, illetve az azon való részvétel nem szerepel az OLFT programjai közt, nem is említik. Van viszont részletes ismertető Mátéka Béla Werner Füssmann-nal készített, németül már megjelent, és a német sajtóban kedvezően fogadott Liszt-képeskönyvéről.[195] Van megrendelőlap, előjegyzési lehetőség a Rózsavölgyinél már készülő, Peter Raabe és Hubay Jenő előszavával publikált magyar változatra, amely fűzve 6,90 vászonkötésben 8,60 pengőbe fog kerülni.

További rendezvények:
1936. március 10. Kegyúri templomok ének- és zenekarainak Liszt-koncertje.
1936. április 20. A Budai Dalárda és a Homérosz Énekkar Liszt-hangversenye.
1936. június 3. Szabadtéri Liszt-koncert a Károlyi parkban.
1936. június 9. Kirándulás Esztergomba.
1936. június 12. Szabadtéri Liszt-hangverseny a Városmajorban.
1936. június 21. Szabadtéri Liszt-hangverseny a Városligetben.
1936. július 31. Liszt-requiem a Szent István Bazilikában.
1936. augusztus 2. Zarándoklás Doborjánba.
1936. szeptember 13. A Hermina-kápolnában, a Budai dalárda énekesei előadták Liszt *Férfikari miséjét*.

1936 szeptember vége–október eleje táján, dátum nélkül, négyoldalas nyomtatott körlevelet adott ki az OLFT. Ezúttal Gerster Jolán is az aláírók közt volt. Kérik, hogy tagsági díjukat az új évadra „mielőbb befizetni szíveskedjenek". A Liszt-év tevékenységéről szóló beszámoló a Közgyűlésen, annak lezárása után lesz. Itt döntenek majd a 125. születésnap alkalmából létesítendő Liszt Ösztöndíj Alapról. A díj anyagi nagysága jórészt az október 22-i *Krisztus*-előadás anyagi sikerétől függ, ezért megjelenést, propagandát kérnek a tisztelt tagoktól. A körlevélben még további programokat hirdetnek.

192 Kerpely Jenő, 1885–1959, cselló- és kamarazene-művész.
193 Szatmári Tibor, 1894–1942, zongoraművész, tanár.
194 Hegyi Emánuel, 1887–1944, zongoraművész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
195 *Franz Liszt. Ein Künstlerleben in Wort und Bild.* Langensalza–Berlin–Leipzig: Julius Beltz, 1936.

1936. október 14. Operaház: a Bayreuthba készülő *Szent Erzsébet* előadása.
1936. október 17. 12 óra: az OLFT képviselteti magát Liszt bécsi emléktáblájának koszorúzásán. Este a budapesti Zeneakadémián Liszt-hangverseny, a Székesfővárosi Zenekar és a Budai Dalárda (Ádám Jenő)[196] közreműködésével.
1936. október 10. 10 óra: Koronázó Mátyás-templom: *Esztergomi mise.*
1936. október 10. 11 óra: Egyetemi templom: *Férfikari mise.*
1936. október 10. 12 óra: Belvárosi Főplébánia és Szent István Bazilika: *Missa choralis.*
1936. október 18–21. Filléres különvonat Bayreuthba, a Magyar Királyi Operaház Liszt-előadásainak „magyarságát hirdető" eseményre. Itt elhangzott a *Szent Erzsébet* szcenirozott változata és két balett, a *Magyar Ábránd (Magyar fantázia)* és a *Pesti karnevál (9. magyar rapszódia,* Doppler Ferenc hangszerelése) zenéjére. Gróf Zichy Jánosné az OLFT megbízásából requiemet mondatott Lisztért, koszorút helyezett el a sírján. A Wagner család tagjai mindkét eseményen részt vettek. Valószínűleg itt vette át az elnök asszony Hans Schnappauftól az annak apja – Bernhard Schnappauf, Liszt utolsó ápolója – hagyatékából származó relikviákat.[197]
1936. október 18. vasárnap délelőtt 11-kor: ünnepi díszhangverseny a Városi Színházban, „a kispénzű emberek részére, a Liszt-kultusz terjesztése érdekében", az Országos Liszt Emlékév Bizottság, az OLFT és a Fővárosi Népművelési Bizottság rendezésében. Helyárak: földszint: 1 P, emelet: 0,50 f, ruhatárral együtt.

Somfai László szíves segítségével közreadhatom ennek a matinénak a különleges művészi élményt kínáló műsorát is. Ez egyike volt azon kivételes alkalmaknak, amikor együtt lehetett hallani a korszak két legjelentősebb magyar pianistáját: Bartók és Dohnányi két zongorán eljátszották a *Patetikus koncert*et. Ez a mű tolmácsolásukban megtalálható a Bartók összes zongorafelvételét rögzítő (Somfai László és Kocsis Zoltán szerkesztette) hanglemezgyűjteményben is.[198] Somfai ismertetéséből tudjuk, hogy – a Bülow-féle kiadásból – Dohnányi játszotta az első, Bartók a második zongora szólamát.

A műsor így festett:
Lesz még ünnep (Magyar királydal). Egyetemi Énekkarok, vez. Vaszy Viktor.
Funérailles; Norma-fantázia. Stefániai Imre, zongora.
Mignon dal (Kennst du das Land [Goethe verse]); *A lelked mint a rózsa* (Du bist wie eine Blume [Heine verse]); *Szerelmi vágyban* (In Liebeslust)

196 Ádám Jenő, 1896–1982, zeneszerző, karnagy, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
197 Bernhard Schnappauf, 1840–1904, „fürdőmester" Bayreuthban, egy ideig Richard Wagner szolgálatában. Ő volt Liszt ápolója élete utolsó 24 órájában. A Gerster-hagyatékban talált „Jelentéséről" és a tőle kapott relikviákról bővebben: Hamburger Klára: „Ismeretlen dokumentum Liszt Ferenc haláláról", in: *Muzsika,* 2005. április, 10–13., és Eckhardt Mária: „Mégis megvan Liszt halottas inge!" in: *Muzsika,* 2005. június.
198 Hungaroton LPX 12338/HCD 12334–12337.

[H. v. Fallersleben verse]); *Csodálatos dolog lehet* (Es muß ein Wunderbares sein [Redwitz verse]); e) *A halászfiú* (Der Fischerknabe [Schiller: Wilhelm Tell című drámájából]). Basilides Mária (alt).
XIII. [magyar] rapszódia. Dr. Dohnányi Ernő, zongora.
Jó volna elmúlni (Ich möchte hingeh'n [Herwegh verse]); *Kis énekem szállj* (Kling leise mein Lied [Nordmann verse]); *Ha álmom mély* (Oh! Quand je dors [V. Hugo verse]. Rősler Endre [(tenor).
Concert pathétique. Bartók Béla, Dr. Dohnányi Ernő, zongora.
Férfikarok: *Tavasz* (Saatengrün [Uhland verse]); *Csata előtt* (Vor der Schlacht [Th. Meyer verse]). Egyetemi Énekkarok, vez. Vaszy Viktor. Zongorán kísér: Dr. Herz Ottó.

1936. október 21. *Krisztus,* a Liszt-emlékév befejezése alkalmából.
1936. október 22. 10 óra: Koronázó Mátyás-templom: a szentmisét Serédi Jusztinián bíboros hercegprímás celebrálja. A *Koronázási misét* Sugár Viktor vezényli.
1936. október 23. Az OLFT záró díszülést tartott a Nemzeti Múzeum kiállítási termében, amelynek vendége Liszt dédunokája, Mme Blandine Ollivier de Prévaux volt.

1936 májusában nyílt meg a Nemzeti Múzeum dísztermében az a nagyszabású Liszt emlékkiállítás, amelyre az OLFT előzőleg Körlevelében relikviák kölcsönzését kérte. Dr. Bartha Dénes egyetemi magántanár, a Zeneakadémia tiszteletdíjas tanára, a Nemzeti Múzeum munkatársa rendezte, és katalógusát ki is adta.[199]

A Liszt Emlékév Végrehajtó Bizottsága – amelynek névsorát a kiadvány (a kiállítókéval együtt) közli, nagyjából azonos a már ismertetett emberekkel:

Tiszteletbeli elnökök: Dr. Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi m. kir. miniszter,
József kir. herceg, az MTA elnöke, Dr. Sipőcz Jenő, Bp. Székesfőváros főpolgármestere. Elnök: Dr. Ugron Gábor v. b. t. t.,[200] az Orsz. Irodalmi és Művészeti Tanács elnöke. A bizottság tagjai: Dr. Dohnányi Ernő, a Zeneműv. Főisk. főigazgatója, Dr. Fellner Alfréd, az Operabarátok Egyesületének alelnöke, Dr. Hlatky Endre, a Rádió igazgatója,[201] Dr. Hubay Jenő, a Zeneműv. Főisk. örökös elnöke, Márkus László, a M. Kir. Operaház igazgatója, Szendy Károly, Budapest Székesfőv. polgármestere, ifj. dr. báró Wlassics Gyula h. államtitkár, Gróf Zichy Jánosné, az OLFT elnöke. Ügyvezető igazgató: Novágh Gyula, népműv. felügyelő, az OLFT igazgatója. Művészeti előadó: Dr. Koudela Géza, a Zeneműv. Főisk. tanára. A kiállítás rendezőbizottságának tagja: *(a végrehajtó bizottság részéről:)* Novágh Gyula, az OLFT igazgatója,

199 Bartha Dénes: *Liszt Ferenc emlékkiállítás (Leíró lajstrom).* Budapest: Nemzeti Múzeum, 1936.
200 Valóságos belső titkos tanácsos.
201 Dr. Hlatky Endre, 1895–1957, 1933–1940 a Rádió műsorigazgatója.

Dr. Koudela Géza, a Zeneműv. Főisk. tanára, *(a Zeneműv. Főisk. részéről:)* Dr. Isoz Kálmán, a Zeneműv. Főisk. titkára, *(a Magyar Nemzeti Múzeum részéről:)* Gróf Zichy István,[202] a Magyar Történeti Múzeum főigazgatója, Dr. Bartha Dénes egyet. magántanár, a Zeneműv. Főisk. óradíjas tanára.

Az Emlékév lezárásaként október 21-re tervezett *Krisztus-oratórium* karmesterének ügyében az OLFT nagy gondban volt. A grófnő július 14-én aggódva érdeklődött Gerster Jolántól, ki legyen az, miután Erich Kleiber[203] lemondott. Készülődvén az október 18–21-e közt, a Társaság szervezte bayreuthi kirándulásra (a budapesti Operaház Liszt-előadásaira), az elnök asszonyt nagyon bántotta a huzavona. „Most ha Bayreuthban kérdezni fognak, ki lesz a dirigens, nem tudok válaszolni". Gerster Jolán válasza: Novágh Gyula felkérte Molinarit,[204] Mengelberget és Knappertsbuscht.[205] Az utóbbi válaszolt: teljesíthetetlenek az anyagi feltételei. Az előadást végül Vittorio Gui[206] dirigálta, a Budapesti Hangversenyzenekar élén. Közreműködött: Réthy Eszter, Tutsek Piroska, Rősler Endre, Svéd Sándor.

A Liszt-év befejeztével úgy látszik, állami kitüntetéseket is osztottak, mert megmaradt a főtitkár egy Hubay Jenőnek szóló fogalmazványa, amelyben felterjesztésre javasolja egyebek közt Werner Füssmannt, a Mátéka-könyv társszerzőjét és még másokat.

Az évi rendes közgyűlést 1936. december 12-én tartották. Másnap kérték azokat, akiket beválasztottak a választmányba, fogadják el a tisztséget.

Az **1937–38**-as egyesületi évről nemigen maradt dokumentum, inkább csak *A Zene* híradásaiból tájékozódhatunk. A lapot egyébként ettől fogva végig Dr. Horusitzky Zoltán jegyzi mint szerkesztő és Havlia Károly mint kiadó.

Itt is található Geszler Ödönnek egy cikke a kiadatlan *Magyar Történelmi Arcképek*ről, amelyeket ő Gisela Göllerich-Voigttól[207] annak saját másolatában kapott. Az 1937–38-as számban, a 106. lapon olvashatunk Geszler György Liszt-ösztöndíjas szerzői estjéről. Művei közt az egyiknek a címe: *Hódolat Liszt Ferencnek*. A június 1-jei számban (13–14.) meghirdetik az OLFT 500 pengős zeneszerzői pályázatát „egytételes zongoradarabra, szonáta- vagy szvit-tételre". Eredmény a november 15-i számban (a 92. oldalon) olvasható: a nyertesek Dr. Gyulay Elemér[208] és Pázmán György.[209] Új 500 pengős pályázatot is hirdet az OLFT a cappella egyházi

202 Zichy István, gróf, 1879–1951, őstörténész, festő, grafikus, az MTA tagja, a Nemzeti Múzeum főigazgatója.

203 Erich Kleiber, 1890–1956, osztrák karmester.

204 Bernardino Molinari, 1880–1952, olasz karmester.

205 Hans Knappertsbusch, 1888–1965, német karmester.

206 Vittorio Gui, 1885–1975, olasz karmester.

207 Göllerich, Gizella, sz. Voigt, 1858–?, Liszt budapesti tanítványa, August Göllerich zongoraművész (1859–1923) özvegye.

208 Dr. Gyulay Elemér, 1904–1945, zeneszerző, zenepszichológus.

209 Pázmán György, 1913–?, zeneszerző.

vagy világi kórusműre. A zsüri elnöke: Dohnányi Ernő; tagjai: Kodály, Ádám Jenő, Harmat Artur. Nyertesek – majd a következő évben: Péter József,[210] Vásárhelyi Zoltán.[211]

Az **1937**-es évről nemigen maradt dokumentum, és *A Zené*ben is kevés az OLFT-vel kapcsolatos hír.

1938. szeptember 28-i dátummal fennmaradt egy körlevél: Dohnányi, Zichy grófnő, Gerster Jolán és Novágh Gyula aláírásával. (Hubay Jenő 1937. március 12-én meghalt.) Úgy látszik, ekkor több anyagi támogatásban részesültek, mert arról tájékoztatják a tagokat (akiktől a rendezvényeken való megjelenést és propagandát kérnek), hogy a Társaságot „anyagi ereje nagyobb művészi feladatok megoldására teszi képessé", és többet tud nyújtani.

Az 1938. október–decemberi körlevélen szereplő programok:
Október 21. Zeneakadémia: Josef Pembaurt kedvezményesen árult zongoraestjén ismét Liszt-tanítványként hirdetik. Műsora: *Dante-szonáta, Pastorale, A bord d'une source (Années, I), Waldesrauschen, Gnomenreigen,* mindkét *Legenda.*
Október 22. 12 óra: a Régi Zeneakadémián levő emléktábla ünnepélyes megkoszorúzása. (Erről maradt a már említett két csoportkép is.)
Október 22. 19 óra: a Zeneakadémia Tanácstermében Liszt emlékülés. Előadó: Dr. Prahács Margit: „Liszt világnézete". Ez *A Zene* 1938. november 15-i számának 58. lapján kezdődően meg is jelent.

A tagoknak kedvezményes jegyeket kínál a „Koncert" és a Rózsavölgyi jegyiroda. Carla Linnét ária- és dalestjén Alfredo Casella[212] kíséri, a Liszt-tanítvány Frédéric Lamond Beethoven-estet ad. Hirdetik Andres Segovia[213] gitárestjét, Dohnányi és Jacques Thibaud[214] szonátaestjét és az ifjú Solymos Péter[215] zongoraestjét.

November 10-re a Vigadóban a Székesfővárosi Zenekar és az Egyetemi Énekkarok estjét ajánlják, ahol többen is dirigálnak: Vaszy Viktor a *Cantata Profanát*, Kodály saját kórusait, Dohnányi a maga *Szegedi miséjét*; Ferencsik János[216] Brahms *Alt-rapszódiáját* és a *Német requiem*et.

1938. december 15-én az OLFT ünnepi közgyűlést rendezett Richard Wagner emlékére. A beszédet Siklós Albert tartotta, a zenei műsort a Zeneművészeti Főiskola tanárai szolgáltatták.

210 Péter József, 1911–1976, karnagy, tanár.
211 Vásárhelyi Zoltán, 1900–1977, karnagy, zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
212 Alfredo Casella, 1883–1947, olasz zeneszerző, karmester, zongoraművész.
213 Andres Segovia, 1893–1987, spanyol gitárművész.
214 Jacques Thibaud, 1880–1953, francia hegedűművész.
215 Solymos Péter, 1910–2000, zongoraművész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
216 Ferencsik János, 1907–1984, karmester, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

1939. januártól áprilisig a Társaság tervezett programjairól kis alakú, nyolcoldalas körlevél tájékoztat. Az OLFT műsorpolitikájában ekkoriban nyitott: kibontakozott egy jelentős mozgalom a barokk és más régebbi korok zenéinek népszerűsítése irányában, időnként korhű hangszereken. Az előző, 1938. október–decemberi körlevélen ingyen belépést hirdettek Kósa György[217] Bach-kollégiumára, s ezt 1939 első negyedévében hasonló jellegű vasárnapi matinésorozat követi a Zeneakadémia Kistermében „Régi mesterek régi hangszereken" címmel:

> 1939 január 22. Korponay (ének), Csuka Béla[218] (viola da gamba, baryton), Montag Vilmos (hegedű, brácsa), Eigner Iván (cselló), Halmy Ferenc (zongora) közreműködésével Joseph Haydn két baryton-triója, Caldara, Carissimi, Marin Marais művei hangzanak el.
> 1939. február 12. Hangverseny a „Magyar a magyarért" akció javára, az OLFT védnökségével, magyar műsorral: Liszt-, Bartók-, Dohnányi-, Kodály-, Harmat- és Bárdos-kompozíciók és az OLFT pályadíjnyertes Péter József *Zsoltára*. Közreműködők: Bárdos Lajos karnagy és a Cecília-kórus, Ember Nándor (zongora).
> 1939. február 26. Ismét kamarazene: Haydn: *Quinten Quartett;* Brahms: *Paganini-variációk;* Liszt: *Mazeppa;* Dohnányi: *Zongoraötös op. 1.* Közreműködők: a Melles Kvartett[219] és Dr. Sólyom Istvánné (zongora).

Irodalmi est is volt: 1939. február 8-án: előadó Dr. Prahács Margit „A madrigál". Közreműködő: Forrai Miklós és kamarakórusa.

Március 5-re tervezték a nagy holland karmester, Willem Mengelberg székfoglaló előadását, ő azonban lemondott. Az előadás megjelent Dr. Horusitzky Zoltán magyar fordításában *A Zene* 1939. április 15-i számában, és 1941 januárjában az OLFT-ban fel is olvasták.

A körlevélben 1939. március 6-ra hirdették a Zeneakadémián rendezendő ünnepi Liszt–Hubay zenekari estet. Elhangzott: Hubay: *Alienor nyitány, Háborús szimfónia. A Zene* március 9-i száma szerint Josef Krips[220] dirigált. Liszt *Haláltánc*ának magánszólamát Josef Pembaur játszotta, s ő vezényelte *Az ideálok*at is.

Április 15-ére a Zeneakadémián rendezett egyházzenei estre invitálták a tagokat. Közreműködött a Jézus Szíve énekkar (vez. Deák Bárdos György[221]), a Szent Imre kórus (Sugár Jenő[222]), A Szt. Anna kórus (Kézdy-Krén Géza[223]), az Árpádházi Boldog Margit kórus (lovag Falk Zsigmond[224]), a Felsőkrisztinavárosi Harmonia Sacra (Jurassa Endre).

---

217 Kósa György, 1897–1984, zongoraművész, zeneszerző.
218 Csuka Béla, 1893–1957, cselló- és barytonművész.
219 Melles Béla, 1891–1939, hegedű- és kamarazene művész. A vonósnégyes többi tagja: Banda Márton (hegedű), Gáti István (brácsa), Scholz János (gordonka).
220 Josef Krips, 1902–1974, osztrák karmester.
221 Deák Bárdos György, 1905–?, orgonaművész, egyházi karnagy, tanár.
222 Sugár Jenő, 1894–?, egyházi karnagy
223 Kézdy Krén Géza, 1902–? karnagy, tanár.
224 Falk Zsigmond, lovag, 1908–1995, karnagy, tanár.

A következő hónapok műsoráról nem maradt dokumentáció.

Időközben, 1939. szeptember elsején, kitört a II. világháború.

Az 1939. október 22-i emlékünnepélyekre szóló négy oldalas meghívó szerint az ünnepségekre hirdetett műsorok:

> 1939. október 22. vasárnap 11 óra: emléktábla-koszorúzás a Régi Zeneakadémiánál. Isoz Kálmán beszélt, a Budai Dalárdát Ádám Jenő vezényelte. Műsora: *Himnusz,* Liszt: *Mihi autem adhaerere.*
> 1939. október 22. vasárnap 12,30: újabb emléktábla avatása (a régi Hal-tér helyén) az Irányi utca 1. számú ház falán. A zene ugyanaz volt, mint a Régi Zeneakadémiánál; gróf Zichy Jánosné, Dohnányi és a polgármester beszélt.
> 1939. október 22. vasárnap 17,30: ünnepi hangverseny a Zeneakadémián. Zichy grófnő beszélt, az Ádám Jenő vezényelte Főiskolai vegyeskar műsora: Liszt: *Pater noster, In domum Domini, Ave Maria, Nun danket alle Gott.*

Az OLFT dokumentumok közt nem maradt feljegyzés az újabb zongoraversenyről – melyet ezúttal zeneakadémistáknak hirdettek (ami azt jelentette, hogy sem külföldiek, sem a Főiskoláról a diszkriminatív rendeletek következtében addigra kirekesztett zsidó művészjelöltek nem vehettek rajta részt) –, csupán a győztesek hangversenyére invitál az 1939. októberi meghívó. *A Zene* 1939. október 15-i száma tudósít róla, hogy a Társaság 600 pengőt szavazott meg a zeneakadémiai zongoristák Liszt-pályadíjához. Dohnányi Ernő 1939. június 15-én a pályázati hirdetményt kiíratta, és ugyanaznap, a tanévzáróban, hálával emlékezett meg egy 300 és egy 200 pengős díjról.[225] (Ezt egészítették ki később egy harmadik díjnyertes kedvéért.)[226]

A versenyfeltételek és a műsor a Gádor–Szirányi, II: 81.sz. 730/1939 dokumentumból[227] ismeretesek:

> A pályázaton részt vehetnek a Zeneművészeti Főiskola azon növendékei, akik az 1939/40-es tanévre a zongora IV. akadémiai osztályába vagy a zongora tanárképzőbe beiratkoztak, a zongora művészképzőbe felvétettek, vagy az állami művészi oklevélpályázatra bocsáttattak.
> A pályázók 1939. október 10-én a bírálóbizottság előtt játszanak, a nyertesek az október 22-i főiskolai Liszt-hangversenyen szerepelnek, mely alkalommal a jutalomdíjak kiosztatnak.

225 Gádor Ágnes – Szirányi Gábor: „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész, 1927-38." In: *Dohnányi Évkönyv 2003,* 327-388. Bp., MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archivum. Itt szeretnék hálás köszönetet mondani a szerzőknek, amiért a tanulmány II. részét („1938 szeptember – 1941 június", amelynek legnagyobb része azóta megjelent: *Dohnányi Évkönyv 2004,* 308-426, Bp. 2005, MTA Zenetudományi Intézet), már kéziratban rendelkezésemre bocsátották. – i. m. II., 79. szám. Tanévzáró, 1939. június 15, 397–398.

226 Uott II., 93. szám, 408. Kapitánffy István (1910–1985, énektanár, a Zeneművészeti Főiskola titkára stb.) irata az MTI-nek a tanévzáróról, 1940. június 17.

227 Uott II., 404–405.

Pályázni lehet szabad választás szerint a három csoportban felsorolt művekkel, és pedig az A) csoportbeliekből egy művet, a B) csoportbeliekből két művet, végül a C) és a B) csoportbeliekből egy-egy, összesen két művel. A csoportok a következők:
A) *Szonáta (h-moll) – [vagy a Dante-szonáta]*
B) *Ballada (h-moll) – Mephisto keringő – Funérailles – Vallée d'Obermann – Spanyol rapszódia – Jeux d'eau à la Villa d'Este – Polonaise – Legenda I vagy II – [Weinen, Klagen], B-A-C-H*
C) *Sposalizio.* – A *Petrarca-szonettek egyike* – A nagy *Etűdök* egyike – A *Paganini-etűdök* egyike – A *Magyar rapszódiák* egyike.

Ugyancsak a dokumentumok között található, 1939. szeptember 25-i dátummal, az a két Dohnányi-levél, amelyben a főigazgató Zichy „kegyelmes asszonyt" és Novágh Gyula ügyvezető igazgató úr őnagyságát tisztelettel felkéri, „méltóztassék" a bíráló bizottságban (elnök ő maga, tagok a főtanszakos tanárok) a Liszt Társaság két képviselőjének fenntartott hely egyikét elvállalni.

Hárman részesültek végül pályadíjban, és kapták az OLFT emlékérmét. A nyertesek hangversenyének műsora (1939. október 22-én) így alakult: *Weinen, Klagen:* Wehner Tibor,[228] II. díj. – *Szonáta:* Furka Gizella, I. díj. – *Spanyol rapszódia:* Anda Géza,[229] II. díj.

Még ugyancsak 1939. októberében „az OLFT kebelén belül, Novágh Gyula ügyvezető igazgató kezdeményezésére", megalakult a Liszt Ferenc Társaság Művészeinek Szakosztálya – amelyről már volt szó.

Az **1940–41**-es szezon kezdetéről maradt egy négyoldalas körlevél, néhány nyomtatott meghívó és egyéb emlék. Az év eleji köszöntő legfontosabb híre, hogy az OLFT új helyiséget kap, az Országos Széchényi Könyvtár főigazgatója, Fitz József[230] jóvoltából: a Társaság a VIII., Esterházy utca 26-ban, a Festetics-palota földszintjén és a palota dísztermében tarthatja műsoros társas összejöveteleit. A teremavató egyébként novemberről eltolódott 1941 márciusáig. (A ház azonos a mai Pollack Mihály tér 10-zel; a háború után jó ideig itt működött többek közt az OSzK Zeneműtára, majd évtizedekig beállványozva csúfította a főváros képét. A legutóbbi években, gyönyörűen felújítva, a német nyelvű Andrássy Gyula Egyetemnek ad otthont.)

Az OLFT fontos műsora:
1940. március 30. (még a Zeneakadémia kistermében): előadó: Dr. Kókai Rezső: „Liszt Ferenc és a francia romantika". Közreműködő: Eyssen Irén és Dr. Molnár Imre (ének), Faragó György (zongora).

Mire október 22-én az OLFT koszorúzott – most már két emléktáblát –, Bartók Béla két napja hajózott az Egyesült Államok felé, önként vállalt emigrációjának helyszínére.

228 Wehner Tibor, 1918–1977, zongoraművész, a Zeneművészeti Főiskola tanára.
229 Anda Géza, 1921–1976, 1942-től Zürichben élt zongoraművész, tanár.
230 Dr. Fitz József, 1888–1964, 1935-től az Országos Széchényi Könyvtár főigazgatója.

A Liszt-születésnapi hangverseny október 25-re tolódott. Figyelemre méltó ifjú pianista, Böszörményi-Nagy Béla[231] adott figyelemre méltó, nem szokványos műsort: *Weinen, Klagen variációk, Il Penseroso (Années II), Jeux d'eau à la Villa d'Este (Années III), 104. Petrarca szonett (Années II), Dante-szonáta (Années II), Sunt lacrymae rerum (Années III), f-moll (transzcendens) etűd, Harmonies du soir (transzcendens etűd), Au bord d'une source (Années I), 12. magyar rapszódia.*

Hogy voltaképpen melyik napon és milyen műsorral zajlott a Festetics-palota dísztermében az avató hangverseny, és hogy ki volt jelen, arról nem maradt dokumentum. Maradt viszont 1941. február 28-ról a Liszt-képeskönyv magyar társszerzője, Mátéka Béla gépiratában egy – igen hosszú és roppant liberális – névsorajánlat a meghívandókról.

Ettől az időtől már belterjesebbekké váltak az OLFT rendezvényei. Utazások, neves külföldi (és honi) művészek szerepeltetése a régi magas színvonalon egyre kevésbé volt lehetséges, hiszen június 6-án hadba lépett az ország.

(Maradt gróf Zichy Jánosnénak egy 1941. szeptember 9-én, Nagylángon kelt levele Gerster Jolánhoz, amelyben beszámol arról, hogy a „szomorúan mozgalmas idők"-ben milyen „rettenetes kellemetlen utazás után" értek haza férjével svájci útjukról.)

A legfontosabbakká most – hogy „saját" épületben, elegáns környezetben került rájuk sor – a nagyon magas színvonalú zenés irodalmi estek lettek. Előkelő, „békebeli" társadalmi összejövetel célját is szolgálták, műsor után teát szolgáltak fel.

1941. március 18. Előadó Ádám Jenő: „Liszt vallásos zenéje". Közreműködő: a Liszt-díjas Wehner Tibor. Elhangzott: az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklusból a *Bénédiction*, a *Funérailles*, mindkét *Legenda*.
1941. november 19. Előadó Ditrói Csiby József.[232] „Az *Etüdök* három verziójának összevetése technikai szempontból." Közreműködő ismét egy Liszt-díjas: Anda Géza.
1941. december 10. Előadó Molnár Antal: *„Dante-szonáta"*. Közreműködő: Ticharich Zdenka.[233]

1941-ben kapcsolódott be az OLFT életébe a Liszt Ferencért önzetlenül és tettre készen rajongó Szinyei Merse Félixné Kandó Irén.

1941. november 30-án Gerster Jolán beszámol Zichy grófnőnek a Szinyeinétől kapott segítségről: saját költségén háromszáz körlevelet nyomatott, és új alapító tagokat szervezett.

1941. november 11-i főtitkári jelentésében Gerster Jolán az összesen 334 – tehát a réginél kevesebb – tag között felsorolja az új nyolcat, köztük a Szinyei Merse házaspárt. Pénzbeli támogatásért köszönetet mond Hóman kultuszminiszternek, Szendy polgármesternek, Némethy Károly tanácsnoknak. Háláját fejezi ki Fitz Jó-

231 Böszörményi-Nagy Béla, 1912–1989, zongoraművész, tanár.
232 Csiby József, ditrói, *1903. Dohnányi fiatal tanítványa, akkoriban lett a Főiskola tanára. 1945-ben elhagyta az országot, Későbbi pályájáról nem találni adatot.
233 Ticharich Zdenka,1900–1979, zongoraművész, zeneszerző.

zsefnek, az Országos Széchényi Könyvtár főigazgatójának, amiért jóvoltából az OLFT a Festetics-palotában tágasabb munkahelyiséghez jutott, rendezvényei számára pedig a báltermet használhatja. Beszámol a Liszt Ösztöndíj Alap működéséről és a bevételi forrásokról. Ezek – a tagdíjakon és adományokon kívül – Koudela Géza (1930-ban megjelent) Liszt-életrajza, a Herendi könyvjelzők, az ezüst Liszt-emlékérem (Zichy grófnő adománya) sokszorosított másolatai és a Liszt-levelezőlapok eladásából származtak. Ugyancsak a Társaság bevételét gyarapította egy addig ismeretlen, fontos kordokumentum: a Walter Teréz (Pulszky Ferencné)[234] naplójából összeállított, Csuka Béla fordításában az OLFT kiadásában megjelent kis kötet: *Liszt árvízi hangversenyei Bécsben 1838–1839.*

A Zene 1941. december 24-i száma, H aláírással, tehát a főszerkesztő, dr. Horusitzky Zoltán tollából, a 76–77. lapon, hosszú, magasztaló cikkben mutatja be Szinyei Merse Félixnét: „Egy magyar nagyasszony a Liszt-kultusz apostolnője" címmel.

> Thomán Istvántól tanult zongorázni – írja a cikk – Rajta keresztül ismerte meg Liszt szellemét. Életét ennek a szellemnek az őrzésére szenteli. Tiszakürti kastélyában múzeumot rendezett be Liszt ereklyéiből. [Többek közt az 1940-ben elhunyt Thomán hagyatékából.] A múzeum a közelmúltban tizennégy újabb relikviával gazdagodott.

Az emléktárgyakat dr. Gobbi Károlytól vásárolta, összesen 1154 pengőért. Már akkor azzal a céllal gyűjtötte ezeket, hogy egy majdani Liszt-múzeumnak ajándékozhassa őket – amit végakaratában meg is tett.

Szinyei Merse Félixné körlevele nincs – mint ahogyan más vele kapcsolatos dokumentum vagy személyes feljegyzés sincs – a Gerster-féle anyagban. *A Zene* említett cikkéből idézem:

> Ma, amikor a világ népeinek titáni küzdelme országokat töröl le a térképről, míg mások mintegy ujjá születve, Istenbe vetett bizakodással néznek egy boldogabb jövő felé,[235] a nemzetek létjogosultságának mérlegelésénél súlyosan fog a latba esni azoknak kultúrája is!
>
> Ez teszi időszerűvé, hogy a magyar nemzet minden kultúrtényezőjének magyarságát kihangsúlyozzuk, és az egész világon büszkén hirdessük!
>
> Magyarországnak sok olyan lángeszű nagy fia volt úgy tudományos, mint művészeti téren, akiknek nagyságát hódolattal ismerte el a művelt Nyugat, de akiknek magyarságát elmulasztottuk fennen hirdetni! Ezt a már-már nemzeti jellemvonássá vált magyar nemtörődömséget, magyar közönyt akarjuk jóvátenni, amikor egy, világviszonylatban is a legelsők között álló lángeszű hazánkfiának, Liszt Ferencnek magyarságát kidomborítva, bebizonyítjuk a hozzá való jogainkat.
>
> Mert bizonyítanunk kell, hogy Liszt Ferenc nemcsak magyar volt, de ő maga vallotta magát büszkén magyarnak! Ennek bizonyításához szükséges, hogy a már meglévő Liszt-kultuszt fejlesszük a következőkkel:

234 Walter Teréz, 1819–1866, később, Pulszky Ferenc (1814–1897) Kossuth munkatársának felesége, követte őt az emigrációba, ahonnan Pulszky 1866-ban tért vissza.

235 Az 1938-as első és az 1940-es második bécsi döntés nyomán az elcsatolt területek egy részét Magyarország visszakapta. Egyébként itt található az egész anyagban az egyetlen, halvány utalás a politikai helyzetre!

1. Egy Liszt-múzeum fölállítása. (Hasonló a salzburgi Mozart, a bayreuthi Wagner vagy a weimari Goethe-múzeumokhoz.) [Ez 1986-ban valósult csak meg.]
2. Egy hozzá méltó helyen és kivitelben fölállítandó Liszt-szobor.[236]
3. Megindítása a Liszt hamvainak hazaszállítása iránti mozgalomnak. (Ezt a Reichstadti herceg hamvainak, valamint a mi 48-as honvéd-zászlóink hazatérésével példázom.)[237]

Hogy azonban ezeknek a gyönyörű dolgoknak a megvalósításához csak hozzáfoghassunk, mint mindenhez, anyagi támogatásra van szükség, ezért tűztem ki első célomul, hogy tagokat gyűjtsek a Liszt Ferenc Társaságnak, akik nemes áldozatkészséggel segítsék ezt a nemzeti szempontból mérhetetlen jelentőségű, hazafias célt megvalósítani!

Én rendíthetetlenül bízom benne, hogy az izzó magyar érzésemből fakadó fölhívásom meghozza a várva-várt összefogást.

Arra kérem, nyújtsa segítő kezét ehhez az igazán szép, sőt lélekemelő tervünk megvalósításához [sic!], lépjen be tagnak a Liszt Ferenc Társaságba!

A kötelezettség, amit a magyar kultúra érdekébe [!] vállal, nagyon csekély, de ha mindenki meghozza ezt a csekély áldozatot, hatalmas eredményt fogunk elérni!

Horusitzky Zoltán azzal zárja a cikket: a lelkes hölgy fáradozása eredményeként belépő nyolc új alapító tag közel 1000 pengőt hozott az OLFT-nek. Legfontosabbnak azt tartja, hogy a Liszt-múzeum céljára megkaphassák a – Mátéka Béla által hosszú tanulmányban javasolt – Régi Zeneakadémiát, Liszt egykori munka- és lakhelyét.

1942 januárjából nagyon szomorú levélváltásnak maradt nyoma a főtitkár és az elnök asszony között. Január 8-án Gerster Jolán levelezőlapon lemond. „Fizikailag s őszintén szólva anyagilag sem bírnám tovább a tempót" – fakad ki, de megígéri, hogy a folyó ügyeket még rendbe teszi. A grófnő válasza január 30-án kelt: kétségbe ejti Gerster Jolán lemondása, mert nem tud utódot. „Maga az egyedüli, aki (velem együtt) önzetlenül és tisztán művészi szempontból működött – magára vett mindent – sok volt, azt belátom" – írja, és magához hívja (úgy látszik, eredményes) megbeszélésre.

Az 1942-43-as szezon legfontosabb, legrangosabb eseményei az irodalmi zenedélutánok, immár a Festetics-palota báltermében.

1942. január 21. Előadó Dr. Isoz Kálmán: „A *Petrarca-szonettek*". Mivel a közreműködő Basilides Mária volt, a ritkán hallható, kései változatok szólalhattak meg. (Zongorakísérőről nem szól a műsor.)

Február 11. Előadó Dr. Takács Menyhért:[238] „A démonikus elem Liszt három Mefisztó-keringőjében". (A tanulmány megjelent: *A Zene*, 1942. november 6., 1–3.) Közreműködő: Ditrói Csiby József, zongora.

236 Marton László sokat vitatott Liszt-szobra csak 1990 körül került a Liszt Ferenc térre. (Megrendelés: 1988.)

237 Ezt a célt több sikertelen nekifutás után, úgy látszik, végleg törölték.

238 Dr. Takács Menyhért, 1906–1976, jogi, bölcsészkari és zeneakadémiai diplomát szerzett. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium főtanácsosa volt. A II. világháború után évtizedekig az OSzK-ban, a Hírlap- és a Bibliográfiai osztályon dolgozott. Lisztről szóló tanulmánya: *Liszt Ferenc érzelmi világa. Lélektani adalékok a romantikus zene esztétikájához.* (Musicologia Hungarica IV. Szerk. Isoz Kálmán és Bartha Dénes.) Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1941.

Az 1942 novemberétől 1943 márciusáig öt zenedélutánt hirdető, 1942 szeptemberében kelt tájékoztató tanúsága szerint változás történt az OLFT tisztikarában: aláírói közt gróf Zichy Jánosné elnök, Gerster Jolán főtitkár mellett, ügyvezető elnökként Jeszenszky Sándor miniszteri tanácsos neve szerepel. Más papírokon is ott a neve. Egy 1942. február 22-én kelt kéziratos papíron igazolja, mi mindent vett át Gerster Jolántól:

> A Liszt Alap betétkönyvét
> könyvet, érmet, összesen
> Az OLFT tuladjonát képező és a Magyar Bank [már nem Angol-Magyar Bank!] Kossuth Lajos utca 1. alatt, 27 sz. páncélrekeszében őrzött takarékbetétkönyvét [ez volt a Liszt Alap, ebből fizették a Liszt-ösztöndíjat, illetve a zongorista növendékeknek kiírt versenyek díjait, s Zichy grófnő maga is adott hozzá 100 pengőt]; 14.393.80 P értékben; valamint a páncélrekesz kulcsát és a Liszt-érmeket.

A Zichy grófnő diktálta tempót azonban Gerster Jolánon kívül más nem bírta: 1942. augusztus 23-án Jeszenszky Sándor miniszteri tanácsos lemond, mert az elnök asszony túl sokat kíván, s ő ezt hivatali teendői mellett nem győzi.

Íme, az OLFT egyetlen fennmaradt költségvetése, az 1942. július 1-től 1943. június 30-ig tartó évről:

Bevételek.	
1. A Vallás- és közokt. Minisztérium segélye	1000 P
2. Budapest Székesfőváros segélye	1000 P
3. Tagdíj	1850 P
Eladások: Koudela Géza Liszt-könyve	332 P
Walter Teréz: Liszt Árvízi hangversenyei	?
Liszt-levelezőlapok (ifjúkori arcképei)	?
A Liszt-requiem rádióközvetítéséért	250 P
A zenedélutánokon felszolgált teáért	100 P
Stb.	
Kiadások.	
Irodaigazgató havi	150 P
Altiszt havi havi	20 P
Főtitkár havi	–
Rendkívüli kiadások, írószer, nyomtatvány, fűtés	50 P
Tagnyilvántartás, koszorúzás	?
Öt zenedélután: művész tiszteletdíja	150 P
Előadó tiszteletdíja	80 P
Személyzet	30 P
Zongora, székek, tea	?
Összesen:	2567,9 P

Megmaradt az 1942. szeptemberében kelt, levél formájú meghívó–program. Eszerint a zenedélutánokat („a mai időknek annyira megfelelő") herceg Festetics-palota gyönyörű tánctermében tartják, utána „barátságos társadalmi összejövetel

keretében" teát szervíroznak. Az OLFT sikeresen tekintett el a külvilágtól, ezt bizonyítja a zenedélutánok mindmegannyi illusztris nevet felsorakoztató műsora:

Dr. Kókai Rezső: „Liszt és a Bach-kultusz." Közreműködő: Dániel Ernő[239] zongoraművész.
Dr. Prahács Margit: „Liszt és Beethoven." Közreműködő: Faragó György zongoraművész [aki akkor a Főiskolán már nem taníthatott].
Molnár Antal: „Liszt és Wagner." Közreműködő: Böszörményi-Nagy Béla zongoraművész.
Ádám Jenő: „Liszt hatása a mai zenére." Közreműködő: Anda Géza zongoraművész.
Dr. Molnár Imre: „Liszt *Magyar rapszódiái*". Közreműködő: M. Hír Sári zongoraművész.

A továbbiakban már csak igen kevés dokumentumot őrzött meg Gerster Jolán. Az OLFT eseményeit *A Zene* című lapból lehet nagyjából rekonstruálni.

1943. július 15-i száma 223. lapján adja hírül, hogy a Közgyűlés határozatának megfelelően átalakult az OLFT elnöksége. Új elnöke: Szinyei Merse Félixné. Zichy grófnőből tiszteletbeli elnök lett, Dohnányi továbbra is társelnök. Alelnökök: Jalsoviczky Károly, Novágh Gyula, a Népművelési Bizottság igazgatója. Ügyvezető alelnök – az előzmények ellenére – Jeszenszky Sándor miniszteri tanácsos. A főtitkár személyéről nem esik szó. Dr. Czétényi Istvánné szíves felvilágosítása szerint Gerster Jolán ennek ellenére mindvégig megtartotta a posztját.

1943-ban is sor került az OLFT hirdette Liszt zongoraversenyre (egy-egy 300, 200 és 100 pengős díjjal), a zeneakadémisták tanár- és művészképzősei (kötelező szám: *a-moll Paganini-etűd)* és IV. akadémiai osztályosok (kötelező darab: *f-moll etűd)* számára; ők adták október 22-én az emlékhangverseny műsorát.

A díjazottakról a *Zeneművészeti Főiskola* – Sztankay Lajos[240] titkár szerkesztésében megjelenő – *1943/44*-es *Évkönyve* ad hírt, a szerkesztő bevezetőjének 11–12. lapján. „A IV. akadémia osztályos növendékek játékának megítélésekor a bíráló bizottság úgy határozott, hogy a 200 pengős díjat egyik pályázónak sem ítéli meg, hanem a 100 pengős jutalommal egyesítve, két egyenlő értékű és összegű díjként (150-150 P) Jeszenszky Gabriella és Lengyel Attila növendékeknek adja ki. A második csoportban részt vevő művész- és tanárképzős növendékek játéka alapján a bíráló bizottság egyhangúlag úgy határozott, hogy a 300 pengős díjat Siki Béla,[241] a 100-100 pengős jutalmat pedig sorrendben Siklós Tamás és Steinert Mária[242] kapják. A nyertesek e hangverseny keretében mutatták be szabadon választott versenyszámaikat."

239 Dániel Ernő, 1918–1977, zongoraművész, tanár.
240 Sztankay Lajos, 1907–? a német megszállás alatt a Zeneművészeti Főiskola titkára.
241 Siki Béla, 1923–, zongoraművész.
242 Steinert Mária, 1921–2005, zongoraművész, tanár.

1944-ről még kevesebbet tudunk, de az OLFT működött: a Festetics-palotában február 9-én Isoz Kálmán beszélt „Liszt *Legendái*"-ról, s mindkettőt Szoltsányi György[243] játszotta; márciusban Ádám Jenő az *Années I.* Svájc-kötetét mutatta be, Böszörményi-Nagy Béla közreműködésével.

A Zene szeptember 30-i száma öt további tervezett zenedélutánról számol be:

Ádám Jenő: „*Années II., Italie*". Közreműködő: Blaha Márta, zongora;
Ditrói Csiby József: „Liszt és Paganini." Közreműködő: Siki Béla, zongora;
Dr. Horusitzky Zoltán: „Liszt hangversenyátiratai." Közreműködő: Lászlóffy Margit,[234] zongora;
Dr. Molnár Imre: „Liszt dalai." Közreműködnek a növendékei;
„Liszt és Chopin"; az előadó és közreműködő még függőben.

Hogy vajon ezekből mi valósult meg, nem tudjuk.

1944. október 22-ére születésnapi koncertet terveztek; a *Koronázási misét*, a Székesfővárosi Zenekar és a Mátyás-templom énekkarának közreműködésével – karmestert nem jelölnek.

Ha – az új információk birtokában – megpróbáljuk röviden értékelni az OLFT munkásságát, arra az eredményre jutunk, hogy kitűzött nemes céljáért, Liszt Ferenc kultuszáért sokat és eredményesen dolgozott. Az adott korszak szereplőivel, az adott körülmények közepette s azoktól – ha akarta, ha nem, ha szemellenzővel is – nem függetlenül. Működése tehát ellentmondásos. Tiszteletre méltó és nemes munkáját politikamentesen végezte, ennek pozitív és negatív értelmében. Távol tartotta magát a külvilág szörnyű eseményeitől. Azt mondhatjuk tehát: az OLFT úgy buzgólkodott Liszt Ferenc kultuszának ápolásán, hogy nagyon-nagyon távol került a mindenfajta erőszaktól, megkülönböztetéstől, a poroszoktól idegenkedő, toleranciájának írásban is bátran hangot adó Liszt Ferenc szellemétől.

Céljai közül csak ötven évvel később sikerült megvalósítani a Régi Zeneakadémia visszavásárlását és ott egy korszerű Liszt-Múzeum és Kutatóközpont megalakítását. A hamvak hazahozatala az Európai Unióban egyszer talán lehetővé válik. De a Társaság sok példamutatót tett a Liszt-kultusz érdekében.

Az OLFT módszeresen és elkötelezetten igyekezett tudatosítani – itthon és külföldön –, hogy Liszt a magyar kultúra legnagyobbjai közül való. Szorgalmazta és elősegítette a mester egyházi és világi műveinek előadását. Részben vagy egészen egymaga rendezett kiemelkedően fontos hangversenyeket. Ezeken két ízben is fellépést vállalt Bartók Béla: a valamennyi Liszt-zongoraverseny elhangzásakor, 1936. február 18-án a *Haláltánc* versenyszólamát tolmácsolta, s ugyancsak a jubileumi év, 1936. október 18-án, Dohnányi Ernővel két zongorán, a *Concert pathétique*-et. De említést érdemel, hogy Felix von Weingartner két ízben is dirigált: 1933. április 24-én a *Krisztus*t, 1934. május 28-án zenekari hangversenyt. Vittorio Gui egy-

243 Szoltsányi Görgy, 1922–1988, zongoraművész.
244 Lászlóffy Margit, ?–?, zongoraművész, tanár, Stefániai Imre felesége.

szer, 1936. október 21-én, vezényelt: a *Krisztus*t. A nagy magyar karmester, Reiner Frigyes pedig, 1933. május 10-én lépett pódiumra: Liszt és más szerzők művein kívül egy Weiner-bemutatót is vezényelt.

A mester születésnapjáról minden évben ünnepi hangversenyen emlékezett meg. 1935/36-ban, születése 125. és halála 50. évfordulójának méltó megünneplését egy teljes Liszt-évvé és országos üggyé terjesztette ki, a legmagasabb fórumok bevonásával. Budapesten két emléktáblát állított, ezeket évente ünnepélyesen megkoszorúzta. Liszt Ösztöndíj Alapítványt létesített, tehetséges fiatalok: zongoristák, zeneszerzők pályázatok útján való támogatására. Egy nemzetközi és több akadémiai Liszt-zongoraversenyt rendezett; sikerükhöz pénzjutalmakkal járult hozzá. Ezekkel több, később – itthon és az emigrációban – világhírűvé vált ifjú magyar zongoraművész karrierjét indította el. Tagjainak, amíg lehetett, világszínvonalú hangversenyekre, időnként operaelőadásokra biztosított kedvezményes jegyeket. Fontosnak tartotta az akkor újnak számító médiumot: a Rádió több alkalommal is közvetítette az OLFT ünnepségeit.

Különösen színvonalasak voltak az OLFT irodalmi- illetve zenedélutánjai. Ezekre eleinte a Zeneakadémia Kistermében került sor, később Hubay Jenő és Zichy grófnő palotájában is, végül, 1941-től, az OSzK-hoz tartozó Festetics-palota tánctermében. Ilyenkor – néhány kevésbé jelentős személy mellett – a korszak legjobb muzikológusai, a magyar zenetudomány kitűnőségei adtak elő, Liszt zenéjének új, addig ismeretlen aspektusait tárták fel. A zenei illusztrációkat is többnyire elsőrangú hazai művészek szolgáltatták.

Az egyházi és világi Liszt-hangversenyek és a zenedélutánok műsorából kitűnik, hogy az OLFT elsősorban nem a slágerdarabok népszerűsítésére törekedett; számos, akkor alig ismert, jelentős korai illetve kései kompozíció is elhangzott. A programokon ott találni a miséket, a *Krisztus-oratórium*ot és annak részleteit, több kis egyházi kórust, a *Les Morts* című orációt; szerepeltek dalok, kései verziókban is; a zongoraművek közül a korai *Malédiction* zongoraverseny, a *Concert pathétique,* Dohnányi Ernő és Bartók Béla előadásában. Elhangzott mindkét *Legenda,* azaz a „madaras" *A-dúr* is, mégpedig többször; egy *Valse oubliée,* három *Mefisztó-keringő,* az *Années III.* kötet több, akkoriban teljesen negligált darabja, sőt a *Nuages gris.* Említésre méltóan jelentős a fiatal Böszörményi-Nagy Béla által 1940-ben adott születésnapi hangverseny műsora: néhány ismertebb darabon kívül olyan műveket szólaltatott meg, mint a *Weinen, Klagen* variációk, az *Il Penseroso (Années II)* és *Sunt lacrymae rerum (Années III).* Geszler Ödön előadásaiban még további ismeretlen, kései műveket is említett: *Preludio funebre, Schlaflos, Unstern, La lugubre gondola* [száma nincs megadva], *Magyar Történelmi Arcképek.* Jelképes értékű, hogy az OLFT-ről szóló utolsó híradásában, 1944 decemberében (!), *A Zene* arról tudósít: a Társaság e mű kiadására készül.

Liszt zenéjén kívül az OLFT a „régi zene" propagálásával is igyekezett hallgatósága zenei műveltségét szélesíteni: részint régi hangszereken (Csuka Béla), részint modern zongorán (Kósa György Bach-előadássorozata).

Mindent egybevetve: az OLFT, mindenekelőtt Gerster Jolán főtitkár, gróf Zichy Jánosné és Szinyei Merse Félixné elnökök mindenképpen megérdemlik az utókor főhajtását.

2011-ben lesz Liszt Ferenc születésének 200-ik évfordulója. Azé a művészé, akit – ellentétben az 1936-os nacionalista ideológiával – akkorra már önkéntesen vállalt magyarságán kívül európai voltáért ünnepelünk. És remélhetőleg valóban megünnepeljük – a kultúrának kikiáltott, mindent agresszívan elborító szórakóztatóipari szennyáradat közepette. Méghozzá, az OLFT példájára, egész évre és országossá, sőt, határokon túlívelővé bővítve. Magyarország, a főváros és az egyes régiók akkori vezetőinek – a régieknél remélhetőleg nagyon sokkal rokonszenvesebb, de hasonlóan – pozitív támogatásával és részvételével.

ABSTRACT

KLÁRA HAMBURGER*

FRANZ LISZT AND POSTERITY

The History of the Hungarian Liszt Society during the Horthy Regime, 1932–1945

Aims. Leaders and members. Social composition. Historical, political and economic background. President: 1932–1943: Countess Margit Zichy, daughter of one – armed pianist Count Géza Zichy; 1943–1945: landowner Mrs. Irén Szinyei Merse, wife to a deputee, son of the famous Hungarian painter, Pál Szinyei Merse. Secretary General: Jolán Gerster, a pupil of Béla Bartók (piano) and her aunt, the famous singer and one-time MET star, Etelka Gerster.

Activities: performances of Liszt's music in churches, concert halls, at the Opera and in the open-air. Outstanding events: *Christus* under Felix von Weingartner in 1933 and Vittorio Gui in 1936. A festive concert under Fritz Reiner, in May 1933. International piano competition, May 1933; among the winners: Annie Fischer, Louis Kentner, Andor Földes. Festive Jubilee Year 1935–1936, on the occasion of the 125th anniversary of the birth and the 50th of the death of Liszt. Great Liszt Exposition at the National Museum (Dénes Bartha). Pilgrimage to the places of his birth and death: Raiding and [Hitler's]-Bayreuth. Outstanding concerts: February 18th, 1936: 5 piano concertos, played by different artists, *Totentanz* by Béla Bartók; October 18th, 1936: a Memorial Concert; on the programme, among others: *Concert pathétique,* played by Ernő von Dohnányi and Béla Bartók. – Soirées with talks on Liszt and music by Liszt, given by outstanding scholars and artists, including unknown late works. – Liszt Scholarship Foundation and Competitions for young pianists and composers.

End of activities of the Society during the German occupation, the Hungarian Arrow Cross terror and the siege of Budapest by the Soviet Army, in winter 1944–1945.

* Klára Hamburger, DSc. Born in Budapest, she studied musicology at the F. Liszt Music Academy, Budapest. „Candidate of musicological sciences": Hungarian Academy of Sciences, 1981, „D. Phil.": F. Liszt Music Academy, 1982, „Doctor of Sciences", Hungarian Academy of Sciences, 2003. After working as librarian at the Hungarian Academy of Sciences, later at the Music Department of the National Széchényi Library, she was editor of music books at the „Gondolat" publishing house , Budapest (1966–1990). Retired, she was nominated Secretary General of the Hungarian Liszt Society (1991–2005) and gave courses on Liszt for students in musicology at the F. Liszt Music Academy (1999, 2002). Books: *Liszt,* a biography, in Hungarian [1966, 1980, Budapest], German [1973, 1987, Budapest] and English [1987, Budapest.], a Concert Goer's Handbook, in Hungarian [*Liszt kalauz,* 1986], *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela* [1996, Sprimont, Belgium]), *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter.* [2000, Eisenstadt]. Studies in Hungarian, American, German, Austrian and Swedish series; in Hungarian, American, English, French, Dutch, Swedish periodicals. Editor of *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* [1978, Budapest], *Liszt 2000* [2000, Budapest]. Papers at different international conferences in Hungarian, German, English, French, Italian.

RECENZIÓ

Péteri Lóránt

»BENSŐSÉGES SZAKMÁZÁS«

Kárpáti János (szerk.): Szőllősy András (A magyar zeneszerzés mesterei) (h.n.: Holnap Kiadó, 2005).

Kárpáti János heterogén elemekből – a maga és mások által készített interjúkból, a zeneszerzőről és műveiről szóló, illetve tőle származó korábbi írásokból, valamint tárgyszerű közlésekre szorítkozó átvezetésekből – hozott létre folyamatos olvasásra és egységes befogadásra csábító, fontos szöveget (beszélgető- s olvasókönyvet) Szőllősy Andrásról. A kötet gerincét Szőllősy és Kárpáti 2003/2004-ben folytatott, először jelen kötetben publikált beszélgetéssorozata adja; a többi elem mintegy tropusként vagy exkurzusként illeszkedik e főszöveghez. A kötetet Szőllősy András zeneműveinek jegyzéke és írásműveinek válogatott jegyzéke, diszkográfia és a Szőllősyről szóló irodalom bibliográfiája, valamint fényképek egészítik ki. A szöveget, ahol a beszélők érvelése megkívánja, kottapéldák illusztrálják.

A könyv tehát mindenekelőtt Szőllősy szavainak adja foglalatát, és ennek kapcsán talán nem indokolatlan megfontolni, hogy zenetörténészek s zeneesztéták milyen stratégiákat alakíthatnak ki a zenének azon kontextuális forrásaival kapcsolatban, amelyeket a szerzői önvallomások és nyilatkozatok testesítenek meg. A zenei szakírók egy része mintha abból a hallgatólagos feltételezésből indulna ki, hogy a jelentést, az üzenetet maga a zeneszerző rejti bele mélyen a művébe, s ennélfogva a zenemű megértése egyet jelentene a szerző gondolatainak és szándékainak megértésével. E kommentátorok végső soron arra használják a zenemű szövegét (a kottát, a partitúrát), hogy egyes elemeit megfeleltessék a kontextuális forrásokból nyert információknak. Mások viszont megtanulták Gadamertől, hogy a műalkotás jelentéseinek kimeríthetetlen gazdagsága nemcsak esetenként, hanem törvényszerűen haladja meg az alkotót. Ők tehát azt feltételezik, hogy maga a zenei szöveg hozza létre a jelentéseket, amelyeket tehát egyfelől intertextuális és toposz-, másfelől szerkezeti elemzéssel lehet felszínre hozni. Mindez nem jelenti a kontextuális források ignorálását, csupán azt, hogy a belőlük levonható tanulságokat nem használják fel reflektálatlanul a művek „épp-így-létének" magyarázatául. Kárpáti János a zenei textust, az autonóm zenei struktúrákat komolyan vevő, s érvelését nagyban ezekre alapozó zenetörténészként mindenképpen az utóbb említett csoporthoz áll közel. Ám Szőllősy munkásságának régi elemzőjeként és kritikusaként aligha állhatott ellen a csábításnak, hogy saját és mások analíziseiről ki

ne kérje a zeneszerző véleményét. Ez egyszersmind alkalmat adott számára, hogy feltárja Szőllősy igen árnyalt és tárgyilagos felfogását szerző, mű és befogadó viszonyáról. Kárpáti egy kérdésére válaszolva Szőllősy személyes tapasztalatként fogalmazza újra az imént felidézett gadameri tételt: „A te zenetudósi elemzéseidbe nem szólok bele. [...] Amit te tudsz, arról nekem fogalmam sincs, te a darabokon belül olyan összefüggéseket látsz, amilyeneket én a te írásaid alapján vettem észre." (83.) Mindez persze nem azt jelenti, hogy Szőllősynek ne lenne véleménye a művészete kapcsán mások által megfogalmazott állításokról, vagy hogy azokkal szemben közömbös maradna. Csak éppen tisztában van azzal, hogy a művek, ha egyszer megszülettek, megkezdik önálló életüket, amelynek a szerző éppúgy külső szemlélője, mint a befogadók és az elemzők. Amikor Kárpáti egy másik tézisét teszteli a zeneszerzőn, ő arra így reagál: „Lehetséges, de én nem így érzem." (148.) E tekintetben a legizgalmasabb alkalmasint az a disputa, amely az 1983-ban született zenekari darab, a *Tristia (Maros-sirató)* kapcsán bontakozik ki a zeneszerző és elemzője között. Kárpáti a mű egyik témája mögött magyar népi sirató modelljét sejti, amit a könyvben közölt kottapélda meggyőzően támaszt alá, s amit ráadásul a mű címében megfogalmazódó referencia is kézenfekvővé tesz. Szőllősy első, határozottan elutasító reakciója azonban az általa egyébként igencsak kedvelt Arany János sokat idézett bonmot-jának szellemében fogan. Kárpátival kibontakozó párbeszéde végül ismét érdekesen veti fel annak problémáját, hogy egy műnek milyen sokféle érvényes olvasata lehet. A beszélgetés-folyam ezen epizódja (136–137.) még két további kommentárra késztethet. Az egyik: szögezzük le, hogy ha Kárpáti nem az a szembesítő, vitatkozó kedvű és mindig visszakérdező beszélgetőtárs volna, aki, hanem afféle alázatos krónikás, úgy sokkal kevesebbet érthetnénk meg Szőllősy gondolkodásából és sokkal kevesebbet ismernénk meg gondolataiból. A másik: a népi sirató mint lehetséges modell nyomán felvethető, hogy egy mű eltérő értelmezései nem csupán a mű által kínált tágas horizont, hanem az értelmező kulturális közegének is függvényei – a Kárpáti által e ponton kínált interpretációs keret a Kodály–Szabolcsi iskola diskurzusaihoz látszik kapcsolódni.

A kötet egyfelől alapvető referencia azok számára, akik Szőllősy András zenéjével foglalkoznak, másfelől jelentős forrás azok kezében, akik a háború utáni magyar zeneszerzés és zeneélet történetéről vagy a korszak művelődéstörténetéről kívánnak tájékozódni. A tematikus fejezetekre tagolt szöveg áttekintést ad Szőllősy eddigi pályafutásának állomásairól, zenetudósi–filológusi tevékenységéről, zeneszerzői, általános kulturális és személyes viszonyítási pontjairól; közvetíti kompozíciós módszeréről szóló megnyilatkozásait, a művei megszólaltatásával kapcsolatos elképzeléseit és észrevételeit. A könyvet mindemellett azért is nagyon jó olvasni, mert rendkívül üdítő Szőllősy eleven társalgási stílusa, amelyet Kárpáti gondosan megőrzött („...az a pasi vagyok, aki csak polifonikusan gondolkozik." 123.). Mert Szőllősy olyan személyiség, aki kritikus, de empatikus, élénk, de józan figyelemmel kíséri mindazt a releváns kulturális mozgást, ami körülötte szellemi eszmélése óta zajlik: mondjuk Bartók utolsó budapesti hangversenyeitől kezdve Jeney *Halotti szertartás*ának első teljes megszólalásáig (utóbbira lásd Szőllősy kis

írását az ÉS egy 2005 végi számában). S végül, mert Szőllősy András kivételesen szuverén gondolkodó, akinek véleményét egy-egy kérdésben sosem borítékolhatjuk előre, s épp ezért fölöttébb kíváncsiak vagyunk rá. Minőségérzéke és racionális kritikai szemlélete, amelyekről tárgyszerűen megfogalmazott ítéletei tanúskodnak, nem teszik számára lehetővé, hogy az őt körülvevő világról vagy éppen a 20. századi magyar zeneélet és zeneszerzés meghatározó figuráiról jól bevált szellemi árukapcsolások, ideologikus konstrukciók keretében vagy tekintélyelvtől befolyásolva gondolkodjék.

Kevéssé illeszkedik a jól ismert Erdély-narratívába az, ahogy Szőllősy a két háború közti időszak (saját diákkora) román iskolarendszerét dicséri; s az is elgondolkodtató, hogy Erdély „demokratikusabb" légköréhez képest mennyire ellenszenvesnek találta a harmincas és korai negyvenes évek Magyarországának „urambátyámkodó" világát (24.).

A Bartók-írások filológiájával évtizedeken át foglalkozó s munkáját a *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I.* majdnem ezeroldalas kiadványában összegző Szőllősy elfogulatlanul és olykor bizonyos mesteremberi tárgyszerűséggel tud Bartók amúgy csodált zenéjére tekinteni, megállapítva: „...sosem szerettem azokat az »ein-zwei-drei-vier« periódusokat, amiket Bartók lényegében élete végéig nem hagyott el. És ha valamit merek nem szeretni Bartókban, az ez." (133.)

Kodály zeneszerzés-tanítványaként elmondhatja magáról, hogy személyiségének és szellemi alkatának kialakulásában három tényező volt döntő: Kolozsvár (ahova az 1921-ben Szászvároson született Szőllősy még kisgyermekkorában került); a budapesti Eötvös Collegium (melynek öt éven át volt hallgatója); s Goffredo Petrassi római mesteriskolája (ahová 1947/48-ban járt). A megszerzett s megőrzött integritással Szőllősynek mindenesetre nem volt szüksége arra, hogy Kodálytól való intellektuális függetlenségét apakasztrációs gesztusokkal erősítse meg. Éppen ellenkezőleg, első mestere iránti megbecsülését nagy szellemi befektetést igénylő munkákban: többek között a Kodály művészetéről szóló doktori disszertációjában, az 1953-ben készített műjegyzékben s az 1954-es Kodály-kötet *(A zene mindenkié)* szerkesztésében fejezte ki. Szőllősy Kodályban a sugárzó egyéniséget, a hajdani Eötvös kollégistát, a filoszt, a nyelvi igényesség megszállottját, a régi magyar irodalom és nyelvi kultúra bensőséges ismerőjét, a zenévé váló magyar beszéd mesterét értékeli. De a Kodály-zene beszédszerűségének apologétájaként sem tekinthet el attól, hogy a mester esztétikájának sebezhető oldalaira rávilágítson. Mint mondja, „[k]ülönösen nem szeretem Kodály humorát, a Háryban. A zenében legyen a szellem, és ne a szövegben!" (84.) Másfelől megjegyzi: „...hogy a népdal nem való operaszínpadra [stb], azt számomra olyan nagy mester bizonyította be, mint Kodály Zoltán." (132.) Látja a „Kodály-módszer" deficitjét (22–23.); Krooóhoz hasonlóan Kodály zeneszerzés-iskolája kudarcának tekinti a tanítványok epigonizmusát. Szőllősy azonban nem egyszerűen a Kodály-stílus „aprópénzre váltásáról", felhígításáról beszél, hanem, figyelemre méltó és eredeti módon arról: „Tragikus sorsa zeneszerző-iskolájának, hogy legtöbb tanítványa nem a dallamai mögül előragyogó nyelvi zenét, hanem már az ő megfogalmazásában zenévé tágított zenei stílust követte." (21.) Szőllősy szól a kodályi ideológia szolgá-

latába állított tanítványok sajátos elnyomatásáról (21–22.). Amennyire tudom, a Kodályról szóló emlékezések és irodalom körében teljesen egyedi s éppen ezért nagyon is izgató a szemtanú Szőllősynek az a meglátása, miszerint a „Kodály-iskolában" korántsem csupán egyoldalú szellemi emanáció zajlott, hanem inkább olyan cirkuláció, amelynek során a mester is nagyban profitált a hatása alá került tanítványok tehetségéből–szorgalmából. Váczi Tamással beszélgetve 1984-ben így fogalmazott: „Nem egyszerűen arról van szó, hogy a tanítványok nem voltak elég nagy egyéniségek ahhoz, hogy elszakadjanak mesterük zenei világától, hanem inkább arról, hogy ezt a zenei világot is mester és tanítvány együtt alakították. Kodály nagyon sok inspirációra lelt a tanítványok munkáiban, s ha sohasem kívánta is, hogy zenei nyelvükben őt utánozzák, ez a kölcsönös, hogy úgy mondjam, műhelymunka akaratlanul is ide vezetett." (22.)

Szőllősy állandó kritikai készenlétének első számú célpontja mindazonáltal saját alkotói tevékenysége. „Rossznak" tekintett s kidobásra ítélt diákkori darabok, majd az ötvenes évek elejétől születő „alkalmi művek" sora után 1959-ben, vagyis harmincnyolc évesen jelentkezett először „komoly" darabbal a nyilvánosság előtt (*I. Concerto*), melyet később már ugyancsak „rossznak" ítélt, míg zeneszerzői sorsának „elindítója" végül az 1968-ban keletkezett *III. concerto* lett. Ahogy Farkas Zoltán megjegyzi: „...kíméletlen önkritikával csak »válogatott műveit« bocsátotta a világ elé." (157.) Az egyszer már megoldottnak tekintett darabokkal szemben visszamenőleg feltámadó szkepszis, a saját művek szenvtelen és távolságtartó szemügyre vétele, az önirónia Szőllősynél éppenséggel olyan intellektuális felhajtóerőnek tűnik, amely nagyban hozzájárult ahhoz, hogy életműve a háború utáni magyar zene egyik legjelentősebbikévé váljék.

Kárpáti János a hazai zenetudomány konszenzusára hivatkozva írhatja az Előszóban, hogy „...Szőllősy András a Bartók utáni magyar zeneszerzés egyik legjelentősebb képviselője, Ligeti György és Kurtág György mellett a »harmadik« mester." (5.) A kanonizáció gesztusa olvasható ki Balassa Péter 2001-ben született, e kötetben újraközölt írásából is. Szőllősy zenéjében az „egzisztencia panaszát" hallja meg

> ...mindazzal szemben, mindazért, ami leterít és felülmúl minket. E tekintetben a 20. század sokatmondó, nemes és szenvedélyes zenei tradícióinak folytatója és egyéni átkomponálója is Szőllősy (e század nem kisszámú legjobbjainak ugyanis alighanem ugyanaz „sikerült", mint mindenkori elődeiknek: erőteljes, kifejező és szép zenét írtak, ami esetükben történetesen kivált a legelementárisabbal, az úgynevezett Ariadné-panasz zenei–irodalmi toposzával való újratalálkozáshoz vezetett – mi máshoz is?). Szőllősy András valami nagyon nem enervált, intenzíven eredeti és a hitelességből nem engedő, egyúttal a széles, sokrétű hagyományvilággal dialogizáló, formátumról le nem mondó drámaiságról tud, a zenei idő és mérték mélyebb természetéről. A nem okvetlenül nosztalgikus fájdalomnak és a férfiasan bátor halálszembesülésnek hangot adni – ez a zene eredendő időérzékelésének formája, beszéde, amely Szőllősy művészetében hangot kap, s általa, igazán kevesek társaságában a Bartók utáni magyar zenében. (160–161.)

Nem nehéz észrevenni, hogy Balassa a *Doktor Faustus*t író Thomas Mann, tehát egyúttal Adorno terminusaival beszél Szőllősy zenéjéről, amikor azt a Monteverditől eredeztetett, a lamentóban koncentrálódó kifejező zene hagyományában helye-

zi el, s az e hagyomány beteljesítésének tekintett tragikus modernizmus tovább- és átírásaként szemléli. Szőllősy egyik előadási utasítása *(non accentuare la melodia)* Balassa számára a továbbiakban tetszetős kiindulási pontként szolgál ahhoz, hogy a Mann-regény nagy dialektikáját, az abszolút struktúrát átizzító, azon átsugárzó abszolút kifejezést is Szőllősy zenéjére vonatkoztathassa. A *Doktor Faustus* keletkezése óta óriási, noha ellentmondásos hatást gyakorolt a magyar zenei közbeszédre (számos invokációja között találjuk Mihály András 1949-es zenepolitikai kiáltványát éppúgy, mint Kroó György 1974-es tanulmányát Kurtág *Bornemiszájáról*) – Balassa rejtett utalása és annak kanonizáló funkciója idehaza mindenesetre bensőségesen magától értődő. Másfelől a Balassa-féle fogékonyság kronológiailag párhuzamba állítható azzal az Adorno-reneszánsszal is, amely a kilencvenes évek eleje óta zajlik a nemzetközi zenetudomány némely nem elhanyagolható szegletében, s így megalapozhatja azt a feltételezést is, hogy az elkövetkező évtizedek releváns zenei diskurzusainak bőven lesz mondanivalója Szőllősy András zenéjéről.

FÉSZEK MŰVÉSZKLUB
Budapest, VII. Kertész u. 36.

2006. február 24-én este 19 órakor

Pest-Buda zenéje Budapesten – múlt és jövő

MOZART ÉS MAGYARORSZÁG

ZÁDORI MÁRIA – szoprán
HORVÁTH ANIKÓ – fortepiano
hangversenye
Közreműködik:
Ratkó Ágnes – fortepiano
Bódy Gergely előadóművész

MOZART:	Modulierendes Praeludium KV deest
F. P. RIGLER:	Menuetto és Allegro assai
FUSZ JÁNOS:	Variációk a Don Juan Menuet témájára 4 kézre op. 10. Csokonai és a „Tündér síp”
MOZART:	Dalok
MOZART:	d-moll Fantasie KV 397
SALIERI:	Adieux au bon pays de Pannonie
FUSZ JÁNOS:	Dalok „Egy német utazó Magyarországon 1793–94”
MOZART:	D-dúr Szonáta 4 kézre KV 381

A hangversenyen megszólaló fortepianót A. Walter (Bécs 1795) nyomán M. Walker (Neckargemünd 2002) építette

Rendező: Clavicembalo Alapítvány
Támogatók: Fővárosi Önkormányzat
NKA, NKÖM

Jegyek a koncert előtt a helyszínen kaphatók

Ára: 500 Ft

Magyar zene

2·2006

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLIV. évfolyam, 2. szám *2006. május*

Tartalom

TANULMÁNY

123 KOMLÓS KATALIN
Mozart, az előadóművész

131 MIKUSI BALÁZS
Két Mozart-tanulmány
1. „Mozart másolt!"
Adalék a Mozart-recepció kórtörténetéhez
2. Egy újabb zenei tréfa?
A Haffner-szerenád g-moll menüettje

151 LÁSZLÓ FERENC
Mozart *Alla turca*ja mint rondó

155 ECKHARDT MÁRIA
Liszt Ferenc és keresztfia, Korbay Ferenc
Újabb dokumentumok a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban

177 BOZÓ PÉTER
Supplément a *Zarándokévek* második kötetéhez

RECENZIÓ

215 MIKUSI BALÁZS
Hommages à Somfai
Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday
Studies in the Sources and the Interpretation of Music

225 BALÁZS ISTVÁN
„Fogalmak sűrűjében"
Grabócz Márta: Zene és narrativitás
Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről

235 SZÉKELY ANDRÁS
Zongora ≠ zongora?
Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük
Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800

nka
Nemzeti Kulturális Alapprogram

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2006/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Komlós Katalin

MOZART, AZ ELŐADÓMŰVÉSZ*

Amikor megkíséreljük rekonstruálni Mozart, az előadóművész portréját, emlékeznünk kell arra, hogy az „előadóművész" szó egészen mást jelentett a 18. században, mint amit ma értünk rajta. Akkor a zene mesterségének tudása és kiemelkedő zenei képességek tettek valakit kivételes személyiséggé, nem pedig az, hogy a technikailag legnehezebb darabokat a lehető leggyorsabb tempóban tudta eljátszani, végtelen mennyiségű hangszeres gyakorlás után. A zene művelésének annyi más modern aspektusához hasonlóan az „előadó" eme koncepciója is a 19. század első harmadában született meg. A Czerny-típusú kemény, mindennapos gyakorlás alapvető változást hozott a zenélésbe.

Mindez nem jelenti azt, hogy Mozart, aki pályája utolsó évtizedében a bécsi koncertélet ünnepelt sztárja volt, ne lett volna elsőrangú virtuóz előadóművész. A 18. századi fortepianóban találta meg hangszeres művészetének ideális médiumát: ő volt e hangszer első nagy megszólaltatója.

A csodagyerek Mozart sokoldalúsága oly zavarbaejtő volt, hogy lehetetlen lett volna megjósolni eljövendő pályájának fő vonalait. A komponáláson kívül nemcsak csembalón és klavikordon, hanem orgonán és hegedűn is játszott; sőt, énekelt. Tehetsége egy teljes körű és hihetetlenül magas szintű zeneiség volt, amely mindenfajta produkciójában megnyilvánult. Hatéves korától kezdve valamennyi szereplése lapróljátékból, rögtönzésből, transzponálásból, és hasonlókból állt. Fenomenális hallással és zenei memóriával rendelkezett. A korabeli Európa javára írandó, hogy az ifjú Mozart páratlan hírneve inkább szólt mesés muzsikusi kvalitásainak, mint ügyes klavír- vagy hegedűjátékának.

Mely szerzők műveit tették Wolfgang elé az 1760-as évek utazásai során Európa zenei centrumaiban? Az apa, Leopold Mozart ékesszóló beszámolói sajnos nagyobb súlyt fektetnek a fellépések bevételére, mint programjára; csak ritkán hallunk részleteket. Tudjuk például, hogy 1762 októberében Wolfgang Wagenseil zenéjét játszotta Mária Terézia és kísérete előtt Schönbrunnban, a komponista

* A tanulmány eredeti formájában angolul jelent meg: "Mozart the performer." In: *The Cambridge Companion to Mozart*. Ed.: Simon Keefe. Cambridge: 2003, 215–226. A kissé rövidített magyarnyelvű változatot a Cambridge University Press szives engedélyével közöljük, amiért ezúton is köszönetet mondunk.

jelenlétében. A bécsi *Hofklaviermeister* neve egy másik királyi szereplés alkalmával is feltűnik, 1764-ben Londonban. Leopold tudósít:

> A király Wagenseil, [Johann Christian] Bach, Abel és Händel darabjait tette elébe: mindet *prima vista* lejátszotta. A király orgonáján játszott, s mindenki sokkal többre becsülte orgonajátékát, mint csembalózását. Egy áriát – melyet a királynő énekelt – s egy fuvolaszólót kísért. Végül felkapta bizonyos Händel-áriák éppen ott heverő basszus szólamát, és olyan szép dallamokat játszott felettük, hogy mindenki elámult.[1]

Mozart már kora gyermekéveiben vonzódott az orgonához, és ez a vonzódás egész életében megmaradt. (Az orgonát egyenesen „kedvenc hangszerének" nevezte az augsburgi orgonaépítő mesternek, Johann Andreas Steinnek.) Hétéves korában tanult meg pedálozni egy wasserburgi templomban, állva – ahogy Leopold elbeszéli –, mert lába nem ért le a padról.

A következő években játszott a versailles-i királyi kápolnában, az antwerpeni katedrálisban, a hatalmas Müller-orgonán Haarlemben; később két különböző Silbermann-orgonán Strasbourg-ban és 1789-ben a lipcsei Tamás-templomban. A hangszerrel való korai megismerkedés egyrészt megtanította az orgona-billentyűzeten való speciális játékmódra, másrészt gyakorlati tapasztalatot nyújtott a szigorú kontrapunktikus stílusban. (Amikor későbbi éveiben Mozart fuga-jellegű modorban improvizált, azt mindig *orglmässig*, vagy *im Kirchenstyl* játéknak nevezte.) Gondolkodására oly erősen hatott az orgona, hogy az 1780-as években pedál-klaviatúrát építtetett Walter fortepianójához.

Tekintve, hogy édesapja a hegedűjáték egyik legkiválóbb korabeli szaktekintélyének számított, nem meglepő hogy Wolfgang Mozart már kisgyermekként járatos volt ennek a hangszernek játékában is. Az első bájos történet hatéves korából származik: Leopold bécsi levele szerint útjuk során az egész családot felmentették a vámvizsgálat alól, mert „Wolfgang összebarátkozott a vámtiszttel, bemutatta a klavikordját, meghívta vendégségbe, és kis hegedűjén eljátszott neki egy menüettet."[2] Később sem lett hűtlen a hangszerhez: bár elsőszámú kifejezési eszköze a billentyűs instrumentum lett, mindvégig játszott hegedűn és az általa különösen kedvelt brácsán.

„Magad sem tudod, mennyire jól hegedülsz", írta Leopold fiának 1777-ben, válaszolva Wolfgang híradására egy *ad hoc* koncertről a müncheni „Fekete Sas" fogadóban, ahol Michael Haydn két vonósötösében és két saját kompozíciójában játszott. „Úgy húztam, mintha én lennék a legjobb hegedűs egész Európában", dicsekedett szokásos izgatott lelkesedésével.[3]

Visszatérve a „csodagyerek" Mozarthoz, a portré nem lenne teljes vokális produkcióinak említése nélkül. A *cantabile* stílus iránti természetes hajlandóság és az emberi hangra való komponálás készsége génjeiben kellett, hogy legyen; ezt erősí-

1 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe.* Szerk.: W. Bauer. O. E. Deutsch és J. Eibl. 7 kötet. Kassel: Bärenreiter, 1962–1975, I, 151.

2 Uott I, 51.

3 Uott II, 72. és 41.

tették az itáliai utazások meghatározó élményei. Szinte elkerülhetetlen volt, hogy a gyermek zeneisége a legdirektebb módon, éneklésben nyilvánuljon meg. Az ünnepelt kasztrált énekestől, Giovanni Manzuolitól vehetett leckéket Londonban; Manzuoli 1764/65-ös operaszezonra szóló szerződése ugyanis szerencsés módon esett egybe a Mozart-család londoni tartózkodásával. A filozófus Daines Barrington, aki 1765-ben részletes elemzést készített a Royal Society számára Mozart rendkívüli képességeiről, így írt énekléséről: „Hangja vékonyka és gyerekes, előadásmódja azonban utolérhetetlenül mesteri."[4]

Három nyilvános szerepléséről tudunk énekesi minőségben. 1766 júliusában Dijonban, egy nővérével közösen adott koncert keretében „saját kompozícióját énekelte"; három évvel később a nonnbergi apátságban, családi hangverseny során „énekelt, hegedült, és klavíron játszott".[5] Az utolsó dokumentált vokális fellépés része volt Wolfgang híres mantuai koncertjének az Accademia Filarmonica színházépületében 1770. január 16-án, aminek hihetetlenül gazdag és hosszú műsora szerencsére fennmaradt: több helyen idézi a Mozart-irodalom. A *Gazzetta di Mantova* korabeli száma így írt a rendkívüli eseményről:

> A hasonlíthatatlan ifjú, Sig. Wolfgango Amadeo Mozart concertókat és szonátákat adott elő csembalón, variációkat rögtönzött, és megismételte az egyik darabot más hangnemben. Egy egész áriát énekelt helyben rögtönözve, általa korábban sohasem látott szövegre, a megfelelő kísérettel együtt. Két különböző témára improvizált – ezeket a zenekar koncertmestere adta meg hegedűn –, majd másodjára elegánsan kombinálta a két témát. Teljes szimfóniát kísért egyetlen, a helyszínen kapott hegedűszólamból. A legnagyobb elismerést kiváltva fúgát komponált és adott elő ex tempore, adott témára, amit a szólamok oly mesteri harmóniai szövésével és oly merész megoldásokkal épített fel, hogy hallgatóit bámulatba ejtette. Mindezen produkciók csembalón hangzottak el. Végezetül egy hírneves szerző Triójában játszotta a hegedűszólamot, pompásan.[6]

A mantuai koncertet úgy tekinthetjük, mint a tizennégy éves Mozart zenei potenciáljának és művészi teljesítményének a summáját. Hosszú évek tanulmányai, utazásai, fellépései után nemcsak istenadta tehetségét demonstrálta itt, hanem azt az elsőosztályú zenei képzést is, amelyet apjától és – közvetlen vagy közvetett módon – Európa eminens muzsikusainak sorától kapott. A felnőttkor küszöbén egy ragyogó pálya valamennyi útja nyitva állt előtte.

Mozartnak, az előadóművésznek végül a polifón lehetőségekkel, improvizációra való alkalmassággal, szóló és együttes minőségben egyaránt funkcionáló sokoldalúsággal rendelkező billentyűs hangszer lett az elsőszámú instrumentuma. A német nyelvterületen gyűjtőnévként használt *Clavier* terminus különböző típusú billentyűs hangszereket jelentett a 18. század második felében. A csembaló, a klavikord és a fortepiano *(Hammerklavier)* különböző földrajzi elterjedtség-

4 O. E. Deutsch: *Mozart: die Dokumente seines Lebens*. Kassel: 1961, 88.

5 Uott 56. és 86. A témáról lásd C.-H. Mahling: "»... new and altogether special and astonishingly difficult«: some comments on Junia's Aria in *Lucio Silla*." In: *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on his Life and his Music*. Ed. S. Sadie. Oxford: 1996, 377–379.

6 Deutsch: *Dokumente*, 107.

ben és különböző célokra volt használatos Európában. A csembalóról a fortepianóra mint szólóhangszerre való fokozatos áttérés éppen Mozart életében ment végbe; a klavikord mint házi hangszer megmaradt a század egész folyamán.

Mozart valamennyi billentyűs hangszert ismerte, és mindegyiken játszott. Élete első felében, Salzburgban és másutt főként csembalózott; később, az 1770-es években tett utazásai során megismerkedett az új fortepianóval. A hatás azonnali volt és mélységes, játékára és komponálásmódjára egyaránt. „Mindenki el van ragadtatva Wolfgangtól, de valóban egész másképp játszik, mint korábban Salzburgban – itt ugyanis mindenhol pianoforték vannak, amelyeken olyan rendkívüli módon jól játszik, hogy az emberek azt mondják, sosem hallottak ehhez hasonlót", írta édesanyja 1777 decemberében Mannheimből.[7]

Ebben az időszakban, 1777/78 fordulóján rajzolódik ki először Mozart, a fortepianista portréja. Az augsburgi J. A. Stein kitűnő fortepianóival való megismerkedés, és Mannheim magasszintű zenei légkörének inspiráló hatása óriási lendületet adott művészetének. Levelei és egyéb dokumentumok tükrében a huszonegyesztendős Mozart mint született előadó jelenik meg előttünk, a pódium-személyiség minden attributumával. Ez egyfelől sürgető szereplésvágyat – bizonyítani, sőt elkápráztatni akarást – jelent; másfelől, az ihlet kivételes pillanataiban, az elragadtatottság képességét foglalja magában. „Szavakkal nem tudom leírni, mit éreztem", vallotta apjának Salzburgba egy mannheimi szereplés élményéről.[8]

Előadói ambíciói lényeges szerepet játszottak abban a merész elhatározásban, amellyel a 25-éves Mozart szabadúszó pályát kezdett Bécsben. Az elhatározást fényes siker koronázta. Néhány privát estélyen történt fellépést követően Mozart már 1782 márciusában *Akademiet* adott a Burgtheaterben, Golicin herceg pedig koncert-sorozatra szerződtette palotájába az 1782/83-es téli szezonra.

Mozart bécsi koncert-karrierjének részletezése előtt érdemes számba venni, hogy milyen hangverseny-lehetőségek és milyen helyszínek álltak rendelkezésére. A nagy kozmopolita központokhoz (London, Párizs) képest a bécsi koncertélet strukturája az 1780-as években még mindig meglehetősen konzervatív és szűkös volt. Nyilvános hangversenyekre az udvari színházak (Burgtheater, Kärntnerthortheater) jelentették a legrangosabb helyszínt, ezek a lehetőségek azonban a nagyböjti időszakra korlátozódtak, amikor az operák és színdarabok előadása szünetelt. Ha egyetlen művész kívánt koncertsorozatot adni (úgynevezett „előfizetéses koncertek"), akkor termet, épületet, vagy egyéb helyszínt kellett bérelnie.

A legjellegzetesebb bécsi hangversenyek még mindig a privát estek voltak, az arisztokrácia palotáiban, vagy a jómódú középosztály házaiban. Nem egy művészetpártoló nemesember tartott zenekart, és rendezett rendszeresen koncerteket. Mozart hamarosan favorizált vendég lett Golicin herceg, Esterházy János gróf, Zichy és Pálffy gróf, Kaunitz herceg és mások zeneestélyein.

Mivel tanításból és koncertezésből kívánta magát és családját fenntartani, Mozart teljes energiával fogott karrierje építésébe. 1783 és 1785 között évi 3-5 „aka-

7 *Briefe* i. m. II, 208.
8 Uott II, 110.

Mozart bécsi hangversenyei 1784 nagyböjti időszakában

dátum	nyilvános		privát
	saját koncert	közreműködés	
márc. 4.			Golicin herceg
márc. 5.			Esterházy gróf
márc. 8.			Esterházy gróf
márc. 11.			Golicin herceg
márc. 12.			Esterházy gróf
márc. 15.			Esterházy gróf
márc. 17.	Trattnerhof		
márc. 18.			Golicin herceg
márc. 19.			Esterházy gróf
márc. 20.		Trattnerhof	Zichy gróf
márc. 22.			Esterházy gróf
márc. 24.	Trattnerhof		
márc. 25.			Golicin herceg
márc. 26.			Esterházy gróf
márc. 27.		Trattnerhof	
márc. 29.			Esterházy gróf
márc. 31.	Trattnerhof		
ápr. 1.	Burgtheater		
ápr. 3.		Trattnerhof	
ápr. 9.			Pálffy gróf
ápr. 10.			Kaunitz herceg
ápr. 11.		Burgtheater	

démiát" tartott a Burgtheaterben, és előfizetéses koncertek sorozatait a Trattnerhofban és a Mehlgrube kaszinóban. Az 1784 nagyböjtjében tartott Trattnerhof-koncertek 174 előfizetőt számoltak, ennek mintegy fele az arisztokráciából került ki; a következő évi Mehlgrube-sorozatra is 150 fölött volt az előfizetők száma. Két további szériára került sor 1785 és 1786 adventi időszakában.

Mozart bécsi koncertkarrierje 1784–1785-ben volt tetőpontján. 1785-ben a nyilvános hangversenyek száma meghaladta a privát fellépésekét, míg 1784-ben a szalon-koncertek vezetnek, minden más évvel szemben. 1784 bőjti időszakában, 40 napon belül, Mozart összesen 23 hangversenyt adott Bécsben: ez bármelyik mai előadó-sztár esetében rekordnak számítana.[9] *(Lásd a fenti táblázatot.)*

A K. 414 *A-dúr koncert*tel kezdődik azoknak a zongoraversenyeknek a hosszú sora, amelyeket Mozart saját hangversenyeire komponált. Elképzelni is nehéz ezen alkalmak izgalmát és hőfokát, amikor Mozart a frissen befejezett – olykor nem is teljesen befejezett – kéziratból prezentálta egyik mesterművet a másik után. Az utolsó részletek gyakran csak az előadáskor születtek meg, a rögtönzött cadenzákkal

9 Valamennyi fenti adat forrása Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution.* New York: 1989, 237–384.

együtt. A siker óriási volt – anyagi szempontból is. Mozart tekintélyes bevételeket könyvelt el ezekben az években. Luxuséletmódot engedhetett meg magának: elegáns lakást és ruházkodást, nagyvonalú költekezést minden vonalon.

Jólesően regisztrálja az utókor, hogy az apa, Leopold Mozart tanúja lehetett ennek a ragyogó időszaknak, amikor 1785 első felében fiánál és családjánál vendégeskedett Bécsben. „A hangverseny nagyszerű volt, a zenekar pompásan játszott", írta lányának a Mehlgrube kaszinóban tartott első előfizetéses koncertről, amely a *d-moll zongoraverseny* premierjét is magában foglalta.[10] A K. 456 B-dúr concerto előadása két nappal később még mélyebb benyomást tett az általában nem könnyen lelkesedő Leopoldra. Ugyanebben a levélben írja: „A hangszerek váltakozását módomban volt olyan kitűnően megfigyelni, hogy a boldogságtól könnyek szöktek a szemembe. Amikor fivéred kiment, a császár a kalapjával intve utána kiáltott: »Bravo Mozart!«" A tízhetes látogatás bőséges kárpótlást kellett hogy nyújtson sok év erőfeszítéseiért és apai aggodalmaiért.

A versenyművek mellett Mozart „akadémiáinak" nagy izgalommal várt attrakciói a koncertjeiről sohasem hiányzó improvizációk voltak. A fortepianón való rögtönzés Mozart számára variációk sorozatát jelentette a kor jólismert dallamaira. Nagyszabású variációs művei közül nem egyről azt gondoljuk, hogy azok koncertimprovizációk lejegyzett változatai. (A két párizsi mű: K. 264 és 354; a bécsi időszakból K. 398, 455, 613.) Erre utal hosszú cadenzákkal és egyéb szabadszövésű szakaszokkal gazdagított, fantáziaszerű karakterük, valamint magasfokú hangszeres virtuozitásuk. Ezek a kompozíciók és a technikailag legnehezebb concertók (talán K. 450–451) tükrözik igazán Mozart briliáns hangszeres tudását.[11]

1786-tól kezdve Mozart egyre kevesebbet koncertezett. Ennek okairól sokat írtak az utóbbi években, kiemelve a bécsi koncertélet politikai okokra visszavezethető általános hanyatlását; a koncert-lehetőségek beszűkülését az udvari színházakban, ami a prózai és operai előadások nagyböjti felfüggesztésének eltörlésével volt kapcsolatos; feltételezték azt is, hogy elveszett dokumentumok miatt nem tudunk esetleges további hangversenyekről.[12] Mindez igaz lehet, a valóságos okot azonban másutt sejtem. Sokéves intenzív koncertezés, komponálás és tanítás során Mozart energiái vészesen felemésztődhettek. Valamit – legalábbis részben – fel kellett adnia. Abban az időben, koncertügynökségek híján, óriási erőfeszítést jelentett saját hangversenyek szervezése. A publicitástól és a megfelelő helyszín kiválasztásától és kibérlésétől kezdve a jegyek terjesztésén át a zenekari muzsikusok szerződtetéséig mindent magának a művésznek kellett elvégeznie. Mozart esetében ehhez járult még fortepianójának a szállítása minden egyes alkalommal, nagyméretű pedálszerkezettel súlyosbítva.

---

10 Febr. 16-án kelt levél; *Briefe* i. m. III, 373.

11 A témáról bővebben lásd K. Komlós: "»Ich praeludirte und spielte Variazionen«: Mozart the Fortepianist." In: *Perspectives on Mozart Performance*. Eds. P. Williams & L. Todd. Cambridge: 1991, 31–42.

12 M. S. Morrow: "Mozart and Viennese Concert Life." *Musical Times* 126/8 (1985), 453–4; Morrow: *Concert Life...* i. m. 234–235.; Dexter Edge: "Mozart's Reception in Vienna, 1787–1791." In: *W. A. Mozart: Essays on his Life*. Ed. S. Sadie. Oxford: 1996, 66–117.

A koncertekből befolyó jövedelmek elmaradása komoly pénzügyi problémákba sodorta Mozartot. Utazások, betegségek, mérhetetlen mennyiségű kompozíciós munka nyomásában teltek az évek, és amikor 1789-ben, majd 1790-ben újra előfizetéses koncerteket próbált szervezni saját otthonában, a kezdeményezés visszhang nélkül maradt. Egy-egy alkalommal nagysikerű koncertet adott Prágában (1787. január), Lipcsében (1789. május), és Frankfurtban (1790. október).

Nem maradhat említés nélkül Mozart előadói tevékenységének egy másik, fontos oratórium-produkciókhoz kapcsolódó területe. Az 1780-as évek vége felé Van Swieten báró szervezésében Händel és más mesterek nagyszabású műveit mutatták be Bécsben, Mozart aktív közreműködésével. C. P. E. Bach *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* oratóriumának két előadását vezényelte 1788 február/márciusban az Esterházy-palotában, majd egy harmadik alkalommal a Burgtheaterben. Forkel egykorú híradása szerint „Mozart partiturából vezényelt [*taktirte und hatte die Partitur*], Umlauf pedig csembalózott".[13] Ugyanebben az évben Händel *Acis és Galateáját*, majd következő év márciusában a *Messiást* dirigálta, saját hangszerelésében.

18. századi gyakorlat szerint Mozart a zenekarban elhelyezett billentyűs hangszer mellől irányította operáinak bemutatóját. Joseph Weigl önéletrajzából tudjuk, hogy a *Figaro* és a *Don Giovanni* első három előadását maga a szerző vezette, majd a további előadásokra helyét Weigl vette át.[14] Élete utolsó opera-premierjét, *A varázsfuvola* első előadását 1791. szeptember 30-án vezényelte Mozart a Theater auf der Wiedenben.

Végül néhány szó Mozart előadói személyiségéről.

Művészi alkatát a spontaneitás és a fegyelmezettség ideális egyensúlya jellemezte. Határozott elképzelése volt a helyes előadásmódról, és erősen kritikus volt mások játékával szemben. Többszáz leveléből megismerhetjük elveit és személyes értékrendjét. A 18. század nagy muzsikusai közt – C. P. E. Bach mellett – Mozartnak van legtöbb mondanivalója az előadóművészetről.

Az interpretáció lényegi meghatározóiról szólva Mozart a tempó szigorú tartását és a túl gyors tempóktól való tartózkodást tekintette az érthető és világos előadás alapkövetelményének. A művészi fegyelem további összetevői közül gyakran hangsúlyozza a nyugodt kéz és a zenei–technikai részletek precíz kivitelezésének a fontosságát.[15]

Mozart művészi magatartását erősen meghatározta a professzionista ember mércéje és önbecsülése. „Ültethetnek Európa legjobb hangszere elé – ha a hallgatóság semmit nem ért, vagy nem akar érteni, sem érezni abból amit játszom, minden örömem elvész", írta egy kiábrándult pillanatban Párizsból.[16] Hála a sorsnak, a példátlanul sikeres későbbi években megtapasztalhatta azt a spirituális kapcsolatot, amely a karizmatikus előadó és fogékony közönsége között jön létre. 1781 áp-

13 Idézi Morrow: *Concert Life*... 11.

14 Deutsch: *Dokumente*, 246.

15 Lásd bővebben Komlós: "Mozart the Fortepianist..." i. m. 52–53.

16 1778. május 1-én kelt levél; *Briefe* i. m. II, 344.

rilisában írja apjának Bécsből: „Már beszámoltam a rengeteg tapsról, amelyet a színházban kaptam, de hozzá kell tennem, hogy számomra a legnagyobb boldogságot és meglepetést a döbbenetes csend szerezte."[17]

Mozart előadóművészettel kapcsolatos megnyilatkozásaiban két kulcsszóval találkozunk újra meg újra: ízlés és érzés [*Geschmack und Empfindung*]. Ezeket a kvalitásokat mindenek elé helyezte, és kereste minduntalan mások játékában. Megítélése szerint semmiféle technikai *bravura* nem kompenzálhatja ezek hiányát egy muzsikusban. „Egy krajcárnyi ízlés vagy érzés sincs benne – röviden: puszta mesterember [*Mechanicus*]", szólt Mozart sommás véleménye a híres virtuóz, Muzio Clementi játékáról.[18]

A Mozart-zene mai előadóinak sohasem szabad elfeledkezniük a zeneszerző művészi hitvallásáról. Emlékezniük kell arra a végtelen gondra, amellyel Mozart egy Andante (K. 309) nüanszait próbálta megtanítani növendékének, Rosa Cannabich-nak, és arra a „leírhatatlan örömre", amelyet érzett, amikor Rosa kisasszony a darabot „a lehető legmélyebb érzéssel" játszotta.[19] Az instrukciók gondosan jelölve vannak a kottában, Mozart zenével és zenei interpretációval kapcsolatos gondolatai pedig végtelen gazdagságban tárulnak elénk kötetszámra írt leveleiben. Minden rendelkezésre áll: igazi Mozart-tanítványok lehetünk ma is.

17 *Briefe* i. m. III, 103.
18 1782. január 16-án kelt levél; *Briefe* i. m. III, 192.
19 1777. december 6-án kelt levél; *Briefe* i. m. II, 170.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS*

MOZART THE PERFORMER

Mozart was an exceptionally versatile performer: in addition to being a virtuoso keyboardist, he played the violin and the viola, sang, and conducted as well. As a celebrated fortepianist, he ran a highly successful concert career in Vienna in the 1780s. He appeared in public and private concerts, and gave subscription series for his own benefit.

The article briefly describes Mozart's artistic personality as well as his maxims regarding musical performance.

* Katalin Komlós musicologist and fortepiano recitalist, is Professor of Music Theory at the Franz Liszt University of Music, Budapest. She received her PhD in musicology from Cornell University. Professor Komlós has written extensively on the history of 18th-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and their Music* was published by Oxford University Press in 1995; the Hungarian translation *(Fortepianók és zenéjük)* by Gondolat Kiadó, Budapest, 2005.

Mikusi Balázs

KÉT MOZART-TANULMÁNY

1. „Mozart másolt!"

*Adalék a Mozart-recepció kórtörténetéhez**

A címben idézett felkiáltás Karl Pfannhausertől ered, aki épp ötven esztendővel ezelőtt választotta azt egy, a zeneszerző egyházi műveivel foglalkozó írása címéül.[1] Pfannhauser felfedezései szerint ugyanis e művek közül jó néhány – a K. 93-as jegyzékszámú *De profundis,* illetve a Köchel által hozzá kapcsolt *Memento Domine David* (93a), *Kyrie* (93b), *Requiem aeternam* és *Lacrymosa* (93c), valamint *Justum deduxit Dominus* (93d) – valójában nem Mozart kompozíciója, hanem csupán Carl Georg Reutter és Johann Ernst Eberlin műveinek általa készített másolata. E fontos felfedezéseknél is érdekesebb azonban talán az a mód, ahogyan azokat Pfannhauser az olvasó elé tárja: a kétségkívül kissé provokatív címválasztás után ugyanis a szerző láthatólag minden elkövet, hogy félre ne érthessük Mozart másolatainak jellegét, netán egyfajta plágiumnak vélvén azokat. Így mindjárt az első bekezdésben megtudjuk, hogy

> sokan gyakran egészen valószerűtlenül képzelik el a nagy mesterek életét és alkotómunkáját. Bizonyos képességek persze minden embernek úgyszólván „a bölcsőjébe vannak fektetve", ami főként a művészi hajlamok esetében bír különös jelentőséggel; de ezeket aztán fel kell ébreszteni, és többnyire csupán odaadó szorgalom eredményeképp bontakozhatnak ki. Némely kritikus vagy életrajzíró bizony elpirulna a szégyentől, ha tudná, milyen óriási munkával kellett ennek vagy annak a sokat csodált zseninek megbirkóznia. Emellett azt is meg kell fontolnunk, hogy a valódi művészek, kimért szerénységgel, magukat csupán egy-egy láncszemnek tekintették koruk alkotói folyamatában, és így kegyelettel telve kellett a hagyományhoz kapcsolódniuk.[2]

---

* E dolgozat eredeti, angol nyelvű változata első díjat nyert az Amerikai Mozart Társaság által a 2006-os Mozart-év alkalmából meghirdetett esszépályázaton, és megjelent a társaság folyóiratában: „Mozart copied! But did he pay homage?" *Newsletter of the Mozart Society of America* 10/1 (2006 január), 11–14. A magyar fordítás korábban, a *Sic Itur ad Astra* folyóirat felkérésére készült (2004/1–2, 283–294.); a szöveget a szerkesztők szíves engedélyével közöljük újra.

1 Karl Pfannhauser: „Mozart hat kopiert!" *Acta Mozartiana* 1 (1954), 21–25. és 38–41.

2 „Das Leben und Schaffen großer Meister stellen sich viele Leute oft recht wirklichkeitsfern vor. Wohl werden jedem Menschen gewisse Anlagen sozusagen in die Wiege gelegt, was namentlich bei künst-

(folytatás a következő oldalon)

Jóllehet e bekezdés mindenekelőtt a plágium vádja alól igyekszik tisztázni a zeneszerzőt, végül nem áll meg félúton, és – a védekezést váratlanul támadásra fordítva – Mozart másolását egyenesen mint erényt értelmezi újra. Ugyanez a stratégia tér vissza az írás utolsó bekezdésében, immáron még inkább egy bírósági tárgyalás légkörét idézve. Mozart ügyvédje azt próbálja bizonyítani, hogy – még ha a másolás önmagában talán bűn volna is – védence pusztán önvédelemből cselekedett:

> *Mozart másolt!* Azért tette, mert minden valódi művészetnek megvan a formai oldala, és a tradíció eredményeire kell építkeznie; de azért is tette, mert nem tudott, és nem is akart mást tenni, mint dolgozni, és teljesíteni a kötelességét.[3]

Pfannhauser védőbeszéde talán meggyőző lehet e konkrét esetben: ezek a másolatok nyilvánvalóan tanulmányi céllal készültek, s hogy Mozart nem tüntette fel rajtuk a valódi komponisták nevét, semmi esetre sem tekinthető a szerzői jog megsértésének (amelynek modern gondolata egyébként is csupán akkortájt kezdett formálódni). A Pfannhauser apologetikus nyitó- és zárógondolatait inspiráló, Mozartot erkölcsileg feddhetetlennek tételező meggyőződés azonban a hagyományos Mozart-irodalom csaknem egészében tetten érhető, és lényegesen befolyásolja a zeneszerző egyéb, talán problematikusabb másolásainak értelmezését is. A következőkben három későbbi írást veszek szemügyre, melyek a számomra leginkább zavarba ejtő esetekről számolnak be.

Hogy Mozart *Ridente la calma* canzonettája (K. 152) számára Josef Mysliveček egy áriája *(Il mio caro bene attendo sospiro)* szolgált mintául, eredetileg Georges de Saint-Foix felfedezése volt még az 1930-as években.[4] Eredményéről azonban a Mozart-irodalom jószerével megfeledkezett, így Marius Flothuis egy három évtizeddel későbbi cikke amolyan újrafelfedezésnek számíthatott.[5] Flothuis természetesen kísérletet tett Mozart igencsak terjedelmes kölcsönzésének interpretálására is, de ez ezúttal sokkalta nehezebbnek bizonyult, mint a Pfannhauser tárgyalta egészen hű

---

lerischen Dispositionen von eminenter Bedeutung ist; aber auch sie müssen geweckt werden und können meist nur durch hingebungsvollen Fleiß zur Entfaltung gelangen. So mancher Kritiker oder Biograph würde vor Scham erröten, wenn ihm die Arbeitspensa bekannt wären, die das eine oder andere vielbewunderte Genie zu bewältigen hatte. Dabei wäre noch zu bedenken, daß wirkliche Künstler in ausgewogener Bescheidenheit sich zunächst überhaupt nur als Glieder des Schaffensprozesses ihrer Zeit gefühlt haben und daß sie darum in pietätvoller Weise an die Tradition anküpfen mußten." Pfannhauser: i. m. 21–22.

3 „*Mozart hat kopiert!* Er hat es getan, weil jede wahre Kunst auch eine formale Seite hat und auf den Errungenschaften der Tradition aufbauen muß; er hat es aber auch getan, weil er vorerst nichts anderes tun konnte und wollte als arbeiten und seine Pflicht erfüllen." Uott 41.

4 Théodore de Wyzewa és Georges de Saint-Foix: *W.-A. Mozart.* 2. kötet. 2. kiadás. Paris: Desclée, de Brouwer et Cie, 1936, 432.

5 Marius Flothuis: „Ridente la calma – Mozart oder Myslivecek?" *Mozart-Jahrbuch* 1971/72, 241–243. Bevezetőjében Flothuis emlékeztet rá, hogy a canzonetta esetében Mozart szerzősége nem egyértelműen bizonyított, lévén, hogy az eredeti kézirat ma már nem lelhető fel. Engem azonban ezúttal nem magának a műnek a hitelessége foglalkoztat, hanem az, hogy az azt Mozartnak tulajdonító történészek miként próbálták értelmezni a Mysliveček-áriával való furcsa kapcsolatot.

kópiák esetében. Hiszen, jóllehet „Mysliveček áriája és a Mozart-canzonetta valóban messzemenő egyezést mutat",[6] jó néhány apróbb eltérésre is bukkanhatunk: más a szöveg, az ária teljes partitúrában maradt ránk (a canzonetta csak mint billentyűs kivonat), Myslivečeknél a metrum 3/4 (Mozartnál 3/8), a forma középrésze különböző, s az áriát bevezető 12 ütemes ritornello a *Ridente la calmá*ban teljesen hiányzik. Ezek az eltérések aligha sugallnak egyetlen kézenfekvő magyarázatot Mozart másolására, amint azt Flothuis is elismeri, mikor két kérdést fogalmaz meg önmaga számára:

> 1. Ha Mozart „másolta" Myslivečeket – elméletileg a fordítottja is lehetséges volna! –, miért látta el új szöveggel a darabot? 2. Miért nem írta a darabot – mint egyébként mindig – partitúrába, zongorakivonat helyett? Ami az első kérdést illeti, először is szeretném leszögezni: Mozart nem másolta Myslivečeket, hanem hódolatát rótta le előtte.[7]

Ez a fordulat, úgy hiszem, pontosan a Pfannhauser cikkében látott apológia újrafogalmazása: még mielőtt a „lopás" gyanúja egyáltalán megfogalmazódhatna, Flothuis váratlanul kijelenti, hogy egy *Huldigung*gal állunk szemben. Így pedig Mozart – akit egy pillanattal korábban még a plágium vádja fenyegetett – egyszeriben nem csupán mint ártatlan, de egyenesen mint feddhetetlen ember jelenik meg, akinek „kegyelettel telve kellett a hagyományhoz kapcsolódnia", s aki az idősebb generáció iránti tiszteletét ezúttal egy *hommage à* Mysliveček írásával rótta le.

A Flothuis interpretációját támogató érvek azonban aligha bőségesek, és semmiképp sem egyértelműek. Elsőül azt említi, hogy a Mozart komponálta új középrész egy, a Mysliveček-ária főrészéből való motívumot használ, de a kottapéldáján bemutatott rokonság nem elég közeli, hogy feltétlenül tudatos utalásra kellene gondolnunk; ráadásul a motívum jellege és elhelyezése már magában is túlságosan jelentéktelen, hogysem az *hommage* szándék bizonyítékául szolgálhatna. Hasonlóképp: Flothuis második érve, a két zeneszerző szoros barátsága, természetesen érthetőbbé tenné a tiszteletadást, de ahhoz aligha elegendő, hogy egy némileg variált másolatot *hommage*-nak kereszteljünk miatta. Utolsó mondatával maga Flothuis is beismeri, hogy minden korábbi érvelése dacára „a válasszal arra a kérdésre, hogy miért választott Mozart új szöveget, és a darabot miért zongorakísérettel jegyezte le, adós kell maradjak."[8] Amire egy rosszmájú szkeptikus joggal felelhetné, hogy Mozart talán mégsem az *hommage* feddhetetlen szándékával másolta le idősebb kollégája művét, s az apró változtatások célja talán épp a két darab hasonlóságának valamelyes elleplezése lehetett. Ez a magyarázat természetesen

6 „Die Arie von Myslivecek stimmt tatsächlich weitgehend mit der Mozartschen Canzonetta überein." Flothuis: i. m. 242.

7 „1. Wenn Mozart Myslivecek »kopiert« hat – theoretisch wäre auch das Umgekehrte möglich! –, warum hat er dann dem Stück einen anderen Text unterlegt? 2. Warum hat er sich das Stück nicht, wie sonst immer, in Partitur, sondern im Klavierauszug abgeschrieben? Zur ersten Frage möchte ich zunächst behaupten: Mozart hat Myslivecek nicht kopiert, sondern ihm gehuldigt." Uott 242.

8 „Ich muß gestehen, daß ich die Antwort auf die Fragen, warum Mozart einen neuen Text wählte und warum er das Stück mit Klavierbegleitung notierte, schuldig bleiben muß." Uott 243.

korántsem oldja meg a canzonettát övező valamennyi rejtélyt, de aligha ad kevésbé meggyőző választ kérdéseinkre, mint az *„hommage à* Mysliveček" gondolata.

Flothuis egyébként egy harmadik érvet is felhoz a maga hipotézise mellett, melyet utolsóul hagytam, lévén a plágium / *hommage* probléma egyik visszatérő, érzékeny pontját érinti: „Mozart hasonló módon rótta le tiszteletét Johann Christian Bach (K. 315g és 414), illetve Gluck (K. 375) előtt."[9] De vajon tényleg annyira hasonlóak ezek az esetek? A K. 375-ös számú szerenád harmadik tétele valóban Gluck *Alceste*-jének egy ritornello-témáját idézi,[10] de a kölcsönzés mindössze négy ütemnyi, és Mozart új kíséretet komponál. Hasonlóképp, J. C. Bach egy szimfóniájának felidézése a K. 414-es *A-dúr zongoraverseny* lassú tételében, bár mint idézet pontosabb, ugyancsak megszakad az első négy ütem után[11] – e két példa aligha állítható lényegi párhuzamba egy ária csaknem hangról hangra való lemásolásával. Ráadásul végső soron semmilyen kézzelfogható bizonyítékunk nincs arra, hogy e két utóbbi idézetet a zeneszerző éppen az *hommage* szándékával illesztette volna a maga műveibe: Mozart ugyan tisztelte Gluckot és J. C. Bachot is, és egy gyakorta idézett levelében szomorúan emlékezett meg az utóbbi haláláról[12] – de azt azért nem tette hozzá, hogy következő zongoraversenyében egy szimfónia-idézettel kívánná leróni az elhunyt iránti tiszteletét.[13] Ez utóbbi értelmezést persze a konkrét, szóbeli magyarázat hiánya korántsem teszi teljesen valószerűtlenné, csakhogy ez a csábítóan romantikus gondolat a Mozart-irodalomban lassanként mintha bizonyított történeti ténnyé dermedt volna, és végül hasonló *hommage*-interpretációk sorát inspirálta – a zongoraversenyénél sokkalta kevésbé valószínű esetekben is.[14] S korántsem csupán a nagyközönségnek szánt, romantizáló irodalomban: Flothuis harmadik példája, a K. 315g menüett-sorozat negyedikje például a Köchel-katalógus legutóbbi kiadásába 1782-es (azaz J. C. Bach halálához kötött)

9 „Mozart hat in ähnlicher Weise Joh. Chr. Bach in KV 315g und 414 sowie Gluck in KV 375 geehrt." Uott 242.

10 Ezt az idézetet maga Flothuis azonosította, lásd *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 1969, 77–78.

11 Az idézet felismerése Georges de Saint-Foix érdeme, lásd *W.-A. Mozart*. 3. kötet. Paris: Desclée, de Brouwer et Cie, 1936, 323. Az *hommage*-ként való értelmezést ugyancsak ő javasolta (5. kötet, 319–320.), hasonló példaként a K. 526-os A-dúr hegedűszonáta finaléját említve, mely számára feltehetőleg Carl Friedrich Abel op. 5 no. 5-ös szonátája szolgált formai modellül.

12 „Tudja már bizonyára, hogy az angliai Bach meghalt? Nagy vesztesége a zenei világnak!" Mozart 1782. április 10-i levele apjához, lásd Kovács János (szerk.): *Mozart-breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 329.

13 A *Neue Mozart Ausgabe* vonatkozó kötetéhez írott 1976-os előszavában (Serie V, Werkgruppe 15, Band 3, IX) Christoph Wolf hasonló kétségeit fejezi ki, amennyiben szerinte „semmiképp sem kényszerítő, hogy ebből az idézetből egy »Tombeau de Bach«-ot eredeztessünk." [„Doch ist es in keiner Weise zwingend, aus diesem Zitat ein »Tombeau de Bach« abzuleiten."]

14 Az efféle nehezen hihető *hommage*-ok hosszabb listájának összeállítása feleslegesnek tűnik: az e dolgozatban felemlegetett néhány példa bőségesen elegendő a probléma általánosságának érzékeltetésére. Másfelől viszont az egyetlen eset, mely lényegi hasonlóságot mutat a zongoraverseny Bach-idézetével, az a 11. lábjegyzetben említett hegedűszonáta, mely nem sokkal Abel halála után keletkezett. A zenei utalás formája azonban még ebben az esetben is igencsak eltérő: Mozart műve ezúttal nem annyira „idézi" Abel zenéjét, hanem mint formai modellt használja azt.

datálással került be, pusztán mert triójában ugyanaz a Bach-téma bukkan fel, mint a zongoraversenyben.[15]

Ha számunkra már az iménti canzonetta és a hozzá párhuzamként felhozott példák kapcsolata is igencsak problematikusnak tűnhetett, a K. 166-os divertimento lassú tételének vizsgálata alighanem még ingoványosabb terepre vezet. Ez a tétel, mint azt A. Marshall Stoneham egy, a *The Musical Times*hoz írott olvasói levelében feltárta, csaknem azonos Giovanni Paisiello egy szimfóniájának lassújával.[16] Stoneham rövidke közleménye nem tért ki az esetleges plágium problémájára, a művet a *Neue Mozart Ausgabe* keretében kevéssel utóbb közreadó Franz Giegling előszava azonban immár kísérletet tett az egyedi eset történeti kontextusba illesztésére.

> Mozart szívesen idéz, és mindenekelőtt variációsorozatainak témájául választ idézeteket, mivel a zenei idézetet akkoriban tiszteletadásként, illetve *hommage*ként fogták fel. Sajnos Mozart zenei környezetéből még mindig túl kevés összehasonlító anyag áll rendelkezésünkre, így az idézetek természetét illetően más művekkel való további kapcsolatokat felismerni, illetve a már felismert kapcsolatokat pontosan értelmezni egyelőre nem vagyunk képesek. Mindenesetre a jövőben még további hasonló idézetekre fogunk bukkanni.[17]

Giegling érvelésének második fele példamutatóan óvatosnak tűnik, az első mondat azonban ezúttal is a korábban megismert előítéletekkel szembesít. Mindenekelőtt: a később éppen általa említett számos probléma fényében vajon állíthatjuk-e, hogy Mozart éppen azért szeretett idézni, mert „a zenei idézetet akkoriban tiszteletadásként, illetve *hommage*-ként fogták fel"? Aligha kétséges, hogy egy idegen darabból való kölcsönzés szükségképpen egyfajta nagyrabecsülést is jelent (hi-

15 Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. 6. kiadás. Átdolgozta Franz Giegling, Alexander Weinmann és Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964, 334.

16 A. M. Stoneham: „Mozart and Paisiello." *The Musical Times* 125 (1984), 75. A hangnemtől és a hangszereléstől eltekintve a két tétel közötti eltérések egészen aprók; közülük a legfeltűnőbb a befejezés, ahol is a divertimentóban Mozart négy betoldott ütemmel választja el a Paisiellónál egyszerűen megismételt frázisokat. Két évvel korábban Rudolph Angermüller *W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778): Eine Dokumentation* című munkája (München: Musikverlag Emil Katzbichler, 1982) már felhívta rá a figyelmet, hogy egy akkortájt népszerű párizsi balett-pantomim *(Annette et Lubin)* egyik tétele lényegében azonos a K. 166 harmadik tételével. Úgy tűnik, Paisiello zenéjét nem csupán Mozart találta kölcsönzésre érdemesnek. (Mind a Paisiello-féle eredeti, mind az *Annette et Lubin* változat partitúrája hozzáférhető a *Neue Mozart Ausgabe* kritikai jegyzeteiben: Serie VII, Werkgruppe 17, Band 1, a/46–a/54.)

17 „Mozart zitiert gern und nimmt Zitate vor allem als Vorwurf für Variationen, denn ein musikalisches Zitat wurde damals als Ehrerbietung bzw. als »hommage« aufgefaßt. Leider steht uns aus Mozarts musikalischem Umfeld vorläufig noch immer zu wenig Vergleichsmaterial zur Verfügung, sodaß wir in Bezug auf das Zitatwesen weitere Zusammenhänge mit anderen Werken nicht erkennen bzw. bereits erkannte Zusammenhänge nicht genau interpretieren können. Jedenfalls werden wir in Zukunft noch auf weitere Zitate dieser Art stoßen." Serie VII, Werkgruppe 17, Band 1, X. (A Giegling előszavában hozzáférhető tényeket a következőkben további hivatkozás nélkül használom.)

szen ki kölcsönözne valamit, amit nem talál kölcsönzésre érdemesnek?), de épp ezt tekinteni a kölcsönzés elsődleges okának bizonyára elfogult túlzás, mely Mozartnak csakis a (legalábbis a mi erkölcsi érzékünk szerinti) legnemesebb motivációt hajlandó tulajdonítani. Másodsorban: Giegling a variációsorozatot említi az *hommage* legjellegzetesebb példájaként – ismét csak egy igen-igen távoli párhuzam egy tétel gyakorlatilag hangról hangra való lemásolásához, amely a divertimentóban történik. Végezetül pedig: az egyetlen „bizonyíték", amelyet az idézetek *hommage*-funkcióját illetően (egy lábjegyzetben) kapunk – a K. 414-es zongoraverseny J. C. Bach-idézete.

Félreértés ne essék: a legkevésbé sem szeretném azt sugallni, hogy a zenei utalás lehetséges *hommage*-funkciója puszta mítosz volna. Sőt, jóllehet e probléma részletes körüljárása kívül esik e rövidke dolgozat keretein, szeretném idézni Johann Mattheson idevágó véleményét, mely szerint „ez a gyakorlat semmiképp sincs az eredeti gondolat megalkotójának hátrányára, hanem éppenhogy különleges megtiszteltetés, mikor egy híres ember rábukkan a másik gondolataira, és a maga zenéjének igaz alapjává teszi."[18] Csakhogy az efféle megjegyzés éppenhogy megerősíti gyanúnkat, hogy az *hommage*, illetve a plágium közötti különbségtétel (nevezetesen, hogy egy amúgy független és újonnan komponált műnek kölcsönzött anyagra való építése, illetve egy idegen mű hosszabb, összefüggő részletének lemásolása két alapvetően eltérő gyakorlat) már a 18. század számára sem volt ismeretlen. Ha tehát meg szeretnénk érteni, miért is másolta Mozart Paisiello szimfónia-tételét a maga divertimentójába, alighanem fel kell adnunk a hagyományos „*hommage*-hipotézist".

Szkeptikus alapállása dacára (mely szerint egyelőre „nem vagyunk képesek pontosan értelmezni" az efféle eseteket), Giegling előszava talán elegendő munícióval szolgál egy alternatív magyarázat megfogalmazására. Egyik legfontosabb megállapítása, hogy a fúvósegyüttesekre írott úgynevezett *Harmoniemusik* sok szempontból különleges műfajnak számított, és feltűnően nyitott maradt idegen zenei anyagok befogadására.[19] Mozart e körbe tartozó divertimentóinak egyikéről (K. 187) már korábban kiderült, hogy valójában Gluck és Joseph Starzer műveiből készített átiratok sorozata, s ennek megfelelően mára a Köchel-jegyzék függelékébe száműzetett.[20] Mi több, a K. 166-os divertimento negyedik, s a hozzá számos tekintetben hasonló K. 186 ötödik tétele ugyancsak Starzertől való dallamokat használ (egyébként mindkettő felbukkan Mozart *Le gelosie del Serraglio* balettjének vázlatai között is). Hogy e kölcsönzések vajon felismerhető idézetként funkcionál-

18 Angol fordításban idézi George J. Buelow: „The Case for Handel's Borrowings: The Judgement of Three Centuries." In: Stanley Sadie és Anthony Hicks (szerk.): *Handel Tercentenary Collection*. Houndmills, Basingstoke Hampshire: Macmillan Press, 1987, 61–82., ide 63.

19 A Giegling által felhozott példákat kiegészítendő érdemes megemlíteni J. C. Bach fúvósszimfóniáinak néhány hasonló idézetét, lásd Richard Maunder bevezetőjét a *The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782* sorozat 37. kötetéhez (New York és London: Garland Publishing, Inc., 1990, vii–viii).

20 A szerzőség kérdését ebben az esetben még tovább bonyolítja, hogy az átdolgozás is csupán részben Mozart munkája: a tételek zöme valószínűleg apja tolla alól került ki.

tak-e Mozart közönsége számára, egyelőre megválaszolhatatlan kérdés – főként mivel nem tudjuk, pontosan milyen alkalomra is írhatta a zeneszerző a két művet. Ami azonban a K. 166-os divertimentót illeti, feltétlenül említésre méltó, hogy a klarinétok jelenléte a salzburgi bemutató ellen látszik szólni, s a megrendelés – ha nem Salzburgból – legvalószínűbben Itáliából érkezhetett, talán éppen a nemrégiben meglátogatott Milánóból, Toszkána nagyhercegétől. Hasonlóan homályos ugyanakkor, mikor és hogyan találkozhatott Mozart a Paisiello-szimfóniával; a legmeggyőzőbb hipotézis szerint talán 1773 elején, az olasz komponista *Montezumá*jának milánói bemutatója idején. Ha pedig Mozartnak bármiféle kétes szándéka lett volna Paisiello zenéjének kölcsönvételével, bizony rendkívül óvatlannak kellett volna lennie, hogy éppen oda postázza az új divertimentót, ahol a Paisiello-kölcsönzést a legkönnyebben felismerhették. A megoldás tehát esetleg az *hommage*-hipotézis egy módosított formája lehet: az idézett tétel talán a megrendelő kedvence lehetett, s annak felidézésével Mozart nem annyira Paisiello, mint inkább a nagyherceg előtt róhatta le hódolatát.

A harmadik zavarba ejtő példára Gerhard Croll hívta fel a figyelmet „Im tonus peregrinus: Bemerkungen zur »Betulia liberata« von Mozart" című írásában.[21] Ezúttal tulajdonképp már maga a cím is kissé félrevezető, hiszen a felfedezés lényegét kifejező felirat sokkal inkább a Pfannhauser-féle „Mozart másolt!" lehetett volna: Croll felfedezése szerint ugyanis a *Betulia liberata* oratórium zárószámául Mozart egyszerűen kölcsönvette Michael Haydnnak a *Pietas Christiana* című iskoladrámához írott egy kórusát. Az apologetikus hangvétel azonban korántsem korlátozódik csupán a címre, a szerző egy kettős bevezetéssel is igyekszik elvenni saját felfedezésének Mozart fényesre polírozott portréját veszélyeztető élét. Elsőként arra emlékeztet, hogy az utánzás alapvető része volt a zeneszerző alkotói személyiségének, s hogy „Mozart fenomenális memóriával bírt", így „bármi, ami valamiképp érdekesnek tűnt a számára, a tulajdona maradt az emlékezetében, és nem veszett el – amíg csak egyszer elő nem hívta, fel nem használta."[22] Másodsorban pedig arról szerzünk tudomást, hogy 1771 nyara, amikor az oratórium született, a zeneszerző életének egyik legkimerítőbb periódusa lehetett, az új kompozíciók ehhez mérten szinte meghökkentő áradatával.

Croll későbbi megjegyzéseinek fényében azonban az általa felhozott első apológia irrelevánsnak bizonyul, hiszen (amint azt az autográf partitúra egy javítása félreérthetetlenül leleplezi)[23] a zeneszerző a szó legszorosabb értelmében egyszerűen átmásolta a kórust Haydn művéből a maga partitúrájába – ezúttal tehát sem

21 *Mozart Studien* 2 (1993), 73–89.

22 „verfügte Mozart über ein phänomenales Gedächtnis [...] etwas, das ihm irgendwie interessant erschienen war, blieb sein Besitz im Gedächtnis und ging nicht verloren – bis es irgendwann einmal »gebraucht«, hervorgeholt wurde." Croll: i. m. 74.

23 Lévén, hogy Mozart a kórus strófái közé szóló szakaszokat illesztett, az a pont, ahol Michael Haydn közvetlenül összekapcsolt két strófát, némi változtatásra szorult. Mozart azonban erre csupán késve eszmélt rá: a felesleges ütemet előbb engedelmesen átmásolta, s csak utólag húzta át.

az „utánzás" (mint a puszta másolásnál kreatívabb tevékenység), sem Mozart amúgy kétségkívül fenomenális memóriája nem játszott különösebb szerepet. Ami pedig a második „mentséget" illeti, Crollnak a fáradtságra és az időhiányra való utalása mintha éppen arról tanúskodna, hogy ő maga is érzékelte felfedezésének veszedelmes mellékzöngéjét: Mozart ezúttal talán valóban plágiumra vetemedett.[24] Ez a gyanú azonban a cikkben mindvégig kimondatlan marad, s a zárómondatban Croll körmönfontan óvatos fogalmazással próbálja elérni, hogy Michael Haydn kecskéje is jóllakjék, de azért Mozart szobra is sértetlen maradjon:

> A *La Betulia liberata* oratórium (K. 118) No. 16-os *Lodi al gran Dio* kórusa rendkívüli kompozitorikus–zenei kvalitásainak a Mozart-kutatás általi dicsérete két mestert illet: Wolfgang Amadeus Mozartot és Johann Michael Haydnt.[25]

Hogy igazságosak legyünk: Croll nem állítja kifejezetten, hogy Mozart kölcsönzése egy *hommage à* Michael Haydn volna, a gondolat mégis mindvégig ott kísért a sorok között. Hiszen a Haydn-kórus felhasználásának gondolata az általa keltett „zenei elragadtatás hatása alatt"[26] ötlött Mozart eszébe; s ha a *Betulia* zárókórusáról a Mozart-irodalomban zengett számtalan dicséretet hallhatta volna, a zeneszerző „bizonyára egy megszorítással felelt volna rájuk: egy tiszteletteljes ujjmutatással az idősebb mesterre, Johann Michael Haydnra".[27] Így hát aligha érhet meglepetésként, mikor néhány évvel később, Robert W. Gutman mértékadó Mozart-életrajzában a gondolat a sorok közül egyszercsak „hivatalos" magyarázattá lép elő. Ezúttal először csupán Mozart e tételbeli igen eredeti *tonus peregrinus*-alkalmazásáról hallunk – s csupán egy lábjegyzetből értesülünk arról, hogy „a *Betulia* utolsó száma Michael Haydn egy színpadi zenéjéből is merít, talán az *hommage* gesztusaként".[28]

Úgy tűnik, a zenei tiszteletadás gondolata – ha nem szállunk kifejezetten szembe vele – gombamód szaporodik a Mozart-irodalom párás égöve alatt. De vajon valóban „az *hommage* gesztusaként" értelmezhető Mozart e kölcsönzése is? Giegling számos szempontjára emlékezve aligha vállalkozhatunk kategorikus ál-

---

24 Úgy sejtem, a minden szempontból makulátlan Mozart-imázs fenntartására való törekvésnek köszönhető az a feltűnő lassúság is, amellyel Croll e felfedezését a szélesebb nyilvánosság számára is hozzáférhetővé tette. Jóllehet az első lábjegyzet még egy 1989-es, padovai konferencián felolvasott szöveg német változataként azonosítja a cikket, az 5. lábjegyzetben kiderül, hogy a *Betulia liberata* és a Haydn-kórus közti kapcsolatról Croll már a Zentralinstitut für Mozartforschung egy 1970-es összejövetelén is beszámolt.

25 „Die Hervorhebung der besonderen kompositorisch-musikalischen Qualitäten des Chores Nr. 16 »*Lodi al gran Dio*« im Oratorium *La Betulia liberata* KV 118 durch die Mozartforschung betrifft zwei Meister: Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Michael Haydn." Uott 89.

26 „unter dem Eindruck einer musikalischen Faszination" Uott 78.

27 „gewiß hätte er sie mit einer Einschränkung beantwortet, mit dem respektvollen Hinweis auf einen älteren Meister, auf Johann Michael Haydn." Uott 76.

28 Robert W. Gutman: *Mozart: A Cultural Biography.* New York és London: Harcourt Brace & Company, 1999, 292. A főszövegben Gutman még azt az abszurdumot is megkockáztatja, hogy a gregorián dallam használata olyan „tudós megoldás, melyet talán Leopold [Mozart] javasolhatott" [„an erudite touch Leopold might have suggested"].

lásfoglalásra, az igenlő válasz azonban semmiképp sem magától értődő. S bármi egyébre gondolt is légyen Mozart, a *La Betulia liberata* Padova számára íródott, ahol egy Salzburgban is csak nemrég bemutatott iskoladráma zenéjének megdézsmálása bizonnyal észrevétlen maradhatott.

E dolgozat célja azonban korántsem az, hogy Mozartot e három vagy akár csak egyetlen esetben is plágiummal vádoljam. Azt sem kívánom bizonygatni, hogy a Mozart-kutatás – s különösképp e dolgozatban tetemre hívott három eminens képviselőjének – figyelmét az itt körvonalazott probléma teljességgel elkerülte volna. Épp ellenkezőleg: valamennyien érzékelték e Mozart-kölcsönzések problematikus voltát, de láthatólag úgy érezték, hogy az egyetlen lehetséges – a Mozart géniuszáról bennünk élő képpel összeegyeztethető – magyarázat e példák *hommage*-ként való értelmezése. Ez a következetes visszavonulás az *hommage*-hipotézis bástyái mögé azonban sajnálatosan összemossa az egyébként sok szempontból igencsak eltérő esetek közötti különbségeket, jelentősen megnehezítve, hogy azok mindegyikét a maga különösségében (és különlegességében) vizsgálhassuk. A Händel-kutatóknak – akiknek persze a Mozartnál felbukkanó kölcsönzések sokszorosával kellett szembenézniük – hosszú évtizedekbe tellett, hogy a gyakran egész tételeket érintő, terjedelmes kölcsönzések technikáját és Händel zeneszerzői nagyságát valamiképp közös nevezőre hozzák. Mozart esetében pedig egészen különös paradoxonnak tűnik, hogy míg az irodalom oly lelkesen igyekszik kimutatni, hogy Mozartra, életének egyik vagy másik szakaszában századának gyakorlatilag minden valamirevaló komponistája hatással volt, egyúttal ennyire kategorikusan elutasítja még a felmerülő gondolatát is, hogy a „hős" bármiféle plágiumot követhetett volna el, akárcsak egyetlen ízben is. És ha talán megtette? Akkor kevésbé fogjuk szeretni?

S ha nem tette?

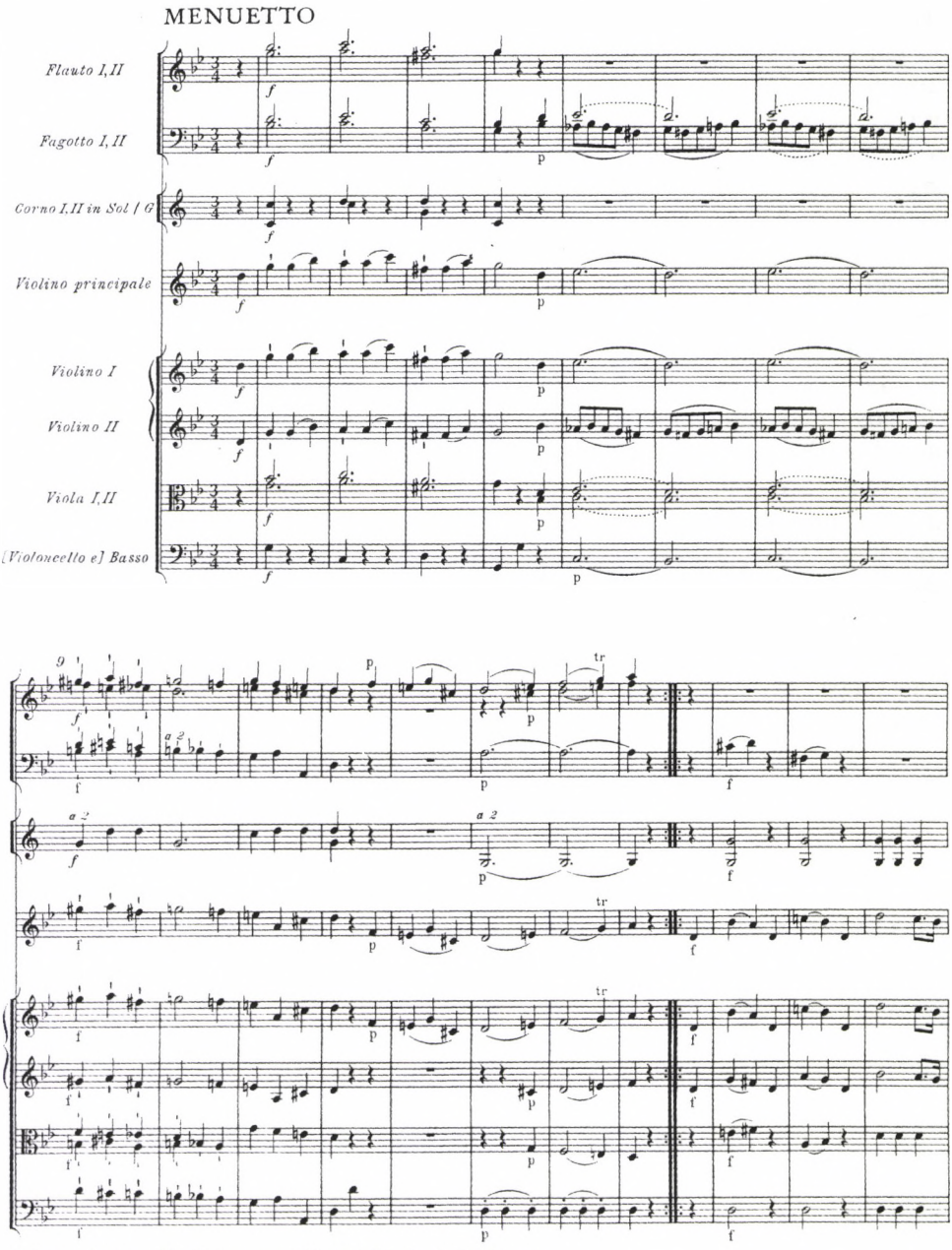
Akkor bizony meggyőzőbb magyarázatokat kell találnunk az efféle esetekre, hogy jobban megérthessük, miért is kölcsönzött egyáltalán. E jobb megértéshez azonban, úgy hiszem, nem az *hommage* gondolatán keresztül vezet majd az út.

Abstract: see page 150.

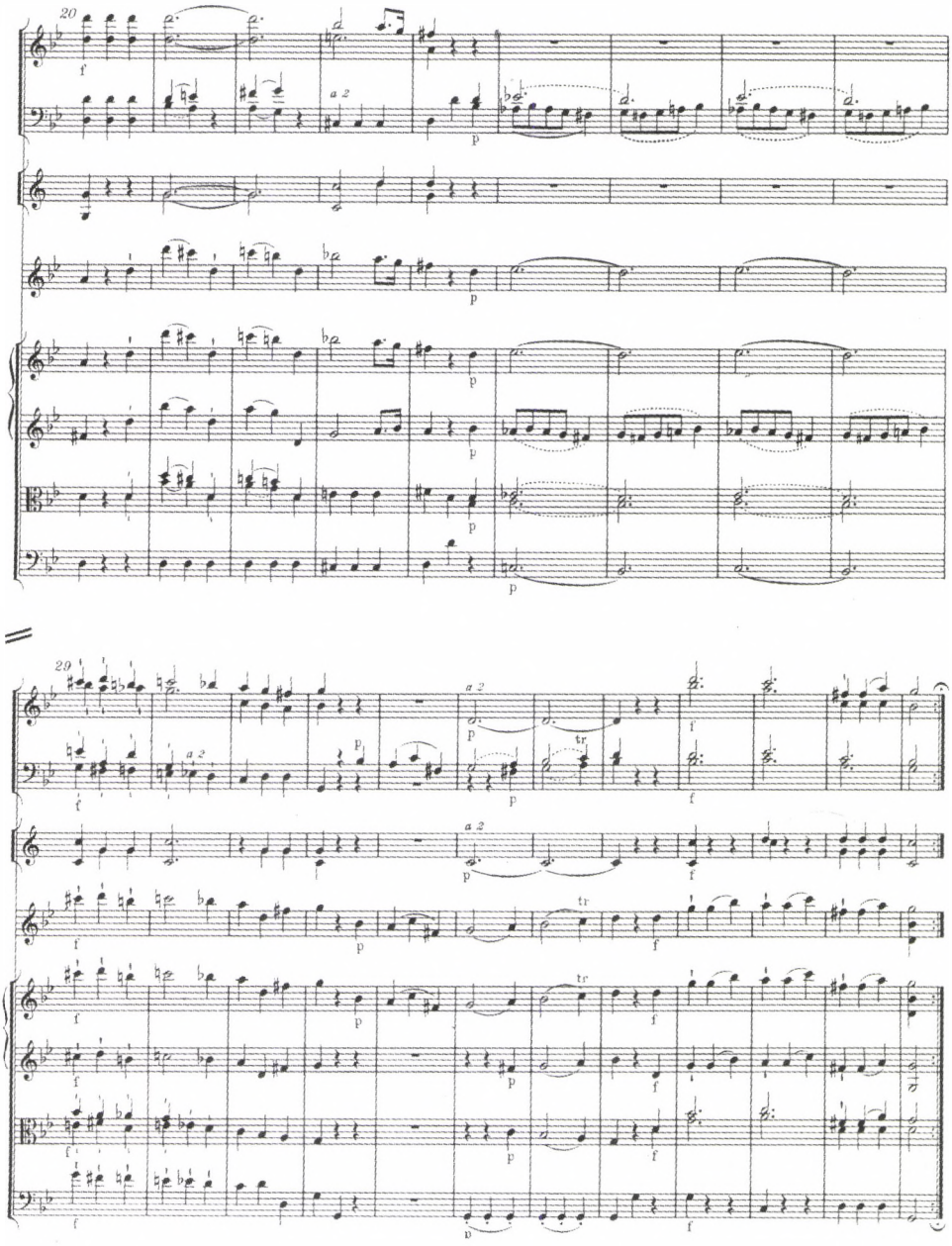
2. Egy újabb zenei tréfa?

A Haffner-szerenád g-moll menüettje

Mozart K. 250-es számú, úgynevezett Haffner-szerenádjának harmadik tétele min-



1. kotta. Mozart: Haffner-szerenád, *K. 250, 3. tétel, Menuetto*



dig is a kutatók figyelmének középpontjában állt. Hermann Abert például úgy találta, a szerenád egészében véve

> igazi ünnepi zeneköltemény, hol mélyen patetikus, hol szeretetre méltóan előzékeny, hol szellemesen csevegő, de mindig az ünnepeltnek kijáró tisztelettel. Egyetlen alkalommal azonban – s ez a tény Mozart e mű iránti különleges belső érdeklődéséről tanúskodik –

egy borús, sőt komor vendég vegyül az ünnepi körtáncba: a zseniális g-moll menüettben, amely váratlanul ismét elénk tárja Mozart lelki életének egész sötét, pesszimista oldalát.[1]

Théodore de Wyzewa és Georges de Saint-Foix hasonló szellemben írnak a tételről, egyúttal különleges figyelmet szentelve Mozart hangnemválasztásának is:

A következő menüett g-mollban áll, s ezzel kapcsolatban a (mint korábban fogalmaztunk) „mozarti géniusz ébredésének" legjellemzőbb és legszerencsésebb tüneteinek egyikeként kell megemlítenünk a zeneszerző megnyílását a szenvedélyek, az élet, és a tiszta zenei szépség világára – e visszatérést a moll hangnemekhez. [...] A menüett abba a g-mollba ragad bennünket, mely egyszersmind Mozart kedvence volt a moll hangnemek között, s amelyet mindig is különleges harmóniai arculattal és jelentőséggel ruházott fel. Ezúttal is a mozarti g-moll ritmusainak teljes esszenciája tárul elénk, olyannyira, hogy a menüett dallamvonalában és modulációiban több helyütt már az 1788-ban komponált nagy g-moll szimfónia csodálatos menüettjének első, egészen világos visszhangját fedezhetjük fel.[2]

Eric Blom ugyan Abertnél jóval kevésbé lelkesedik a szerenád egészéért, de a szóban forgó menüett kedvéért ő is hajlandó kivételt tenni:

Az 1776-ban született, D-dúr hangnemű Haffner-szerenád, K. 250, [a műfaj] közismert és tipikus példá[já]nak tekinthető. A zene, bár elegáns, és csodálatra méltóan tölti ki a szonáta-, rondó-, menüett- és egyéb formák kereteit, mégis minden könnyedsége és széphangzása dacára nem elég karakteres, és a jól ismert rondó szólóhegedűvel [a negyedik tételben], amely túlságosan hosszú, körülbelül annyi értelemmel bír, mint egy farkát kergető kiscica – izgalmas látvány, s ezzel mindent elmondtunk róla. Az egyetlen tétel, mely kiemelt érdeklődésre tarthat számot, a g-moll menüett, amely – a dúr trióval, s minden egyébbel – egyértelműen az ugyanebben a hangnemben írott nagy szimfóniát előlegezi.[3]

---

1 „Es ist ein richtiges musikalisches Festgedicht, bald hochpatetisch, bald liebenswürdig verbindlich, bald geistvoll plaudernd, aber stets mit dem schuldigen Respekt vor dem zu Feiernden. Nur einmal – und das ist für Mozarts besondere innere Anteilnahme an diesem Werk bezeichnend – mischt sich ein trüber, ja finsterer Gast in den Festreigen: in dem genialen G moll-Menüett, das plötzlich wieder die ganze dunkle, pessimistische Seite von Mozarts Seelenleben enthüllt." Hermann Abert: *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Erster Teil (1756–1782).* 6. kiadás. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1923, 504.

2 „Le menuet qui suit est en *sol mineur;* et à ce propos nous devons noter, comme l'un des symptômes les plus caractéristiques et les plus heureux de ce que nous avon appelé déjà le réveil du génie de Mozart, – son réveil au monde de la passion, de la vie, et de la pure beauté musicales, – ce retour à l'emploi de tonalités mineures. [... L]e menuet [...] nous transporte dans ce ton de *sol mineur* qui a toujours été, à la fois, le ton préféré de Mozart entre les mineurs, et celui qu'il a toujours le plus profondément empreint d'une physionomie harmonique et d'une signification particulières. Ici encore, c'est toute l'essence des rythmes en *sol mineur* de Mozart qui nous apparait à tel point qu'il y a maints passages du menuet où nous entendons déjà un premier écho très distinct de la ligne mélodique et des modulations de l'admirable menuet composé en 1788 dans la grande symphonie en *sol mineur.*" Théodore de Wyzewa és Georges de Saint-Foix: *W.-A. Mozart.* 2. kötet. i. m. 318.

3 „We may take the well-known »Haffner« Serenade of 1776, in D major (K. 250), as a typical example. It is elegant music and fills the moulds of sonata, rondo, minuet and so forth always admirably; but, although gracious and euphonious, it has little character, and the familiar rondo with the solo violin

Végül, hogy csupán még egyet idézzünk a számtalan hasonló értékelés közül, Jean és Brigitte Massin tágabbra vonja a g-moll párhuzamok körét, egyszersmind az előző tételhez is kapcsolva a menüettet:

> A dalformában íródott Andante gazdagon bontja ki a szólista énekét, a líra határain járva. És ez a líra szinte kirobban a g-moll menüettel, amelyben a pátosz fedetlen arccal tárul elénk, hasonlóan az 1773 decemberében született g-moll szimfónia (K. 183) menüettjéhez, s utóbbival együtt előkészítve a második g-moll szimfónia, az 1788 júliusából való K. 550 menüettjét.[4]

E tekintélyes vélemények felidézése után szinte félek bevallani, hogy én bizony elnevettem magam, mikor első ízben találkoztam e tétellel. Osztálytársaim – merthogy az emlékezetes találkozás egy gimnáziumi tízpercben esett – zavartan kérdezték, vajon mi olyan mulatságos a kezemben tartott partitúrában, s én megpróbáltam szavakkal érzékeltetni annak végtelen iróniáját, amint egy látszólag tragikus hangvételű tétel első négy ütemében a „Ha nyílnak a tavaszi kék ibolyák, / A földműves jókedvű munkához lát" kezdetű dal moll transzpozíciója jelenik meg. Nem lévén muzsikusok, ők sajnos kevésbé értékelhették a poént, s így a felfedezésről hosszú időre magam is megfeledkeztem – míg csak két évvel ezelőtt fel nem vettem Neal Zaslaw „Mozart, a kölcsönző" című szemináriumát. A Salzburgban írott szerenádok és divertimentók idézetekben különösen gazdag repertoárját vizsgálva hamarosan ismét ráakadtam a Haffner g-moll menüettjére: hangosan nevetni persze ezúttal már nem tudtam az „újramesélt" viccen, de a tétel egészét egyre inkább szándékos *gegnek* véltem hallani. Ideje volt utánajárnom, hogy a meghökkentő dallami egyezés csupán a véletlen játéka lehetett-e, vagy tán olyasféle utalásra bukkantam, melyet Mozart saját közönsége is tréfának érthetett.

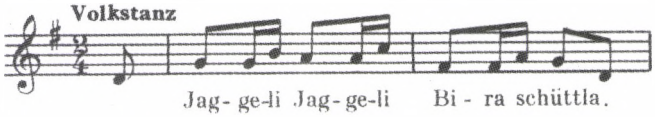
Az idevágó irodalom átböngészése során hamar kiderült, hogy nem én voltam az első, aki e rövidke négy ütemben idézetet gyanított. Ernst-Fritz Schmid már egy 1956-os, a Mozart zenéjében fellelhető idegen hatásoknak szentelt konferencián felvetette, hogy e téma talán a „Jaggele, Jaggele, Bira schütla, Bira went net falla" kezdetű sváb népdal mollba transzponált, s kissé stilizált paródiája lehet.[5] *(Vesd össze 1. és 2. kottát; a 2. kotta a következő oldalon.)*

---

part, which is excessively long, has about as much meaning as a kitten chasing its tail – a fascinating thing to watch, when all is said. The one movement of outstanding interest is the minuet in G minor, which, major trio and all, distinctly foreshadows that of the great symphony in the same key." Eric Blom: *Mozart*. New York: Pellegrini and Cudahy Inc., 1949, 210.

4 „*L'andante* en forme de lied déploie largement un chant du soliste, aux frontières du lyrisme. Et le lyrisme explose avec le *menuet en sol mineur* où le pathétique se montre à visage découvert, étrangement parent du *menuet* de la *Symphonie en sol mineur*, K. 183, de décembre 1773, annonçant comme lui le *menuet* de la deuxième *Symphonie en sol mineur*, K. 550, de juillet 1788". Jean és Brigitte Massin: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Paris: Club Français du Livre, 1959, 768.

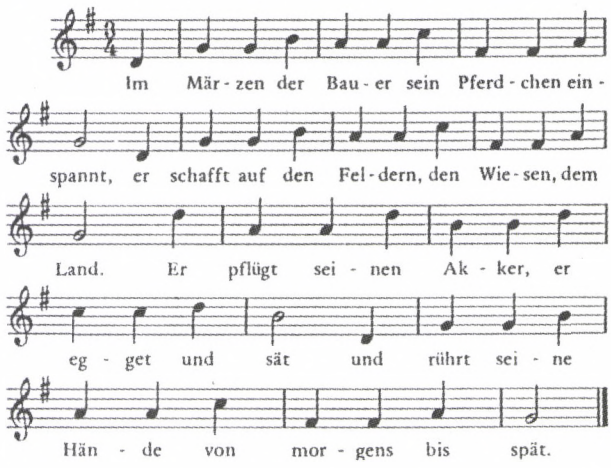
5 Ernst-Fritz Schmid: „L'héritage souabe de Mozart." In: André Verchaly (szerk.): *Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, 59–84., ide 77.



2. kotta. Az Ernst-Fritz Schmid javasolta sváb népdal-párhuzam

Sajnos Schmid javaslata mindkét problémával szembesít, mellyel a 18. századi műzene hasonló, állítólagos népdalidézeteinél gyakorta találkozhatunk. Egyfelől már maga a zenei hasonlóság sem egészen meggyőző: jóllehet a dallamkontúrok azonossága vitathatatlan, az eltérő metrum és ritmus a mollba fordított „idézetet" nehezen felismerhetővé teszi. Másfelől pedig Schmid semmiféle konkrét bizonyítékkal nem szolgál arra nézve, hogy az általa idézett dallam már a 18. századi hallgató számára is ismerős lehetett volna. Mindennek fényében aligha meglepő, hogy e paródiaként való értelmezést a későbbi kutatók teljességgel figyelmen kívül hagyták, s a tétel „tragikus g-moll" reputációja érintetlen maradt.

A számomra ismerős dalkezdet azonban hallhatóbb rokonságot mutatott (amennyiben – a kisterctől eltekintve – teljesen azonos volt) Mozart kezdőütemeivel, s így feltétlenül érdemesnek tűnt utánanyomozni az eredetének. Minthogy a „Ha nyílnak a tavaszi kék ibolyák" szöveg egy német eredeti fordításának ígérkezett, megpróbáltam visszafordítani, de a *Veilchen, Frühling, blau, Ackermann* és *Arbeit* szavak semmilyen kombinációja sem vezetett el e dalhoz az online *Volkslieder Verzeichnis*ben.[6] Inkább magát a dallamot kezdtem tehát kutatni a nyomtatott forrásokban, s így hamarosan rá is bukkantam a megfelelő népdalra „Im Märzen der Bauer sein Pferdchen einspannt, / Er schafft auf den Feldern, den Wiesen, dem Land" kezdettel.[7] *(3. kotta: lent)*



3. kotta. Közelebbi párhuzam Zelton Deutsche Volkslieder *antológiájából*

E szöveggel a kézben már az online katalógusban is sikerült a dallam azonosítása, s mint kiderült, a szerkesztői kommentár külön meg is említi, hogy „az első négy ütem mollban áll Mozart Haffner-szerenádjának (K. 250, Salzburg 1776) első menüettjében."[8] E semleges fogalmazás azonban, bármily helyénvaló

6 http://ingeb.org/Volksong.html

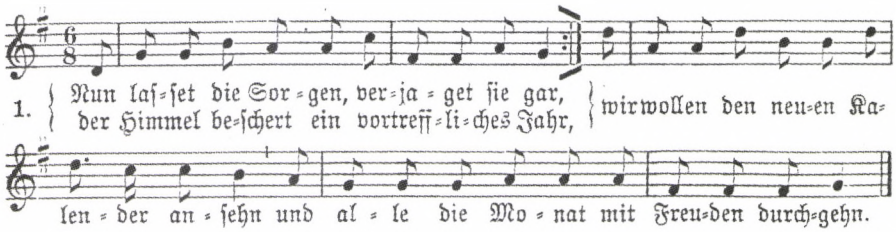
7 Heinrich Zelton: *Deutsche Volkslieder: Eine Sammlung.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988, 111.

8 „Im Moll stehen die ersten 4 Takte im 1. Minuet von W. A. Mozarts »Haffner-Serenade« (Köchel-Verz. Nr. 250), Salzburg 1776." http://ingeb.org/Lieder/ImMarzen.html

lehet is egy népdalkatalógusban, épp a legfontosabb kérdésre maradt adós a felelettel: Vajon e dallam valóban csak ott „áll" Mozart menüettjében, vagy a jelenlétét ennél sokkalta dinamikusabb módon kell értelmeznünk – mint a korabeli salzburgi hallgatók által felismerhető (és felismerendő) idézetet?

A katalógus jegyzetei szerencsére e kérdés eldöntéséhez is szolgálnak némi támponttal. Mindenekelőtt arról értesülünk, hogy ez a dal egészében hasonló ahhoz a „Wann d'Hoffnung nicht wär" kezdetűhöz, amelyet Valentin Rathgeber publikált 1737-ben, az augsburgi *Tafel-Confect* második kötetében.[9] Jóllehet én magam nagy örömmel fogadnám a dallam 18. századi népszerűségének ilyen megfellebbezhetetlen bizonyítékát, ez a párhuzam sajnos nem teljesen meggyőző, hiszen a „Wann d'Hoffnung nicht wär" nem annyira a mi dallamunk variánsa, mint inkább a 18. század egyik nevezetes dallamának, az „Acht Sauschneider müssen sein"-nak variált kontrafaktuma.[10] A Rathgeber dallamával vont párhuzam tehát csupán közvetett módon, a stílus hasonlósága folytán utalhat a szerenádban felbukkanó dallam korára – ami ugyan fontos zenei érv, de önmagában talán nem eléggé megbízható bizonyíték a dallam 18. századi volta mellett.

Egy korabeli írott forrás feltalálása azonban csupán egyik – s épp a 18. századról szólva, eléggé kivételes – módja egy népszerű dallam kormeghatározásának: a dallamhoz kapcsolódó szövegek vizsgálata éppily fontos kiindulópont lehet. Ebben az esetben például az „Im Märzen der Bauer" változat, amely Josef Pommer 1884-es kiadású daloskönyvében elsőként megjelent, utólagos fabrikációnak tűnik a maga (a tizenkét hónap közül) csupán márciusra utaló s a záróstrófában a négy évszakot megidéző szövegével.[11] A dal eredeti szövege sokkal inkább az a hosszabb változat lehet, amelyet – egy némileg eltérő dallamvariánssal – Georg Amft 1911-ben publikált *Volkslieder der Grafschaft Glatz* gyűjteményében találunk[12] *(4. kotta)*.



4. kotta. A dal vélhetően régebbi változata Georg Amft Volkslieder der Grafschaft Glatz *gyűjteménye alapján*

9 Hans Joachim Moser (szerk.): *Ohrenvergnügendes und gemüthergötzendes Tafelconfect.* (= Das Erbe deutscher Musik, Erste Reihe, Band 19) Mainz: B. Schott's Söhne, 1942, 94.

10 Vö. Schmid: i. m. 70–71. Az „Acht Sauschneider" nevezetességét az adja, hogy dallamát mind Haydn (G-dúr capriccio, Hob. XVII/1), mind Mozart (Galimathias musicum, K. 32) feldolgozta.

11 Én magam a gyűjtemény ötödik kiadásához fértem hozzá: Josef Pommer (szerk.): *Liederbuch für die Deutschen in Österreich.* Wien: Deutsche Schulverein in Wien, 1905, 223.

12 Georg Amft (szerk.): *Volkslieder der Grafschaft Glatz. Mit Unterstützung zahlreicher Mitarbeiter nach Wort und Weise aus dem Munde des Volkes gesammelt.* Habelschwerdt: Kommissionsverlag von Frankes Buchhandlung, J. Wolf, 1911, 527–529.

Az utóbbi tizenöt versszaka közül az első mindjárt el is igazít, hogy mire számíthatunk a folytatásban:

Félre hát a gondokkal, űzzétek el őket,
Az ég nagyszerű évet ajándékoz [nekünk],
Nézzünk az új kalendáriumra
És vegyünk örömmel sorra minden hónapot.[13]

Az előrejelzésnek megfelelően a második strófa januárt, a harmadik februárt mutatja be, s így tovább egészen a tizenharmadik versszakig, amelyben a *Christmonat* – vagyis december – szépségeiről értesülünk. Azok számára pedig, akik tán elveszítették az elbeszélés fonalát e hosszas enumeráció során, az utolsó két strófa újra felidéz minden hónapot egy-egy lakonikus jellemzés erejéig: „Az egyik szórakoztat, a másik felvidít, / A harmadik megműveli [a földet], a negyedik megnedvesíti..."[14] stb. E tökéletes logikával felépített tizenöt versszakot látva aligha kétséges, hogy Amft gyűjteményében a szöveg eredeti formájával állunk szemben, s hogy a Pommer-féle változat az eredeti március strófa („Márciusban a paraszt befogja az ökreit, / Felszántja a mezőt, beveti a földet...")[15] által ihletett kompiláció lehet. E feltevést megerősíti az is, hogy az Amft-féle formának éppen ez a márciusi a „legerényesebb" strófája: minthogy a Pommer szerkesztette gyűjteményt egy iskolaegylet adta ki, aligha tévedünk nagyot, ha az ott közölt változatban a közreadó pedagógiai szándékát véljük tükröződni.[16]

De vajon ez az eredeti változat elég régi-e ahhoz, hogy alátámassza a dallam 18. századi ismertségét? Lévén a szöveg zöme a vidéki élet mindennapi örömeit mutatja be, a pontos datálásra vajmi kevés támpont kínálkozik. Az egyes szereplők nevei mindazonáltal többé-kevésbé eligazítanak, főként az augusztus strófában, amelyben „Klaris diót tör Gregorius-szal", illetve áprilisban, amikor is „Philis épp férjül veszi Damont."[17] Ezek a latin nevek aligha kerülhettek volna a szövegbe a 19. században; Philis és Damon pedig éppenséggel tipikus figurái a 18. század közepe táján százszámra komponált pasztorális témájú daloknak, amelyek hihetetlen népszerűségnek örvendtek Németország- és Ausztria-szerte körülbelül az 1770-es évekig. Ez a bizonyíték szükségképpen közvetett, de fényében a feltétele-

13 „Nun lasset die Sorgen, verjaget sie gar, / Der Himmel beschert ein vortreffliches Jahr, / Wir wollen den neuen Kalender ansehn / Und alle die Monat mit Freuden durchgehn." Uott 527.

14 „Der eine macht Kurzweil, der andre macht froh, / Der dritte bestellet, der vierte macht naß" Uott 529.

15 „Im März der Bauer die Ochsen anspannt, / Er ackert die Felder, besäet das Land" Uott 528. (Valamennyi következő idézet is ugyanerről az oldalról való.)

16 A korábbinak tűnő szöveg jó néhány sora tartalmaz egyértelmű szexuális utalásokat – decemberben például „kettőről háromra nő a szám, / mert a kettő a hideg ellen közelebb húzódott egymáshoz / és az egyik a másikat szívből felfrissíti." [„Aus Zweien wird vermehret die Zahl in drei, / Weil beide vor Kälte zusammengerückt / Und einer den andern von Herzen erquickt."] A rövidebb szövegváltozat ezzel szemben afféle „Óda a szorgalomhoz" benyomását kelti, s a hozzá kapcsolódó dallamvariáns is mintha didaktikusabban hangzana a kezdősornak a dal végén való megismétlése folytán.

17 „Wenn Klaris Nüsse mit Gregorius bricht" (ismét csak kétértelműen), illetve „Die Philis nimmt eben den Damon zum Mann."

zés, hogy Mozart salzburgi közönsége ismerhette e dalt, semmiképp sem tűnik valószerűtlennek. Folytassuk tehát a gondolatkísérletet!

Ha a menüett indítását Mozart valóban idézetnek szánta, vajon mi lehetett a szándéka vele? Mint köztudott, a szerenád Elisabeth Haffner és Franz Xaver Späth esküvője alkalmából íródott, s a ceremónia előtti napon, 1776. július 21-én mutatták be. E háttér ismeretében szinte kézenfekvő volna a „Philis épp férjül veszi Damont" szövegre való utalást gyanítanunk, csakhogy ez a sorpár egy strófa végén áll, s így – legalábbis a 18. századinak tűnő szöveghez kapcsolódó zenei variáns szerint – nem ezzel a dallammal szólalna meg. S hogy tán a teljes versszakra tett utalást feltételezzünk, ugyancsak kevéssé meggyőző, hiszen az első két sorban (melyek a rossz időjárásról számolnak be) szó sem esik házasságról, ráadásul ez igazából április strófája. Másfelől viszont a valóban „időszerű" júliusi versszak megidézése sem volna egészen logikus, lévén az első két sor ezúttal is az (immár kifejezetten viharos) időjárásról számol be, az utolsó két sor pedig (amelyeket, mint említettem, aligha erre a dallamfrázisra énekelhettek) a várható termést latolgatja.[18] A legvalószínűbb hipotézis tehát bizonyára az, hogy a zenei idézet a szöveg legelső sorát idézhette fel (amely törvényszerűen a legszorosabban kapcsolódik a dallamhoz): a „Félre hát a gondokkal!" felkiáltás egy patetikus g-moll tétel kezdetén elég jó – és az alkalomhoz illően egyszerű – tréfának tűnik.[19] S persze az is lehetséges, hogy az utalás valamilyen egészen másféle jelentéssel bírhatott, amelynek megértése csupán a korabeli salzburgi lakodalmi szokások vagy a Mozartot a Haffner-családhoz fűző viszony immár rekonstruálhatatlan apró részleteinek ismeretében volna lehetséges.

Ha az idézet szándékolt jelentését ma már nem is tudhatjuk teljes bizonyossággal megfejteni, annyi mégis nyilvánvaló, hogy az első ütemek esetleges idézet volta alapjaiban változtatná meg a g-moll menüettről a Mozart-irodalomban kialakult képet. Hiszen, ha a korabeli hallgatók felismerték a „Félre hát a gondokkal!" dal mollba torzított kezdősorát, akkor nem annyira a líra „robbant ki" e tétel kezdetén (mint Massinék vélték), hanem inkább a közönség – a nevetéstől. S ha e nevetés kiprovokálása valóban a zeneszerző szándéka volt, e tétel aligha „Mozart lelki életének egész sötét, pesszimista oldalát" leplezi le (amint Abert gondolta), hanem éppenhogy a zeneszerző ragyogóan ironikus oldalát, amely kétségkívül legalább annyira fejlett volt. Az efféle interpretáció mindenestre inkább összhangban látszana állni a szerenád alkalmi jellegével: míg a korábbi elemzők nyilvánvaló élvezettel értekeztek e tétel tragikus pátoszáról, arról feltűnően kevesebb mon-

18 Mint lehetőség felmerülhet, hogy a „terhesen állnak a földek" („die Felder stehn schwanger") sor tán allegorikusan a menyasszony termékenységére is vonatkozhatna, de ez az utalás alighanem túlságosan kifinomult – s egyszersmind félreérthető – lett volna, hogysem egy lakodalom alkalmával a kívánt hatást válthassa ki.

19 A tréfa „egyszerűségéről" szólva persze felvetődik a kérdés, hogy egy lakodalom résztvevői felismerhették-e volna egyáltalán egy mégoly ismerős dallam moll-változatát. E konkrét esetben azonban – amikor is a feltételezett idézet egy tétel elején áll – a zeneszerző könnyűszerrel elő is készíthette közönségét a tréfára, például a „Félre hát a gondokkal!" kezdősor bekiabálásával.

dandójuk akadt, hogyan is illene mindez a tragédia a szerenád egyébként mindvégig derűs hangulatához, nem szólva az örömteli eseményről, amelyre a zeneszerző komponálta. Az ironikus olvasat azonban nem csupán a tételnek a mű egészébe illesztését teszi érthetőbbé, hanem egyszersmind annak zenei formáját is új megvilágításba helyezi.

A Haffner-szerenád g-moll menüettje, bár a műfaj legtöbb képviselőjéhez hasonlóan négyütemes egységekből építkezik, ezeket rendhagyó sorrendbe állítja: ABCD :‖: EEBCDA. A nyitófrázis (A) tehát, várakozásunkkal ellentétben, nem jelenik meg a „visszatérés" elején, hanem a tétel legvégére marad, szinte toldalék benyomását keltve. Mozart persze máskor sem idegenkedett az ismétlődő formarészek efféle variálásától – hogy messzire ne menjünk, a *Haffner-szerenád* további két menüett-tétele is szép példáját adja a valamelyest átrendezett visszatérésnek. Az egész életművet tekintve azonban a kifejezetten „megfordított visszatéréssel" élő – tehát a nyitótémát a tétel legvégére tartogató – menüettek semmiképp sem gyakoriak: viszonylag közeli rokonként a *C-dúr vonósnégyes*, K. 170 (1773); két zenekari szerenád, K. 203 (1774), illetve 204 (1775); a *„Linzi" szimfónia*, K. 425 (1783), valamint az *Esz-dúr trió-divertimento*, K. 563 (1788) egy-egy tételét említhetjük. A mi menüettünk azonban még e viszonylag hasonló példák közt is kivételesen következetes a nyitóütemek anyagának a tétel többi részétől való elválasztásában. A forte A (1–4. ütem) itt amolyan zárványt képez már csak a benne lefutó teljes zárlati kör folytán is – a piano jelzésű, habozón kromatikus, zárlatra nem érkező B-vel (5–8. ütem) alkotott kontraszt aligha lehetne nagyobb. Mi több, a kettősvonalat sem szorosan az A-hoz kapcsolódó szakasz követi (mint a legtöbb hasonló példában), miáltal az A visszatérése a tétel legvégén még inkább önálló keret benyomását kelti, mely ezúttal is élesen elválik a közvetlenül előtte megszólaló, statikus, piano frázistól (a D visszatérése, 33–36. ütem). Azt persze hebehurgyaság volna állítani, hogy a nyitóütemek ilyetén „elidegenítése" nem lehet spontán zenei ötlet, de ha a szóban forgó négy ütem valóban idézet, az imént leírt formát a tételbe illesztett idegen anyag kezelésének logikus következményeként is értelmezhetjük. Mozart ironikus gesztussal indítja a tételt, de azután – amint tehetséges tréfamesterhez illik – mintha megfeledkezne e *gegről*, és csaknem meggyőzi a hallgatót, hogy akaratlan botlás tanúi voltunk, s ez azért mégiscsak egy „valódi g-moll" tétel. Az utolsó pillanatban azonban újra felbukkan az ironikus gesztus, s kiderül, hogy valójában kétszer tettek lóvá: az ágáló tragédia a tétel közepén – ismét, és immáron végleg – „idézőjelbe kerül".

A végső kérdés persze az, mit kezdhet ezzel a – bizonyíthatatlan, de egészében nem valószínűtlen – interpretációval a Haffner-szerenád előadója. Ha a menüett kezdete valóban kifacsart idézet, játszhatjuk is akként? Attól tartok, nem, hiszen a *geg* lényege éppen abban áll, hogy a zeneszerző tökéletes pókerarccal teszi a dolgát. Az a tény, hogy a legkiválóbb Mozart-kutatók sem éreztek különbséget e tétel, illetve a többi hasonló g-moll mű között, arra utal, hogy efféle különbség nem létezik, legalábbis nem a műben – a partitúrában – magában. Az irónia csakis a művön kívülről eredhetne, az idézet spontán felismerésének élményét

azonban sajnos még a legrészletesebb koncertismertető füzet sem lehet képes pótolni. Így hát könnyen megeshet, hogy a mai hallgatók csaknem mindegyike egy egészen más darabot hall, mint amellyel Mozart salzburgi közönsége találkozhatott: a féktelen paródia helyett egy őszintén patetikus menüettet. Hogy ez a „másik darab" is ilyen lelkes fogadtatásra lelhetett az irodalomban, persze Mozart érdeme, s egyben különleges adalék a zeneszerző „tragikusra hangolt" fogadtatástörténetéhez.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI*

1. „MOZART COPIED!"

Supplement to the Case History of Mozart Reception

While the literature on Mozart often presents his development as a more or less continuous assimilation of outside influences, the idea that he might have committed plagiarism on even a single occasion seems taboo. In this essay I examine three representative articles by prominent Mozart scholars presenting cases in which the suspicion of theft could arise. None of the authors explicitly touch upon the possibility of plagiarism, and in the end each of them suggests that Mozart's copying was intended as an act of homage. This typical conclusion is unconvincing, even unlikely in these cases. The primary motivation for scholars' turning to this idea seems to be that it clears Mozart of the accusation of plagiarism: instead, he appears not merely an innocent, but indeed most honorable man, eager to show his respect for his colleagues by quoting their music. In this light, I propose to abandon the „homage theory," because the often unacknowledged retreat to this concept blurs the boundaries between very different cases, and consequently stands in the way of our understanding each of them in its own right.

2. YET ANOTHER MUSICAL JOKE?

The G-minor minuet of Mozart's „Haffner Serenade," K. 250

The reception history of this minuet is marred by a contradiction: all commentators consider it an eminent example of the composer's „tragic G-minor" style, which seems to be at odds with the rest of the serenade, and especially its celebratory function. I propose that this paradox might be illusory: the minuet's first four bars are arguably intended as a twisted quotation of an 18th-century lied, „Nun lasset die Sorgen" („Enough of the troubles"), thus turning the whole movement into a parody. As a kind of internal evidence, I suggest that the peculiar form of the piece could have been inspired by the incorporated foreign material: the „inverted recapitulation" – supported by vast contrasts in dynamics and harmony – effectively separates the suspected quotation from the rest of the movement. While this reading sheds light on how Mozart's Salzburg audience may have perceived the work, it also suggests that such a possibly „authentic" hearing is essentially lost for modern listeners.

* Balázs Mikusi studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest, and is at present Ph.D. candidate at Cornell University. His dissertation in progress investigates the history of the partsong in Germany *c*1780–1815. More broadly, he is interested in the (primarily vocal) music of the 1750 to 1850 period, and has published articles in *Nineteenth-Century Music* (on Mendelssohn), *Eighteenth-Century Music* and *Studia Musicologica* (both on Haydn). His article „Mozart copied! But did he pay homage?" won the essay contest of the Mozart Society of America, and has recently been published in the Society's *Newsletter*.

László Ferenc

MOZART *ALLA TURCÁJA* MINT RONDÓ

Ha Mozart történetesen cím nélkül hagyta volna az utókorra azt a három Á-dúr tételt felsorakoztató „valamit", amelyet a Köchel-jegyzék 300i (331) jelzettel tart számon, ki merte volna szonátának minősíteni? Hiszen a mű (legalább) három szempontból homlokegyenest ellentmond a szonátát illető korabeli közmegegyezésnek, amelyet Mozart itt-ott feszegetett ugyan, de amúgy általában elfogadott. Mozart a triptichont szonátának nevezte, akként adatta ki Artariánál, és az is maradt. Ma alighanem Mozart legnépszerűbb zongoraszonátája.

A szonáta minősítés ellen a következő „kizáró" tények szólnának:

1. A három tétel közül egyiknek sincs köze ahhoz a szerkesztési módhoz, amely akkoriban minden szonátaszerű zenekari, kamara- és szólómű első tételében quasi-kötelező volt, a következő tételekben sem volt ritka, és amelyet utóbb szonátaformának neveztek el.

2. Mindhárom tétel hangneme azonos: Á-dúr. Mozart korában elég sok egyhangnemű szonátát írtak, de csak kéttételeseket. Három- (vagy éppenséggel négy-)tételes egyhangneműek azonban legfennebb kivételként fordultak elő (magam nem is ismerek ilyent ezen kívül), és a barokk szvitre való visszaütésnek tekintendők.

3. Az első tétel téma variációkkal, ami Mozartnál és kortársainál közép- és zárótételként nem ritka, de kezdőtételként egészen kivételes. (Siegbert Rampe figyelmeztet idevágó C. Ph. E. Bach-művekre, melyeket Mozart ismerhetett, továbbá későbbi Haydn-példákra, melyeket e Mozart-mű feltételezhető hatásának tulajdonít.)[1]

A harmadik tétel önmagában is rendhagyó. Általában azt írják róla, hogy jellegét tekintve – amint címe is mutatja – törökös, ami pedig megformálását illeti, francia rondó. A Mozart-irodalom francia nagysága, Georges de Saint-Foix egyenesen „abszolút típusnak" minősítette.[2] A törökös jelleg kétségkívül kihallható belőle. Ami a rondót illeti, Saint-Foix a következő összetevőit nevezte meg: (1) á-moll

1 Siegbert Rampe: *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1995, 256.

2 „Le *rondo* final, la célèbre marche turque, est le type absolu du *rondo* français". G. de Saint Foix: *Wolfgang Amédé Mozart,* III. *Le Grand Voyage, 1777–1784,* Paris: Desclée, De Brouwer et Cie 1936, 93.

téma, amelynek (2) á-dúr refrénje van, mely utóbbi még kétszer visszatér,[3] (3) egy első, fisz-moll közjáték, amely azonban csak egy egyszerű tizenhatodvariáció, (4) kóda.[4] A szerző leírásának meggondolkoztató hiánya, hogy a refrén harmadik megjelenéséről beszél, de a második közjátékról nem. Összevetve elemző megjegyzéseit a kotta valóságával, a következő formaképletet vázolhatjuk fel (A = téma, B = refrén C = első közjáték; a második sorban az ütemszámokat, a harmadikban a hangnemeket adom meg):

A	B	C	B	A	B	kóda
1–24	25–32	33–56	57–64	65–88	89–96	97–127
á	Á	fisz	Á	á	Á----------	

Való igaz, francia sablon, hogy a formarészek között nincs átvezetés, és hogy azok terjedelme 8 ütem, illetve annak a többszöröse (ez esetben történetesen háromszorosa, amennyiben mind az A, mind a C formarész 24-24 ütemet tesz ki). Az azonban nemhogy kevéssé tipikus, de egyenesen elképzelhetetlen, hogy egy francia rondónak „témája" is legyen és „annak refrénje" is, és hogy a „refrén" második és harmadik megjelenése között ne egy második közjáték hangozzék el, hanem csak „a téma". Nem beszélve arról, hogy „a téma" á-molljához képest „az első közjáték fisz-mollja" meglehetősen távoli hangnem. Nem hiszem, hogy léteznék klasszikus francia rondó, amelyben egy moll téma és egy szintén moll első közjáték közé közvetítő-átvezető refrént (?) kellene beilleszteni előbbinek azonos nevű hangnempárjában, utóbbinak pedig párhuzamos dúrjában! Erre a rendhagyó esetre mondja a klasszikus szerző, hogy tipikus, sőt eszményi példa?!

Ennyi halmozott rendhagyásra vetemedett Mozart?!

Ám rögtön helyrerázódik a francia rondó, ha egy másik rendhagyást tulajdonítunk Mozartnak! Képzeljük el az elképzelhetetlent, hogy ez nem á-moll–á-dúr rondó, aminek megannyi ismertetése mondja, hanem egyfajta „szabályos" á-dúr rondó, attól az egy különösségtől eltekintve, hogy nem a témával–refrénnel, hanem az első közjátékkal kezdődik. Tessék felépítését így elképzelni (A = téma vagy refrén, B = első közjáték, C = második közjáték):

[A]	B	A	C	A	B	A	kóda
[-8–-1]	1–8	25–32	33–56	57–64	65–88	89–96	97–127
[Á]	á	Á	fisz	Á	á	Á----------	

3 Nem mellékesen jegyzem meg, hogy a Mozart-filológia két nagysága, Wolfgang Plath és Wolfgang Rehm az új összkiadás idevágó kötetének előszavában „A-dúr-epizód"-nak minősíti ezt a formarészt. „Vorwort", in: Wolfgang Amadeus Mozart: *Klaviermusik*, Werkgrupppe 25: Klaviersonaten – Band 2, Kassel–Basel–London: Bärenreiter, 1986, XI. l.

4 „Son thème en *la mineur* [...] a un refrain majeur. Le premier intermède ne pouvant guère adopter la tonalité du *rondo*, est en *fa dièse mineur*, et consiste en une simple variation en doubles croches, sur les mêmes batteries que celles du *rondo* proprement dit; à la troisième apparition du refrain, celui-ci a des octaves brisées. La *coda* „qui termine (en majeur) le *rondo* «alla turca» date de 1784, année de la publication chez Artaria de la présente sonate". Saint-Foix: i. m. 94.

E kiegészítéssel létrejött egy tökéletesen kiegyensúlyozott, szimmetrikus rondóforma, háromszor visszatérő, 8-ütemes témával–refrénnel, természetesen á-dúrban, egy-egy, az azonos nevű, illetve a párhuzamos mollban elhangzó, egyenként 24 ütemes közjátékkal (melyek közül az előbbi a harmadik és a negyedik refrén között ismét megjelenik), majd a kódával! Ha a darabnak megvolna a hozzáképzelhető első témája-refrénje, valóban az volna, aminek a francia zenetudós tartja: törökös intonációval beoltott, de hamisítatlan francia rondó, amelyben egyúttal a da capo-elv is érvényesül. Ez az az *A B A C A B A kóda* formaképletű, kéttémás rondóforma, amely a két B közötti domináns-tonika hangnemi ellentét esetében a rondószonáta jellegzetes alakzatának minősül. Másnak – persze előre kell bocsátanom: tudtommal – nem jutott eszébe, hogy egy rondót az első közjátékkal indítson. Mozartnak szabadott eszébe jutnia, és élt a szabadságával!

Az olvasóra bízom a terminológiát: ebben a szöveghelyzetben ki szereti inkább a téma és ki a refrén szakszót.[5] Nekem csaknem mindegy. Sajnos annak az egyáltalán-nem-mindegy, valósággal égető kérdésnek a megválaszolását is az olvasóra kell bíznom, hogy mi vihette rá Mozartot erre a meghökkentően egyszerű, kismérvű, de igen jelentékeny következményekkel járó rendhagyásra. Én nem tudom másképpen elképzelni, mint hogy játékos kedvében volt, és megtréfálta a világot. Azt azonban nagyon is el tudom képzelni, hogy e kis figyelemfelkeltő cikk nyomán ennél magasabb igényszintű magyarázatok sokasága fog a Magyar Zene olvasóinak képzeletében megszületni.

Visszatérek ahhoz a szerzőhöz, akit elsőként idéztem. Siegbert Rampe azt írja kitűnő Mozart-kézikönyvében, hogy „az utóbbi évtizedek legtöbb kommentátora (gyanúsan) szótlanul siklik át e tétel fölött".[6] Mint aki az utóbbi években, mielőtt meglátásomat írásműbe öntöttem volna, elég sok mindent összeolvastam erről a kivételes tételről,[7] megerősítem, amit a német művész–tudós mond: nem olvastam róla olyan írást, amelynek a szerzője a tétel végére járt volna. Ugyanakkor – ici-pici rosszmájjal – hozzáteszem ehhez: bő oldalnyi, információ- és gondolatgazdag szöveget szentelt ugyan ennek a tételnek, de a forma, vagyis az *Alla Turca* rondó-mivoltának a kérdését Rampe maga is megkerülte.

---

5 Forkel a témát–refrént „Rondeau"-nak hívta!

6 „Die meisten Kommentatoren der letzten Jahrzehnte übergehen den Satz (verdächtig) stillschweigend". Rampe: i. m. 256.

7 Mozart rondói iránti érdeklődésemet „»Rondo«, »Rondò«, »Rondeau«, »Rondeaux«, »Rondieaoux«". Címadás, műfajrend és forma Mozartnál" című közleményem is igazolja. In: *Magyar Zene* XXXVII., 3., 2000. augusztus, 245–251.

Az olvasott szerzők közül ezzel a szonátával és annak harmadik tételével kapcsolatban az igencsak népszerű monográfia szerzője, Dennerlein rugaszkodott el leginkább a kottakép és a feltételezhető mozarti észjárás valóságától. Szerinte a második és a harmadik tétel nem más, mint a variációk folytatása: a Minuetto és Triója a VII. és a VIII., a rondó „a-moll-Komplex"-e a IX., az „A-Dur-Variante" a X., a „fis-moll-Zentrale" a XI. variáció az első tételben megszólaltatott 6/8-os témára... A délibábos muzikológia kimagaslóan érdekes megnyilvánulása! Hanns Dennerlein: *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951, 110.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ*

ALLA TURCA VON MOZART ALS RONDO

Hätte nicht Mozart selbst sein unter KV 300i (331) verzeichnetes, dreisätziges Werk mit dem Titel „Sonata" herausgegeben, könnte es die Nachwelt nicht für eine solche halten, weil (1) keiner seiner Sätze eine Sonatenform hat, (2) alle drei Sätze in derselben Tonart stehen, was für eine dreisätzige Sonate unvorstellbar ist und als Stileigentümlichkeit eher an die Barocksuite erinnert (3) und der erste Satz eine Variationenreihe ist. Das Finale ist auch selbst „regelwidrig". Sein türkischer Charakter ist eindeutig, für seine Rondo-Beschaffenheit fanden wir jedoch in der Literatur keine befriedigende Deutung: Die von Georges de Saint Foix (1936) ist unhaltbar, die von Hanns Dennerlein (1951) dilettantistisch, die von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm (1986) widerspüchlich; Siegbert Rampe (1995) übergeht die Frage. Die vorgeschlagene Deutung des Satzes ist: eine typische „A B A C A B A Koda"-Rondoform in A-Dur mit dem B-Couplet in der gleichnamigen und dem C in der paralellen Moll-Tonart, mit der einzigen, wahrscheinlich alleinstehenden „Regelwidrigkeit", daß das erste A nicht erklingt und infolgedessen der Satz mit dem ersten Couplet beginnt.

* 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.

Eckhardt Mária

LISZT FERENC ÉS KERESZTFIA, KORBAY FERENC

Újabb dokumentumok a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban[1]

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum kéziratgyűjteménye 2001-ben egy Liszt-kottakézirattal, 2004-ben pedig egy Liszthez intézett levéllel gyarapodott, amelyek érdekes adalékul szolgálnak Liszt és egy nálunk ritkán emlegetett, Amerikában és Angliában azonban egyáltalán nem ismeretlen magyar muzsikus, Korbay Ferenc (Pest, 1846. május 8. – London, 1913. március 9?)[2] kapcsolatához.

Korbay már a legutóbbi vásárlásokat megelőzően is jelen volt a múzeum gyűjteményében három hozzá intézett eredeti Liszt-levéllel[3] és kilenc nyomtatott kottakiadvánnyal, melyek a Liszt-hagyatéki kottatár részét képezték.[4] Így már Prahács Margit is foglalkozott személyével és munkásságával abban a nagyszabású tanulmányában, amelyet 1959-ben publikált a Zeneakadémia Liszt-hagyatékáról.[5] Tőle tudjuk meg, hogy Korbay azokban a napokban született, amikor Liszt éppen

1 E tanulmány rövidebb, angol nyelvű verziója az Amerikai Liszt Társaság sok éven át volt elnöke, a Liszt-tanítvány Vianna da Motta egykori növendéke, Fernando Laires tiszteletére kiadott Festschriftben jelent meg (*Journal of the American Liszt Society*, Volume LIV-LV-LVI: 2003–2005, 85–101). Köszönetet mondok az amerikai kötet szerkesztőjének, David Butler Cannatának, aki tanulmányomhoz igen értékes kiegészítő adatokat küldött az amerikai sajtóból. Különös hálámat szeretném kifejezni Richard Macnutt angol kollégámnak is, aki segített rekonstruálni egyes Liszt–Korbay kéziratok sorsát és lokalizálni jelenlegi őrzési helyüket.

2 Korbay elhalálozásának pontos dátumáról ellentmondásos adatokkal rendelkezünk. A londoni *The Times* (1913. márc. 13., 11.) és *The Musical Times* (1913. máj. 1., 317.) által közölt hosszabb nekrológok szerint március 9-én húnyt el; a Schöpflin Aladár által szerkesztett *Magyar Színművészeti Lexikon* (Budapest: Orsz. Színészegyesület és Nyugdíjintézete,1929, III. köt., 11.) szerint március 8-a, míg a *The New York Times* (1913. márc. 11., 5.) szerint március 10-e volt az elhalálozás napja.

3 Ep. L. 139, 141, 171. Nyomtatásban lásd Prahács Margit ed.: *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Budapest–Kassel: Akadémiai Kiadó – Bärenreiter, 1966 [a továbbiakban: Pr.], 450., 452. és 559. sz.

4 Eckhardt Mária szerk.: *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán II. Zeneművek*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993 (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei 3.) [a továbbiakban: LFH II], 1029–1037. tételek.

5 Prahács Margit: „A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka." In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes szerk.: *Zenetudományi tanulmányok VII. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926), Liszt Ferenc hagyatéka*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959 [a továbbiakban: ZTT VII], 429–582. Korbayról: 513–514.

Pesten tartózkodott, és a szülők, akik lelkes amatőr muzsikusok voltak,[6] Lisztet kérték fel keresztapjául. A keresztelő 1846. május 10-én kora délelőtt volt, Lisztnek a pesti Redutban adott déli jótékony koncertje előtt;[7] a gyermek bizonyára Liszt után kapta a Ferenc nevet. Korbay apja az 1848/49-es szabadságharcban való részvétele miatt 1862-ig raboskodott, mígnem 16 éves fia egy császári kihallgatáson kegyelmet szerzett számára; röviddel ezután azonban elhunyt.[8] Az ifjú Korbay Ferenc muzsikus pályáját mint operaénekes kezdte, 19 évesen már a Nemzeti Színházban lépett fel kisebb szerepekben. 1866 és 1870 között tartották nyilván a Nemzeti Színház tagjaként.[9] Mint Ábrányi Kornél kissé eufemisztikusan tudósít, „ambiciója azonban tovább vonzotta s több évi külföldi vándorlás után sorsa végre Amerikába vezette, hol szerencséjét meg is alapítá."[10] Prahács szerint azonban a valódi ok a Nemzeti Színház operaszínpadának elhagyására az volt, hogy kiderült: Korbay hangja nem elegendő a színpadra, s így kénytelen lett volna a zenész pályával szakítani, ha Liszt nem áll tettel és tanáccsal melléje.[11] Az angol nekrológok kifejezetten azt állítják, hogy amikor Korbay kényszerűségből inkább a zongora felé fordult, maga Liszt irányította tanulmányait. Erről ugyan hazai adataink egyelőre nincsenek, arról azonban igen, hogy 1870/71-ben Pesten gyakran találkoztak, sőt Korbay énekelt Liszt egyik matinéján.[12]

A Zenészeti Lapok így tudósított Korbay távozásáról:

> Korbay Ferenc a nemzeti szinháznak több éven át buzgón müködött tagja megvált az intézettől s Londonba költözött, hol mint énektanitó s mint német és olasz nyelvmester fog müködni. Ő kisebb szerepekre igen alkalmas tag volt s szép zenészeti képzettséggel is birt. Távozását sajnáljuk azon okból is, mert tisztán bírta a magyar nyelvet, mely tulajdonnal ugy sem sok operai tagja rendelkezik a szinháznak.[13]

Korbay erőssége valóban nem kiváló hanganyaga, hanem kulturált éneklése és sokoldalú zenei műveltsége, a különféle nyelvekben és zenei stílusokban, valamint a zongorajátékban, a zeneelméletben és a komponálásban való jártassága volt. Megemlítendő még jó íráskészsége is; ennek már hazájában tanújelét adta, amikor folytatásos elméleti írást publikált a Zenészeti Lapokban;[14] e lap számára

---

6 Korbay Pál köznemes, államhivatalnok és Gyöngyössy Sarolta (a költő Gyöngyössy István egyenes ági leszármazottja), lásd Schöpflin: i. m. 11.

7 Sebestyén Ede: *Liszt Ferenc hangversenyei Budapesten.* Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 1944, 37.

8 *The Times,* 1913. márc. 11., 11.

9 *Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1867-ik évre* [az 1865. dec. 16.–1866. dec. 15. közötti időszak krónikája, „Lefolyt évben az intézethez felvétettek… Korbai Ferencz, dalnok" (XVI); *Nemzeti Szinházi Zsebkönyv 1872. évre* [az 1870. dec. 16.–1871. dec. 15. közötti időszak krónikája], „Lefolyt évben az intézettől elmentek", 26.

10 *A Pallas Nagy Lexikona X. köt.,* Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1895, 780.

11 „Ének helyett most zongorával és zeneszerzéssel foglalkozott s csakhamar kikerült Londonba, majd Amerikába (1869), ahol mint ének- és zongorapedagógus és újságíró boldogult." ZTT VII, 513. Az 1869-es évszám téves: Korbay csak 1871 elején hagyta el végleg hazáját.

12 1871. január 1-jén Liszt a Belvárosi Plébánián adott matinét, melyen rajta kívül csak Korbay lépett fel, lásd Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 259.

13 *Zenészeti Lapok,* 1871. ápr. 9., XI. évf. 25. sz., 399.

14 „Nehány szó a hangtanról." *Zenészeti Lapok,* 1869. jan. 3., 17., 24. és febr. 7. (IX. évf. 14., 16., 17. és 19. sz.)

utóbb Amerikából is küldött tudósításokat, miután rövid londoni tartózkodást követően New Yorkban telepedett le. Különösen érdekes az a szerzőnév megjelölése nélkül publikált, de nyilván Korbaytól származó vagy legalábbis általa közvetített írás, amelyben a tudósító Liszt műveinek hallatlan amerikai népszerűsége kapcsán az Újvilág közönségének az európaihoz képest sokkal nagyobb nyitottságáról elmélkedik.[15] Magáról is küld (vagy küldet) híreket: „Amerikai lapok sok elismeréssel emlékeznek Korbay Ferenc hazánkfiáról, ki, miután a nemzeti szinháztól megválni kényszerült, Amerikában telepedett le. Több hangversenyben működvén közre, egyaránt dicsérik hangversenyi énekét és zongorajátékát."[16] Tény, hogy Korbayt Amerikában „rendkívüli adottságú zongoristának" tartották: „Nagy fizikai ereje, büszke temperamentuma, mely a zongoránál mindig teljes kontroll alatt állt, érzékeny és finom billentése, előadói tehetsége, melyet kiműveltek bensőséges kapcsolatai olyan művészekkel, mint Rubinstein (akivel énekesként hosszabb turnét tett), Bülow, valamint barátja és mestere, Liszt, [...] korának első zongoristái közé emelték volna, ha e pályán haladt volna tovább."[17] Ő azonban kipihent és némileg megerősödött hanggal ismét az éneklés felé fordult. Hangversenyein saját magát kísérte zongorán. Koncertezés mellett elsősorban énektanárként kereste meg kenyerét az Újvilágban, rövidesen azonban mint zeneszerző is igazán sikeressé vált. Bár elvétve már korábban, Európában is adtak ki tőle néhány kompozíciót, amerikai letelepedése után egyre több szerzeménye jelent meg nyomtatásban, leginkább dalok és néhány zongoramű, különféle New York City-beli kiadóknál (G. Schirmer, Spear & Dehnhoff, Carl Heuser, William Hall & Son, Wm. A. Pond & Co., J. Schuberth & Co.)[18]

Korbay kiválóan értett az énekhanghoz és a zongorához, a zenekar azonban nem volt igazi eleme. Így 1875-ben régi nemzeti színházi karmester-barátjához, Erkel Gyulához (1842–1909), Erkel Ferenc legidősebb fiához fordult segítségért, amikor nem boldogult egyik saját zongoradarabjának, a *Nuptiale*-nak nagyzenekarra való meghangszerelésével.[19] Természetesen azt is felajánlotta, hogy megfizeti a

15 „...minden valamire való nagyobb hangverseny alkalmával előadnak tőle valamely zenekari művet s az amerikai dalegyletek müsorán kivétel nélkül találkozhatni az ő énekműveivel..." „Müvészeti ujdonságok" rovat, *Zenészeti Lapok*, 1872. jan. 28., 282–283.

16 Uott, 283.

17 „A pianist of exceptional gift". „His great physical strength, his fiery temperament, always, at the piano, under complete control, his sensitive and delicate touch, his gift of interpretation, which had been cultivated by his intimate personal relations with such artists as Rubinstein (with whom he, as a singer, made an extended tour), Bülow, and his friend and master, Liszt, gave him a sum of qualifications which would probably, had he followed up that career, have placed him among the first pianists of his time." *The Times* 1913. márc. 11., 11.

18 Adatok a Library of Congress (Washington) honlapjáról: *American Memory, Music for the Nation: American Sheet Music, 1870–1885* [datált kötelespéldányok jegyzéke].

19 „Én [...] amerikai vállalkozó szellememmel már bele is vágtam a nagy munkába, de gyakorlati ismereteim a hangszerelésben csak igen gyérek lévén, itt pedig senkim sincsen kihez bizodalommal fordulhatnék e kényes ügy megvitatásában, egy »fiasco« pedig megmérhetetlen ros[s]z következményeket vonna maga után, én elhatároztam hogy hozzád (ki mester vagy e téren és jó barátom) fordulok őszinte bizodalommal..." Erkel Gyulához, New York, 1875. febr. 21. OSzK Kézirattár Fond XII/553, Nr. 1.

munkát. Erkel Gyula nem felelt, de (némi késedelem után) teljesítette Korbay kérését. Addigra azonban maga Korbay is kikínlódta magából saját megkezdett hangszerelése befejezését,[20] és azzal a furcsa kéréssel fordult Erkel Gyulához, hogy ne árulja el őt, amikor (renoméja fenntartása érdekében) saját neve alatt teszi közzé a megküldött, sokkal jobb letétet, melyet egyébként utóbb a kritika Korbay egyik legsikerültebb műveként értékelt. – Azt vélhetnénk, hogy ezek után Korbay maga is megtanult tisztességesen hangszerelni, vagy ha segítségre volt szüksége, inkább mást kért fel. Meglepő módon azonban további levelek tanúskodnak róla, hogy újra meg újra Erkel Gyulához fordult ilyen ügyekben. 1876-ban az akkorra már nyomtatásban is kiadott *Loch Ness* és *Ima (Gebet – Sei du mit mir)* című dalainak hangszerelését kéri tőle,[21] s mivel nem részesül elutasításban, még két év múltán sem adja föl, hogy megkapja a munkát.[22] Úgy látszik, Erkel Gyula ezúttal nem teljesítette a kérést, legalábbis nincs tudomásunk róla. Csak jóval későbbi időkből, 1891-ből van nyoma a levelezésben annak, hogy ismét segített Korbay néhány magyar dalfeldolgozásának meghangszerelésében, melyet tanítványai az ő felügyelete alatt végeztek el.[23] 1904 elején pedig – a szerző ismételt sürgetésére – egy zongorára komponált Korbay-rapszódiát hangszerelt meg.[24]

Korbay valószínűleg nem is álmodott róla, hogy szerzeményei meghangszereléséhez még Erkel Gyulánál is jobb muzsikustól kaphat segítséget: keresztapjától, Liszt Ferenctől, akit mérhetetlenül tisztelt, s akivel állandó kapcsolatot tartott fenn. Élete vége felé, már Londonban élve, így emlékezik meg erről, amikor súlyos köszvénye miatt kénytelen visszautasítani, hogy Liszt születésének centenáriumán személyes megjelenésével vagy legalább visszaemlékező cikkel emelje a magyarországi ünneplés fényét:

20 „Midön ezelött nehány hóval elküldtem neked a kérdéses kéziratot, ama körülmény kényszerített ez eljárásomra, hogy elhatározott ide oda probálgatásaim után azon állapodtam meg, hogy bíz én bárminként is erőlködöm, tisztességesen azt nem fogom hangszerelhetni, következésképen becsületet sem vallani véle. Igy hát nem volt egyébb [sic] hátra mint te hozzád auctoritáshoz segélyért folyamodni. – Felelet azonban nem érkezett, a munkának azonban legföllebb Majusig be kelle fejezve lenni – igy hát kézzel lábbal és egy kis fővel neki ágaskodtam, és akár hiszed akár nem, be is fejeztem! »Aber fragt mich nur nicht wie.« – Hogy miként arról csak akkor győződtem meg egészen, midőn a te remek hangszerelésed, párhuzamot vonnom engedett!" Erkel Gyulához, New York, 1875. jún. 16. OSzK Kézirattár Fond XII/553, Nr. 2. „Aber fragt mich nur nicht wie": idézet Heine „Anfangs wollt' ich fast verzagen" kezdetű költeményéből, amelyet Korbay feltehetőleg Liszt Ferenc megzenésítésében (R. 602, LW N48) is jól ismert.

21 Korbay levele Erkel Gyulához, New York, 1876. szept. 25. OSzK Kézirattár Fond XII/553, Nr. 3. A *Loch Ness* 1875-ben Schirmernél, az *Ima (Prayer* címmel, az eredeti német szöveggel, valamint angol és olasz fordítással) ugyancsak 1875-ben Carl Heusernél jelent meg New Yorkban.

22 „...tollhoz kell folyamodnom hogy egy hajdani szívélyes igéretedre emlékeztesselek, t.i. Loch Ness és az Imám sorsait illetőleg. Megengedték e valjon számos teendőid hogy fennevezett [sic] két dalomat hangszerelhessed? Ha nem, – ugy valjon hajlandó volnál e azokat most szűnidőd alatt munkába venni? A Loch Nesst egy egész hanggal transponálva (b.mollba) az imát pedig a mint van Des-durban?" Erkel Gyulához, Pöstyén, 1878. aug. 3. OSzK Kézirattár Fond XII/553, Nr. 4.

23 Korbay levelei Erkel Gyulához, Pozsony, 1891. aug. 12. és okt. 4. OSzK Kézirattár Fond XII/553, Nr. 6–7.

24 Korbay levelei Erkel Gyulához, London, 1903. okt. 26., nov. 3., 1904. jan. 25., febr. 22., márc. 8. OSzK Kézirattár Fond XII/553, Nr. 9.–10, 13.–15.

> [...] ő keresztapám volt és igen jó barátom. Sokat voltam vele Pesten, Weimár és Romában [sic] és sok magasztalni, csodálni és szeretni valót fecseghetnék el a dicső nagy művész és emberről; de irói görcs gyötri a kezemet annyira, hogy még e nehány sor is nagy küzdelmembe kerül. [...] Annyit azonban szerénytelenség nélkül mondhatok, hogy felolvasásokban, hangversenyekben és tollal, tettel itt [Londonban] ugy mint Amerikában, hiven küzdöttem Liszt Ferenczért – sőt némi sikerrel hódítottam a számára.[25]

Tény, hogy Korbay már amerikai működése kezdetén cikkeket publikált Lisztről,[26] és repertoárján tartotta Liszt számos dalát.[27] Hogy Korbay külföldre távozása után konkrétan mikor került sor találkozásaikra, arról viszonylag kevés adatunk van. Egy alkalmat azonban biztosan tudunk dokumentálni: 1880 őszén Rómában, illetve Tivoliban találkoztak,[28] és Liszt személyesen közvetítette keresztfiának azt a nagyszabású írást, amelyet a jeles zeneíró és kritikus, ifj. Batka János (1845–1917) közölt Korbayról a művész Amerikába költözése utáni első pozsonyi fellépése kapcsán a Pressburger Zeitung 1880. szeptember 17-i számában.[29] A cikkben a szerző megemlíti, hogy Korbay, aki koncertjein maga kíséri saját énekét, Párizs és London legelőkelőbb arisztokratáit már éppúgy elbűvölte szívből jövő, kifinomult énekművészetével, mint New York zenebarátait és legdivatosabb köreit; magyar dalok előadásával pedig különösen is sok dicsőséget szerzett a hazának, mely Liszt Ferencnek is hazája. Pozsonyi koncertjét 1880. szeptember 14-én ugyancsak magyar dallal kezde *(Magasan repül a daru)* és végezte *(Erdő, erdő, sűrű erdő)*, de Beethoven *Adelaidé*je, Schubert és Schumann egy-egy dala, Gounod és Thomas szerzeményei mellett két Liszt-dalt is énekelt, a *Freudvoll und leidvoll*t és a *Wieder möcht ich dir begegnen*t (utóbbit a kritikus „Immer möcht' ich dir begegnen"-ként említi). Az előadás részletes méltatása után hosszas analízis következik a zeneszerző Korbayról, amely témánk szempontjából különösen érdekes. Batka Korbayt a „Zukunftsmusik" képviselőivel, nevezetesen Wagnerral hozza kapcsolatba:

25 Korbay levele Rozsnyay Kálmánhoz [London], 1911. szept. 6. OSzK Kézirattár Fond XII/556, Nr. 3.

26 Ezeket említi Erkel Gyulához intézett 1875. június 16-i levelében (lásd a 20. jegyzetet), amikor egy Erkel Ferencről írandó cikkhez kér dedikált fényképet: „Lisztről tavaly irtam két eféle cikket, habár nem is küldtem el neki, de birom."

27 „Lehetetlen Korbay pályafutásáról beszélni anélkül, hogy meg ne említenénk fáradhatatlan apostolkodását Liszt zenéjéért. Abban az időben, amikor Liszt dalait sem Angliában, sem Amerikában nemigen ismerték, ő sohasem mulasztotta el az alkalmat, hogy bemutassa és megmagyarázza nemességüket és szépségüket." *The Times*, 1913. márc. 11., 11.

28 Lásd Liszt leveleit Korbayhoz, Róma, 1880. szept. 14. és Villa d'Este [Tivoli], 1880. okt. 2., Pr. Nr. 450. és 452.

29 Már a szeptember 15-i szám „Tagesneuigkeiten" rovatában is van egy lelkendező írás „(-r.)" tollából a Toldy-Kör által rendezett Korbay-koncertről, amelyben a művészt, a párizsi énekfőiskola („Pariser Hochschule der Gesangskunst") neveltjét páratlan ünneplésben részesítették, és babérkoszorút nyújtottak át neki a következő feliratú szalaggal: „Korbay Ferencznek, az ének mesterének, a lángeszű zeneköltőnek s a kedves magyar művésznek – A hálás pozsonyi Toldykör 1880. szeptember hó 14-én." *(Pressburger Zeitung*, 116. Jg., Nr. 211, Seite 2.) – Batka tanulmánya „Feuilleton. Franz Korbay" címmel a lap 213. számában, az 1–3. lap alján jelent meg. Korbay a koncert után nyilván azonnal elutazott Itáliába, s Liszthez küldette az írást.

> Hogy a zeneszerző Korbay a legújabb iskola talajáról nőtt ki, az egy ilyen érzékeny beállítottságú művésznél nem csoda. [...] Kétségtelen, hogy Korbay R. Wagnerben gyökerezik, de milyen eredeti marad érzésében, kantilénájában, harmóniáiban! Az olyan dalai, mint a „Loch ness", a „Forever and Forever" a tetőpontjára ért vad szenvedély végső határait súrolják [...] Egy másik típus, mint a Párizsban megjelent „Le matin" – hogy fordítva szóljunk Beethovennel – inkább „ábrázolást nyújt, mintsem az érzés kifejezését". Egy harmadik műfaj a dalszerűség hangvételét ragadja meg, s az érzelmet mindenkor eredeti módon, ámde kedves valódisággal fejezi ki, ide számítom [...] a bájos „Frühlingslied"-et, a vidám, élénk derűjével megvesztegető „Jagdlied"-et, a „Through the long days"-t a maga széles áradású, nemes kantilénájával, valamint a „Resignation"-t [...] Valamennyi között az arany középutat a „Schilflieder" ciklus képviseli. Szerintem Korbaynak ez a legpompásabb dal-alkotása valamennyi mások által e ciklusra [Lenau verseire] írt kompozíciót elhomályosít, s az érzés és a zenei kifejezés csodálatos összhangja révén magával ragad.[30]

Azért idéztük ilyen hosszasan Batka elemzését Korbay dalairól, mert az említett dalok közül több is (a *Loch Ness*, a *Reed Songs – Schilf Lieder*, a *Resignation*) megvan Liszt budapesti könyvtárában,[31] a *Le matin* pedig egyike annak a két dalnak, amelyeket Liszt három évvel később, 1883-ban átdolgozott.

Hogy Liszt meghangszerelt két Korbay-dalt, azt már attól kezdve lehetett tudni, hogy La Mara közreadta a mester Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írt leveleit. 1883. április 26-án Liszt így írt Weimarból a hercegnének:

> Erős szemrehányást teszek magamnak, hogy nem írtam korábban. A fő akadály egy ostoba szívesség volt: megígértem egyik keresztfiamnak, a Pesten született és New Yorkban szerencsésen letelepedett Korbay Ferencnek, hogy meghangszerelem két dalát, amelyeket legközelebb Londonban szándékozik énekelni. Azt hittem, ez a munka nem fog 4-5 délelőttnél többet igényelni – micsoda tévedés! Több mint kétszer annyi időre volt szükségem, hogy bemutathatóvá tegyem a dolgot. Szitkozódtam, és makacsul ragaszkodtam hozzá, hogy ígéretemet a tőlem telhető legjobban teljesítsem. Valószínű, hogy Korbay elégedetlen lesz, mert munkámnak nagy mértékben ellenkeznie kellett az övével, hogy végül lehetőleg sikert arasson.[32]

---

30 „Daß Korbay als Komponist dem Boden der neuesten Schule entwachsen, ist bei einem so sensitiv angelegten Künstler kein Wunder. [...] Kein Zweifel, Korbay fußt auf R. Wagner, aber wie originell bleibt er in seiner Empfindung, in seiner Cantilene, in seiner Harmonik. Lieder, wie »Loch ness«, »Forever and Forever«, streifen die letzten Grenzen der auf den Höhepunkt angelangten wilden Leidenschaft [...] Eine andere Art, wie das in Paris erschienene »Le matin«, geben mehr, um umgekehrt mit Beethoven zu sprechen, »die Malerei als den Ausdruck der Empfindung«. Eine dritte Gattung hält den Ton des Liedmäßigen fest und spricht die Empfindung in stets origineller Weise, aber mit lieblicher Wahrheit aus, dazu zähle ich das [...] reizende »Frühlingslied«, das durch fröhliche, muntere Heiterkeit bestechende »Jagdlied«, »Through the long days« mit seiner breit ausströmenden, edlen Cantilene und die »Resignation« [...] Die goldene Mitte zwischen allen hält der Zyklus der »Schilflieder«. Meines Erachtens die herrlichste Liederschöpfung Korbay's, die alle Kompositionen Anderer über diesen Zyklus in den Schatten stellt und durch den wunderbaren Zusammenklang der Empfindung und des musikalischen Ausdruckes hinreißt."

31 Jelzeteik: LH 3208, 3210, 3209.

32 La Mara ed.: *Franz Liszts Briefe. VII. Bd. Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Vierter Teil.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, Nr. 372, 379.

Hogy konkrétan mit is csinált Liszt, és egyáltalán mely Korbay-művekkel dolgozott, arról mindaddig nem tudtak a műjegyzékeit összeállítók, amíg nem kezdtek egymás után felbukkanni a különféle kéziratos források. Nincs róla ugyanis tudomásunk, hogy Liszt Korbay-átiratai annak idején kiadásra kerültek volna. A korai Liszt-műjegyzékek még a létezésüket sem közlik: sem Ramann, sem Göllerich életrajzi munkái nem sorolják fel őket a kompozíciók és átiratok között.[33] Elsőként Peter Raabe említi e két darabot 1931-ben megjelent műjegyzékében,[34] mégpedig az idézett levél nyomán, a „Lieder mit Orchester" csoportban 653. számon: „Zwei Lieder von Francis Korbay. Instrumentiert: 1883 von L. (Br. VII, 379). Offenbar unveröffentlicht." Raabe még nem tudja az átdolgozott dalok címeit. Nyilván nem jutott el hozzá Dobroslav Orel 1925-ben kiadott szlovák nyelvű könyve,[35] mely Liszt Ferenc pozsonyi kapcsolatait dolgozta fel, és eredeti nyelven közölte a Pozsonyban található Liszt-dokumentumokat. A könyvben többször is szó esik Korbayról. Ennek az a magyarázata, hogy Korbay idős édesanyja Pozsonyban lakott, s a külföldön élő művész rendszeresen vele töltötte szabadságát.[36] Orel olyannyira pozsonyinak tekinti Korbayt, hogy még születése helyéül is ezt a várost nevezi meg (tévesen); azt is ő közli, hogy Korbay a neves francia tenoristánál, Gustave Hyppolite Roger-nél (1815–1879), a párizsi Conservatoire tanáránál tanult, s őt kísérve jutott el Londonba és Amerikába.[37] A legfontosabb azonban, hogy eredeti német nyelven publikálja Lisztnek a már említett jeles zenekritikushoz, a későbbi városi levéltáros Batka Jánoshoz írt 22 levelét, s ezekből minden fontosat megtudhatunk a Korbay-átiratok születéséről. Az adatokat később is figyelmen kívül hagyták, s így – bár az azóta felbukkant kéziratok révén egyre több adatot ismerünk – szinte a legutóbbi időkig is maradt némi homály és félreértés Liszt e munkája körül.

Elsőként Peter Raabe fia, Felix Raabe egészítette ki apja adatait a műjegyzék 1968-ban megjelent, pótlásokkal ellátott reprintjében, megemlítve, hogy Liszt nemcsak meghangszerelte a dalokat, hanem magát az énekszólamot is átdolgozta.[38]

---

33 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. I–III.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 1887, 1894; August Göllerich: *Franz Liszt,* Berlin: Marquardt & Co., 1908.

34 Peter Raabe: *Franz Liszt, II. Liszts Schaffen.* (Mit einem Werkverzeichnis aller Werke Liszts in Gruppen geordnet, zgst. von Peter und Felix Raabe), Stuttgart–Berlin: Cotta, 1931.

35 Dobroslav Orel: *František Liszt a Bratislava.* Bratislava: Filosofická Fakulta University Komenského, 1925. [A továbbiakban: Orel.]

36 1891-ben így írt erről Erkel Gyulának: „Én hála Istennek még mindig jó egészségnek örvendek. Kopasz és ősz vagyok, de azért még mindig énekelek szerelmi dalokat s alig hinnéd, üdébb és jobb hangon mint valaha. Sokat dolgozom nagyon. Pihenni haza jövök kedves jó anyámhoz Pozsonyba, majdnem minden évben. Eddig 34-szer mentem át az Oceánon." OSzK Fond XII/553. Nr. 7.

37 Orel 17, 8. lábjegyzet. A két angol nekrológ szerint (lásd a 2. jegyzetet) Korbay a híres tenor, Theodor Wachtel (1823–1893) kísérőjeként utazott át az Újvilágba.

38 Tutzing: Schneider, 1968, Zusätze, 25. „L. scheint die Lieder nicht nur instrumentiert sondern auch in der Gesangstimme bearbeitet zu haben. Hierüber und über Korbay vgl. Novácek »Liszts Bedeutung« S. 236." A hivatkozott tanulmány: Z. Nováček: „Der entscheidende Einfluss von Liszt auf die fortschrittliche Musikorientation in Pressburg", *Studia Musicologica* V (1963), 233–239. Az 1961. évi budapesti Liszt–Bartók konferenciára készült tanulmány vonatkozó részei Orel munkájából indulnak ki, Felix Raabe azonban az utóbbihoz nyilvánvalóan nem nyúlt vissza.

Ő sem közli azonban az átdolgozott dalok címeit. Ezek, a dalszövegekre való utalásokkal együtt („1. Le matin [Bizet], 2. Gebet [Geibel]") elsőként Humphrey Searle Liszt-műjegyzékének abban a kései verziójában bukkannak föl, amely 1980-ban a *New Grove*-ban jelent meg.[39] Searle, aki *„Korbay: 2 Songs"*-ját már korábban is 368. számon tartotta nyilván az *„Arrangements, Transcriptions for Voices and Orchestra"* rovatban, adatait egy 1969-es londoni aukciókatalógusban szereplő kéziratra alapozta.[40] Sharon Winklhofer szerint, aki 1985-ben revideálta az időközben elhunyt Searle műjegyzékét, a kézirat az Egyesült Államokba került a spokane-beli Moldenhauer-gyűjteménybe; a besorolást a zenekarkíséretes dalátiratok közé ő is változatlanul hagyta.[41] A Winklhofer által kiegészített Searle-adatot Luciano Chiappari is átvette 1996-ban megjelent műjegyzékében,[42] melyben a két dal 1300. illetve 1301. számon, ugyancsak „per voce e orch." szerepel. Önkritikusan kell megállapítanom, hogy a Rena Charnin Mueller és jelen tanulmány írója által összeállított, a *New Grove* 2001. évi második kiadásában közölt Liszt-műjegyzék (LW), melyben a dalok N81 számon szerepelnek, szintén nem hoz új elemet a már ismert adatokhoz képest.[43] Jómagam is csak akkor kezdtem el alaposabban utánajárni a Korbay-átiratok történetének, amikor a Liszt Ferenc Emlékmúzeum 2001. május 23-án Lisa Cox angol antikváriustól megvásárolta az első átírt Korbay-dal, a „Gebet – Sei du mit mir" egy korábban ismeretlen kéziratát. Itt az énekszólamhoz nem zenekar, hanem orgona vagy harmóniumkíséret járul.[44] Hasztalanul kutattam azonban a „Gebet" zenekaros verziója után: ez csupán a másik dal („Le matin") esetében ismeretes. E második dal Liszt-féle átdolgozását röviddel ezelőtt Leslie Howard adta közre az angol Liszt-Társaság folyóiratának zenei mellékletében,[45] mégpedig kétféle letétben: énekhangra kamarazenekari kísérettel, valamint énekhangra zongorával.[46] Megállapította, hogy

39 Stanley Sadie ed.: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians.* Vols. 1–20. London–Washington–Hong-Kong: Macmillan, 1980, Vol. IX, 66.

40 Sotheby's Auction „Aeolian", 1969. ápr. 29., a katalógus 230. és 231. tétele.

41 *The New Grove, Early Romantic Masters 1,* New York–London: Norton, 1985, 355.

42 Luciano Chiappari: *Liszt: »Excelsior!«, Op. 1400. Catalogo delle composizioni cronologico, tematico, alfabetico,* Ospedaletto (Pisa): Pacini, 1996.

43 Stanley Sadie ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition.* Macmillan Publishers Ltd., 2001, Vol. 14, 785–872. Az LW jegyzék (a szerkesztőség óhajának megfelelően) nem közli a kéziratok lelőhelyét. A Moldenhauer-gyűjteményről az interneten található részletes jegyzék 2004-ben nem sorolja fel a Liszt–Korbay kéziratot.

44 A 6 oldalas kézirat (mérete: 33,4 x 25,3 cm) másolói tisztázat, Liszt számos kiegészítésével és javításával. Külön sorok vannak az olasz és angol fordításnak, melyekbe (a Korbay-dal nyomán) Liszt maga írta be lila tintával a szöveget. A 6. lap alján féloldalas átragasztáson (melyet restaurálláskor feloldattunk) az eredetileg 3 ütemes befejezést Liszt 9 ütemre bővítette ki (lásd a *2c kottát*). Az oldal tetején halvány ceruzás feljegyzés: „Sold Sothebys 1969 – 2 Gebet" egyértelművé teszi, hogy kéziratunk azonos a Searle által nyilvántartott kézirat második részével.

45 *The Liszt Society Journal.* Volume 28, 2003, Music Section, 47–75 [a továbbiakban: LSJ 28].

46 Forrásainak lelőhelyét nem adja meg; a zongorás verziót mindenesetre nem annak a hiányosan fennmaradt 4 oldalas Liszt-autográfnak alapján közli, amely jelenleg a Burgenländisches Landesmuseum (Eisenstadt) tulajdona. Feltehetőleg azt a Liszt által átnézett és többszörösen korrigált 14 oldalas

Korbay (apró eltérésekkel) Georges Bizet Op. 21. Nr. 1. *Le matin* dalából vette a szöveget, melynek költője ott csupán *** jelzéssel van megadva; tehát ha valószínű is, bizonyítani nem lehet azt a Searle és követői által sugallt feltevést, hogy Bizet maga írta saját dalának szövegét.[47] Howard azonban nem ismerte Korbay eredeti dalának francia nyomtatott kiadását,[48] amelyen egyértelműen ez áll: „Poésie de Georges Bizet".

A jelen tanulmányban a Liszt Ferenc Emlékmúzeum kézirata nyomán közreadjuk a „Gebet" című Korbay-dal Liszt-átdolgozását, és összehasonlítjuk Korbay eredeti dalával. Ezt megelőzően az Orel által kiadott Liszt–Batka levelezés alapján rekonstruáljuk a darab hiteles keletkezéstörténetét, s végezetül a recepcióhoz is szeretnénk adatot szolgáltatni Korbay Liszthez írt, ugyancsak nemrég a múzeum tulajdonába került levele alapján, melynek szövegét magyar fordításban itt közöljük először.

> Liszt Batka Jánoshoz intézett leveleiben először 1882. szeptember 20-án említi, hogy meg akarja hangszerelni Korbay dalait: *„Újabb, állítólag általam komponált misék hírlapi kacsák. Nem úgy az az ígéretem, hogy meghangszerelem Korbay egy vagy két dalát. Írja meg neki, hogy Ön bírt rá erre. Csak hagyjon [Korbay] nekem még egy kis időt, mert még legalább két hónapig más, sürgősebb dolgokkal kell foglalkoznom. Ön még Újév előtt megkapja Korbay dalainak hangszerelését."*[49]

Lisztnek nem sikerült betartani a maga elé kitűzött határidőt, s úgy látszik, Korbay kompozíciói sem lelkesítették túlságosan. Amikor azonban saját *Szent Erzsébet legendájának* vezénylésére 1883. március 17. és 19. között Pozsonyban tartózkodott, Batka nyilván emlékeztette ígéretére. Budapestre visszatérve, március 24-én Liszt így írt Batkának:

> *„Most keresztfiam, Korbay Ferenc dalainak hangszereléséről kell gondoskodnom. Őszintén szólva zavar most ez a munka több egyéb, rám erőltetett kottapapír-feketítés közepette. Azt is gondolom, hogy Korbay Londonban énekesként kedvezőbb fogadtatásra talál, mint zeneszerzőként. Mindazon-*

---

másolói tisztázatot használta, amely 1979 februárjában Stargardt aukciókatalógusában 697. számon szerepelt. Ennek Liszt kezétől származó címfelirata: *„Chanson, composée par F. Korbay: nouvelle version de F. Liszt"* és *„Deux éditions: 1. en Partition 2. avec accompagnement de Piano"*.

47 LSJ 28, iv.

48 Paris, Maison J. Maho, J. Hamelle Succ[esseu]r, lemezszáma: J. 1624 H. Ajánlása: „A Madame / CHARLES POST / Née de Trobriand." A kiadvány igen ritka, mindössze az amerikai Northwestern University Music Library (Evanston, Illinois) gyűjteményében sikerült rábukanni egy kéziratos dedikációval is ellátott példányára (New York, 1880. április 12) Richard Macnutt szíves segítségével. Ugyanitt őrzik Korbay eredeti kéziratát, valamint egy Liszt javításaival ellátott nyomtatott példányt, továbbá Liszt hangszerelésének eredeti kéziratát és annak a nyomda számára való tisztázatát. A másolatok megküldéséért a könyvtár igazgatójának, D. J. Hoek úrnak és munkatársának, Jeanette L. Casey-nek tartozom köszönettel.

49 „Neuere Messen, angeblich meiner Composition, sind Zeitungsenten. Nicht so, mein Versprechen, ein oder zwei Lieder von Korbay zu instrumentieren. Schreiben Sie Ihm, dass Sie mich dazu veranlassten. Er möge mir nur etwas Zeit gönnen, denn ich habe mit anderen drängenden Dingen wenigstens noch zwei Monathe zu thuen. Vor Neujahr erhalten Sie die Instrumentierung der Lieder Korbay's." Orel, 23.

által nekifogok az óhajtott és megígért hangszerelésnek. Valószínűleg már április első hetére készen lesz, s [akkor] rögtön megküldöm Önnek."[50]

A munka tényleges elkészültét Liszt 1883. április 29-én jelentette Batkának, három nappal később, mint a hercegnének. Ezt a Weimarban írt levelet szinte teljes egészében idéznünk kell, mivel minden homályt eloszlat a kompozícióval kapcsolatban; ugyanakkor általánosságban is igen sokat elárul az idős Liszt zenei gondolkodásmódjáról és munkamódszeréről. Ezt egyrészt a teljes őszinteség, belső egyszerűsödés, lelkiismeretesség, másrészt a gyakorlatias gondolkodás és a kiadások alapos előkészítése jellemzi.

Nem minden vesződség nélkül készült el Korbay 2 dalának új verziója. Több mint 25 órát kínlódtam vele, a puszta hangszerelés nem volt elég; szerintem át is kellett alakítani a dalokat, hogy pódiumképesek legyenek. Korbay aligha lehet elégedett a feldolgozásommal, mivel az eltér az eredetitől. Az eredetit túlságosan féktelennek és fellengzősnek találom. Megpróbáltam hát egyszerűsíteni, koncentrálni, rövidíteni, hogy eltaláljam az énekes és a közönség számára megfelelő mértéket. Mire való daloknál oly sok drámai pátosz meg a harmóniák összebonyolítása és keresztezése? „Aki nem tudja magát korlátozni, sohasem tudott írni" – [így szól] Boileau klasszikus verse. Hangszerelésem igen egyszerű keretek között mozog: a „Matin"-hez egy fuvola, 2 oboa, 2 klarinét, egy hárfa (eléggé ad libitum, s egy zongorával könnyen pótolható) és vonósnégyes, nagybőgő nélkül – a másik dalhoz, a „Sei du mit mir"-hez pedig csak orgona vagy egy nem macskajajos harmónium. Ha Korbay nyomtatásban kiadja ezt a verziót, kérem, hogy előzőleg küldje meg nekem a korrektúrákat, a háromszoros – német, francia és angol – szöveggel ellátva. Prozódiai ügyekben rendkívülien, kínosan pontos vagyok. Korbay kérje meg, hogy gondoskodjanak egy *tisztességes* fordításról.[51] Hogy hová címezzem neki 2 dalának már kész másolatát, Ön *írja meg* nekem legközelebb. Addig is közölje vele ezeket a sorokat.[52]

---

50 „Nun soll die Instrumentirung der Lieder meines Taufpathen Franz Korbay besorgt werden. Aufrichtig gesagt, stört mich jetzt diese Arbeit, inzwischen mehreren anderen Notenpapierschwärzen, die mir aufgedrungen sind. Auch vernehme ich, daß Korbay in London einen günstigeren Boden als Sänger wie als Componist finden wird. Nichtsdestoweniger mache ich mich an die gewünschte versprochene Instrumentirung. Wahrscheinlich ist sie schon in der ersten Woche Aprils fertig, und ich sende sie Ihnen sogleich." Orel, 26.

51 Liszt itt nyilván a hiányzó francia fordításra gondol, s esetleg a szövegek prozódiai ellenőriztetésére.

52 „Nicht ohne Mühe ward die neue Version von 2 Liedern Korbay's fertig. Mehr als 25 Stunden habe ich damit anstrengend verbracht, Instrumentieren genügte nicht; meines Bedünkens mussten die Lieder anders gestaltet werden, um sie dem Concertgebrauch anzupassen. Korbay dürfte mit meiner Bearbeitung kaum zufrieden sein wegen deren Verschiedenheit mit dem Original. Dieses scheint mir zu überschwänglich und emphatisch. Also versuchte ich zu vereinfachen, concentrieren, kürzen, um das richtige Mass für Sänger und Publikum zu treffen. Warum bei Liedern so viel dramatischen Pathos, nebst Verwicklungen und Kreuzungen der Harmonien? »Qui ne sait borner, ne sut jamais écrire« ein classischer Vers von Boileau. Meine Instrumentierung ist sehr einfach gehalten: für den »Matin« nur eine Flöte, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, eine Harfe (ziemlich ad libitum und mit einem Piano leicht zu ers[e]t[z]en) und Streichquartett ohne Contrabas[s] – für das andere Lied »Sei Du mit mir« nur Orgel oder ein nicht katzenjämmeriges Harmonium. Wenn Korbay diese Version im Druck veröffentlicht, bitte ich ihn mir vorher die Correkturen einzusenden, versehen mit dem dreifachen Text, deutsch, französisch und englisch. In Sachen der Prosodie bin ich äusserst genau und quälerisch. Die Besorgung einer *anständigen* Übersetzung möge Korbay erbitten. Wohin ich Ihm die bereits fertige Abschrift seiner 2 Lieder adressieren soll, *schreiben* Sie mir nächstens. Einstweilen theilen Sie Ihm diese Zeilen mit." Orel, 26.

Liszt még több mint két hétig tartogatta asztalán az elkészült Korbay-átdolgozásokat. Miután június 14-én mégis postára adta a kész másolatokat Batka számára, másnap hosszú levélben ismét visszatért aggályaira, és újra magyarázkodott neki eljárása miatt:

> Mint már mondottam Önnek, úgy vélem, hogy ez az átdolgozás, illetve egyszerűsítés nem fog neki [Korbaynak] tetszeni. Az ő eredeti verziója sokkal zseniálisabb, fellengzősebb s amellett dagályos. Ha ez ínyére van a közönségnek, nincs ellenvetésem: mégsem tartottam tanácsosnak, hogy megtartsam, rövidítések és módosítások nélkül, amelyek kissé fanyarok lettek. Csupán a „Matin"-t hangszereltem meg diszkréten, s ennek nyomán rendeztem be a zongorakíséretet. A második dalnak, a „Bleib bei mir"-nek nincs szüksége hangszerelésre. Egy elfogadható harmónium (nem macskajajos) elegendő az én tömörített verziómhoz.

Kéri Batkát, továbbítsa a kéziratot Korbaynak, aki „mindössze annyiban tartozik nekem köszönettel érte, amennyiben én – talán haszontalanul, de lelkiismeretesen – csaknem pár hetet forítottam rá. A gyorsírás már nem erős oldalam."[53]

Ugyanezen a napon, 1883. június 15-én Batka leánytestvérének, Antoinette Czechnek is írt Pozsonyba. Rövid, meglehetősen rezignált hangú levelében először mentegetőzik, hogy miért hanyagolja el levelezését: „Eszméim és érzéseim fölöslege már csak zenében fejeződik ki, s véleményem szerint még ez is igen tökéletlen módon történik." Majd kitér a Korbay-átiratokra, melyekkel a szerző nem lesz elégedett, de – mint Liszt írja – „a kompromisszumok és a félmegoldások ellenemre vannak".[54]

Ezekután hasonlítsuk össze Korbay dalát (New York: 1874, Carl Heuser – teljes példány: Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Mus.pr. 6873, illetve a Library of Congress, Washington D.C. honlapján,[55] az első és az utolsó előtti kottás oldal: *1/a–b kotta a 166–167. oldalon)* és Liszt „verzióját" (modern átírás a Liszt által revideált másolói kéziratról: *2/a-b kotta, a 168–169. oldalon,* a kézirat – Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Ms. mus. L. 85 – utolsó, Liszt által erősen korrigált oldalának hasonmása: *2/c kotta, a 170. oldalon)*.

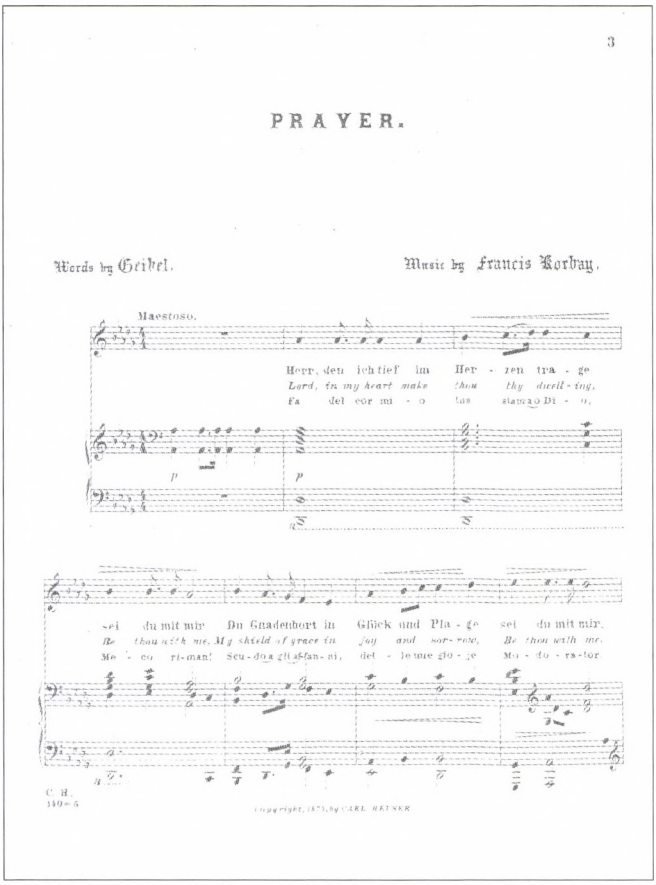
---

53 „Wie ich Ihnen schon sagte, bedünkt es mich, dass ihm diese Bearbeitung respektive Simplifizierung nicht gefallen wird. Seine original Version ist viel genialer, hochtrabender und dabei schwulstig. Wenn sie dem Publikum behagt, wende ich dagegen nichts ein: doch schien es mir ungerathen sie beizuhalten, ohne Verkürzungen und Modifizierungen, die etwas herb ausfgielen.

Nur den »*Matin*« habe ich discret instrumentiert, und die Clavierbegleitung darnach eingerichtet. Das zweite Lied „Bleib bei mir" bedarf keiner Orchestrierung. Ein passables Harmonium (kein katzenjämmeriges) genügt für meine gedrängte Version. Mit der gestrigen Post schickte ich Ihnen, mein lieber Freund, die beiden Lieder Korbays, welche Sie gelegentlich an den Componisten besorgen werden. Er hat mir dafür nur insofern zu danken, als ich – vielleicht nutzlos, aber gewissenhaft – fast ein paar Wochen hiezu verwendet. Schnellschreiben ist nicht mehr meine Sache." Orel, 27.

54 „Le superflu de mes idées et sentiments ne s'exprime plus qu'en musique, et cela encore de manière fort défectueuse selon mon avis. [...] Les compromis et demi-choses me sont contraires..." Orel, 35.

55 „American Memory, Music for the Nation: American Sheet Music, 1870–1885", <http://memory.loc.gov>.

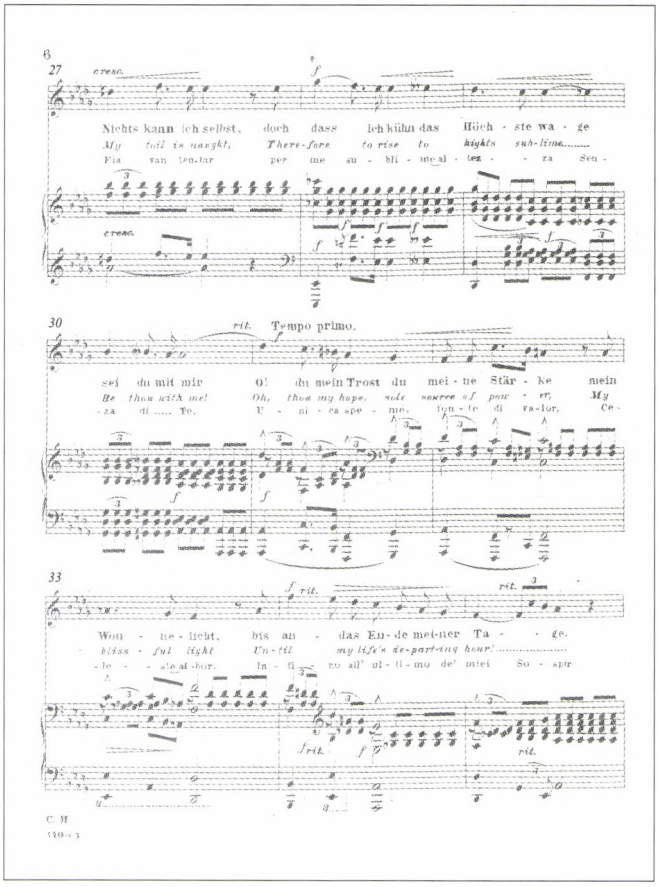


1/a kotta

Bár ütemszámaikat tekintve nincs túl jelentős eltérérés a két darab között (Korbayé 45, Liszté 53 taktus), és a hangnem is változatlan (Desz-dúr), első pillantásra is látszik, mennyire indokolt Liszt címkiegészítése („componirt von F. Korbay / 2te Version von F. Liszt"), mely hangsúlyozza különbözőségeiket. Emanuel Geibel (1815–1884) hosszú, több versszakos költeményét Korbay teljes egészében feldolgozta, míg Liszt csupán négy sorát és a refrént („Sei Du mit mir") zenésíti meg. Ez az adott ütemszámarányok között természetesen csak úgy lehetséges, hogy Korbay az énekdallamban apró ritmusértékekkel dolgozik, egy-egy ütembe sok szótagot sűrít össze, míg Liszt szélesen, kényelmesen, mintegy augmentált értékekben, gyakran szünetekkel megszakítva, olykor hosszabb dallamhajlításokra applikálja a szöveget, időt hagyva értelmének „megemésztésére"; az egyszerű refrént, az imaszöveg lényegét pedig szinte megszállottan újra meg újra megismétli. Korbaynál lényegében három részes a forma, középrészében *stringendo, accelerando* utasításokkal, nagy dinamikai fokozással, a 28. ütemben *ges* csúcsponttal, melyről kromatikus menettel leszállva, *ritenuto* után jutunk el a *Tempo primó*hoz (lásd az *1/b kottát*); a harmadik rész azonban aránytalanul rövid, s a darab pillanatokon belül eljut a hatásvadász kódához.

Ha a dinamikát tekintjük: Korbaynál igen szélsőséges a skála, a *piano, dolce, morendo* részek már az első rész végére *forte* csúcspontba torokollanak („sei mit mir Gott!"), a középrészben a *piano* és a hangsúlyjelekkel is kiemelt *forte* részek gyors egymásutánban váltják egymást, a csúcspont után pedig már csak a *forte* különböző fokozataival találkozunk, sőt az énekes záróhangja *fortissimo* szólaltatandó meg. Az idős Liszt egyre inkább befelé forduló lelki világától, melyet ebben az időszakban Wagner közelmúltbeli elvesztése és saját lányának teljes vissza-

vonulása is terhelt,[56] mi sem állt távolabb, mint hogy egy „Ima" ilyen dagályos és hivalkodó legyen: az ő verziójában kizárólag a *piano* különféle árnyalataival találkozunk, legfeljebb néhány finom kis hullámzás, egy-egy, a felfelé vagy lefelé tartó dallam vonalát természetes módon követő apró erősítés és halkítás fordulhat elő, egyébként a dal *sempre piano* adandó elő, áhítatos egyszerűséggel, és befejezése, melyen Liszt különösen sokat dolgozott (lásd a kézirat utolsó oldalának hasonmását, *2/c kotta, 170. oldal*), *pianissimo*. A különbséget tökéletesen kifejezi a dal kezdeténél található, a karaktert meghatározó utasítás: Korbay



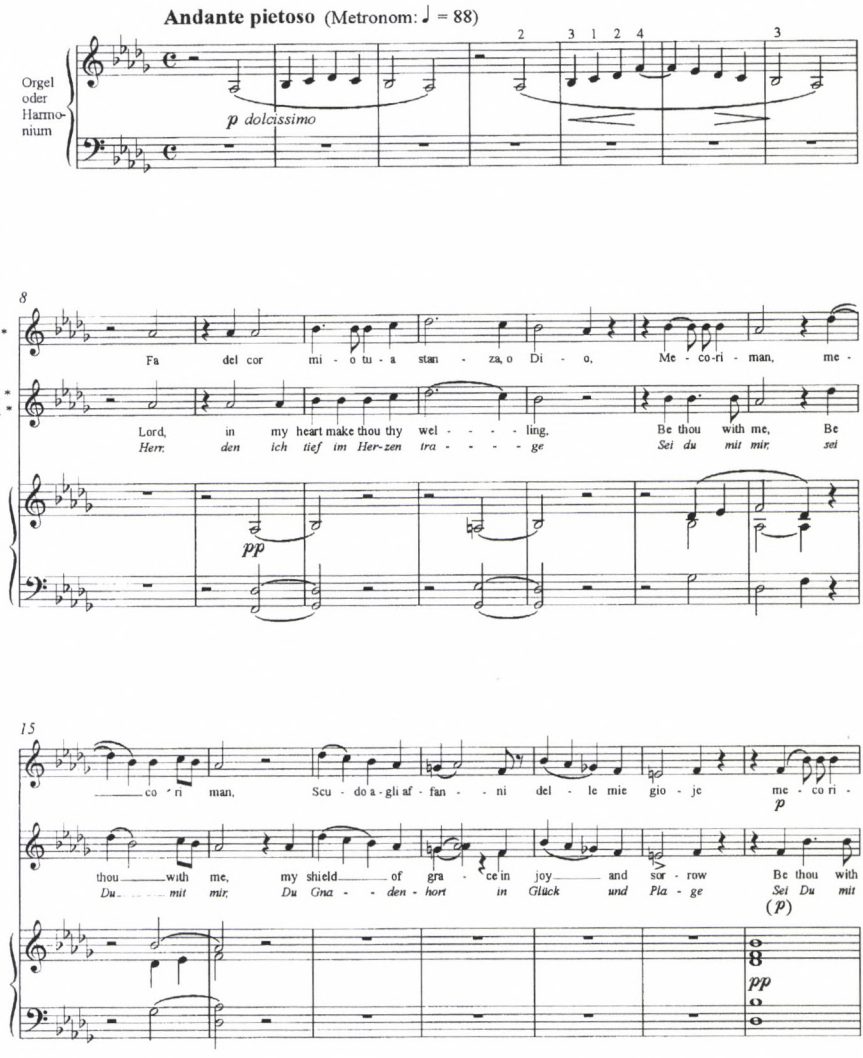
1/b kotta

Maestosója helyett (lásd az *1/a kottát*) *Andante pietoso*. A legszembetűnőbb azonban a zongora szólamainak különbözősége. Korbaynál a kíséret legtöbbször vastagon felrakott („vollgriffig"), kihasználja a zongora legkülönbözőbb regisztereit, gyakoriak a (nagy *forte* részekben triolás) akkordismétlések, akkordfelbontások, tremolók, és a hangszer egyetlen ütem erejéig sem hagyja magára az énekest. Lisztnél ezzel szemben a zongora szólama hihetetlenül egyszerű, a bevezetésben kíséret nélküli egyszólamú dallammenetekből, a továbbiakban pedig néhány szerény, jelzésszerű akkordból áll, sőt olykor több ütemen át teljesen el is marad. Tudjuk, ez a fajta minimumra redukált kíséret Lisztnél életkorának előrehaladtával eredeti dalaiban és kórusműveiben is egyre inkább teret nyert. Korbay kísérettípusa a fiatal Liszt dalkíséreteinek eszközkészletére emlékeztet, melyen azonban az idősödő zeneszerző fokozatosan túllépett.

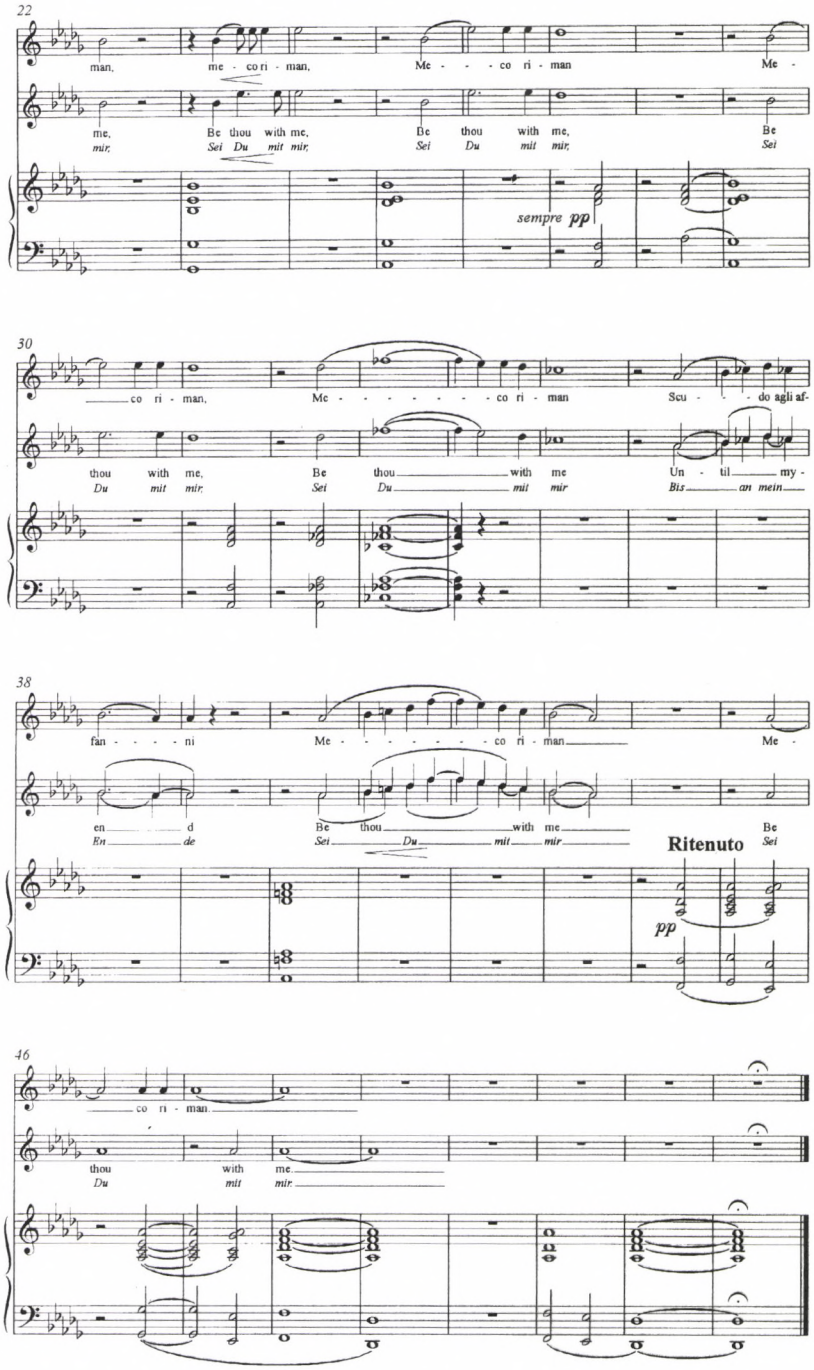
56 Richard Wagner 1883. február 13-án hunyt el. Özvegye, Cosima (az idős Liszt akkor már egyetlen élő gyermeke) gyászában teljesen elzárkózott az apjával való érintkezés elől.

Gebet – „Sei Du mit mir!“

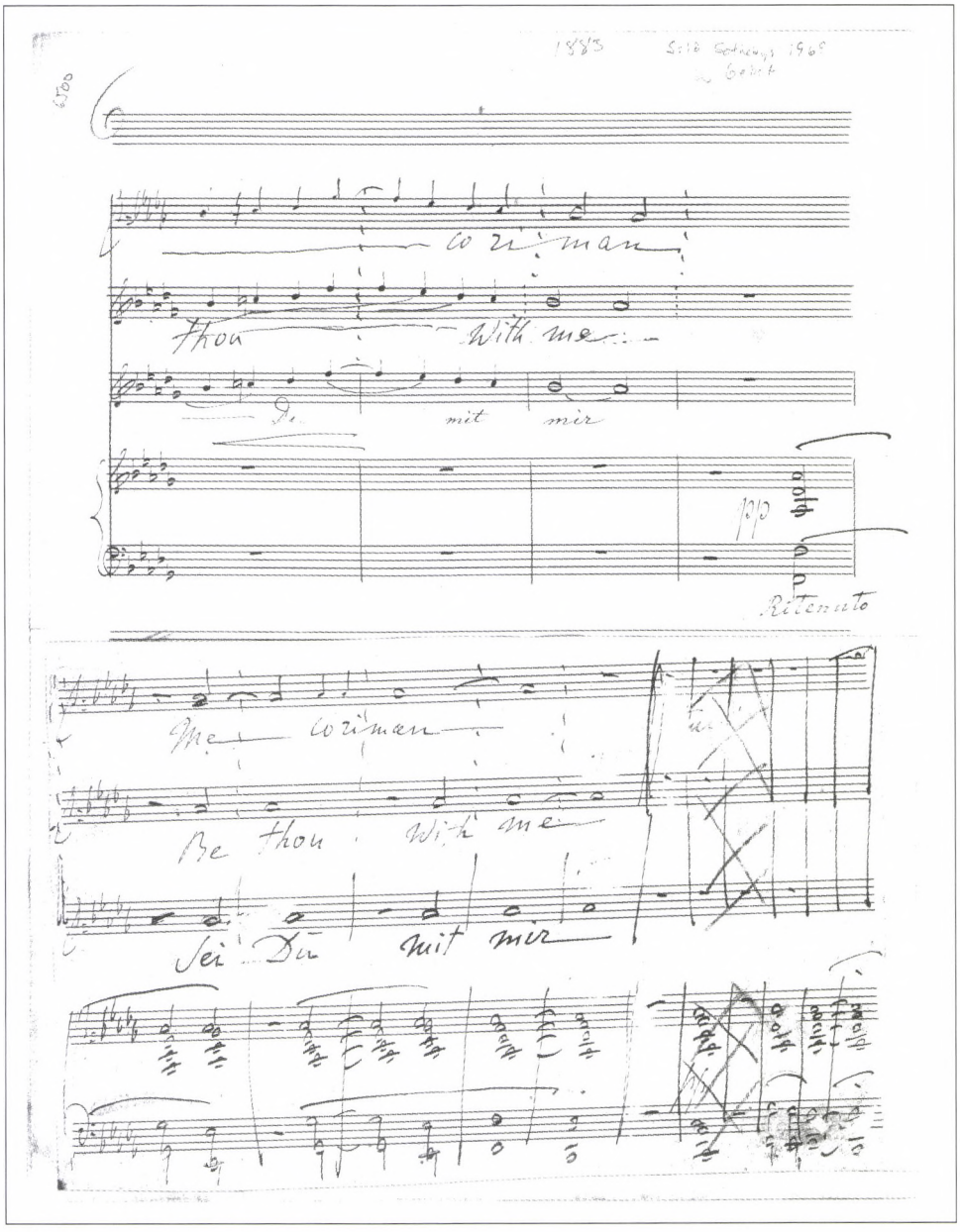
Gedicht von Geibel
componirt von F. Korbay
2te Version von F. Liszt



* I.: Italiano E.: English D.: Deutsch

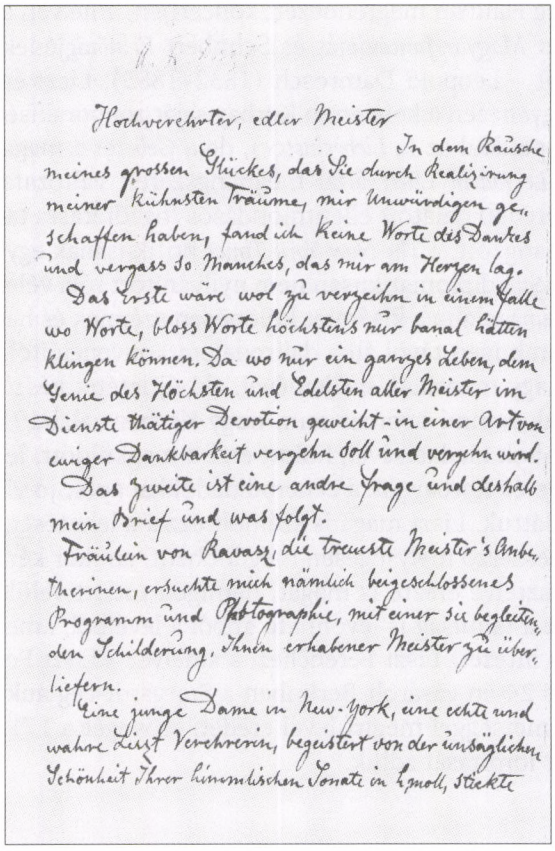

22
man, me - co ri - man, Me - - - co ri - man Me -
me, Be thou with me, Be thou with me, Be
mir, Sei Du mit mir, Sei Du mit mir, Sei
sempre pp
30
co ri - man, Me - - - - - - - co ri - man Scu - - - do agli af-
thou with me, Be thou with me Un - til my -
Du mit mir, Sei Du mit mir Bis an mein
38
fan - - - - ni Me - - - - - - - co ri - man Me -
en d Be thou with me Be
En de Sei Du mit mir Sei
Ritenuto
pp
46
co ri - man
thou with me
Du mit mir

2/b kotta



2c kotta

A felsorolt különbségek ellenére mi az, ami mégis közösnek mondható Korbay dala és Liszt „második verziója" között? Talán csak egyetlen egyszerű kis dallam, Korbay dalának kezdő dallama, mely Lisztnél az egész dal meghatározó gondolatává lesz (lásd az *1/a* és *2/a–b kottát*). Ez a dúr jellegű, kvart távolságot bejáró, felkúszó, majd visszaforduló indító gesztus számos más Liszt-mű kezdetén is elő-



Hochverehrter, edler Meister

In dem Rausche meines grossen Glückes, das Sie durch Realizirung meiner kühnsten Träume, mir Unwürdigen geschaffen haben, fand ich keine Worte des Dankes und vergass so Manches, das mir am Herzen lag.

Das Erste wäre wol zu verzeihen in einem Falle wo Worte, bloss Worte höchstens nur banal hätten klingen können. Da wo nur ein ganzes Leben, dem Genie des Höchsten und Edelsten aller Meister im Dienste thätiger Devotion geweiht - in einer Art von ewiger Dankbarkeit vergehn soll und vergehn wird.

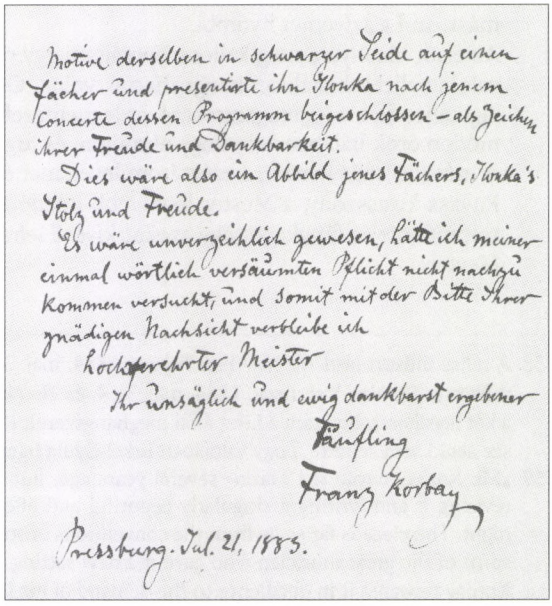
Das zweite ist eine andre Frage und deshalb mein Brief und was folgt.

Fräulein von Ravasz, die treueste Meister's Anbeterinnen, ersuchte mich nämlich beigeschlossenes Programm und Photographie, mit einer sie begleitenden Schilderung, Ihnen erhabener Meister zu überliefern.

Eine junge Dame in New-York, eine echte und wahre Liszt Verehrerin, begeistert von der unsäglichen Schönheit Ihrer himmlischen Sonate in h moll, stickte

fordul, s akár úgy is felfogható, mint Liszt zenei névjegyének, a *szó-lá-dó* „kereszt-motívumnak" speciális esete.[57] Nem lehetetlen, hogy Lisztet éppen ez a megérzett vagy inkább beleérzett hasonlóság késztette arra, hogy a maga képére formálja keresztfia szerény alkotását. Saját maga is jól látta azonban, hogy mennyire messe esik a végeredmény a kiinduló ponttól, s hogy itt már régen nem „meghangszerelésről", az eredetit viszonylag híven szem előtt tartó átiratról, hanem teljesen szabad parafrázisról, szinte tökéletesen új, más karakterű darabról van szó, amelyben már nehéz ráismerni az „ihlető forrásra".

Hogy Korbay végül hogyan fogadta Liszt ajándékát, nehezen tudjuk rekonstruálni. Semmiféle adatunk sincs arra nézve, hogy előadta volna akár orgona, akár harmónium kíséretével a *Gebet* Liszt-féle „2. verzióját". A Liszt által meghangszerelt *Le matin* azonban műsorra tűzte 1884.



Motive derselben in schwarzer Seide auf einen Fächer und presentirte ihn Slowka nach jenem Concerte dessen Programm beigeschlossen - als Zeichen ihrer Freude und Dankbarkeit.

Dies wäre also ein Abbild jenes Fächers, Slowka's Stolz und Freude.

Es wäre unverzeihlich gewesen, hätte ich meiner einmal wörtlich versäumten Pflicht nicht nachzukommen versucht, und somit mit der Bitte Ihrer gnädigen Nachsicht verbleibe ich

Hochverehrter Meister

Ihr unsäglich und ewig dankbarst ergebener

Jüngling

Franz Korbay

Pressburg. Jul. 21, 1883.

57 A kereszt-motívumhoz lásd többek között: Tibor Szász: „Liszt's symbols for the Divine and Diabolical: Their revelation of a program in the B minor sonata", *Journal of the American Liszt Society*, Vol. 15, June 1984, 39–95.; Kaczmarczyk Adrienne: „A Funérailles genezise (Liszt Forradalmi szimfóniájának és Harmonies poétiques et religieuses-ciklusának összefüggéseiről)." *Magyar Zene* XXXIV/3 (1993/3), 274–298.; Hamburger Klára előadása a Liszt Társaság részére, 2003 (kézirat).

május 2-án a New York-i Chickering Hallban megrendezett koncertjén, amelyen a zenekaros számokat – köztük Liszt *Magyar fantáziáját* és Schubert *Erlkönig*jének Liszt által meghangszerelt verzióját – Leopold Damrosch (1832–1885), Liszt és Wagner odaadó híve vezényelte. Ugyanezen a koncerten Korbay saját zongorakíséretével is énekelt dalokat (Liszttől például az *In Liebeslust*ot), de a *Gebet*et a maga eredeti verziójában adta elő.[58] A *Le matin* Liszt által meghangszerelt változata (mely szintén eléggé eltér Korbay eredeti dalától) ellentmondásos fogadtatásra talált: bár közkívánatra kétszer is elhangzott, a *The New York Times* kritikusának egyáltalán nem tetszett, a *The New York Sun* diplomatikusan nem nyilvánított róla véleményt, s csupán a *The New York Tribune* találta a kíséretet különösen szépnek és hatásosnak, megállapítva, hogy „a darab igen távol áll a dalirodalom konvencióitól, és minden ízében át van itatva a nagy muzsikus szellemével, aki új letétet készített belőle."[59] – Annak sem találjuk semmi nyomát sem, hogy Korbay valaha is megpróbálkozott volna a Liszt-darabok kiadatásával, holott erre a megküldött, letisztázott kéziratok, Liszt tekintélye és Korbaynak a zeneműkiadókkal ápolt jó viszonya módot adtak volna, s mint láttuk, Liszt maga is számolt ezzel a lehetőséggel. Valószínű, hogy az énekes–zeneszerző mélységesen megdöbbent, amikor kézhez kapta a darabokat, s ha megtisztelve érezte is magát, nemigen tudott velük mit kezdeni. Mindenesetre talán ez a tanulság is levonható abból a levélből, amelyet 1883. július 21-én Pozsonyból intézett Liszt Ferenchez, s amelyet a Liszt Ferenc Emlékmúzeum 2004. március 24-én vásárolt Berlinben a Stargardt-cég aukcióján. A nem mindig tökéletes németséggel megírt levél eredeti szövegét a 171. oldalon reprodukáljuk, s itt magyar fordítását adjuk.

> Mélyen tisztelt, nemes Mester!
> Nagy boldogságom mámorában, amelyet Ön legmerészebb álmaim megvalósítása révén nekem, méltatlannak szerzett, nem találtam szavakat a köszönetre, s elfeledtem egyetmást, ami a szívemet nyomta.
> Az elsőt bizonyára meg kellene bocsájtani egy olyan esetben, amikor szavak, puszta szavak legfeljebb banálisan hangozhattak volna. Ott, ahol csak [az lehet a köszönet, hogy] egy teljes élet, a legmagasztosabb és legnemesebb Mester zsenijének szentelve – egyfajta módon örök hálában kell, hogy elmúljon, és fog is elmúlni.
> A második más kérdés, s ezért írom levelemet és az itt következőket.
> Ravasz kisasszony, a Mester leghívebb imádója, megkért ugyanis arra, hogy az idecsatolt műsort és fényképet egy azokat kísérő leírással együtt adjam át Önnek, magasztos Mester!

58 A teljes műsort lásd *The New York Tribune*, 1884. máj. 3., 6. További kritikák, részleges utalásokkal a műsorra: *The New York Times*, 1884. máj. 3., 4. és *The New York Sun*, 1884. máj. 3., 2. A kritika szerint a két legsikeresebb szám a Liszt által meghangszerelt *Erlkönig* és Korbay *Nuptiale*ja volt, amelyről persze senki sem sejtette, hogy valójában Erkel Gyula hangszerelése.

59 „Mr. Korbay wrote »Le Matin« several years ago, but recently Liszt did its composer the honor of revising it and writing a singularly beautiful and effective accompaniment which was played last night. The piece is far away from the conventions of songwriting and is thoroughly imbued with the spirit of the great musician who gave it a new setting. It made a most decided impression, and Mr. Korbay repeated it in obedience to the demand of his listeners."

Egy New York-i ifjú hölgy, egy igazi, valódi Liszt-rajongó, akit az Ön isteni h-moll szonátájának elmondhatatlan szépsége föllelkesített, annak motívumait fekete selyemmel rámezte egy legyezőre, és Ilonkának ajándékozta az után a hangverseny után, amelynek műsora mellékelve van – mint örömének és hálájának jelét.
Ez tehát annak a legyezőnek, Ilonka büszkeségének és örömének egy ábrázolása volna. Megbocsájthatatlan lett volna, ha az egyszer már elmulasztott kötelességemnek nem próbáltam volna meg pótlólag eleget tenni, s ezennel kegyes elnézését kérve maradok,

mélyen tisztelt Mester,
az Ön kimondhatatlanul és örökké hálás, odaadó
keresztfia
Korbay Ferenc
Pozsony, 1883. július 21.

A levél első mondatából arra lehet következtetni, hogy Korbay és Liszt valahol személyesen találkoztak azt követően, hogy Korbay megkapta Liszt kéziratát. Ha ez igaz, úgy valószínűsítenünk kell, hogy Korbay rövid látogatást tett Thüringiában. Liszt ugyanis az 1883. június 14. (tehát a kézirat elküldése) és július 21. (Korbay levelének megírása) közötti időszakban többnyire Weimarban tartózkodott, ahonnét csak a közeli Erfurtba, Dornburgba és Jénába mozdult ki.[60] Mint láttuk, Korbay kései visszaemlékezése szerint többször járt Weimarban Lisztnél – lehet, hogy egy ilyen látogatásra 1883 nyarán is sor került.

A levél második részében felbukkanó Ilonka, akinek küldeményét Korbay nagy zavarában elfeledte átadni, Ravasz Ilona (1851–1922), Liszt egyik legjelentősebb magyar nőtanítványa volt. Zichy Nándor jószágigazgatójának leánya, a híres magyar népies műdalkomponista, Szentirmay Elemér (eredeti nevén: Németh János, 1836–1908) unokahúga az egykori Liszt-növendék, Siposs Antal (1839–1923) magán-zeneakadémiájának kiváló növendékeként tűnt fel, s Liszt a budapesti Zeneakadémia megnyitásakor azonnal felvette osztályába. Négy tanéven keresztül tanult Lisztnél Budapesten, 1877/78-ban a Liszt-ösztöndíjat is megkapta. 1878 és 1880 nyarán Weimarba is követte Lisztet.[61] Sokat szerepelt növendékkoncerteken, és első önálló hangversenyén, 1879. március 3-án a pesti Vigadóban maga Liszt vezette a pódiumra; különös sikere volt az *1. Mephisto-keringő*vel. Később Liszt ajánlólevelével külföldön próbált szerencsét, s végül Amerikában kötött ki. A levélben említett New York-i hangversenyéről a Liszt Ferenc Emlékmúzeum gyűjteményében korabeli kritika is van egy rövid életrajzi bemutatással és egy „Mlle ILONKA DE RAVASZ" feliratú mellképpel együtt[62] a *The Musical Critic and Trade Review* (New York) 1883. febr. 5–20. számából. Az életrajz érdekessége, hogy angol fordításban közli Liszt (más forrásból nem ismert) ajánlólevelét.[63] Megemlí-

60 Lásd Dezső Legány: *Liszt and His Country 1874–1886*. Budapest: Occidental Press, 1992, 212. jegyzet, 309.
61 Pr., 390, 407.
62 Jelzete: Gr. 43.
63 „I agree with you in your idea of giving concerts, especially in Paris, and wish the excellent artiste, Ilonka de Ravasz, the greatest success there and everywhere. FRANZ LISZT." A cikk a művésznő születési éveként 1858-at adja meg (1851 helyett). Lásd még: Pr., 437.

ti, hogy „Ravasz kisasszony máris briliáns New York-i sikereit nagy részben honfitársának, Franz Korbay úrnak köszönheti, aki jól ismert az itteni társasági és zenei körökben."[64] A kritikából kiderül, hogy a koncert 1883. január 29-én volt a Chickering Hallban, s maga Korbay is közreműködött néhány magyar dal „elbűvölő" előadásával. A kritikus azonban korántsem lelkesedett úgy Liszt *h-moll szonátájáért*, mint az ismeretlen legyezőhímző hölgy. Szerinte „a hölgy hibázott, amikor Liszt *H-moll Szonátáját* választotta nyitó számként, mivel az egészében véve túlságosan hosszú, csaknem háromnegyed órát tartott. Mint memória-erőpróba, figyelemre méltó volt. Ravasz kisasszony azonban előnyösebben mutatkozott be Saint-Saëns *Danse Macabre*-jával és Liszt *Etude de Concert*-jével. Briliáns előadó, teljességgel ura a hangszerének, s bőségesen megtapsolták."[65]

Korbay 1884. június 28-án New Yorkban feleségül vette Ravasz Ilonkát;[66] Liszt szeptember 14-én kedves hangú levélben gratulált a fiatal párnak, abban a reményben, hogy hamarosan újra találkoznak.[67] A muzsikus-házaspár közös zeneiskolát nyitott New Yorkban, amely nagy sikerrel működött. Sokat tettek a magyar zene amerikai megismertetéséért, és magyar kapcsolataikat rendszeresen ápolták. Különösen jó barátságban voltak Munkácsy Mihállyal, akinek párizsi és colpachi szalonjában – ugyanott, ahol Liszt is megfordult élete utolsó hónapjaiban – rendszeres vendégek voltak;[68] Munkácsy amerikai látogatásakor 1886. novemberében Korbay is tagja volt a New York-i fogadóbizottságnak.[69] E barátság maradandó emlékeként Korbay 1890 novemberében Munkácsynak ajánlotta *Hungarian Melodies* című magyar dalgyűjteményének I. kötetét (Pitt & Hatzfeld: London & Leipzig), Munkácsy pedig maga készített címlaprajzot a nagysikerű munka 1891-ben kiadott II. kötetéhez.[70]

Liszt már nem érte meg, hogy a pár között, akiknek gyermekük nem született, megbomlott a harmónia, s elhagyták Amerikát – Ravasz Ilona Párizsban, Korbay Ferenc pedig Londonban telepedett le, ahol a Royal Academy of Music tanára lett.[71]

---

64 „Mlle. de Ravasz owes much of her already brilliant success in New York to her fellow countryman, Mr. Franz Korbay, who is well known in social and musical circles here."

65 „The lady made a mistake in selecting Liszt's »Sonata in B minor« for the opening selection, it being entirely too long, lasting nearly three quarters of an hour. As a *tour de force* of memory it was remarkable. Miss Ravasz appeared to better advantage when treating Saint-Saëns' »Danse Macabre«, and in Liszt's »Etude de Concert«. She is a brilliant performer, has a thorough command of her instrument and was liberally applauded. [...] Mr. Korbay sang several Hungarian songs charmingly."

66 A házasságkötésről a helyi sajtó is beszámolt (*The New York Times*, 1884. jún. 29., 3.).

67 Pr. Nr. 559, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont Ep. L. 171.

68 Lásd Rippl-Rónai József: „Emlékezések" (részlet: Munkácsy Mihályról). *Nyugat*, 1910, 24. sz.

69 *The New York Times*, 1886. nov. 16., 9.

70 Lásd a *Zenelap* 1891. okt. 16. (VI. évf. 15. sz.) híradását. – Korbay Munkácsyhoz fűződő kapcsolatát a Munkácsy-hagyatékban fennmaradt számos irat alapján egy másik tanulmányban szándékozom részletesen feldolgozni.

71 Korbay homályos utalásai szerint a nézeteltérések igen súlyosak lehettek, „lehetetlenné tette nekem, viruló állásom daczára, New-Yorki tartózkodásomat, és [...] már tíz év óta Londonban tanyázom", „Felteszem, hogy vetted a neszét annak a mennydörgős mennykőnek, a melyet már 8 év óta csak mesés pénzáldozatokkal vagyok képes magamtól elhárítani, hogy csak a távolból (Párisból) halljam romboló működését!" Erkel Gyulához, 1903. okt. 26., OSzK Fond XII/553, Nr. 9.

Amerikai barátai 1894. április 19-én búcsúestélyt rendeztek tiszteletére, ahol egy Tiffany & Co. által készített díszserleget nyújtottak át neki, mely formájával, az „éneklő nádsípokkal" utalt Korbay egyik legsikeresebb kompozíciójára, a *Schilfliederre*.[72] Korbay Londonban sem szűnt meg a magyar kultúra érdekében tevékenykedni, még magyar színdarabok fordításával és előadásának megszervezésével is foglalkozott.[73] A tanítást élete végéig nem hagyta abba, bár a Royal Academy of Music-ból 1903-ban nyugalomba vonult. Sokat publikált, és főleg magyaros darabjai és „népdal"-feldolgozásai, melyek stílusukban még a 19. század sztereotípiáit követik, igen népszerűek voltak.[74] Dalai néha még ma is szerepelnek amerikai és angliai koncertműsorokon. Ha ezek (főként az egykor oly népszerű magyar dalfeldolgozások) ma már kissé anakronisztikusan hatnak is, azt mindenképpen kívánatosnak tartanánk, hogy a két nemrég előkerült Korbay ihlette Liszt-kompozíció elfoglalja méltó helyét az énekesek repertoárján.

72 Részletes leírás a serlegről és az adományozó barátokról: *The New York Times* 1894. ápr. 20., 8.

73 Lásd Rozsnyay Kálmánhoz intézett, 1910. febr. 16-i levelét, OSzK Fond XII/555, Nr. 2.

74 A *The Times* nekrológja szerint pár hónappal halála előtt mutatták be egyik utolsó művét, egy Magyar nyitányt a Queens Hallban; a cikk írója azonban főleg Korbay magyar dalfeldolgozásait emeli ki, melyeket szerinte szépségben és erőteljességben aligha lehet felülmúlni.

ABSTRACT

MÁRIA ECKHARDT*

FERENC LISZT AND HIS GODSON FERENC KORBAY

New Documents in the Liszt Ferenc Memorial Museum, Budapest

This study examines the relationship between Liszt and his Hungarian godson Ferenc (Francis) Korbay, a singer, pianist and composer who spent the major part of his life abroad, in New York City and in London. In connection with new documents bought recently by the Liszt Ferenc Memorial Museum (Budapest), the narrative clarifies the genesis of the Korbay/Liszt transcriptions „Le Matin" and „Gebet", titles that have eluded much of Liszt scholarship through most of the 20th century. The article includes Liszt's new version of „Gebet" for voice and organ or harmonium (an orchestrated version has never existed) and a letter from Korbay to Liszt, in which Korbay's later wife, the Liszt pupil Ilona Ravasz is also mentioned.

A shorter English version of this study was published in the „Journal of the American Liszt Society", Volume LIV/LV/LVI (2003–2005), 85–101.

---

* Mária Eckhardt, Hungarian musicologist and choral conductor. From 1966 to 1973 she was a librarian and research worker at the National Széchényi Library, department of Music and subsequently a researcher in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (Department for Hungarian Music). Since 1986, she has been Director of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre of the Liszt Ferenc University of Music, Budapest. Her publications include books and studies on Liszt and 19th century composers, articles in The New Grove (1980 and 2001), Liszt editions and numerous exhibition catalogues.

Bozó Péter

SUPPLÉMENT A *ZARÁNDOKÉVEK* MÁSODIK KÖTETÉHEZ*

Sógoromnak (és barátomnak),
Pintér Attilának

Kroó György kutatásainak köszönhetően már régóta ismert, milyen rögös út vezetett az *Années de pèlerinage* első, svájci ihletésű kötetének 1855-ös publikációjáig.[1] Máig adós ezzel szemben a Liszt-kutatás a sorozat *Itália*-kötete létrejöttének alaposabb vizsgálatával, különösen ami a ciklus rendjének kialakulását és a *Dante-szonáta* genezisét illeti. Jóllehet Sharon Winklhofer 1977-es tanulmánya,[2] újabban pedig Rena Charnin Mueller forráskutatásai[3] számos tekintetben gyarapították ismereteinket a második *Zarándokév*vel kapcsolatban, ennek ellenére nem született még olyan munka a Liszt-irodalomban, amely bemutatná a ciklus koncepciójának változásait, valamint az *Après une lecture du Dante* keletkezéstörténetét. Jelen tanulmány erre a feladatra kíván vállalkozni; írásunkat afféle *supplément*-nak szánjuk Mueller e témakörben folytatott kutatásaihoz.

Mint arra már Lina Ramann rámutatott, az *Itália*-kötet szervezőelve, hogy valamennyi darabját műalkotások, olasz művészek munkái inspirálták.[4] A kötet ihlető forrásai egyfajta olasz művészettörténeti panteont alkotnak, melyben a festészetet a Raffaello-kép által inspirált *Sposalizio*, a szobrászatot (és építészetet) a Michelan-

* Ez a tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 Kroó György: *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig* [a továbbiakban: Kroó]. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, valamint uő: „Années de Pélerinage – Première Année: Versions and Variants. A Challenge to the Thematic Catalogue." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* [a továbbiakban: *SM*] 34/3–4 (1992), 405–426.

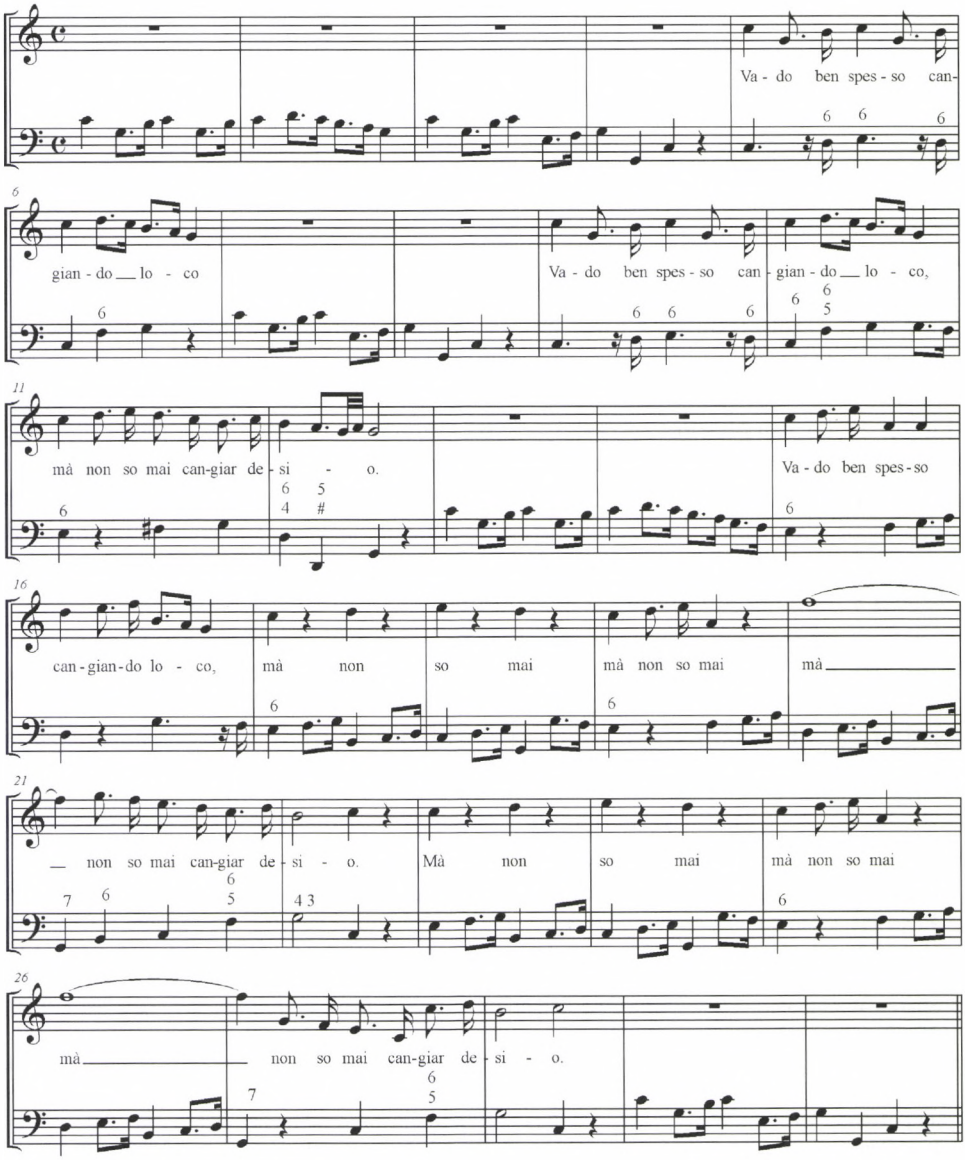
2 Sharon Winklhofer: „Liszt, Marie d'Agoult, and the »Dante« Sonata." *19th Century Music* 1/1 (1977), 15–32.

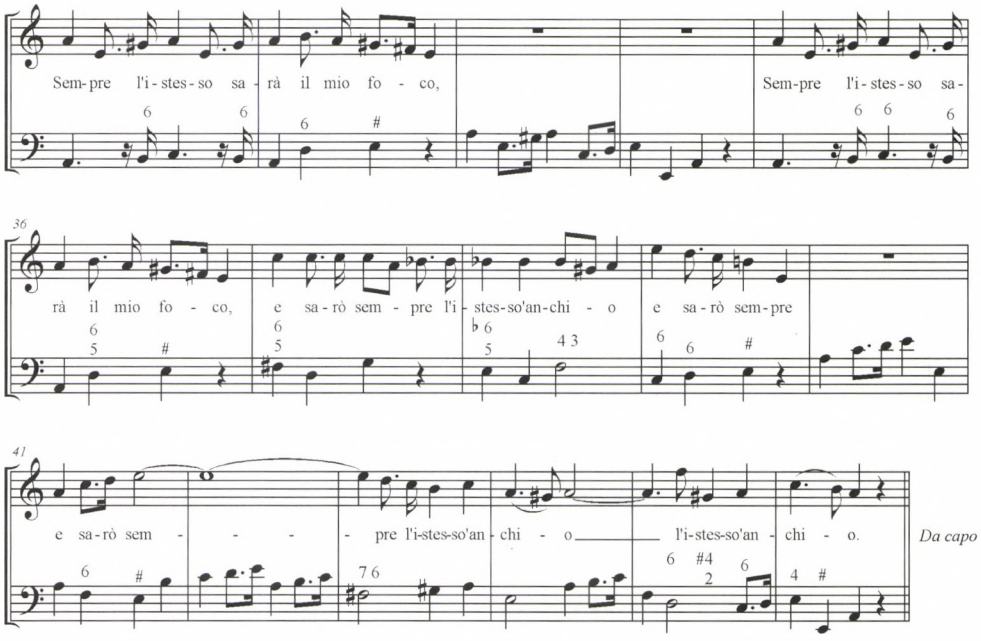
3 Rena Charnin Mueller: „Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions" [a továbbiakban: Mueller 1986]. Dissertation: New York University, 1986, 144–159., valamint uő: „Liszt's Catalogues and Inventories of his Works." *SM* 34/3–4 (1992) [a továbbiakban: Mueller 1992], 231–250.

4 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch.* Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 539.

gelo ihlette *Il penseroso* képviseli,[5] a lírai költészet reprezentánsai a Petrarca-szonettek, míg a kötetet megkoronázó, monumentális *Dante-szonátát* az olasz költő epikus műve, a *Divina Commedia* inspirálta.[6]

A fennmaradó darab, a *Canzonetta del Salvator Rosa* kötetbeli szerepeltetése több szempontból is magyarázatra szorul. A ciklus többi tételével szemben ez a mű zenei kölcsönanyag feldolgozása; Liszt egy induló karakterű, dúr hangnemű *da capo*-áriát használt fel a darabban, amely egy speciális áriatípus, az úgynevezett *Devisenarie* képviselője *(1. kotta, alább, és folytatása a túloldalon)*.[7]





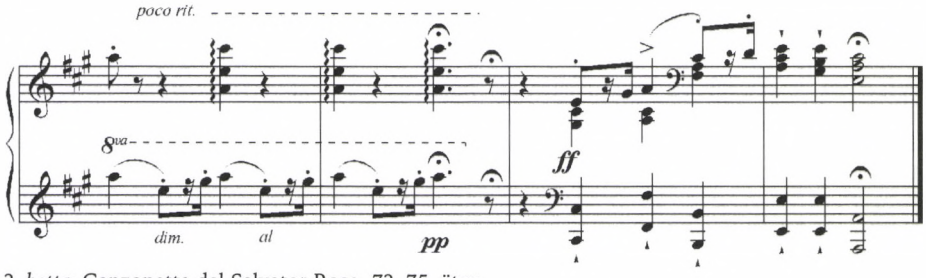
1. kotta: A Canzonetta del Salvator Rosa*ban felhasznált ária*

5 Megoszlanak a vélemények a Liszt-irodalomban, hogy melyik is az a Michelangelo-alkotás, amely a zongoradarab megírására ösztönözte a zeneszerzőt. Ramann szerint Giuliano de' Medici mauzóleumának ülő alakja ihlette volna a művet, amely a firenzei San Lorenzo templom Medici-kápolnájában található (Ramann, 529.); Peter Raabe szintén ezt az álláspontot képviseli (Peter Raabe: *Liszts Schaffen.* Tutzing: Hans Schneider, 1968/2, 246.). Az új Liszt-összkiadás megfelelő kötetének közreadói (Neue Liszt Ausgabe I/7. Hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mező. Budapest: Editio Musica, 1979, X.) és Winklhofer (Wiklhofer, 29.) ezzel szemben Lorenzo de' Medicinek, Urbino hercegének a szobrát tekintik a zongoramű inspirációs forrásának, amely szintén a San Lorenzo Medici-kápolnájában áll. Kétségtelen, hogy Ramann és Raabe feltételezésével szemben ez utóbbi Michelangelo-alkotás az, amelyet az *Il penseroso* vagy *Il pensiero* névvel szokás illetni. Rena Mueller viszont az olasz művész *La Notté*nak nevezett szobrát adja meg ihlető forrásaként, melyet azonban Giuliano de' Medici síremlékéről tévesen Lorenzóéra helyez át (Mueller 1986, 155.). – Véleményünk szerint nem egyik vagy másik szobor, hanem a Medici-kápolna egészének komor atmoszférája lehetett az, ami felkeltette Liszt érdeklődését. Erre utal, hogy a zeneszerző 1855-ös műjegyzékében, amely már incipitekkel együtt felsorolja a három évvel később megjelent *Itália*-kötet valamennyi darabját, a zongoramű *Chapelle des Médicis. (à Florence)* felirattal szerepel, lásd *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt. Von dem Autor*[en] *verfasst.* Leipzig: Breitkopf & Härtel: 1855, 9. Szintén emellett szól, hogy bár a kompozíció első kiadásának címlapján Lorenzo de Medici szobrának reprodukciója látható, a kép alatt olvasható Michelangelo-vers a Giuliano herceg síremlékét díszítő allegorikus figura, a *La Notte* talapzatának felirata (Ramann, Raabe és Mueller tévedése valószínűleg innen ered). Ugyancsak a Medici-kápolna egészének ihlető szerepére enged következtetni, hogy az 1858-ban még Lorenzo herceg szobrának közkeletű elnevezését *(Il penseroso)* viselő darab későbbi, gyászódává átdolgozott változata már a Giuliano síremlékét díszítő *La Notte* címét kapta.

6 A szonáta végleges címadása ugyanakkor Victor Hugo versének címét idézi *(Après une lecture de Dante)*, lásd Winklhofer, 30–32.

7 Az áriát Lowell Lindgren fakszimile-kiadása nyomán közöljük: *The Italian Cantata in the Seventeenth Century.* Vol. X. Ed. by L. Lindgren. New York: Garland, 1985, 74–76.

A kompozíció meglehetősen monoton, sok ismétléssel; középrésze csupán tonális tekintetben kontrasztál az előző formarésszel, tematikus anyaga a korábban hallottak folytatása.[8] Liszt, aki műveiben rendszerint kerülni igyekezett a szó szerinti ismétlést, természetesen nem állhatta meg, hogy ne változtasson a háromrészes forma merev szimmetriáján. A variáció egyik módja az átiratban a textúrák és regiszterek variálása.[9] A monotónia kiküszöbölését szolgálja az eredeti mű 23–28. ütemének (a 17–22. ütem ismétlésének) és reprízbeli megfelelőjének elhagyása is, valamint az, hogy az előjáték az eredetitől eltérően nem az alaphangnemben zárul, hanem a domináns hangnembe modulál, hasonlóan a voltaképpeni főrész kezdő ütemeihez. Hasonló tonális újraírás példája a Liszt-mű 13–14. üteme; míg az eredetiben az ária alapmotívumából szőtt, diatonikus continuo-dallam a tétel alaphangnemében van, az újraírt változat a domináns E-dúrból tercenként ereszkedik vissza A-dúrba, két ütemen belül három hangnemet is érintve (a domináns mellett a leszállított mediáns C-dúrt és az azonos alapú a-mollt). A zeneszerző néhány kisebb változtatása – a főrész lezárásának ritmikai kiszélesítése (22–23. ütem) és a záró ritornell négyütemessé bővítése[10] – mellett az ária formatervét lényegesebben érintő átalakítás, hogy Liszt új, *maggiore* utójátékot komponált a B-részhez (45–47. ütem), melyet A-dúrba transzponálva a főrész reprízét követően is megismétel (71–73). Ugyancsak Liszt leleménye a darab meglepő és frappáns záró gesztusa *(2. kotta, alább)*.



2. kotta: Canzonetta del Salvator Rosa, *72–75. ütem*

A 73. ütem koronás pauzája úgy hat, mintha a mű már véget ért volna; meglepetésként éri a hallgatót az igazi befejezés, a 74–75. ütem záró fordulata, amelynek dinamikája és faktúrája éles ellentétben áll az előző taktusok éteri végkicsengésével.[11]

8 A tematikus egyhangúság, melyet a deviza-forma ismétlései csak fokoznak, persze madrigalizmus: a második strófa szövegében többször is hangsúlyozott „Sempre l'istesso" zenei megfelelője. A makacsul ismétlődő induló-ritmust pedig talán az első strófa „Vado" szava sugallhatta.

9 Az áriadallam az 5–6. ütemben az egyvonalas oktávban van, a 9–12. taktusban oktávkettőzéssel hangzik el, a középrész indulásakor (a 27. ütemben) pedig a basszus-regiszterbe kerül át. A textúra és a regiszterek ilyenfajta variálása Liszt tipikus eljárása strófikus dalok zongorára történő átültetésekor, aminek célja nyilvánvalóan a szó szerinti ismétlés elkerülése. Ezzel az eszközzel él például a *Lob der Thränen*, az *Auf dem Wasser zu singen* és a *Das Wandern* című Schubert-átiratok esetében vagy saját *Angiolin dal biondo crin* című dalának zongorás átdolgozásában. Az ilyen művekben a textúra és regiszter rendszerint strófánként változó. A *Canzonettá*ban a kezdő ritornell és a 13–14. ütembeli közjáték szóló bal kézre hangszerelése is a *Glanzzeit* dalátiratait idézi.

10 A repríz alkalmával ez utóbbi is a 22–23. ütemhez hasonló, kiírt *ritardandó*val végződik.

11 A záró gesztus az első devizát, valamint a főrészt lezáró ritornellt (Liszt művének 7–8. és 23–24. ütemét) visszhangozza.

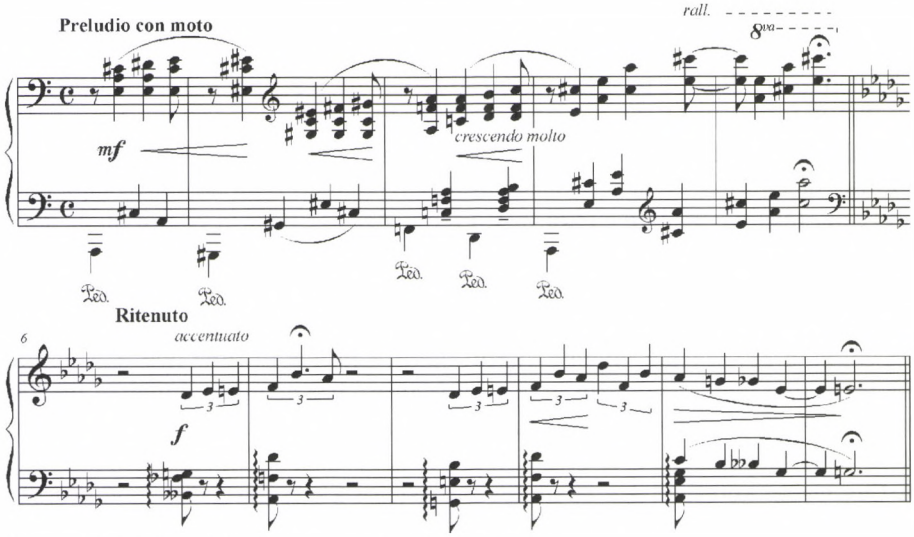
Vajon mi okból lehetett szüksége Lisztnek erre a különös átiratra? A válasz minden bizonnyal a kötet rendezőelvében keresendő. Egy Itália művészete előtt hódoló zongoraciklusból természetesen a zenei ihletés sem hiányozhatott, ezt képviselné Salvator Rosa *Canzonettája*, melyről Liszt maga úgy tudta, hogy a 17. századi olasz művész kompozíciója. Választásában közrejátszhatott, hogy Michelangelóhoz hasonlóan egyfajta *Gesamtkünstlert* tisztelhetett Rosa személyében. A nápolyi születésű olasz festő és költő, aki tehetséges színész is volt, a maga korában szokatlan művészi autonómiát vívott ki. Ezért – s talán sokoldalúsága miatt is – a 19. században a romantikus művész prototípusának tekintették, és számos mítosz szövődött alakja köré. Az a tévhit, miszerint Rosa zeneszerzőként is tevékenykedett volna, a 18. századi angol zenetörténész, Charles Burney nyomán terjedt el.[12] A Liszt által felhasznált, Rosának tulajdonított ária azonban, amelyet Burney is említ és idéz zenetörténeti munkájában, valójában egy évszázaddal későbbi: az ifjabbik Giovanni Bononcini (1670–1747) műve.

A *Canzonetta* kötetbeli szerepeltetését másfelől a ciklus tonális rendjében elfoglalt helye magyarázza. Az *Itália*-kötet darabjai ugyanis tervszerű hangnemi elrendezés szerint követik egymást: a *Sposalizió*tól a 123. Petrarca-szonettig a tételek tercláncot alkotnak. A nyitódarab E-dúrját a párhuzamos cisz-mollban álló *Il Penseroso* követi; még egy terccel alább ereszkedik a képzeletbeli skálán a *Canzonetta* A-dúrja – Liszt bizonyára a ciklus tonális rendje érdekében transzponálta ebbe a hangnembe az áriát. A terclánc iránya ezután megfordul: a 47. Petrarca-szonett Desz-dúrban, a 104. E-dúrban, a 123. Asz-dúrban van. A terclánc itt megszakad; az *Après une lecture du Dante* d-moll hangneme szokatlan tritonusz-relációban van a megelőző szonett Asz-dúrjával (ez talán összefügg azzal, hogy a *Dantéban* – a tétel pokoli jellegének megfelelően – motivikus anyagként jelentős szerepet játszik a diabolikus hangköz). Liszt azonban a hangnemváltást a *Dante-szonáta* elején moduláló bevezetéssel hidalja át, melyben a nyitóütemek sokkoló tritonuszait követően a mű első zárlata még a 123. szonett hangnemének *minore* változatában, asz-mollban van; a d-moll alaptonalitáshoz csak modulációk sorát követően, a tétel főtémájának 35. ütembeli indulásakor érkezünk el.

Hasonló átvezetés található a 47. szonett élén a *Canzonetta* alaphangneméből a szonett tonalitásába *(3. kotta, a 182. oldalon)*.

A *Benedetto sia il giorno* – a 47. szonett – ugyanis A-dúrban indul, s noha Desz-dúr alaphangneme (az enharmonikus Cisz-dúrban lejegyezve) már a 2. ütemben megjelenik, a bevezetés első szakasza még A-dúrban zárul (4–5. ütem). Csak a 6–11. ütem rögtönzésnek ható gesztusai, a tétel nyitómotívumának kétszeri megismétlése és harmóniai újraértelmezése után, a darab főtémájának 12. ütembeli indulásakor szilárdul meg a Desz-dúr. A tonika–alsómediáns kettősség nemcsak a bevezetésnek lényeges mozzanata, hanem a későbbiekben is fontos szerepet játszik a műben. A nyitóütemek pendant-jaként kétszer is megismétlődik a szonett vége fe-

12 Charles Burney: *A General History of Music*. Vol. IV. London: Payne, 1789, 155–168. Vö. Luigi Ferdinando Tagliavini: „Rosa, Salvatore" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 11. Kassel: Bärenreiter, 1963, 902–903. hasáb.



3. kotta: A *Benedetto sia il giorno* bevezetése (1–11. ütem)

lé a kezdő moduláció fordítottja: Desz-dúrból A-dúrba siklás, majd visszatérés az alaphangnembe (69–77. és 78–89. ütem).[13] A *Canzonetta* A-dúr hangneme ennélfogva szükséges előzménye a 47. szonett alapötletét képező tonális kettősségnek.

A két darab tonális összefüggése, valamint a kötet szervezőelve és hangnemi rendje alapján úgy tűnik, hogy a Bononcini-ária átirata nem önmagában lehetett érdekes Liszt számára, hanem a ciklus részeként nyer értelmet. Forrásaink azonban arra utalnak, hogy a művet csak az *Itália*-kötet keletkezéstörténetének viszonylag kései fázisában, 1849-ben komponálta meg a zeneszerző.[14] A második

13 A 85–88. ütemben Liszt tematikusan is visszautal a bevezetésre, a 6–9. taktus anyagát idézi fel.

14 Mueller érvelése (Mueller 1986, 158), miszerint a *Canzonetta* egyik fennmaradt kopistamásolatának (D-WRgs 60/I 14) olasz nyelvű címadása azt bizonyítaná, hogy a darab 1839-ben, Itáliában keletkezett volna, nem túl meggyőző. Liszt levelezése ezzel szemben arról tanúskodik, hogy a zeneszerző 1849. októberében, a vele baráti kapcsolatban álló német író-házaspár, Adolph Stahr és Fanny Lewald révén kapta meg a *Canzonettá*ban feldolgozott dallamot. „Das Lied von Salvator Rosa werden Sie durch unsere Freundin Fanny Lewald erhalten." [Salvator Rosa dalához Fanny Lewald barátnőnk révén fog hozzájutni] – írta Stahr Lisztnek október 14-én kelt levelében. (Lásd *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Hrsg. von La Mara. Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895, 123.) Október 29-én pedig a zeneszerző már az átirat elkészültéről értesítette Stahrt: „Ci-joint, mon cher Monsieur Stahr, la Canzonetta de Salvatore Rosa que Mr Kestner a eu la complaisance de m'envoyer d'après le désir que lui en avait exprimé Mademoiselle Lewald. J'y ajoute une nouvelle version pour Piano que je vous prie d'accepter en mémoire de nos bonnes heures de Helgoland. Ce très minime opuscule vous revient en quelque façon de droit, – et de toute façon ce m'est un véritable plaisir de vous l'offrir." [Mellékelten küldöm, kedves Stahr úr, Salvatore Rosa *Canzonettá*ját, amelyet Kestner úr szíveskedett elküldeni nekem, Lewald kisasszony óhajának megfelelően. Hozzáfűzök egy új zongorás változatot is, melyet fogadjon el, kérem, kedves helgolandi óráink emlékére. Ez az igen csekély művecske joggal illeti meg Önt, – és mindenképp igazi öröm számomra Önnek felajánlani.] (Lásd *Franz Liszt's Briefe*. Hrsg. von La Mara. Bd. VIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 60.)

Zarándokév genezisével kapcsolatos dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy a ciklus rendjét eleinte a véglegestől meglehetősen eltérően képzelte el Liszt.

Mint köztudott, az *Années de pèlerinage* második kötetének megkomponálásához az indíttatást Liszt és d'Agoult grófnő 1837–1839-es itáliai utazása adta. Az úti élmények és a kötet 1858-as megjelenése[15] között eltelt két évtized, valamint az a tény, hogy a második *Zarándokév*et a zeneszerző utóbb három darabból álló szupplementummal egészítette ki,[16] sejteni engedik, milyen küzdelmek árán született meg az *Itália*-kötet. A szupplementum címadása – *Venezia e Napoli. Supplément aux Années de pèlerinage 2de volume* – egyszerre fejezi ki a három tétel *Itália*-kötethez tartozását és attól elütő jellegét. A *supplément* szó meglehetősen kétértelműen cseng: ha pótlásként, pótkötetként értelmezzük, jelentheti, hogy még ez a kisciklus is integráns része a második *Zarándokév*nek; ám ha toldaléknak, kiegészítésnek értjük, óhatatlanul azt sugallja, hogy a három darab csupán függelék, másodlagos jelentőségű, nem szerves része a ciklusnak.

A *Supplément* darabjai bizonyos tekintetben a *Canzonetta del Salvator Rosa* rokonai; a három kompozíció ugyanis a *Canzonettá*hoz hasonlóan zenei eredetű benyomásokat képvisel, s ennek megfelelően kölcsönanyag feldolgozása. A nyitó *Gondoliera* egy olasz műkedvelő komponista, Giovanni Battista Peruchini lovag *La biondina in gondoletta* című dalának parafrázisa.[17] A középső kompozíció, a *Canzone* Rossini-dallamon alapul, az olasz zeneszerző *Otello* című operájának harmadik felvonásában elhangzó gondolásdal feldolgozása. A záró *Tarantella* több népszerű olasz dallamot is felhasznál; a mű négy kölcsönanyagon alapul, amelyeket egy francia származású, de Nápolyban működött zeneszerző, Louis Guillaume Cottrau korabeli gyűjteményéből merített Liszt.[18] Más vonatkozásban azonban a *Supplément* kompozíciói nagyon is eltérnek a *Canzonettá*tól: ezek a művek ugyanis népszerű dallamokat feldolgozó, bravura stílusban fogant zsánerkompozíciók.[19] Ramann szavai, amelyekkel a *Supplément*-t jellemzi, talán nemcsak saját véleményét, hanem a zeneszerző esztétikai értékítéletét is tükrözik, s mintha éppen azt lennének hivatva megmagyarázni, mi az, ami a *Venezia e Napoli* darabjait az *Itália*-kötethez kapcsolja, illetve attól megkülönbözteti:

15 Adolph Hofmeister: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen.* Leipzig: Hofmeister, 1834– [a továbbiakban: *HM*], 1858. november, 166. – A kötet a mainzi Schott kiadónál jelent meg, 13378.1–7-es lemezszámmal.

16 A *Supplément* ugyancsak a mainzi Schott cégnél jelent meg, 1861-ben; lemezszáma: 16500.1–3. A datáláshoz lásd *HM*, 1861. szeptember–október, 171.

17 A dallam közismert és népszerű volt a 19. században; Liszt mellett több más komponista is feldolgozta (többek között Beethoven, WoO 157/12); Chateaubriand pedig tudni véli, hogy a dalban megénekelt „biondina" Benzoni asszony, egy velencei hölgy, akivel 1833-as itáliai tartózkodása alkalmával személyesen is találkozott (*Mémoires d'Outre-tombe, Supplément, Sur Venise*, 14).

18 A dallamok Cottrau *Passatempi musicali* című gyűjteményéből származnak, amely az 1820-as évek elején látott napvilágot. Liszt zenei forrását Walter Schenkman azonosította: „The *Venezia e Napoli* Tarantella: Genesis and Metamorphosis." I–III. *Journal of the American Liszt Society* 6 (December 1979), 10–24.; 7 (June 1980), 42–58.; 8 (December 1980), 44–59.

19 A bravura-jelleg főként az első és harmadik darab sajátja.

Egy ezeknél [ti. az 1858-as *Itália*-kötet darabjainál] kevésbé értékes, ám szintén Itáliában keletkezett, zongoradarabokból álló gyűjtemény [...]. Jóhangzású és kifinomult szalondarabok, amelyekbe velencei és nápolyi dallamok vannak beleszőve.[20]

Ezek szerint az itáliai eredet, a darabokban feldolgozott nápolyi és velencei dallamok volnának azok, amelyek az 1858-as kötethez kapcsolják a *Supplément*-t. S a feldolgozás „kevésbé értékes" minősége, szalonjellege az, ami elválasztja: a *Gondoliera* virtuóz *cadenzái* (42., 61–64. és 87–91. ütem), fantasztikus figurációi (a 65–72. ütem légies trillái, fel-alá hullámzó futamokkal kombinálva a 73–86. taktusban), a *Tarantella* pengetős hangszert idéző repetíciói (38–53., 164–179., 267–272. és 334–352. ütem), plakátszerűen harsány tonális és fakturális kontrasztjai (lásd a 74–93. ütemeket és 145–163. ütembeli visszatérésüket), valamint a darabot lezáró, hatásvadász stretta (a 395. ütemtől).

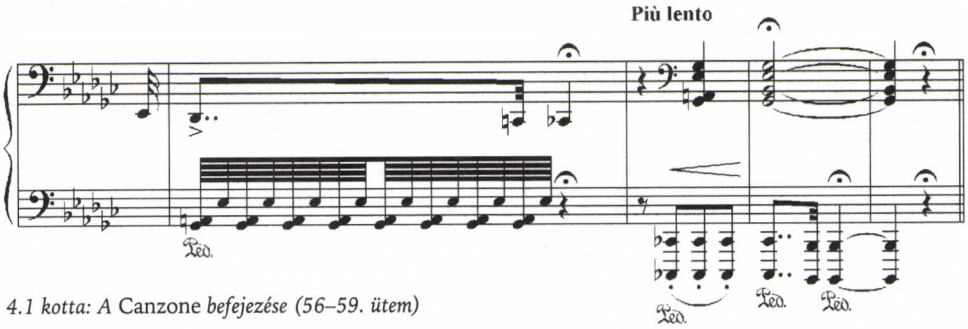
A *Supplément* ugyanakkor a hangnemi rend vonatkozásában meglehetősen hasonlóan épül fel, mint az 1858-as kötet; az egymást követő tételek itt is tercrelációban vannak egymással. A Fisz-dúr *Gondoliera* és a párhuzamos mollban álló *Canzone* (disz-moll, az enharmonikus esz-mollban lejegyezve) összefüggése a *Sposalizio–Il penseroso* tételpár viszonylatára emlékeztet. Szokatlanabb terckapcsolatban áll ezzel szemben a *Canzone* és az azt követő *Tarantella* (esz-moll / g-moll). A különlegesebb hangnemi kapcsolást itt is moduláció hidalja át *(4.1–2 kotta a szemközti oldalon)*.

Az esz-moll hangnemet már a *Canzone* befejezésekor bizonytalanná teszi az 57. ütem bővített kvintszext-akkordja, valamint az, hogy a záró tonikai akkord nem alaphelyzetben, hanem kvartszext-fordításban van. Ám a *Tarantella* nyitóütemei mintha még esz-mollban volnának: a *fiszt* az előzmények fényében enharmonikusan *gesznek* halljuk, s a mély fekvés, a sötét regiszter is a *Canzone* folytatásának tűnik. A sötét kavalkádból kibontakozó dallammenet hangjaiból *(esz–fisz–a–b–h–c–a–fisz)* azonban egy distanciális akkordot *(esz–fisz–a–c* szűk szeptim) hallhatunk ki, amely tovább rombolja az esz-moll tonalitást. A 13. ütemben induló *d-orgonapont* már az új hangnem, a g-moll megalapozása. A *Tarantella* bevezetésének funkciója ugyanakkor nem csupán a tonális átmenet megteremtése, hanem – mint Walter Schenkman találóan fogalmaz – *Vorahnungs-Introduction* is egyben.[21] A nyitó ütemekben rejtőző dallam ugyanis valójában nem más, mint a darab Esz-dúr szakaszában feldolgozott Cottrau-téma *(Fenesta vascia)* kezdetének a felismerhetetlenségig eltorzított változata *(4.3 kotta a szemközti oldalon;* vö. a 4.2 nyitóütemeivel).

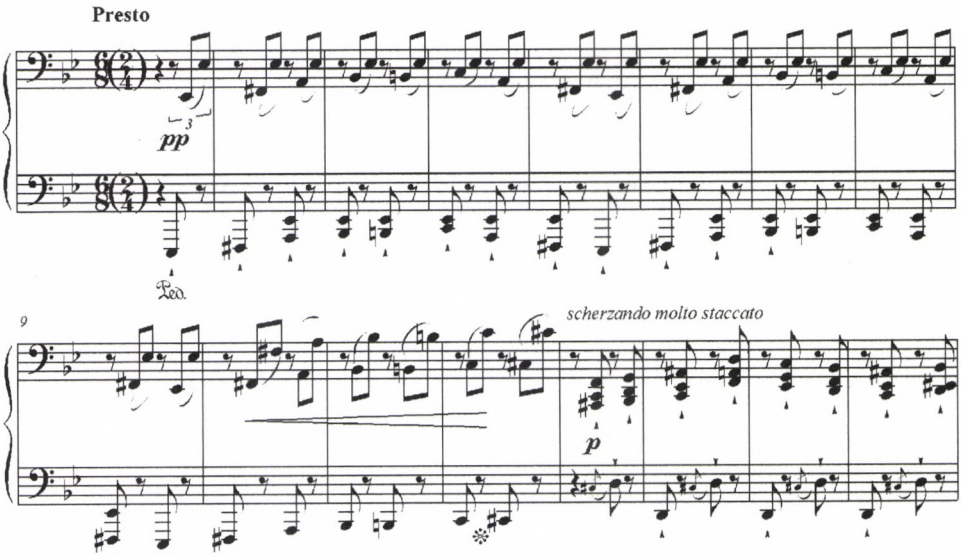
A második *Zarándokév* ciklusjellegének vizsgálata és Ramann monográfiájának fentebb idézett részlete mellett a sorozat keletkezéstörténetével kapcsolatos ismereteink segíthetnek megérteni, hogyan és miért kerülhetett a *Supplément* a kötet végére. A rendelkezésünkre álló források ugyanis arra utalnak, hogy a ciklus törté-

20 „Eine weniger als diese werthvolle, aber ebenfalls in Italien entstandene Sammlung von Klavierstücken [...] Sie sind wohlklingende und feingeistige Salonstücke, denen venetianische und neapolitanische Weisen eingewoben sind." Ramann, 539. Mint ismeretes, Ramann monográfiája a zeneszerző személyes közreműködésével készült.

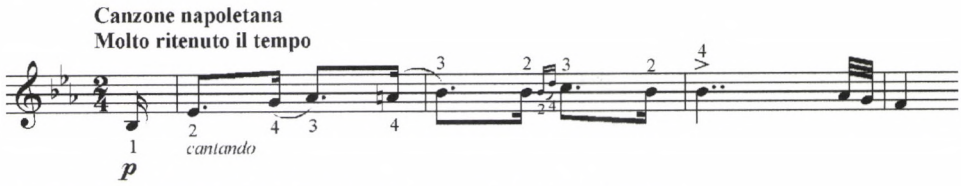
21 Schenkman: i. m. III, 44.



4.1 kotta: A Canzone *befejezése (56–59. ütem)*



4.2 kotta: A Tarantella *bevezetése (1–16. ütem)*



4.3 kotta: A Fenesta vascia*-dallam kezdete a* Tarantella *200–204. ütemében*

nete épp ilyen „kevésbé értékes" feldolgozásdarabokkal, köztük a függelék két darabjával kezdődik. Bár Ramann monográfiája szerint az *Itália*-kötet komponálása 1837 őszén, az *Après une lecture du Dante* megalkotásával vette volna kezdetét,[22] ebből mindössze annyi az igazság, hogy valóban 1837 őszére keltezhető a legkorábbi általunk ismert dokumentum, amely azt jelzi, hogy Liszt olasz dallamokat feldol-

22 Ramann, 462.

gozó zsánerdarabok megalkotására készül. Az 1837 októberében, a zeneszerző születésnapjának előestéjén papírra vetett levélben azt írja édesanyjának, hogy kérje el számára párizsi olasz emigráns ismerősétől, Belgiojoso hercegnőtől annak olasz dallamokat tartalmazó gyűjteményét.[23]

Liszt d'Agoult grófnőhöz írt, 1840. december 29-én kelt levelének részlete *expressis verbis* tanúsítja, amit az 1837 októberi dokumentum csupán sejteni enged: egy olasz év gondolata az *Album d'un voyageur* keretén belül merült fel először.[24] Hogy ez milyen darabokat tartalmazott volna, arról a weimari Liszt-hagyatékban fennmaradt, 60/I 19a jelzetű forrás nyújt felvilágosítást;[25] a Liszt által javított korrektúralevonat négy darabját ugyanis minden valószínűség szerint a tervezett olasz albumkötettel azonosíthatjuk.[26] A négy kompozíciót a Liszt-műjegyzékek félrevezető módon az 1861-es *Supplément* első megfogalmazásaként tartják számon,[27] annak ellenére, hogy egyetlen forrásunknak, az említett korrektúralevonatnak egyáltalán nincs címe.[28] Mindazonáltal fölöttébb valószínű, hogy ez az a mű, melyet Liszt 1841. május 20-án írt levelében *Canzone Veneziane* címmel említ Simon Löwy-nek, arra kérve barátját, tudakolja meg Haslingertől, mi lett a darabok kéziratának sorsa.[29] A zeneszerző műveinek egyik kézírásos jegyzéke azt is

23 „Soyez assez bonne pour faire un petit paquet des choses suivantes que vous porterez chez Mme Marliani – [...] 4° Un gros cahier d'Airs Suisses en Allemand et aussi si Herrmann est à Paris je desire qu'il demande à la Princesse Belgiojoso son *Cahier d'Airs Italiens-nationaux* que je n'ai pu me procurer ici. A son départ Herminie pourrait se charger de cela." [Legyen olyan jó, hogy összeállít nekem egy csomagot a következő dolgokból, amit elvisz majd Marliani asszonynak – [...] 4edszer Egy nagy füzetnyi svájci dallam németül, és ha Herrmann Párizsban van, azt szeretném, hogy kérje el Belgiojoso hercegnőtől *Cahier d'Airs Italiens-nationaux*-ját is, amit nem tudtam megszerezni itt. Induláskor Herminie elhozhatná ezeket.] Franz Liszt: *Briefwechsel mit seiner Mutter.* Hrsg. von Klára Hamburger. Eisenstadt: Kenad & Danek, 2000, 113–114.

24 „Vous me surprenez en me disant qu'il s'est vendu 32 exemplaires des *Fleurs mélodiques* – je commençais à en désespérer un peu – et ne comptais sur la vente que lorsque l'année italienne et hongroise aurait paru – ce qui sera à la fin de l'hiver." [Meglep, amit arról ír, hogy 32 példányt adtak el a *Fleurs mélodiques*-ból – már éppen kezdtem kissé kétségbeesni miattuk – és nem számítottam az eladásukra, csak majd ha az olasz és a magyar év megjelent, ami a tél végén esedékes.] Franz Liszt–Marie d'Agoult: *Correspondance.* Ed. par Serge Gut et Jacqueline Bellas [A továbbiakban: Gut–Bellas]. Paris: Fayard, 2001, 728.

25 A weimari Goethe- und Schiller-Archiv [a továbbiakban: D–WRgs] őrizetében.

26 A levonat lemezszáma – T.H.8221.(I–IV) – tanúsítja, hogy a daraboknak Haslingernél, az 1842-es *Album d'un Voyageur* kiadójánál kellett volna megjelennie 1840-ben; lásd Otto Erich Deutsch: *Musikverlags Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900* [a továbbiakban: Deutsch]. Berlin: Merseburger, 1961, 25. A ciklus azonban nem jutott el a publikációig, Liszt életében kiadatlan maradt.

27 R 10d; SW 159; LW A53.

28 Csupán a IV-ként számozott darab élén olvasható a „Tarantelles napolitaines" felirat.

29 „La conduite de Haslinger à mon égard est plus qu'inexplicable. Le cher homme fait une sottise dont il se mordra les pouces bientôt. N'importe; je ne veux pas oublier combien il m'a été dévoué pendant mon premier séjour à Vienne. Croiriez-vous qu'il ne m'a pas répondu une ligne *à 4 lettres* consécutives que je lui ai écrites? – Si vous passez sur le Graben *soyez assez bon pour lui dire* que je ne lui écrirai plus, mais que j'attends de sa probité d'homme d'affaires, sinon de son amitié deux lignes qui m'apprennent le sort de deux manuscrits (Hongroises, et Canzone Veneziane) que je lui ai envoyés." [Haslinger irányomban tanúsított magatartása több mint rejtélyes. A drága ember ostobaságot csi-

elárulja, hogy a nápolyi és velencei dallamok feldolgozásainak az *Album*ban „2de Année" felirattal kellett volna szerepelnie.[30] Az 1840-es ciklus darabjait azóta szokás *Venezia e Napoli*nak címezni a Liszt-irodalomban, hogy Feruccio Busoni felfedezte és bemutatta a levonat Liszt életében kiadatlanul maradt darabjait;[31] elterjedésére az adhatott alapot, hogy a négy tételből kettő valóban az 1861-es *Supplément* egy-egy feldolgozásdarabjának korai megfogalmazása.

A két mű egyike a levonat *Tarantelles napolitaines* feliratú záródarabja.[32] Függelékbeli, átdolgozott változata, amely már az egyes számú, francia *Tarantelle* illetve olasz *Tarantella* címet viseli, ugyancsak záró funkcióban szerepel, s a két ciklusban elfoglalt helye a kompozíció *Bravurstück*-jellegének ismeretében nagyon is érthető. A *Tarantelles napolitaines*-t terjedelme és a nagyforma igénye az *Album d'un voyageur* svájci zsánerkompozíciói közül a *Paraphrases* darabjaival rokonítja. Cottrau dallamaiból ugyanis Liszt lényegében nagyszabású triós formát alkotott *(1. ábra a 188. oldalon)*.

A g-moll hangnemű főrészt az első két kölcsönanyag feldolgozása képezi, melyet a harmadik dallamon alapuló Esz-dúr trió, majd a főrész visszatérése követ (a középrész, illetve a főrész visszatérésének vége virtuóz *cadenzá*ba torkollik).

nál, de nemsokára megbánja majd tévedését. Nem baj, én nem akarom elfelejteni, milyen odaadó volt hozzám első bécsi tartózkodásom alkalmával. Elhiszi nekem, hogy négy egymást követő levelemre, amit neki írtam, egy sort sem válaszolt? Ha a Grabenen jár, *legyen olyan jó, és mondja meg neki,* hogy nem írok neki többet, de – ha barátságára nem is – üzletemberi feddhetetlenségére számítva várok tőle két sort, amelyek tudatják velem, mi lett a sorsa annak a két kéziratnak (Hongroises és Canzone Veneziane), amelyeket elküldtem neki.] *(Franz Liszt's Briefe.* Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf Härtel, 1893, 43.). A kiadatlanul maradt darabokat tartalmazó korrektúralevonat és a levél szövege alapján arról lehet szó, hogy Liszt közvetlenül a publikációt megelőzően visszavonta a művet; Haslinger barátságtalan magatartása bizonyára ennek tudható be.

30 D–WRgs 60/Z 15, 5v. Az August Conradi által letisztázott, Liszt javításait tartalmazó katalógus szerint az *Album d'un voyageur* kiadatlan második része a „2de Année. Canzone Veneziane. Tarantella napolitana." című kötet. A műjegyzéket Mueller 1848–1849-re keltezi, lásd Mueller 1992, 239–241.

31 Lásd José Vianna da Motta előszavát a régi Liszt-összkiadás megfelelő kötetéhez: *Franz Liszts Musikalische Werke.* Bd. II/5. Hrsg. von José Vianna da Motta. Leipzig: Breitkopf Härtel, 1917, III–IV.

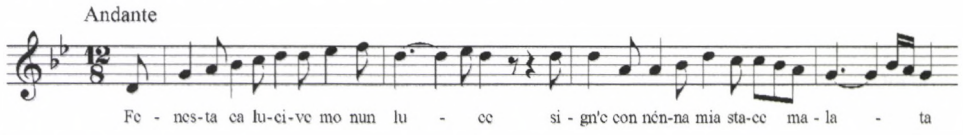
32 A cím többes száma arra utalhat, hogy a mű több kölcsönanyagot dolgoz fel. A darab keletkezéstörténetéről mindössze annyit tudunk, hogy már 1839. november 9. előtt elkészülhetett. E napon kelt levelében a zeneszerző ugyanis arra kérte d'Agoult grófnőt, hogy küldje el neki a *Tarantelles* kéziratát: „À propos – envoyez-moi plus tôt par l'ambassade à Vienne [...] La grande Tarantelle [...]" (Gut–Bellas, 405.). 1840. szeptember 22-én pedig már arról értesítette, hogy éppen kiadásra készíti elő a darabot: „[...] j'ai [...] préparé pour l'impression les Tarantelles." (Gut–Bellas, 645.). A mű ősbemutatója jelenlegi ismereteink szerint 1840. január 6-án, Liszt egyik pesti hangversenyén zajlott le. (Lásd Dömötör Zsuzsa–Kovács Mária: „Liszt Ferenc magyarországi hangversenyei 1839–40." In: *Liszt tanulmányok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 50.) Lehetséges azonban, hogy már 1839-ben is játszotta, mert az *Allgemeine Musikalische Zeitung* említi, hogy Liszt bécsi hangversenyeinek műsorán szerepelt egy „Neapolitanische Tarantellen" című darab. (Lásd *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42/1 (29. Januar 1840), 92.) Többször találkozunk a mű címével Liszt 1840-es németországi koncertjeinek programján (lásd Michael Saffle: *Liszt in Germany 1840–1845. A Study in Sources, Documents and the History of Reception.* New York: Pendragon Press, 1994, 229–232.), de a zeneszerző d'Agoult grófnőhöz írt, 1840. május 18-án kelt levele is arra utal, hogy a mű meglehetősen népszerű lehetett. „Tout le monde est ravi." – írta Liszt a *Tarantelles* fogadtatásáról a kompozíció egy zárt körű előadásáról tudósítva. (Lásd Gut–Bellas, 595.)

Témaszakasz / kölcsönanyag	Ütemszám	Hangnemi terv	Nagyforma
domináns orgonapont	1–13	g	Bevezetés
Fenesta ca lucive	14–47		
Lo Guarracino	48–87		
Fenesta ca lucive	87–111		
Fenesta vascia	112–270	Esz	B
	(228–243)	(E)	(a végén modulációk és *cadenza*)
domináns orgonapont	271–286	asz, g	Visszavezetés
Fenesta ca lucive	287–320	g	A'
Lo Guaracino	321–360		(a végén modulációk
Fenesta ca lucive	360–416		és *cadenza*)
Fenesta vascia	417–493	G	B metamorfózisai
Michelemmà	494–545		Stretta
kóda	546–573		

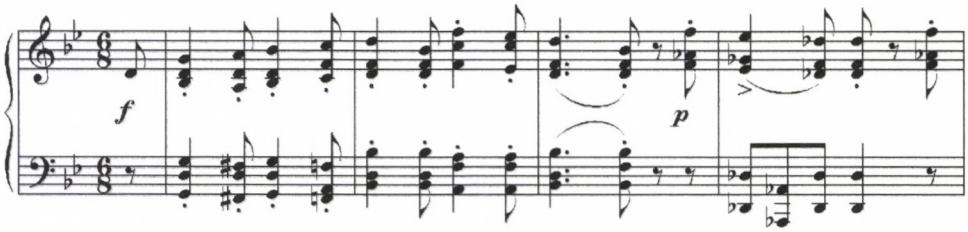
1. ábra: A Tarantelles napolitaines *(Canzone Veneziane, 1840) elemző vázlata*

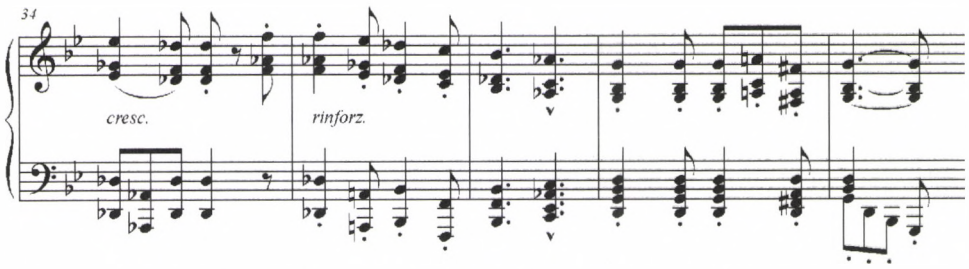
Ezután ismét a középrész témája tér vissza, de teljesen megváltozott karakterrel, háromféle alakban is – a karaktervariációk az alaptonalitás *maggiore* változatában, G-dúrban hangzanak el. A művet záró fergeteges stretta – a negyedik tarantelladallam feldolgozása és az azt követő kóda – szintén ebben a hangnemben marad.

A parafrázis szerkezetét tovább bonyolítja, hogy a darabhoz Liszt orgonapontos bevezető ütemeket komponált, s az orgonapont visszavezetésként a főrész visszatérése előtt is megjelenik, ám először nem g-mollban, hanem egyfajta álrepríziként, asz-mollban. A leszállított II. fok – a feldolgozott dallamok nápolyi eredetével összhangban – egyébként is fontos szerepet játszik a műben. A nápolyi mollban induló álrepríz mellett ezt példázza a *Fenesta ca lucive* dallam feldolgozása is *(5.1–2 kotta lent, és folytatása a szemközti oldalon)*.



5.1 kotta: A Tarantelles napolitaines*-ben felhasznált* Fenesta ca lucive*-dallam kezdete*

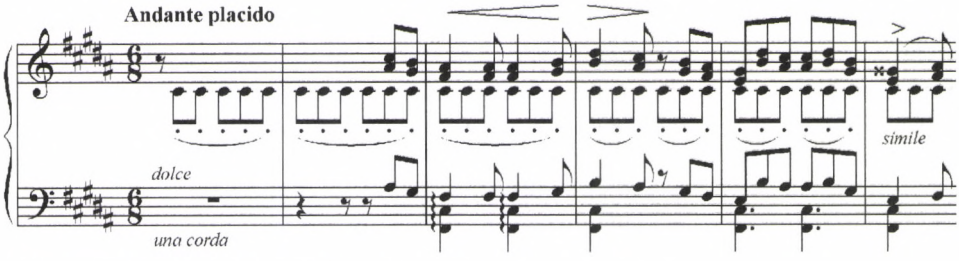




*5.2 kotta: Ugyanez a dallam Liszt feldolgozásában (*Tarantelles napolitaines, *30–38. ütem)*

E téma Cottrau-féle eredetijében ugyanis nem szerepel nápolyi fordulat; a 36. ütem *marcató*val kiemelt nápolyi harmóniája Liszt változtatása, akárcsak a zavarba ejtő tritonusz-kapcsolat (g-moll–Desz-dúr), melynek hallatán a korabeli hallgatóság döbbenten kaphatta fel a fejét.[33] A leszállított II. fok a célja annak a modulációnak is, mely a középrészben felhasznált *Fenesta vascia*-dallam feldolgozását fűszerezi (228–243. ütem, E-dúr, szemben a trió Esz-dúr hangnemével). Amikor Liszt az 1861-es *Supplément* megjelenése előtt átdolgozta a darabot, alapvető változtatásokat eszközölt annak formatervén. Teljes egészében elhagyta a *Fenesta ca lucive* és a *Lo Guarracino*-dallamot feldolgozó főrész reprízét; a *4.2 kottán* bemutatott moduláló bevezetés (1–12. ütem) viszont a korábbi változatban még nem szerepel. Erre az újonnan komponált részre éppen amiatt lehetett szükség, mert az 1861-es ciklusban már nem a Fisz-dúr gondolásdal, hanem a Rossini-mű esz-moll hangnemű parafrázisa előzi meg a darabot.

A *Tarantelles*-lel szemben a *Supplément*-ba átvett másik mű, a *La biondina in gondoletta* 1840-es feldolgozása inkább az *Album d'un voyageur* rövidebb zsánerdarabokat tartalmazó második részével, a *Fleurs mélodiques des Alpes* darabjaival rokon. Dudabasszusával és 6/8-os lüktetésével, valamint tercelő többszólamúságával és egyszerűbb tonális tervével a népies, pasztorális hang uralja a darabot *(6. kotta)*.



6. kotta: A Gondoliera *1840-es megfogalmazásának kezdete (1–6. ütem)*

33 Az *5.1–2 kottát* összevetve az is feltűnhet, hogy Liszt az eredeti dallamnak csupán a kezdetéhez ragaszkodott, és a Cottrau-téma frázisszerkezetét is újraírta.

A jobb kéz belső szólamának szüntelenül, egészen a 18. ütemig pulzáló *cisz'*-hangja és a tercelő második szólam basszusbeli oktávkettőzése azonban schuberti hangzást kölcsönöz Liszt zongoraletétjének. Az eredeti dallam *dreiteilige Liedform*-ját a zeneszerző variált ismétlésekkel gazdagította. A nyitó szakasz repríze, illetve a repríz variált ismétlése alkalmával a tercek decimává, a *cisz'*-orgonapont pedig trillává alakul át, ami tovább fokozza a letét sajátosan lebegő hangzását.

A mű 1861-es, átdolgozott változatában Liszt az újonnan komponált bevezetés és utójáték révén teljesen más hangulatú keretbe helyezi a gondolásdal feldolgozását. *(2. ábra;* a félkövérrel szedett részek a korábbi változathoz képest új formarészeket jelzik.)

Ütemszám	Formarész	Hangnemi terv
1–16	**bevezetés**	**?** **Fisz**
17–24	A	Fisz
25–32	A variált ismétlése	
33–42	B (a végén *cadenza*)	→ Cisz, → Fisz
43–50	A variált repríze	
51–64	B variált ismétlése (a végén *cadenza*)	→ Cisz, → Fisz
65–72	A reprízének variált ismétlése	
73–91	**A újabb variánsa, amely a 80. ütemtől szekvenciás ismétlésbe, 85.-től az új utójátékhoz átvezető *cadenzá*ba torkollik**	
92–119	**kóda**	

2. ábra: Venezia e Napoli, *a* Gondoliera *elemző vázlata*

Az új keretnek köszönhetően a korábbi feldolgozás pasztorális hangjával szemben itt inkább elégikus tónus uralkodik, a népies intonáció rovására pedig tovább erősödik a feldolgozás artisztikus jellege. A bevezetés metrikai és hangnemi bizonytalanságban indul: a mű súlytalan ütemrészen, hiányos akkorddal kezdődik. Csak a 2. ütemben, a jobb kéz hullámzó figurációjának megjelenésekor derül ki, hogy a basszusban ringatózó *cisz-* és *e*-hangok nem mollhármas, hanem egy A-dúr szextakkord alkotórészei. Az akkordfordítás, a *cisz* exponált szerepe azonban már kezdettől fogva sejteti, hogy a kompozíció alaphangneme nem az A-dúr lesz. A szextakkord előbb bővített hármassá alakul át *(cisz–eisz–a* az 5. ütemben), majd a 10. taktusban végre megszületik a darab Fisz-dúr alaphangneme. A szintén újonnan komponált kódának mollbeli harmóniák (94–95., 98–99., 101., 103. ütem) és a művet lezáró modális akkordmenetek (I., VI., és III. fokú hármashangzatok váltakozása a 104–119. ütemben) kölcsönöznek elégikus jelleget. A bal kéz mély *Fisz* hangjai pedig mintha távoli harangszót idéznének, amely fokozatosan a messzeségbe vész, a mű végére egészen ***pppp***-ig halkul.

Az a tény, hogy az 1840-es korrektúralevonat darabjai kiadatlanul maradtak, s közülük két tétel átdolgozott formában utóbb a második *Zarándokév* függelékének ré-

sze lett, jól mutatja, milyen alapvető átalakuláson ment keresztül az Itáliához kapcsolódó zongoraciklus koncepciója 1837 és 1858 között. E koncepcióváltás legkorábbi dokumentuma tudomásunk szerint a zeneszerző 1840. szeptember 20-án kelt, Henri Lehmann-nak írt levele,[34] melyben Liszt először említi, hogy egy több kötetes, *Années de pèlerinage* címet viselő sorozatot kíván megjelentetni.[35] A zeneszerző azon terve, miszerint a levélben említett *Mes années de pèlerinage* egyike Itáliához kapcsolódik majd, 1841 nyarától kezdve dokumentálható. Ez év május 9-én jelent meg a *Revue et Gazette musicale de Paris* című zenei folyóiratban François-Joseph Fétis cikke, melyből a lap korabeli olvasóközönsége először értesülhetett arról, hogy Liszt három kötetből álló, Svájc, Itália és Németország inspirálta sorozatot fog publikálni *Trois années de pèlerinage,* illetve *Trois années de pérégrination* címmel.[36] Fétis értesülését két további, ugyancsak 1841 nyarára keltezhető forrás is megerősíti: Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*jának 1841. június 4-én kelt híradása,[37] va-

34 „Vous ai-je jamais joué mon *Fragment Dantesque?* Je ne crois pas. Bon gré mal gré je le publierai à l'entrée de l'hiver avec la première de *Mes années de pèlerinage.*" [Játszottam-e Önnek valaha *Dante-töredékemet*? Nem hiszem. Akár tetszik, akár nem, a tél kezdetén megjelentetem majd *Zarándokéveim* első kötetével együtt.] Solange Joubert: *Une correspondance romantique: Mme d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann.* Paris: Grasset, 1947, 128.

35 Tudomásunk szerint ebben a levélben szerepel elsőként az *Années de pèlerinage* cím. Bár José Vianna da Motta a régi Liszt-összkiadás II/4. kötetének előszavában (*Liszt Ferenc Zeneművei.* II/4. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916, III.) olyan 1838-as vagy 39-es keltezésű, Richault párizsi kiadóhoz írt Liszt-levelekről tesz említést, melyekben a zeneszerző *ma première Année de pélerinage*-ról [sic], sőt, többes számban, *ces malheureuses Années de Pélerinage*-ról ír [sic], ilyen dokumentumok mindeddig nem kerültek elő. Vianna da Motta adatainak pontosságát megkérdőjelezi, hogy ő maga nem látta a forrásokat (Richault jogutódja, a párizsi Costallat & Cie. cég tájékoztatására hagyatkozott), valamint megjegyzi, hogy az említett leveleken az évszám nehezen olvasható. A Richault-kiadás publikációs dátumát illetően is téved, mivel azt – ugyancsak a Costallat-cégre hivatkozva – szintén korábbra, 1840 előttre keltezi.

36 „Un ouvrage immense inédit, dont les différentes parties réunies forment environ douze ou quinze cents pages de musique, et qui a pour titre, je crois, *Trois années de pélerinage* [sic] ou de *pérégrinations,* est l'oeuvre où Liszt a déposé ses pensées sous leurs nouvelles formes. La première partie renferme les souvenirs de la Suisse; la seconde, de l'Italie; la dernière, de l'Allemagne. Le célèbre pianiste m'a fait entendre quelques-unes des inspirations de cet oeuvre, et j'ai dû lui rendre la justice de déclarer qu'il y a pris une position très élevée dans l'art. Peut-être, lorsque l'ouvrage sera publié, dira-t-on que le compositeur y a mis l'orchestre plutôt que le piano dans la conception habituelle d'instrument; mais je ne sais si sette objection ne sera pas plutôt un éloge qu'une critique." [A munka, melyben Liszt gondolatait új formákban fejezte ki, egy hatalmas, kiadatlan mű, melynek különböző részei együttvéve mintegy 1200-1500 oldalnyi zenéből állnak, s melynek címe, azt hiszem *Trois années de pèlerinage* vagy *pérégrination*. Az első rész svájci emlékeket foglal magában; a második itáliaiakat; az utolsó németországiakat. A neves zongoraművész megosztotta velem e munka egyes ötleteit, s el kellett ismernem, hogy igen kiemelkedő helyre tett szert a művészetben. Ha a mű megjelenik, talán azt mondják majd, a zeneszerző inkább zenekarra írta, mintsem zongorára a szó szokott értelmében; ám nem tudom, hogy ez az ellenvetés nem lesz-e inkább dicséret, mint kritika.] François-Joseph Fétis: *„Études d'exécution transcendante* pour le piano, par Franz Liszt." – Idézi: Pierre-Antoine Huré–Claude Knepper: *Liszt en son temps. Documents choisis.* Paris: Hachette, 1987, 290–291.

37 „Franz Liszt's letzte Compositionen sollen unter dem Titel: Trois années de peregrination in drei Bänden erscheinen und Erinnerungen an die Schweiz, Italien und Deutschland enthalten." [Úgy hírlik, Liszt legutóbbi kompozíciói *Trois années de peregrination* címmel három kötetben jelennek meg, és svájci, itáliai valamint németországi emlékeket tartalmaznak.] *Neue Zeitschrift für Musik* 14/48 (4. Juni 1841), 194.

lamint a Richault által publikált *1re Année de Pèlerinage* 1841 júliusában napvilágot látott kiadásának egy berlini példánya, melynek sorozatcímlapján „2.e Année Italie" felirat utal a tervezett folytatásra.[38]

A *Revue et Gazette musicale* és a *Neue Zeitschrift für Musik* olvasói azonban még jó ideig hiába várhatták az olasz *Zarándokév*-kötet megjelenését; 1858-ig, az *Itália*-ciklus végleges megfogalmazásának publikációjáig mindössze egyetlen olyan kiadvány látott napvilágot Liszt neve alatt, mely a későbbi sorozattal kapcsolatba hozható: a Petrarca-szonettek 1846-os kiadása. Mint ismeretes, a három szonett vokális verzióban és zongoraátiratban is megjelent ekkor.[39] Ám – nem hangsúlyozhatjuk eléggé – e kiadások egyikének címlapján sem olvasható arra vonatkozó utalás, hogy füzetei egy *Années de pèlerinage* című sorozat *2.e Année Italie* kötetének részét képeznék. Úgy tűnik, Liszt ekkor még nem gondolt arra, hogy a tervezett *Itália*-kötetbe felvegye a szonetteket.[40]

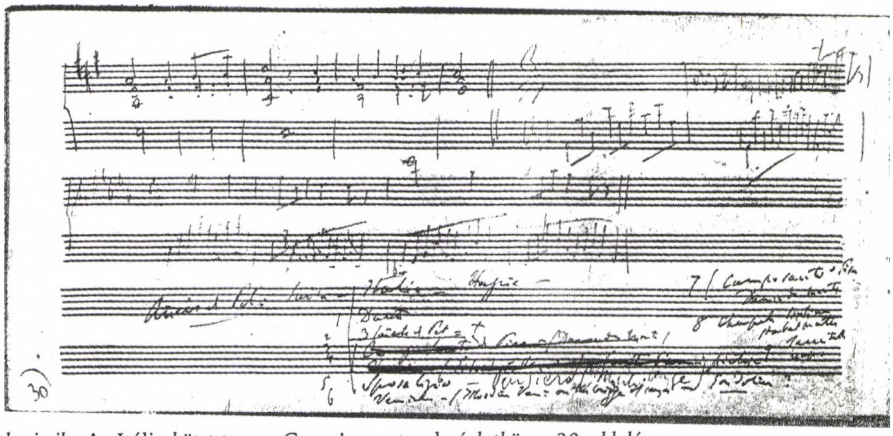
---

38 A berlini Deutsche Staatsbibliothekban őrzött kotta jelzete: Busoni Sammlung 16, lásd Kroó, 55. A címlap fakszimiléjét lásd uott 6. Richault kiadása a párizsi Bibliothèque Nationale de France-ban őrzött köteles példány (jelzete: Ac.p.1704) alapján keltezhető, melynek címlapján a deponálás dátuma „Dépôt 1841-Juillet".

39 A dalokat a bécsi Haslinger adta ki, T.H.10.094–10.096-os lemezszámmal. A datáláshoz lásd Deutsch, 25. A zongoraátiratok három kiadónál is napvilágot láttak: Haslinger mellett a milánói Ricordi, valamint a párizsi Latte kiadásában. A zongoraátiratok Ricordi-féle kiadásának lemezszáma 18846–18848, a Haslinger-kiadásé 10.091–10.093; a datáláshoz lásd Deutsch, 25. Latte kiadásában csupán a 104. szonettből ismerünk fennmaradt példányt (a párizsi Bibliothèque Nationale de France őrizetében, jelzete: Ac.p.1714) B.L.3771-es lemezszámmal, melynek címlapján a deponálás dátuma 1846. augusztus.

40 Bár lehetséges, hogy – Ramann állításának megfelelően – már az itáliai utazás idején foglalkoztatta Lisztet Petrarca-megzenésítések gondolata (Ramann, 538–539.), a dalok és átiratai megalkotása forrásaink alapján az 1840-es évekre tehető. Első ismert adatunk, amely Petrarca-szonettek megkomponálásának szándékát jelzi, Liszt titkárának, Belloninak 1842. január 1-én kelt írása a kiadó Heinrich Schlesingerhez, amely szerint a zeneszerző az olasz költő verseinek kiadását igényli: „Mr. Liszt désire avoir les rimes et les sonnets de Pétrarque et les lettres d'un voyageur de George Sand." [Liszt úr szeretné megkapni Petrarca költeményeit és szonettjeit, valamint az *Egy utazó leveleit* Georg Sandtól.] (D–WRgs 59/132, 2). Legközelebb Liszt 1843. szeptember 18-án kelt, ugyancsak Schlesingerhez írt levelében hallunk a szonettekről: „Die nächsten 6 oder wenigstens 5 werden wahrscheinlich Petrarchs Sonetten werden [...]" [A következő 6 vagy legkevesebb 5 [ti. dal] valószínűleg Petrarca-szonett lesz majd] – írja Liszt a kiadónak (*Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. by Michael Short. New York: Pendragon, 2003, 266.). Ám a levél szövege azt mutatja, hogy a zeneszerző még ekkortájt sem határozta el magát sem a darabok számát, sem azok hovatartozását illetően. A szövegkörnyezet és a véglegestől eltérő szám azt sugallja, a műveket ekkor még feltehetőleg nem a készülő olasz *Zarándokév*ébe, hanem vélhetőleg *Buch der Lieder* című kétkötetes dalsorozatának folytatásául szánta. A sorozat első kötete, amely 1843-ban jelent meg Schlesingernél – a záró *Angiolin dal biondo crin* című olasz dalt leszámítva – német *Lied*ek gyűjteménye, az 1844-ben megjelent második rész pedig francia *mélodie*-kat, Hugo-versek megzenésítéseit tartalmazza; mindkét kötet 6-6 dalt foglal magában. Az említett Liszt-levél mellett a *Buch der Lieder* első kiadásának sorozatcímlapján olvasható „3 Bände"-felirat is utal a tervezett folytatásra – feltehetőleg ez tartalmazta volna a Schlesingernek beharangozott új kompozíciókat, az 5 vagy 6 Petrarca-megzenésítést. – A szonettek fennmaradt zenei forrásai közül feltehetőleg a *Benedetto sia il giorno* autográf fogalmazványának keltezés nélküli töredéke a legkorábbi, amely a 47. szonettnek a későbbi kéziratos és nyomtatott forrásoktól teljesen eltérő, Asz-dúr hangnemű, utóbb elvetett vokális megzenésítését tartalmazza (D–WRgs 60/D 77). Ez az elvetett, töredékes megzenésítés arra utal, hogy Lisztnek csak többszöri próbálkozást követően sikerült a kompozíció

Arról, mit szánhatott az olasz *Zarándokév*be, pontosabb ismeretekkel csupán az 1840-es évtized végéről rendelkezünk. A készülő kötet darabjairól a zeneszerző úgynevezett *Ce qu'on entend*-vázlatkönyvének egyik bejegyzése szolgál felvilágosítással, mely egy háromrészes *Années de pèlerinage*-ciklus koncepcióját, illetőleg a sorozat *Itália*-kötetének tervét örökítette meg számunkra *(1. fakszimile)*.[41]



1. fakszimile: Az Itália-*kötet terve a* Ce qu'on entend-*vázlatkönyv 30. oldalán*

A feljegyzés szövegét már Mueller közzétette 1992-es tanulmányában,[42] saját olvasatunk azonban néhány ponton lényegesen eltér az övétől *(a fakszimile feloldását és Mueller olvasatát lásd a következő oldalon)*.

A vázlatkönyvbejegyzést Mueller 1844–45 körülre, a Petrarca-szonettek komponálásának idejére keltezi;[43] Kaczmarczyk Adrienne feltételezése szerint ezzel szemben valamikor az 1850-es évek elején keletkezett volna.[44] Mueller datálása több tényező alapján is valószínűtlenül korainak tűnik. Mint láttuk, a Petrarca-szonettek 1846-os kiadása nem arról tanúskodik, hogy Liszt a készülő *Itália*-kötetbe

megalkotása. A szonett 1846-ban publikált megfogalmazásának rendószerűen visszatérő témáját 1844 táján jegyezhette fel Lichnowsky-vázlatkönyvében (D–WRgs 60/N 8, 24. oldal; ugyanitt a 28. oldalon olvasható bejegyzés keltezése: „Pau / 8 Octobre / 44"), ám még ekkor sem dőlt el minden. A vázlatkönyv a *Benedetto* jól ismert alaptémájának feljegyzése mellett, egy olyan „Petrarq[ue]" feliratú dallamot is tartalmaz, amely ebben a formában nem került felhasználásra. A szonettek keletkezéstörténetével kapcsolatos adataink alapján úgy tűnik, minden bizonnyal hitelt érdemlő lehet az idős Liszt Ramannak tett nyilatkozata, miszerint a három kompozíció első megfogalmazását csak a publikációt megelőző évben, 1845-ben fejezte be; lásd Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. von Arthur Seidl. Mainz: Schott's Söhne, 1983, 41–42.

41 D–WRgs 60/N 1, 30. oldal.

42 Mueller 1992, 235.

43 Mueller 1992, 238. Korábbi munkájában azonban még 1847–1849 közöttre datálja, lásd Mueller 1986, 149.

44 Kaczmarczyk Adrienne: „Liszt, Lamennais und der Totentanz." [a továbbiakban: Kaczmarczyk] *SM* 43/1–2 (2002), 63. A tanulmány magyar változatában 1850–1853 közöttre keltezi a feljegyzést, lásd Kaczmarczyk Adrienne: „Holbein contra Orcagna." *Muzsika* 44/10 (2001. október), 23.

Années de Pel: Suisse – Italie – Hongrie –
1 Dante
2 3 Sonnets de Pet: +
3 ~~Campo Santo di Pisa – (Danse des Morts)~~
4 ~~Venise (I stood in Venice) – Canto l'armi pietose~~
5 Sposalizio – Pensiero (Mich. Ange)
6 Venise – (I stood in Ven: on the bridge of seyes [*sic*] – Gondolier?
[új oszlop, jobbra:]
7 (Campo Santo di Pisa Danse des morts
8 Chapelle Sixtine
Stabat mater
9 Tarantelle nap:[45]

Az 1. fakszimile szövegének feloldása

szánta volna ekkortájt a darabokat. A feljegyzés kontextusa is Mueller feltételezése ellen szól, tekintve, hogy a sorozatterv a weimari periódus első szimfonikus kompozícióihoz, a *Ce qu'on entend sur la montagne* és a *Tasso* szimfonikus költeményekhez, a *Forradalmi szimfónia*hoz, valamint a *Funérailles*-hoz tartozó vázlatok környezetében maradt fenn. A terv 1852-nél későbbi semiképp sem lehet; egy Joachim Raffhoz címzett Liszt-levél tanúsága szerint ekkorra már kialakult az *Itália*-kötet végleges elrendezése.[46] A vázlatkönyvben említésre kerülő kompozíciók

45 Mueller olvasata a következő:
Années de Pel: Suisse–Italie–Hongrie
1 Dante
2 3 Sonnets de Pet = +
3 ~~Campo Santo di Pisa–Danse des Morts~~
4 Venezia (Milan–Venezia) Canto d'amori
5 Sposalizio–Pensiero (Mich-Ange)/pictore
6 Venise – ([illegible] in Ven: ... [illegible]/Gondolier?
7 Campo Santo di Pisa/Danse des Morts
8 Chapelle Sistine/Stabat Mater
9 Tarantelle nap.

46 „Peters meine besten Grüsse bestellen. [...] Années de Pélerinage – Schweiz und Italien – 2 Bände ungefähr 150 Drukseiten – in 15 Nummern (Fantasie Stüke) getheilt – Die letzten Nummern Petrarca Sonette (3–) und Dante Fantasie." [Petersnek legszívélyesebb üdvözletem. [...] Années de Pélerinage – Svájc és Itália – két kötet mintegy 150 nyomtatott oldal – 15 számból (fantáziadarabból) áll – Az utolsó számok a Petrarca-szonettek (3–) és a Dante-fantázia.] (Helene Raff: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe." *Die Musik* I, 2, (1902), 692.) Bár a két kötet darabjainak száma valójában 16, a levél megfogalmazása egyértelműen jelzi, hogy a szonettek és a *Dante-szonáta* ekkor már a ciklus végén foglalnak helyet. Jóllehet a dokumentum keltezetlen, minden bizonnyal több hónappal 1852 októbere előtt íródott. „Anfragen wegen der Faust-Recitation – ob und wann wir die Partitur von Spohr's Faust [...] beziehen können – Ich wünschte bald die Copiaturen vornehmen zu lassen, da die Oper anfangs nächster Saison gegeben wird –" [Érdeklődni a Faust-előadás miatt – beszerezhetjük-e és ha igen, mikor Spohr Faustjának partitúráját [...]. Szeretném hamar elvégeztetni a kottamásolást, mert az operát a következő évad elején adni fogjuk –] – írja Liszt a levél elején. Márpedig Spohr *Faust*ját 1852. október 24-én mutatták be Weimarban. (Lásd Alan Walker: *Liszt Ferenc. 2. A weimari évek 1848–1861.* Ford. Rácz Judit. Budapest: Editio Musica, 1994, 280.)

fényében azonban még az 1850-es évek elejére való keltezés is késeinek tűnik; a Liszt által feljegyzett címek alapján mi inkább 1849-re következtetünk.

A sorozatterv egyetlen darab kivételével a későbbi *Itália*-kötet valamennyi kompozícióját felsorolja, ugyanakkor e művek ciklusban elfoglalt helye még meglehetősen különbözik az 1858-astól. A második *Zarándokév*et záró *Dante-szonáta* e koncepcióban még nyitódarabként szerepel; ezt követné a három Petrarca-szonett zongoraátirata, amely ekkor már vitathatatlanul a kötet részét képezi. A *Sposaliziót* a kötet végleges rendjéhez hasonlóan e terv szerint is az *Il penseroso* követi; a mű címének beiktatása azonban utólagos hozzáadás.[47] Az 1858-as ciklus egyetlen olyan darabja, amely nem szerepel a koncepcióban, a *Canzonetta del Salvator Rosa*. Az a tény, hogy e kompozíció címét a *Ce qu'on entend*-vázlatkönyv nem említi, megerősíteni látszik, hogy a különös átirat utólagos hozzáadás az *Itália*-kötethez; egyszersmind azt sejteti, hogy a sorozattervet 1849 októbere, a *Canzonetta* megkomponálása előtt vethette papírra a zeneszerző.

A vázlatkönyvbejegyzés azonban több olyan darabot is a második *Zarándokév* részeként említ, amely utóbb nem került be a kötetbe. A szóban forgó címek azt mutatják, hogy Liszt még ekkor, a feljegyzés keletkezésének idején sem mondott le teljesen a zsánerkompozíciókat, illetve feldolgozásdarabokat tartalmazó ciklus koncepciójáról; az utóbb kihagyott darabok mindegyike (feltételezve, hogy helyesen értelmezzük a felsorolt címeket) zenei kölcsönanyag parafrázisa. A *Campo Santo di Pisa – Danse des morts* feljegyzés tanúsága szerint a zeneszerző ekkor még a készülő *Haláltánc*ot – vélhetőleg a mű szólózongorára írt változatát – is a ciklusba szánta.[48] A *Tarantelle nap*[olitaine]-ben minden bizonnyal az 1840-es korrektúralevonatban és az 1861-es *Supplément*-ban egyaránt zárótételként szereplő bravúrdarabot tisztelhetjük. Mueller értelmezése szerint a *Chapelle Sixtine – Stabat mater* cím arra utalna, hogy Liszt Rossini *Stabat mater*ének *Cujus animam*-áriájából készített átiratát, valamint *A la Chapelle Sistine* című zongorakompozícióját is fel kívánta használni az olasz *Zarándokév*ben.[49] Az Allegri *Miserere*jét és Mozart *Ave verum corpus* kórusát költői látomásban egyesítő *A la Chapelle Sistine* azonban évekkel az *Itália*-kötet megjelenése után keletkezett.[50] A címek vázlatkönyvbeli számozása

47 A „Pensiero (Mich. Ange)" szavakat Liszt utólag, szürke ceruzával írta hozzá az egyébként barna tintával papírra vetett feljegyzéshez. Vajon csupán kifelejtette volna a felsorolásból, vagy netán csak ekkor, a feljegyzés kiegészítése idején készült volna el a darab? Sem a *Sposalizio*, sem az *Il penseroso* fennmaradt fogalmazványa (D–WRgs 60/I 16 és I 15) nem tájékoztat a művek keletkezésének idejéről. A két forrás azonos papírtípusa, valamint az a tény, hogy a *Sposalizio* befejezése az *Il penseroso* fogalmazványát tartalmazó I 15-ös forrásban maradt fenn, azonban azt jelzi, hogy a két kézirat eredetileg egyetlen egységet alkotott, és a kompozíciók közel egy időben, szoros egymásutánban születhettek.

48 A mű keletkezéstörténetének ebben a fázisában még kétféle kölcsönanyagot is tartalmazott: a gregorián szekvencia parafrázisa mellett magában foglalta a *De profundis* zsoltár feldolgozását is, lásd Kaczmarczyk, „Liszt, Lamennais und der Totentanz."

49 Mueller 1992, 238.

50 A mű első verziójának fennmaradt fogalmazványa (D–WRgs 60/U 45) 1862-es keltezést visel („Palmarum 62"), de Liszt Carl Alexander weimari nagyherceghez írt, 1862. november 1-jén kelt levele is tanúsítja, hogy ekkor komponálta a darabot (*Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*. Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909, 114.).

pedig mintha inkább arra utalna, hogy a *Chapelle Sixtine Stabat mater* egy darabra vonatkozhat, nem kettőre.

A Sixtus-kápolna zenéje már első, 1839-es római tartózkodása alkalmával felkeltette Liszt érdeklődését.[51] A komponista talán legkorábbi olyan műve, amely ezzel az élménnyel hozható kapcsolatba, az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklus *Miserere d'après Palestrina* című darabja. A kompozícióban feldolgozott, tévesen Palestrinának tulajdonított kórusletét eredetijét Liszt bemásoltatta Tasso-vázlatkönyvébe;[52] a másolat címadása – *Miserere von Palästrina (Wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen)* – tanúsítja, hogy a darabot a zeneszerző Sistinához kötődő zenei élménye ihlette. A kompozícióban a *Miserere*-téma bemutatását, egyszerű akkordikus letétjét (1–12. ütem) két variáció, majd kóda követi. Az éteri hangú első változatban (13–24. ütem) a téma sugárzóan magas fekvésben, vibráló tremolókkal, ***pp*** dinamikával hangzik el; éles ellentétben áll ezzel a katartikus hangú második változat (25–36. ütem), amelyet zenekarszerűen tágas faktúra, áradó arpeggio-kíséret és ***f*** dinamika jellemez. A kórusmű variációs feldolgozásának erős kontraszton alapuló dramaturgiája talán a Sistina-beli nagyheti *Miserere*-éneklés élményének zenei visszhangja lehet; az ehhez hasonló, éles dinamikai és apparátusbeli szembeállítások a kápolnabeli *Miserere*-előadások jellegzetes vonását képezték.[53]

Úgy tűnik, az egyházi kórusmű feldolgozásának dramaturgiája annyira megnyerte Liszt tetszését, hogy egy másik zongoradarabjában is felhasználta azt. A szóban forgó mű figyelemre méltó módon éppen egy *Stabat mater*-feldolgozás: a közismert gregorián szekvenciadallam parafrázisa.[54] Az egyházi dallam variálásának stratégiája a darab 45–92. ütemében teljesen azonos a *Miserere*-feldolgozásával. Formatervét tekintve azonban a *Stabat*-parafrázis komplikáltabb, mint az *Harmonies*-beli darab; bevezető és átvezető anyagként ugyanis Liszt egy másik kölcsönanyagot is felhasznált a műben, amely szintén egy *Stabat mater*-kompozíció részlete. Ez a téma Rossini *Stabat materé*ből származik; a Todi-vers második strófáját megzenésítő tenorária, a *Cujus animam*-tétel bevezetése, vagyis a Rossini-műnek éppen abból a tételéből való, melynek liszti zongoraátiratát Mueller az *Itália*-sorozattervben szereplő *Stabat mater* címmel azonosította.[55] Feltételezésünk szerint inkább a gregorián szekvenciát is feldolgozó zongoradarabra vonatkozhat a vázlatkönyvbeli feljegyzés, mint a Rossini-ária egyszerű átiratára. A *Chapelle Sixtine* szavak pedig valószí-

51 Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Bd. 1: *Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer Kleinertz. Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 304. Lásd még Domokos Zsuzsa: „A Cappella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire." *Magyar Zene* 38/1 (2000. február), 27–40.

52 D-WRgs 60/N 5, 114. Fakszimiléjét lásd Domokos: i. m. 36.

53 Uott 29.

54 A mű Liszt életében kiadatlan maradt; keltezés nélküli kéziratát a budapesti Országos Széchenyi Könyvtár őrzi (jelzete: Ms. mus. 277). Szövege hozzáférhető az új Liszt-összkiadásban: *Neue Liszt Ausgabe*. Hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mező. Serie I, Bd. 12. Budapest: Editio Musica, 1978, 28–34.

55 A *Stabat mater* zongoraműben szereplő kölcsönanyagok eredetét Eckhardt Mária tárta fel. (Lásd Eckhardt Mária: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchenyi Library*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 181–187.) A Rossini-témát Liszt a darab 7–18., 25–36. és 37–44. ütemében használta fel.

nűleg nem az 1862-es zongoraműre utalnak, hanem talán úgy kell érteni őket, ahogyan a *Miserere d'après Palestrina* Tasso-vázlatkönyvbeli alcímét – *wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen;* a szekvencia feldolgozásának variációs stratégiájára utalhatnak, melyet vélhetőleg a Sistina előadói gyakorlata ihletett.

A *Ce qu'on entend*-vázlatkönyvbeli sorozatterv talán leginkább figyelemre méltó feljegyzése azonban a Mueller által olvashatatlannak ítélt, illetve félreolvasott két szövegrész. Mindkettő irodalmi idézet: „I stood in Venice on the bridge of sighs" – ez Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage* című eposzának részlete, a IV. ének első sora, míg a másik citátum – „Canto l'armi pietose" – ugyancsak epikus műből való, Torquato Tasso *La Gerusalemme liberatá*jának kezdete. A két idézet a vázlatkönyvbejegyzés tanúsága szerint Liszt számára szorosan összefüggött egymással, és mindkettő egyetlen darabbal – vélhetőleg zongoraművel – áll kapcsolatban. A citátumok értelmezéséhez a zeneszerző írásai lehetnek segítségünkre.

Amikor 1856-ban Liszt a lipcsei Breitkopf kiadónál megjelentette *Tasso* című szimfonikus költeményét, a kompozícióhoz előszót is mellékelt. Írásából világosan kiderül, hogy bár a külső indíttatást a mű első megfogalmazásához az 1849-es Goethe-centenáriumi ünnepségek adták, a zeneszerző valójában egy olyan, régóta dédelgetett tervét váltotta valóra a *Tasso*-nyitány megkomponálásával, melyet nem a százados ünnep alkalmával előadott Goethe-dráma, hanem egyfelől Byron,[56] másrészt Liszt egy Velencéhez kapcsolódó zenei élménye inspirált. A zeneszerző ugyanis – mint azt el is elárulja az előszóban – szimfonikus művében egy olyan dallamot dolgozott fel, melyre a velencei gondolások Tasso eposzának a *Ce qu'on entend-vázlatkönyvben* idézett kezdősorait éneklik.[57]

A gondolások éneke olyan nevezetessége volt Velencének, amely nemcsak Liszt érdeklődését keltette fel. Több mint fél évszázaddal korábban már Goethe is megemlékezett róla az *Italienische Reise* 1786. október 6-i keltezésű útilevelében, Rousseau pedig fel is jegyezte a csónakosok által énekelt dallamokat.[58] A canalé-

56 „Nous ne saurions dissimuler que lorsqu'on nous chargea en 1849 d'écrire une ouverture pour le drame de Goethe, nous nous sommes plus directement inspirés de la respectueuse compatissance de Byron pour les mânes du grand homme qu'il évoquait, que de l'oeuvre du poète allemand." [Nem tagadhatjuk, hogy amikor 1849-ben megbíztak egy Goethe drámájához való nyitány megírásával, közvetlenebbül ihletett meg minket Byronnak az általa megidézett nagy ember hamvai iránt érzett hódolatteljes szánakozása, mint a német költő műve.] – írja Liszt a mű irodalmi inspirációjával kapcsolatban a *Tasso*-előszóban, az angol költő *The Lament of Tasso* című versére célozva. Franz Liszt: *Tasso. Lamento e Trionfo.* Breitkopf & Härtel, 1856, *Préface* (oldalszám nélkül).

57 „Nous avons pris comme thème de notre poème musicale, le motif sur lequel nous avons entendu les gondoliers de Venise chanter sur ses lagunes les strophes du Tasse, et redire encore trois siècles après lui: Canto l'armi pietose e'l Capitano, Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!. [...] Ce chant nous avait profondément impressionné jadis [...]." [Zenekölteményünk témájául azt a motívumot választottuk, amelyre a velencei gondolásoktól hallottuk énekelni s még három évszázaddal őutána is elismételni a lagúnákon Tasso verssorait: *Canto l'armi pietose e'l Capitano, Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!* [...] Ez az ének igen mély benyomást tett ránk egykor [...].]

58 Rousseau három ilyen dallamot is idéz románcgyűjteményében *(Les consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'Airs romances et Duos par J. J. Rousseau.* Paris: Roullede de la Chevardiere, 1781, 198.), ám ezek egyike sem azonos a Liszt által felhasznált témával.

kon Tasso sorai mellett Dante és Ariosto epikus műveinek részleteit is hallhatták a városba látogató utazók; a nagy olasz költők verseit rendszerint két gondolás énekelte váltakozva. Mind Rousseau, mind pedig Goethe kiemeli az előadásmód sajátos voltát: a német költő szerint a gondolásdalok félúton vannak a recitativo és az ének közt;[59] francia kortársának leírása szintén szabad, *rubatóra* emlékeztető éneklésre utal.[60]

Lisztnek 1839-es velencei tartózkodásakor nyílt alkalma hallani, ahogyan egy gondolás Tasso sorait énekli; ezt d'Agoult grófnőhöz írott egyik leveléből tudjuk, amelyben részletesen beszámol az élményről.[61] A levél szövege azonban arról tanúskodik, hogy már korábbról ismerte a dallamot, sőt ekkorra már fel is dolgozta azt egy művében; egyúttal pedig arra utal, hogy a nemcsak a zenei élmény tette emlékezetessé számára Velencét és a dallamot eléneklő gondolást, hanem az a tény is, hogy mindkettő Lord Byron személyével állt kapcsolatban. Velence ugyanis olyan „költészet által megszentelt hely"[62] volt Liszt számára, amely Byron alakjához kapcsolódott. Ezt a *Lettres d'un bachelier-ès musique* sorozat Heinéhez címzett VII. darabja is tanúsítja; a velencei élményeiről beszámoló útilevelet ugyanis Liszt egy Byron-idézettel indítja, méghozzá épp azzal a verssorral, melyet a *Ce qu'on entend*-vázlatkönyvben is idéz: „I stood in Venice, on the bridge of sighs."[63]

A gondolásdalnak az a feldolgozása, melyre a grófnőhöz írt Liszt-levél hivatkozik[64] minden bizonnyal a *Venezia e Napoli* korai megfogalmazásaként számon tartott, 1840-es korrektúralevonat nyitódarabja, melyben a téma „Chant du Gondolier (Gondolier Gesang)" felirattal szerepel. Lehetetlen felidézni, pontosan milyen formában is hallhatta Liszt a műben felhasznált dallamot, de egy 20. századi olasz népzenei gyűjtemény közlése alapján valamelyest képet alkothatunk róla *(7.1 kotta a szemközti oldalon)*.[65]

59 „Eine Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, sie behält immer denselbigen Gang, ohne Takt zu haben [...]" [Átmenet az ének és a recitativo között, mindig megtartja ugyanazt a menetet, anélkül azonban, hogy üteme volna] – írja Goethe a gondolások énekéről.

60 „Cette Psalmodie peut aisément se noter en mesure à trois temps, mais on ne doit pas la mesurer en chantant." [Ez a zsoltározás könnyedén lejegyezhető hármas metrumban, de énekléskor nem kell ütemezni.] – kommentálja Rousseau az általa közölt dallamokat, lásd Rousseau: i. m. 198.

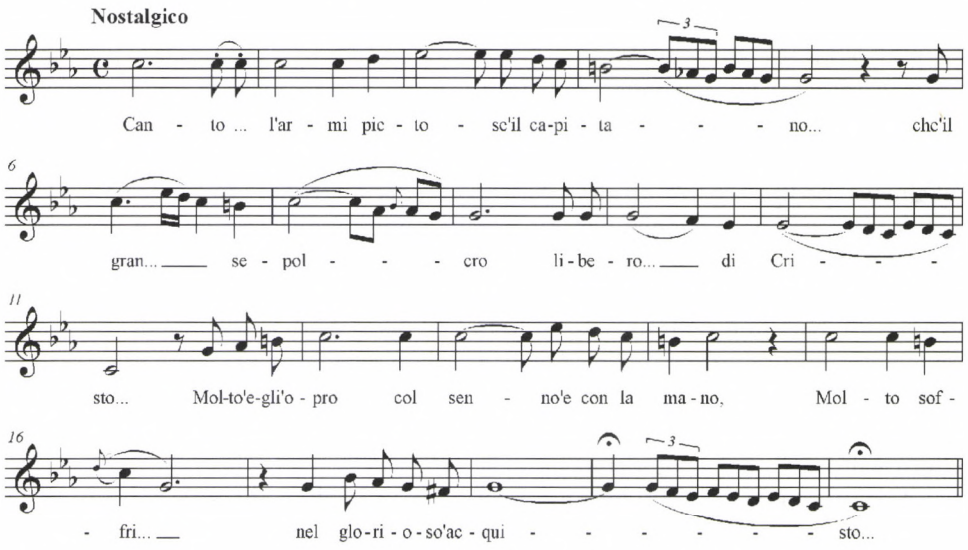
61 Gut–Bellas, 387–388.

62 A kifejezést magától Liszttől kölcsönözzük; a „des lieux consacrés par la poésie" szavakat a zeneszerző az első *Zarándokév* 1841-es, Richault-nál publikált változatának előszavában használja.

63 Liszt: *Sämtliche Schriften.* Bd. 1. i. m. 170.

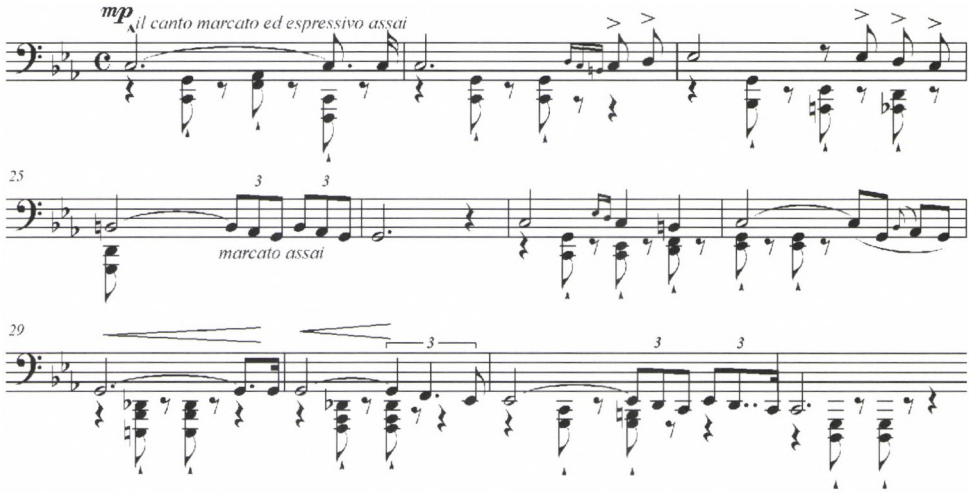
64 „L'air [...] que j'ai trascrit" – „a dallam, amit átírtam" – említi Liszt a művet a levélben.

65 Antonio Cornoldi: *Ande, bali e cante del Veneto con particolar riguardo al Polesine.* Padova: Rebellato, 1968, 248. Bár a Tasso-éneklés hagyománya Velencében a 19. század második felében feledésbe merült, Veneto egy másik részén, Fratta Polesinében még a 20. században is tovább élt. Liszt szimfonikus költeménye szempontjából talán nem mellékes, hogy az olasz népnyelv *lamento* néven tartja számon a gondolásdalt.



7.1 kotta: A Tasso-*dallam olasz népzenei gyűjteményben*

A négysoros dallam két részre tagolódik, az 1–2. (A) illetve 3–4. sort (B) a 11. ütemben erőteljes zárlat különíti el egymástól. Liszt olyan variációsorozatot komponált a témára, melyben a két rész minden elhangzása alkalmával variáltan megismétlődik; a műhöz bevezető ütemeket és kódát is fűzött. Feldolgozásában az 1–2. sor dallama meglepően kevéssé különbözik a népzenei gyűjtéstől; a téma a 23. ütem díszítésétől, a felütés 26. ütembeli elhagyásától, valamint a 28. ütem egyetlen hangjának eltérésétől eltekintve az előadásmód lejegyzésének finomságában tér el a 20. századi dallamfeljegyzéstől *(7.2 kotta)*. A nüanszírozott ritmika és

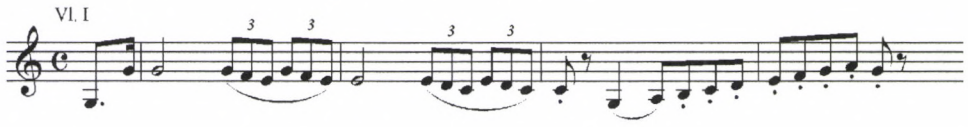


7.2 kotta: A Tasso-*dallam 1–2. sora Liszt 1840-es feldolgozásában (a 22–32. ütem bal kéz szólama)*

hangsúlyozás talán a Goethe és Rousseau által leírt *rubato*-előadásmód lekottázása, melyről Liszt is megemlékezik a *Tasso*-előszóban.[66]

A B-rész dallamát azonban tonálisan újraírta a zeneszerző: a népzenei lejegyzés szerint a 3–4. sor ugyanúgy c-mollban van, mint az 1–2., Lisztnél ezzel szemben első elhangzásakor Asz-dúrban indul, és Esz-dúrban zárul; a variált ismétlés alkalmával pedig még inkább eltávolodva az eredetitől, E-dúrban kadenciál. A Gondolier-téma második felének ebből a tonális újraértelmezéséből olyan variációsorozat bontakozik ki, amelyben a téma A- és B-részének különféle variánsai nemcsak textúra, kísérőfiguráció, ritmika és zenei karakter tekintetében különböznek egymástól, hanem tonálisan is egyénítettek.[67] Batta András méltán állapítja meg, hogy a későbbi szimfonikus költemény címében és előszavában is hangsúlyozott dramaturgiájának *(Lamento e trionfo)* csírája már ebben a feldolgozásban benne rejlik;[68] a téma ugyanis a nyitó variáció komor c-molljától az utolsó, diadalmas C-dúr-változatban az apoteózisig jut el.

A szimfonikus mű fő újdonsága a zongoravariációkhoz képest, hogy a gondolásdallamot elsősorban nem témaként, hanem inkább motivikus bázisként használja fel. Bár a zongoraműhöz hasonlóan a dallam variált ismétlésekkel bővített formája csaknem teljes egészében elhangzik a kompozíció velencei epizódjában (szóló basszusklarinét játssza, a B-próbajeltől), Liszt a *Tasso*ban önállósítja a gondolásdal 1. és 2. sorának záróformulájában szereplő, ismétlődő trichord-motívumot, és a kompozíció főként ebből építkezik. A *Trionfo*, a szimfonikus költeményt záró C-dúr *Allegro con molto brio* rész témája pedig már egy új tematikus egység, melyet a zeneszerző a trichord-motívum felhasználásával hozott létre *(8. kotta)*.[69]



8. kotta: A *Tasso* szimfonikus költemény *Allegro con molto brio* témája

Vajon Liszt az *Années de pèlerinage Itália*-kötetében a gondolásdallamot feldolgozó zongoravariációkat vagy a *Tasso*-nyitány zongorás megfogalmazását kívánta volna szerepeltetni? Talán egyiket sem; a *Ce qu'on entend*-vázlatkönyv inkább azt sejte-

66 „Ce motif est en lui-même plaintif, d'une gémissante lenteur, d'un deuil monotone; mais les gondoliers lui prêtent un miroitement tout particulier en traînant certaines notes par la retenue des voix, qui à distance planent et brillent comme des traînées de gloire et de lumière." [E motívum panaszos, sóhajszerűen lassú, gyászosan egyhangú; de a gondolások egészen különleges ragyogást kölcsönöznek neki, énekük visszatartásával elnyújtva egyes hangokat, ami a távolból a dicsőség és fény nyomaként lebeg és tündököl.]

67 Az egyes variációk tonális elkülönítése valószínűleg beethoveni mintát követ; az op. 34-es F-dúr változatok hasonló eljárására emlékeztet.

68 Batta András: „Az improvizációtól a szimfonikus költeményig." Disszertáció: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola: 1987, 164.

69 A H-próbajelt követő 15. ütemtől.

ti, hogy a sorozatterv olyan időpontban keletkezhetett, amikor a nyitány még nem készült el, de amikorra az 1840-es kompozíció feldolgozásának szellemétől már ugyancsak eltávolodott a zeneszerző. A szimfonikus költemény *Trionfo*-témájának megfelelő, „Con brio" feliratú feljegyzés ugyanis a vázlatkönyvben 29 oldallal megelőzi a második *Zarándokév* tervét;[70] a kétsoros szisztémában rögzített téma azonban inkább tűnik egy zongoramű, mintsem egy szimfonikus kompozíció vázlatának.

Bár Mueller értelmezése szerint a *Tasso*-nyitány Tasso-vázlatkönybeli particellás fogalmazványának keltezése arra utalna, hogy Liszt 1847. augusztus 1-jén kezdett volna hozzá a kompozíció megalkotásához,[71] valószínűbbnek tűnik számunkra, hogy a fogalmazvány fejcímében papírra vetett évszám 1849-nek olvasandó;[72] Liszt 1849. augusztus 1-jén kelt, Joachim Raffhoz írt levele legalábbis emellett szól.[73] Abban viszont kétségkívül igaza lehet Muellernek, hogy Liszt műhelyében már korábban, 1849 előtt érlelődött és alakulóban volt az a zenei anyag, a *Tasso*-gondolásdal, amely utóbb *Tasso*-nyitánnyá, illetve *Tasso* szimfonikus költeménnyé lett – ezt a *Ce qu'on entend* vázlatkönyv 2. oldalán található feljegyzés is tanúsítja. Az 1840-es korrektúralevonat visszatartásának egyik oka talán épp az lehetett, hogy Liszt már ekkortájt egy zeneileg magasabb rendű kompozíció ígéretét láthatta meg a gondolásdalban, amelyhez ráadásul számára döntő fontosságú irodalmi asszociációk (Tasso, Byron) és személyes élmények (Velence) kötődtek.

A *Tasso*-nyitány 1849-es megalkotása azonban egyszersmind azt is jelentette, hogy Liszt elhasználta ezt az anyagot. Felettébb valószínűtlennek tűnik számunkra, hogy a zeneszerző a szimfonikus mű befejezését követően papírra vetett volna egy olyan *Années de pèlerinage*-tervet, melyben a Gondolier-dallamot feldolgozó tétel is szerepel. Az *Itália*-kötet végleges megfogalmazása és az 1840-es korrektúralevonatbeli ciklus *Supplément*-ná átalakított változata azt mutatja, hogy sem a második *Zarándokév*ben, sem annak zeneileg „kevésbé értékes" függelékében nem kaphatott helyet egy olyan kölcsönanyag parafrázisa, amelyet Liszt időközben nagyszabású szimfonikus kompozíciói egyikében használt fel. A zenei élmény, a velencei gondolások éneke azonban olyannyira fontos volt számára, hogy egy másik, hasonló gondolásdal feldolgozásával helyettesítette a Gondolier-parafrázist: a Rossini *Otellójából* vett *Canzonéval*.

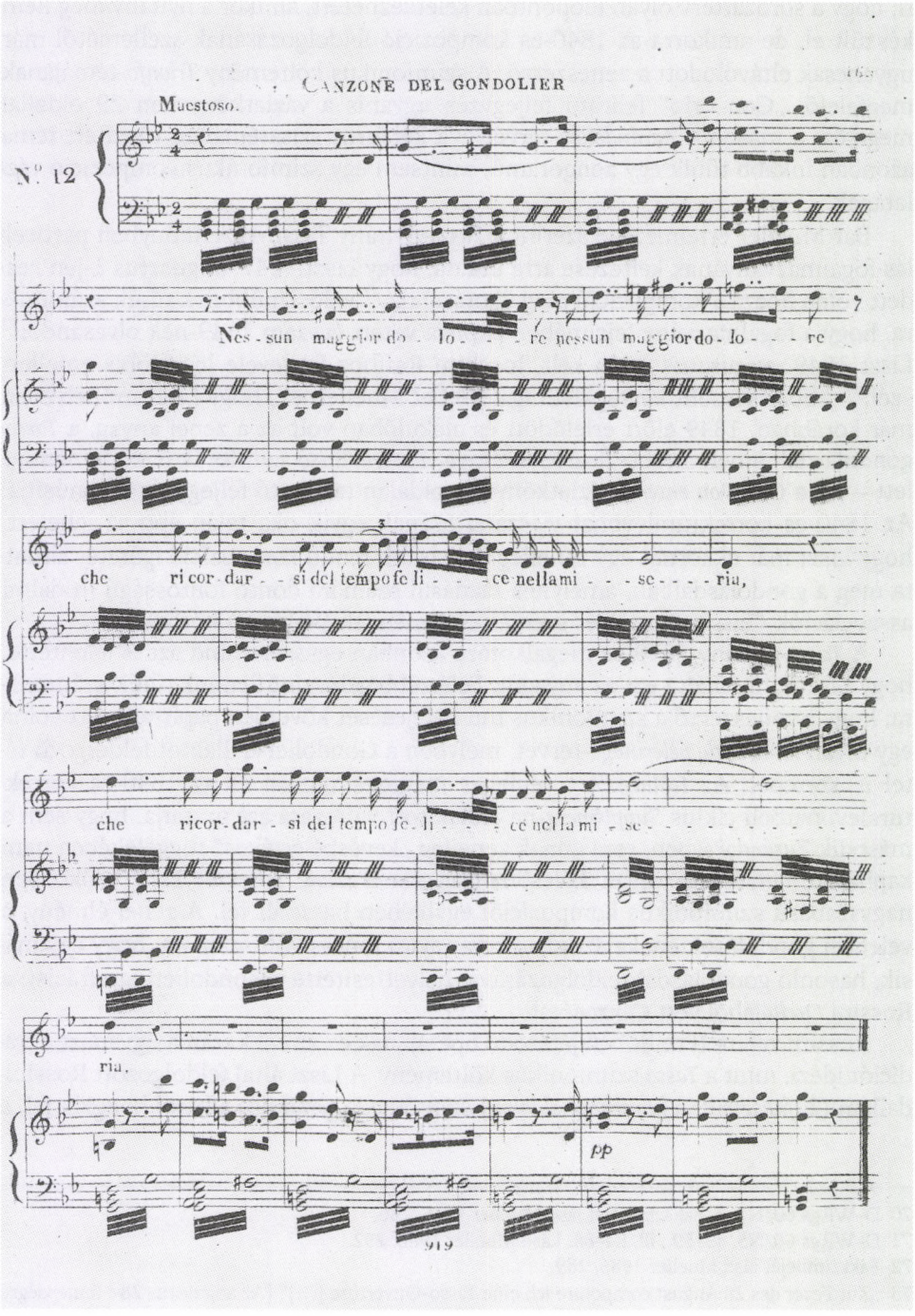
Rossini velencei miliőben játszódó operájának ez az énekszáma ugyanazt a tradíciót idézi, mint a *Tasso* szimfonikus költemény. A Liszt által feldolgozott Rossini-dallam *(2. fakszimile a következő oldalon)* szintén egy gondolás ajkáról hangzik fel, s

70 D-WRgs 60/N1, 2. Fakszimiléjét lásd Mueller 1986, 286.

71 D-WRgs 60/N5, 49–59., ill. 84–88. Lásd Mueller 1986, 292.

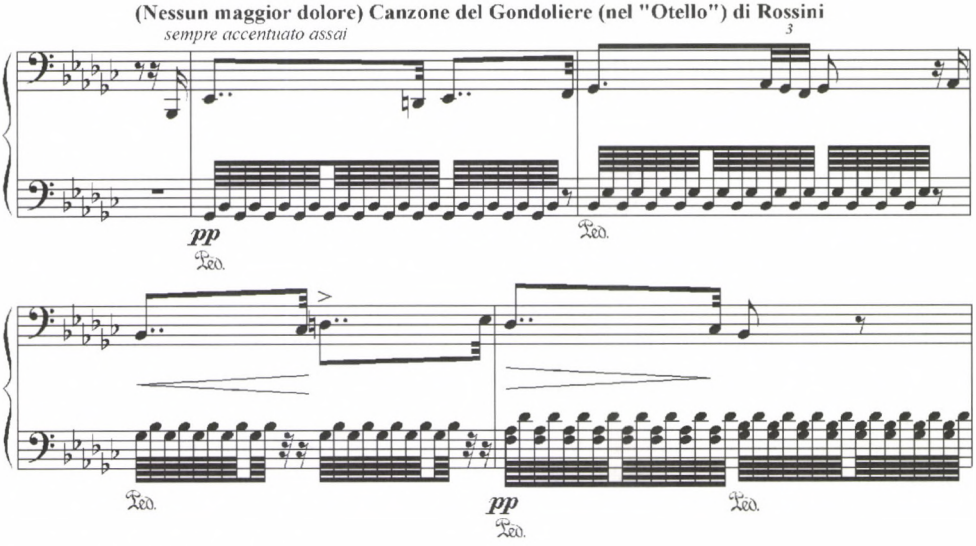
72 Fakszimiléjét lásd Mueller 1986, 289.

73 „Zur Feyer des 28 August componire ich eine Tasso-Ouverture [...]" [Az augusztus 28-i ünnepségre egy Tasso-nyitányt komponálok [...].] (Helene Raff: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe." *Die Musik* I/4 (November 1901), 287.) Ha valakinek, akkor a zeneszerző hangszerelő-segédjének és kopistájának ekkor már tudnia kellett volna róla, ha Liszt régebb óta dolgozik egy *Tasso*-nyitányon.



2. fakszimile: A Canzonéban *felhasznált Rossini-kompozíció zongorakivonata*

szövege ugyancsak egy nagy olasz költő eposzának sorait idézi: Dante *Commediá*ját, az *Inferno* V. énekének 121–123. sorát.[74] A Rossini-mű feldolgozásának módja is arra utal, hogy a *Supplément* átalakítása során ott munkálhatott Lisztben a Tasso-gondolásdal zenei élménye. A parafrázis 13. ütemében szereplő bővített szekund (Liszt változtatása, *9. kotta*, vö. a *2. fakszimilé*vel) a Tasso-dallam 1. sorának záró-



9. kotta: A Canzone *11–14. üteme*

formulájában és a 3. sor felütésében ugyancsak szereplő hangközt idézi.[75] A bő másod és az ugyanebben az ütemben előforduló, *marcató*val kiemelt bővített hármas egyszersmind jellegzetes liszti hangzást kölcsönöz a darabnak. Szintén a Tasso-dallamra emlékeztet a Liszt-mű 43–44. ütemében szereplő trichord-motívum, amely ugyan már az eredetiben is ott van, de ritmusának triolás átalakítása talán azt a célt

74 „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria". Dante művében Paolo Malatesta emlékszik vissza e szavakkal Francesca da Riminivel folytatott házasságtörő kapcsolatának boldog idejére. Liszt a *Supplément*-t komponálva talán saját, d'Agoult grófnővel való liaison-jára gondolhatott, hogy éppen a Dantét idéző Rossini-darabot dolgozta fel. Mint ismeretes, a *Commedia* Paolo és Francesca epizódja ihlette a *Dante-szimfónia Inferno*-tételének lírai középrészét (280–394. ütem) is, s a zeneszerző titkosügynök-szeretőjéhez, Agnes Street-Klindworth-hoz írott leveleiben is többször utal a pokolbéli szerelmespárra *(Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondence, 1854–1886.* Ed. by Pauline Pocknell. New York: Pendragon, 2000, xxxix–xl.), akik iránt szemlátomást nagy empátiával viseltetett.

75 Batta András, aki a gondolásdal népzenei változatát nem ismerhette, feltételezi, hogy a Tasso-témában szereplő bő másod Liszt változtatása volna; lásd Batta: i. m. 165. Cornoldi közlésének ismeretében azonban úgy tűnik, hogy az egzotikus hangköz már az eredetiben is szerepel, s talán épp ez lehetett a téma egyik olyan jellegzetessége, amely felkelthette a zeneszerző érdeklődését; fontosságát jelzi, hogy mind az 1840-es feldolgozás záró ütemeiben, mind a szimfonikus költemény bevezetésében jelentős szerepet játszik. A Rossini-parafrázis dallamában szereplő bő másod viszont valóban Liszt változtatása.

szolgálhatta, hogy a dallamfordulat minél inkább hasonlítson a másik gondolásdal Liszt számára oly fontos motívumára. A kompozíciót mély fekvése is a Tasso-dallam feldolgozásaival rokonítja; a Chant du Gondolier 1840-es parafrázisának és a dallam szimfonikus költeménybeli hangszerelésének hasonlóan fontos jellemzője a sötét hangszín. Az a tény viszont, hogy Liszt esz-mollba transzponálta a *Canzoné*-ban feldolgozott gondolásdalt, minden bizonnyal a *Supplément* fentebb bemutatott hangnemi rendjével függhet össze.

Az 1840-es korrektúralevonathoz hasonlóan a *Ce qu'on entend*-vázlatkönyvbeli *Itália*-sorozatterv is annak dokumentuma, milyen átalakuláson ment keresztül 1858-ra az olasz ihletésű zongoraciklus koncepciója.

A vázlatkönyvbeli felsorolás és a kötet végleges változatának egyik szembeötlő különbsége, hogy a sorozattervben az 1858-as ciklustól eltérően több feldolgozásdarabot is találunk. A parafrázis-réteg eltávolításával, illetőleg a *Tarantella*, a *Gondoliera* és a Tasso-darab örökébe lépő Rossini-feldolgozás *Supplément*-ba történő száműzésével a zeneileg értékes, kölcsönanyagot nem tartalmazó, a zeneszerző eredetiségéről, saját invenciójának erejéről tanúskodó kompozíciók kerültek többségbe a második *Zarándokév*ben. Az *Itália*-kötet végleges megfogalmazásában csupán egyetlen feldolgozás, a *Canzonetta del Salvator Rosa* kaphatott helyet. E mű szerepeltetését azonban – mint láttuk – egyfelől a ciklus hangnemi rendje, másrészt annak intellektuális szervezőelve magyarázza.

A vázlatkönyvbejegyzést és a ciklus végleges rendjét összevetve az is feltűnhet, hogy Liszt megváltoztatta a Petrarca-szonettek, a *Sposalizio* és *Il penseroso* sorrendjét; e változtatás oka vélhetőleg a tercláncon alapuló hangnemi rend lehetőségének felismerése lehetett. A szonettek új elrendezése egyfelől az *Itália*-ciklus tonális rendjével, másrészt a *Benedetto sia il giorno* hangnemi tervének fentebb említett sajátosságával függhet össze.[76] A *47. szonett*, amely már az 1846-os zongorás verzióban is az A-dúrból Desz-dúrba moduláló bevezetéssel kezdődik, már ekkor magában rejtette a lehetőséget, hogy egy A-dúr hangnemű kompozíció előzze meg. Csupán a Petrarca-zongoraciklus első két darabját kellett megcserélni, és a *Canzonetta del Salvator Rosát* a *Benedetto* elé illeszteni ahhoz, hogy kialakuljon az *Itália*-kötet tercláncon alapuló tonális rendjének kezdeménye.

Míg az 1858-as *Itália*-kötetben mindössze két tétel, az *Il penseroso* és az *Après une lecture du Dante* képviseli a sötétebb tónust, a vázlatkönyvben felsorolt címek között még több makabreszk hangú darab is szerepel; a sorozattervben ott találjuk a *Haláltánc*ra és a gyászos hangú Tasso-lamentóra utaló feljegyzést is. Azzal, hogy a *Dies irae*-parafrázist és a Tasso-gondolásdal feldolgozását függetlenítette a

76 Az 1846-os Petrarca-dalok mindegyike Asz-dúrban van, és sorrendjük is eltér az *Itália*-kötetbelitől: a *Benedetto sia il giorno* itt még a második, a 104. szonett, a *Pace non trovo* a nyitódarab. Az egyidejűleg megjelent zongorás verziók sorrendje is ez, a hangnemi rend azonban eltérő: a 104. szonett zongorás változata E-dúrban, a 47. Desz-dúrban van, míg a 123. Asz-dúr tonalitású. Amikor a zeneszerző az *Itália*-kötetbe illesztette az átiratokat, megváltoztatta az első két darab sorrendjét: a *Pace non trovo* helyett a *Benedetto sia il giornót* állította a szonettek élére.

ciklustól, Liszt végül egy napfényesebb *Itália*-kötetet hozott létre. A Tasso- és *Dies irae*-darabok önállósításának egy másik oka azonban az lehetett, hogy e kompozíciók túlságosan terjedelmes, nagylélegzetű, szimfonikus megfogalmazást igénylő művekké lettek. Ilyen nagyszabású művek eleve alkalmatlanok voltak arra, hogy egy zongoraciklus részét képezzék. A felsorolt darabok közül a *Dante-szonáta* az egyetlen, letétjét és dimenzióit tekintve szimfonikusnak mondható kompozíció, amely a második *Zarándokév*ben helyet kaphatott. A mű 1849 előtti történetét dokumentáló forrásanyag azonban azt mutatja, hogy a kompozíció *Itália*-kötethez tartozása kezdetben közel sem volt eldöntött tény, s a darab genezise jóval komplikáltabb, mint akár Winklhofer, akár Mueller hivatkozott munkái sejteni engedik.

Már Winklhofer tanulmányának megjelenése óta tudjuk, hogy az *Après une lecture du Dante* ősváltozata a Ramann által megadott időpontnál csak mintegy két évvel később készült el, s a mű ekkor még nem az Hugótól kölcsönzött címet viselte.[77] Legkorábbi ismert adatunk a *Fragment Dantesque*-nek címzett kompozícióval kapcsolatban Liszt 1839 februári keltezésű naplófeljegyzése.[78] Ebben a zeneszerző elsőként tesz említést két olyan darabról is, amely utóbb az olasz *Zarándokév*-kötetben kapott helyet: a *Dante-töredék* mellett a *Le Pensiero*ként említett *Il penseroso* ötletéről szerezhetünk belőle tudomást. A feltételes kötőszó és a jövő idő, valamint a *tenter, esquisses* és *séduir* szavak használata azonban azt mutatja, hogy a címek egyelőre kompozíciós tervekre, nem pedig befejezett alkotásokra vonatkoznak. Ráadásul semmi sem utal a szövegben arra, hogy a tervezett darabokat egy nagyobb szabású mű, egy ciklus részének szánná Liszt; ehelyett a két zongoradarab olyan címek kontextusában kerül említésre, melyeket a későbbi *Dante-* és *Faust*-szimfóniával, illetve *Haláltánc*cal azonosíthatunk.[79]

Levéladatok és koncertkritikák alapján úgy tűnik, Lisztnek még 1839 őszén sikerült megalkotnia a *Dante-szonáta* korai változatát. D'Agoult grófnő Henri Lehmannhoz írt, 1839. szeptember 26-án, Pisában kelt leveléből arról értesülhetünk, hogy a zeneszerző hozzáfogott a terv megvalósításához, és minden erejét a készülő kompozíciónak szenteli, még nápolyi útját is elhalasztotta az ügy érdekében.[80]

77 Ramann, 462.

78 „Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust – dans trois ans – d'ici là, je ferai trois esquisses: Le Triomphe de la mort (Orcagna); la Comédie de la mort (Holbein), et un fragment dantesque. Le Pensiero me séduit aussi." [Ha életerőt érzek magamban, megpróbálkozom egy szimfonikus kompozícióval Dante nyomán, azután egy másikkal a Faust nyomán – három éven belül – mostantól számítva, elkészítek három vázlatot: *A halál diadalát* (Orcagna); *A halál komédiáját* (Holbein) és egy *Dante-töredéket*. A *Pensiero* is vonz.] *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Ed. par Charles F. Dupêchez. Paris: Mercure de France, 1990. Vol. II, 219.

79 A *Le Triomphe de la mort* és a *Comédie de la mort* utóbb egyetlen műként valósult meg, melyet *Haláltánc*ként ismerünk, lásd: *Kaczmarczyk, Liszt, Lamennais und der Totentanz.*

80 „Le bravo suonatore commence ce matin un fragment dantesque qui le fait donner au Diable. Il est tout enchanté de ne pas aller à Naples afin de pouvoir terminer cette oeuvre (destinée à rester en portefeuille!)." Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult: *Correspondance générale*. Tome II: 1837–octobre 1839. Ed. par Charles F. Dupêchez. Paris: Honoré Champion, 2004, 389.

Marie maliciózus megjegyzésével ellentétben azonban – miszerint a mű arra rendeltetett, hogy torzó maradjon – a komponista egy hónappal későbbi levele már a darab zártkörű előadásáról számol be.[81] Liszt 1839-es bécsi hangversenyeinek sajtóvisszhangja tanúsítja, hogy a kompozíció nyilvános előadása sem késett sokáig: december 5-én a zeneszerző az osztrák császárváros közönségének is bemutatta a művet.[82]

Arról, hogy milyen is lehetett az 1839-ben bemutatott kompozíció, egyrészt Karl Tausenau kritikájából alkothatunk fogalmat, aki a mű infernális jellegéről, nagyszabású formálásáról és zenekarszerű faktúrájáról tudósít[83] – csupa olyan vonás, amely az 1858-as *Après une lecture du Dante*-nak is sajátja. Másrészt annak ellenére, hogy a mű e korai változatának fogalmazványa nem maradt fenn, az 1840-es évek elejéről mégiscsak ismerünk néhány töredékes zenei forrást, melyek kapcsolatba hozhatók a *Fragment Dantesque*-kel. A mű egyes részleteit tartalmazó albumlapok, melyeket Liszt tisztelői számára készített – arról tanúskodnak, hogy a *Dante-szonáta* ma ismert tematikus alapötletei részben már az 1840-es évek elejére kikristályosodtak.

Egy 1840. március 11-i keltezésű albumlap,[84] valamint egy 1841. november 3-án papírra vetett, hasonló feljegyzés[85] az *Après une lecture du Dante* úgynevezett korál-témájának korai változatát örökítette meg számunkra *(10.1–2 kotta a szemközti oldalon)*. A zenei anyagnak ebben a megfogalmazásában az egyháziasnak érzett, modális ízű harmóniamenethez a későbbi szonáta más helyeiről ismert tematikus mozzanat, a tritonusz hangköz társul (mindkét változat 3. és 6. ütemében). Egy harmadik, 1840. augusztus 30-i dátumot viselő forrás szövegében a szo-

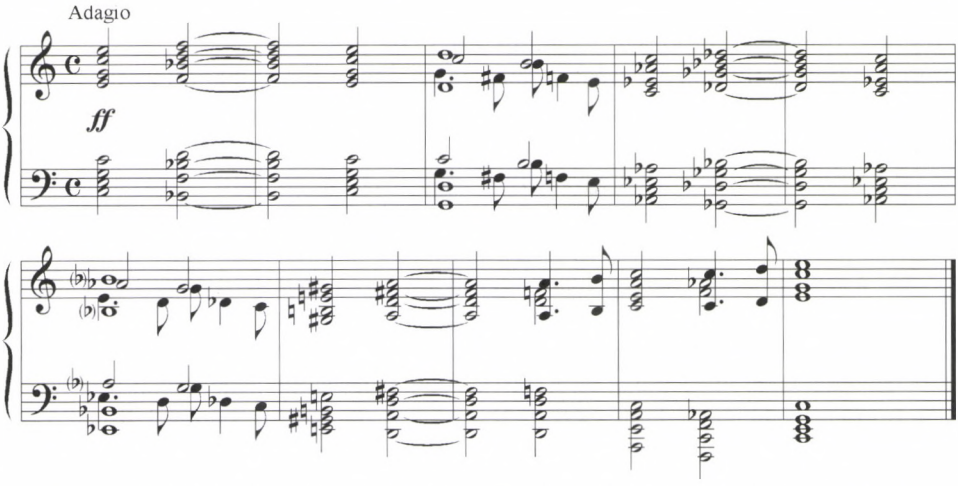
81 „À midi chez Fanna auquel je joue mes nouveaux morceaux. Il est surpris du Fragment dantesque." [Délben Fannánál, akinek új darabjaimat játszom. Meg van lepve a Dante-töredéktől.] – írta Liszt 1839. október 25-én Velencéből a grófnőnek; lásd Gut–Bellas: 388.

82 Legány Dezső: *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Budapest: Corvina, 1984, 69–73. A Legány által közölt bécsi kritikák mellett a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* is megemlékezik az előadásról: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42/1 (29. Januar 1840), 91–92.

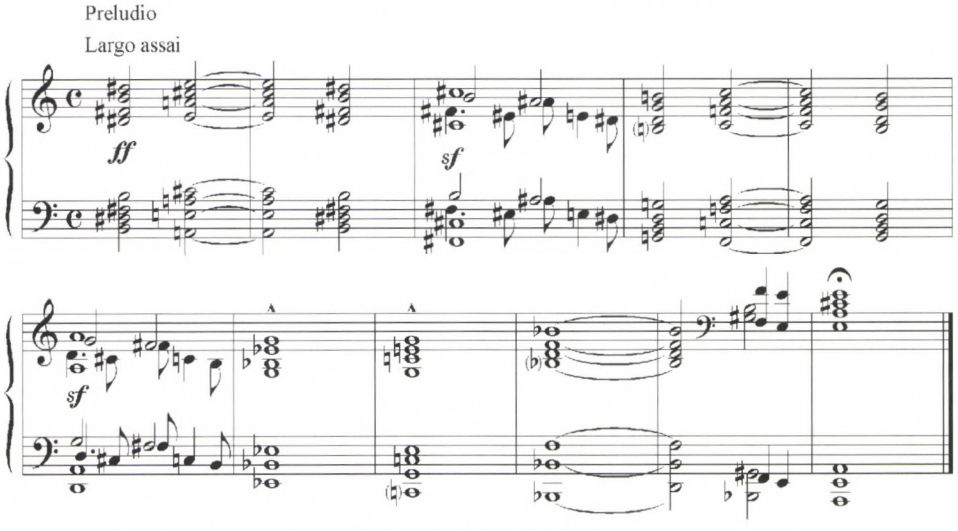
83 „Die Conception dieser Tondichtung ist durch *Dantes* Hölle angeregt. Der dämonische Charakter, der dieselbe durchdringt, spricht sich aber nicht blos in *Dantes* Hölle, sondern auch in andern Schöpfungen der Poesie aus. [...] Liszt faßte, meines Wissens, der erste den Entschluß, dieses diabolische Element, und besonders ein unter hoffnungsloser Höllenqualen in titanischer Urkräftigkeit ungebeugtes Gemüth durch die Instrumentalmusik zu veranschaulichen. Daher der grandiose Bau dieses sogenannten Fragmentes, das eigentlich ein Orchesterstück mit Clavierеffecten ist [...]." [E zeneköltemény koncepcióját *Dante* pokla ihlette. A démoni jelleg, amely átjárja, azonban nem csupán *Dante* poklában nyer kifejezést, hanem a költészet más alkotásaiban is. [...] Liszt tudomásom szerint elsőként döntött úgy, hogy ezt a diabolikus elemet, s kiváltképp egy a pokol reménytelen kínjai közepette meg nem tört lelket titáni őserejében a hangszeres zene révén jelenítsen meg. Innen ered ennek az úgynevezett töredéknek grandiózus felépítése, amely voltaképpen egy zenekari mű zongoraeffektusokkal.] – Legány: i. m. 72–73.

84 A prágai Állami Konzervatóriumban őrzött forrás jelzete: 1C.51. Fakszimiléjét lásd Alexander Buchner: *Franz Liszt in Bohemia*. London: Peter Nevill, 1962, 83. A feljegyzést újabban Leslie Howard is közreadta: *The Liszt Society Journal* 28 (2003), Music Section, 1.

85 Julius Rietz albumában, melyet a düsseldorfi Heinrich-Heine-Institut őriz (jelzete ismeretlen).



10.1 kotta: A Dante-szonáta *ún. korál-témájának korai megfogalmazása az 1840. március 11-i albumlapon*



10.2 kotta: Ugyanaz a téma az 1841. november 31-i keltezésű albumlapon

náta bevezetésének jellegzetes akkordsorára ismerhetünk *(11.1–2 kotta a 209. és 210. oldalon)*.[86]

A zenés színpad ombra-jeleneteinek harsonakórusait idéző akkordmenetet azonban az *Après une lecture du Dante*-tól eltérően még nem a jól ismert tritonuszok, hanem szűkített szeptimakkordok láncából épülő, *cadenza*szerű passzázs előzi

86 A forrás lelőhelye a bolognai Istituto Liszt, jelzete ismeretlen. Fakszimiléjét lásd a londoni Sotheby's aukciós cég 1990. május 17-i katalógusában, No. 149, 58. A feljegyzést Leslie Howard is közreadta: *The Liszt Society Journal* 28 (2003), Music Section, 4. Érdekes, hogy Howard, aki kísérletet tett az 1839-es *Dante-töredék* rekonstruálására (*Franz Liszt: The Complete Music for Solo Piano – 51. Paralipomènes*. Hyperion Classics, CDA67233/4), a közreadás tanúsága szerint nem ismerte fel az albumlapnak a *Dante-szonáta*val való kapcsolatát.

meg. Az 1858-as kompozíció 5. ütemének vészt jósló basszusmotívuma – a 35. ütemben induló főtéma sejtetése – sem szerepel még ebben a korai változatban, s csak az albumlap záróakkordjának felrakása előlegezi a végleges megfogalmazás súlyos veretű zongoraletétjét. Hangnemét tekintve az albumlapok közül csupán az *10.2 kottán* bemutatott feljegyzés felel meg az *Après une lecture du Dante* egy szakaszának,[87] ami arra enged következtetni, hogy a darab formaterve 1840 táján meglehetősen eltérő lehetett a végleges megfogalmazástól.

Ezt a sejtésünket a weimari Liszt-hagyaték 60/I 76-os jelzetű kézirata is megerősíti, amely Mueller feltételezése szerint mégiscsak megőrizte volna számunkra a *Dante-szonáta* ősváltozatát.[88] Kétségtelen, hogy a mű rendelkezésre álló forrásai közül – az említett albumlapokat leszámítva – ez a legrégebbi. Mueller azt is helyesen állapította meg, hogy eredetileg a 60/I 18-as jelzet alatt őrzött, három különálló kéziratos lap egyike is ehhez a forráshoz tartozhatott.[89] Az 60/I 76-os kézirat azonban olyan *mixtum compositum*, amelynek bonyolult szerkezete óvatosságra int *(3. ábra)*.

oldal	papír	kézírás alaprétege[90]
60/I 76		
2 [címlap]	B	Liszt
3–5	B	Stahr
6–15	A	Belloni
16–17	A	Liszt
18–35	A	Belloni
36–43	B	Liszt
60/I 18, 3		
2 számozatlan oldal	A	Belloni

3. ábra: A D–WRgs 60/I 76-os forrás szerkezete és a hozzátartozó különálló lap (60/I 18, 3); A = 20 soros fehér papír, 335x254 mm;[91] *B = 12 soros, barnás papír, 326x253 mm.*[92]

A két forrás 45 oldalából csupán a Belloni által másolt 30 oldal az, amelynek első írásrétege a mű korai, vélhetőleg 1840-es évek eleji stádiumát képviseli. A Liszt és Adolph Stahr kézírásában fennmaradt részek későbbi revíziók nyomát őrzik.[93]

87 A mű 250–267. ütemének; a faktúra és a dinamika azonban ebben az esetben is igen különböző.

88 A weimari Goethe- und Schiller-Archiv őrizetében. Mueller 1986, 151.

89 Szintén D–WRgs őrizetében. Mueller 1986, 152.

90 A 3., 20. és 22. oldalon kisebb-nagyobb átragasztások vannak Liszt kézírásával; alaprétegen ezekben az esetekben a kézirat átragasztás előtti állapotát értjük.

91 Mueller 1986, 367.

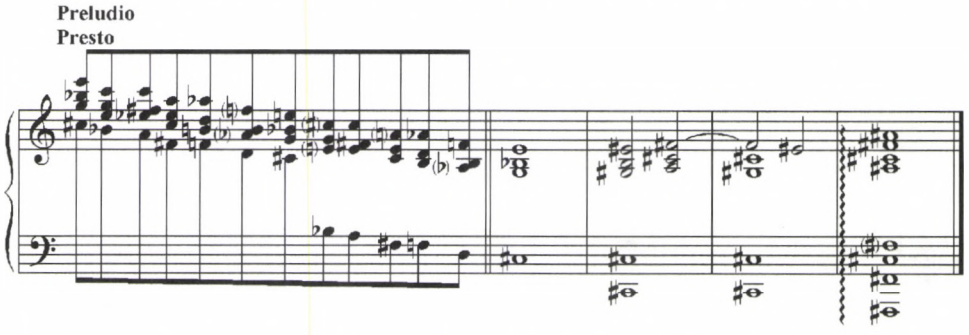
92 Mueller 1986, 374.

93 A zeneszerző a Belloni által másolt részek szövegét is több alkalommal revideálta. Megjegyzendő, hogy Liszt – levelezésének tanúsága szerint – már alig egy évvel az 1839-es bemutatót követően változtatásokat eszközölt a mű szövegén: „j'ai corrigé ces jours derniers quelques parties du fragment Dantesque" [az utóbbi napokban kijavítottam a *Dante-töredék* néhány részét] – írta d'Agoult grófnőnek 1840. szeptember 22-én Ipswhichből; lásd Gut–Bellas: 645.

A többszöri javítgatás során a zeneszerző nyilvánvalóan újraírta a mű elejét (ehelyett került be a forrásba a Stahr írásában fennmaradt rész) és végét. A Belloni-másolat megfelelő részeit eltávolították, azok nem maradtak fenn, csupán a befejező ütemeket tartalmazó, különálló lap. A 16–17.-ként számozott lapot, amely teljes egészében Liszt írása, szintén utólag ragasztották be a kéziratba.[94] A megelőző, 15. oldalon Belloni kézírása a korál-téma egy Fisz-dúr változatának indulásakor szakad meg, a 18.-on viszont egy g-moll hangnemű anyag – az *Après une lecture du Dante*-beli főtéma 145–156. ütemében elhangzó variánsának megfelelő szakasz – záró két ütemével folytatódik. A műnek ezen a pontján is hiányzik tehát egy rész a Belloni-kópiából.

Ami azonban Belloni másolatának lapjaiból fennmaradt, megdöbbentő adalékkal szolgál a kompozíció keletkezéstörténetéhez. A forrás tanúsága szerint ugyanis a mű a másolat papírra vetése idején két tételből állt, s Liszt csak utóbb, többszöri revíziót követően dolgozta egybe a két részt egytételes fantázia-szonátává[95] (az *Après une lecture du Dante* és a 60/I 76-os forrás megfeleléseit az *4. ábra* mutatja, a *210–211. oldalon)*.

A *Prima parte* a forrás tanúsága szerint Fisz-dúrban zárult; abban a hangnemben, amely az *Après une lecture du Dante*-ban a másodlagos tonalitás szerepét tölti be. A *Seconda parte* az 1858-as kompozícióhoz hasonlóan D-dúrban végződött, az első tétel kezdetének hangneme azonban kérdéses. Bár a főtéma első elhangzásakor már az 60/I 76-os kéziratban is d-mollban van, a bevezetés korai változata nem maradt fenn, s a *11.1–2 kottán* bemutatott bolognai albumlap alapján akár az is lehetséges,



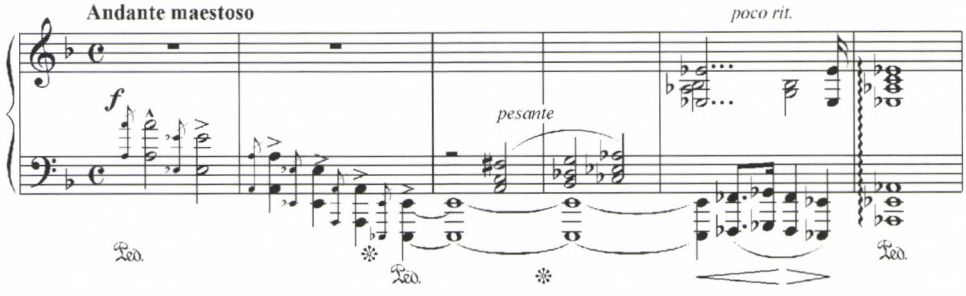
11.1 kotta: A Dante-szonáta *bevezetésének akkordsora 1840. augusztus 30-i keltezésű albumlapon*

94 Mueller tévesen Belloni másolataként tünteti fel a Liszt által írt két oldalt, és nem említi, hogy ez egy utólag betoldott lap; lásd Mueller 1986, 150.

95 „Fine della Prima Parte." – olvashatjuk a 22. oldal alján, Liszt kézírásában. A 24. oldal tetejének piros ceruzás bejegyzése pedig: „Seconda Parte –". Bár a 22. oldal átragasztása az első tétel végének Liszt által javított változatát tartalmazza, a következő, áthúzott oldalon – Belloni írásában – a befejezés korábbi változata is fennmaradt. Különös, hogy Mueller nem említi disszertációjában a *Dante-szonáta* e korai változatának alapvető formai eltérését a későbbi verziótól. Tudomásom szerint Wolfgang Marggraf tanulmánya az egyedüli mű a Liszt-irodalomban, amely említést tesz a *Frühfassung* kéttételességéről: „Liszt und Italien," in *Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposion Eisenstadt, 10.–12. März 1994*. Eisenstadt: 1996, 38–44. Ám az ő írása is több tekintetben pontosításra szorul.

Après une lecture du Dante (1858)		A Belloni-másolat megfelelései	
Ütemszám	Formarész	Ütemszám	Formarész
			Prima parte
1–34	bevezetés		[nem maradt fenn]
35–53	főtéma	36 ütem	főtéma [eleje nem maradt fenn]
54–76	főtéma variált ismétlése	82 ütem	főtéma variált ismétlése
77–102		99 ütem	
103–114	korál-téma	28 ütem	korál-téma
115–123	bevezetés visszaidézése		[nincs ebben a megfogalmazásban]
124–135	főtéma 1. variánsa	9 ütem	főtéma 1. variánsa
136–144	korál-téma 1. variánsa	csak 1. üteme maradt fenn	korál-téma 1. variánsa
145–156	főtéma 2. variánsa és *recitativo*	csak utolsó 2 üteme maradt fenn	főtéma 2. variánsa
157–166	főtéma 3. variánsa	10 ütem	főtéma 3. variánsa
167–180	zárótéma és *recitativo*	első 4, ill. utolsó üteme maradt fenn	zárótéma
	[nincs ebben a megfogalmazásban]	első 40 üteme maradt fenn	5. téma
		utolsó 18 üteme maradt fenn	kóda

4. ábra: az Après une lecture du Dante *és az 60/I 76-os forrás első írásrétegének megfelelései*



11.2 kotta: Az *Après une lecture du Dante* 1–6. üteme

hogy a tétel fisz-mollban indult. További fontos eltérés, hogy a korábbi változatban a pokolian kavargó főtéma, a fel-alá kígyózó második téma,[96] a korál-téma és a zárótéma mellett még egy ötödik téma is szerepelt *(12. kotta a 212. oldalon)*.

Első négy üteme a korál-témához hasonlóan egyházi éneket idéz, míg a rákövetkező taktusokban a jobb kéz trombitaharsogásra emlékeztető motívumához

Après une lecture du Dante (1858)		A Belloni-másolat megfelelései	
Ütemszám	Formarész	Ütemszám	Formarész
			Seconda parte
	[nincs ebben a megfogalmazásban]	22 ütem	bevezetés (2. téma)
		34 ütem	a 2. téma ellenpontos feldolgozása
		70 ütem	5. és 2. téma kombinációja
		36 ütem	5. téma feldolgozása
		12 ütem	5. téma ellenpontos feldolgozása
181–198			[nincs ebben a megfogalmazásban]
199–208	főtéma 4. variánsa		
209–224			
225–234	egészhangú skálára épülő dúr-akkord-lánc	8 ütem	egészhangú skálára épülő dúr-akkord lánc
235–249		16 ütem	
250–272	korál-téma 2. variánsa	20 ütem	korál-téma 2. variánsa
273–284	főtéma 5. variánsa	15 ütem	főtéma 5. variánsa [nem teljes]
285–289	bevezetés jelzésszerű felidézése		[nem maradt fenn]
290–305	korál-téma 3. variánsa		
306–317	korál-téma 4. variánsa		
318–326	a bevezetés anyagának felidézése		
327–338	főtéma 6. variánsa		
339–352	zárótéma variánsa		
353–360	főtéma 7. variánsa		
361–373	kóda	12 ütem	kóda

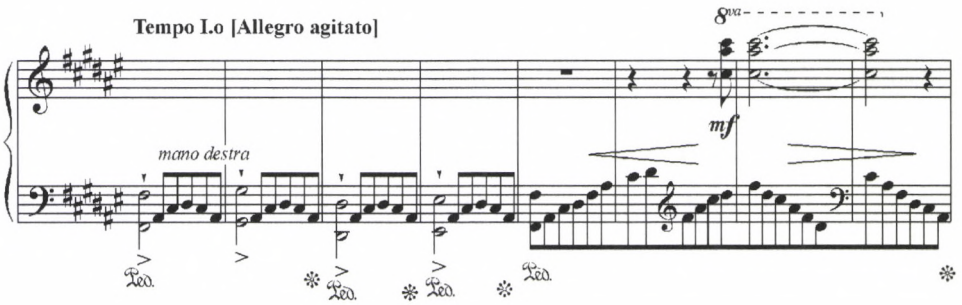
4. ábra: az Après une lecture du Dante *és az 60/I 76-os forrás első írásrétegének megfelelései (folytatás)*

hullámszerűen felcsapó, majd aláereszkedő, quasi-pentaton figuráció társul.[97] Bár Liszt később elhagyta ezt a témát, nem tűnt el nyom nélkül a kompozícióból. A quasi-pentatóniát ugyanis a zeneszerző utóbb a korál-témával ötvözte, az *Après une lecture du Dante* 103–107. ütemében használta fel.

Különös módon a *Dante-szonáta* ősváltozatával kapcsolatban idézett, 1839-es dokumentumok egyike sem utal a mű kéttételességére. Liszt valamennyi szóban

96 A 2. téma a mű végleges megfogalmazásában először a bevezetés 25–28. ütemében hangzik el. A későbbiekben a korai megfogalmazástól eltérően kevésbé jelentős szerepet játszik, többnyire átvezetés, illetve kidolgozás jellegű részekben jelenik meg.

97 Nem valódi pentatóniáról van szó, hanem olyan billentyűs fogantatású figurációról, amelyben a dúrhármas kvintjének felső váltóhangja exponált szerepet kap, s amely rendszerint – mint esetünkben is – Fisz-dúr hangnemű részekben fordul elő. A jelenséget Gárdonyi Zoltán találóan a *Schwarztasten-Pentatonik* terminussal illeti; lásd Gárdonyi Zoltán: „Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken." In: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren.* Hrsg. von Klára Hamburger. Budapest: Corvina, 1978, 229–232.



12. kotta: A *Dante-szonáta* korai verziójában szereplő, utóbb elvetett téma kezdő ütemei

forgó levele egyetlen töredékről ír, míg a Belloni-másolat által részben megőrzött darab két – bár tonálisan és tematikusan összefüggő – fragmentumból áll. Karl Tausenau, illetve Heinrich Adami korabeli kritikái sem említik, hogy az általuk Liszt előadásában hallott *Fragment Dantesque* kéttételes lett volna. Lehetséges, hogy sem a zeneszerző, sem kritikusai nem tartották szükségesnek megemlíteni ezt? Vagy talán a kompozíció ekkortájt még csupán egy tételből állt volna, s csak később – valamikor az 1840-es évtized elején – egészült volna ki kétrészessé? Mintha ez utóbbi feltételezés mellett szólna, hogy d'Agoult grófnőhöz írt, 1844. február 1-én kelt levelében Liszt a korábbi, egyes számú *Fragment Dantesque* cím helyett váratlanul többes számban, *mes commentaires du Dante*-ként említi a művet.[98] Ez azonban persze csak hipotézis – a kérdés megválaszolásához a mű fogalmazványának előkerülése járulhatna hozzá.

Akárhány tételes volt is azonban 1839-ben az új kompozíció, Liszt nyilvánvalóan büszke lehetett rá. Az albumlapok mellett erről tanúskodik az a tény is, hogy számos levelében említi a darabot és több ismerősének is megmutatta–eljátszotta azt. 1840. szeptember 20-án már arról írt Henri Lehmannak, hogy hamarosan megjelenteti a művet.[99] Az 60/I 76-os kéziratban valóban találhatók nyomtatott kiadás előkészületeire utaló metszői bejegyzések, a forrás címlapján olvasható kézírásos lemezszám tanúsága szerint azonban ezek feltehetőleg egy későbbi, 1849-re tervezett publikáció nyomát őrzik.[100] A darab első kiadása végül csak 1858-ban, az *Itália*-kötet keretében látott napvilágot.

A Lehmann-levél szövege azért is figyelemre méltó, mert úgy tűnik, itt említi először Liszt a *Dante-töredék*et az *Années de pèlerinage*-zsal összefüggésben. Ám a dokumentum megfogalmazása mintha azt jelezné, hogy a zeneszerző ekkor még nem határozta el magát olyan, Itália inspirálta *Zarándokév*-kötet megjelentetésére, melynek a *Fragment Dantesque* is részét képezi majd: bár többes számban, *Mes années de pèlerinage*-ról ír, a *Dantét* önálló műként, nem pedig *Zarándokéveim* má-

98 „Petit à petit j'en arriverai aussi à mes commentaires du Dante comme je disais à Piffoel – et personne ne les lira." – Gut–Bellas: 1079. Piffoël George Sand írónő beceneve.

99 Lásd a 34. jegyzetet.

100 A címlap aljára ismeretlen kéz ceruzával az 1665-ös számot jegyezte be, melyet utóbb ugyan kiradíroztak, de így is kiolvasható.

sodik kötetének részeként említi. Liszt még 1848. decemberében is önállóan kínálta fel publikálásra a művet egyik kiadójának.[101] Úgy tűnik, hogy a *Ce qu'on entend*-vázlatkönyv bejegyzése a legkorábbi dokumentum, amely arról tanúskodik, hogy a zeneszerző a *Zarándokévek* második részében kívánja megjelentetni a *Dante-szonátát*.

Valószínűleg a kompozíció terjedelme és szimfonikus faktúrája lehetett az oka, hogy Liszt csak habozva szánta el magát az *Itália*-kötet keretén belül történő kiadására, és jó ideig a mű önálló publikációját fontolgatta.[102] S úgy tűnik, hogy amikor végül az *Après une lecture du Dante* a második *Zarándokév*ben kapott helyett, túlságosan súlyos műnek bizonyult ahhoz, hogy a vázlatkönyvbeli tervnek megfelelően a kötet élére kerüljön. A zeneszerző valószínűleg úgy találhatta, hogy a *Dante-szonáta* árnyékba borítaná az utána következő darabokat; hogy a három *Petrarca-szonett*, a *Sposalizio*, de az *Il penseroso* is csupán szerény függelékként hatna egy ilyen monumentális kompozíció után. Ugyanakkor mégis méltó helyet kellett találni a műnek, amely egymagában olyan terjedelmű, mint a három *Petrarca-szonett* együttvéve. S mivel a ciklus élére nem kerülhetett, Liszt a darab jelentőségét azzal emelte ki, hogy az *Itália*-kötet végére illesztette.

101 1848. december 9-én kelt, tartalma alapján Friedrich Kistner lipcsei kiadónak szóló levelében (lásd a Liepmannsohn aukciós cég 1928. november 16–17-i katalógusát, no. 351, 45. oldal). Deutsch lemezszámkatalógusa szerint az 1665-ös Kistner-lemezszám éppen a levél dátumát követő évre, 1849-re keltezhető (Deutsch, 18); feltételezhetjük tehát, hogy a 60/I 76-os kézirat metszői bejegyzései ennek a tervezett publikációnak a nyomát őrzik.

102 A műnek ezt a szimfonikus jellegét hangsúlyozza a D–WRgs 60/I 17-es jelzetű kéziratának utóbb elvetett címváltozatában szereplő, látszólag ellentmondást tartalmazó műfaji megjelölés is: „Fantaisie Symphonique pour Piano".

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ*

THE *SUPPLÉMENT* TO THE SECOND BOOK OF THE *ANNÉES DE PÈLERINAGE*

The composition of the second book of *Années de pèlerinage* occupied Liszt for almost two decades, and over these decades the book underwent significant changes in relation to how it was first conceived. The present study traces the development of the cycle's organization based on primary sources (album pages, inscriptions in sketch books, drafts, printed scores, letters, diary entries and contemporary press reports). Special attention is given to the compositions in the book based on borrowed material. The plan for an *Italia* set of pieces found in the *Ce qu'on entend* sketch book is discussed in detail, suggesting a reading at variance with the one published by Rena Charnin Mueller, pointing out that at the end of the 1840s Liszt may have intended to include a piano version of his symphonic poem *Tasso* in the Italian *Année*. The source material for the early version of the *Dante Sonata* is also interpreted differently from Mueller – since from the documents it appears that Liszt at first conceived the work in two movements, and only added it to the end of the cycle around 1849.

* Péter Bozó was born in 1980. He studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, where he received his diploma in 2003. At present he is a student of the Ph.D. Doctoral School of the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest and is writing his dissertation on Franz Liszt's songs. Since 1999 he has been on the staff of the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre, Budapest. He has published studies about Liszt's Bach editions („Liszt mint Bach közreadó?" [Liszt an Editor of Bach?] *Magyar Zene* XL/1, February 2002), the composer's planned German *Année de pèlerinage* („Liszts Plan for a German Année de pèlerinage – »Was ist des Deutschen Vaterland?«" *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47/1–2, 2006), and edited some piano pieces in the *New Liszt Edition* (Vol. II/13, Budapest: Editio Musica, 2005). He has also published several music reviews in the Hungarian music periodicals *Muzsika, Hungarian Quarterly, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*.

RECENZIÓ

Mikusi Balázs

HOMMAGES À SOMFAI

Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday
Studies in the Sources and the Interpretation of Music
(Szerkesztette: Vikárius László és Lampert Vera
The Scarecrow Press, Lanham, Maryland 2005)

Míg az ember maga is felkérést nem kap egy *Festschrift* recenzeálására, aligha tűnődik el a feladat nehézségén. Félreértés ne essék, a probléma nem elsősorban az, hogy legtöbbünket már gyermekkortól fogva eltanácsoltak az ajándék ló – amelynek bizonyos értelemben e kötet is tekinthető – fogazatának alaposabb vizsgálatától. De ki is volna egy efféle gyűjteménynél „a Szerző", akinek tudományos koncepciója az értékelés tárgya lehetne? Hogy az impresszum a szerkesztőket tünteti fel akként, némileg elfedi a tényt, hogy befolyásuk az írások tartalmára igencsak korlátozott lehetett: efféle alkalomra ki-ki a maga szűkebb témaköréből kénytelen témát választani, s az írások gyakran inkább csak módszertanukban csatlakozhatnak az ünnepelt személyéhez és életművéhez (gyakorta azonban még abban sem igazán, amint azt e kötet néhány tanulmánya is tanúsítja). A recenzens tehát, valamiféle általános koncepció helyett, harmincnégy független írás bírálatára kényszerül – köztük elkerülhetetlenül olyanokéra is, melyek nem vágnak annyira a maga kutatási területébe, hogysem újdonságértékük megítélésére magát hivatottnak érezhetné. A nagyfejű bagoly e kényelmetlen szerepköréből tehát csak arra vállalkozhatom, hogy a tanulmányok mindegyikéhez egy-egy általánosabb, talán a cikket magát nem ismerő olvasók számára is tanulsággal szolgáló megjegyzést fűzzek (de hogy ezek éppannyira a magam elfogultságait, mint a cikkeket magukat tükrözik, meg sem próbálom tagadni).

A kötetet Ujfalussy József köszöntője és Gombocz Adrienne afféle *oral (hi)story*ja nyitja; maguk a tanulmányok négy téma köré rendeződnek. Az „Elméleti kérdések: előadói gyakorlat, közreadás és zenei interpretáció" fejezetet – a kronológiai rend folytán részben véletlenül, de mégis stílszerűen – Frigyesi Judit írása nyitja, melynek kerettörténete önéletrajzi beszámoló arról, hogyan került a szerző még zeneakadémista évei alatt Somfai tudományos ideáljainak hatása alá – majd hogyan tellett két évtizedébe, hogy megszabaduljon azoktól. Bár a tagadás e gesztusa a felszínen az *hommage* furcsa formájának tűnhet, mégis hasznos általános tanulságot sugall: az a tanítvány, aki tán még évtizedek múltán is mesterét követné,

alighanem már tanítványkorában sem lehetett különösebben tehetséges. Azt viszont történészként Frigyesi szemére kell vetnem, hogy nem hangsúlyozza: az itt bemutatott „fejlődésregény" korántsem csupán az ő személyes története, hanem még nagyon sokaké, akik az elmúlt negyedszázadban megpróbáltak lépést tartani az Egyesült Államokból fúvó új zenetudományi passzátszéllel.

Kiss Gábor az utóbbi évtizedek gregoriánkutatásának egyik legizgalmasabb problémáját, az úgynevezett „órómai" repertoár történeti helyét vizsgálja újra, ezúttal a mise ordinárium tételeit használva kiindulópontként. Végleges válaszokat persze most sem kapunk, de fontos előrelépés, hogy a feltett kérdések egyre jobbak: annak belátása például, hogy egy dallam archaikus stílusa történetileg viszonylag kései, „archaizáló" esztétika következménye is lehet, mindenképp messzebb fog vezetni, mint a hagyományos „archaikus *ergo* régi" axióma.

„A zeneszerző műhelyében" – így összegzi Dobszay László a Somfai életművén végigvonuló alapgondolatot, s (igazán *Festschrift*be illő ötlettel) e megközelítésnek a maga szakterületére való alkalmazhatóságát veszi szemügyre. A végeredmény részben Frigyesi tanulságát erősíti, hiszen arra figyelmeztet, nincs „A Zenetudomány" a maga kodifikálható módszereivel: csak különböző zenék vannak, melyek mindegyikéhez a hozzá illő irányból érdemes közelednünk. Ami a Haydn- vagy Bartók-elemzésben egy életmű kiindulópontja lehet, a gregorián repertoárban ritka kivétel.

David Fallows emlékezetesen kezdi írását: „Aligha éri, kedves Lászlóm, egyikünket is az a megtiszteltetés, hogy megjelentesse az önéletrajzát" (51. oldal). A folytatás is hasonló (például nagyon élveztem, hogy „a jó legfőbb ellensége minden előadásban az önelégült, a robotpilóta"; 53. oldal), méltón továbbéltetve azt a szép angol hagyományt, mely a tudományos szöveget korántsem csupán az információközlés kényszerűen tökéletlen eszközének, hanem esztétikai önértéknek is tekinti. A középkori zene kurrens irodalmát kevésbé ismerőknek pedig azt is el kell árulnom, hogy e cikk mindemellett korántsem csupán az a személyes fecsegés, aminek itt-ott tetteti magát: a huszadik századi előadói gyakorlat – a korabeli politikai ideológiákkal szorosan összefüggő – változása manapság e terület egyik „forró témája".

Domokos Zsuzsa Palestrina *Missa Papae Marcelli*jének 19. századi befogadástörténetét vizsgálva a mű korabeli olasz, német, illetve francia közreadásait mutatja be. A források némelyike lélegzetelállítóan izgalmas, de a végeredmény sajnos nem szolgál különösebb meglepetéssel: úgy tűnik, a németek már akkor is reménytelenül filológusok, s az „autentikus forma" rekonstruálásának megszállottjai voltak, míg a latinok (ha szabad ekképp még tovább egyszerűsítenem e felületes nemzetkarakterológiát) inkább törődtek a praktikus és pedagógiai szempontokkal.

Súlyos betegsége Jan LaRue-t megakadályozta abban, hogy új írással járuljon hozzá a kötethez; kívánságára a szerkesztők egy korábbi, még a 90-es évek végén született tanulmányát közölték újra. A tanulságot leginkább úgy summázhatnánk, hogy „már a vízjel sem a régi" – a muzikológiában a tudományos objektivitás szimbólumává lett papírvizsgálatok egészében talán mégsem annyira megbízható-

ak, mint azt korábban hinni szerettük, s eredményeiket csak óvatosan, számos egyéb szempontot is figyelembe véve szabad alkalmazni.

Mint Fallows, Fábián Dorottya is a huszadik század előadói gyakorlatát vizsgálja: a téma ezúttal Bach három-három szólóhegedű-partitája, illetve -szonátája, s az elemzés támpontjául nem személyes emlékek, hanem hangfelvételek szolgálnak. Utóbbi tény egyben több objektivitást is sugallna, de a cikk egésze mégis azt a benyomást kelti, néhány viszonylag egyszerűen mérhető tényező (mint a vibrato szélessége és gyorsasága vagy az átlagos tempó) kivételével az érdemi összehasonlítás alapvetően továbbra is a képzett muzsikusfül feladata marad. E cikk elolvasása mindenesetre nagy haszonnal járhatna gyakorló zenészek számára – reméljük, hogy a *Magyar Zene* 2004/3–4 száma, melyben Fábián tanulmánya (a kötet magyar szerzőktől való többi írásával együtt) magyarul is megjelent, talán a Zeneakadémia hegedűszakáig is eljuthat.

E fejezet utolsó tanulmányát Hermann Danuser jegyzi, aki Adornónak a zenei interpretációra vonatkozó feljegyzéseit elemezve a (talán) mögöttük álló átfogó elmélet néhány vonását próbálja rekonstruálni. Nem tagadom, hogy ez a fajta „vajon mi a csudát is akarhatott ezzel mondani a Mester?" kiindulópont engem ezúttal sem tudott lázba hozni – azt azonban tudomásul kell vennünk, hogy egy angol nyelvű tanulmányt Adorno-idézettel kezdeni ma körülbelül olyan természetes, mint volt anno itthon a „Marx írja valahol..." indítás.

A második fejezet egészét tekintve valamelyes csalódással regisztráltam, hogy a „Klasszikus stílus: Glucktól Beethovenig" témakörben magyar részről csak Komlós Katalinnak akadt mondanivalója. A nyitódolgozat ezúttal is stílszerű: amint Eva Badura-Skoda számba veszi Haydn siciliano ihlette tételeit, a Somfai szonátamonográfiáját ismerő olvasónak könnyen *déjà vu* érzése támadhat – az efféle tételtipológia, ha tán nem következik is elkerülhetetlenül a kötet címében „forrás és interpretáció"-ként körülírt makámból, mifelénk elkerülhetetlenül „somfaizmusnak" hat. Amit viszont hiányoltam Badura-Skoda cikkéből, az éppen a bátrabb interpretáció: a kérdés, hogy *miért* jelenik meg a siciliano ebben vagy abban a tételben, mintha egyáltalán nem foglalkoztatná. Pedig az mindenképpen feltűnő, hogy az amúgy csak elvétve emlegetett *lira organizzata*-koncertek közül a tanulmány siciliano-példái közt három is felbukkan – talán nem egészen függetlenül attól a ténytől, hogy e művek IV. Ferdinánd nápolyi király megrendelésére születtek. S ha ebben a három esetben akadhat logika, bizonyára érdemes volna a többi siciliano hasonló „programmatikus" hátterét is szemügyre venni.

Az imént „somfaizmusról" szóltam – a következő írás viszont félreérthetetlenül James Webster muzikológiai *Personalstil*jének világába vezet. Az aprólékos analízis és a gondos historiográfia metszéspontjába ezúttal Haydn op. 9-es vonósnégyesei kerülnek: egyfelől e művek számos zenei részletével ismerkedhetünk meg, másfelől pedig a korábbi elemzések mögött megbúvó „tarthatatlan", sőt „védhetetlen" előítéletek megsemmisítő kritikáját kapjuk. A dekonstrukció azonban csak részleges, s furcsa módon szinte fordítottja a Mozart-kutatásban tapasztalható hasonló revíziós folyamatnak: míg utóbbi esetében az évszázados kritikátlan dicsőítést

váltja fel fokozatosan egy reálisabb értékelés, Webster interpretációjában Haydn mintha elfoglalni próbálná a Mozart után üresen maradó trónt. Hogy Haydn óriási zeneszerző, s ekként méltó volna e kiemelt posztra, persze kevesen vitatnák. Hogy efféle trónusok léteznek-e még egyáltalán, talán többen.

A fejezet utolsó Haydn-tanulmányában Elaine Sisman „Isten hangját" vizsgálja a *Teremtés* oratóriumban. Mint számos hasonló, a zenei retorikán alapuló cikk esetében, nekem ezúttal is úgy tűnt, az új megközelítés inkább a terminológia (vagy, ha úgy tetszik, a retorika) változását jelenti, s nem feltétlen hoz magával váratlan új felismeréseket. Fontos erénye ugyanakkor e módszernek, hogy a szöveg és a zene viszonyát egyenlőnek tételezi: utóbbi nem egyszerűen „festi" a szavak jelentését, hanem a szöveggel együtt maga is bejárja ugyanazt az utat.

Gerhard Croll tanulmánya jellegzetes *Festschrift*-írás: egy régi, de cikké sosem fogalmazott, apró megfigyelés papírra vetése. Hogy Mozart K. 449-es, Esz-dúr zongoraversenyének lassú tétele Gluck *Tetide* című serenatájából meríti nyitódallamát, eredetileg Wolfgang Plath megfigyelése volt, így Crollra elsősorban a kölcsönzés értelmezésének (egyébként igen hálátlan) feladata marad. Mint a hasonló próbálkozásokat olvasva oly gyakran, e cikk végkicsengését sem érzem különösebben meggyőzőnek: a kölcsönzés hátteréről aligha tudunk eleget ahhoz, hogysem szükségképpen arra a romantikus konklúzióra kellene jutnunk, „ha Gluck, aki ekkoriban már nem járt el hazulról, jelen lett volna [a zongoraverseny bemutatóján], valószínűleg gratulált volna Mozartnak, szívélyesen kifejezve tiszteletét a fiatalabb mester géniusza iránt" (178. oldal). (E témáról bővebben lásd recenzens jelen számban megjelent első Mozart-tanulmányát.)

Malcolm Bilson, a Mozart billentyűs műveiben szükséges pedálozás problémájának szentelt írását egy Gustav Leonhardt-interjúból vett idézettel kezdi, mely annyira találó, hogy szeretném magam is továbbadni (181. oldal):

> – Mit gondol [a csembalón] az ismétlésekkor alkalmazott regiszterváltásról?
> – Hát *gondolni* éppen gondolhatok valamit, de *tudni* semmit sem tudok róla.

Lévén a Bilson által vizsgált darabok notációja nem ismert külön jelzést a pedál használatára, a leonhardti *caveat* e problémára is érvényes – még ha Bilson végül is nagyon világosan kimondja, hogy néhány esetben az ő keze és füle egyértelműen a pedál használatát kívánja.

Komlós Katalin tanulmánya, a kötet számos tipikus *Festschrift*-írása mellett talán egyedüliként, a zenetudomány egy másik műfaját idézte fel bennem: a komponista billentyűs kamarazenéjét áttekintő írás egy *Mozart Companion* vonatkozó fejezeteként is megállná a helyét. A művek bemutatása az azokat fejjel és kézzel egyformán uraló előadó fölényes anyagismeretéről tanúskodik; apró ellenvetésként csupán az merült fel bennem, hogy a hegedűszonáták körében a „kíséretes", illetve a „duószonáták" ilyen határozott elkülönítése talán olyan distinkciót alkalmaz a repertoárra, amely a kortársak számára inkább egy kontinuum különböző árnyalatainak tűnhetett.

Jürgen Hunkemöller tanulmánya, alighanem pusztán a véletlen játékaként, mintha Komlós cikkének említett sarkalatos pontját venné még közelebbről szem-

ügyre: hogyan is haladt a hegedűkíséretes billentyűsszonáta fokozatosan a két hangszer egyenrangúságának ideálja felé? A fordulópontot, Komlóshoz hasonlóan, Hunkemöller is az 1778-ban komponált „mannheimi" szonátákban látja, s érdekes új elem, hogy e változás mint a műfajnak a *Kenner und Liebhaber* közönség számára való meghódítása is értelmezhető (szemben a korábbi, csupán a *dilettante* rétegre számító művekkel). Az az interpretáció viszont, hogy e metamorfózis kifejezetten a külső praktikus elvárásokkal *szemben* ment volna végbe, aligha szükségszerű: ha a zeneszerző épp a korabeli Európa egyik legkiválóbb zenekarával büszkélkedhető mannheimi udvarnál remélt álláshoz jutni, a hegedűnek juttatott, a szokásosnál jelentősebb szerep éppenséggel egészen praktikus megfontolás eredménye is lehetett.

Neal Zaslaw „Mozart Moduláris Menüett Masináját" mutatja be, azaz azt a K. 516f szám alatt ismert kottalapot, melynek két oldalán a zeneszerző a korban népszerű, véletlenen (leginkább kockadobáson) alapuló komponálási módszerek egy változatával kísérletezett. Zaslaw úgy véli, Mozartnak az egyes ütempárok kiválasztására használt eljárása aligha lehetett különösebben szisztematikus, „a »moduláris menüett masinát« a fantázia működtette, vagy a szem [véletlenszerű] fókuszálása és defókuszálása" (233. oldal). Nekem azonban úgy tűnik, hogy Mozart – legalábbis abban a két menüett-töredékben, mely a lap két oldalán, az ütempártáblázatok alatt ránk maradt – talán mégsem bízta magát a véletlenre. Mint maga Zaslaw is említi, ha a recto oldal táblázata felett futó ábécé betűit megfeleltetjük a lap aljára írt menüett ütempárjainak, a „f-a-n-c-i-s" betűhalmazt kapjuk. Ez önmagában még nem tűnne igazán értelmesnek, de a verso alján szereplő menüett dekódolása gyanúsan hasonló eredményre vezet. Lévén Mozart ezen az oldalon semmilyen jelölést nem mellékelt a táblázathoz (mely egészében eltér a recto oldalon szereplőtől), Zaslaw végigszámozta az itt található ütempárokat, s az alájuk írt menüettet mint 6-17-1-13-3-9-18-3-1 sorozatot azonosítja. Ami azonban, betűkkel kifejezve (a=1, b=2 stb.), nem más, mint „f-r-a-n-c-i-s-c-a" – ennek fényében pedig a recto „fancis" töredéke alighanem „elírás" (azaz „elkódolás") lehet. Minthogy a Franziska név igen gyakori volt a korban, a konkrét személyre vonatkozóan legfeljebb találgatásokba bocsátkozhatunk – ha magam rögtön meg is nyithatom ezek sorát, jelöltem Franziska Leutgeb lenne (annak a Joseph Leutgeb kürtösnek a felesége, aki Mozart egyik legközelebbi barátja volt, s akinek szánt műveinek kézirataiban a zeneszerző számos játékos tréfával élt). De ha Franziska személyazonossága talán örök titok marad is, a „fantáziára" s „a szem fókuszálására és defókuszálására" való utalás semmiképp sem igazán meggyőző.

Rudolf Flotzinger Franz Xaver Süßmayr három, a kremsmünsteri apátság kottatárában fennmaradt alkalmi kompozícióját mutatja be. Bár a bencések körében zajló zenei életről elénk tárt számos apróság mindenképpen érdekes, számomra mégis sajátos elgondolásnak tűnik az olvasó előtt nyilvánvalóan teljesen ismeretlen művekről értekezni – egyetlen kottapélda nélkül.

Bathia Churgin Beethoven régebbi zenei gondolatainak „újrahasznosítását" vizsgálja az op. 132-es, a-moll vonósnégyesben; a központi példa természetesen a WoO 81-es számú *Allemande*-nak a második tétel triójában való felbukkanása. Jólle-

het Churgin egy-egy aprósággal talán megtoldja az *Allemande* beépítéséről való tudásunkat, a cikk alapvető tanulságaként mégis azt raktároztam el, hogy az op. 132-höz hasonlóan agyonrágott alapművekről manapság – valamilyen lényegileg új szempont bevonása nélkül – már aligha sikerülhet megrázó újdonsággal előállni.

A „Tizenkilencedik század: a nemzeti stílus kérdése" fejezet mindössze három tanulmányt foglal magában. Richard Taruskin írása, mint zárómondatában maga is bevallja, afféle *aperçu,* s ekképp némileg kivonja magát a gondos kritika alól. Azt persze azért szívesen megkérdezném a szerzőtől, miért is találja a kottapéldáiban egyetlen intonációs kör példáiként bemutatott dallamokat annyira hasonlónak (nekem úgy tűnik, néhány órás könyvtárazással bizonyára számos, a kiindulópontul használt Weber-dallammal közelebbről is rokonítható példára bukkanhatnánk).

Kaczmarczyk Adrienne tanulmánya aligha csupán a Taruskin-*aperçu* szomszédsága folytán tűnik a kötet egyik legtartalmasabb írásának. Az ember igazából csak azt nem érti, hogy egy Liszt-kaliberű zeneszerző esetében – s különös tekintettel a személyét idehaza természetszerűen övező nacionalista felhangokra – hogyan maradhatott feltáratlan épp a *National-ungarische Symphonie* története és jelentősége. A befejezés ráadásul szinte poézisbe hajlik: a liszti kereszt-motívum „félig ferences–félig cigány" értelmezése az a fajta zárógondolat, amelyet a legcsekélyebb szégyenérzet nélkül tudok irigyelni.

Papp Márta dolgozata ismét csak egy nagyon is Somfai-*Festschrift*be illő kérdést feszeget, nevezetesen, hogy hogyan küszködött Muszorgszkij a kottaírás bizonyos konvencióival, hogy végül – ha kompromisszumok árán is – zenéje körülbelül úgy szólalhasson meg az előadók keze alatt, ahogyan ő eredetileg elképzelte. A téma ezúttal a német, orosz, illetve olasz nyelvű tempójelzések közötti választás problémája, mely végül sokkal átfogóbb esztétikai kérdésekbe enged bepillantást, mintsem első látásra tűnhetett. Ellenben mintha elvarratlanul maradna az a szál, hogy Muszorgszkij egynémely, pontos olasz megfelelővel nem bíró orosz utasítása (mint a Медленно, vagy a Скоро) voltaképpen a korábban általa is használt német utasítások *(Langsam, Schnell)* fordításából eredhet – amely esetben adódik a kérdés, nem lehettek-e esetleg már a *Mäßig*nek is az Умеренно-hoz hasonló „rugalmas tempó" konnotációi.

A zárófejezet tizenhárom tanulmányát „Huszadik század: Schönberg, Bartók, Kodály és tovább" cím alá gyűjtötték a szerkesztők. Móricz Klárának a félelem schönbergi gesztusait elemző írását olvasva az jutott eszembe: igen, pontosan így kell ma zenetudományt csinálni Amerikában. Egyfelől a hagyományos „mélyanalízis" (ami a hangmagasságokkal való aprólékos elszámolást jelentené) immár reménytelenül kiment a divatból – helyette a felszíni, „szabad füllel" is hallható gesztusokra koncentrál a mai elemző („Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység" – summázhatná Esti Kornél). Másfelől az interdiszciplinaritás (amelynek jegyében Móricz Wilhelm Worringer művészettörténész gondolatait vonja be az elemzésbe) immár megkerülhetetlen elvárás lett – „csak" zenetudósnak lenni manapság bizony kissé zsenánt és egészében maradi dolog. A végső kérdés persze

mindig az, hogy az aktuális divat által megszabott kereteket egy-egy konkrét írás mennyire képes kitölteni, s ez a Schönberg-tanulmány e szempontból mindenképpen sikernek tekinthető. A konklúzió pedig – mely szerint Schönbergnél a „felszín" félelemgesztusai, illetve a „mélység" végletesen rendezett struktúrái ugyanazon *anxiety* kétféle megnyilvánulási formájának tekinthetők – ismét példaértékűen költői.

David Schneider ugyancsak a fentebb említett két trend elsőjéhez kapcsolódik, amikor Webern op. 5 no. 2-es vonósnégyes-tételében nem a hiperorganizált hangközstruktúrát, hanem a romantikára visszautaló dallamfordulatokat vizsgálja. Hogy ennek a tételnek tényleg lehet valami köze Wagnerhez, készséggel elhiszem – egyedül azt hiányoltam, hogy Schneider jegyzetei közt nem bukkan fel (ha csak szimbolikus gesztusként is) Somfai 1968-as kis Webern-monográfiája.

Dalos Anna Kodály *Concertó*jának szentelt írása ismét igazolja, mennyire hálás téma ma Kodály személye és zenéje, ha a kutató végre párbeszédre kényszeríti a bőséggel ránk maradt különféle forrásokat. A tanulmányt e megközelítés egyúttal tökéletes *hommage*-zsá is avatja, hiszen – a kötet harmincnégy szerzője közül – talán Dalos járja be legkövetkezetesebben a primer „forrásoktól" a merész „interpretációig" vezető ívet. A barokk wölfflini értelmezése és Kodály esztétikai törekvései közti kapcsolat mindenképpen figyelemreméltó – inkább stilisztikai szempontból jegyezném csak meg, hogy a hasonlóan szubjektív párhuzamok megvonásakor egy-egy „might have" és „it seems" beiktatása általában inkább ösztönözheti az olvasót egyetértésre, mint a hűvös kijelentő mód.

Kárpáti János tanulmánya a Bartók-analízis egyesült államokbeli irányzatait – pontosabban a témának szentelt két monográfiát – elemzi. Az Elliott Antokoletzet és Paul Wilsont illető udvarias, de végső soron megsemmisítő kritikával egészében feltétlenül egyet kell értenünk: mindkét mű kissé monomán beállítottságú, azt vélvén, hogy ha megtaláljuk a zárba illő kulcsot, a bartóki életmű egésze egyszeribe elnyeri egyetlen helyes elméleti értelmezését. Maga Kárpáti fogalmazza azonban meg, hogy ő „a kívülálló helyzetéből fakadóan bizonyos előnyökkel" közeledik a témához (350. oldal) – amire az amerikai analitikusok bizonyára joggal felelhetnék, hogy ez a pozíció azért elkerülhetetlen hátrányokkal is jár. Két esztendeje például magam is hallgathattam 20. századi analízis-szemináriumot az Egyesült Államokban, ahol is – az ifjabb generáció kritikai pörölycsapásai alatt – Antokoletzen és Wilsonon a félév végére nem sok keresztvíz maradt. Az a fajta *science fiction* zeneelmélet, amelyet az ő monográfiáik képviselnek, mára rengeteget vesztett népszerűségéből (s még inkább: tekintélyéből), amint maga a hangról hangra aprólékosságú analízis általában is. Másfelől viszont egy mai amerikai zenetudós aligha fogadná el axiómaként, hogy egy zenemű elemzésének feltétlenül annak megfejtése a feladata, hogy mi is „rejtezett a szerző gondolataiban", s hogy mi az egymást tükröző tetrachordok „valóságos jelentése" (371. oldal). Ez a két világrész közt fennálló, mint arrafelé mondanák, *cultural difference* – tehát mindkét félnek egyszerre lehet igaza, kinek-kinek a maga koordinátarendszerében.

László Ferenc tanulmánya Bartók dalszövegeit elemzi, különös tekintettel a BB 20-as számú (s bizonyos szempontból a *Cantata profana*val rokonítható) *Liebes-*

lieder ciklusra. Ami a 379. oldalon kottapéldával is illusztrált problémát illeti (a szerző maga teszi fel a csak részben retorikus kérdést), számomra teljesen rendjén valónak tűnik, ha a visszatérés nem hangról hangra azonos a korábban hallott formával. Abban viszont, hogy az „a *hangos* erdő már régen halott" sor – főként dalszöveg-mércével mérve – különösebben „zavaros" volna, nem vagyok annyira biztos.

Lampert Vera Bartók *Nyolc Magyar Népdal* ciklusának keletkezéstörténetét vizsgálja aprólékos gonddal: a fogalmazványtól, számtalan tisztázaton keresztül, egészen az 1928-as hangfelvételig. Ennyiben a tanulmány ugyancsak tökéletes *hommage à* Somfai, hiszen az összkiadás vonatkozó kötetének forrásbemutatása sok szempontból alighanem egészen hasonlóan fog kinézni. Éppily forrásközpontú Oliver Neighbour rövid írása is, mely a „fekete zsebkönyv" egy kitépett s jelenleg a British Libraryben őrzött lapjáról számol be.

Vikárius László a *Tizennégy Bagatell* első darabjának kortársi és bartóki (ön)recepcióját vizsgálja, arra keresve választ, mennyiben lehetett találó e zene „bitonálisként" való címkézése. Mint a komponista egy eddig publikálatlan, Gruber Emmához írott levele sugallja, a hasonló zenei kísérletek egyik ihletője bizonyára Richard Strauss lehetett; Bartók maga pedig talán (a ma megszokottnál konkrétabb jelentésű) „kakofóniaként" gondolhatott az efféle jelenségekre. Vikárius végkövetkeztetése azonban, noha igen szép, kissé váratlanul ért: bár természetesen igaz lehet, hogy Bartók a darab érzelmi tartalma miatt ellenezte annak puszta bitonális iskolapéldává redukálását, az atonalitás–bitonalitás–polimodalitás–kakofónia terminológiai dzsungelében tévelyegve én ekkorra még nem zártam ki a lehetőséget, hogy a zeneszerző talán valóban csak a „bitonális" jelzőt érezte kevéssé találónak.

A Bartók témájú tanulmányok sorában immár hatodikként Waldbauer Iván az op. 20-as *Improvizációk magyar parasztdalokra* sorozatot elemzi. Érvelése szerint, ha az egyetlen opusszá fűzés gondolata viszonylag későn vetődhetett is fel, e nyolc darab valódi ciklust alkot – az őket valamennyire összefűző elemeket Waldbauer a Schenker-ízű redukciótól a Lendvai-féle gamma-akkordon át a treitleri Z-cellákig ívelő módszertannal próbálja azonosítani. Bár a javasolt analógiák nem mindegyike tűnik egészen meggyőzőnek, annyit alighanem elhihetünk, hogy a nyolcadik tételt Bartók eleve afféle finálé-szerepkörbe szánhatta.

Grabócz Márta dolgozata Bartók az „Ember és Természet" toposszal élő tételei közül elemez négyet a narratív analízis módszereivel. Lévén e tételek hasonló értelmezése a régebbi magyar Bartók-irodalomban bőséggel fellelhető, az új megközelítés legfőbb haszna éppen a korábbi szubjektív kommentárok valamelyes szisztematizálása lehetne – Grabócz bizonyára emiatt is érezhette úgy, hogy e rövid tanulmányban teljes áttekintést kell adnia a módszerről, az alapvető szemiotikai terminológiától kezdve egészen egy-egy konkrét hangfelvétel elemzéséig. E hatalmas anyag néhány oldalba sűrítése azonban elkerülhetetlenül a meggyőzőerő rovására megy: az olvasóban felvetődhető számos kérdés marad megválaszolatlanul, s így mintha a nagyobb objektivitás reménye sem igazolódna.

Laki Péter írásának címében csupán „néhány impressziót" ígér a Bartók-hegedűverseny előadói tradíciójával kapcsolatban; ezek némelyike van olyan érdekes,

hogy a témát egyszer nagyobb igénnyel is érdemes legyen feldolgozni. Méretes *non sequitur*nak tűnik azonban, mikor az utolsó bekezdésben Laki a Székely Zoltán-féle felvétel egyre növekvő befolyását említi: a magyar Bartók-kutatók bizonyára örülnének, ha így volna, de a korábban elénk tárt adatok éppen nem emellett látszottak szólni.

Felix Meyer tanulmánya kétségkívül a legszellemesebb *hommage à* Somfai az egész kötetben. A szerző Henri Dutilleux és Heinz Holliger egy-egy Paul Sachernek ajánlott művét elemzi, melyek egyaránt Bartók *Zenéjét* – a Sacher felkérésére írt legismertebb remekművet – idézik. Ez a (mint az írás címe jelzi) „Hommage à Sacher via Bartók" finom intertextuális hálót teremt: amint Dutilleux és Holliger Bartók-idézettel tiszteleg Sacher előtt, akként köszönti Meyer Somfait e Bartók-idézetekkel élő *hommage*-kompozíciók bemutatásával. Ez a párhuzam azonban a cikkben magában (szerencsére) kimondatlan marad – elegánsabb is az ilyesmit az olvasó fantáziájára bízni.

A kötet utolsó tanulmánya ezek után némiképp antiklimax: Reinhold Brinkmann Berio zongoraszonátájának egy vázlatlapjáról szól, különösebb izgalmak nélkül.

Mint a bevezetőben említettem, a kötetbe került egyes tanulmányok tartalmára és minőségére a szerkesztőknek csak korlátozott befolyásuk lehetett (eltekintve persze a közreműködésre felkértek puszta névsorától, amelyre azonban – már amennyire ez a végül el is készült írásokból megítélhető – nem lehet különösebb panasz). Ami pedig magát a szerkesztést illeti, alighanem csak a teljes kötetet gondosan végigolvasó recenzens érzékelheti igazán, mekkora munka lehetett e jó félezer, nagy tükrű, sűrűn szedett oldal gondozása – nem szólva a Somfai-bibliográfia összeállításáról, valamint jó néhány tanulmány (német, illetve magyar eredetiből való) angolra fordításáról, mely ugyancsak Vikárius Lászlóra és Lampert Verára maradt. Utóbbi erőfeszítéseiket egyébként feltétlenül dicséri, hogy a kötet egészében „angolabbul" van, mint a hasonló, nemzetközi koprodukcióban készült gyűjtemények legtöbbje – s hogy a szövegben mégis akadnak apróbb hibák, egy-egy kimaradt szó, azt hajlamosabb volnék inkább a kiadói szerkesztők, s kevésbé a (végül is nem anyanyelvüket használó) szerkesztőpáros hibájául felróni. Cserébe viszont készséggel a Scarecrow Press javára írhatjuk, hogy szép kiállítású, kézbevevésre csábító könyv született – talán egyedül a borító fekete alapszínével nem sikerült igazán megbarátkoznom.

A tanulmányok tematikus beosztásában a „Tizenkilencedik század" fejezet kissé furcsán mutat a maga mindössze három írásával (különösen, mivel ezek egyike épp Taruskin kurta-furcsa *aperçu*je, Papp Márta írása pedig éppilyen jól illeszkedhetett volna az első fejezet „előadói gyakorlat, közreadás és zenei interpretáció" témakörébe is); jobb elosztásra azonban a „hozott anyag" aligha adott lehetőséget. A közreműködőknek a kötet végére került rövid életrajzait viszont talán megérte volna valamelyest egységesebbé tenni: nagyon aránytalan például, mikor David Fallows (akinek pedig ugyancsak lenne mit egy efféle *curriculum vitae*be aprítania) szinte szót sem ejt a maga tudományos munkájáról, majd a következő bekezdés-

ben Rudolf Flotzinger számtalan hivatalos funkciójáról értesülünk, háromszoros terjedelemben. Ugyancsak hasznos lett volna, ha az életrajzokból egyúttal az egyes szerzőket Somfaihoz fűző szálakról is többet tudhatunk meg – jó néhányan ugyan utalnak erre e néhány sorban, mások pedig a tanulmányuk szövegébe szőttek bele egy-egy idevágó megjegyzést, de van aki sem itt, sem ott nem téved személyes vizekre. Apróság ugyan, de elsikkadt a kötetben Somfai László születési éve is: minthogy a könyv végül csak 2005-ben jelenhetett meg, a nem kifejezetten bennfentes olvasó kénytelen ezt tételezni a 70. születésnap évének is, 2004 helyett. Azt pedig már csak afféle *ceterum censeo*ként jegyzem meg, hogy nem találkoztam élő zenetudóssal, aki ne lábjegyzeteket szeretne írni és olvasni – ezeket azonban a kiadók, egy általuk megcélzott (becslésem szerint körülbelül háromfős) laikus olvasótábor képzelt érdekeit védve, újabban rendre szövegvégi jegyzetekké alakítják a mindenkori szerzők és szerkesztők jobb szándéka ellenére.

Végül hadd térjek ki még egy apró következetlenségre, melyet e kötet szerkesztői sem oldottak fel: hogyan is emlegessük a Zeneakadémiát angol szövegkörnyezetben? A zavar valójában már magyarul kezdődik, lévén az intézmény hivatalosan Zeneművészeti Főiskola, sőt immár Egyetem. Ennek megfelelően a kötetben több helyütt felbukkan mind a „Liszt Academy of Music", a „Liszt University of Music", sőt a hiperprecíz „Liszt Academy (now University) of Music" forma is. A bizonytalanság aztán csak nő, mikor a gondos fordító a keresztnevet is megtartja, amiből vagy „Liszt Ferenc Academy of Music", vagy (meglehetősen hazafiatlanul) „Franz Liszt Academy of Music", esetleg (cselesen internacionalista megoldással) „F. Liszt Academy of Music" kerekedik. (Mellesleg valamennyi eddigi változat felbukkan „Music Academy" végződésel is, de ez egyértelműen kisebbségben marad.) Hogy ebben a búvópatakszerűen folyó polémiában kinek van igaza nyelvészeti szempontból, igazából nem is lényeges – az ellenben bizonyos, hogy az efféle zűrzavar (amelyet lényegében minden, az intézményt említő angol szövegben visszatérni látok) nem tesz jót a Zeneakadémiának mint világszerte bevezetett márkanévnek. A www.lfze.hu honlap angol nyelvű nyitóoldalán „Liszt Ferenc Academy of Music" szerepel, ez mindenképpen kiindulópontul kell, hogy szolgáljon. Szerintem, legalábbis a nem nagyon hivatalos használatban, a „Ferenc"-től bízvást eltekinthetünk (hiszen magát Lisztet elég sokan ismerik, de épp „Ferenc"-ként külföldön csak nagyon kevesen). Továbbá, lévén maga az intézménynév nem utal a Zeneakadémia földrajzi helyére, bármely idegen nyelven érdemesnek tűnik hozzáfűznünk még egy „Budapest" kiegészítést is. A következő, hasonló kötetben – s általában minden rövid szakmai életrajzban – tehát javaslom valamennyi fenti formát a „Liszt Academy of Music, Budapest" formára egységesíteni.

Balázs István

»FOGALMAK SŰRŰJÉBEN«

Grabócz Márta: Zene és narrativitás
Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről
(Ars Longa sorozat – Jelenkor, Pécs, 2004)

Aligha hiszem, hogy Grabócz Mártát be kellene mutatni a Magyar Zene olvasóinak. Közismert róla, hogy Ujfalussy József tanítványaként végzett, és hogy iskolájának számos eredményét igyekszik hasznosítani mai munkásságában is. Írásaival, szakmai megnyilvánulásaival folyamatosan jelen van a magyar zenetudományi életben, még ha munkásságának súlypontját Franciaországba helyezte is át: 1995-től a strasbourgi Marc Bloch Egyetem tanára. A legtöbbek számára a kortárs zene melletti elkötelezettsége sem jelent újdonságot.

Voltaképpen a most ismertetendő gyűjteményes kötetben megjelent írásai is csak kis részükben jelenthetnek meglepetést az Olvasónak, hiszen aki folyamatosan követi a Magyar Zene évfolyamait, vagy rendszeresen föllapozza a Zenetudományi Dolgozatok köteteit, az az itt szereplő munkák többségét már ismerheti, vagy legalábbis tudhat róluk. A kötetben szereplő írások zöme ugyanis az 1980 és 2000 közötti két évtizedben épp e két helyen jelent meg. Egyetlen publikálatlan, 1989-es rádióelőadást leszámítva (amely mellesleg reveláció erejével mutatja be a mifelénk jószerével ismeretlen François-Bernard Mâche munkásságát), a kötet második felében szereplő rövidebb írások is kritikák és hanglemez-, illetve CD-kísérőfüzetek formájában ismertek, és bárki számára hozzáférhetők voltak.

Grabócz Márta a zenei narratológia nemzetközileg elismert, de a magyar zenei köztudatban még gyökeret nem vert modern tudományának voltaképpen egyetlen képviselője mifelénk. Így a nevével jegyzett gyűjteményes kötet mindenképpen zenei könyvkiadásunk fontos eseménye. Egybegyűjtött írásait tartalmazó könyvének tanulságait már csak ezért is érdemes alaposabban végiggondolnunk.

Nyilvánvaló, hogy így együtt, egybeolvasva a korábbi tanulmányokat, egészen más kép rajzolódik ki, mint külön-külön a két évtizedes távlatban keletkezett írásokból: máshova kerülnek a hangsúlyok, tisztázódnak elméleti fejtegetések, nyilvánvalóbbá válnak olyan előfeltevések, amelyek egyik-másik írásban még kifejtetlenek vagy hipotetikusak, egymást viszont kölcsönösen megvilágítják, ennélfogva szilárdabb teoretikus alapra helyeződnek.

Legalábbis elvileg. Ahhoz ugyanis, hogy egy tanulmánykötet valóban több legyen részeinek összességénél, számos feltételnek teljesülnie kell, mindenekelőtt a

tanulmányoknak gondos szerkesztésen kell átesniük, mind a válogatás mikéntjét, a tanulmányok egymáshoz való viszonyát, mind pedig az egyes tanulmányok konkrét szövegezését illetően. Még akkor is, ha történetesen a megszövegezés nem egyezik hajszálra a korábban publikált írások szövegével. Ezzel azonban, sajnálatos módon, nincs minden rendben a kötetben.

Mielőtt azonban a recenzens kínos kötelességeinek is eleget tennék, fontosabbnak és gyümölcsözőbbnek látom, ha áttekintjük, miben is foglalható össze tömören ennek a szerteágazó gondolatmenetű és roppant összetettnek tűnő könyvnek a gondolatmenete.

A Grabócz Márta könyvéből kirajzolódó nagyszabású gondolati ív kiindulási pontja a zenetudományban végbemenő fokozatos paradigmaváltás, amelyet túlnyomó részben a hermeneutika, másfelől a szemiotika (jelentéstan) és a narratológia (elbeszélés-elemzés) tudománya ösztönzött. Miközben ugyanis a „hagyományos zenetudomány" – immár szemiotikai fogalomhasználattal élve – a „jelentő" leírására minden lehetséges eszközt igénybe vett a 19. század óta, [...] figyelmen kívül hagyta a „jelentettet" (7. oldal). „Jelentőn" a zene szintaktikai, grammatikai szintjét, a zenei formálás tényezőit értjük, míg a jelentett kategóriájába – emlékeztet Grabócz Márta – a „tartalom síkja", az érzelmi, affektusbeli kifejezés, a szimbolikus, szemantikai töltés, a zenén kívüli utalások stb. tartoznak. A könyv ráirányítja figyelmünket: napjainkban a zeneművek e két rétegének egyidejű elemzésére új módszerek születnek.

A továbblépéshez mindenekelőtt le kell számolnunk azzal a közfelfogásban még mindig meglehetősen eleven előítélettel, mely szerint a zenei elemzés és a „zeneileg külső" egymás ellentettjei! A narrativitás különféle megközelítésmódjaiban és elméleteiben az összekötő kapocs nem az, hogy egyfajta „zenében elmesélt történetet" kívánnak láttatni, hanem az, hogy „megtalálják a jelentettek szerveződésének azon szabályait, stratégiáit, amelyek koronként, stílusokként, szerzői életművekként változnak" (9. oldal).

Ennélfogva a zenei narráció nem köthető egyszerűen a beszélt nyelvhez, az emberi szóhoz. A zene és beszéd kapcsolataként jellemezhető problémakör legfeljebb határeset lehet, vagyis a narráció egyik fontos, de mindenképpen csak szűk dimenziója. Így nyilvánvaló az is, hogy a narráció problémaköre elsődlegesen és alapvetően nem a szöveges zenéhez kapcsolódik, s mint a könyv alapos ismerete alapján kiderül, nem is kimondottan a programzenéhez. A zenei narrativitás problémaköre a meggyökeresedett, de nem feltétlenül jogos és megalapozott terminológia szerint az úgynevezett „abszolút" zene és a „programzene" közötti területet fedi le. A hagyományos fogalomkezelésnek ellentmondani látszik ez a meghökkentő megállapítás, a könyv ismeretében mégis nyilvánvaló.

Hogy mindez hogyan lehetséges? Nos, bizonyos zeneművek struktúrájának a hagyományos formai elemzésen túlmutató narratív szerkezetelemzése az, ami rávilágít ennek a kérdésnek a lényegére. Mindannyiunk számára ismert tapasztalati tény, hogy az „abszolút zenének" mondott művek legtöbbje is rendelkezik valamiféle belső programmal. A további kérdés az, hogy ez a program mennyire tartozik az ilyen vagy olyan szintű és mélységű zenei képzettársítások körébe, s mennyire

tartozik magának a műnek a lényegéhez; mennyire és milyen dimenzióban épül be magának a műnek az akusztikai–zenei struktúrájába.

Grabócz Márta nem a hermeneutikai oldalon vizsgálódik, hanem voltaképpen a zenemű létrejöttének *előttesét* kutatja. Csakhogy ami az egyik oldalon a zenemű létrejöttének szellemi feltétele, az a másik oldalon *értelmezésként* mutatkozhat meg. Szerencsés esetben a két oldal akár egybe is eshet, vagy erősen megközelítheti egymást. A zenemű létrejötte és élete mindenképpen bonyolult eszmetörténeti összefüggésekbe ágyazódik, aminek tudományos igényű feltárása (s nem egyszerűen impresszionisztikus, hangulati leírása) nem tartozott a zenetudomány szorosabb értelemben vett feladatkörébe. A „zene teste" maga is történeti képződmény – szertágazó gyökerekkel. Erre épül rá a zene fogalmi megértése, a *zenéről való tudat*, az a szellemtörténeti televény, amely lehet hamis vagy valós, de mindenképpen aktív szellemi erőként befolyásolja magának a zenének a létmódját is.

Ennek kapcsán merül föl a kérdés, hogy vajon mennyiben beszélhetünk e területen *metaforák nélkül*. Magyarán, hogy a kialakított új terminológia mennyiben ír le valós zenei–akusztikai folyamatokat, amelyek tudományos pontossággal elemezhetők, s mennyiben marad meg a hermeneutikai értelmezésekre (meg egyáltalán a zeneértelmezésekre) ilyen vagy olyan mértékben mindig is jellemző metaforák szintjén.

Nos, Grabócz Márta könyvének egészéből kiérződik a határozott törekvés arra, hogy ezt elkerülje, és szilárd elméleti alapról közelítse meg a zeneművek narratív szerkezetét. Az, hogy ennek a folyamatnak a végeredménye talán mégsem teljesen egyértelműen meggyőző, az semmiképpen sem Grabócz Márta „hibája". Nyilvánvalóan arról van szó, hogy a tudományos megközelítés eleven tárgya, vagyis az élő, hangzó zene a maga szellemi és társadalmi közegével együtt sokkal összetettebb annál, mintsem hogy valamilyen mértékben „ravaszul" ne csúszna mindig ki bármely fogalmi hálóból.

Azt jelentené mindez, hogy a kérdéses megközelítés valahogy mindenképpen kudarcra van ítélve?

Korántsem!

A fentieknél valamivel egyértelműbben fogalmazva: ha nem metaforákban beszélünk a zenéről, akkor hogyan ragadható meg az a sajátosan zenei tartalom, amely mindenkor kicsúszik a fogalmi egyértelműség hálójából, ugyanakkor mindannyiunk számára tapasztalati alapon hangsúlyos, világosan körvonalazható, jól megragadható jelentéssel rendelkezik?

Grabócz Márta – különféle irodalomtudományi és szemiotikai előzmények alapján – egy olyan módszert dolgoz ki, amely hozzásegíthet bennünket a zenemű létrejöttét és jelentésszerkezetét világosan kialakító szellemi alakzatok megragadásához. Azokat a behatolási pontokat vagy felületeket keresi, ahol eszmék, eszmerendszerek válhatnak a zenemű belső tagolódását és jelentésrendjét meghatározó tényezőkké úgy, hogy eközben nem tesznek erőszakot a sajátosan zenei gondolkodásban és logikában. Vagyis nem roncsolják heteronóm módon, mintegy „ideologikumként" a zenei szövetet, hanem új jelentésekhez segítik magát a zenei anyagot – annak új típusú szerveződése és átértelmezése révén.

A zenei jelentés kérdésének tisztázása során nyomban beleütközünk a terminológia tisztázatlanságába. A zenei jelentés leírására használatos terminológia ugyanis még nem alakult ki véglegesen. Mint maga Grabócz Márta is hangsúlyozza: az angol-amerikai szaktudomány *toposzokról* beszél, Kelet-Európában az *intonáció* elnevezés használatos, a Greimas ihlette zenetudomány a *szémák, klasszémák* és *izotópák* kategóriát alkalmazza: „A legkisebb egység a motívum jelentettje, míg a legnagyobb, tételnyi egységé az izotópia. A klasszikus korszak zenéjében a klasszéma a zenei mondat, a periódus szintjének, illetve jelentettjének felel meg." (8. oldal).

Mégis fölfedezhető az eltérő terminológiákban a közös elem: „Azokra a régi zenei műfajokra, zenei stílusokra, képletekre utalnak, amelyek, az egykori közösségek életének részeseiként, képesek újrateremteni a kapcsolatot és a jelentést – a zenei stilizálási eszközöknek köszönhetően – más, későbbi történelmi korszakok »kulturális egységeivel«" (8. oldal).

Ujfalussy József elemzéseit is hasznosítva hívja fel a figyelmet Grabócz Márta arra, hogy Mozartnál „egyes képletek rokonsági köre logikusan felépülő láncot alkot" – s nem csak az operákban! Témakapcsolódásaikkal találkozhatunk a szimfónia- vagy kamarazenei tételekben is: olyan „kompozíciós stratégiákra" irányítják a figyelmet, amelyek a legújabb zeneszemiotikai kutatások célpontjai.

Ez az összefüggés irányítja rá a figyelmet arra, hogy a „toposzok", illetve az „affektustartalmak" különféle zenetörténeti korszakokban és stílusokban különféle tipikus szerveződési módozatokat mutatnak, amelyek segítségével kibontható a zenei beszéd (ismert francia terminológiával a *discours*) nemcsak pillanatnyi szubjektív, hanem többé-kevésbé „végleges", objektív jelentéstartalma, s így eljuthatunk a jellegzetesen zenei formák többé-kevésbé átfogó, szemantikai értelmezéséhez. Az elbeszélések (a narratívák) belső jelentésartikulálása még a szonátaformán belül is tetten érhető – abban az esetben, ha azt egy mű affektusszerkezete (azaz jelentettjei, szemantikai értékeinek szerkezete) alapján, nem pedig hagyományos formatani értelemben vizsgáljuk.

Egyszóval a zenei narratológia *a zeneművek gyakran elhanyagolt, nem elemzett kifejezésbeli rétegét teszi tudományos módszerekkel feltárhatóvá.* Nyilvánvalóvá válik ugyanakkor a két megközelítésmód elvi kettőssége, vagyis: az affektusszerkezet még abban az esetben sem azonos magával a zenei formával, ha történetesen teljes megfeleltetés teremthető a kettő között.

A *romantikus* narratívában az úgynevezett „szekvenciális dimenzió" kerül előtérbe, amely a monotematikus karaktervariáció alkalmazása révén az epikus, soroló szerkezetet részesíti előnyben. Az ugrásszerű fejlesztés kulcsa Liszt összetettebb, bonyolultabb szerkezetű, a hagyományos formatan eszközeivel már nem elemezhető műveiben egy olyan zenei szerkezet, amely a szonátaformának és a monotematikus (illetve bitematikus) variációs formának egyfajta szabad kombinációja. Ezekben a művekben csaknem mindig a befejezés világítja meg a megtett út egészét (27. oldal). Archetipikus alkotás e tekintetben Liszt *Vallée d'Obermann* című zongoraműve (Senancour regénye nyomán).

Létrejön tehát nemcsak a forma, de a narráció szintjén is egy olyan evolúciós görbe, amelynek segítségével *eljutunk a világ egyfajta új értelmezéséig.* Vagyis az értel-

mezésbe belevonunk egy olyan *értékaspektust,* amely biztosítja, hogy ne egyszerűen a zenei forma tautologikus, más terminusokkal történő újbóli leírásának csapdájába essünk. A finális meghatározottság (azaz a vég felől történő értelmezés) visszamenőlegesen is más fényben tüntet fel, mégpedig funkcionálisan újraértelmez meghatározott formai egységeket is.

Grabócz Márta könyvének kulcsfigurái Paul Ricœur és Algirdas Julien Greimas. (Vö. *Paul Ricœur elbeszélés-elméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással,* 1999.) Ez utóbbi *Nyelvelméleti értelmező–szemiotikai szótára* (1979) először írja le narratív nyelvtanának alapképletét, az úgynevezett „szemiotikai négyszöget", ami nem más, mint egymásnak ellentmondó elemek négypólusú modellje, azaz ellentétpárok szembeállítása. A jelentés szervezésének ez a modellje afféle szemiotikai mikrouniverzum.

Ricœur és Greimas nyomán az irodalmi narrativitást „az emberi szellem általános kategóriájaként értelmezzük, mint egy olyan képességet vagy kompetenciát, amellyel időbeli eseményeket egy bizonyos sorrendbe állítunk, ezeket egy adott szintagmatikus folyamatba helyezve" (10. oldal). Ebben az értelemben az elbeszélés logikája igen elvont dolognak tűnik, de mint Eero Tarasti finn muzikológus hangsúlyozza: „Ez a logika egyfajta ívként vagy kibontakozási útvonalként jelenik meg, mint valamiféle, a kezdet és a végpont között húzódó feszültség." Ez a belső feszültség az, amelyből a forma belső mozgalmassága, egyszersmind pedig funkcionális értelmezhetősége fakad. A magas absztrakciós szint ellenére is ez a megközelítés komoly előnyökkel jár az áttekinthetőség és az értelmezés szempontjából.

A greimasi irodalmi szemiotika hatására a mai zenetudomány több olyan leíró modellt is használ, amely az úgynevezett narratív útvonal „térbeli, időbeli és modalitásbeli" tényezőit képes a régi módszereknél jóval hatásosabban megvilágítani. A sajátosan *zenei* narrativitás a zenei jelentettek sajátos szerveződésmódja, amelyek „kontrasztjaik és ellentétpárjaik révén a zenei formálásban a folyamatos átalakulást és értékteremtést állítják előtérbe."

A zenei narrációnak fogalmilag három egymástól érzékelhetően elkülönülő szintje ragadható meg: a *mélystruktúra narratív programja* (1) akár egybe is eshet bármely hagyományos kerettel, ugyanakkor itt is érvényesek a korábban mondottak: a megkülönböztetésnek van értelme, nem tautologikus, mert a hagyományos zenei forma expresszív, kifejezésbeli szerkezetét írja le. A *belső narratív program* (2) esetében a zenén kívüli cselekmény elemei, melyeket a címben vagy epigráfban jelezhet a zeneszerző, beépülnek a többé-kevésbé hagyományos zenei szerkezetbe. Itt voltaképpen azzal a jelenséggel van dolgunk, amelyet Ujfalussy József mutatott ki Beethoven vagy Bartók műveinek narratív stratégiáit elemezve: a zenén kívüli motívum „alkalmazkodik" a hagyományos zenei formához. A *külső narratív program* (3) a zenei szerkezetnek magának a megújításához vezet, vagyis a külső, például irodalmi vagy eszmei mozzanat nem alkalmazkodik a zenetörténet által létrehozott formákhoz, hanem maga teremt újakat. A narrációnak ez a szintje „magába foglalja a tágabb értelemben vett programépítkezést (vagyis az értékminőségek felépítésére, mozgására és elbontására épülő összetett narratív programszerkesztést), másrészt pedig ezek tulajdonképpeni átalakítását, manipulálását (140. oldal).

A narratív beszéd valamennyi síkján létező szemantikai kategóriák (széma, klasszéma, szemantikai izotópia) megfeleltethetők a forma különböző szintjeinek, ami biztosítja az értelmezés egységességét és „félreérthetetlenségét". A narratív folyamat narratív programból és modalitásokból, az izotópiákat érintő változásokból áll: egyfelől teleologikus, „kifejtő", „kibontó", másfelől „széttördelő", „megszüntető" szerkesztésből, vagy harmadik lehetséges szerkesztési elvként a „retorikai vagy késleltető elvből", amely azonos a „van", a *létezés* modalitásával.

Hogy ilyesfajta megfeleltetések erőszakmentesen lehetségesek, az nyilvánvalóan az emberi gondolkodás struktúráin múlik, a világ megértésének, feltárásának különféle módozatain, amelyek eltérő jellegük dacára is közös vonásokat hordoznak. Ennek érzékletes és sokoldalú feltárása jelenti számomra Grabócz Márta könyvének leggyümölcsözőbb olvasatát: itt rajzolódnak ki azok a kapcsolódási pontok vagy felületek, amelyek révén a zene markáns szellemi áramlatok részét képezheti – anélkül hogy a gondolati tényező heteronom módon tenne erőszakot a zene alapvetően nem fogalmi természetén.

Ezeknek a kapcsolódási pontoknak vizsgálatára a romantika kiválóan alkalmas. Nem mintha nem léteztek volna korábban is ilyen összefüggések (Vö. *Narrativitás-elméletek és hangszeres zene*, 1995–96, Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonátájának I. tétele; *A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való érintkezés a szonátaformában*, 1992–94, Mozart K. 338 C-dúr szimfónia, I. tétel), de itt válik érzékletesen és egy egész korszakra leginkább tipikusan jellemző módon kitapinthatóvá a rejtett programszerűség nem programatikus művekben is.

Nem véletlenül alkotják a kötet súlypontját az ezzel a kérdéskörrel kapcsolatos Liszt-tanulmányok. (Vö. *A romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője*, 1985; *Liszt és a „filozófiai eposzok"*, 1986; *A programszerűség hatása a hangszeres formák fejlődésére Liszt zongoraműveiben*, 1980; *Az intonáció-öröklés sajátosságai Liszt zongoraműveiben*, 1980; *A szemantikai kategóriák típusai. Kísérlet a narratív irodalmi szemiotika alkalmazására Liszt műveinek elemzésében*, 1987. – Megjegyzendő, hogy a kötet nem megjelenésük időrendjében tartalmazza az egyes tanulmányokat).

Grabócz Márta felteszi a kérdést: „Hogyan hasznosította Liszt a zenei formálás és a zenei cselekménykialakítás területén a filozófiai eposzok inspirációját?" Válasza központi jelentőségű a probléma mibenlétének tisztázása szempontjából: Lisztnél a zenei gondolkodásmód (Ujfalussy József terminusára utalva) „drame lyrique" jellege nem szűnik meg, de a byroni, főként pedig a senancouri epikus formálás hatása egyértelmű Liszt azon műveiben, amelyek a régi sorolóelv felidézésével az úgynevezett kifejtő vagy evolúciós formát teremtik meg... Azok a művek ellenben, amelyek a szonátaelv és az új evolúciós elv összeegyeztetésén fáradoznak *(Dante-szonáta, h-moll ballada, Nagy koncertszóló, h-moll szonáta)*, a goethei „filozófiai eposz" drámát és epikát ötvöző kísérleteinek rokonai. A zongoraművekben a vándorút négy egymásra épülő stádiuma mutatkozik hangsúlyosan (88. oldal).

Nyilvánvaló a következtetés: a tartalmi meghatározottság, a „programatikus predeterminációt" a kompozíciós folyamatnak és a végeredménynek, a műnek nélkülözhetetlen, ki nem kapcsolható alkotóelemévé válik. A programcímmel ellátott

Liszt-zongoraművek az úgynevezett „abszolút zene" és a „programzene" közti határesetet képviselik: a „külső tárgy" szinte kivétel nélkül feloldódik az öntörvényű zenei szerkesztésben, vagyis a külső program *belső* programmá válik.

A jelentésképződés az „intonációöröklés" jellegzetességeiben érhető tetten, abban ahogyan Liszt egyéb hangszeres-vokális műfajok jellegzetes hangvételeit áthangszereli a zongora tartalmi–technikai szintézisre törő nyelvére, valamint abban, hogy a címek programatikus hatása révén az átvett tématípusok gyakran egyénített, különös alakot öltenek, sőt jelentésváltozáson mennek át.

Ez az, amit kerestünk: itt érhetjük tetten ismét csak a szellem és az anyag találkozását, azt a sajátos meghatározottságú és sajátos törvények szerint működő, alakuló, módosuló közeget, amelyben *specifikusan zenei-akusztikai gondolkodás zajlik.*

Hipotetikusan megfogalmazhatjuk, hogy különféle szellemi alakzatok együttes mozgásának lehetünk itt tanúi, egy olyan sokrétű, összetett folyamatokat magában rejtő rendszernek, amelyet a maga teljes bonyolultságában eddig soha nem sikerült megragadni. Grabócz Márta fejtegetései implicit módon ebben az irányban nyitnak távlatot.

A narratíva így felfogható a forma egészét magyarázó elvként: a 19. századi programzene (vagy Grabócz Márta finom distinkcióját alkalmazva: *programelvű zene)* e tekintetben valóban sűrűsödési pont: belőle megérthető maga a jelenség mint a zenei formafolyamat konstitutív eleme s mint értelmező, magyarázó módszer a zenetudomány kezében, de végül is ez a jelenség jóval tágasabb, és érvényességi köre is jóval szélesebb. Általa valójában magának az autonóm zeneművészetnek egy fontos tartalmi összetevőjére derül fény. Az elemző módszer révén nemcsak „drámainak vagy katartikusnak tartott zeneművekben" válik leírhatóvá a darab „érzelmi, pszichológiai görbéje", hanem lehetőség teremtődik „olyan összehasonlító elemzési keret és módszertan megteremtésére", amelynek révén „egyidejűleg és azonos metodológiával elemezhetők egy korszak vagy egy stílus zeneművei és egy másik művészeti ág alkotásai." Vagyis fontos átjárásokra, szellemi hatásokra derülhet fény, amelyeknek meglétét spontán módon a legtöbbször érzékeljük, de bizonyságot nyerni felőlük igencsak nehéz.

A narratív módszer segít feltárni a narratív struktúrákat vagy azok hiányát, esetleg tudatos tagadását, s ezzel új zenei, illetve akusztikai szintaxis feltárását segíti a kortárs zenében és elektroakusztikus zenében. (Vö. *Narrativitás-elméletek és az elektroakusztikus zene,* 1990: hiányos, 2001: teljes közlés.) A hallgatás és a befogadás új kategóriáit teremti meg, mind a hangzó jelenségek, mind ezek szerkezeti funkciója, értelmezése szintjén (az időbeli távolság aurájának megteremtésével, a megszakított, megzavart vagy elrontott narrációval, a természeti vagy antropológiai modellre alapozott narrációval vagy a narrációnak azzal a típusával, ahol voltaképpen maga a tér válik főszereplőjévé, s a „cselekvési izotópia" helyére a hangszínek, a hangzások időbeli kibontakozása és fejlődése kerül). A kulcskérdés, mint minden narráció esetében: *az időhöz való viszony.*

Ugyanakkor kételyek is merülhetnek fel az olvasóban, hogy vajon nem oda jutunk-e a bonyolultnak tűnő ricœuri és greimasi képletsorokkal, mint amit minden jó zenész alapvetően és ösztönösen tud, illetve érzékel?

A kérdésnek van létjogosultsága, de a válasz mégis egyértelműen nem. A „kvantifikációnak" és az intuitív megközelítésnek ez a különös viszonya voltaképpen minden elméletre érvényes. A megismerésnek és az értelmezésnek eltérő útjairól van ugyanis szó. Az intuitív út *közvetlen,* a kvantifikáció mozzanatát sem mellőző narratív elemzés révén ellenben *intellektuálisan* kapunk árnyaltabb, dimenziógazdagabb képet, eljuthatunk a formafolyamatok mélyebb értelmének felismeréséhez. A zenei anyag szerveződése és esztétikai értelmezése együtt és egyszerre van jelen azáltal, hogy megérthetjük a zene bizonyos típusainak belső logikáját. Egyszóval mindkét módszernek a maga helyén és a maga idejében megvan a létjogosultsága.

Szimpatikus vonása Grabócz Márta kötetének, hogy tudományos alapmagatartása inkább a „gondolatébresztő" fajtából való – ahol nem elsődleges kérdés egy gondolat végérvényes tisztázása. Grabócz Márta nem tesz fölényes, *ex katedra* kijelentéseket, számára inkább egy kérdésnek, egy tudományos probléma új megvilágításának a felvetése fontos. Ez a mentalitás viszont a kötetnek ebben a formájában olykor ellentmondásba kerül a kifejtés aggályos tudományosságával, a bizonyítás és az alátámasztás külső elvárásaival és belső kényszerével. Lecsapódik ez abban a körülményben is, hogy túl soknak tűnik az olvasást már kifejezetten megnehezítő lábjegyzet, magyarázó betoldás. Mondhatnánk úgy is, hogy a kötet kissé „túldokumentált", amit magyaráz részben az írások eredeti funkciója (akadémiai céllal íródott összefoglalás, tudományos dolgozat), de adódhat mindez a „hagyományteremtés" szándékából, abból, hogy a tudományos diskurzus nem létező hátterét megteremtse. (Hiszen Magyarországon jószerével ismeretlen diszciplínáról van szó!)

A szerkesztés végiggondolatlansága sajátos fénytörést eredményez: az idősíkok összemosódnak, egymásba csúszásuk miatt helyenként fogalmi zavar keletkezik: a megírás ideje zömmel az 1980-as évekre esik, s az akkori tudományos eredmények tűnnek a szöveg alapján „mainak".

A leginkább zavaró tényezőnek mégis azt érzem, hogy az állandó ismétlések a tudományos diszkurzivitást gyöngítik, olykor egyenesen zavarják. Habár a tanulmányok keletkezésük sorrendjében akár Grabócz Márta elméleti munkájának genezisét, fogalmi apparátusának és elemző módszerének kialakulását is dokumentálhatnák, az írások nem keletkezésük sorrendjében szerepelnek a kötetben. Ez esetben viszont olykor még egymás ellen is hatnak, habár elvileg egy ilyen körkörös, a témát körbe-körbejáró szerkezet is gyümölcsöző lehetne. Így a fogalmak időnkét összezavarodnak, s különös tekintettel arra, hogy a narratológia fogalomrendszere még önmagában is kiforratlan, olykor valósággal bukdácsolunk a fogalmak sűrűjében, amelyeknek rendje, funkciója, egymáshoz való viszonyuk csak igen lassan és roppant szellemi erőfeszítések árán bontakozik csak ki. (Hozzáteszem: persze bennem is lehet a hiba!)

A túlzott bonyolultság mindazonáltal aligha segíti a könyv megértését. Ez gondos szerkesztéssel elkerülhető lett volna.

A könyv egésze bennem hiányérzetet kelt – mégpedig önmagához és az általa megfogalmazott kérdések esztétikai súlyához és horderejéhez képest. Talán éppen

a megoldatlan szerkezeti kérdések figyelmeztetnek rá: végül is a kötet kevesebb, mint az a szellemi muníció, ami benne rejlik. Megkockáztatom, jóllehet nem tisztem tanácsokat osztogatni: a téma a *mai* (tehát valóban a 21. század eleji tapasztalatok tükrében) megérdemelné a monografikus feldolgozást!

Recenzensként végül kínos kötelességem, és ezt a zenei könyvkiadás áldatlan helyzetére való tekintettel nehéz szívvel teszem, mégis szólni kell a kiadói szerkesztés hanyagságairól, amelyek eltörpülnek a mellett az érdem mellett, hogy a pécsi Jelenkor Kiadó vállalkozott a mű megjelentésére. Ha már az ismétlések elkerülhetetlennek voltak, arra azért illett volna ügyelni, hogy vissza-visszatérő szövegrészek ne szerepeljenek eltérő fordításban, egy kulcsfontosságú Liszt-idézet például egyszer németül, egyszer magyarul fordul elő. Zavaróan nem egységes a nevek írásmódja (kortárs magyar zeneszerzők érdemelnének annyi tiszteletet, hogy nevük ne szerepeljen helytelenül), s az egész kötet olyan mértékben „fésületlen", hogy az embernek önkéntelenül is az a benyomása támad, mintha kimaradt volna egy korrektúraforduló. Sajnos a tipográfia sem igazán segíti a jobb megértést.

Gondolom, nem képezheti vita tárgyát, hogy az olvasó érdekében egy ilyen kötet sokkal több odafigyelést, törődést, gondoskodást érdemelne. S ebben még az sem vigasztal, hogy fordítóként és szerkesztőként lépten-nyomon tapasztalnom kell: elszomorító világjelenséggel állunk szemben – aminek megvannak a maga gazdasági és egyéb okai, de amivel, ha szakmánkat, „írástudó" mivoltunkat komolyan vesszük, soha, semmilyen körülmények között sem szabad megbékélnünk.

A IX. *Haydn Eszterházán* Fesztivál

2006. augusztus 25., péntek – Fertőd, Esterházy kastély
Komlós Katalin (fortepiano), **Csereklyei Andrea** – szoprán,
Meláth Andrea – alt, **Drucker Péter** – 1. tenor, **Regenhart András** – 2. tenor,
Kovács István – basszus
J. Haydn: Mehrstimmige Gesänge

2006. augusztus 26., szombat – Fertőszentmiklós, katolikus templom
Purcell-kórus, Orfeo-zenekar, Korondi Anna, Schöck Atala,
Szappanos Tibor, Kovács István, vezényel: **Vashegyi György**
Haydn: B-dúr szimfónia, Nr. 102, „Schöpfungsmesse" (1801)

2006. augusztus 27., vasárnap – Fertőd, Esterházy kastély
Tomasini-vonósnégyes
Aloisio Luigi Tomasini – J. Haydn – Mozart

2006. augusztus 28., hétfő – Fertőd, Esterházy kastély
Trio Antiqua (Kalló Zsolt – hegedű, **Szekendy Tamás** – fortepiano,
Vályi Csilla – cselló)
J. Haydn triók

2006. augusztus 29, kedd – Fertőd, Esterházy kastély
Christine Schornsheim (fortepiano, csembaló, klavikord)
J. Haydn-művek

2006. augusztus 30., szerda – Fertőszentmiklós, katolikus templom
Orfeo-zenekar, Purcell-kórus, énekszólisták, vezényel: **Nicholas McGegan**
Joseph és Michael Haydn miséi

2006. augusztus 31., csütörtök – Fertőd, Esterházy kastély
Festetics-vonósnégyes
J. Haydn, Mozart

2006. szeptember 1., péntek – Fertőd, Esterházy kastély
Christine Schornsheim (klavikord, fortepiano)
J. Haydn-művek

2006. szeptember 2., szombat délelőtt – Fertőszéplak, katolikus templom
Voces Æquales
Haydn-kánonok

2006. szeptember 2., szombat – Fertőd, Esterházy kastély
Van Swieten-trió (Bart van Oort – fortepiano, **Igor Rukhadze** – hegedű,
Job ter Haar – cselló)
J. Haydn triók

2006. szeptember 3., vasárnap – Fertőd, Esterházy kastély
Capella Savaria, vezényel: **Nicholas McGegan**
Christine Schornsheim (csembaló), **Kalló Zsolt** (hegedű)
J. Haydn- és A. L. Tomasini-művek

Információ és jegyrendelés: info@haydn-eszterhaza.hu

Székely András

ZONGORA ≠ ZONGORA?

Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük
Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800
Budapest: Gondolat Kiadó, 2005

Komlós Katalin a zene- és hangszertörténetnek egy sokarcú, korszakhatárt jelentő szakaszát rajzolta meg egy kis, alig 165 oldalnyi, de az érdeklődő és értő olvasó számára rendkívüli mennyiségű információt kínáló és mint ilyen hallatlanul izgalmas könyvben: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800.* A kötet Komlósnak az ithacai Cornell-Egyetemen készült PhD-dolgozata tanulságaiból, mintegy annak folytatásaként született. És minthogy a tudományos képzéssel párhuzamosan, azzal kölcsönösen kiegészítve, megerősítve és gazdagítva egymást Malcolm Bilson nagyhírű iskolájában fortepiano-művészi képzésben is részesült, a szerző manapság ritkaságszámba menően sokoldalúan felkészülve foghatott kutatómunkájához. A doktori disszertáció a zongorás trió kialakulásának, műfajjá válásának sorsfordító évtizedét tárgyalja: *The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Studies in Texture and Instrumentation* (1986), s megszületéséhez Komlós áttanulmányozta a megjelölt időszak (és az azt megelőző és követő további néhány évtizednyi periódus) Bécsben írott és/vagy megjelent *valamennyi* (valóban valamennyi, minden fellelhető, közreadott vagy csak kéziratformában könyvtárban őrzött) zongorás trióját. Ebből a kutatásból a korszakkal és a hangszerrel összefüggő kisebb-nagyobb magyar és idegen nyelvű tanulmányok egész sora született, felsorolásuk megtalálható a most tárgyalt kötet irodalomjegyzékében (157–158.). Ezeknek a stúdiumoknak a tapasztalatai összegeződtek (talán az életpálya egy fontos szakaszának összefoglalását jelentve) az 1995-ben az Oxford University Press kiadásában napvilágot látott, összefoglaló jellegű könyvben, a most magyar nyelven is publikált kötet eredetijében: *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria and England. 1760–1800.*

A zenében járatos, de a zenetörténetben és a hangszerek fejlődésének folyamatában magát kevésbé vagy egyáltalán nem kiismerő olvasó és hallgató, tehát a hétköznapi értelemben vett *koncertközönség* két ponton is megakadhat és elgondolkodhat ezen a címen: miért szükséges a területi és miért az időbeli körülhatárolás, hisz a *fortepiano* lényegében nem más, mint a *zongora*, és a zongora = zongora. Jól ismerjük, ott áll minden hangversenyteremben, ott az úgynevezett polgári lakásokban, és bár – tudjuk – az egyik jobb, a másik rosszabb, de lényegében valamennyi egyforma.

Ez az egyformaság azonban még ma is, amikor az ipari tipizálás már a hangszerekre is kihat, csak a dolgokat felületesen szemlélve igaz. (Olyasféle impresszió, mint amelyről „az én *annyira* szeretem *azt a* Mozartot és Beethovent" vagy éppen ellenkezőleg, „annyira *nem állom* azt a Bartók-Kodályt"-féle, magát nagyon is könnyen leleplező állítás árulkodik.) Mint ahogy a zeneszerzők arcéle már a zenébe csak egy kicsit is mélyebbre hatoló ismerkedés során nagyon határozottan kirajzolódik, ugyanúgy a gondosan figyelő hallgató számára is hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy a zongorák látszategyformasága jelentős szerkezeti, hangzás- és karakterbeli különbségeket takar, melyek különféle játékmódokat tesznek lehetővé. Nem véletlen, és különösen nem egyszerű feltűnéshajhászás, amikor például Schiff András egy hangversenyén két zongorán szólaltatja meg Beethoven különböző időben született (és nagyon különböző kompozíciós világú) szonátáját. A sok zenehallgatásban érzékennyé vált fülű hallgató jól meg tudja különböztetni a modern Steinway-hangszer technikailag szuper-perfekt, de kissé hűvös-kopogós hangzását a Bösendorfer (különösen egy néhány évtizeddel ezelőtt készült Bösendorfer) lágyabb, kantábilisabb, olvadékonyabb csengésétől.

És ez a különbség eltörpül a 18. század során született különféle zongorák technikai megoldásainak és hangzásainak végtelen sokszínűsége mellett. Mint a budapesti Szépművészeti Múzeum gyakran reprodukált Leonardo-vázlatlapjának karakteres arcéltanulmányai, úgy rajzolódhatnak ki a szélsőségesen különböző zongorák hangzásprofiljai a történeti fejlődés iránt érdeklődő érzékeny koncert- és különösen a hanglemezhallgató előtt.

A könyv tanúsága szerint Komlós a kor dokumentumainak és a korról szóló legkülönbözőbb jellegű írásoknak hatalmas mennyiségét tanulmányozta át: klavikord-, csembaló- és fortepiano-iskolákat, korabeli hangszerkészítők üzleti könyveit, hangverseny-beszámolókat, sajtótudósításokat, jelentős, kevésbé jelentős és teljesen jelentéktelen zeneszerzők levelezését, és mindenekelőtt, mindezek közben és mindenekfelett kottákat, kottákat, kottákat. És ugyancsak könyve bizonyítja, hogy miközben százszámra tanulmányozta végig egy bő fél évszázad szerteszórt dokumentumait, képes volt bennük felfedezni, meglátni mindazt, ami azokban fontos, kiszűrni belőlük a hangszer történetéről, használatáról, életéről és hatásáról szóló meghatározó és jellemző momentumokat, jelenségeket, adatokat és véleményeket. Ami a könyvet egy bárki gondos filológus által összegyűjthető adattár fölé emeli, az az, hogy Komlós a naponta hangszere mellett ülő előadóművész szemével, eszével (és valószínűleg kezével is) észreveszi a vizsgált korban született művekben az új legkisebb csíráját is, mindazt ami az éppen tanulmányozott szerző műveit összekapcsolja a kortársakéval, illetve elválasztja azoktól; kitapintja és felismeri egy komponista oeuvre-jén belül az évtizedek során változó, és éppen a hangszer fejlődésével talán percről percre összefüggő változásokat. És teszi mindezt egy teljes Európát egybeölelő áttekintéssel. Bár a könyv címe a hangszerek csak Angliában, Németországban és Ausztriában lezajlott fejlődésének ismertetését,vizsgálatát ígéri, a szerző nem állja meg, hogy (ha az előbbieknél kevesebb adat regisztrálásával is) be ne számoljon a tanulmányainak látószögében menthetetlenül felbukkanó párizsi vagy például lisszaboni jelenségekről.

Módszere tekintetében a kötet leginkább egy kétszer-két dimenzióban modellezhető, de a dimenziókat az informatika eszközeivel egymásra vetítő számítógépes rendszerre emlékeztet. Az első megközelítésben legszembetűnőbb a tartalomjegyzékben is rögzített hármas beosztás (A hangszerek – A zene – Az előadó), de – minthogy a zenei élet élő organizmusát sem lehet földrajzi határok közé szorítani – ezeket a fővonalakat állandóan keresztezi a vizsgált témák geográfiailag is tagolt vizsgálata. Hogyan hatott Potsdam Londonra, hogyan az angol hangszerek *de facto* exportja és például az Augsburgban önállókká érett hangszerkészítő mesterek munkáinak kisugárzása Bécsre, hogyan termékenyítették meg (szélfútta, szerteszét szállongó virágpor módjára) és alakították át Európa teljes zenei gondolkodásmódját a már akkor is az egész földrészt bejáró utazó virtuózok (gyakran maguk is zeneszerzők) az egész földrészt behálózó szereplései és alkotásai.

A könyv végigkísér bennünket a klavír-irodalom fejlődésén a későbarokk, még csembalóhangzásban gondolkodó komponálásmódtól a fiatal Beethoven már összetéveszthetetlenül „modern" zongorára írott műveiig, fölhíva figyelmünket az új, egyre változó hangszer egyre gyarapodó kifejezésbeli lehetőségeire, a kottákban a még csembalóra kitalált díszítések helyét elfoglaló fakturális és dinamikai jelekre, melyekből kiolvasható a stílusváltás egyre határozottabbá váló iránya.

A fortepiano (hangszer és irodalma) fejlődését figyelemmel kísérő fejezetnek mintegy mellékszála, hogy (lehet, hogy magyar nyelven először) felhívja a figyelmet a „kíséretes szonáta" (zongora-hegedűszonáta) és a zongorás trió műfajának ugyanebben az időszakban kibontakozó történetére is. A műfajok alakulását figyelemmel kísérő krónikást követve magunk is megfigyelhetjük a billentyűs hangszer primátusát – és ebből következőleg a vonós hangszer többé vagy kevésbé alá-, legfeljebb mellérendelt szerepét még szinte az egész 18. században. Ennek a történeti felismerésnek nagyon is kézzelfogható következményei lehetnek például a Mozart hegedű-zongoraszonáták (pontosabban zongora-hegedűszonáták) vagy a korábbi Haydn-triók mai előadásait oly gyakran nehezen elviselhetővé tevő téves, magának vezető szerepet követelő, az előtérbe tolakodó vonós hangszerek dinamikai viszonyainak a helyreállításában.

Bárhogy is próbáljuk a könyv gondolatainak egy-egy szálát külön kiragadva felfejteni a komplex fejlődéstörténetet, kísérletünk mindegyre kudarcot vall, ugyanis a kötet legfőbb jellemzője éppen a komplexitás szorosan szőtt szövedéke, az ok és okozat elválaszthatatlan összefüggése, annak a feltárása, hogy egy lépés a hangszertörténetben hogyan vonja magával a zenei gondolatok (és a gondolatokat hordozó textúrák) változását – és viszont: a zeneszerzői gondolkodás apródonkénti gazdagodása hogyan kényszeríti ki a hangszerépítők újabb és újabb mechanikai-technikai leleményeit.

Nagyon fontos tanulsága zongora és zongorazene párhuzamos életrajzának, hogy a szellem és a szellem materializálódásának eszköze kéz a kézben haladva írják a zenetörténet egyik leggazdagabb, legizgalmasabb és legnagyobb lépésekkel haladó fejezetét.

Aki ma Magyarországon komolyan veszi saját zongorista pályáját, és nem elég-

szik meg azzal, hogy hangszerének billentyűit minél gyorsabban és hangosabban leütögetve száguldjon végig akár Mozart-, akár Beethoven-darabokon, nem takaríthatja meg magának Komlós könyvének – nem elolvasását, hanem – figyelmes tanulmányozását. Ha valaki előadóként valóban belülről akarja megismerni a zene klasszikusnak nevezett és a hangversenyéletben talán legtöbbet játszott irodalmát, és nem elégszik meg jól bevált vagy jól beváltnak vélt kész példák követésével, annak végig kell járnia Komlóssal ezt a negyven évet. Így tudja (szinte belebújva magába a zenei folyamatba) igazán megfigyelni, mi és miért változott C. P. E. Bach még félig a barokkban álló billentyűs zenéjétől Haydn nyolcvanas évekbeli szonátáin és trióin át a századforduló Beethovenjének hagyományt folytató és a hagyományt robbantó zongoramuzsikájáig, illetve hogy hogyan veszi át a klavikord szerepét például Walter karcsú „Flügel"-je, s hogyan hódítja meg Bécset Broadwood robusztus „Hammerklavier"-ja.

Komlós írása fontos és szép könyv, a benne leírt kor a szellem embereinek, a komponistáknak és a kézműveseknek egymását támogató, felemelő története. Kár, hogy olvasása közben korunk kézművesei, a kötetet létrehozó kiadó és műszaki partnerei primitív hibáik tömegével visszarántanak bennünket emelkedett gondolatainkból a mai élet nagyon is földhözragadt realitásába.

Ára: 500 Ft

Magyar zene

3·2006

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLIV. évfolyam, 3. szám *2006. augusztus*

Tartalom

EMLÉKFÜZÉR GÁRDONYI ZOLTÁN CENTENÁRIUMÁRA

241 BERLÁSZ MELINDA
Egy megújuló Gárdonyi-kép körvonalainak esélye

243 ECKHARDT MÁRIA
„A Seregek Ura velünk van..."
Gárdonyi Zoltánra emlékezve

245 HAMBURGER KLÁRA
Emlékképek Gárdonyi Zoltánról

247 KARASSZON DEZSŐ
Három bemutató – és ami előttük volt

250 KOMLÓS KATALIN
Gárdonyi tanár úr

250 MEZŐ IMRE
Együttműködésünk a Liszt-összkiadásban

251 ROVÁTKAY LAJOS
Gárdonyi Zoltán – Emlékek és reflexiók

254 SOMFAI LÁSZLÓ
Gárdonyi tanár úr

260 SZABÓ MIKLÓS
Töredékek Gárdonyi Zoltánról

TANULMÁNY

263 RICHTER PÁL
Napja Isten haragjának
Egy temetési ének írásos emlékei
és néphagyományban élő változatai

279 SOMFAI LÁSZLÓ
Haydn Mrs. Bartolozzinak ajánlott két „londoni" szonátája
Következetlen kottázás vagy manipulált korabeli kiadás?

295 ZOLTAI DÉNES
A Bermbach-tanulmány elé

296 UDO BERMBACH
A nürnbergi mesterdalnokok
A demokratikus önszabályozás költői elvei

331 HOVÁNSZKI MÁRIA
„Csokonai-dallamok" és forrásaik

nka Nemzeti Kulturális Alapprogram

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2006/3

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

EMLÉKFÜZÉR GÁRDONYI ZOLTÁN CENTENÁRIUMÁRA

Eckhardt Mária, Hamburger Klára, Karasszon Dezső, Komlós Katalin, Mező Imre, Rovátkay Lajos, Somfai László és Szabó Miklós írásai

Szerkesztette és közreadja: Berlász Melinda



Gárdonyi Zoltán a zenetudományi tanszak hallgatóinak körében az 1960-as évek elején (balról: Tímár Ágnes, Homolya István és Berlász Melinda) – MTI fotó

BERLÁSZ MELINDA

Egy megújuló Gárdonyi-kép körvonalainak esélye

Gárdonyi Zoltán zeneszerző, zenetörténész, egyházzenész és zenepedagógus születésének századik évfordulójáról (2006. április 25.) az ország számos városában, zenei intézményében hangversenyeken és konferenciákon emlékezett meg a magyar zeneélet. Az előzetes elképzeléseket felülmúló centenáriumi eseménysorozat keretében Gárdonyi Zoltán számos kompozíciója, zeneműveinek sora élményszerű szellemi egységben szólalt meg. A jelenlegihez hasonló volumenű és jelentősé-

gű szerzői panorámára a szerző életében nem került sor. E sokféle szellemi irányból, zenei–intézményi–előadóművészi forrásból táplálkozó kezdeményezések fényében egy újszerű, teljesebb ismereten alapuló Gárdonyi-kép körvonalazódott.

A szembesülés és felismerés elsősorban a zeneszerzői életmű megszólaltatásából eredt. A Gárdonyi-kompozíciók élményrétegei azokhoz a több évtizede megélt emlékekhez és szellemi tapasztalatokhoz kapcsolódtak, amelyeket egykori Gárdonyi-tanítványként a tudós tanárról és zenetörténészről máig őriztem magamban. Az emlékek és a jelenlegi élmények közötti eltérés főként a kifejezési formák különbözőségében mutatkozott meg: a tudós személyiség zárkózottságával szemben a zenei alkotásokban az egyéniség gazdag emocionális megnyilatkozása érvényesült. A különféle rendeltetésű vokális és a hangszeres alkotások mindegyike magán viseli a szerző művészi és etikai elkötelezettségének személyes sugárzását. S ha a zenehallgatóban olykor felvillan egy-egy kortárs kompozícióval – főként Bárdos Lajos műveivel – való összevetés gondolati játéka, a hangzó élmény meggyőző ereje hamarosan eltéríti a párhuzamteremtés szándékától: Gárdonyi Zoltán zenéjének belső rendje, stiláris önfegyelme egyértelműen képviseli a szerzőt.

A Gárdonyi-művek történeti értelmezésének e megkésett, centenáriumi alkalma az egykori Kodály-tanítványnak és a Hindemith-növendékkör egyetlen magyar képviselőjének szellemi reneszánszát indította meg. (Az előadóművészet nyitottsága a kóruséletben, az egyházzene és a zenepedagógia perspektívájában megtapasztalhatóan érvényesült.) Az életmű példája az előadóművészi gyakorlat és a zenetudományi kutatás számára a 20. századi magyar alkotástörténet további, analóg fehér foltjára vetett fényt.

A zeneszerzői munkásság tudományos összefoglalása elsőként Karasszon Dezső a *Magyar zeneszerzők* című kismonográfia-sorozatban publikált írásában valósult meg.[1] Gárdonyi tudósi és a pedagógiai tevékenységének jelentőségével a kutatás eddig csak egy-egy tematikus írásban foglalkozott.

A Gárdonyi-centenárium eseményeit két irodalmi hozzájárulással szeretnénk teljesebbé tenni. Egyrészt a jelen kollektív közleménnyel, amely az egykori tanítványok emlékezéssorozatát adja közre. Másrészt a zenetudós Gárdonyi írásműveinek jegyzékével, amely tudományos és publicisztikai írásainak bibliográfiájával a zenetörténészi életmű értékelésének alapjául szolgál.[2]

A centenárium alkalmából Gárdonyi Zoltán több évtizedes zeneakadémiai tanárságának emlékeiről az egykori tanítványoknak már csak megfogyatkozott köre adhatott számot. A vállalkozás eredményeként nyolc szerző írásművét tesszük közzé, amelyek az egyéni látásmód és ismeretanyag sajátosságain átszűrve járulnak hozzá Gárdonyi Zoltán szellemi örökségének autentikus megőrzéséhez.

1 Karasszon Dezső: *Gárdonyi Zoltán.* Szerk.: Berlász Melinda. (Magyar Zeneszerzők, 8.) Budapest: Mágus kiadó, 1999. – Dezső Karasszon: *Zoltán Gárdonyi.* Ed.: Melinda Berlász. (Hungarian Composers, 8.) Budapest: Mágus-publisher, 2001.

2 Több éve kezdeményeztem Gárdonyi Zoltán írásműveinek számbavételét, melynek eredményét a centenáriumhoz kapcsolódva tervezem közzétenni a Magyar Zene valamelyik következő számában.

Azokat az egykori Gárdonyi-tanítványokat és -munkatársakat kértem visszaemlékezésre, akik jelenleg munkájuk révén Gárdonyi Zoltán szellemi utódainak, követőinek tekinthetők: egyrészt a Bach- és Liszt-kutatás és a Liszt-összkiadás, másrészt a zeneelmélet-oktatás területén. Az előadóművészek köréből pedig olyan személyiségekhez fordultam, akik a Gárdonyi-művek interpretálásának gyakorlatában a szerző személyéről és alkotói elképzeléseiről személyes emlékeket őriznek. Emlékezéssorozatunk írásainak mindegyikében felfedezhetők Gárdonyi Zoltán egyéniségének, pedagógusi habitusának több oldalról megfigyelt alapvonásai. Gárdonyi egykori szándékairól, tudományos állásfoglalásáról sok esetben éppen e személyes vallomások szolgálnak egyedüli hiteles forrásul.

A visszaemlékezések közreadásánál az egyes írások szövegének hű megőrzésére törekedtem, némi egységesítés azonban mégis szükségesnek bizonyult. Az írásművek a szerzők nevének alfabetikus sorrendjében következnek.

Köszönet mindazon kollégáknak, akik emlékeik közreadásával hozzájárultak Gárdonyi Zoltán szellemi portréjának megrajzolásához és megőrzéséhez.[3]

ECKHARDT MÁRIA
„A Seregek Ura velünk van…" – Gárdonyi Zoltánra emlékezve

Zeneakadémiai tanulmányaim során ismertem meg Gárdonyi Zoltánt – emlékezetem szerint az egyetlen professzorom volt, akitől eleinte kifejezetten féltem. Harmadéves koromban tanított először: ellenponttant és hangszerismeretet tanultunk tőle. Szikár alakja már megjelenésével is tiszteletet parancsolt, halk hangja figyelmet keltett. Hihetetlenül szigorú volt: hiányozni nála még igen alapos indokkal is (beleértve a betegséget) egy évben legfeljebb háromszor lehetett, és a legritkább esetben fordult csak elő, hogy Palestrina vagy Bach stílusában írt ellenpont-feladatainkban, melyeken otthon órákig kínlódtunk, ne talált volna valami hibát. Azt azonban mindannyian érzékeltük, milyen nagy tudású, különleges emberrel állunk szemben, és micsoda kiváltságot jelent, hogy mi, szerény „karvezetősök", tőle tanulhatunk.

Akkoriban mit sem tudtam még arról a sok megaláztatásról, mellőzésről, amelyet neki mint az egyházzene tanszék egykori tanárának, református hitéhez mindig hű, tiszta jellemű muzsikusnak és nemzetközileg elismert zenetudósnak el kellett szenvednie; nem sejtettem, hogy innen ered zárkózottsága, megközelíthetetlensége – melyről azonban elég hamarosan kiderült, hogy együttérző, növendékeit szerető szívet takar. Mindenesetre az év végére annyira közel került a szívemhez, annyira értékeltem, amit tőle kaptunk, hogy a következő tanévben bekértem magam állandó vendéghallgatónak a zenetudományi tanszakon tartott zeneelmélet-módszertan óráira.

3 Somfai László írása a többinél korábban készült, egy külföldi fórum felkérésére. Miután az eredeti publikációs terv meghiúsult, a szerző hozzájárult írásművének a jelen memoársorozat keretében való közléséhez.

Legközelebb akkor találkoztam Gárdonyi tanár úrral, amikor az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában főnököm, Kecskeméti István megbízott a Liszt-kéziratok rekatalogizálásával. (Tulajdonképpen ez a munka indított el mintegy harmincöt évvel ezelőtt a Liszt-kutatás útján, melyről azóta is legföljebb egy-egy rövid kitérő erejéig kalandoztam el más irányokba...) A régi Lavotta-féle kéziratkatalógusban szép számmal voltak nemcsak pontatlanságok, de azonosítatlan töredékek, albumlapok is. Én akkor még nem eléggé alaposan ismertem Liszt életművét, azt azonban már tudtam, hogy amivel magam nem boldogulok, annál Gárdonyi tanár úr, az éppen megindult új Liszt-összkiadás egyik főszerkesztője, biztosan tud majd segítséget nyújtani. Valóban első pillantásra azonosított egy kétütemes töredéket a 4. *E-dúr Paganini-etűd*ből, és egy zongorára lejegyzett hosszabb töredékben rögtön felismerte az *Orpheus* szimfonikus költemény emléklapváltozatát. De még ennél is jobban elkápráztatott, amikor a Zeneműtár egyik frissen megvásárolt Liszt-kéziratáról, melyet beérkezéskor büszkén mutattunk neki, rögtön megállapította, hogy hamisítvány! Mégpedig nem azért, mintha az írás nem lett volna tökéletesen olyan, mint Liszté – hanem éppen azért, mert túl pontosan, minden részletében olyan volt, mint amilyet ő évtizedekkel korábban Liszt-disszertációján dolgozva Berlinben, a Porosz Állami Könyvtárban látott! Bekértük a berlini autográf, a korai magyar darab *(Zum Andenken)* fotokópiáját, és kiderült, hogy valóban annak egyik oldalát másolta le minden apró részletéig híven az ügyes kezű hamisító. Vissza is vette az aukciós ház szó nélkül a kéziratot – amely Gárdonyi tanár úr éles szeme nélkül drága pénzért a Széchényi Könyvtár nyakán maradt volna...

Mindannyian nagyon szomorúak voltunk, amikor 1972-ben Gárdonyi tanár úr családostól kivándorolt Németországba. Megértettük az indokait, de tudtuk, nagyon fog hiányozni a hazai Liszt-kutatásban ez a nagy formátumú tudós, akinek sok-sok évtizeddel korábbi disszertációja Liszt magyar stílusáról mit sem veszített (máig sem!) fontosságából, érvényességéből. Emlékeim szerint egy ideig nem nagyon tartott kapcsolatot a magyar zenei élettel – talán Hamburger Klára volt az, akinek sikerült őt a távolból is újra bekapcsolnia, amikor a *Franz Liszt, Beiträge von ungarischen Autoren* című tanulmánykötetet állította össze a legfontosabb, a külföld érdeklődésére leginkább számot tartó magyar Liszt-tanulmányokból. A kötet legtöbb tanulmánya (köztük Bartók, Bárdos, Békefi, Prahács, Somfai írásai) korábban már megjelent valahol; Gárdonyi azonban két igen fontos új tanulmányt küldött Liszt magyar rapszódiáinak forrásairól, illetve Liszt korai műveinek új hangrendszereiről, Chopin műveivel összehasonlítva.

Megrázó volt az a pillanat, amikor hosszú évek után először találkoztam ismét személyesen Gárdonyi tanár úrral, talán a Liszt Ferenc Társaság egyik rendezvényén, a 1970-es évek végén. Olyan meleg szeretettel, bizalommal, nyíltsággal beszélgetett velem, mint egy kedves rokonnal. Igaz, akkor már joggal érezhette, hogy Liszt révén egy családhoz tartozunk, de nagyon megtisztelt azzal, hogy nem szegény ifjú rokonnak tekintett, hanem (érdemtelenségem ellenére) egyenrangú félnek. Úgy éreztem, hiányzik neki az itthoni környezet, honvágya van – pedig Németországban nyugodtan élt, gyermekei pályája is nagyon szépen alakult. Talán

még úgy érezte, volna mit átadnia itthon a fiatalabb kutatógenerációnak – vagy talán csak a későn átültetett növény gyökereiből maradt túl sok a hazai földben... Aztán elment végleg – mégpedig éppen annak az 1986-os nagy jubileumi Liszt-évnek a kora nyarán, amikor ősszel megnyílt végre a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont: sajnos, nem adatott már meg nekem az a megtiszteltetés, hogy büszkén és boldogan körülvezethettem volna benne. Gyönyörű és mozgalmas év volt 1986, amikor Liszt születésének 175. és halálának 100. évfordulóját ünnepeltük – de sajnos fájdalmas is: ekkor veszítettük el Bárdos Lajost és Gárdonyi Zoltánt.

Még egy posztumusz „találkozásról" is be kell számolnom. Tudtam ugyan, hogy Gárdonyi Zoltán jeles zeneszerző is volt, de jómagam nem nagyon találkoztam (talán egy női karán meg néhány orgonadarabján kívül) szerzeményeivel. Pár évvel ezelőtt azonban kezembe került egy vegyeskarra írt zsoltármegzenésítése, a 46. zsoltár: *Isten a mi oltalmunk és erősségünk! Igen bizonyos segítség a nyomorúságban...* Nagyszabású, megrázó, őszinte darab, melyet kemény munkával megtanítottam kórusomnak, az Országos Széchényi Könyvtár Énekkarának. Sokat kellett kínlódniuk vele, míg igazán jól ment, de azt hiszem, szívesen énekelték, mert ők is érezték benne az erőt, azt a bizalmat, amely talán Gárdonyi tanár úrban is tartotta a lelket élete nehéz időszakaiban: *A Seregek Ura velünk van, Jákób Istene a mi várunk!*

HAMBURGER KLÁRA
Emlékképek Gárdonyi Zoltánról

Életem legnagyobb szellemi élménye volt az az öt év – 1954–1959 –, amelyet a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszaka hallgatójaként eltölthettem. Öten kezdtük az évfolyamot, s miután Rovátkay Lajos 1956-ban emigrált, Petheő Zsolt pedig egy évvel később zongora főtanszakra iratkozott át, az utolsó két tanévben hárman maradtunk: néhai Fábián Imre, az *Opernwelt* későbbi főszerkesztője, Révész Dorrit, a Zeneműkiadó későbbi főszerkesztője és csekélységem.

Főtárgytanáraink – olyan lenyűgöző egyéniségek, mint Bárdos Lajos, Bartha Dénes, Kókai Rezső, Szabolcsi Bence – között Gárdonyi Zoltán látszatra kissé tanárosabbnak, szürkébbnek tetszett. De akkor is tudtuk, és az elmúlt ötven év során bebizonyosodott: ő volt az, aki nagy tudását a leghatékonyabban, legmaradandóbban tudta nekünk átadni és a vizsgán, a dolgozatokban az óráin leadott anyagot visszakérdezni.

Akkoriban a Zeneakadémián még nem voltak a maiakhoz hasonló technikai berendezések: tanáraink úgy oktattak, hogy körülültük a zongorát. Gárdonyi tanár úr remek gyakorlati és elméleti muzsikus volt, azon felül, hogy kiváló muzikológus és pedagógus. Ő tanította a legtöbb fajta tárgyat – a II. évfolyamtól: zeneelméletet, Bach-ellenpontot, formatant, fakultatív tárgyként (ide sajnos nem jártam): kontinuójátékot. A legmaradandóbb hatást rám zenetörténeti órái tették: egész éves Bach-kollégiuma, a II. osztályban, amikor a zeneszerző életpályáját vázolva teljes művén – alapos elemzéssel – végigmentünk, és bizony a vizsgán fejből énekelnünk kellett a kantáták, orgonaművek, a passiók, a *h-moll mise,* és persze a teljes *Wohltem-*

periertes Clavier fontosabb témáit. Különös hálával gondolok a IV. osztályban hallgatott – szintén két féléves – Liszt-kollégiumára, amely meghatározóan hatott egész további tudományos pályám témaválasztására. A tőle kapott tudás alapján lett szakterületem a Liszt-kutatás, már a diplomamunkámtól[4] kezdve; ezért mertem elfogadni 1960-ban a Gondolat kiadó ajánlatát egy Lisztről szóló kismonográfia írására – és az elmúlt immár 45 évben meg is ragadtam ebben a témakörben.

Gárdonyi tanár úr látszólagos szigorúsága ellenére hihetetlenül érzékeny és finom lelkű, szeretetre méltó ember volt. Talán nem dicsekvés, ha elmondom: különleges kapcsolat fűzött hozzá, éppen szakterületem okán. Szívességből már részletekben, kéziratban elolvasta, tanácsaival segítette készülő könyvemet, amelynek aztán egyik lektora volt.[5] Amikor felvettek levelező aspiránsnak (1967), természetes volt, hogy ő lett az aspiránsvezetőm; ő jelölte ki a (Liszt életének és munkásságának „római fejezetére" vonatkozó) kutatásaim tematikáját, irodalmát; ő látott el útmutatással, amíg csak itthon volt.[6] Ő tűzte ki számomra azt a feladatot is (anélkül hogy tudta volna, micsoda hangyabolyba fogok nyúlni), hogy hasonlítsam össze Liszt „cigánykönyvének"[7] 1859-es és 1881-es kiadását, amelyből később több dolgozatom született.[8]

Őszinte örömömre hozzájárult, hogy az 1978-ban, a Corvina kiadónál szerkesztésemben megjelenő *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* című kötetben két – általa németül írt – tanulmánya is megjelenjék: *Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts* és *Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken* címmel. A Gondolat kiadó szerkesztőjeként szerettem volna újra kiadni fontos alapműnek számító diplomamunkáját is, amely magyarul *Liszt Ferenc magyar stílusa* címen jelent meg 1936-ban.[9] Ezt azonban már nem engedte: átdolgozásra szorulónak, idejét múltnak találta.

Nagyon sokat köszönhetek Gárdonyi tanár úrnak. Hálámat azzal próbáltam nyilvánosan kifejezni, hogy 1986-ban, a Zeneműkiadónál megjelent *Liszt-kalauzomat* neki ajánlottam – addigra sajnos már csak az emlékének.

Befejezésül két, nagyon jellemző, egymástól merőben különböző személyes emlék, amelyet Gárdonyi Zoltánról őrzök:

4 Ez Liszt és Wagner bizonyos műveinek elemzésére épülő stílustörténeti összehasonlítás volt; Szabolcsi Bencéhez írtuk; Gárdonyién kívül Kókai Rezső hatása is igen termékenyítően hatott a munkára.

5 *Liszt.* (Kis Zenei Könyvtár.) Budapest: Gondolat, 1966.; 2., bőv., jav. kiadás: 1980.; németül: *Franz Liszt.* Budapest: Corvina, 1973.; 2., bőv., jav. kiadás: 1986; angolul: *Liszt.* Budapest: Corvina, 1986.

6 A dolgozat anyaga végül Liszt-könyvem 2. kiadásának részeként látott napvilágot; a munka elhúzódott 1981-ig, és Gárdonyi tanár úr időközben Németországba költözött, így aspiránsvezetőm Kroó György lett.

7 *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.*

8 „Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása", in: *Muzsika* 2000. december (XLIII/12); 2001. január (XL/1) és: „Understanding the Hungarian Reception History of *Des Bohémiens...* 1859/1881", in: *Journal of the American Liszt Society LIV/LV/LVI, a Festschrift in Honor of Fernando Laires, upon his 80th Birthday.* N. Y.: 2006.

9 „Musicologica Hungarica." A Magyar Nemzeti Múzeum Kiadványai, III. Szerk. Isoz Kálmán–Bartha Dénes.

Amikor – a IV. évfolyamban – a Liszt-kollégium tanmenete szerint a *Dante-szimfóniá*hoz értünk, történetesen csak magam voltam jelen az órán. Gárdonyi tanár úr pedig, ezzel mit sem törődve, lelkiismeretes pedagógusként odaült a zongorához (hosszú lába kilátszott a hangszer mögül), és nekem, egyedül, partitúrából végigjátszotta és közben elemezte a művet.

1981-ben a budapesti osztrák követségen rendeztek Liszt emlékülést, amelyen ő is – már németországi lakosként – előadott. Magam, legfrissebb párizsi kutatásaim eredményeként – portrét vázoltam fel Liszt édesanyjáról. Észrevettem, hogy a tanár úr közben könnyekig meghatódott. És amikor utána feleségével eleget tett az osztrák nagykövet meghívásának, és elment a rezidenciára ebédelni, engem is magával vitt.

Akkor láttam utoljára. Mindvégig leveleztünk. Számos kedves írását őrzöm. Gyakran, őszinte nagy hálával, tisztelettel és szeretettel gondolok Rá.

KARASSZON DEZSŐ
Három bemutató – és ami előttük volt

1976-ban (24 éves koromban) a Debrecen-nagyerdei református templom orgonistája lettem. A templomban akkor még nem volt orgona. Egy ócska kis harmóniumon kellett megpróbálnom vasárnapról vasárnapra valamiféle ünnepi zenét produkálni, illetőleg a gyülekezeti éneklést kísérni.

Az orgonám azonban már készülőben volt Bordács István orgonaépítő-műhelyében, Gyömrőn, és én levélben megkértem Gárdonyi Zoltánt, hogy írjon új művet az orgonaszentelésre.

Az új mű – a *Praeambulum és partita* – azután 1979 nyarán Németországból postán meg is érkezett hozzám. Egy viszonylag rövid, imitációs szerkezetű introdukcióról volt szó, meg egy tíz variációs partitáról, amely egy 16. századi református zsoltárparafrázis dallamára íródott *(Az Úr Istent magasztalom)*.

Ugyanez év őszén – óriási nagy szó volt ez akkor – négy koncertből álló turnéra indultunk Nyugat-Németországba a Kollégiumi Kántussal. Az egyik koncertünket 1979. szeptember 27-én Düsseldorf-Kaiserswerthben Gárdonyi Zoltán is meg tudta hallgatni, ahová Zsolt fia hozta el autóval. Ebből az alkalomból énekeltük–játszottuk el az orgonakíséretes 90. zsoltár ősbemutatóját *(Az Isten emberének imádsága)*. A hangversenyt követő fogadás, helyesebben: kiadós vacsora után visszamentünk az orgonakarzatra, hogy a *Praeambulum és partitát* átbeszéljük. Én a darabot akkor már fejből játszottam, és ezért megengedhettem magamnak, hogy a szemem sarkából végig Gárdonyi Zoltánt figyeljem, aki egy fémvázas karosszékben ült, tőlem balra, félig a hátam mögött. A *Praeambulum* után kinéztem rá, mintegy kérdezve, hogy álljak-e meg, akar-e hozzászólni. Intett, hogy csak folytassam. Az egész, körülbelül tíz perces kompozíció alatt csak egyszer mozdult meg: a nyolcadik variáció előtt. Akkor fölállt, odajött mellém, előrehajolt, és közelről a kottába nézve figyelte, mit kezdek a *Quasi improvisato* föliratú, hangsúlyozottan magyaros, nosztalgikus, tilinkószerű, egyszólamú jobbkézmotivikában föloldódó variációval.

Amikor másfél perccel később a darabot befejeztem, azt mondta, minden nagyon rendben lesz, és az ülés ezzel be volt zárva.

Ma már nem gondolom, hogy olyan nagyon jól játszottam volna, és hogy egyáltalán semmit sem lehetett volna az interpretációmon javítani. Hiszen még azzal sem voltam tisztában, hogy a partita tíz variációja elejétől végéig a 16. századi éneknek a református énekeskönyvben közölt tíz versszakával fut párhuzamosan, és hogy például a nyolcadik variációban búsongó pásztorsípot is a szöveg ihlette (*...mint jó pásztor ő juhait, / Úgy oltalmazza híveit*). Majdnem biztos, hogy az akkor 74. évében járó zeneszerző az egész napos utazás, próba, koncert, fogadás után fáradt volt már, és amihez nem volt múlhatatlanul fontos, ahhoz nem szólt hozzá. Viszont ha a nyolcadik variációt nem eléggé szabadon, nem eléggé „magyarul" játszom, azt még így késő este, még így fáradtan is szóvá tette volna.

Egészen másféle próba emlékét őrzöm a *Victimae paschali laudes* dallamára írott *Fantázia* ősbemutatójával kapcsolatban.

1981. november 1-jén (mint utólag látom, jó féléves késéssel) ünnepi hangversenyt tartottunk a debreceni Nagytemplomban Gárdonyi Zoltán 75. születésnapjának tiszteletére. A műsorba egy meglepetést én is előkészítettem: megtanultam az előző évben komponált *Fantáziát*, amelynek a fénymásolt kottája a debreceni Kántus úgynevezett „Gárdonyi-alapítvány"-ában akkor már megvolt, továbbá a Zeneművészeti Főiskoláról kölcsönkértem, és egy söprűnyélre föllógattam hat darab csőharangot (kis *g–a–h*, egyvonalas *c–d–e*), amelyekre a mű két fontos pontján szükség volt, de amelyek a nagytemplomi orgonából akkor még hiányoztak.

Szerencsére volt annyi eszem, hogy a meglepetés-ötletet ne hajtsam túl, és hogy megkérjem a Debrecenbe érkező Gárdonyiékat (Ilonka néni is itt volt), hogy hallgassák meg a regisztrációimat.

A próbára október 30-án, pénteken délelőtt került sor. Gárdonyi Zoltán lent, a templomtérben ülve hallgatta végig a játékomat, az arcát tehát ezúttal, sajnos, nem láthattam. Viszont amikor följött a karzatra az orgonához, egészen megindultnak látszott, és egészen halkan azt mondta: „Már nem reméltem, hogy ezt a darabomat egyszer még meghallgathatom."

Egész biztos, hogy két évvel a *Praeambulum és partita* után már lényegesen előrébb jártam a Gárdonyi-univerzum ismeretében, és hogy lényegesen jobban játszottam, mint akkor, ott, Düsseldorfban. Kérésemre, hogy mondja el, mutassa meg, mit, hogyan kell esetleg másként csinálnom, először Gárdonyi Zoltán is azt felelte: „A szívemből muzsikáltál." A következő pillanatban azonban máris tanítani kezdett, és valamivel több mint két óra hosszán keresztül mutatta–magyarázta nekem a finoman differenciált zenei történésekben valóban rendkívül gazdag kompozició megszólaltatásának az apróbb-nagyobb követelményeit. Ekkor értettem meg, micsoda távolság lehet egy mű becsületes, tisztességes, a szó általános értelmében „jó" előadása, és „autentikus", tehát a szerző szándékainak a legapróbb részletekig megfelelő interpretációja között.

Büszke vagyok arra, hogy Gárdonyi Zoltán az én kérésemre, az én kezemre–lábamra, orgonistahabitusomra komponálta meg utolsó terjedelmes, szimfonikus igényű szóló-orgonaművét, a *III. orgonaszonátát*. A darab wiesbadeni ősbemutatója

előtt (1984. június 6.) Budapesten, a Deák téri evangélikus templomban tartottunk alapos megbeszélést (1984. április 26.). Följegyzéseim alapján pontosan meg tudom mondani, melyik két karaktert értettem félre még ekkor is (a lassú tétel 33., illetve a finálé 32. ütemében). Még élénkebben emlékszem azonban arra, hogy amikor az aprómunkával készen voltunk, az egész kompozíció dramaturgiájával kapcsolatban merészeltem egy kérdést föltenni a zeneszerzőnek. A darab első tételében egy német, a másodikban egy magyar bűnbűnati ének dallama hangzik fel *(Straf mich nicht in deinem Zorn,* illetve *Ne szállj perbe énvelem).* Ezeknek a tónusa folytatódik, sőt válik még intenzivebbé a most már közvetlen dallamidézet nélküli finálé első felében is, a darab gordiuszi csomóját mintegy átvágó, lezáró toccatarész pedig nem az eddigiek logikus folyományaként, hanem úgyszólván az ellenkező irányból, meglepetésszerűen érkezik meg (minore–maggiore váltás, új tempó, új ütemmutató, új mozgásforma, és így tovább). A kérdésem pedig úgy hangzott, hogy ugye, a harmadik tétel folytatja az első kettőnek a programját, s hogy ez az „ellenkező" irányból érkező megoldás ugyanaz, mint amiről Reményik Sándor híres versében szó van:

Akkor – magától – szűnik a vihar,
Akkor – magától – minden elcsitul,
Akkor – magától – éled a remény,
Álomfáidnak minden aranyágán
Csak úgy magától friss gyümölcs terem.
Ez a „magától": ez a Kegyelem.

Sohasem fogom elfelejteni Gárdonyi Zoltánnak azt a pillantását, amellyel erre a kérdésre válaszolt. Több mint huszonkét év elmúltával most először kísérlem meg szavakba foglalni, mit jelenthetett: „Nem néztem ki belőled, hogy erre egyedül rájössz. És egyáltalán nem biztos, hogy erről a világon bárkivel is beszélgetni akarok." Csönd volt közöttünk, nem zavarbaejtően hosszú, de azért mégis tetemes ideig. Azután Zoltán bácsi megmozdult, újra rám nézett, most már mosolyogva, és megint csak egészen halkan annyit mondott: „Igen. Így van."

Ma is hálás vagyok neki ezért a három szóért. Ezzel a három szónyi bátorítással a hátam mögött voltam képes a későbbiekben a *Praeambulum és partitá*énál, sőt a *III. orgonaszonátá*énál sokkal bonyolultabb rejtjelezésű kompoziciók „desifrirozására" is. (Lásd főként a másik öregkori kulcsműről, a *Bipartitá*ról írott elemzésemet a *Magyar Egyházzene* IX. évfolyamának 93. oldalán).

Isten dicsősége az, hogy a dolgokat elrejti,
A király dicsősége az, hogy a dolgokat kikutatja.
(Példabeszédek Könyve 25:2)

KOMLÓS KATALIN
Gárdonyi tanár úr

Bevallom, elő kellett keresnem egykori zeneakadémiai leckekönyvemet, hogy megállapíthassam, mely tárgyakból, pontosan hány évig jártam Gárdonyi tanár úr óráira.

A leckekönyv lapozgatása, tanáraim – Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán, Forrai Miklós, Horusitzky Zoltán, Maros Rudolf – aláírása eleven emlékeket idézett föl az 1964–1969 közötti évekből, amikor a Zenetudományi tanszak hallgatója voltam.

Tehát három éven belül négy különböző tantárgyat végeztünk Gárdonyi tanár úrnál: ellenponttant két évig tanultunk, egy-egy évig pedig zenetörténet, zeneelmélet, illetve Bach–Händel-kollégium órákra jártunk hozzá. Magas, szikár ember volt, aki ritkán mosolygott, és mindig vezetéknéven szólított minket. Tiszteltük, kicsit tartottunk – de nem féltünk! – tőle. Precíz, módszeres tanár volt, óriási szaktudással. (Magam soproni lévén már gyermekkoromban sokat hallottam róla zenei körökben, ugyanis Gárdonyi Zoltán 1941-ig a soproni Evangélikus Tanítóképző Intézet nagyhírű tanára volt.)

Az ellenponttanulmányok minden muzsikus alapvető stúdiumai közé tartoznak, és mi igazán szerencsések voltunk, hogy a vokális és hangszeres kontrapunkt tudományába Gárdonyi tanár úr avatott be minket. A Zeneakadémia XVI. termében tanított, ahol akkoriban még egy kétmanuálos zongora állt. (Vajon hová lett azóta?) Ez kiváló szolgálatot tett a Bach-órákon, ahol az orgonaművek pedálszólamát az alsó manuálon lehetett játszani; ez a megtisztelő feladat rendszerint nekem jutott. De itt elemeztünk végig sok Bach-kantátát és Händel-operát is.

Gárdonyi Zoltán legmagasabb fokon képzett zeneszerző és zenetudós volt, de ugyanakkor született pedagógus is, aki széles körű tudását nem nagyvonalú eszmefuttatásokban csillogtatta, hanem a legszigorúbban vett metodikus oktatás szolgálatába állította. Példája mérce lehet ma is minden hivatását felelősséggel gyakorló tanár számára.

MEZŐ IMRE
Együttműködésünk a Liszt-összkiadásban

Gárdonyi Zoltánt a budapesti Zeneakadémián tanáromként ismertem meg az 1950/51-es tanévben, amikor mint első akadémista karvezetős, transzponálás és partitúraolvasás-óráit látogattam. Aztán sokáig nem kerültem vele közelebbi kapcsolatba. 1963 januárjában a Zeneműkiadónál kaptam állást, s így, mint a *Liszt-Összkiadás* szerkesztője, 1969-től ismét közelebbi, most már munkakapcsolatba kerültünk. Ő és Szelényi István közösen készítették el a *Neue Liszt-Ausgabe* első négy kötetének kéziratát. Ezek átvizsgálása és a korrektúrák során felmerült összes kérdést megbeszéltük, így közelebbről is megismerhettem őt. Jó volt vele dolgozni. Mindent azonnal kész volt újra átgondolni s esetleg változtatni is korábbi döntésein. Semmiből sem csinált presztízskérdést, észrevételeimet érdeklődő

figyelemmel fogadta. Közös munkánk során tőle tanultam meg a Liszt-művek közreadásának elméleti és gyakorlati részét. Az *Új Liszt-összkiadás*sal kapcsolatban megalkuvásra kényszerült. Ő ugyanis a művek minden változatát közlő, „igazi" összkiadást szorgalmazott, ám ezt a két kiadó, a Bärenreiter Verlag és az Editio Musica Budapest – külső támogatás híján és terjedelmi okokra hivatkozva – nem fogadta el. Maradt a takarékos megoldás: az összes mű definitív verziójának kritikai, egyben praktikus kiadása. Gárdonyi évek múlva tett kijelentése: *aki ezt összkiadásnak nevezi, azzal nem állok szóba,* – ezen a nézetén alapult. Fenntartásai mellett azonban így is elfogadta az összkiadást, mondván: *a műveket adjuk közre, nem a forrásokat.*

Bár a *Neue Liszt-Ausgabe* első köteteit Szelényi Istvánnal közösen adták közre, együttműködésük nem volt felhőtlen. Ennek oka nemcsak Szelényi szangvinikus természetében keresendő, hanem főként abban, hogy bizonyos dolgokban nem értettek egyet. Ezt tanúsítja például az *Ungarische Rhapsodien* I. kötete előszavának második, csak Szelényi által aláírt része, de már az *Etűdök* II. kötetének közreadását is megosztva végezték. A *Neue Liszt-Ausgabe* sorozat első kötete, az *Etűdök I.* 1970 karácsonya előtt jelent meg, a negyedik, a *Magyar rapszódiák* II. kötete, 1973-ban. Ezt azonban már egyikőjük sem érte meg Magyarországon: Szelényi István 1972-ben meghalt, Gárdonyi Zoltán pedig az akkori Német Szövetségi Köztársaságba települt át.

Kapcsolatunk a Tanár úrral ezt követően sem szakadt meg. Az utóbb megjelent köteteket – amelyeket Sulyok Imrével közösen adtunk közre – rendre eljuttattam hozzá. Ő ezeket átnézte, és írásban közölte velünk a közreadással kapcsolatos megjegyzéseit. Az I. sorozatot lezáró kötetet, az 1985 végére megjelent I/18-at még látta, utána, korábbi elképzelését feladva, elfogadta javaslatomat a II. sorozat beosztására: a műveknek a keletkezésük sorrendjét követő közlésére. Gárdonyi ebben a sorozatban a szerzők és nemzetiségük szerinti csoportosítást követte volna.

Utoljára Budapesten találkoztunk 1986 tavaszán: Gárdonyi tanár úr Liszt orgonaműveiről tartott előadást a Liszt-Társaságban. Ekkor már tegező viszonyban voltunk, még kitelepülése előtt örvendeztetett meg ezzel a kedves, érzésem szerint elismerő gesztusával. Emlékét szeretettel őrzöm.

ROVÁTKAY LAJOS
Gárdonyi Zoltán – Emlékek és reflexiók

Gárdonyi tanár úr iránt kezdettől fogva nagyrabecsülést és tiszteletet éreztem. Szakmai kompetenciája kétségen felüli volt, egyéniségének, karakterének – mindenki számára már rövid időn belül megnyilatkozó – imponáló zártsága mély benyomást keltett. Róla szóló emlékeim nagyrészt J. S. Bach zenéjével állnak kapcsolatban, reflexióim, melyek nem csak ehhez fűződnek, már zeneakadémista koromban, vagy a későbbiek folyamán formálódtak.

1955/56-ban volt, hogy Gárdonyi tanár úr Bach orgonaműveit vette át a zenetudományi tanszakosokkal a Zeneakadémia orgonás Kupolatermében, emlékeze-

tem szerint egy féléven át. Néhány héttel a szeminárium megkezdése előtt megkérdezett, hogy elvállalnám-e a Bach-művek hetente sorrakerülő eljátszását. (A zenetudományi- mellett orgonaszakos is voltam.) Nem tudom már, hogy orgonatanárom, Pécsi Sebestyén volt-e az, aki engem erre ajánlott, de jól emlékszem, hogy örömöm nagyobb volt mint bizonytalanságom, hogy megfelelek-e a feladatnak. Pozitív válaszom nem is váratott soká magára. Hamarosan láthattam, hogy „bírom az iramot", és a követelményeknek legalábbis nagyjából megfelelek. A csoport Gárdonyi tanár úrral mindig az orgonapad körül, kottákkal felszerelve részben a hátam mögött foglalt helyet. (Az akkori, régi, kétmanuálos Voit-orgona a terem bejáratával szemben, a fal előtt középen volt felépítve.) Élményt jelentett az általam annyira imádott kompozíciók vizsgálata, Bach stílusának és technikájának elemzése a nagy Bach-ismerő és egyben aktív zeneszerző szájából, izgalmas volt, amint a megannyi jelenséget a különböző, részben Bach előtti művek példáin keresztül megvilágította. Ez utóbbi számomra persze még olyan értelemben is „izgalmas" volt, hogy ilyenkor kapásból kellett mindenféle darabból részleteket játszanom, ami nagyon hamar elengedhetetlenné tette, hogy legalábbis a kilenc Bach-orgonakötetet minden alkalommal odacipeljem az órákra. A számtalan gazdagító megfigyelés és élmény legsajátosabbja és legelgondolkoztatóbbja annak megtapasztalása volt, hogy miként volt képes e legzeneibb zene hétköznapi egzisztenciánk szinte konkrét tényezőjévé válni: hónapokon át érezhettük, hogy Bach művei éppen azt a tiszta, fertőzetlen levegőt közvetítették, amelyre akkoriban annyiunknak – és nem utolsó sorban Gárdonyi Zoltánnak – a legnagyobb szüksége volt.

Egy másik Gárdonyi/Bach-emlékem a *Wohltemperiertes Clavier*ral kapcsolatos. Az első kötet autográf címlapjáról volt szó: „PRAELUDIA, und FUGEN durch alle Tone und Semitonia, so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend..." Gárdonyi tanár úr meglehetős szárazon csak annyit mondott: „Bach tehát a mollt *re–mi–fá*val szolmizálta." E mondatot egy ideig hangtalan csend követte, bizonnyal mindegyikünk a „kodályos" *la–ti–dó*ra gondolt. Gádonyi Zoltán semmi további megjegyzést nem fűzött a mondottakhoz, mi pedig kérdezhettük magunkban, miért re, mi, fa? Hogy miféle válaszok surrantak át a fejeken, az éppoly kevéssé derült ki, mint az, hogy volt-e valaki is, aki a rendkívül finom élű polémiát nem érezte.

Gárdonyi Zoltán szakmai profilját a zeneszerzés és a zenetudományi (zeneelméleti) kutatás kölcsönhatása határozta meg. A *zeneszerző* Gárdonyi munkásságáról akkoriban csak keveset tudtam. Kompozitorikus termékenységéről, technikai készségéről, instrumentális–vokális sokoldalúságáról csak a későbbiek folyamán nyerhettem benyomást. Még később merült fel bennem a kérdés, hogy az efféle kvalitások megkönnyítették-e a Kodály árnyékában való zeneszerzői érvényesülést? Annál kevésbé lehetett kérdéses, hogy milyen körülmény nehezítette meg Gárdonyi zeneszerzői útját 1947 után: noha mindig is a zenei nyelv és fogalmazásmód plaszticitására és érthetőségére törekedett, művészeti etikájából következően semmiféle közösséget nem vállalhatott a zsdánovi doktrínák ideológiájával.

Megingathatatlan zenei etikája a *zenetudós* kutatói és pedagógiai munkásságát is meghatározta. Magyar kálvinista szigort és német tárgyilagosságot egyesítő, körültekintően precíz és éles logikájú zeneelméleti vizsgálatmódjának lényeges vonása a legjobb értelemben vett *alázatosság* volt. Gárdonyi e szakmai alaperényében a technikai jelenségeket pontosan ismerő és megítélő mélyhitű zeneszerző-képessége szükségszerűen együtt járt a zenei törvényszerűségek iránti tiszteletteljes felelősségérzettel. Így jött létre Bach ellenpont- és fúgatechnikájának mindenre kiterjedő szisztematikus megvilágítása, Liszt hangzatkezelési eljárásainak úttörő jelentőségű felfedése, de a bécsi klasszikusokat alapul vevő formatan elemző rendszere is. Magával ragadó entuziazmust, a személyes fantáziának mindig önmagába is szerelmes, szuggesztív szárnyalását az effajta habitustól nem lehetett – nem is kellett – elvárni, de a hatalmon lévők előírt, lelkes dicsőítését sem.

Gárdonyi tanár úr szemlélet- és tanításmódjának higgadt objektivitását akkoriban valamelyest „németesnek" éreztem, anélkül hogy e benyomás abban az időben továbbmenően foglalkoztatott volna. Később mindinkább látni véltem, hogy a „németesség" – családja mindkét szülői ágának német gyökerétől talán nem is függetlenül – egy Gárdonyira jellemző *spirituális dualizmus* összetevője. Nyilván távol állván a *„német elfedi előlünk a Nyugatot"* nézettől, egyéniségének és pályájának számos aspektusa, mozzanata egy magyar–német dualizmus képét mutatta. A komponista Gárdonyi profiljának meghatározója kétségkívül a Kodálytól és Hindemithtől kapott kettős, magyar–német zeneszerzői kiképzésben rejlett. (Így nem véletlen, hogy a magyar szakkörök jellegzetes, mintegy nemzeti tradíciójú Hindemith-kritikáját csak kis részben osztotta.) A muzikológus Gárdonyi fő kutatási területei Bachhal és Liszttel ugyancsak a magyar–német kettősség jegyében álltak, sőt ezt bővítette és tarkította, hogy Liszt kozmopolita egyénisége már egymagában is e kettősségen alapult. Gárdonyi mély vallásossága is ennek a dualizmusnak a vonásait viselte: magyar kálvinista szellemi alkata ideális módon megfért a nagy német lutheránus zenetradíció iránti bensőséges vonzalmával. És éppen a vallási aspektus felől jutunk – mintegy az irány megfordításával – a kettős nemzeti szellemiség mélyebb megértéséhez is: a már kiemelt „magyar kálvinista szigor" és „német objektivitás" egymást erősítő konstellációja elárulja, hogy Gárdonyi magyar–német dualizmusa is a személyes vallásosság kapcsolatában állt.

Ha azokban az években valamiféle rezignációt lehetett Gárdonyi tanár úr arcáról leolvasni, úgy annak oka csak egy lehetett: személyes tapasztalatai voltak arról, hogy a zene csodavilágában való részesség korlát nélkül megterhelhető az emberi silányság legkülönbözőbb fokú módozataival. Talán mondható, hogy a negyvenedik életévén átlépett Gárdonyi Zoltán a zenén keresztül kiteljesedett keresztény életbölcselet és az átélt viszontagságok között feszülő konfliktus látható nyomát viselte. A rezignáció a későbbi időkben nyilvánvalóan mindinkább előtérbe lépett, és végül – a családi összetartozás emóciójától is tápláltan – mozgatóerővé vált: A magyar–német dualizmus mintegy geográfiai beteljesedéshez jutott, Gárdonyi Zoltán feleségével és leányával 1972-ben kitelepült Nyugat-Németországba, ahol Zsolt fia már négy év óta élt.

Nem tudom elhallgatni egy máig is fájó személyes mulasztásomat. Gárdonyi tanár úr kitelepülése után, életének utolsó évtizedében csak 80 kilométernyire lakott attól a várostól, ahol én éltem, és élek ma is. Hogy elmulasztottam meglátogatni, arra nincs mentségem – még az sem, hogy késve értesültem hollétéről. Csak remélni tudom, hogy fontosabb dolgokkal elfoglalva így megkímélődött attól, ami abban az időben talán már csak terhére lett volna. A sors akarta azonban, hogy négy évvel ezelőtt alkalmam nyílt egy kis posztumusz jóvátételre: a hannoveri zeneakadémia Blockflöte-osztálya feleségem vezetésével egy új projektet tervezett a 20. század harmincas és negyvenes éveiben komponált Blockflöte-repertoár bemutatására. Hozzájárulásom abban állt, hogy megpróbáltam megszerezni Gárdonyi minden hozzáférhető Blockflöte-darabjának kottáját – amiben fia, Zsolt egyébként készségesen segített. (A jól játszható, pedagógiailag hasznot hozó és zeneileg tartalmas furulyadarabok megírásának nem könnyű feladatára Gárdonyi a harmincas és negyvenes évek fordulóján kapott megbízást – úgy hallottam, Kodálytól.) Az Essenben és Hannoverben megrendezett hangversenyek igényes műsorában öt 2 és 3 Blockflötére írott Gárdonyi-darab szerepelt. Az előadók igen nagy örömmel játszották őket, a *Kis koncert* elnevezésűért pedig annyira lelkesedtek, hogy ezt a címet választották az egyidejűleg megszületett CD feliratául is – így magyarul!

SOMFAI LÁSZLÓ
Gárdonyi tanár úr

Harminchat évnyi tanítással a hátam mögött azt remélem, ma már tudom, mifélék a jó tanárok a zenetudomány oktatásában. Természetesen sokfélék. Évfolyamtársaimmal együtt nekem kivételes szerencsém volt, mert 1953–1958 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán négy igazán nagy tanáregyéniség nevelt bennünket esztendőkön át. Kollégáim zöme, kivált a felettem járó két zenetudományi szakos osztály eminensei, általában három professzorukat emelik ki nagy élményükként. Mindenekelőtt Szabolcsi Bencét, aki a magyarországi zenetudományi képzés híres első évfolyamának, a Kroó, Kárpáti, Sárosi és társaik osztályának minden vonatkozásban apafigurája volt, mellette Bartha Dénest – kettejüket a zenetörténeti kurzusok fő tanárfiguráiként –, valamint Bárdos Lajost, aki a zeneelmélet tanáraként akkoriban valamennyi zenetudós-palánta zeneértését, elemző készségét, rendszerező képességét esztendőkön át csiszolta. Én negyedikként mindig is melléjük soroltam Gárdonyi Zoltánt, mert a mi évfolyamunktól kezdve ő is meghatározó módon vette ki részét a zenetudományi szakosok sokoldalú történeti és elméleti képzésében. Voltak természetesen további nagy egyéniségek, kevésbé köztudottan eminens tanárok is nevelőink között. Kókai Rezső Wagner-elemzései egész életemen át kísérnek; volt, aki szolfézs címén művelte általános tudásunkat, például Járdányi Pál, aki sokkal jobb tanárnak bizonyult, mint fél éven át Kodály Zoltán; volt, aki a partitúraolvasás beckmesseres módszere helyett új zenékre nyitotta ki szemünket, mint Maros Rudolf.

Az én osztályom, a harmadik évfolyam a tanszak történetében, ahogy utólag visszanézek önmagunkra, nagyon heterogén társaság volt, és nem lehetett könnyű bennünket tanítani. Képzeljék el egy padsorban Gonda Jánost, Sólyom Györgyöt, Breuer Jánost, Virány Gábort, egy ideig még a később külföldre távozott Kádár Györgyöt és a népzenésznek készülő Farkas Ilonát is, és jómagamat. Bennünket elsőéves korunktól Bartha Dénes vett szárnyai alá, Szabolcsival harmadéves korunkig nem is volt kurzusunk. Gárdonyi tanár úr viszont már a II. évfolyamban megjelent, méghozzá kétféle minőségében: zenetörténeti kurzust tartott, és ellenpontot tanított.

Gárdonyi jelenség volt. Hórihorgas ember; lába, ahogyan lesüppedt a zongora mellé, valósággal túlnyúlt a hangszeren. Arca, megjelenése, ruházata rendkívül puritán. Beszéde megfontolt és szabatos, alkalmanként talán egy cseppet tanárosan pedáns is. Legátlelkesültebb pillanataiban sem hadart vagy kapkodott. Nem akart tudásával imponálni, nem szégyenítette meg hallgatóit tudatlanságukért, s nem voltak a bennfenteseknek szánt utalásai. Egyáltalán nem tárulkozott fel, mint annyi lelkes tanár, aki az ügy érdekében teljes személyiségét hadrendbe állítja. Ő csak annyit fedett fel a maga muzsikus lényéből, amennyi szigorúan a tárgyhoz tartozott. Az új MGG szócikk ebben a sorrendben listázza Gárdonyi tevékenységeit: *Komponist, Musikwissenschaftler, Kirchenmusiker und Pädagoge*. Óráinkon soha egy szóval nem célzott arra, hogy zeneszerzőként mit gondolt a dolgokról. Vele, ellentétben Bartha Dénessel, nem lehetett megvitatni frissiben bemutatott kompozíciókat. Talán csak protestáns egyházzenei kötődése volt az, amit nem leplezett. Én jószerivel zeneakadémista éveimig nem kerültem közelebbi kapcsolatba protestánsokkal, ekként Gárdonyi Zoltán e tekintetben is szimbolikus figura, egyfajta beavatás volt számomra. Nem ennek a történetnek része ugyan, de megemlítem, hogy későbbi feleségemmel, Révész Dorrittal azokban a bizonyos ötvenes években, nem verve persze nagydobra a Zeneakadémián, bizony mi (is) rendszeresen énekeltünk a Mátyás-templom kórusában – természetesen Bárdos kedvéért. Ott tanultam meg értékelni az idealista művészi szándékot akkor is, ha a közvetítő közeg esetenként gyatra, de mindenképpen gyengébb, mint a karnagy maga. A téli vasárnapokon énekelt gregorián miséktől Haydn, Schubert, Liszt zenekaros miséin át Kodály *Te Deum*ának megszólaltatásáig a római katolikus zene sok mesterműve ott épült be zenei tudatomba. És ott ért egy vagy két olyan, egy alapjában liberálisan gondolkodó fiatalembert megütköztető élmény – a hierarchia betartásának, az egyházilag felettes előtti alázat kifejezésének a hívők számára talán természetes megnyilvánulása –, amely egyszerre vonzóvá tette számomra a puritánabb protestantizmust, Bach vallását. Nos, s erről Weimar kapcsán később még beszélni fogok, Gárdonyi Zoltánnak hála, ebben jó mentorom volt.

Az emlékezet különös játékot űz velünk: miközben csip-csup ügyekben világosan emlékszünk a kronológiára, összetett kérdések szintetizálódnak, és az események sorrendje másodlagossá válik. Gárdonyi, a tanár, a tőle tanultak: mára egyetlen élmény. Évtizedek óta nem volt kezemben zeneakadémiai leckekönyvem, de most elővettem, hogy rekonstruáljam, pontosan milyen Gárdonyi-kurzusokra jártam. 1954 őszétől – ekkor másodéves voltam – zenetörténet főtárgyat és (Harmat Artúr helyére beugorva) ellenpontot tanított nekünk; a III. évben zeneelméletet és

hangszeres ellenpontot; negyedévesként – ez volt az ominózus, rövidre sikeredett 1956/57-es tanév – ismét zenetörténetet és kontinuót, sőt még ötödéves koromban is egy féléven át kontinuót, vagyis három és fél éven át lehettem Gárdonyi Zoltán növendéke. A magam tanári tapasztalata azt mondatná velem, hogy már ez is sok, ennél többet semmiképpen nem szabad fiatalokkal foglalkoznunk, mert továbbadtuk, amit adni érdemes. Csak utóbb derült ki számomra, hogy Gárdonyiból több is lehetett volna.

A zeneelmélet- és ellenpontórákat nem részletezem: testre szabottan adta a feladatokat, s egy-egy jó szóval dicsérni is tudott. Az akkor kuriózumnak számító fakultatív kontinuó tárgyról úgyszólván nem maradt emlékem (meg is lepett, hogy leckekönyvemben Gárdonyi „Szorgalmas", „Eredményesen dolgozott" bejegyzéseit látom), arra viszont emlékszem, hogy nem restellt tanárként kontinuózni diákok Bachkantáta-előadásaiban.

A két zenetörténeti kurzus természetesen Johann Sebastian Bach és Liszt Ferenc muzsikájáról szólt, hiszen ez volt az a két terület, amelyen Gárdonyi Zoltán jelentős tudományos munkát fejtett ki, s joggal vélhette, itt megmutathat egy másféle közelítésmódot, mint amit a zenetudományi szakos hallgatók Szabolcsi vagy Bartha óráin hallanak. Valóban másként tanított. Hadd említsek egy látszólag külsőségnek mondható részletet: zongorázását. Azokban az időkben természetesen nem volt (vagy nem volt elegendő, megfelelő minőségű) hanglemez, semmiképpen nem a XV-ös vagy a XVI-os tanteremben (Gárdonyi részben az utóbbiban, egy kétmanuálos zongoramonstrum mellett tanított bennünket). Nos, Bartha túl gyorsan és kapkodva zongorázott; bizonyos óráira külső demonstrátor-zongoristát hívott, Horváth Jóskát (később Joseph-Maria Horvathként hallottam tőle kompozíciókat Salzburgban), aki zseniálisan blattolta Haydn szimfóniáit. Szabolcsi természetesen mindent maga zongorázott, csodálatosan, egyben „szabolcsisan" – meg-megállva, magyarázva, ízlelgetve harmóniákat és hangütéseket (nem mindig volt világos, kell-e már lapozni Monteverdi, Gluck, vagy a „Kékszakállú" partitúráját). Kókai akár teljes Wagner-felvonást végigjátszott – egyszerűen fenomenálisan (utána szabadkozott, hogy ez így talán gyorsabb, mint ahogyan a valóságos előadásban lenne, de hát zongorán nem az igazi...). Mellettük Gárdonyi demonstrálása igazi, egyszerű, természetes előadás volt, valóságos tempóban, jó karakterekkel. Emberléptékű (zeneléptékű) volt mindaz, amit előadott.

Elmondom a Bach-kurzus egyetlen furcsa epizódját, részben azért, hogy érzékelhetővé váljék, milyen nehéz volt áttörni a Gárdonyit, az ő komolyságát, abszolút tárgyilagosságát övező burkot. Az egyik órára – kantátákról volt éppen szó – meglepő módon kis késéssel és nem egyedül érkezett a XVI-os terembe. Némi zavartsággal bemutatta feleségét, aki énekelni fog, mondta. Az volt a benyomásunk, hogy a fellépést nem ő, hanem élete párja határozta el. Gárdonyi, belevörösödve a helyzetbe, de természetesen korrektül kísérte a szemmel láthatóan nem először előadott számokat. Ezekről az áriákról több szó azután nem esett a kurzus további óráin; ő nem tért vissza az eseményre, mi diszkréten hallgattunk. Csak a magam nevében mondhatom, bár alkalmasint évfolyamtársaim is effélét érezhettek: leckét kaptunk a kényes helyzetek méltósággal való elviseléséből.

Gárdonyi Zoltán mellett ülve nagy zenék árnyékában, a muzikológushallgató nem érezte magát megalázóan törpének, tudatlannak, fantáziátlannak. Lehetséges, hogy két vagy három Gárdonyi típusú professzor már nem lett volna ideális. De többi tanárunk ellensúlyozásaként számunkra ez a higgadt, nagy tudású, mondjuk ki nyugodtan: a szó legjobb értelmében németes professzoregyéniség ugyanolyan életbevágóan fontos tapasztalatot jelentett, mint a nagyobb aurával övezettek. Gárdonyi, és persze Bartha, erőt adtak az embernek ahhoz, hogy nem-zseni létére megtalálja igazi mesterművek lépésről lépésre való becserkészésének, titkuk kifürkészésének módját. És ha már van egy dolgozatra való megfigyelés, hogyan lehet azt megfelelően elrendezni, olvasható formába önteni. Egy alkalommal kantátadolgozatot írtam Gárdonyi Bach-szemináriumára. Zömmel dicsérte, csak egy baklövésemet tette szóvá. Azóta éberen figyelek minden látszólag transzponáló (?) hangszerjelenségre a különféle hangmagasságok *(Kammerton, Kirchenton)*, különféle hangolások és hangszerparkok korának, a 18. századnak partitúráival kapcsolatban.

Említettem Gárdonyi Zoltán tárgyra szorítkozó puritanizmusát, de erről kicsit részletesebben szólok, hogy lássuk a dolog visszáját. Zeneakadémista pletykákban ezt-azt hallván Weiner Leó és Gárdonyi állítólag szenvedélyes, bár mindig tárgyszerű formatani vitáiról (az én zeneakadémiai éveim alatt Gárdonyi már egészen biztosan dolgozott az 1963-ban megjelent *Elemző formatan* előkészítésén), azt remélte az ember, hogy óráin szóba hoz majd egy-egy részletet, hogy rajtunk mintegy leteszteli elméleteit. De nem tette. Pedig akár Bach zenéjének elemzése kapcsán is lett volna rá alkalom. Miként Liszt ürügyén sem hozakodott elő egykori doktori disszertációjának, Liszt magyar stílusát boncoló kutatásainak változatlanul érvényes vagy az újabb vizsgálatok fényében éppen revízióra szoruló téziseire. Tudományos kutatásait magánügyként kezelte, elsősorban bizonyára etikai okokból, ezenfelül szerénységből. Itt-ott összemosódnak a zeneakadémiai órákon elhangzott és az 1956 őszén Weimarban Gárdonyitól hallott dolgok (erre hamarosan visszatérek), de nincs emlékem arról, hogy okításunk érdekében, érdekes szakmai kérdéseket érintve, citálta volna két zeneszerzéstanárát, Kodályt, illetve Hindemithet, vagy hogy egyet s mást elmondott volna berlini zenetudományi stúdiumairól. A muzikológiai *know how*-t nem tekintette a tanított tárgy szerves részének. Ebben talán konzervatív volt, de az is lehet, hogy ránk akarta bízni az általa képviselt módszer adaptálását vagy elvetését.

Kritikusabban fogalmazva azt is mondhatnám: csak az anyagot tanította, s azt egyáltalán nem, hogy mi a zenetudomány dolga. Ez persze Kodály szelleme. Bár azt is számításba vehetjük, hogy az ötvenes évek derekán Gárdonyi óvatosan mozgott a főiskola zenetudományi tanszakán. Már csak politikai okokból is oka lehetett az óvatosságra. Egyrészt számára is nyilvánvaló volt a Szabolcsi–Bartha-vezetés problémája (Nb: őt Bartha hívta meg a tanszakra): Bartha Dénes alapította a tanszakot, de felsőbb döntésre hamarosan Szabolcsi Bencének adták át a tanszak hivatalos vezetését. Természetesen, túl a korkülönbségen, volt e két vezető magyar zenetörténész között formátumbeli különbség. Amit az sem egyenlített ki, hogy Bartha készséggel vállalt aránytalan többletmunkát társszerkesztőként a ket-

tejük neve alatt futó projektekben. Nos, mellettük Gárdonyi eleve szerényebb, amolyan csendestárs szerepet vállalhatott volna csupán. Talán nem esett jól neki, hogy Szabolcsi különösebben nem biztatta a magasabb hazai tudományos fokozat megszerzésére (a kandidátusságig jutott). – Másrészt Bárdos felé sem lett volna értelme erőteljesebben nyitnia, keresnie a zenetudományi tanszak zeneelmélet-tanításának valamiféle koordinálását. Bárdos Lajos tanításának eredetisége, ennek folytán kisugárzása a hallgatókra annyira nyilvánvaló volt, hogy őt a tanszak különös becsben tartotta – adott számára menedéket azután, hogy az egyházzene-oktatás felszámolásával kisszerű figurák kihúzták alóla a talajt. (Ahogyan protestáns egyházzenei vonalon Gárdonyi alól is.) Mindkettejüknek hálás növendéke vagyok; mindketten, azt hiszem, kedveltek. Így talán nem hangzik elfogultnak, ha, sarkítva a dolgokat, kimondom: Bárdost az elnyomott zseni, a megalázó helyzetbe hozott *regens chori*, a lehetőleg az egyházzenei szubkultúrába kiszorítandó zeneszerző aurája lengte körül. Mellette Gárdonyi egy maga választotta szerényebb formátumú életet és működési terepet keresett és talált. Számára egy (*à la* Szabolcsi–Bartha) Bárdos–Gárdonyi munkaduó nem tűnhetett vonzónak. Viszont, függetlenségét fel nem adva, szívesen vitatkozott bárkivel szakmai kérdésekről. Ő nem gondolatainak eredetiségét vonultatta fel (Bárdossal ellentétben a zenetudós-palántáknak soha nem mondta, hogy „én persze nem vagyok zenetudós"), hanem adaptálni kívánta a német teoretikus irodalom legjobb hagyományait, itt-ott kis finomításokkal. Szerette volna megérni, hogy a magyar zeneelméleti szaknyelvben is rend és konszenzus legyen.

Tudásának megannyi bugyrát úgyszólván véletlenül ismertem meg, annak köszönhetően, hogy 1956 őszén közel másfél hónapot Magyarországról kirekesztve, egyfajta száműzetésben töltöttünk az NDK-ban, Weimarban. Gárdonyi tanár úr tette elviselhetővé, mi több, élményszerűvé számomra ezt a nehéz időszakot. Ádám Jenő és Antal István is tagja volt a budapesti testvérintézetből a Liszt nevét akkor felvevő weimari Hochschule ünnepségére érkező delegációnak (a professzorok mellett én voltam a diák tag), de nagy szerencsémre ő vett szárnyai alá. Míg mi Weimarban ünnepeltünk, itthon kitört a forradalom, és a kelet-németek számára kellemetlen vendégekké váltunk. Hazautazni már nem lehetett, a felbolydult kis delegációt a lehető legkisebb feltűnés mellett akarták tartani. Nem lett volna illő a város közepi Hotel Elephantból kiköltöztetni a magyarokat. Inkább beállítottak egy rádiót Ádám Jenő szobájába, hogy a közös társalgó helyett ott hallgassuk a híreket, s tanácsolták: a frekventált étterem helyett praktikusabb és olcsóbb a kevésbé látogatott alagsori pincerészben étkezni. Hetekig nem volt telefonkapcsolat Budapesttel. Közép-Európa egyik legnagyobb művészi tradíciójú kisvárosában ugyan, de az ottlét igazi börtönérzés volt.

A félszeg tanárember valóságos apapótléka lett félszeg tanítványának. Türelemmel viselte szüntelen jelenlétemet. Tanácsokat adott, mit nézzek meg Weimarban, mit látogathatnék meg a közeli Erfurtban. Magával vitt a Bach életében szerepet játszó weimari templomokba; magyarázott, bölcsen tűrte egy háromkórusos Schütz előadás kapcsán támadt lelkesedésemet. Csatlakozhattam hozzá egy lip-

csei kirándulásra, ahol a kitűnő orgonista, Köbler kalauzolt – akkor hallottam először Gárdonyit orgonán játszani: finom regisztrálást választva az *Orgelbüchlein* egy tételét adta elő. Voltak groteszk helyzetek is. Köblerék vacsoráján félhangon, magyarul szépen kérleltem: találjon számomra valami mentséget, de szelíd elutasítással rá tudott venni, hogy mosolyogva elfogyasszam a förtelmes ízű, szőlőlevélbe burkolt helyi ételspecialitást. Elköszönve vendéglátóinktól, kissé irányt tévesztettünk, a lipcsei pályaudvart keresgéltük (nos, igazán nem kis épület). Ő, aki perfektül beszélt németül, megalázónak találta, hogy idegenektől kelljen tájékoztatást kérnie. Valósággal belevörösödött. Végül tolerálta, hogy tört nyelvtudásommal én kérdezzem meg a Bahnhofhoz vezető utat. Az egyik utolsó emlék, már hazafelé jövet hármasban, Antal István társaságában, kofferekkel gyalogolva át a hosszú komáromi hídon (a híd túlsó végén fegyveres szovjet katonák strázsáltak): amikor Gárdonyi egyik kofferét át akartam venni, elhárította, mondván, inkább Antal tanár úrnak segítsek, ő zongorista, neki kímélnie kell a kezét.

A kényszer szülte közeli kapcsolat Gárdonyira oly jellemző módon harmonikusan oldódott fel: a tanítás újraindulásával visszaállt tanár és tanítvány természetes távolságtartása. Engem hamarosan más témák felé sodort az élet, Bartha Dénessel a *Haydn als Opernkapellmeister* könyvön dolgoztam, majd Bartók vált központi témámmá. A hatvanas években ritkán találkoztunk, s mivel akkor én még nem tanítottam, nem a Zeneakadémián, hanem inkább a Zenetudományi Intézetben, ilyen-amolyan értekezleteken. Egy ponton Gárdonyi váratlanul áttért a tegezésre, amit azon melegében alig tudtam-mertem elfogadni.

Nagyon megdöbbentett, hogy nyugdíjazása után Gárdonyi Zoltán milyen mértékben visszavonult az aktív szakmai közélettől, sőt végül el is költözött Magyarországról, noha persze tudtuk, hogy felesége révén Németországhoz kötődik, s hogy Zsolt fia is ott gyökerezett meg.

Nem illő és talán nincs is jogom firtatni, játszott-e ebben szerepet az EMB Liszt-kiadás ügye, noha szakmailag természetesen közügyről van szó, ekként van róla véleményem. Ugyanis nem tudom biztosan, mert tőle magától nem hallottam, vajon eleve az ő ideája volt-e a zongoraművek, jelesül az etűdök és rapszódiák *Fassung letzter Hand* műalakra leegyszerűsített, a vázlatokat végképp félretoló kritikai kiadásának koncepciója, avagy a kiadó szabta szűkre a kereteket, és szerkesztőtársa, Szelényi István is ezt a – valljuk be, már 1970-ben is erősen vitatható, túlhaladott – összkiadás-koncepciót szorgalmazta.[10] Mindenesetre éreznie kellett, hogy a négy első kötet tudományos visszhangja legalábbis ellentmondásos. Szerencsére Sulyok Imre révén jó kezekbe, egy jó barát és régi kolléga szerkesztőségi íróasztalára tehette le a sorozat folytatásának irányítását. Tisztességgel vonult ki a projektből, lehetőséget hagyott az eredeti koncepció fellazítására–javítására.

10 Gárdonyi Zsolt úgy tudja, hogy a Zeneműkiadó társkiadója, a Bärenreiter cég, jelesül Karl Vötterle igazgató ragaszkodott ehhez a takarékos kiadási koncepcióhoz, amelyen Gárdonyi Zoltán ismételt tiltakozása sem ellenére sem változtattak.

Azt sem tudom, hogy két utolsó könyvecskéjét, a Bach ellenpontművészetének (1967) illetve kánon- és fúgaszerkesztő művészetének (1972) szentelt munkáját ő maga pontosan minek szánta. Kutatási eredmények tankönyválarc mögött? Természetesen egész életének elemző és tanító tapasztalata halmozódott fel bennük, ekként remek tankönyvek, igen jó segédeszközök egy fiatalabb magyar tanár kollégának. Azonban világszerte egyre inkább aktív zeneszerzők tanítják az instrumentális ellenpontot, inkább Bach kottáiból, mint tankönyvi segédlettel. Úgyszólván minden nyelven, minden országban készülnek ilyen munkák, s ma már a legjobbak, még a világnyelven megjelenők sem remélhetik, hogy a Fux-, Riemann-, Jeppesen-könyvek élettartamának nyomába lépnek. De Gárdonyi Zoltán szenvedélyes tanár volt, aki rendet hagyott maga mögött: tanító tapasztalatainak legfontosabbjait könyvbe rendezte.

Szabad-e, illik-e megkérdőjelezni egy jelentős életút döntéseit? Szabad-e kimondani, hogy berlini doktorátusával, disszertációjával Gárdonyi Zoltán kutató zenetudósként többre volt hivatott, mint amennyit végül ránk hagyhatott? Az aktív tanár és aktív kutató párhuzamos életpályájának esélyei számára sohasem nyíltak meg. Amikor Berlinből hazatérve mestere tanácsát kérte, Kodály javaslatára vidékre, Sopronba ment a zenei belmisszió feladatainak teljesítésére. Majd miután Sopronban lerakta az alapokat, és újra megjelent mesterénél, hogy immár a fővárosban kérjen magának munkakört, úgy tudom, valamiféle *Maga még csak maradjon ott* választ kapott, amit, nyilván nem könnyű szívvel, már nem követett. Gárdonyi Zoltán a maga lábára állt. Tanárként igen kemény munkával nap nap után bizonyított; előbb docense, majd 1947-ben kinevezett tanára lett az ország első számú zenei intézményének. Fontosak voltak továbbá számára a kreatív tevékenységek. A komponálást nem adta fel, noha többszörösen nehezített terepen kellett boldogulnia. Hű maradt egyházzenészségéhez. Otthon szép család várta a rendszeres házi muzsikálásokat. Vajon maradhatott-e mindezeken felül ideje legalább félfoglalkozásnyi rendszeres zenetudományi kutatásra, anyagfeltárások–dolgozatok–elemzések rendszeres publikálására, konferenciák látogatására? Mert ami csekély időt effélére kiszorított, azt a Liszt-kiadás emésztette fel.

Kreatív zenetudósi ambícióit így nagyrészben a tanításba invesztálta. Hálás növendékeként tanúsíthatom: sokunk boldogulására.

SZABÓ MIKLÓS
Töredékek Gárdonyi Zoltánról

Gárdonyi Zoltán mind muzsikus, mind emberi kvalitásai alapján egyik legkiválóbb tanárunk volt. Évfolyamunkat az utolsó évben tanította zeneelméletre és Palestrina-ellenpontra. Ez utóbbi nem volt kutatási szakterülete, de mint Kodály-iskolából jött komponista természetesen kitűnően ismerte azt. Tankönyvet nem használt, előszóval, jegyzetek nélkül magyarázta el a törvényszerűségeket, s gondosan javította dolgozatainkat. A zeneelmélet elsősorban modulációból, elemzésből és formatanból állt. Tankönyvet itt sem használt, a néhány évvel korábban megjelent

sajátját sem. A példákat maga zongorázta, s ezekhez fűzte megjegyzéseit. Különösen utolsó órái voltak emlékezetesek, amikor is Mozart *Varázsfuvolájának* és Haydn *Teremtésének* nagyformáját és tonális tervét fejtette ki.

Első formatankönyve *Zenei formák világa* címmel 1949-ben jelent meg (a kissé népszerűsítő jellegű cím – úgy tudom – a kiadó kívánsága volt). A Bevezetés elején mindjárt két szempontot emelt ki: egyrészt „Munkám megírására elsősorban a formatani szóhasználat terén tapasztalható sokféleség indított", másrészt „megkísérlem, hogy munkámban szélesebb történeti távlatú formatant nyújtsak" – írta. Sajnos a szakma egyiket sem fogadta megértéssel. A formatani szóhasználat, s még inkább a szemlélet ma is „sokféle", s a „szélesebb történeti látókör" helyett továbbra is a bécsi klasszika az uralkodó tananyag. 1963-ban jelent meg *Elemző formatan* címmel új könyve, melyben – talán részben a körülmények miatt – ő is elsősorban a bécsi klasszikát tárgyalta, ezt azonban rendkívül alaposan és szisztematikusan. 2., átdolgozott kiadásában (1979) a metodika és a tipológia tovább bővült és finomodott. Ezért számomra még érthetetlenebb, hogy ebben a formában sem került be zenei köztudatunkba (igaz, vannak olyanok is, akik tudnak róla, de nem ismerik, s ezért nem is használják). Én tanításomban mindig az ő szemléletét követtem, mert tudtam, hogy kiváló muzsikus áll mögötte.

Nagyon sajnáltam, hogy másik speciális szakterületét, a hangszeres ellenpontot nekünk nem tanította. Kétkötetes alapműve Bach ellenpontozó művészetéről csak jóval később 1967-ben, illetve 1972-ben jelent meg. És mégis döntő élményt kaptam tőle ezen a téren is. A Zeneakadémia befejezése után idevágó irodalmat kértem tőle, s ő két könyvet ajánlott. Az egyik Ernst Kurth: *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts* című többször bírált, de mégis fontos könyve volt, a másik, Fritz Jöde: *Die Kunst Bach's* című munkája. Az előbbit csak jóval később olvastam el, Jöde könyvére azonban rögtön rávetettem magam (utóbb meg is tudtam venni). Több mint 200 oldalon keresztül Bach öt kétszólamú invencióját elemezte. Helyenként némi homályos filozófiába burkolva ugyan, ám minden száraz teoretizálástól távol, vitális muzikalitással fedte fel a bachi „organika" minden apró részletét, de nagyformáját is. Azon néhány könyv egyike volt, amely döntően hatott analitikus szemléletemre, s ezért is hálával gondolok Gárdonyi Zoltánra (azóta sem említette nekem senki ezt a könyvet, s szintén kimaradt zenei köztudatunkból).

A Zeneakadémia elvégzése után is kapcsolatban maradtam vele. A 60-as évek elején előadtam Arany János *A legszebb virág* című versére írt háromszólamú, zongorakíséretes nőikarát. Tanácsokkal látott el első Liszt-lemezünk felvételekor, s később konzultálhattam vele a *Via Crucis* felvétele előtt is. Kár, hogy a kompozícióra vonatkozó mélyreható szemantikai felismerései nem kerültek a felvétel kísérő füzetébe.

Gárdonyi Zoltán tudományos és pedagógiai tevékenysége mögött nagyszerű muzsikus–kompozitorikus felkészültsége volt az aranyfedezet. Alapelvét első könyvében 1948-ban így összegezte: „A művészet jövőjét nem az elméletek, hanem az új műalkotások jelzik, s az elméletnek azokhoz kell igazodnia!" Erre rímelt egy hozzászólása valamilyen elméleti kérdéshez az I. Zenei Plénumon 1951-

ben (épp a legsötétebb időkben). Már nem emlékszem, pontosan miről volt szó, csak zárómondata maradt meg bennem: „De először jöjjenek a remekművek!" S ez az akkori hangadó művészetpolitikai főkorifeusok közt hatalmas felháborodást váltott ki. Pedig csak a 20. század közepéig érvényes természetes zenei fejlődés alaptörvényét mondta ki.

»QUASI ABSTRACT«

IN MEMORIAM ZOLTÁN GÁRDONYI

On the occasion of the 100th birthday (25th April 2006) of Zoltán GÁRDONYI composer, music historian, church musicologist and music pedagogue his former colleagues and students, Melinda Berlász, Mára Eckhardt, Klára Hamburger, Dezső Karasszon, Katalin Komlós, Imre Mező, Lajos Rovátkay, László Somfay, and Miklós Szabó commemorate the musician who died on 27th June 1986.

TANULMÁNY

Richter Pál

NAPJA ISTEN HARAGJÁNAK

*Egy temetési ének írásos emlékei és néphagyományban élő változatai**

Népzene és zenetörténet szoros kapcsolatára Kodály Zoltán már 1933-ban felhívta a kutatók figyelmét: „A magyar zenetörténeti munka előfeltétele és legfontosabb segédtudománya a zenei néprajz. Zenetörténeti adatokra az élet színét és melegét csak néprajzi tudás és tapasztalat hozza."[1] Vagyis írott zenei emlékeinket a még ma is eleven, illetve a 20. század folyamán már összegyűjtött néphagyomány keltheti életre, magyarázhatja és értelmezheti. Ebből következik, hogy a kutatóknak állandó átjárási képességgel kell bírniuk a két szakterület között, hiszen munkájuk során hol az egyik, hol a másik irányból érkező adat segíti őket a teljesebb, átfogó zenetörténeti kép kialakításában. Különösen igaz ez a vallásos énekek és a különböző felekezeti énekeskönyvek, általában a valláshoz kapcsolódó történeti források esetében.

Kájoni János erdélyi ferences szerzetes nem a hagyományos értelemben vett zeneszerzőként (mint például Schütz, Händel vagy Bach) fontos számunkra, hiszen csak néhány műnél valószínűsíthető szerzősége, és tökéletes biztonsággal ezeket sem tudjuk mint szerzeményeit azonosítani.[2] Sokkal nagyobb értéket képvisel azonban az a dallamkincs, az a zenei köznyelv, amelyet kézirataiból megis-

* A tanulmány a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság IV., a 90 éves Papp Géza és a 80 éves Sárosi Bálint tiszteltére rendezett konferencián (2005. október 7–9.) elhangzott *Latin nyelvű énekek XVII–XVIII. századi ferences kéziratokban* című előadás második részének írásbeli változata. Eredetileg a Csíki Székely Múzeum felkérésére készült, és megjelent a múzeum 2005-ös évkönyvében (Csíkszereda 2006).

1 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet" (előadás). In: *Visszatekintés*. II. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: 1982, 233.

2 Kájonit a kor széles műveltségű humanista alkotói közé soroljuk. Teológiai, zenei, történeti, irodalmi és botanikai munkáit a 17. századi erdélyi kultúra kiemelkedő alkotásai közt tartjuk számon. Származását tekintve román volt, de katolikus magyar környezetben nevelkedett. Iskoláiról, mestereiről pontos adatok hiányában csak feltételezéseink vannak. 1648-ban Csíksomlyón lépett be a ferences rendbe, majd 1655-ben Nagyszombatban szentelték pappá. Valószínű, hogy teológiai tanulmányait is Nagyszombatban, a ferencesek mariánus rendtartománya által 1641-től működtetett teológiai főiskolán végezte. 1675 és 1678 között az erdélyi ferences (stefanita) őrség rendfőnökévé választották. 1687. április 25-én a szárhegyi (Gyergyószárhegy) kolostorban halt meg tíz nappal azután, hogy a kolostor főnökévé választották. Kájoni nemcsak az írás tudományában, hanem az aktív zenélésben (orgonált) és a kézműves mesterségekben is jártas volt. Több alkalommal is a neve mellé írta, hogy *organista et organifaber*. Brassói szászoktól tanulta el az orgonaépítés fortélyát, így az 1661-es török pusztítást

(folytatása a következő oldalon)

merhetünk. A Kájoni által lejegyzett dallamok jelentékeny része nem pusztán egy letűnt világ emléke, hanem mind a mai napig elevenen él népzenénkben. A kottakép és a népzenei felvételek összevetésével tanulmányozhatjuk, hogy egy-egy dallamnál az évszázadok alatt milyen változásokat okozott a szájhagyomány, illetve általánosítható megállapításokat tehetünk a hagyományozódott alak alapján a korabeli kottakép mögött rejtőző hangzó valóságról.

Kájoni egyházzenei gyűjteményei (*Organo-Missale* – 1667, *Sacri Concentus* – 1669, *Cantionale Catholicum* – 1676), amelyeknek hátterében, mintegy forrásmunkaként áll az úgynevezett *Kájoni kódex*,[3] kifejezetten a mindennapi használat, a praxis számára készültek, és mint ilyenek átfogó képet adnak az utókor számára az európai kultúra peremvidékének korabeli zenei gyakorlatáról.

A munkák közül az 1676-ban nyomtatásban megjelent terjedelmes énekeskönyv, a *Cantionale Catholicum* hangjegyeket nem tartalmaz, csak a dallamokra vonatkozó *ad notam* utalásokat.[4]

A *Kájoni kódex* darabjait 1634 és 1671 között jegyezték le. Egyházi műveket (motettákat, miséket), egyházi népénekeket, hangszeres darabokat (fantáziákat, táncokat) és világi dalokat, összességében 290 tételt tartalmaz. A kódex két lejegyzője (kezdetben Seregély Mátyás jezsuita szerzetes, majd 1652-től Kájoni) többnyire a 16. század végének és a 17. század első felének zenei terméséből válogatott, de nem kétséges, hogy a kézirat korszakos jelentőségű, stílusokban és műfajokban gazdag gyűjteménnyé Kájoni közreműködése révén vált. A 17. századi ferences és más kéziratok tanúsága szerint Kájoni zenei műveltsége jóval környezetének átlaga felett volt.

Az *Organo-Missale* (1667) csak egyházi műveket tartalmaz: 36 misét, 54 litániát, Mária-antifónákat, egy kétszólamú *Dies irae*t és néhány egyéb tételt, basszus kísérettel.[5] A kézirat különleges értéke, hogy a korabeli ferences repertoár legrégebbi és egyben egyik leggazdagabb forrása a Kárpát-medencében.[6]

követően először a felújított csíksomlyói kegytemplomban, majd a szárhegyi és mikházi klastromokban, valamint a jezsuiták székelyudvarhelyi templomában orgonákat épített. A bejegyzések szerint már 1656 előtt készített hangszereket. Fiatalon nevezték ki a csíksomlyói kolostor orgonistájává. Kájoni életéről részletesen lásd: Papp Ágnes: „A kódex leírói – életrajzi adatok." In: *Codex Caioni saeculi XVII (facsimile, transcriptiones)* 1. (Musicalia Danubiana 14/A.) Közreadja és a bevezető tanulmányokat írta: Saviana Diamandi–Papp Ágnes. Bucureşti: 1993, 56–60.

3 A kódex a Hargita Megyei Múzeumban, Csíkszeredában található, jelzete: Fá Ltsz. 6199. Könyvészeti leírása: Muckenhaupt Erzsébet: *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei*. Budapest–Kolozsvár: 1999, 195–197. Hasonmás és kritikai kiadása: *Codex Caioni saeculi XVII (facsimile, transcriptiones)* 1–2. (Musicalia Danubiana 14/A–B.) Közreadja és bevezető tanulmányokat írta: Saviana Diamandi–Papp Ágnes. Bucureşti: 1993, Budapest: 1994.

4 Kiadva: Domokos Pál Péter: *„...édes Hazámnak akartam szolgálni..."*. Budapest: 1979.

5 A kézirat a Hargita Megyei Múzeumban, Csíkszeredában található, jelzete: Fá Ltsz. 6202. Könyvészeti leírása: Muckenhaupt: i. m. 197–198. Kritikai kiadása: *Organo-Missale – Kájoni János kézirata (1667)*. Közreadja és a bevezető tanulmányt írta: Richter Pál. Csíkszereda: 2005.

6 Részletesen lásd: Richter Pál: *A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-medencében* (PhD disszertáció). Budapest: 2003, 10–22., 31–32., 38., 102–109.

Az 1669-ben keletkezett *Sacri Concentus*ban kizárólag motettákat találunk.[7] A kézirat címadásához szorosan kapcsolódik még a címet követő szólammegjelölés: *ad unius vocis cantum reducti*, amely a címmel együtt a korabeli szóhasználatnak megfelelően magyarul annyit jelent: motetták egyetlen énekszólamra redukálva. Hasonlóan, mint az *Organo-Missalé*ban az egyetlen énekszólamhoz ebben a kéziratban is folyamatos basszuskíséret társul.[8] A kézirat 193 motettát tartalmaz, ebből 142 Lodovico Viadana műve, 46-ot a kódexből vett át Kájoni, egyetlen szólamra redukálva őket, 5 mű pedig még azonosítatlan.[9] Kájoni letétjei, a basszus fölé lejegyzett egyetlen énekszólam a kezdő, kevés gyakorlattal rendelkező orgonista számára is lehetővé tették az ének kísérését, és egyfajta alapszintet jelentettek.[10]

Népzenei vonatkozással bíró tételt a *Sacri Concentus* kivételével mindegyik gyűjteményben találunk. A népének-repertoár mellett jelentős a világi énekek, a hangszeres és különböző népszokásokhoz köthető dallamok jelenléte is. A Kájoni által lejegyzett anyag kapcsolatrendszerét a néphagyománnyal az eddigi kutatások általában már meglehetős alapossággal feltárták,[11] de újabb fejlemények, új adatok napvilágra kerülése esetén szükségessé válik egyes tételek újratárgyalása. A továbbiakban az *Organo-Missalé*ban rögzített *Dies irae* sequentia dallamát mutatom be, mint jellemző példát zenetörténet és népzene zegzugos kapcsolatrendszerének illusztrálására a legújabb kutatási eredmények tükrében.

Dies irae, dies illa (A haragnak ama napja), kezdődik Celanói Tamás költeménye, a halotti mise sequentiája, melynek középkori dallama, jobban mondva a dallam

7 A kézirat a Hargita Megyei Múzeumban, Csíkszeredában található, jelzete: Fá Ltsz. 6200. Könyvészeti leírása: Muckenhaupt: i. m. 199–200. A kéziratot bemutató fontosabb tanulmányok: Papp Ágnes: „»Sacri Concentus.« Kájoni János, a muzsikus." In: *Zenetudományi írások 1998*. Szerk.: László Ferenc. Bukarest–Budapest: 1999, 41–51. Uő: „Reduktion und Vereinfachung in der Orgeltabulatur: stellt »Sacri Concentus« des Franziskaners P. Joannes Kajoni einen Sonderfall dar?" In: *„Plaude turba paupercula" – Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*. Szerk.: Ladislav Kačic. Bratislava: 2005, 177–195.

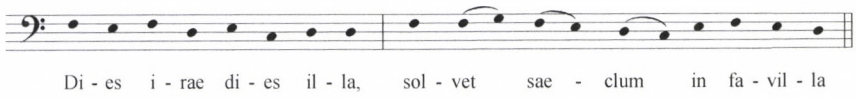
8 A 17. század elejének, első évtizedei egyházi zenéjének jellemző műfaja a csekély szólamszámú, folyamatos hangszeres basszuskísérettel ellátott motetta, az úgynevezett észak-itáliai concertato-motetta. E műfajnak olyan jeles képviselői voltak, mint Lodovico da Viadana, Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Gasparo Casati, Heinrich Schütz, akiknek a művészetét Kájoni is ismerte, és motettáikat a kódexbe bemásolta. Lásd: Jerome Roche: *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. New York: 1984. – Papp Ágnes: „Zenei műfajok a Kájoni kódexben." In: *Codex Caioni* ... 2. i. m. 806–809.

9 A szólamredukálásokról lásd: Richter: *A ferences rend dallamkészlete*...i. m. 7–8., 12., 22.

10 A Kájoni kéziratainban rögzített kísérési mód a dallamok harmonizálásában a vízszintes irányú, szólamokban való gondolkodást figyelmen kívül hagyja, és csak a függőleges hangkapcsolatokra, az akkordokra összpontosít. Az orgonakísérési gyakorlatról részletesen lásd: Richter Pál: „Kvint- és oktávpárhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban." In: *Zenetudományi Dolgozatok*. Szerk.: Gupcsó Ágnes. Budapest: 1999, 239–256. Uő: *A ferences rend dallamkészlete*...i. m. 22–28.

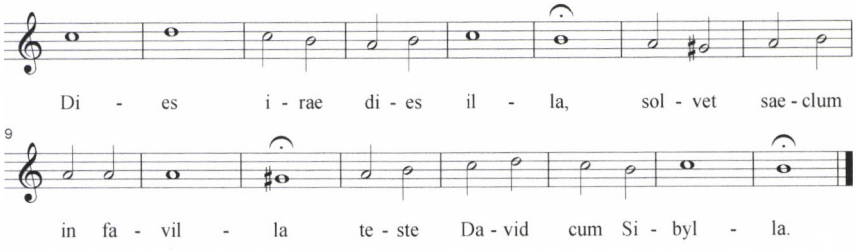
11 Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. (Régi Magyar Dallamok Tára II.) Budapest: 1970; Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjámin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. I–II. Budapest: 1979; Richter Pál: „Close Relationships Between Pieces in Ioannes Caioni's Manuscripts and Folk Music." In: *Musik im Umbruch / New Countries, Old Sounds? Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22–27. April 1997)*. Szerk.: Bruno B. Reuer. München: 1999, 353–367.

első 2 sora az európai zenetörténet legtöbbet idézett dallamainak egyike *(1. kotta)*. A gregorián dallam gyakran szolgált különböző, a halál, illetve a végítélet témakörből merítő kompozíció alapjául.[12]



1. kotta

Ismerve a halotti szertartások körüli gazdag néphagyományt és a késő középkori gregorián dallam népszerűségét, meglepő, hogy sem a 16–18. századi énekeskönyvek, sem a népzenei gyűjtések nem mutatják e közismert dallam folyamatos használatát. Kájoni kéziratiban két *Dies irae* dallam jelenik meg, amelyek szintén különböznek a gregorián dallamtól. A Kódexbe basszuskísérettel lejegyzett dallamot más forrásból eddig még nem sikerült kimutatni, lehet, hogy egy többszólamú letét egyik szólama *(2. kotta)*. Az *Organo-Missale* sequentia-dallamát már széles körben ismerték. Kájoninak a tételhez adott instrukciója szerint *(Sola, vel Trium vocum: ad libitum. Inter medium autem semper Choraliter Chorus prosequitur: Quantus-tremor: &c. usq. Iudicandus. sic ubique vadit.)* lehet szólóban vagy három szólamban énekelni, miközben ezzel váltakozva a kórus a jól ismert gregorián dallamot énekli a *Quantus tremor* kezdetű szakasztól egészen a *Iudicandus* kezdetűig, amelyet szintén a közölt ritmizált alakban kell megszólaltatni *(3a kotta)*. Ezt követően a sequentia záró szakaszát újból *choraliter* (azaz a rendes gregorián dallammal) kell énekelni. Ha megnézzük azonban a záró *Pie Iesu* 7+7 szótagos strófa eredeti dallamát, akkor láthatjuk, hogy az *Organo-Missaléba* lejegyzett két, illetve három szólamban előadható *Dies irae* a gregorián sequentiát záró strófa két utolsó sorának *(Pie Iesu Domine, Dona eis requiem)* ritmizált feldolgozása *(a 3a-b kotta a szemközti oldalon)*.

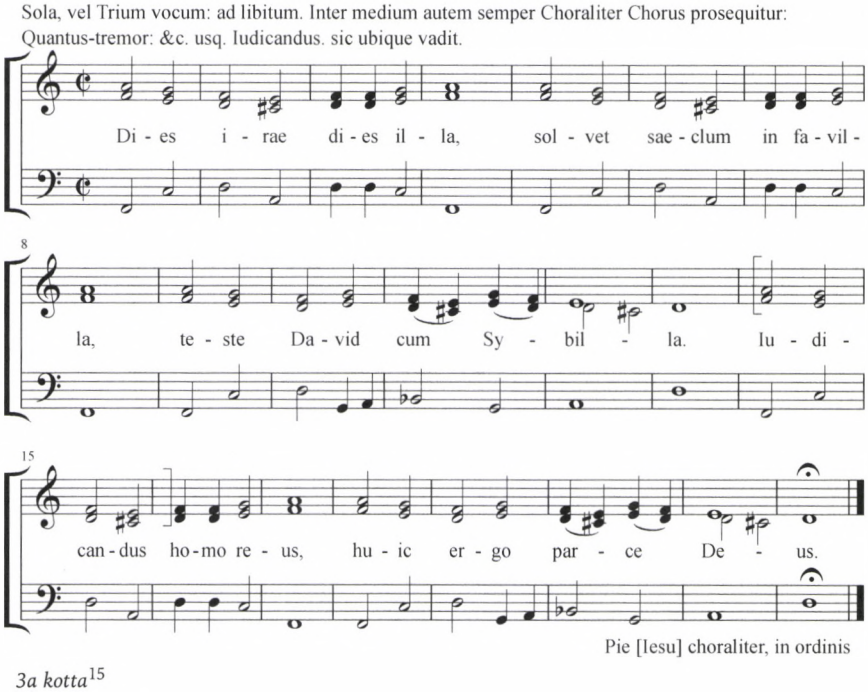


2. kotta[13]

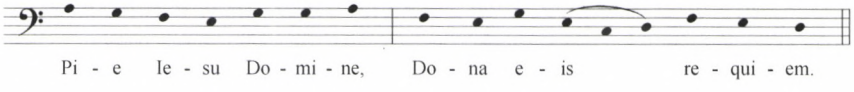
12 Ezek közül a legismertebbek: Berlioz: *Fantasztikus szimfónia;* Schumann: *Szenen aus Goethes Faust;* Liszt: *Haláltánc;* Saint-Saëns: *La danse macabre.*

13 Forrásjelzete: R-CSm Fá Ltsz. 6199 [126], a dallam kritikai kiadásban megjelent: (Szerk.:) Diamandi–Papp *Codex Caioni* ... 2. i. m. 231. szám; Richter Pál: *A ferences rend dallamkészlete*...i. m. II/362 sz. dallam.

Papp Géza 16. század végi lengyel forrásra hivatkozva e dallam éneklését és az eredeti gregoriánnal váltakozó előadásmódját lengyel gyakorlatra vezette vissza.[14] Kottapéldájában ugyan 19. századi adatot közöl, amelyben először a jól ismert gregorián dallamstrófa hangzik el ritmizáltan,



3a kotta[15]



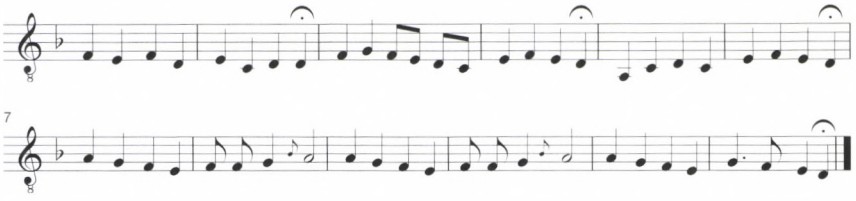
3b kotta

majd ezt követi a Kájoni által is lejegyzett változat *(4. kotta a 268. oldalon)*. Sajnos a szöveg aláillesztéséről az idézett példa nem tájékoztat. Hasonló megoldást követtek egyébként az *Éneklő Egyház* katolikus énekeskönyv összeállítói is: dupla stró-

14 „Es ist offenbar, daß man das Singen dieser Melodie – abwechselnd mit der bekannten gregorianischen Melodie – auf polnische Praxis zurückführen kann." In: Papp Géza: „Beiträge zu den Verbindungen der polnischen und ungarischen Musik im 17. Jahrhundert." *Studia Musicologica* X.(1968) 37–54. (A hivatkozott forrás az 53. oldalon a 41. lábjegyzetben: *Agenda Powodowskiego* 1596.)

15 Forrásjelzet: R-CSm Fá Ltsz. 6202 [234^{v}], a dallam kritikai kiadásban megjelent: (Szerk.:) Richter: *Organo-Missale*... i. m. 218. sz. tétel; Richter Pál: *A ferences rend dallamkészlete*...i. m. II/339 sz. dallam.

fánként váltakozik a két dallam, elsőként a gregoriánnal indítva.[16] Ismerve Kájoni életútját a távolinak tűnő lengyel kapcsolat nem volna meglepő, hiszen az erdélyi ferences Nagyszombatban végezte teológiai tanulmányait, ahol egyúttal korának különböző zenei műfajaival is megismerkedett, zeneműveket másolt le és tanulmányozott. Nagyszombatból vitte magával a ferencrendiek újszerű, kora barokk dallamosságot tükröző miséit[17] és nevesebb zeneszerzők, többek között Viadana és Schütz alkotásait.



4. kotta[18]

A történeti kapcsolatok további feltárásában feljegyzések, dokumentumok híján a népzenekutatás lesz segítségünkre. Az *Organo-Missale* dallamalakját Erdélyben eddig csak Háromszék vidékén gyűjtötték, összesen 5 adatot 3 faluból,[19] ugyanakkor a dallam szélesebb körben elterjedt a Dunántúlon, Pest megyében és a Felvidéken. 1-1 adatot ismerünk Nógrád megyéből, a Délvidékről, Bukovinából és Szlavóniából.[20] (Moldváról a későbbiekben lesz szó.) A dallamalakot egyébként jól felismerhetően követik a népzenei gyűjtések adatai, rendre *Napja Isten haragjának* szöveggel *(6a-b-c kották a 270. oldalon)*.[21] Miután a dallamot ugyanazzal a szövegkezdettel bevették a magyar nyelvterületen széles körben használt katolikus énekeskönyvekbe, először a 19. század közepén a Tárkányi–Zsasskovszky, majd a 20. század első felében a *Szent vagy Uram* gyűjteménybe,[22] ezért ma már nagyon

16 *Éneklő Egyház* (Római Katolikus Népénektár). Budapest: 1984, 689. sz. ének; Dobszay László: *A magyar népének* I. Veszprém: 1997, 46. (128. sz. dallam).

17 Ladislav Kačic: „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert." *Studia Musicologica* XXXIII. (1991) 5–107.; Richter: *Organo-Missale*... i. m. XIV–XV.

18 M. Mioduszewski: *Śpiewnik kościelny.* Kraków: 1838, 287. (Papp: *Beiträge* ... i. m. 52. közlése alapján.)

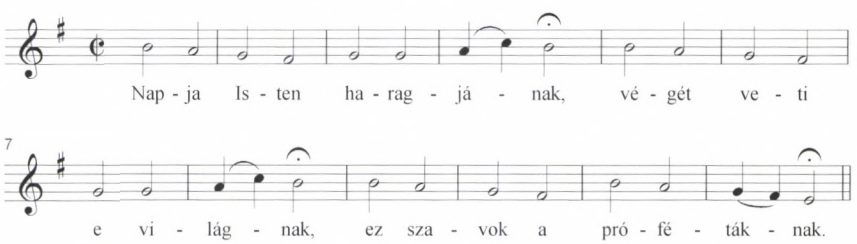
19 Az adatokat 1997-ben Kézdiszentkereszten, Kézdiszentléleken és Kurtapatakon gyűjtötte Kővári Réka.

20 A Dunántúlról összesen 12 adat (Győr megye 1, Moson megye 2, Sopron megye 7, Vas megye 2); Felvidékről 2 adat (Bars megye 1, Pozsony megye 1); Pest megyéből 3 adat (mind a három Galgahévizről), Nógrád megyéből 1 adat, Délvidékről 1 adat (Bács-Bodrog megye, de az adatközlő Zólyomból költözött Zomborba), Bukovinából 1 adat (Andrásfalváról a Torontál megyei Hertelendyfalvára áttelepült adatközlőtől), Szlavóniából 1 adat (Lacháza, Verőce megye).

21 A MTA Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményében a 18.573.0/0 típus. A dallamtípusról lásd még: Szendrei–Dobszay–Rajeczky: i. m. II. 51–52.; Szendrei Janka–Dobszay László: *A magyar népdaltípusok katalógusa.* I. Budapest: 1988, 774.

22 *Katholikus Egyházi Énektár.* Szerk.: Tárkányi B. József, zenei szerk.: Zsasskovszky Ferenc, Zsasskovszky Endre. Eger: Érseki Könyvnyomda, 1855, 409. sz. ének; *Szent vagy, Uram! Ősi és újabb egyházi énekkincsünk tára.* Szerk.: Sík Sándor, Harmat Artúr. Budapest: 1931, 251/b sz. ének.

nehéz szétválasztani az elmúlt 150 év alatt az énekeskönyvek alapján meg-, illetve újratanult adatot a folyamatos hagyományozódás révén a 17. század óta fennmaradttól. Ráadásul a Zsasskovszky-féle gyűjtemény és a *Szent vagy Uram* dallama közötti különbség is említésre méltó. A *Szent vagy Uram* Kájoni *Organo-Missaléja* alapján közli a dallamot. A Zsasskovszky-énektárban forrás megjelölése nélkül szerepel a dallam, amely viszont sokkal inkább a Papp Géza által közölt lengyel változatot követi. Megjelenik az 1. sor záróhangja előtti díszítőhang (c^2), valamint a 3. sor végén kvintről egyszerűen ereszkedő skálamenet zárja a dallamot *(5. kotta, lejjebb)*. Mindkét sajátsággal találkozunk a népzenei adatokban is, főként a Felvidéken és a Dunántúlon. A népzenei gyűjtésekben összességében a két énekeskönyvben közölt dallamalakok váltakoznak. (A szöveg mindkét énekeskönyvben Tárkányi fordítása.) A Tárkányi által összeállított gyűjtemény zenei része a Zsasskovszky testvérek munkája. A kötet előszavából kiderül, hogy a gyűjteményben kiadott énekek nagyobb részét a Tárkányi által 8–10 év alatt összegyűjtögetett anyag teszi ki.[23] Így az énekeskönyv javát hagyományos és régi énekek alkotják, melyek többségét feltehetően élő dallamként jegyezték le a kötet összeállítói.[24]



5. kotta[25]

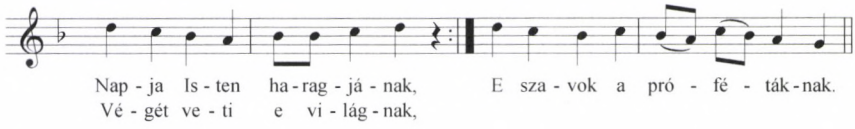
Egyáltalán nem kizárt tehát, hogy Zsasskovszkyék néphagyományban élő változatot vettek át és adtak közre. Ugyanez igaz lehet a szövegre is, amelyen Tárkányi legfeljebb csak igazított. Dallamunknak egy adott helyen történő régebbi időkből származó hagyományozódására utalhat, ha dallamában, ritmusában következetesen eltér az említett két énekeskönyvben rögzített alaktól (főként az *Organo-Missaléból* ismert változattól), s ha díszítésekkel, esetleg több előadónál is rögzülttel éneklik, illetve ha Tárkányiétól eltérő szöveggel társítják.

A közölt példák *(6. kották, a 270. oldalon)* közül a háromszéki adaté *(6a)* követi leginkább az *Organo-Missaléban* és ennek alapján a *Szent vagy Uram* énekeskönyvben rögzített változatot. Mivel Erdély egész területéről eddig máshonnan nem sikerült dokumentálni a dallamot, feltételezhető, hogy Háromszékben sem a népha-

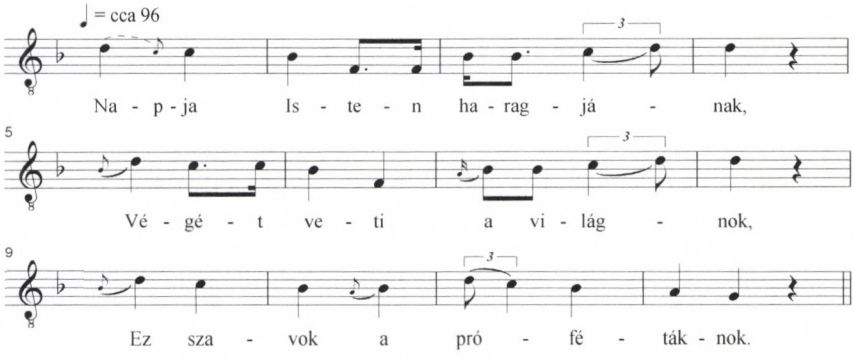
23 A Tárkányi–Zsasskovszky énektár anyagáról, az idegen átvételekről részletesen: Watzatka Ágnes: „Néhány ismert népénekünk eredetéhez." *Magyar Egyházzene* XII.(2004/2005) 31–48.

24 Watzatka: i. m. 34.

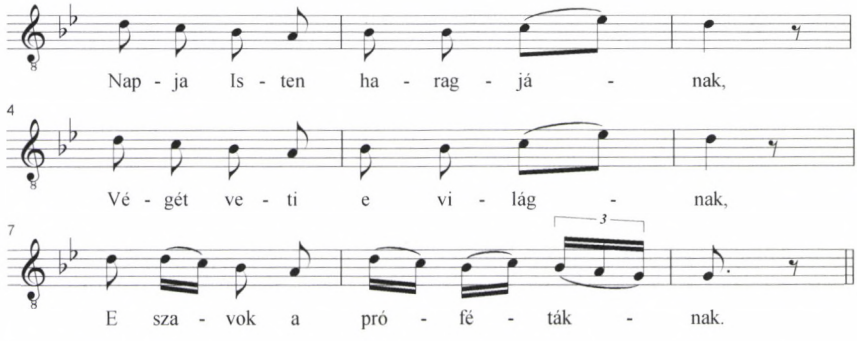
25 *Énekkönyv. Magyar és latin egyházi énekek gyűjteménye, a katholikus tanuló ifjúság számára.* Szerk.: Zsasskovszky Ferenc, Zsasskovszky Endre. Eger: Érseki Könyvnyomda, 1859, 109. sz. ének.



6a kotta[26]



6b kotta[27]



6c kotta[28]

gyomány révén maradt fenn, hanem az utóbbi évtizedek egyházi-liturgikus használata miatt vált ismertté.[29]

26 Kurtapatak (Háromszék megye), énekelte: Jancsó Balázs (75), gyűjtötte: Kővári Réka (1997. 08. 11.), felvétel azonosítója a MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumában: IX. 5809/B/1 (kazetta).

27 Lacháza (Verőce megye), énekelte: Viteskicsné Kola Mária (40), Kovács Ferencné Kola Vera (50), gyűjtötte: Kiss Lajos (1969. 01. 18.), felvétel azonosítója: AP 6993j.

28 Olad (Vas megye), énekelte: Horváth József (73), Héra Vince (74), gyűjtötte: Lajtha László, Tóth Margit (1960. 09.), támlap leltári száma: 33008.

29 Az erdélyi dialektus területéről még egy bukovinai adatot ismerünk, amelyet azonban már a Délvidéken, Hertelendyfalván (Torontál megye) gyűjtöttek. Így felmerül annak lehetősége, hogy az adatközlő szülőfalujából (Andrásfalva) való elköltözését követően már új lakóhelyén tanulta a dallamot.

Vajon a dallam elterjedése, a néphagyományban való továbbélése köthető-e a ferencesek működéséhez, mivel dallamunk többé-kevésbé a ferencesek Szűz Máriáról (Dunántúl északi része, Felvidék nyugati része) és Szent Lászlóról elnevezett (Dél-Dunántúl, Szlavónia) rendtartományának területén maradt fenn? A ferencesek közvetítő szerepét a zenetörténeti kutatások nem erősítették meg: a 17–18. századi ferences kéziratokban a ritmizált dallamalak jelenlétét, Kájoni *Organo-Missaléját* kivéve, nem sikerült kimutatni sem a Kárpát-medencében, sem az osztrák, a cseh, illetve a dél-német tartományokban.[30] Ez a tény a ferencesek szerepét a hagyományozódásban ugyan nem zárja teljesen ki, csak azt mutatja, hogy a dallam nem a német és cseh ferencesek közvetítésével került a Kárpát-medencébe. Kézenfekvőnek tűnik, főként a Papp Géza által felkutatott történeti adatok ismeretében, az északi irányból, lengyel területről, lengyel gyakorlatból a Felvidéken keresztül történt átvétel. Ezt látszik megerősíteni a lengyel forrásban meglévő díszítőhang (az 1. sor záróhangja előtti *esz*^{2}), valamint a kvintről egyszerűen ereszkedő skálamenet a zárlat előtt, a 3. sor végén (lásd a Zsasskovszky által közölt változatnál is), mely sajátságok a népzenei adatokban gyakran felbukkannak. Ugyanakkor a szlavóniai (Lacháza, Verőce megye) adat 1. sorában a VII. fokra (a 4. hang: *f*^{1}) lelépő dallam már eltérést mutat a lengyel példához képest. Történetileg egyébként is kérdéses, hogy Szlavónia elzárt falvaiba a török hódoltság idején hogyan tudott volna eljutni és ott meghonosodni a dallam.[31]

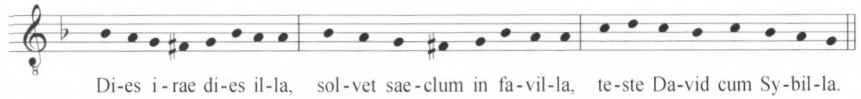
Erdélybe dokumentálhatóan csak Kájoni feljegyzése révén került, de a népzenei gyűjtések tanúsága szerint nem tudott sem gyökeret ereszteni, sem szélesebb körben elterjedni. Ott a katolikusok körében a *Dies irae* sequentia magyar nyelvű népének-megfelelője az a 18. századi dallamalak, mely a Deák-Szentes kéziratban[32] is megtalálható, és amelyet mind a mai napig énekelnek, általában *Napja Isten haragjának; A nap nagy haragnak napja* kezdettel, ritkábban más halottas szöveggel (például: *Már elmegyek az örömbe)*, gyűjtésterülete Erdély, Moldva, Bukovina *(7a-b*

30 Csak egyetlen, a szomszédos osztrák tartományban használt 17. századi requiem-kompozíció *Agnus Dei* tételének kezdete hasonlít dallamunkhoz, de ez a hasonlóság, tekintettel a gyászmise többi tételének témájára, csak véletlen egybeesésnek tekinthető. Lásd Richter: *A ferences rend dallamkészlete*...i. m. II/338 sz. dallam.

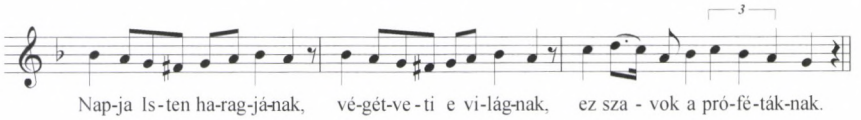
31 Szlavónia magyar településeit más nemzetiségű falvak veszik körül. Sikerült átvészelniük a török hódítás viharait, ennek köszönhetően sok értékes, régi dallamot őrzött meg a néphagyomány az egykori magyar egyházi és világi énekkincsből. A terület népzenei hagyományait Kiss Lajos tárta fel. Gazdagon díszített előadásban sikerült rögzítenie számos 16–17. századból származó dallamot. Lásd Kiss Lajos: „A szlavóniai magyar népsziget népzenéje." *MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály Közleményei* XIV. (1961) 269–311.; Kiss Lajos: „A szlavóniai magyar virrasztó-énekek zenetörténeti jelentősége." *MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály Közleményei* XXII. (1966) 123–147.

32 Forrásjelzete: H-Bn Ms. mus. 4374. Tartalma: 3 mise (2 töredékes), 17 litánia (csak Kyrie eleison), 5 magyar nyelvű litánia, 109 magyar népének, 4 Kyrie-tropus, Et in terra, 3 Patrem, Sanctus (magyar), Rorate caeli, Lamentatio Jeremiae (magyar), 74 latin ének (himnuszok, sequentiák, kanciók), 19 énekszöveg (latin, magyar). Valószínűleg Csíksomlyón jegyezték le, 1741–1774 között. A kéziratról lásd: Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai.* (Régi Magyar Dallamok Tára I.) Budapest: 1958, 65.; Papp Géza: „Egy elveszettnek hitt kéziratos énekeskönyv." *Magyar Zene* XXIX.(1988) 379–394. Richter Pál: *A ferences rend dallamkészlete*...i. m. 126.

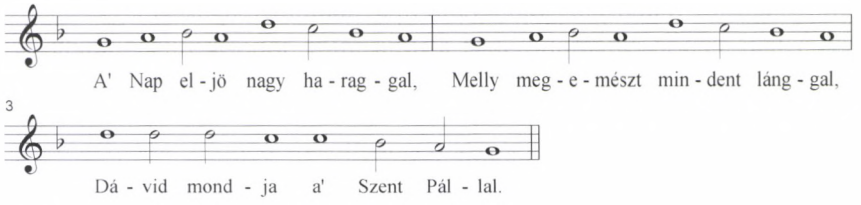
kották). Ugyanennek a dallamnak nagyobb hangterjedelmű variánsa más, főleg 18. századi protestáns énekeskönyvekben is megjelenik. Népzenei gyűjtésterülete Szlavónia református és a Dunántúl mind református, mind katolikus falvaira terjed ki *(8a-b kották)*.[33]



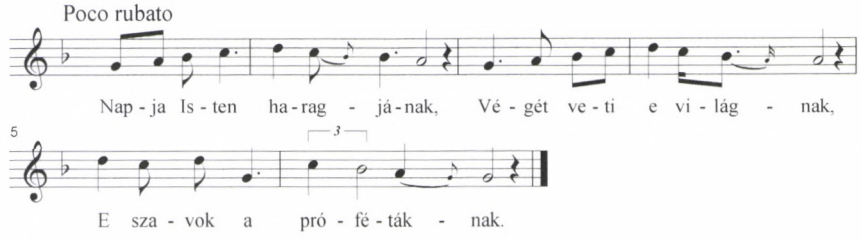
7a kotta[34]



7b kotta[35]



8a kotta[36]



8b kotta[37]

Első megközelítésben a két *Dies irae* dallam *(3a és 7a kották)* csak szövegében tűnik szorosan összetartozónak, zeneileg nem. Ugyanakkor a népzenei adatokban a zömmel azonos szöveg *(Napja Isten haragjának)* mellett már motívumazonossá-

33 Szendrei–Dobszay–Rajeczky: i. m. I. 108–109., II. 51–52. (e, f–h példák).

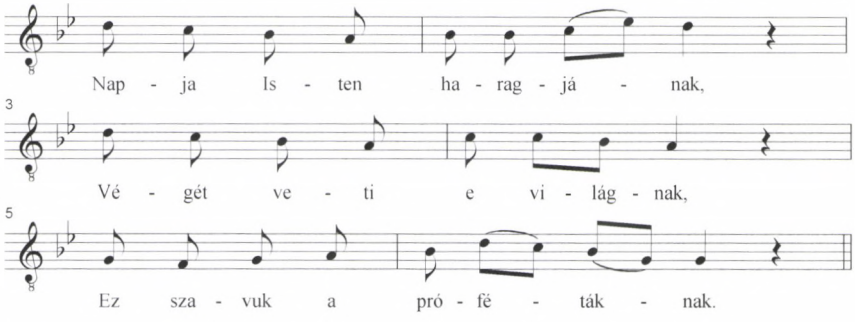
34 H-Bn Ms. mus. 4374 [84] (vö. Papp: *A XVII. század*.... i. m. 15. sz. dallam; Szendrei–Dobszay–Rajeczky: i. m. I. 108.)

35 Csíkkarcfalva (Csík megye), énekelte: Mészáros Józsefné (78), gyűjtötte: Dobszay László, Sárosi Bálint (1967. 07.), felvétel azonosítója: AP 6581f.

36 Nagyenyedi Halottas 1769-ből (Papp: *A XVII. század*.... i. m. 289. sz. dallam).

37 Iváncsa (Fejér megye), énekelte: Nagy Andrásné (68), gyűjtötte: Volly István (1937), a felvétel azonosítója: AP 11948p.

gok is megjelennek, mint például a hasonló zárás. De a két dallam nem egyformán eresztett gyökeret a néphagyományban: az egyik változat *(7a kotta)* egy teljes, zömében vallásos énekekből (halottasok, litániák, búcsújárók) álló típuscsalád vonzáskörzetébe tartozik, míg a másik *(3a kotta)* sokkal inkább szigetszerű, egyedüli jelenség,[38] és kétséget kizáróan a gregorián sequentia záró dallamsorainak *Organo-Missalé*ban is lejegyzett ritmizált alakjából került át a néphagyományba. A korábbi kutatások a két dallam szorosabb összetartozását feltételezték. Kapcsolatukra vonatkozóan megállapították, hogy a két változat gyűjtésterülete részben fedte egymást, és ennek tulajdonították, hogy két olyan népzenei adatot is ismertek, Sopron mellől és Moldvából, amelyben a két dallamforma elemei keveredtek. A Sopron melletti gyűjtésben a második dallamalak *(7a kotta)* jellegzetes sora jelenik meg az első változatban *(3a kotta)*, míg a moldvai adatban fordítva, a második dallamalakban az elsőnek egy sora *(9. kotta; 10. kotta a következő oldalon)*.[39]



9. kotta[40]

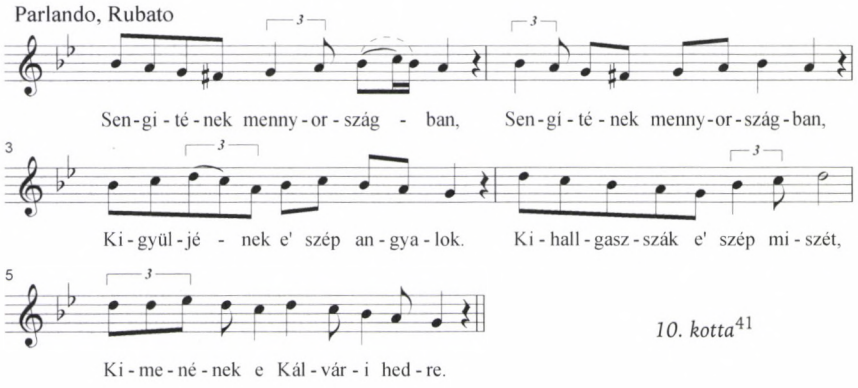
A feltételezett kapcsolat azóta bizonyossággá lett: az elmúlt 15 évben örvendetesen megszaporodott moldvai gyűjtések alapján, amelyek esetében az ismert történelmi körülmények miatt nem kell számolnunk a 19. és 20. századi nyomtatott magyarországi énekeskönyvek befolyásával, ma már igazolható a két dallam együttes használatának hagyománya.

Moldvában háromféleképpen is összekapcsolódik a két dallam (a továbbiakban I. jelenti a *7a kottá*ban és II. a *3a kottá*ban bemutatott dallamot), általában az utolsó ítéletről szóló szöveggel. Az első esetben (lásd a *10. kottá*ban) a I. dallamot a II. (az első sor ismétlése nélküli) kétsoros változata követi, a szövegkezdetek:

38 A hozzá leginkább hasonlatos *Amikor én legény voltam* kezdetű dal dokumentálhatóan 19. századi népies műdal.

39 „... s két meglepő példa a kétféle dallamforma szorosabb összetartozását sejteti. [...] Vajon az eredeti gregorián sequentia két szegmentjéből (kezdet és „Pie Jesu"-szakasz) alakult volna ki a lassanként különvált két dallam? [...] Vagy a sequentia utolsó szakaszának valamely többszólamú letétjéből önállósultak volna?" In Szendrei–Dobszay–Rajeczky: i. m. II. 52.; „Egy érdekes moldvai példában a szekund- és kvintzárlatos kezdősorok kombinálódnak, s megerősítik a két alak közös származását." in: Szendrei–Dobszay: *A magyar népdaltípusok*... i. m. I. 774.

40 Sopronkövesd (Sopron megye), énekelte: özv. Oláh Mihályné Radics Ágnes, gyűjtötte: Lajtha László, Tóth Margit (1960. 10.), támlap leltári száma: 33005.



10. kotta[41]

Csengítének mennyországban, Bús szívemnek nagy öröme (Mária-szöveg).[42] A második esetben az I. dallam a teljes háromsoros II. változattal folytatódik,[43] a harmadikban pedig két versszak az I. dallamra, majd egy versszak a II. dallamra váltakozik (kizárólag a sequentia szövegének magyar megfelelőjére).[44] A kapcsolatok különbözősége azonban további kérdéseket vet fel. Vajon a II. dallam változatos szerepe (refrénszerű megjelenés, a halottas ének utolsó versszakában záró dallam) nem inkább a két dallam szoros összetartozását cáfolja? Lehet, hogy II. dallamunk korábban a halottas énekeknél quasi záró strófaként, vagy refrénként volt széles körben ismert, és nem csak egyetlen dallamhoz társulhatott? A kérdés felvetésének jogosságát morvaországi népzenei adatok igazolják.

Egy morva halottas ének második felében II. dallamunkat ismerjük fel, miközben az ének első fele gyökeresen más, mint a moldvai példákban. Az éneknek általánosabb elterjedtségére a morva hagyományban utalhat, hogy két gyűjteményben is megjelent, 1901-ben és 1953-ban *(11. kotta a szemközti oldalon)*.

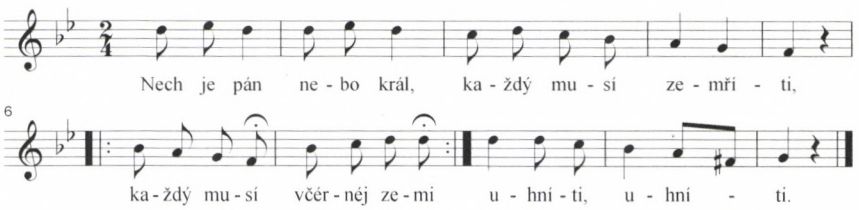
Még érdekesebb, újabb folklór jellegű adatok bukkantak elő olasz nyelvterületről, amelyek a II. dallam elterjedtségéről, esetleges keletkezési helyéről alkotott eddigi elképzeléseinket gyökeresen megváltoztatják. Az olaszországi Piemonte tartományban és a svájci Ticino kantonban egy terccel lejjebb éneklik a dallamot, az első két sorát szinte hangról-hangra és ritmikailag is úgy, ahogy Kájoninál a második szólamban (a dallamot tercpárhuzammal kísérő szólam, *3a kotta)*, egyedül a

41 Szabófalva (Moldva), énekelte: Antoni Antalné Sesku Barbara (69), gyűjtötte: Szendrei Janka (1969. 08.), a felvétel azonosítója: AP 7295h.

42 Összesen 5 adattal dokumentálható, ebből négyet Szabófalván gyűjtöttek: AP 7295 h, i (az adatokat lásd a 10. kottapéldához tartozó lábjegyzetben), AP 17826d (Kallós Zoltán, Domokos Mária, Németh István és Teszáry M. 1993. februári gyűjtéséből), CD 0356/2/27:04. 1 adat Bogdánfalváról való: CD 0438/5510b-2/03:20 (Harangozó Imre 1994. augusztusi gyűjtéséből).

43 Összesen 2 adat: Kelgyeszt CD 0356/2/04:58 (Harangozó Imre 1997. októberi gyűjtéséből), Lészped AP 9023e (Domokos P. P. 1968. márciusi Budapesten készített felvétele).

44 2 adat Klézséről ugyanattól az énekestől (Lőrinc Györgyné Hodorog Luca), de az egyikben csak az utolsó versszakot énekli a II. dallamára. Seres András–Szabó Csaba: *Csángómagyar daloskönyv Moldva 1972–1988*. Budapest: 1991, 465–468. (A 342. sz. alatti dallamok.)



11. kotta[45]

zárósor alakja tűnik a rendelkezésre álló adatok szerint variábilisnak *(12a-b-c kották a 276. oldalon)*.[46] A dallamot egyébként még Liguria tartományban is éneklik, csak egy másik sequentia, a *Stabat Mater* keretében.[47] A Ticino kantonból származó adat *(12c)* lelépő kvartjával szlavóniai adatunkra emlékeztet. Azáltal, hogy első két soruk nagyterccel lejjebb van, az olasz adatok egyben a magyar hagyományban élő I. dallamalakhoz is erősen hasonlítanak, kivéve a sorvégi kadenciát (♭3 a 2 helyett). Ugyanakkor említésre méltó, hogy a magyar forrásokból ismerünk az I. dallamalakhoz hasonló, vele rokon *Stabat Mater*-dallamot, újfent Kájoni lejegyzésében, csak nem az *Organo-Missaléból*, hanem a *Kájoni kódex*ből.[48] E Stabat Mater változataként közli Papp Géza a Deák-Szentes kézirat *Dies irae* dallamát *(7a kotta)*.

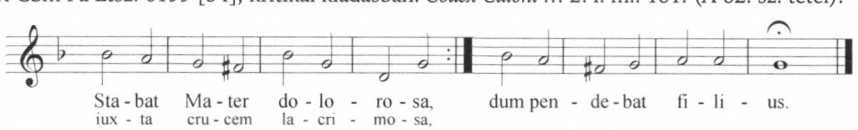
Tercpárhuzamban haladó dallamukkal az olasz nyelvterületről származó adataink azt a feltételezést erősítik, amely szerint az I. és II. dallamalakok a sequentia eredetileg többszólamú letétjéből önállósultak (lásd a 39. lábjegyzetet). Ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a lehetőséget sem, hogy II. dallamunk a sequentia záró vagy refréndallamaként létezett (lásd a lengyel, morva és moldvai példákat), és az I. dallamalak valójában szövegromlás eredménye. Nagyterccel lejjebb megismételt első sora könnyen létrejöhetett úgyis, hogy valamely kódex lejegyzője másolási hibaként egy sorral lejjebb írta be a dallamot, vagy tévesen tet-

45 František Bartoš: *Národní piesně Moravské*. Prága: 1901, 1055. sz. ének; Karel Plicka–František Volf–Karel Svolinský: *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách*. Prága: 1953, 175. Az ének szövegének jelentése: Akár úr, akár király, minden ember meghal, minden ember a fekete földben elporlad.

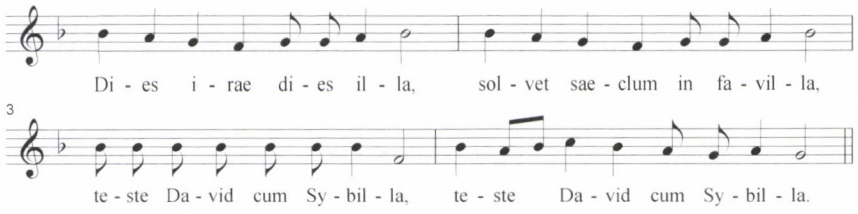
46 Az adatokat Chiara Grillo olasz etnomuzikológus ismertette a bolognai egyetem (Università degli Studi di Bologna, Scuola Superiore di Studi Umanistici) etnomuzikológiai szemináriumán 2001. március 30-án a halottas énekekről tartott *Cantus Mortuis: una prima ricognizione* című előadásában. A hivatkozásokat előadásának írásban rendelkezésemre bocsátott változata, az abban szereplő kottaképek alapján teszem. Az énekek felvételét nem állt módomban meghallgatni.

47 „sulla stessa melodia il musicologo Balma ha registrato in Liguria l'inno *Stabat Mater*" In: Chiara Grillo: *Cantus Mortuis: una prima ricognizione* előadás írásos változata.

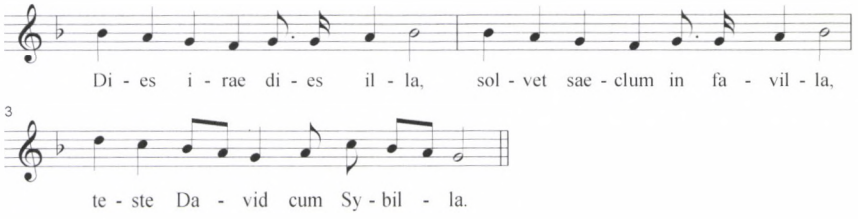
48 R-CSm Fá Ltsz. 6199 [54], kritikai kiadásban: *Codex Caioni* ... 2. i. m.: 181. (A 82. sz. tétel):



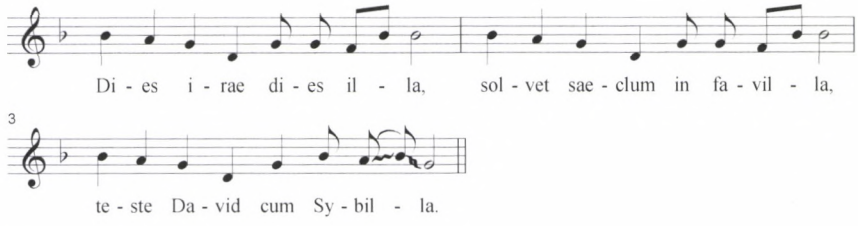
Azonos dallamra énekelt *Dies irae*t és *Stabat Mater*t a ferencesek 18. századi repertoárjában is találunk. Richter Pál: *A ferences rend* ... i. m. II/110. sz. dallam.



12a kotta[49]



12b kotta[50]



12c kotta[51]

te ki a sor elejére a kulcsot. A középkori kódexekből jól ismert az ilyen típusú szövegromlás, amellyel az első két sor terccel mélyebb transzpozíciója olasz adatainknál szintén magyarázható. Ebből viszont az következnék, hogy tulajdonképpen egyetlen dallamról beszélünk, a II. dallamalakról és annak elírt változatáról (I. dallamalak). Ez esetben a két dallamalak különböző irányból és forrásból kellett hogy elterjedjen a Kárpát-medencében, és a „hibás változat" a hagyományban keveredve más, hasonló tematikájú dallamokkal, a sorzáró 2 kadencia átvételével létrehozta az I. dallamalakot.

A Kájoni által az *Organo-Missaléba* lejegyzett *Dies irae*-dallam története még mindig nem zárható le megnyugtatóan. Kérdéseinkre választ csak további kutatások adhatnak, feltételezéseinket csak újabb történeti és népzenei adatok erősíthetik meg, vagy cáfolhatják.

49 Seppiana (Piemonte – Olaszország).
50 Antronapiana (Piemonte – Olaszország).
51 Ticino kanton (Svájc).

ABSTRACT

PÁL RICHTER*

DIES IRAE – WRITTEN SOURCES AND FOLK VARIANTS OF A FUNERAL HYMN

Already in 1933, Zoltán Kodály directed researchers' attention to the close connection between folk music and the history of music. He said, that only ethnographical experience and ethnographical knowledge gave the necessary warmth for infusing life into the historical data of music. It means, with the help of folk music, we can study the music of earlier times in its vitality, and the music of the centuries is no longer lifeless notations on paper, on the one hand. With the help of folk music we can recover data lost from the historical sources, on the other hand. This study shows a Dies irae example from the 17th century (notated by Johannes Kajoni, a franciscan monk from Transylvania, in 1667) to illustrate the manifold relationship between folk melodies and historical data.

* Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995. Between 1995 and 1998 he was a doctoral candidate in musicology in the same institution, and obtained a PhD degree in 2004. In 1998 he spent 4 months in Austria (Salzburg and Graz)on a state scholarship. His field of research is 17th century Hungarian music, especially that of the Franciscans. He conducted his PhD research in the same subject (The 17th Century Melody Repertoire of the Franciscans in the Carpathian Basin), completed in 2003. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Musicology Department of the Liszt Ferenc University of Music in Budapest.

TUDOMÁNYOS KONFERENCIA TALLIÁN TIBOR TISZTELETÉRE

A ***Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság***
konferenciát rendez a hatvanéves
Tallián Tibor
tiszteletére
egykori tanítványai

Bozó Péter
Büky Virág
Dalos Anna
Déri Balázs
Dolinszky Miklós
Domokos Zsuzsa
Farkas Zoltán
Fábián-Somorjay Dorottya
Gombos László
Gurmai Éva
Halász Péter
Kaczmarczyk Adrienne
Kiss Gábor
Kusz Veronika
Mesterházi Máté
Mikusi Balázs
Németh István
Papp Ágnes
Péteri Lóránt
Richter Pál
Szacsvai Kim Katalin
Szende László
Vikárius László
Zeke Lajos
részvételével

Az előadások az ünnepelt kutatási területeihez, a 19. és a 20. századi magyar zenetörténet, a dal-történet és -interpretáció, az operatörténet, a régi zenetörténet, valamint az irodalom és zene kérdésköréhez kapcsolódnak.
Az esemény időpontja: 2006. október 14. és 15., délelőtt 10 és délután 15 óra, helyszíne a Régi Zeneakadémia hangversenyterme
(Budapest VI. kerület Vörösmarty utca 35.).
Minden érdeklődőt szeretettel várunk.

Somfai László

HAYDN MRS. BARTOLOZZINAK AJÁNLOTT KÉT „LONDONI" SZONÁTÁJA

Következetlen kottázás vagy manipulált korabeli kiadás?[1]

Senki nem állítja, hogy a kottaolvasás szempontjából komoly problémát okozna Haydn két utolsó háromtételes, *Grand Sonate* típusú, Mrs. Bartolozzinak ajánlott szonátája, a „londoni" C-dúr és az Esz-dúr, noha jó előadásuk modern zongorán éppúgy, mint angol vagy bécsi fortepianón természetesen komoly kihívás. A két szonáta utóélete meglepő mértékig eltérően alakult. A Haydn életében megjelent, 34 szóló billentyűs szonátát felölelő *Oeuvre complettes*-ben még mindkettő szerepelt, de az azt követő 19. századi és a kora 20. századi kiadások zöméből a londoni C-dúr (számos más szonátával együtt) kimaradt.[2] Valószínűleg Donald Francis Tovey sem ismerte pályája elején a C-dúrt, amikor nevezetes elemző tanulmányát írta abból az alkalomból, hogy 1900-ban a londoni St. James's Hallban eljátszotta az Esz-dúr szonátát.[3] Elég furcsa, de még a régi összkiadás 1918-as Päsler közreadású szonáta kötete sem változtatott a helyzeten, pedig ebben mindkettő megjelent: az Esz-dúr a kánon részévé vált, a C-dúrt kevesen ismerték. A fordulatot az 1960-as évek derekán a *Wiener Urtext* és a *Joseph Haydn Werke (JHW)* összkiadások megjelenése hozta meg. Brendel, Richter, Gould, Schiff, hogy csak néhányukat említsem, természetesen mindkét szonátát repertoárján tartotta/tartja, és lemezen is rögzítette.[4] A fortepiano felvételek között pedig a C-dúr népszerűbb az Esz-dúrnál, egyebek között két Paul Badura-Skoda lemezzel (az egyik angol hangszeren, a

1 *Inconsistent Notation or Incongruous Editions? Joseph Haydn's Two 'London' Sonatas Dedicated to Mrs. Bartolozzi* címmel 2005. október 23-án a Cornell Egyetemen, Ithacában, a Malcolm Bilson 70. születésnapja alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás rövidített–átdolgozott változata.

2 Nem szerepelt sem a német zongorapedagógiában meghatározó Cotta'sche Buchhandlung sorozat Sigmund Lebert közreadású kötetében, sem az egymást követő Breitkopf und Härtel kiadásokban, minek következtében például Bartók Béla Rozsnyainál publikált 19 szonátányi instruktív kiadásából is kimaradt.

3 „Pianoforte Sonata in E flat, No. 1", in Hubert J. Foss (közr.), Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis. Chamber Music* (London: Oxford University Press, 7. kiad., 1972), 93–105.

4 Brendel (Esz) 1985: Philips 416 352-2; (C) 1982: Philips 411 045-2; – Richter (Esz) 1987: Decca 436 454-2; (C) 1960: Melodiya BVCX-4061; – Gould (Esz) 1981, (C) 1980: Sony Classical SM2K 52 623; – Schiff (Esz, C) 1997: Teldec 0630-17141-2.

másik a pianista kedvenc saját Schantz fortepianóján), a német Andreas Staier és Christine Schornsheim, a holland Ronald Breutigam előadásával, a Cornell egyetem volt növendékei közül Tom Beghin és Bart van Oort felvételeivel, sőt újabban mesterük, Malcolm Bilson is lemezre rögzítette a C-dúr szonátát.[5]

A két szonáta több szempontból eltérő kottázása azonban régóta nyugtalanít, és a korábbi kérdőjelek mellé újabbak is sorakoznak.[6] Már 1979-es könyvemben szóvá tettem,[7] hogy míg a *dim: [diminuendo]* – tehát nem a villa, hanem az olasz *dim.* instrukció – sem Haydn Londonban és azután írt műveinek kéziratairban, sem a korábbi szonátákéban nem szerepel, az Esz-dúr testvérszonátát is beleértve, a londoni C-dúrban ezzel szemben viszonylag gyakran megjelenik. Miért csak itt? E szonáta 1794-ben vagy 1795-ben írt autográf kottáját Mrs. Bartolozzi (Terese Jansen) zongoraművésznőnek dedikálta és ajándékozta Haydn, csakúgy, mint az Esz-dúr szonáta autográfját. A két kompozíció forráshelyzete nagymértékben különböző *(1. ábra)*:

Esz-dúr szonáta	C-dúr szonáta
1794: autográf [elveszett másolat] 1798: Artaria kiadás 1799: Longman & Clementi kiadás	1794: az Adagio első változata, Artaria kiadás [kb. 1794/95: autográf, elveszett] **1800: Caulfield kiadás, London**

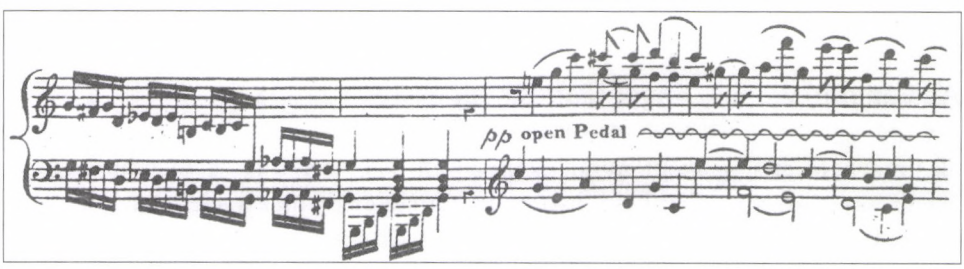
Az Esz-dúrból támaszkodhatunk a szerzői kéziratra, tanulmányozhatjuk továbbá, miként jelent meg annak alapján az 1799-es londoni kiadás, sőt megvizsgálhatjuk, hogy a Londonból hazatért Haydn egy feltehetően magával vitt kópiából hogyan adatta ki Bécsben Artariánál. A C-dúr forráshelyzete összehasonlíthatatlanul rosszabb. Eltekintve a korábban írt lassútétel proto-formájának még Bécsben publikált alakjától, semmi száz százalékos hitelességű forrás nem maradt fenn. Az autográf elveszett, a nyilvánvalóan annak alapján, öt-hat évvel később készült londoni Caulfield kiadás hitelességét pedig nem lehet ellenőrizni, mert nincs más hitelt érdemlő forrás.

5 Badura-Skoda (Schantz) 1980: Astrée 83; – Staier 1989: Deutsche harmonia mundi RF77160; – Schornsheim (Broadwood) 2003/2004: Capriccio 49416; – Breutigam (Walter) 1998: Bis CD-994; – Beghin (Broadwood) 1993: Eufoda 1230; – van Oort (Kirckman) 2000: Brilliant 99671/2; – Bilson (Schanz) 2003: claves 50-2501.

6 Köszönettel tartozom Dolinszky Miklósnak, a Könemann kiadású harmadik szonáta-összkiadás közreadójának, hogy e két szonáta forrásainak fénymásolatát tanulmányozásra rendelkezésemre bocsátotta.

7 *Joseph Haydn zongoraszonátái.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 114–115.

Természetesen nem arról van szó, hogy maguk a hangok változtak volna meg a C-dúr szonátában, de az előadási utasítások részben talán igen. Mármost az eredeti Haydn kottaszöveg „szerkesztett" változata jelent-e meg évekkel Haydn Londonból való hazautazása után? S milyen mértékig szerkesztett forma? Egyszerűen aktualizálták, a helyi kottázási szokásokhoz alkalmazták az előadási jeleket – például *diminuendo*-ra módosítva a decrescendo villákat –, vagy belekerültek a Caulfield nyomatba Mrs. Bartolozzi saját előadására vonatkozó privát dinamikai stb. bejegyzései is? Végtére éveken át az ő kizárólagos joga volt a neki dedikált szonáta előadása. S éppen a kompozíció megírása és megjelenése közötti esztendők alatt nem kis mértékben változott a zongorazene kottázása. Ismereteink szerint ezekben az években jelent meg először nyomtatásban a tompító (jobb) pedál használatára utaló *Open pedal* instrukció.[8] Lehet, hogy csupán másodlagos fontosságú kérdés, de tudjuk-e, voltaképpen maga Haydn írta-e kéziratában angolul az *open Pedal* szavakat és az azt követő áthúzott hullámvonal-jelölést (ahogyan a Caulfield kiadásban megjelent, és a modern urtext kiadások is reprodukálják), vagy az így megjelent forma ebben az alakjában a művésznőtől, esetleg a kottametszőtől eredő értelmezése Haydn ki tudja milyen instrukciójának *(1. fakszimile)*?



1. fakszimile: Caulfield kiadás, London

Egy másik, a C-dúr szonátával kapcsolatban újabban felbukkant probléma nem a múltra, hanem a jelenre vonatkozik: hogyan kellene kinyomtatni az *Allegro molto* finálé ismétléseit? Ez a (Schoenberg terminológiájával) scherzo-formájú rö-

8 Bart van Oort „The English Classical Piano Style and Its Influence on Haydn and Beethoven" DMA disszertációjának (Cornell University, 1993) 91. oldalán olvassuk: „Clementi was not the first English-based composer after Haydn (in 1794/95; see Chapter 4) to indicate pedal: that honor goes to Daniel Steibelt ... and Cramer, both in 1797 and both indicating it as »Open Pedal.« Clementi's first pedal marking in print was in op. 37 of 1798. ... Quite progressive pedal markings appeared in 1798, in Dussek's »Military« Concerto, op. 40".

9 A D-dúr finálé Breitkopf & Härtel első kiadása (ebből a szonátából sincs autográf) a forma első részét ismétlőjellel, hosszabbik második részét kiírva közölte.

10 Feder érvelése: „Abgesehen von der Erstausgabe von Nr. 51 [D-dúr „londoni" szonáta], wo der erste Teil des Finalsatzes in Wiederholungszeichen steht, sind in allen Ausgaben die Wiederholungsteile beider Finalsätze [C-dúr, D-dúr] ausgedruckt worden, um die Sätze größer erscheinen zu lassen. Die in unserer Ausgabe [JHW] beibehaltenen bzw. wiederhergestellten Doppelpunkte entsprechen der wahren Struktur." *Joseph Haydn Werke*, XVIII, Bd. 3 (Duisburg: Henle, 1966), ix.

vid darab a Caulfield őskiadásban folyamatosan kimetszett 24+24+68+68 ütemként jelent meg 4 kottaoldalon, mint egy „átkomponált" mű. Georg Feder a *Joseph Haydn Werke* kritikai összkiadásban két oldalon „rekonstruálta" az eredeti kottázás mögötti „voltaképpeni struktúrát" (‖: : ‖: :‖). Ugyanis szerinte azért nyomtatták annak idején végig kiírt formában ezt a tételt (és részben hasonló módon formailag közeli rokonát, a harmadik londoni szonáta, a kéttételes D-dúr *Presto* fináléját is),[9] hogy „hosszabbnak tűnjenek".[10]

Mármost hihető-e, hogy egy korabeli kiadó, nem sajnálva két rézlemez kimetszésének nem csekély többletköltségét, azért választotta volna a kiírt ismétléses formát, hogy egy tétel hosszabbnak tűnjék, mint amekkora? Vagy más oka volt ennek: talán Haydn (elveszett) autográfjának kottaképe, talán valamilyen előadói gyakorlati szempont? Érdekes módon érvelésében Dr. Feder arról nem ejt szót, hogy a Caulfield kiadásban az alapforma és annak kiírt ismétlése az előadási jelek tekintetében egyáltalán nem azonos; magából a *JHW* kottaszövegből is hiányoznak az artikulációs és dinamikai eltérések (a *Könemann Urtext* kiadás hasonló döntésre jutott). Päsler régi *Gesamtausgabe*ja óvatosabb volt: megtartotta a kiírt ismétlést, azonban az előadási utasításokat lényegében egységesítette (Christa Landon *Wiener Urtext*je e tekintetben Päslert követte). Négy urtext kiadás után van-e hát minden szempontból megbízható kotta a C-dúr szonáta finálejából? Meglepő talán, de nincs.

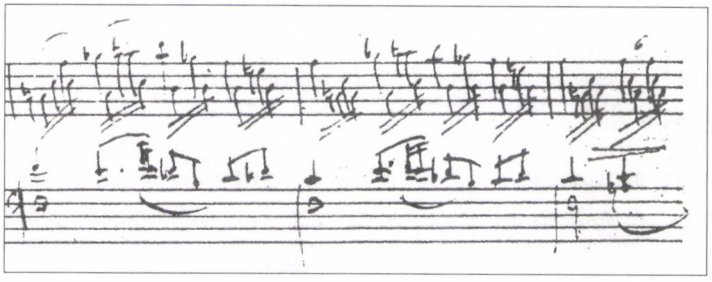
Az Esz-dúr szonáta angol kiadásának esete

A C-dúr szonáta megkésett angol őskiadásának tanulmányozásához félig-meddig alkalmazható analógiaként mindenképpen elő kell vennünk az Esz-dúr szonáta esetét, noha azt nem Caulfield, hanem Longman & Clementi jelentette meg Londonban. Ezt az ugyancsak Mrs. Bartolozzinak dedikált szonátát (*Sonata composta per la celebre Signora Terese de Janson*, áll Haydn kéziratában) bizonyíthatóan az autográfból metszették.[11] A kottametsző önkényes beavatkozásainak vagy az eredetitől lényegbevágó tipográfiai eltéréseknek száma szinte elhanyagolható. A kiadás megtartotta Haydn kottázásának olyan sajátosságait, mint az arpeggio hullámvonal helyett az akkordot áthúzó (acciaccatura formájú) ferde vonal, általában jól adta vissza a staccato vonással záruló legato íveket stb., bár esetenként kétségkívül egyszerűsített.[12] Az első kottaoldal egy ominózus pontján (14–16. ütem) a Longman & Clementi cég metszője is elnézte Haydn kézírását (és Haydn ezt nem korrigálhatta, hiszen már Bécsben volt). Itt a balkéz ívei meggyőződésem szerint nem a középszólam dallamához írt legatók, hanem a basszus *f*-hangok tartókötései. Ha így van, akkor ezt a helyet az új urtextek közül egyedül a Wiener Urtext közli he-

11 A washingtoni Kongresszusi Könyvtárban őrzött autográf Emanuel Winternitz szerint ennek őrzi nyomait: „As is evident from many added numbers and red pencil marks, this score served as an engraver's copy", lásd Winternitz, *Musical Autographs From Monteverdi to Hindemith*, rev. ed. (New York: Dover, 1965), vol. I, 72; az I. és II. tétel első oldalainak fakszimiléje a II. kötetben, Plates 55–56.

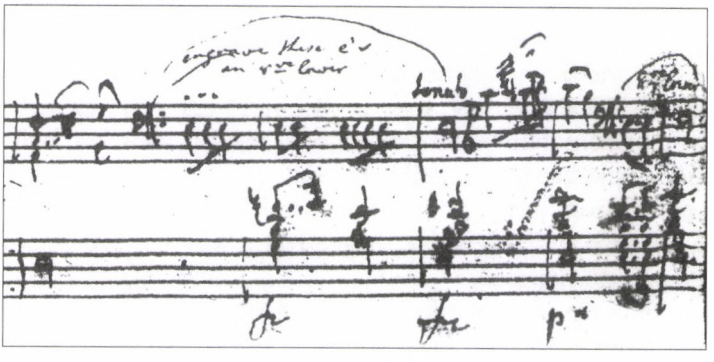
12 Például a III. tétel 196. ütem akkordbeli hangoknak a kéziratban arpeggio-szerű rajzolata közönséges akkord formát kap.

lyesen. Mind a JHW összkiadás, mind a Könemann urtext legatót választ, legfeljebb azt variálják a különböző kották, hogy hány hangot kössenek össze (Longman & Clementi: 4–6.; JHW: 3–6.; Könemann:[13] 2–8. hang).



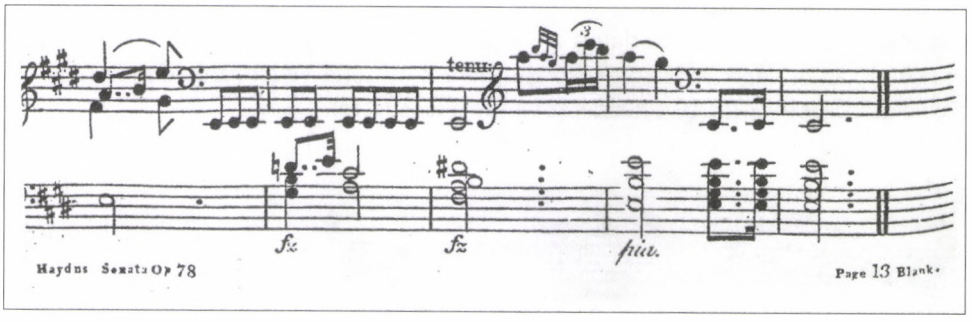
2. fakszimile

Az egyik legérdekesebb eltérés alkalmasint a lassútétel befejezésének kérdése. Itt az autográfban – amennyire a rendelkezésemre álló kópiából meg tudom ítélni – maga Haydn is változtatott, szöveges instrukcióval élt. A ♩.♫ | ♩. ritmusú három záróakkord jobbkeze fölé angolul odaírta: *8va lower*, „oktávval mélyebben", azaz a balkéz felett átnyúlva. A két ütemmel előbbi tíz jobbkéz e-hangra vonatkozó, ívvel is megjelölt utasítás azonban nem az ő kézírása: *engrave these e's | an 8va lower*, „metssze ezeket az e-ket egy oktávval mélyebben". Amit a kottametsző végrehajtott.



3. fakszimile

4. fakszimile



13 A Könemann kiadásban Dolinszky jegyzetei jelzik, hogy az autográfbeli ívek tartókötésként is olvashatók, de közreadása a legato ívet választja.

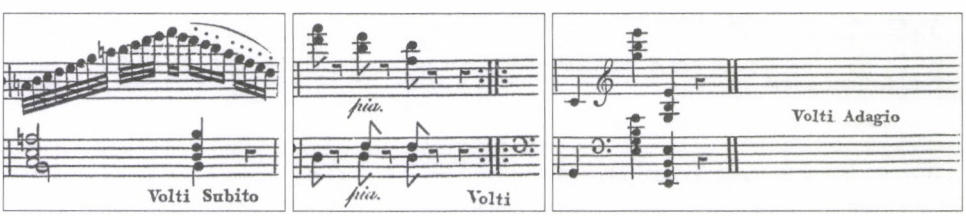
Ezen az előadás szempontjából fontos ponton egy korabeli Broadwood hangszeren (ámbár a mai zongorán is) természetesen nem mindegy, hogy a kilenc-hangos kongatás és a *tenuto e*-hang egy oktávval magasabban van-e, vagy már a záróakkord pozíciójában. Lehetséges, hogy Haydn eredeti szándéka az előbbi volt, amit Mrs. Bartolozzi – a szerző tudtával, vagy későbbi elhatározásként? – utóbb a hatásos mélyregiszteres formára alakított. Bár a történet rekonstruálhatatlan, a mai előadó megérdemelné, hogy *ossia*ként a kézirat alaprétegéhez tartozó formát is láthassa, és maga választhasson.

Lapozás kéziratban, nyomtatásban: praktikus és retorikai szempontok

A Longman & Clementi nyomatban a II. tétel befejezése *verso* oldalra esik, a 12. lap alján ér véget az *Adagio*. A tételzáró kettősvonal alatt figyelmeztetés olvasható: *Page 13 Blank*, azaz a 13. oldal üres. S a lap (a szemben lévő recto) valóban üres a példányokban. Papírpazarlás? Esztétikailag sem szép. Az ok azonban nyilvánvaló: lapozás után a játékos két szemben levő oldalon maga előtt látja a *Presto* finálé teljes expozícióját, lapoznia majd csak a megismételt expozíció után, azaz egy olyan ponton kell, amikor a lapozással járó mozdulat és kis többletidő eleve jó helyen artikulálja a formát.

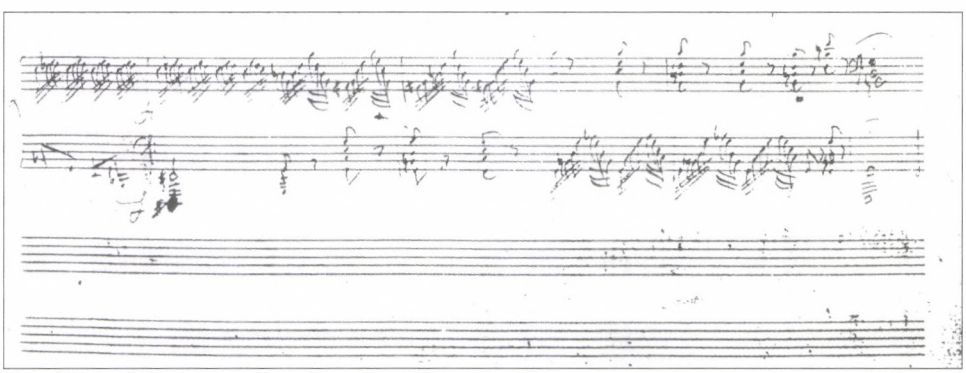
Mert a Haydn szonáta korabeli előadója természetesen kottából játszott, olvasva a zenei szöveget, akár többedszeri előadás után is átélve–eljátszva és hallgatóságára átsugározva (már ha éppen voltak hallgatói) a darab újrateremtésének élményét. Maga lapozott, és a kottametsző – akárcsak a zeneszerző maga – figyelemmel volt arra, hogy hol tanácsos, hol praktikus vagy hol hatásos lapozni. E tekintetben egy szóló billentyűs kompozíció kottája nem ugyanaz az eset, mint egy kvartetté vagy szimfóniáé. Az utóbbiakat szólamokból játszották (ahol persze ugyancsak jó helyre kellett kerülnie a lapozásnak, bár jóval ritkábban került sor lapozásra), a partitúra nem vett részt az előadásban: funkciója véget ért azzal, hogy belőle kiírták a szólamokat. Szimfóniáit Haydn évtizedeken át hegedűvel a kézben, szólamból játszva adta elő az Esterházy zenekarral.

Az Esz-dúr szonáta Longman & Clementi kiadásában a lapozásra vonatkozó szokásos *V. S. (volti subito,* lapozz gyorsan!) helyett jól eltervezett instrukciók találhatók: *Volti Subito* ott, ahol az ütemből nem kiesve valóban gyorsan kell lapozni (az első nyomtatott kottaoldalon a 18. ütem után); egyszerűen *Volti* a nyitótétel expozíciójának végén; viszont *Volti Adagio* a nyitótétel végén, mielőtt az Esz-dúr záróakkord után E-dúrban kezdetét venné a lassútétel.



5a-b-c fakszimile

Míg kottametszésben az effajta tervezés nem meglepő, végtére a maga előtt látott kéziratot a kiváló rézmetsző gondosan tanulmányozta, a kutatót meglepetésként éri, hogy autográfja kottázásában maga Haydn eleve „játszópéldányt" szerkesztett az előadónak, amelyben a lapozás vitathatatlanul a figyelembe veendő szempontok egyike. A „londoni" Esz-dúr szonáta autográf leírása ilyen. A 8-soros, 4 x 2 sorral zongorazenére előkészített rasztrálású fekvő kottapapíron Haydn a nyitótétel expozícióját verso oldalon kezdte, így elérte, hogy az első lapozás az expozíció legmeglepőbb pontjára esik, ugyanis a 37. ütem *forte* B-dúr akkordja utáni, mély regiszterbeli *piano* uniszónó *G–Gesz* menet áll az új oldal tetején. A következő lapozás egy hangnemileg még meglepőbb pontot emel ki (ezt mutatja az alábbi fakszimile): a kidolgozási részben a C-dúr V. fokaként a *forte* G-dúrt (=C^V, 67. ütem) a melléktéma E-dúrban követi. Mi több, itt Haydn – a drága kottapapírt nem sajnálva – 4–5 ütemre elegendő helyet, két teljes sort üresen hagyott a retorikailag hatásos lapozás kedvéért.



6. fakszimile: a kottalap alsó fele

Az Esz-dúr finálében a 185. ütem koronája és a 281. ütem koronás első hangja után van a lapozás, mindkét helyen több ütemre való hely maradt üresen. Mindkettő olyan pillanat, hogy a puszta látvány – a koronás hangon elakadó játék, a lapozás, a rácsodálkozás a folytatásra – valódi retorikus fogás. A jelenet olyan „eljátszására" kínál lehetőséget, amelyet kimondottan szóló műfajban lehet csak kiaknázni.

Nem én fedeztem fel a Haydn szonátáknak ezt a kottázási érdekességét. Tom Beghin az Esz-dúr „Genzinger" szonátát a hasonlóan izgalmas lapozásokat tartalmazó kézirat fakszimile kiadásából játssza mostanában a hangversenypódiumon.[14] De a Haydn-kutatók eddig nem figyeltek fel a jelenség zavarba ejtő következményeire. Hiszen hogyan is komponált Haydn a kutatás mai állása szerint? Larsen, Feder, Webster, a Haydn-kutatás specialistái – ezen a ponton szerénytele-

14 Tom Beghin, „»Előadás, előadás, előadás!« A Haydn billentyűs-szonáták retorikus eljárásainak megkoronázása", *Magyar Zene* 41/4 (2003. november): 391–422, különösen 403–405.

nül magamat is melléjük sorolom – úgy tudták/tudjuk, hogy műfajtól függetlenül Haydn egy-autográfot író szerző. Pontosabban: a munka első fázisában, mint ő maga elmondta Griesingernek,[15] általában billentyűs hangszere mellett rögtönzött s esetenként lejegyezte a már rögzült anyag vázlatos formáját; ezeknek a vázlat-kéziratoknak sejthetően csak töredéke maradt fenn. Majd meglehetősen rendezett, jól olvasható kottázásával leírta a partitúrát – a teljes műből ez az egyetlen végigírt forma. A két fázis Haydn szóhasználatával: *componiren – setzen*. Ha szorította az idő, nagy ritkán *pro domo* partitúrát írt ugyan (ez az én szóhasználatom), amelynek írásrövidítésein csak másolója igazodott el (pl. az op. 54/55 vonósnégyesekhez).[16] Az azonban nem volt szokása, semmi idevágó kottadokumentum nincs, hogy előbb piszkozatfélét *(Arbeitspartitur)* készített, majd abból – ha szóló billentyűs darab volt, akár a lapozást is figyelembe véve – másolt volna egy tisztázatot. Erre nem volt ideje, mellesleg kéziratai, s ez alól szóló billentyűs zenéje sem kivétel, egyáltalán nem „tisztázat" benyomású kották.

Mozart esetében a tollvonás duktusa, a gyorsan kopó lúdtoll írásának vastagodása, de még a tinta színe is jól mutatja, ahogyan kézirataiban zenei frázisonként, írásblokkonként haladt előre, előbb a főszólamokat, majd a töltőszólamokat vetve papírra. A nagy számban fennmaradt fragmentumokban ez a folyamat különösen szemléletesen, az alkotás egy pontján mintegy kimerevítve látható. Haydn kéziratain az írásblokkok sokkal nehezebben különíthetők el. Nemcsak azért, mert ő szépen vágott lúdtollak sorozatát tartotta keze ügyében, hanem azért is, mert fejében másképpen, valószínűleg hosszabb szakaszokban állt leírásra készen az anyag. A Mrs. Bartolozzinak ajánlott Esz-dúr szonáta autográfjának meglepő lapozási pontjai nyomán érdemes volna újra vizsgálni Haydn kompozíciós módszerét, bevonva valamennyi szonáta autográfját. Nagy kár, hogy csak töredékük maradt fenn.

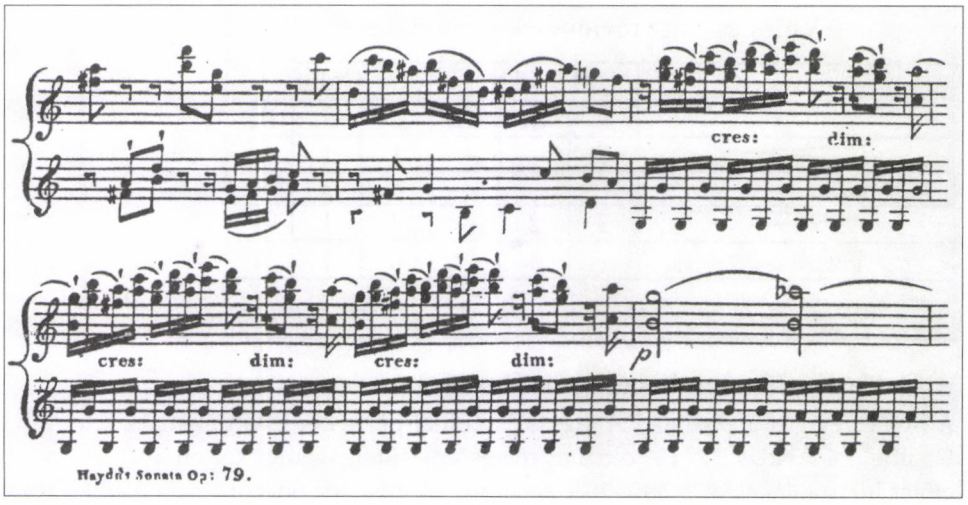
A C-dúr szonáta dinamikai jelhasználata

Rátérve a C-dúr londoni szonáta Caulfield őskiadásának kényes pontjára, az olasz *dim.* instrukció használatára, különösen a „lihegő" *cresc.–dim.* sorozatra a nyitótétel amúgy is nehéz tercmenetében (I, 34–36, lásd a részletet az elsőkiadásban), természetesen az interpretáció problémájáról van szó: sok pianista eltúlozza, nem kevesebb viszont egyszerűen figyelmen kívül hagyja ezeket a dinamikai jeleket *(lásd a 7. fakszimilét a szemközti oldalon)*.

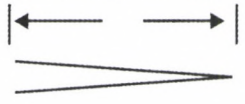
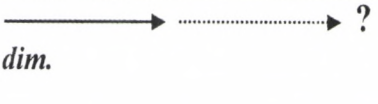
Nem tudjuk, hogy Haydn általában miért használt decrescendók jelölésére az olasz *dim.* helyett inkább villát vagy (főként tételek végén) valamely kifejezőbb olasz instrukciót. Az egyik lehetséges ok, hogy míg a *dim.* (akár csak a *cresc.*) céldinamika nélkül pontatlan, egy villa lényegében érzékelteti a halkulás (vagy erősödés) helyét–érvényességét *(lásd a 2. ábrán a szemközti oldalon):*

15 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810), 114.

16 Somfai, „An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs" in Christoph Wolff (közr.), *The String Quartet Autographs of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts* (Isham Library Papers 3) (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), 5–51, különösen 24–25.



7. fakszimile

Villa vagy *dim.*?	
	
Haydnnál ritka:	Haydnnál tipikus:
perdendosi *mancando* *sempre più piano*	

2. ábra

Bár a Haydn szonátákban, e két kései londoni mesterműben is, viszonylag kevés a dinamikai jel, a cresc.–decresc. villák illetve olasz instrukciók előfordulási aránya alapján *(lásd a 3. ábrát a 288. oldalon)* azt gyanítom, hogy Mrs. Bartolozzi, vagy aki metszésre előkészítette a C-dúr szonáta kéziratát, a szűkülő villák többségét *dim.*-ra (s a táguló villák némelyikét *cresc.*-ra) alakította át.

Az I. tétel 34–36. ütemének idézett *cresc.–dim.* sorozata, már ha valóban Haydntól származott, valószínűleg villákból állt az autográfban (NB a rekapitulációban ez a sorozat eleve hiányzik, de ez Haydnnál nem meglepő). Nem tartom kizártnak, hogy a 28. ütem, kivált pedig a 84. ütembeli (piano és fortissimo közötti) *dim.* Mrs. Bartolozzi dinamikai hozzátétele. A II. tétel 1. ütemében villa lehetett a *dim.*; a tétel végéhez közeli, 58. ütemvégi meglehetősen feminin, érzelmes hatású *dim.* alighanem önkényes hozzátétel. A III. tétel Caulfield kiadásában csak egyetlen *dim.* található, de ezt a finálé notációjának kontextusában vizsgáljuk.

Villák és olasz rövidítések gyakorisága						
	Esz-dúr			C-dúr		
	I.	II.	III.	I.	II.	III.
>	7	—	—	1	1	—
dim.	—	—	—	6	3	1
<	3	2	—	3	1	—
cresc.	—	3	1*	6	1	4
**f: più for: fortiss:*						

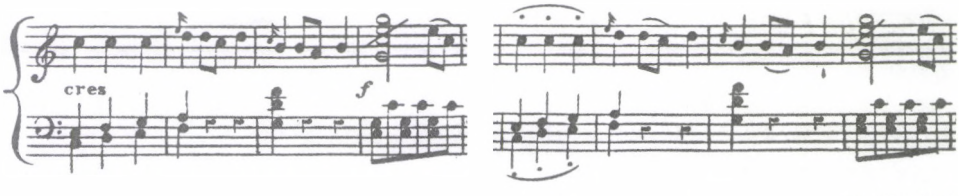
3. ábra

A C-dúr finálé végigkomponált formája

A finálé végigírt alakjának két szemközti oldal-párra beosztott formája, ahogyan a Caulfield őskiadás 12–15. oldalán megjelent (ütemszámokkal ellátott reprodukcióját ide mellékelem a 290–293. oldalon) ideális játszópartitúra és egyben izgalmas tanulmányoznivaló. Nincs kétségem, hogy a mintájául szolgáló kézírásos kotta, feltehetően az autográf, ugyancsak végigírt forma volt. Például a 12–13. és 36–37. ütem kétféle metszése (a balkéz előbb az alsó, utóbb a felső kottasorban) nem olyan eltérés, amelyet a kottametsző magától produkál. De számos további látszólagos inkonzisztencia is jellemző Haydn kottázására (például a 4–7. ütem stacc. vonásai az analóg 28–31. ütemekben már nincsenek kiírva).

Az első és a másodszori elhangzás szövegvariánsnak – kiírt variált ismétlésnek – mondható összes esetét nem sorolom fel, de az előadó bizonnyal örömét leli az effajta eltérések kiaknázásában:

72–74. illetve 140–142. ütem artikulációja és dinamikája:[17]



8. fakszimile

88–93. illetve 156–161. ütem eltérő artikulációja és dinamikája; *ritardando* csak első alkalommal (ezt az igazi „surprise" H-dúr akkordot követi a *volti subito* lapozás);

Az első befejezés (112–116. ütem) *piano*, a második befejezés (180–184. ütem) nyilvánvalóan *forte*.[18]

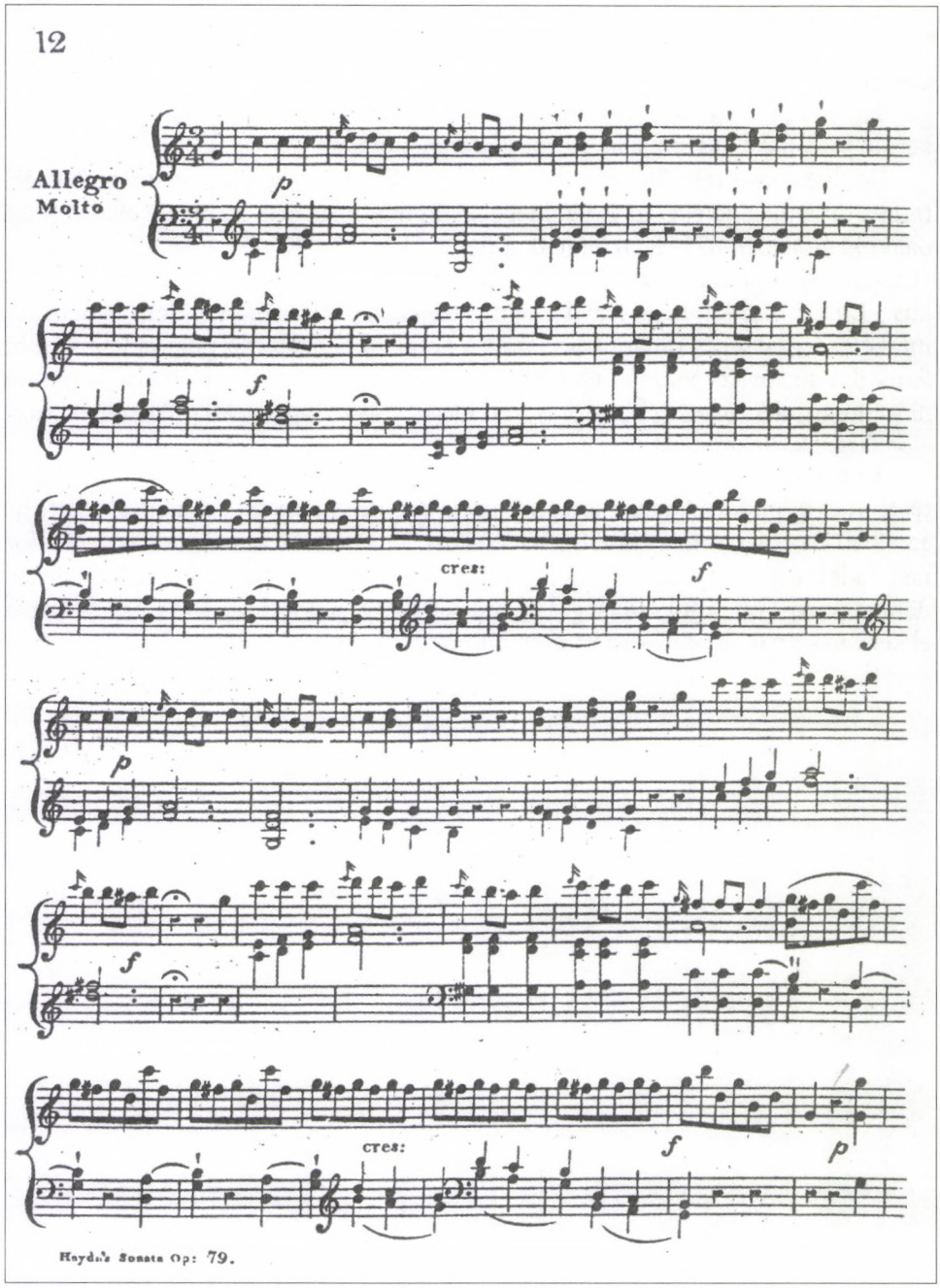
17 WU, JHW, Könemann egyaránt, szerencsétlen döntésként, kontaminálja a crescendót és a portatót.

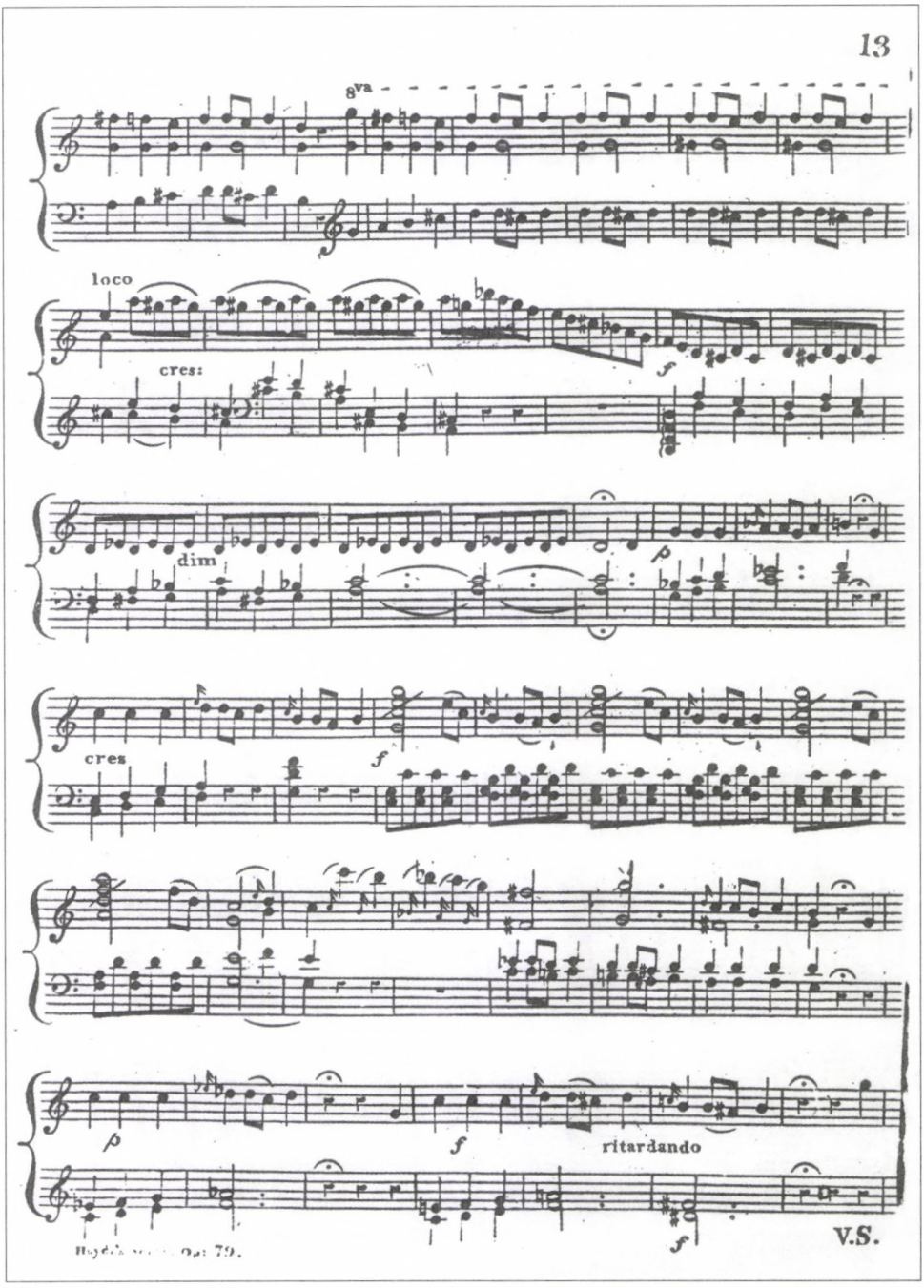
18 WU és Könemann *piano* zárja a tételt, JHW a 20–23. ütem analógiájára *(cresc.) (f)* közreadói kiegészítéssel; egyik sem ér fel az őskiadásbeli elsőre *piano*, másodjára *forte* befejezéssel.

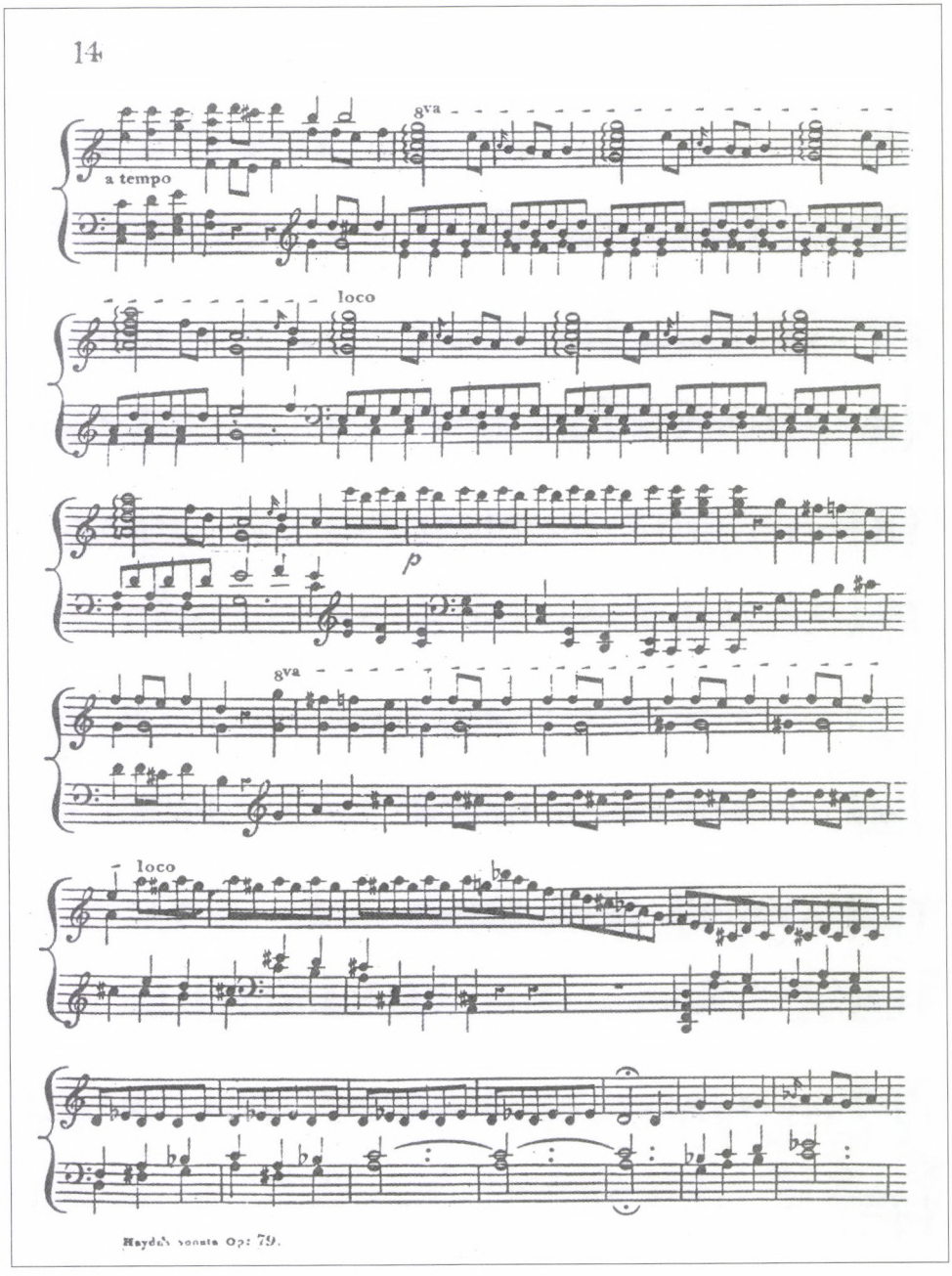
A finálé dinamikai jeleinek egy része első pillantásra kaotikus. Valamennyi modern urtext a legelső hanghoz, a felütéshez teszi a *p* dinamikát, jóllehet a Caulfield kiadásban ez az 1. ütem második nyolcadára esik. A mai közreadó hallgatólag javítja a metsző „rendetlenségét", végtére mi értelme volna a 3. hangra kerülő *pianó*nak? Hiszen *piano* kezdésű darab, nemde?

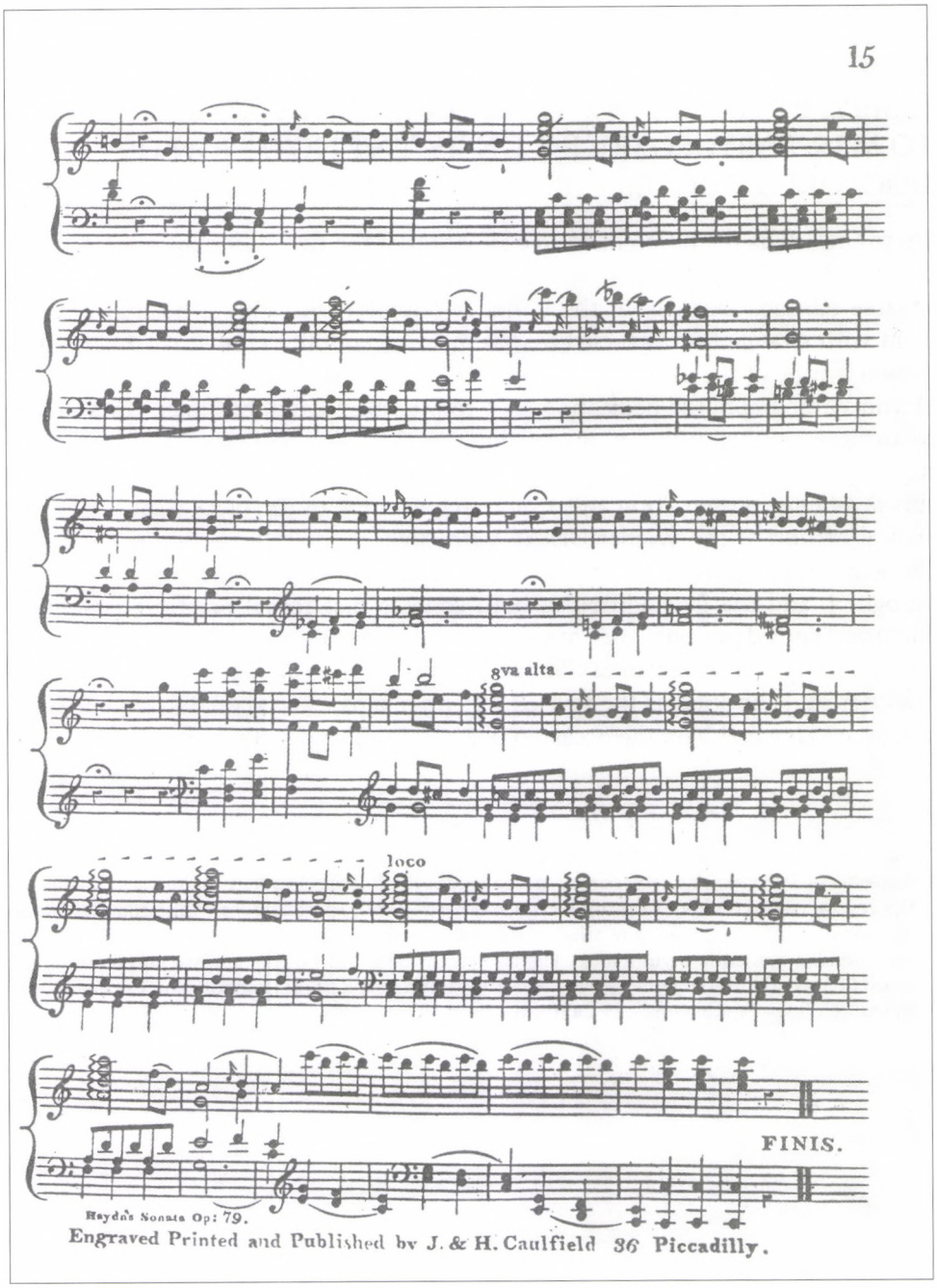
De ilyen egyértelmű-e az eset? Ugyanez a kottametsző elég pontosan helyére teszi a dinamikai jeleket az I. tétel legelső ütemétől kezdve, s a finálé első kottaoldalán is általában jó helyen vannak a *forté*k (10., 23., 47.) és a 48. ütem *pianó*ja. (Ezen az oldalon csupán a 25. ütem *p* illetve a 34. ütem *f* pontos helye problematikus.) Én azt hiszem, hogy Haydn nem *piano* kezdésű fináléra gondolt, hanem természetes/egészséges dinamikára, amit a korabeli zeneszerző nem is jelzett kiírt *forté*val. Csupán azt nem tudjuk kideríteni, hogy a *forte* felütéses két első hang utáni mintegy *subito piano* (♩| ♩ ♩ |♩) is az ő ideája volt-e, vagy ez Mrs. Bartolozzi saját előadásának dinamikáját rögzíti.

Az urtext kiadások közreadóinak nem mindig könnyű szívvel meghozott döntései után a londoni C-dúr szonáta fináléja problémátlanabb játszanivaló lett. Én azonban arra bíztatom az intelligens játékost, vegye kézbe az egyetlen korabeli forrást, fedezze fel a végigkomponált formában rejlő karakter-variálási lehetőségeket; döntsön maga ott, ahol szükséges és indokolt lehet a döntés–javítás, és élvezze az ekként magának újrafelfedezett zseniális darab humorát, fintorait, játékosságát.


12
1–7
Allegro
Molto
p
8–16
f
17–24
cres:
f
25–33
p
34–41
f
42–48
cres:
f
p
Haydn's Sonata Op: 79.


13
49–56
8va
57–63
loco
cres:
f
64–71
dim
p
72–79
cres
f
80–87
88–94
p
f
ritardando
f
V.S.


14
95–102
a tempo
8va
103–109
loco
110–117
p
118–124
8va
125–131
loco
132–138
Haydn sonata Op: 79.


15
139–145
146–153
154–161
8va alta
162–169
loco
170–177
178–184
FINIS.
Haydn's Sonata Op: 79.
Engraved Printed and Published by J. & H. Caulfield 36 Piccadilly.

ABSTRACT

László Somfai*

JOSEPH HAYDN'S TWO "LONDON" SONATAS DEDICATED TO MRS. BARTOLOZZI: INCONSISTENT NOTATION OR DOCTORED CONTEMPORARY EDITIONS?

Up to the 1960s the different source situation of the two "London" sonatas dedicated to Mrs. Bartolozzi – from the E-flat (Hob.XVI:52) the autograph and two reliable editions exist, from the C major (Hob.XVI:50) only a belated English print with strange features – led to dissimilar reception. I argue that the missing printer's copy of the 1800 Caulfield first edition of the C major could have been Haydn's autograph, the dedication copy to Mrs. Bartolozzi, but in an edited form by turning hairpins into *dim.* instruction, possibly adding dynamics, etc., according to Mrs. Bartolozzi's performance. However, as far as the finale is concerned, this is a better presentation and a more reliable text of the piece than the Henle critical edition or the Wiener Urtext, with slightly different performing signs in the written-out repeats. I also discuss the question of page turning in the E-flat autograph and the first edition of both sonatas that reveal practical as well as rhetorical considerations, even at the expense of leaving a page blank in the printed edition (E-flat, Longman & Clementi ed.) or blank half pages in the autograph manuscript. (The study is the revised version of a paper read on 23 October 2005 at Cornell University on the occasion of Malcolm Bilson's 70s birthday.)

* 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).

Zoltai Dénes

A BERMBACH-TANULMÁNY ELÉ

Udo Bermbach (1938) történeti, politikatudományi és jogi tanulmányok, majd habilitáció után a hamburgi egyetem politikai–filozófiai tanszékének vezető professzora, ma professzor emeritusa. Könyv- és folyóiratpublikációinak középpontjában egészen emeritálásáig politikatudományi kérdések álltak: a parlamentarizmus, a modern politikai intézményrendszer, főként a modern demokráciaelmélet problémaköre. A nyolcvanas évek végétől tudományos érdeklődése irányt vált: az európai operatörténet, elsősorban a wagneri zenedrámák filozófiai–esztétikai elemzése felé fordul. Előbb a hamburgi opera és a bayreuthi ünnepi játékok programfüzeteiben adja közre a *Rienzi*, a *Tannhäuser*, *A Nibelung gyűrűje*, a *Parsifal* újszerű, szociológiai szempontú műelemzését, majd e tanulmányok igen kedvező szakmai fogadtatásától is ösztönözve a wagneri életmű egészének monografikus feldolgozására, az összművészeti alkotás átfogó elemzésére vállalkozik. Jelenleg a wagneri művészet ellentmondásokkal teli hatástörténetének bemutatásán dolgozik. Fő művei: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie* (1994, 2004)[1] és *„Blühendes Leid". Politik und Gesallschaft in Richard Wagners Musikdramen* (2003).[2] – Bermbach professzor főszerkesztője a nemrég megindult nemzetközi zenetudományos folyóiratnak, a *wagnerspectrum*nak. (Heft 1: Schwerpunkt Tristan und Isolde, 2005; Heft 2: Schwerpunkt Regietheater, 2006). – 2006-ban a szerzőt a budapesti ELTE díszdoktorává avatta.

1 A *„Wahn"* Wagner művészet- és történetfilozófiájának többértelmű kulcsfogalma. Egyfelől a világtörténelem és az emberi törekvések racionálisan megmagyarázhatatlan, abszurdnak vélt lényegét, a mániákus megszállottságot, „elvakultságot" jelenti, de másfelől értelmezhető úgy is, mint többre, magasabb rendűre törekvő ösztönkésztetés, emberileg teljesebbé tevő, bár tragikus végkimenetelű akarat. Ezt a poliszémikus jellegű fogalmat nehéz magyar szóval jelölni. A következőkben ezért nem is fordítom le, csak ritka esetben, amikor a német szó valamelyik jelentésárnyalata hangsúlyos. Udo Bermbach könyve címének lehetséges magyar fordítása: *Az összművészeti alkotás eszméje és rögeszméje. Richard Wagner politikai–esztétikai utópiája.*

2 („Kivirágzó fájdalom". Politika és társadalom Richard Wagner zenedrámáiban). Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003. Az itt magyar fordításban közreadott tanulmány az utóbbi kötet egyik fejezete: *Die Meistersinger von Nürnberg. Poetische Regeln demokratischer Selbstregierung.* (A nürnbergi mesterdalnokok. A demokratikus önszabályozás kötői elvei.)

Udo Bermbach

A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK

A demokratikus önszabályozás költői elvei

I.

Számos értelmezője szerint a *Mesterdalnokok* különleges helyet foglal el Wagner alkotásai között: a *Rienzi* mellett az egyetlen, amelyben „a cselekmény datálhatóan történelmi időben játszódik, nem pedig mitikus vagy legendás ősidőben."[1] Ebből arra szoktak következtetni, hogy a *Mesterdalnokok*at szerzője

> merőben másként koncipiálta, mint többi művét: egy immár nem mitikus, hanem nyilvánvalóan a kor operatradíciójában gyökerező cselekményt régies keretbe foglalt; ami egészen más irányú művelet, mint jelenkori részletektől át meg átszőtt középkori történetekből szűrni ki a mitikus szubsztrátumot.[2]

Csakhogy ez a gyakran megfogalmazódó vélemény ellentétben áll Wagner saját elgondolásaival: mert az *Oper und Drama*ban Wagner a megvetett Grand Opéra történelmi témáit és tablóit elutasítva igyekezett részletesen kifejteni, hogy a történelem és a történelmi események nem alkalmasak arra, hogy zenei-drámai művek témái legyenek. Ennek oka szerinte magának a történelemnek a jellegében keresendő. A történelem éppen azért történelem, írta, mert

> benne egyes-egyedül az emberek puszta cselekedetei tárulnak elénk, mert a történelem az emberek belső érzéseiről nem ad képet; a történelemben kizárólag cselekedetekből következtethetünk az érzésekre.[3]

Méghozzá Wagner újra és újra hangot adott ama meggyőződésének, hogy minden történelmi téma korhoz kötött; hiányzanak belőle az adott kortól független értékek és örök érvényű igazságok; márpedig a saját maga által írt és komponált eszmedrámák feladatának ezek közvetítését tartotta. Mindkét meggondolásból arra a következtetésre jutott, hogy a történelmi témával a modern korban csak a regény tud bármit is kezdeni, míg a dráma művészetének mítoszokra kell hagyatkoznia, mivel a mítosz „minden korban igaz, s tartalma, végletes tömörsége ellenére kimeríthetetlenül gazdag."[4]

1 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen* (Richard Wagner zenedrámái). Zürich–Schwäbisch-Hall: 1985, 73.

2 Volker Mertens: „Richard Wagner und das Mittelalter." In: Ulrich Müller–Peter Wapnewski (Hg): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart: 1986, 46.

3 Richard Wagner: *Oper und Drama* (Opera és dráma). In: Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig: 1907. (A továbbiakban: GSD) 4. kötet, 24.

4 Uott 64.

Ha jobban utánanézünk, kiderül, hogy a *Mesterdalnokok* csak feltételesen tekinthető történelmi darabnak, ha ugyan egyáltalán annak tekinthető. Igaz persze, hogy a Hans Sachsról, Walther von Stolzingról és Eva Pognerről szóló, Wagner által kitalált történet a hajdani mesterdalnok-szokások történetileg hiteles keretei közé ágyazódik – ennyiben a darab cselekménye csak részben kitalált történet. Ugyanakkor azonban a cselekmény színhelye, Nürnberg, tehát a „régies keret" olyannyira stilizált és olyannyira elüt a város valóságos történetétől, hogy minden látszólagos történelmi helymeghatározás ellenére mitikusnak minősíthető. A *Mesterdalnokok* Nürnbergje, annak ellenére, hogy Hans Sachs történelmi személy, történelmi értelemben pontosan nem lokalizálható város, hanem közelebbről szemügyre véve valamilyen utópikus színhely, ahol Wagner reményei szerint kiderül, hogy a népnek elkötelezett és a népből kinőtt művészetből egy bármiféle politika nélkül is életképes új közösség jön létre. Ezzel a *Mesterdalnokok* azoknak a politikai-esztétikai elgondolásoknak a hagyományát követi, amelyeket Wagner az 1848/ 49-es forradalmi mozgalmak szellemi közegében fejtett ki és svájci emigrációja során az úgynevezett „zürichi művészeti írásokban" foglalt össze.

II.

A *Mesterdalnokok*at inspiráló eszme 1845-ben öltött testet a *Tannhäuser* befejezésének és a *Lohengrin* felvázolásának rendkívül termékeny évében.[5] *Lohengrin* stúdiumai során Wagner olvasta Georg Gottfried Gervinus *Geschichte der poetischen Nationalliteratur*ját, s abban talált „néhány jegyzetet",[6] használható anyagot egy olyan „vígoperához", amely reményei szerint „lehetővé tette volna számomra a német színházakba való bejutást és külső viszonyaimat tekintve a sikert."[7] Mint ahogyan az antik színházban a tragédia után egy szatírát mutattak be, úgy a komolyabb hangvételű *Tannhäuser*t egy komédiának kellett követnie, „egy vígjátéknak, amely igazában mint célzatos szatírjáték kapcsolódott volna »Wartburgi énekverseny«-emhez."[8]

Mint csaknem valamennyi Wagner-mű, a *Mesterdalnokok* esetében is kialakult egy „inspirációlegenda", amely a komponista ihletének egyetlen pillanatába sűríti a mű első tervét és a kidolgozás körvonalait. Wagner önéletrajzában erről a következő olvasható:

> Anélkül hogy Sachsról és a kor költőiről bármit is tudtam volna, egy séta közben képzeletemben felötlött egy mulatságos jelenet: a kaptafára mért kalapácsütéseivel a suszter,

5 A *Mesterdalnokok* keletkezéstörténetéhez vö. egyebek között: *Wagner Werk-Verzeichnis*. Hg. von John Deathridge–Martin Geck–Egon Voss. Mainz: 1986, 96., 466.; Peter Wapnewski: „Die Meistersinger von Nürnberg." In: Müller–Wapnewski: i. m. 318. skk.; Attila Csampai–Dietmar Holland: *Richard Wagner. Die Meisteringer von Nürnberg. Texte, Materialen, Kommentare*. Reinbeck bei Hamburg: 1987, 141. skk.; Hans Joachim Bauer: *Richard Wagner*. Stuttgart: 1992, 323. skk.

6 Richard Wagner: *Mein Leben*. Hg. von Martin Gregor–Dellin. München: 1963, 357.

7 Uő: *Eine Mitteilung an meine Freunde* (Híradás barátaimnak). In: GSD, 4. kötet 284.

8 Uott

ez a közkedvelt iparosember és költő megleckézteti az éneklésre kényszerült mestert, a szabályok őrét, a *merkert* („rovót", „bírót"), revansot véve annak vaskalapos kötekedéseiért. A jelenet két poénban összpontosult előttem: abban, ahogyan a „merker" felmutatja a krétavonásokkal teli táblát, és ahogyan Sachs a magasba tartja a „rovásokat" jelző kalapácsütésekkel elkészített cipőt, mindkettő azt jelezve, hogy az énekes – úgymond – *„versungen"*: megbukott. Mindehhez magam elé képzeltem egy szűk, girbe-gurba nürnbergi utcát, szomszédokkal, utcai verekedéssel mint a második felvonás záróképével – s máris előttem állt az egész mesterdalnok-komédia. S mert kiváltképp derűs szüzséről volt szó, az orvosi tilalom ellenére megengedhetőnek tartottam, hogy ezt a kevéssé felizgató tárgyat azon nyomban papírra vessem.[9]

A „girbe-gurba utca", valamint az „utcai verekedés", valószínűleg reminiszcencia: Wagner emlékezetébe idézte egy korábbi, 1835-ös nürnbergi látogatása során szerzett emlékeit, amikor is megismerkedett egy asztalosmesterrel, aki „kiváló énekesnek" képzelte magát.[10]

Wagner még Marienbadban elkészítette a mű első, a cselekmény említett elemeit tartalmazó prózavázlatát, ám alig szólt valamit a mesterdalról, annak szabályairól és a Nürnberg életében betöltött szerepéről. Csak az 1857-ben megfogalmazott *Eine Mitteilung an meine Freunde* (Híradás barátaimnak) című írásában lépett túl ezen az első vázlaton, és körvonalazta pontosabban, részletekbe menően a darab végleges tartalmát. Ám ezt követően a kidolgozás munkája hosszú évekig szünetelt; Wagner csak 1861-ben látott hozzá újból régi terve kivitelezéséhez. Miután a *Ring* komponálását a *Siegfried* második felvonása után félbeszakította, és a közbecsúsztatott *Tristan*t 1859-ben befejezte, beható irodalmi stúdiumok után két további prózavázlatot készített a *Mesterdalnokok*hoz. 1861-ben alaposan áttanulmányozta Johann Cristoph Wagenseil *Von der Meister-Singer holdseliger Kunst* (A mesterdalnokok szépséges művészetéről, 1697) című könyvét, s megismerkedve a mesterdal szabályaival, gyakorlatával és hagyományával, ebből a könyvből egyet s mást szó szerint átvett műve szövegébe.[11] Forrása volt emellett Jacob Grimm *Über den altdeutschen Meistergesang*ja (Az ónémet mesterdalról, 1811), Friedrich Furchaus *Hans Sachs*ja (1820), valamint Ludwig Deinhardtstein *Hans Sachs* című drámája (1827), amely Albert Lortzing hasonnevű operájának (1840) alapja volt. További ösztönzést kapott Goethétől és E. T. A. Hoffmanntól.[12] 1861 decemberében Párizsban Wagner egy kis hotelben szállt meg; ott kezdett hozzá az opera szövegének leírásához, s ezzel 1862 januárjában lett készen. A partitúrát 1867 októberében fejezte be, s a következő évben Münchenben már sor került a mű ősbemutatójára.

9 Wagner: *Mein Leben*. i. m. 357.

10 Uott 128.

11 Mertens: i. m. 47.

12 Megemlítendő itt Goethe költeménye, a *Hans Sachsens poetische Sendung* (Hans Sachs költői küldetése, 1776) és E. T. A. Hoffmann *Meister Martin der Küfer und seine Gesellen* (Martin kádármester és legényei, 1818) című novellája, továbbá utalhatunk Adalbert Gyrowetz Sachs-operája drezdai bemutatásának előkészületeire is, bár ennek bemutatására végül nem került sor.

A *Mesterdalnokok* jellegzetes vonása, hogy Wagner ezúttal

> egy olyan műeszméből indult ki, amelynek zenei és költői mozzanatai nem különíthetők el egyértelműen azon az alapon, hogy az egyik korábbi, a másik később. Éppen a zeneidrámai összelképzelés biztonsága volt az, ami a költői és a zenei koncepció egymásmellettiségét lehetővé tette; különállásuk puszta látszat.[13]

A műeszmének ebbe az egységébe érzékelhetően beleolvadtak a *Ring* és a *Tristan* kidolgozása során szerzett zeneszerzői tapasztalatok; ezek nyomon követhetők a diatonika és a kromatika váltakozásában, amely az újban továbbélő régi benyomását kelti. Ebben az összefüggésben „stilizálásokról"[14] szoktak beszélni, stilizálásról a diatonikus egyszerűség és világosság szférájának irányában, ami a tradícióra, akár a bachi zenei tradícióra utal, és stilizálásról a kromatika szférájának irányában, ami az újra utal és az előzővel ellentétes. A két egymástól látszólag különböző zenestílus egybeolvadásából egységes és jól ismert zenei tradíció benyomása keletkezik, s ez az impresszió az egész darab során megmarad. Ennek megfelelően visszatérnek a hagyományos opera formái is: dalok, együttesek, kórusok és táncok emlékeztetnek a Grand Operára. Ami azonban nem jelenti azt, hogy Wagner

> feladta volna a drámának tekintett opera eszméjét, és a drámát újra operává változtatta volna vissza; éppen ellenkezőleg: olyannyira biztos volt zenéjének drámai jellegében, hogy azt még a látszólag drámaiatlan forma drámai tartalmának érzékeltetésére is képesnek tartotta.[15]

III.

Az a körülmény, hogy Wagner 1861-ben újra foglalkozni kezdett a *Mesterdalnokok*kal összefüggésben állhat egy régebbi, az évek során újra és újra fontolóra vett tervével, hogy művei előadásához saját művészképző intézményt hoz létre, központot „a művészet és a művészek számára."[16] 1866-ban, tehát a *Mesterdalnok*ok kidolgozásának kellős közepén, ezt írta Hans von Bülow-nak:

> Ezzel szemben inkább szemembe ötlik Nürnberg. [...] Hogy a művészetnek ez a voltaképpen egyedüli és igazi „német" székhelye, a protestáns Nürnberg a bajor korona birtokába került, [...] bámulatra méltóan jelentőségteljes fejlemény. Idetartozik az egykori „Német Akadémia", idetartozik mindaz, ami a mi kis XIV. Lajosaink elkorhadt, nem igazán német rezidenciáin nem fejlődhet, idetartozik a német társadalmasodás legjava – ide iskoláink is, amelyekhez végre csatlakoznia kell a művészet és a tudomány – német, nem zsidó – általános iskolájának.[17]

13 Dahlhaus: i. m. 72. Részletes zenetudományi elemzést ad Paul Buck: *Richard Wagners Meistersinger. Eine Führung durch das Werk* (Richard Wagner Mesterdalnokokja. Kalauz a műhöz). Frankfurt/M: 1990.

14 Werner Breig: *Wagners kompositorisches Werk* (Wagner komponálásmódja). In: Müller–Wapnewski: i. m. 488. skk.

15 Dahlhaus: i. m. 77.

16 Richard Wagner 1866. február 20-án Hans von Bülow-hoz írt levele; idézve Michael von Soden (Hg.): *Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg.* (Frankfurt/M.: 1983, 357. skk.) nyomán.

17 Uott

„Nürnberg-gondolatnak" Wagner azt a nagyívű elképzelését nevezte, amely saját művészetének és művei kívánatos előadói gyakorlatának, az általános műveltségnek és a tudománynak összekapcsolására irányul. Ez a gondolat persze magában foglal egy további aspektust is, amelyhez Wagner – tudatosan vagy öntudatlanul – kapcsolódott: azt a széles körben elterjedt vélekedést, hogy Nürnberg példaszerű szerepet játszott a középkori német kultúra felvirágzásában. A legnagyobb hatással ezt a gondolatot Wilhelm Heinrich Wackenroder fogalmazta meg *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Egy művészetkedvelő szerzetes keservei) című, 1797-ben megjelent művében; ennek kilencedik fejezete Nürnberget mint a német művészet azonosságát megteremtő szimbólumot dicsőíti:

> Nürnberg! Te egykor világhírű város! Mily boldogan barangoltam girbe-gurba utcáidon; mily gyermeki örömmel nézegettem régimódi, egykori honszerető művészetünk letörölhetetlen jegyeit magukon viselő házaidat és templomaidat! Mennyire kedvelem ama régi kor szóképzését, amely érdes, erőteljes és igaz beszédmód kialakulásához vezetett! Mennyire vágyom vissza abba a homályba vesző századba, amikor még atyáink művészetének élettől duzzadó iskolája voltál, amikor termékeny, túláradó erejű művészet szelleme élt és működött falaid között – amikor még élt Hans Sachs mester és Adam Kraft, a szobrász, mindenek előtt pedig Albrecht Dürer, barátjával, Willibaldus Pirckheimerrel, és élt megannyi nagytekintetű, feddhetetlen férfiú! Mily gyakran vágytam vissza abba a régi korba! Mily gyakran peregtek le gondolataimban ama kor eseményei, miközben tiszteletet parancsoló könyvesházaidban, egy kis csendes zugban ültem és olvasgattam, a kis kerek ablakok félhomályában vakoskodva, a derék Hans Sachs valamely fóliánsa vagy más régi, megsárgult, szúrágta írás fölött tűnődve – miközben komor templomaid büszke boltívei alatt andalogtam, ott, ahol a színes ablakokon átszűrődő napfény vet csodás fényt a régi korok megannyi szobrára és festményére![18]

Wackenroder könyve igen gyorsan a német romantika kulcsfontosságú, társadalompolitikai programot adó írásává vált, nem utolsósorban azért, mert az idézett fejezetben a régi Nürnberg mítoszát teremtette meg, amely a 19. században messze túl is hatásos maradt. Itt egy német város abszolút példaszerű modell voltának mítoszáról volt szó. Nürnberg itt egy olyan átlátható és jól rendezett közösség szimbóluma lett, amelyben kézműipar, tudomány és művészet identitást teremtő szimbiózisban egyesült, olyan szimbiózisban, amelyet az elkövetkező korok mintaszerűnek tarthattak. Amit Wackenroder nyújtott, az Nürnberg múltjának stilizálása és mitizáló felnagyítása volt – a biztonság és a jólét, az anyagi és a szellemi gazdagság, a családias védettség és a baráti összetartás színhelyévé való stilizálás és felnagyítás. A mai szemlélőnek mindez – az európai társadalmaknak a francia forradalom utáni mélyreható átalakulása tükrében – ideológiai regressziónak tűnhet; úgy jelenhet meg, mint az otthonos világ visszakívánása a bizonytalanság korában, mint a védekezés gesztusa, amelyben ugyanakkor egy a jövőt illető vágy is kifejeződik – egy állítólag békés és áttekint-

18 Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders." (Berlin: 1797.) In: uő: *Werke und Briefe. Gesamtausgabe in einem Band.* Heidelberg: 1967, 57.

hető állapot helyreállításának reménye. A német értelmiség nem kis részében a francia forradalom tartós zavart okozott, még olyanokban is, mint Kant, Hegel, Hölderlin és Schelling, akik kezdetben nyitottak voltak a francia forradalom eszméinek befogadására, s maguk is offenzív módon képviselték azokat, majd az 1792/93-as terror hatására kezdtek elfordulni tőlük, hogy egy sajátos német utat keressenek a modernség felé. Ez a tartós zavar beszédes példája annak, hogy a radikális modernizálási folyamatokban való csalódás könnyen átcsaphat a múlt megdicsőítésébe. Az egész Európán végigsöprő forradalmi események bel- és külpolitikai következményei, amelyeket a forradalom lelkes hívei sem láthattak előre, és amelyeket iszonyattal és rémülettel észleltek, igen gyorsan véget vetettek a szabad társadalom eljövetelével kapcsolatos, a francia forradalom kezdeteire jellemző vágyaknak. Annál is inkább, mivel a monarchikus rendszerekkel párosuló kisállamosdi restaurálása, amelyet 1815-ben a bécsi kongresszus elhatározott, a német államokban végérvényesen sírba tette a liberális konstitucializmus értelmében vett politikai változás minden reményét. A felszabadulás utópiája most új helyet keresett a nap alatt, a történelemben; olyan helyet, amely például szolgál arra nézve, hogy a várva várt eljövendő állapot a történelemben egyszer már létezett, és ezért újra létezhet.

Ilyen tapasztalatok és várakozások motiválták Németországban a középkori világ újrafelfedezését. Ám maga ez az újrafelfedezés nem maradt a romantikusok privilégiuma, és nem is korlátozódott Nürnberg idealizálására. Jóval messzebb ment: azzal az igénnyel lépett a még csak alakulóban lévő nemzet elé, hogy identitást teremtő erő. A németek például bőséges tapasztalatokat szerezhettek az állami szintű tehetetlenkedésről: a felszabadító háborúk, majd a politikai restaurációban való csalódás jócskán adott módot erre. Ezekből a tapasztalatokból nőttek ki *a kései középkor erős államáról*[19] szóló leírások és megidézések (ilyen állam valójában sohasem létezett); így fedezték fel nagy hirtelen egy olyan sajátosan német politikai hagyomány nyomait, amelyben a nép közössége mint természetes organizmus, mint „testileg és szellemileg eggyé forrt személyiség"[20] jelenik meg – olyasfajta elmélet ez is, amelyet a múlt tényeiből aligha lehetett volna kiolvasni. És még tudományos diszciplínák sem maradtak ilyesfajta visszavetítésektől mentesek. Ezek nyomták rá bélyegüket például a most létrejött germanisztikára, amely a német mítoszokban, a Nibelung-mítoszban, a Hermann-mítoszban vagy a Barbarossa-mítoszban is egy olyan nemzeti tradíció tükrödőzését látta, amelyhez a jelenkornak újra normatív módon kellene kapcsolódnia; a történettudományra, amely a germán–német múltat úgy tipizálta, hogy abból egyfajta megújult nemzeti egység és azonosság programja volt kiolvasható; a történeti jogtudományra, amely az állítólag sajátosan német jogi hagyomány historizálásának a további jogfejlődés te-

19 Itt Heinrich Mitteis 1940-ben publikált könyvének címére *(Der Staat des hohen Mittelalters.* [Állam a kései középkorban]. Weimar: 1962) utalunk.Vö. még George P. Gooch: *Geschichte und Geschichtsschreiber im 19. Jahrhundert* [Történelem és történetíró a 19. században]. Frankfurt/M.: 1964.

20 Friedrich Christoph Dahlmann: *Die Politik auf den Grund und das Maß der gegebenen Zustände zurückgeführt* (A politika, az adott állapotok alapjára és mértékére visszavezetve). (1835) Berlin: 1924, 53.

kintetében rendszerképző funkciókat tulajdonított – a példák száma tovább szaporítható.

Mindez úgy értelmezhető, mint „a német nemzeti mítosz kimunkálása", olyan munka, amely a bécsi kongresszus után újra kibontakozó egységtörekvéseket támogatva saját politikai–kulturális hagyományt akart a németek előtt felmutatni, olyan hagyományt, amelyre új kulturális és politikai konszenzus alapozható.[21] Ám gyakran figyelmen kívül hagyták, hogy a középkor realitása gyökeresen eltért a most felvázolt képtől. Ez a megállapítás kiváltképp igaz Nürnberg esetében: Nürnberg csak a 16. században, tehát a középkort követően, az újkorba való átmenet idején élte meg igazi virágkorát; 1550 körül mintegy 30 000 lakosával Köln és Augsburg mellett Németország legnagyobb városa volt.[22] Kereskedelme révén, amely ezt a metropoliszt szinte valamennyi akkor ismert országgal összekötötte,[23] kézműipari üzemei révén, amelyek speciális termékeket állítottak elő és exportáltak,[24] végül egy sor fontos találmány révén[25] Nürnberg, a szabad birodalmi város jómódú közösséggé fejlődött, amely persze azoknak, akik ezt a gazdagságot munkájukkal megteremtették, csak korlátozott mértékben tette lehetővé a közfeladatok ellátásában, tehát a város kormányzásában való részvételt.

Mert a politikai rendszer megszervezése korántsem tükrözte reprezentatív módon a város sokrétű szociális tagoltságát. Még csak Nürnberg politikai és gazdasági szempontból vezető rétegét, a gazdag vállalkozókból, nagykereskedőkből és bankárokból, jogászokból és hivatalnokokból, orvosokból, jómódú iparosmesterekből és művészekből álló, az összlakosságnak mintegy 8 százalékát kitevő réteget sem vonták be a központi városigazgatás ügyeinek intézésébe. A városban mindössze 43 család osztozott a hatalmon, az úgynevezett tanácskozóképes családok (ratsfähige Geschlechter); ezek új tagként a maguk 1521 után egyre inkább zárt körébe senkit nem fogadtak be, s így számuk a további századok során 21 családra apadt.

Ez a patríciusréteg, amely egykor a császár által meghívott, előjogokkal ellátott vagy a régi családokba beházasodott minisztériumi személyekből, nagykereskedőkből és nagybirtokosokból jött létre, képezte a várost voltaképpen igazgató, minden lényeges kérdésben döntő „Kistanácsot". A wagneri *Mesterdalnokok* szempontjából figyelemre méltó tény, hogy ennek a Kistanácsnak egyfajta rotáción ala-

21 Vö. Otto W. Johnson: *Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms* (A német nemzeti mítosz. Egy politikai program eredete). Stuttgart: 1990.

22 A következő adatokat illetően lásd többek között Horst Brunner: „Hans Sachs und Nürnbergs Meistersinger" (Hans Sachs és Nürnberg mesterdalnokai). In: *Hans Sachs und die Meisteringer in ihrer Zeit* (Hans Sachs és a mesterdalnokok, a maguk korában). Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Ausstellungskatalog Bayreuth 26. Juli bis 30. August 1981). Nürnberg: 1981, 9. skk.; Gerhard Hirschmann: „Aus sieben Jahrhunderten Nürnberger Stadtgeschichte" (A nürnbergi várostörténet hét évszázadából). Hg. von Kuno Ulshöfer: *Nürnberger Forschungen, Bd. 25.* Nürnberg: 1988; Eugen Kusch: *Nürnberg. Lebensbild einer Stadt* (Nürnberg. Egy város életének képei). Nürnberg: 1966.

23 Kusch: i. m. 153. skk.

24 Uott 173. skk.

25 Uott 182. skk.

puló, csaknem „radikálisan demokratikus" belső struktúrája volt, amelyet az erre vonatkozó szakirodalom így ír le:

> A Kistanács 26 polgármesterből tevődött össze; ezek mindegyike alá további 13 konzul és 13 ülnök-bíró tartozott. Ez az impozáns szám abból adódott, hogy négyhetente más és más konzul és ülnök kapott megbízást a voltaképpeni ügyintézésre – jórészt elővigyázatból, de nem utolsósorban azért, mert az elvégzendő munka mennyisége időközben tetemessé nőtt; egy régi híradás szerint az ügyvezető polgármesterek számolhattak azzal, hogy megbízatásuk heteiben még alvásra is alig marad idejük. Különbséget tettek továbbá a „régi" és az „ifjú" polgármester között – az előbbi „a hónap embere" volt, az utóbbi ennek legközvetlenebb munkatársa. Ennek a beosztásnak semmi köze nem volt az illető személy életkorához, mivel a legfőbb hivatali tisztség is cserélődött, úgyhogy a 26 tanácstag mindegyike lehetőséget kapott arra, hogy évente négy hétig az államügyek irányítója legyen. A külkapcsolatok terén a „régi" polgármester képviselte a tanácsot [...]; ő nyitotta fel a beérkező leveleket, és megfelelő javaslataival az egész testületnek ő tudta indokolni a szükséges döntéseket. [...] Mindazonáltal önálló vállalkozásokra alig volt módja, mivel csak a testület egésze volt határozatképes [...][26]

Ami itt a polgárok önkormányzatának formájaként a leírásban áll, az struktúrájában emlékeztet az antik Görögország polisz-modelljére, ahogyan az példaként Richard Wagner szeme előtt lebegett,[27] valamint észak-itáliai városok – például Velence vagy Firenze – alkotmányaira, amelyekben az antik örökség élt tovább. Ám a „Nürnberg-modell", amelynek rotációs végrehajtó hatalmat feltételező, látszólag demokratikus berendezkedése a társadalom nem-demokratikus, rendileg tagolt szervezetén alapult, egészében véve nem volt demokratikus, de szociális áteresztőképességét tekintve még csak flexibilis sem. A 16. századi Nürnbergben gondosan ügyeltek a rendek közötti választóvonalak megtartására. A középrétegeknek, ahová mindenekelőtt a kézművesek tartoztak, nem volt politikai beleszólási joguk, jóllehet a népesség 50 százalékát képezték. A „Kistanács" mellett létezett ugyan egy „nagyobb tanács" is, amely a „tiszteletre méltó" családokból rekrutálódott, és amelyben 300 és 400 között volt a tagok száma. Ám ez a „nagyobb tanács" évente mindössze egyszer ült össze; döntéseiben tiszteletben kellett tartania a Kistanácsot, engedelmességgel tartozott neki; közügyekben az volt a dolga, hogy megfigyelje, rendben mennek-e a dolgok, ám az ellenőrzés és a közbeavatkozás jogával valójában nem rendelkezett.[28] Következésképpen olyan grémium volt, amelyben a város szociális képviselete a politikai hatalom hiányával párosult.

Ilyen módon a város kormányzását, amelynek intern vezető testülete – a „Kistanács" – demokratikus elvek szerint szerveződött, egészében véve egy vékony patríciusréteg tartotta kezében, egy olyan réteg, amely szigorúan szabályozta a közéletet, s közügyekben éppenséggel nem demokratikusan járt el. A Tanács szigorú

26 Uott 64.

27 Erről behatóan lásd Udo Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie* (Az összművészeti alkotás eszméje és rögeszméje. Richard Wagner politikai-esztétikai utópiája). Frankfurt/M.: 1994, 146. skk.

28 Hirschmann: i. m. 126. sk. és Kusch: i. m. 65.

hatósági ellenőrzés alá vont mindent: a ruha- és ékszerviseletet, a kocsmák nyitásának és zárásának időpontját, a nyilvános ünnepek és gyűlések rendjét, az inasok, segédek és mesterek képzését, de még a külföldre irányuló levelezést is. A kézművesek nem alakíthattak céheket, amit más városok már régen engedélyeztek; Nürnbergben a Tanács kezében maradt a kézművesek szigorú jogi felügyelete. A Tanács határozta meg a kézművesek rendtartását, ami más városokban a céhek dolga volt, a Tanács határozta meg annak a heterogén alsó rétegnek az életformáját is, amely szegényebb kézművesekből, tanulatlan munkásokból és alacsonyabb rangú városi alkalmazottakból, valamint szegényekből, betegekből és hajléktalanokból, koldusokból és utcanőkből, zenészekből és felcserekből, hóhérokból és sintérekből tevődött össze, amely legtöbbször még polgárjoggal sem rendelkezett és a városi társadalom peremén tengődött.

Amit tehát Wackenroder leírt, az igencsak távol állt a középkori valóságtól. Közvetlen személyes impressziói alapján, amelyeket a középkori városépítészetről, a girbe-gurba utcák szövevényéről szerzett, egy olyan urbánus, szociálisan és politikailag magas fokon integrált életközösség ideálképéről fantáziált, amelyet a jövőbe lehetett vetíteni. Ennek az ideálképnek utópikus ellentervezetnek kellett lennie, olyan példaképnek, amelyet szembeállíthatott a hitványnak érzett és leküzdendőnek vélt jelennel. Wackenroder Nürnbergje teljességgel mitikus jellegű kép volt, amelynek viszonya a város tényleges valóságához nem érdekelte sem a szerzőt, sem műve olvasóit; Wackenroder Nürnberg-képe egy másik, egy jobb valóság metaforájává stilizálódott. Nem utolsósorban ez a stilizáltság és az általa lehetővé vált zenedrámai felhasználás hatott ösztönzően Wagner témaválasztására[29] – minden végzetes következményeivel egyetemben, amelyek messze túlmutatnak a színházon, és átvezetnek a politika területére.

IV.

A császári Birodalmi Gyűlések városa, a gazdag és műértő polgárság városa, Albrecht Dürer és a 18. századig továbbélő mesterdal városa, az a város, amelyben 1806-ig, a Német-római Birodalom összeomlásáig a birodalmi jelvényeket őrizték – ez a látszólag töretlen történelmi kontinuitással rendelkező város kiváltképp alkalmas volt arra, hogy a „Nürnberg-mítosz" alapjává váljék és ezért szinte magától kínálkozott arra, hogy a művészet és a tudomány eljövendő regenerációjának utópikus helyéül és középpontjául szolgáljon, ahogyan azt drezdai napjai óta Wagner nem lankadó erővel bizonygatta. Számára a „Nürnberg-mítosz" azt jelentette, hogy a művészetbe helyezi minden reményét, hogy a művészetet a radikális társadalmi önmegújulás legfőbb közegének tekinti, s ezzel azt is bebizonyítja, hogy az eladdig művelt politika feleslegessé vált. A művészetnek, pontosabban: Wagner művészetének a polgárok – valamennyi polgár – új, az eddiginél különb közössé-

29 Vö. Oswald Georg Bauer: „»Wie friedsam treuer Sitten, getrost in Tat und Werk.« Marginalien zum Nürnberg-Bild Richard Wagners" (Széljegyzetek Richard Wagner Nürnberg-képéhez). In: *Programmhefte der Bayreuther Festspiele.* 1981, 30. skk.

gét kell létrehoznia, egy olyan közösséget, amelyben a formákat csakúgy, mint a tartalmakat a polgárok esztétikai életvezetése határozza meg. Mint valamennyi, a drezdai periódusban koncipiált műve, a *Mesterdalnokok* is Wagner akkor kialakult politikai–esztétikai alapelgondolásához kötődik. Mi több, a *Mesterdalnokok* alighanem az a mű, amelyben Wagner „mint esztéta, moralista, pedagógus és politikai gondolkodó"[30] a legközvetlenebbül nyilatkozik meg. Mert ebben a műben esztétikai alapmeggyőződését – és ezzel együtt a jövőt illető politikai reményeit teszi egy zenedráma tárgyává. A *Mesterdalnokok* Wagner megkomponált esztétikai elmélete; így aztán életművén belül ez a mű különleges, kiemelkedő helyet foglal el. Ennek magyarázatára rövid kitérőt kell tennünk.

Ha igaz, hogy a *Ring* egy politika által megrontott világ parabolája, hogy *Az istenek alkonya* végén az egész addigi világ megsemmisül, hogy – Alberich kivételével – a tetralógia valamennyi szereplője meghal, hogy az általuk képviselt erkölcsi elvek kudarcot vallanak, és így a konvencionális értelemben vett politikának végleg befellegzett, mivel az stratégiai fontolgatásokban és taktikai fondorlatokban merült ki; ha tehát *Az istenek alkonya* befejezése után egy, az addig ismert – politikai – eszközökkel megvalósítható újrakezdés elképzelhetetlen, akkor kiút csak a szokványos politikán *kívül* lehetséges. Wagner kétféle kiutat kínál. Egyfelől a *Mesterdalnokok*ban felmutatja a nem politikai kritériumok szerint szerveződő közösség konkrét modelljét: ez a közösség esztétikai mértékekből – a mesterdal szabályaiból – kiindulva jut el önmaga megszervezéséhez, s ezzel láthatóan minden politika nélkül is életképesnek bizonyul. Itt Wagner az esztétikai élettapasztalat azon elveit mutatja be, amelyek közösséget hoznak létre és tartanak össze, s amelyekről azt gondolja, hogy egy forradalom utáni jövőben is szilárdak lehetnek. Másfelől a *Parsifal*ban leírja a politika esztétizálódását a művészet szakralizálódása útján, s ezt a főszereplő hosszas tanulási folyamatában tárja elénk. A *Parsifal*ban nem ad konkrét modellt az emberek önszerveződésére, nem von le konkrét következtetéseket a közösség megszervezését illetően, nem az esztétikai és a szociális szabályok összefüggésére reflektál, hanem egy olyan művészethez vezető utat ír le, amely a tisztán esztétikai területen túllépve a sikeres szociális társulás „eszméjévé" válhat. Nem így a *Mesterdalnokok*ban. Ennek középponti témája az a kérdés, hogy hogyan kapcsolódik össze direkt módon művészet és társadalom, hogy a művészet hogyan kap a közösség számára igen konkrét értelemben vett példaképszerepet, hogy mely feltételek teljesülése szükséges ahhoz, hogy a művészet egy eljövendő közösségi rend meghatározó jelentőségű közege legyen.

Már a mű tartalmának első megközelítése, a szöveg futólagos elolvasása is tanúsítja, hogy a *Mesterdalnokok* világából hiányzik a politika. Hiányzik legalább is klasszikus–liberális értelemben, ahogyan a szót Richard Wagner is értelmezte. Mert eszerint a politika és a politikai cselekvés normális körülmények között sajátosan erre a célra irányuló, rendszerint egy alkotmányban felsorolt intézmények keretei között valósul meg, amilyenek a modern állam szubsztrátumát alkotó poli-

30 Soden: Előszó az általa szerkesztett i. m.-höz.

tikai pártok, parlamentek, kormányok és bürokráciák. Az ilyen intézményekben a politikát rendes körülmények között mandátummal rendelkező személyek fogalmazzák és vitatják meg, hajtják végre; ezeket a választott vagy delegált személyeket cselekvésükben a szóban forgó intézményhez való szilárd odatartozásuk legitimálja. Ha ezt a klasszikus és Wagner korában általánosan elfogadott politikaértelmezést vesszük alapul, akkor a *Mesterdalnokok* Nürnbergjében politika nem létezik. Ez meglepő lehet, főként azután, hogy maga Wagner bevallotta: művében „a drága régi Nürnberg" „restaurációjáról", „felemeléséről" van szó[31] – és a városhoz szükségképpen hozzátartozik politikai szerkezete is. Ám a *Mesterdalnokok*ban Nürnberg városa szemmel láthatóan politikamentes állapotban leledzik, mert híján van mindannak, amivel a Wagner által mégiscsak áttanulmányozott források szerint Nürnberg rendelkezett: nincs sem „kis", sem „nagyobb" Tanács, nincs szervezett városigazgatás, nincsenek polgármesterek, konzulok, ülnökök és egyéb városi képviselők, nincs egyházi vezetőség és rendőrség.[32] A műben csak egy városi írnok szerepel, de ő sem mint hivatalos személy, hanem mint „merker" és mint Walther vetélytársa. Csak jóval később, amikor az Éva kezére pályázó írnok az ünnepélyes énekverseny színhelyén bele akar fogni dala előadásába, említik meg a nép soraiban némelyek a város egyik tanácsát: „Still! Macht keinen Witz: der hat im Rathe Stimm und Sitz." (Csendet! Félre a tréfával: ennek a Tanácsban helye és szava van.)[33] Kétszer is megjelenik a színen egy, a hivatali rangsor legalján álló éjjeliőr – jellemző módon a második felvonás végi verekedés előtt és után, akkor, amikor már magától elrendeződött mindaz, amit rendezni kell, és amit talán a rendőrség helyett neki, az éjjeliőrnek kellett volna rendeznie. De túl ezen: záró szavaiban Sachs megidézi ugyan a Német Birodalmat, Európa alkotmány által konstituált, legnagyobb politikai impériumát, de azzal a lehetőséggel idézi meg, hogy elpusztulhat. Az viszont sehol sem válik világossá, hogy Nürnbergnek ehhez a birodalomhoz, amelynek mégiscsak tagja vagy része, politikailag–jogilag bármiféle köze lenne.[34]

---

31 *König Ludwig II. und Richard Wagner: Briefwechsel* (II. Lajos király és Richard Wagner levelezése). Hg. vom Wittelsbacher Ausgleich-Fond und Winifred Wagner. Karlsruhe: 1936, II. kötet, 78. (Wagner 1866. júl. 24-én kelt levele.)

32 Vö. Dieter Borchmeyer: „Nürnberg als ästhetischer Staat. Die Meistersinger: Bild und Gegenbild der Geschichte" (Nürnberg mint esztétikai állam. A Mesterdalnokok: a történelem képe és ellenképe). In: Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen* (Richard Wagner. Ahasvérus átváltozásai). Frankfurt/M.: 2002, 235. skk. Az ebben található értelmezés sok ponton érintkezik az általunk előadottakkal.

33 Harmadik felvonás, ötödik jelenet.

34 Ez persze nem jelenti azt, ahogyan Borchmeyer véli, hogy a nürnbergiek „egyfajta esztétikai természetes állapotban" [in einer Art ästhetischen Naturzustand] élnének, amely önmagát szabályozza, anélkül hogy „társadalmi szerződésre" lenne szükségük. Mert a nürnbergiek szabályokat követve élnek, mindenesetre nem politikai szabályokat, hanem olyan esztétikai szabályokat követve, amelyek a művészeti alkotásra, a mesterdalra vonatkoznak, s onnan tevődnek át a szociális közösségre. Ezzel szemben a természetes állapotot az újkori politikai gondolkodásban az jellemzi, hogy semmiféle szabályt nem ismer, sem politikait, sem szociálisat, sem esztétikait, csupán „az erősebb jogát". Borchmeyer: *Richard Wagner* i. m. 237.

A politikai intézményeknek és hivatalos személyeknek, valamint a politikai jelképeknek ezt a hiányát – a céhzászlók az ünnepi énekverseny helyszínén ugyanis nem tekinthetők politikai szimbólumoknak, mivel rendeket, foglalkozásokat jeleznek – nem értelmezhetjük úgy, mint pusztán a színház és a színpad által diktált döntést; ez a hiány inkább tudatos jelzése annak, hogy a *Mesterdalnokok* szerzője szabad polgárok politikától független önszerveződésének modelljét akarta bemutatni, amely modell lényegében véve a résztvevők közös műértésén és művészeti tevékenységén alapul, amelyben tehát a művészet döntő és a közjót előremozdító rendezőfunkciót tölt be. A *Mesterdalnokok*at bizonyos értelemben anticipálja Wagner 1849-ben *A művészet és a forradalom* című írásában megfogalmazott tétele:

> A művészet és intézményei ezáltal minden közösségi intézmény előfutárává és mintájává lehetnek: az a szellem, amely egy művészi testületet igazi céljai elérésére egyesít, minden más társadalmi egyesülésben reprodukálható lenne [...]; mert ha azt akarjuk, hogy helyes legyen, valamennyi jövőbeli társadalmi tényekedésünknek tisztán művészi jellegűnek kell lennie – egyedül ez felel meg az ember nemes képességeinek.[35]

A *Mesterdalnokok*beli Nürnbergre tényleg a művészet, illetőleg a városlakó polgárok művészeti gyakorlata nyomja rá a bélyegét olyannyira, hogy még a társadalmi rang is a művészi tevékenységtől függ. A történeti hagyománnyal szemben ebben a városban céhek vannak: különböző céhekbe tömörülnek a cipészek, a szabók, a pékek, akik a darab végén asszonyaikkal és gyermekeikkel együtt masíroznak fel s alá a Festwiesén, az ünnepi verseny színhelyéül szolgáló réten, sőt más céhek is vannak, ahogyan ez a mesterek foglalkozásának megjelölése – aranyműves, szűcs, bádogos, ónöntő, fűszeres, szappanfőző, harisnyaszövő és rézműves – alapján feltételezhető. Ezek a hivatásrendek mindazonáltal mintha egy szociális rend keretei, a nürnbergi polgártársadalom rendi alapmintája lennének, nem pedig a társadalom tartalmi szempontból meghatározó mozzanatai. A tizenkét férfiúból álló, a mesterdalnok-művészet ápolására rendszeresen találkozó kis csoport nyilvánvalóan privilegizált helyzetben van: ők töltik meg a város szociális rendjét élettel, aktivitással. Ők alkotják a városi élet impulzív középpontját, ők tárgyalnak meg egymás között mindent, ami fontos, s ez – mint Éva sorsa mutatja – egészen egy asszony személyes életszférájáig terjed. A mesterek befolyása, úgy tűnik, döntő és mindenre kiterjedő, s elsősorban a művészet szervezett formát öltő ápolásán és az ebből táplálkozó, a nép körében élvezett tekintélyen, néhány mesternél a megszerzett vagyonon és az abból adódó befolyás lehetőségén alapul. A népet nyilvánvalóan a többi céhtagok, az inasok és segédek, az asszonyok és gyermekek alkotják.

A nép és a mesterdalnokok viszonya nem egészen feszültségmentes, ahogyan ez már a darab elején megmutatkozik, amikor Sachs azt javasolja, hogy a tervezett énekversenyen a nép legyen a döntőbíró; ezt a javaslatot a többi mester eleve elutasítja.[36] Ugyanakkor azonban a nép, úgy tűnik, mégiscsak döntő tényező. Ez a darab

35 Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution* (A művészet és a forradalom). In: GSD. 3. kötet 40. (Magyarul: *A művészet és a forradalom*. Fordította: Gy. Alexander Erzsi és Radványi Ernő. Budapest: Révai, 1914.)

36 Első felvonás, harmadik jelenet.

végén derül ki: elsősorban a Festwiesén összegyűlt nép ítéli oda Walthernek a kitűzött díjat, nem pedig a mesterek: ők csak utólag értenek egyet a nép szavazatával, mintegy megerősítve a már meghozott ítéletet. Nemesi rend Wagner Nürnbergjében nem létezik; ez olyan tény, amely 1848/49-es forradalmi írásokban több ízben megfogalmazott wagneri megfontolásokra emlékeztet, amelyek szerint a nemességet lehetőleg azonnal el kell törölni, mert élősködő életmódot folytat, és akadályozza a közvetlen kapcsolatot a nép és a fejedelmek között. Annak a nemesnek tehát, aki a letelepedés szándékával jön a polgárok által kormányzott Nürnbergbe, aki tehát szeretne elismerésben részesülni és a polgárok közösségébe felvételt nyerni, annak magának is polgárrá kell válnia, ahogyan ezt Pogner a mesterekkel tudatja:

Als seines Stammes letzter Sproß
verließ er neulich Hof und Schloß
und zog nach Nürnberg her,
daß er hier Bürger wär'.

(Mint törzsökének utolsó sarja, a minap elhagyta az udvart és a kastélyt, majd Nürnbergbe jött, hogy itt polgár legyen.)[37]

A *Mesterdalnokok* cselekményének alakulásából, a műben szereplő személyekből és kölcsönös kapcsolataikból csak közvetve és minden bizonnyal csak igen elnagyoltan olvasható ki Nürnberg társadalmi szerkezete; a lakosság és a polgárok társadalmi differenciálódásával összefüggő kommunikatív kapcsolat is csak közvetve tisztázható. Ennek az oka nemcsak abban a tényben keresendő, hogy az operák nem társadalmi és politikai traktátusok, következésképpen egy librettónak nem feladata, hogy a nézőkkel–hallgatókkal közölje: melyek azok a társadalmi struktúrák és politikai intézmények, amelyek keretei között a mű cselekménye lejátszódik. Alighanem arról van szó, hogy Wagner nyilvánvalóan tudatosan kerülte a mesterdalnokok szociális és politikai beágyazódásának pontosabb ábrázolását, feltehetőleg azért, mert ellenkező esetben elfedte vagy háttérbe szorította volna a mű voltaképpeni intencióját: a művészet mindent meghatározó voltának bemutatását. Mert abban a mértékben, ahogyan a szociális és politikai mozzanatok háttérbe szorulnak, mi több: szinte teljesen hiányoznak, az érdeklődés középpontjába kerül a művészet és az a mód, ahogyan ennek „termelését" és „felhasználását" szabályozzák és megszervezik, egyszersmind arról is tájékoztat, hogy Wagner milyen értelemben tulajdonít a művészetnek társadalmi és kvázipolitikai mintaképfunkciót. Wagner kétségtelennek tartotta: ha a művészet a politika helyére lép, akkor szükségképpen átveszi annak funkcióit is, a társadalmi élet struktúrateremtő mintaképe lesz, mivel „egy új morális világrend talaját"[38] készíti elő. Ha komolyan vesszük, akkor ez azt jelenti, hogy a *Mesterdalnokok* Nürnbergje egy olyan esztétikailag vezérelt, új morális rend modellszerű előképe és teátrálissá tett utópiája, amely a mesterdalnoki praxisban, az énekiskola mű-

37 Uott

38 Richard Wagner: *Was nützt diese Erkenntnis* (Mit használ ez az ismeret). In: GSD. 10. Bd. 261.

ködésében, az ott képzett énekesek nyilvánosság előtti bemutatkozásában válik gyakorlati (színpadi) valósággá.

Ez a Nürnberg-utópia, az alkotás esztétikai szabályain nyugvó „alkotmánynak" ez az utópiája mármost egy centralizált állam hagyományos politikai fogalmaival nem írható le, és nem fogható fel adekvát módon. Wagner Nürnbergje ezért nem is „esztétikai állam",[39] mivel az állam fogalmát Wagner mindig politikai értelemben, hierarchikusan szervezett, bürokratikusan vezetett és központilag ellenőrzött rendszer értelmében használja. Ezen az sem változtat, hogy az „esztétikai állam" Kant és Schiller által fémjelzett fogalma a politikum meghaladását célozza az esztétikum javára, mivel ez a kifejezés továbbra is az „államra" vonatkoztatott marad, s az esztétikai államot is egyfajta centralizált szervezeti modell struktúráiban gondolja el. Wagner azonban éppen ezen a ponton nem ért egyet Schillerrel, hanem saját – az emberek együttélésének politika-utáni vagy metapolitikai, tehát esztétikailag vezérelt formájával kapcsolatos – elképzeléseiben inkább egy politikamentes közösségiség (Vergemeinschaftung) baloldali hegeliánus, szocialista és anarchista koncepciója irányában, valamint az önszervezés konzervatív eszméi irányában orientálódik. Ahol a művészet, mint a *Mesterdalnokok*ban, életet és társadalmi szervezetet meghatározó erővé válik, ott szükségképpen elhal a politika és az állam is – az „esztétikai állam" formájában is. Helyére, amikor Wagner a közvetlen–demokratikus módon megszervezett társadalom utópiáját képzeletében kiszínezi, nem véletlenül a „szövetség" (Genossenschaft) fogalma lép. A *Mesterdalnokok* Nürnbergjét ezért is inkább olyan fogalmakkal és elképzelésekkel lehet leírni, amelyek a szövetség-mozgalomnak és a szövetség-gondolatnak az „állam"-gondolattal ellentétes elmélettörténeti tradíciójából származnak;[40] Nürnberg a maga vázlatszerű, kevéssé konkretizált, ám mégiscsak kirajzolható struktúráival sokkal

39 Borchmeyer könyvében (*Richard Wagner* i. m. 236. skk.) Wagnerrel kapcsolatban használja ezt a schilleri kifejezést; s a 26. jegyzetben (562. sk.) úgy véli, hogy amikor én az ő szóhasználatát kifogásolom, abból a téves feltételezésből indulok ki, hogy az „esztétikai állam" fogalma politikailag konnotált. Igazában az államfogalom használatában Schiller is a centralizált szervezeti modell német tradícióját követi, még akkor is, ha ebben az államfogalomban nincs helye a politikának. Mivel azonban az állam a fentiekben említett fogalmát a német gondolkodásban csaknem kivétel nélkül a centralizált szervezeti modell értelmében használják, a politikai baloldal a 19. században igyekezett olyan alternatív szervezetfogalmakat találni, amilyen például a társulás, a szövetség (Genossenschaft) vagy a közösség (Gemeinwesen) fogalma. A politikafogalom történetéhez lásd Ludwig Weinacht: *Staat. Studien zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert* (Állam. Tanulmányok a szó jelentésének történetéről a kezdetektől a 19. századig). Berlin: 1948, valamint a „Staat und Souveränität" (Állam és szuverenitás) címszó in: Otto Brunner–Werner Conze–Reinhadt Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland.* (Történelmi alapfogalmak. Történeti lexikon a németországi politikai–társadalmi nyelvhez). Stuttgart: 1990, 6. kötet 4. skk., különösen 31. skk.; „Staat" (Az állam), in: Joachim Ritter–Karlfried Gründer (Hg): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (A filozófia történeti szótára). Basel: 1998, 10. kötet 1. skk. hasáb.

40 A szövetkezeti önsegélyezés céljára alapított szabad társulások eszméje a Vormärzben és utána a 19. század második felében széleskörűen elterjedt, és mindenek előtt a keresztény és a liberális munkásmozgalomban mély gyökereket vert. Vö. bevezetésként: Wilfried Gottschalk–Friedrich Karrenberg–Franz Josef Stegmann: *Geschichte der sozialen Ideen in Deutschland* (A társadalmi gondolatok története Németországban). München–Wien: 1969, 346. skk.

inkább emlékeztet Wagner látomására: eszerint „az összes művész szövetsége" mint „a jövő művész-szövetsége" egy olyan kommuna megalkotásához szolgál példaképül, amelyen aztán a „szabad művész-szövetségnek"[41] egy a gyakorlati életben megvalósuló válfaja értendő. Az ilyen szövetségeknek pedig, ahogyan ez első megközelítésként a mesterek kölcsönös kapcsolataiban is megmutatkozik, közvetlen–demokratikus belső szerkezetük van.[42]

V.

Hogy Nürnberg társadalmi és politikai önértelmezése szempontjából a művészetnek központi szerepe, mintakép jellege van, azt Pogner nagymonológja már a darab kezdetén világossá teszi.[43] Mint világlátott polgár Pogner fájlalja, hogy „német földön" hanyatlóban a művészet, ám e téren Nürnberg dicséretes kivétel: „wir im weiten deutschen Reich die Kunst einzig noch pflegen", „széles e hazában, a német birodalomban egyedül mi pártoljuk még a művészetet." Pogner nyilvánvalóan kellemetlennek vagy legalábbis nem megnyugtatónak érzi azt, ami pedig döntő előfeltétele volt a korszak polgári felemelkedésének: a képességet a kereskedelem és a gazdaság megszervezésére és a tőke felhalmozására. És így saját személyét illetően szeretné korrigálni a polgár képét, szeretné bizonyítani, hogy a jómódúvá vált polgárság is lehet műpártoló, vállalkozhat a művészet mecenatúrájára, ahogyan erre korábban, a polgári korszakot megelőzően a nemesi rend vállalkozott. Pogner tehát jelet akar hagyni maga mögött; meg akarja mutatni a világnak, hogy nemcsak „Schacher und Geld", kufárkodás és pénz irányíthatja a polgár cselekvését, hogy a polgári műérzék nagy tettekre képesít. Ha Éva lányát ahhoz adja, aki másnap, Szent János napján győztes lesz az énekesek versenyén, akkor legfőbb kincsét ajánlja fel egy művészi teljesítmény megjutalmazására. Ne a pénz döntse

41 Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft* (A jövő műalkotása). In: GSD. 3. kötet 108. és 162.

42 Hans Vaget: „Wehvolles Erbe. Zur »Metapolitik« der Meistersinger von Nürnberg" (Fájdalmas örökség. A nürnbergi mesterdalnokok „metapolitikájához"). In: *Musik und Ästhetik* Heft 22. Stuttgart: 2002, 23.; ebben a 34. oldalon vitatja ezt a tételt. Szerinte a politikai szabályok és struktúrák hiánya a *Mesterdalnokok*ban egy olyan népközösségre utal, amely elzárkózik az egyetemes értékektől, korporatív jellegű, s ezért „nem áll elvi ellentétben a népközösség nemzetiszocialista fogalmával", s ennek következtében nem fér össze szabad polgárok önkormányzásának kvázi-demokratikus utópiájával. Ez az ellenvetés nem helytálló, mert félreismeri Wagner Nürnbergjének „szövetségi" hátterét és ugyanakkor hallgatólagosan a nyugati parlamenti demokrácia modelljét tekinti a demokrácia egyetlen modelljének. Ezáltal nem veszi figyelembe, hogy létezik egy olyan erőteljes áramlat, amely – szemben a centralizált és konstitucionális államfelfogással – a szövetségeket úgy értelmezi, mint a demokratikus önkormányzat önálló formáját és ezzel mint a nyugati parlamentáris alkotmányformák demokratikus alternatíváját. Ez a szövetségi mozgalom a maga gyakorlati működését tekintve a szakszervezeti mozgalomhoz sorolható. Mint demokratikus önszerveződési és önkormányzati modell a szövetségi gondolat teljes egészében a közösség olyan fogalmához kapcsolódott, amelynek a legcsekélyebb mértékben sincs rasszista konnotációja vagy színezete, és így a legcsekélyebb mértékben sincs köze a nemzetiszocializmushoz. Mindehhez bevezetésül Otto von Gierke: *Das deutsche Genossenschaftrecht* (A német szövetségi jog). 4 kötetben, Berlin: 1868. skk.; Eduard Heimann: *Wirtschaftssystem und Gesellschaftssystem* (Gazdasági rendszer és társadalmi rendszer). Tübingen: 1954, valamint a megfelelő fejezetek Wilhelm Bernstorf *Wörterbuch der Soziologie*jében, Stuttgart: 1969.

43 Első felvonás, harmadik jelenet.

el, ki lesz az ő lányának az ura; ne a kérő gazdagsága és származása, hanem egyedül énekének minősége döntsön – mindenesetre nem a lány akarata ellenére.

Ám az az elképzelés, hogy a művészetet „el lehet választani az anyagi javak világától",[44] öncsalás – Pogner és a tervével egyetértő mesterek öncsalása –, és természetesen Wagneré is. Mert egy verseny – akár egy dalnokverseny – feltételei és struktúrái az üzleti verseny feltételeinek és struktúráinak mintájára vannak megalkotva: ennek megfelelően benne az győz, aki a legmagasabb árat adja meg a vételre felajánlott termékért, más szavakkal: aki az általános megítélés szerint a legmagasabb rendű teljesítményt nyújtja. Ez pedig megfelel az akkortájt kibontakozó szabad piac logikájának; ezen a piacon az árukat a legmagasabb áron adják el. Ha Wagner intenciója az volt, hogy a *Mesterdalnokok*ban megmutassa, hogy a művészet mint egyfajta általános társadalmasodás közege mint működik saját, közgazdasági törvényei szerint, akkor ez az intenció itt kérdésessé válik, ha ugyan nem dezavuálódik; Pogner javaslata ugyanis világossá teszi, hogy ha műtermékek „eladását" verseny útján szervezik meg, szükségképpen áruvá lesz a művészet is, s akkor a piac immanens törvényeit követi. Pogner szándéka, hogy a mesterek gyakorlatias műérzékének egy szokatlan tettel szerezzen megbecsülést, ambivalens és ellentmondásos vállalkozásnak bizonyul.

Hogy a művészet és a művészeti produkció a *Mesterdalnokok*ban mennyire ilyen nem-esztétikai szervező- és szabályozóelvekhez kötött marad, hogy ezek az elvek még Wagner esztétikai „Nürnberg-modelljét" illetően is mennyire konstitutívak, az a mesterdalnokok összefogásának elveiben is megmutatkozik. Először is: rendszeres összejöveteleiken a mesterdalnokok sajátos, a belső szervezettség tekintetében laza társulást alkotnak, amely Wagner látomását követi; eszerint a „jövő művészetét" „szövetségre lépő egyesületek" hozzák létre, olyan egyesülések, amelyek

> úgy változnak, alakulnak újjá, bomlanak fel és kapcsolódnak újra egymáshoz, amiként a szükségletek kívánják, váltakozva és újra jelentkezve,

és amelyek

> a maguk folytonos váltakozásában, hol roppant méretű kitágulásukban, hol finom tagoltságukban magát az eljövendő emberi életet jelenítik meg – az emberi életet, amelynek kimeríthetetlenül gazdag bájt kölcsönöz a sokszínű emberi individualitás szüntelen váltakozása.[45]

A mesterdalnokok pontosan ennek az elképzelésnek a szellemében hoznak létre „egy céhek fölött álló céhet":[46] azoknak a szilárd és zárt körét, akik mint „dalnokok és költők" megállták helyüket, kiállták a próbát, és ezért „mesterek" lettek. Ám ugyanakkor a csoport másoktól nem teljesen elhatárolódó, hanem mindazok

44 Egon Voss: „Die Meistersinger als Oper des deutschen Bürgertums" (A Mesterdalnokok mint a német polgárság operája). In: Csampai–Holland (Hg.): i. m. 18.

45 Wagner: *Das Kunstwerk...* i. m. 168. sk.

46 Első felvonás, harmadik jelenet.

felé nyitott, akik eleget tesznek az adott belépési követelményeknek, akik tehát máris mesterek, vagy művészi képzettségük alapján mesterré válhatnak. Szociológiailag itt egy „nyitott elitről" van szó, amely közismert felvételi szabályok útján biztosítja saját sorainak szükséges és a gyakorlatban érvényesített kiegészítését.

Ezek a felvételi szabályok kimondják, hogy annak, aki mester akar lenni, tökéletesen ismernie kell a „tabulatúrát". Hogy ezen a részleteket illetően mit kell érteni, azt Dávid már a darab elején elmagyarázza a csak bámuló, mit sem tudó Walthernek,[47] csak látszólag keveredve önmagával ellentmondásba: egy leendő mesternek egyrészt – úgymond – ismernie kell az összes „mesterdalt és dallamot", s ez, mint az itt következő felsorolás bizonyítja, hosszú lista ismeretét feltételezi, de egyfajta szűkítő, mert messzire ható szabályozás ismeretét is, ezáltal tehát sok tudást és hosszas stúdiumokat feltételez; másfelől a mesterdalban ki kell bontakoznia a dalnok saját tehetségének is: a hagyományokon túl valami újat is létre kell hozni:

Habt ihr zum Singer euch aufgeschwungen
und der Meister Töne richtig gesungen:
füget ihr selbst nun Reim und Wort',
daß sie genau an Stell' und Ort
paßten zu eines Meisters Ton, –
dann trügt ihr den Dichterpreis davon.

(Ha dalnokká küzdötte fel magát, és helyesen énekli a mesterdalokat, ha maga illeszti össze a szavakat mesterdalhoz illő rímmé és dalszöveggé – akkor magáé a költőnek kijáró díj.)

A két követelmény első tekintetre nehezen egyeztethető össze egymással. Mert a költő szabadsága, amely a romantikus esztétika zsenikultuszában tetőzik, abban az elképzelésben, hogy a zseniális művész minden társadalmi és poétikai konvenciót szétrobbant, alig egyeztethető össze azzal a felismeréssel, hogy a költőnek a maga egyéni kifejezésében, mintegy saját művészi kézírásában szükségképpen a meglévő szabályokhoz kell igazodnia. A *Mesterdalnokok*ban ez a feszültség, amely konfliktussá élesedhet, egy olyan művészetfelfogásból következik, amely az első pillantásra nem látható módon társadalompolitikai alapelveken nyugszik, amely alapelvek strukturálisan hasonlók a német Vormärz radikális politikai mozgalmainak programjaiban található, közvetlen demokráciát követelő elvekhez. Ezt a megállapításunkat sokan esztétikai és politikai elvek meglepő, sőt megengedhetetlen összekapcsolásának érezhetik; ám az alaposabb szemügyre vétel nyomán kiderül, hogy ilyen strukturális ekvivalencia nagyon is lehetséges. Mert a mögött a gondolat mögött, hogy mesterfokú művészet csak bizonyos „tabulatúra" ismeretében hozható létre, hogy a művészek körébe történő felvétel csak ilyen „tabulatúra" elfogadása mellett igazolható, a kollektív művészeti produkció radikális–demokrata eszméje áll, s ez az eszme szükségképpen megköveteli, hogy az individuális fantázia és következésképpen a költői invenció és variáció

47 Első felvonás, második jelenet.

egyéni képessége bizonyos, eleve meghatározott irányba terelődjék. Nem utolsósorban azért, mert máskülönben az individuális művészi teljesítményeket nem lehetne egymással összehasonlítani. Hogyan is lehetne elképzelni egy énekversenyt, ahol *per definitionem* egy győztesnek kell lennie; ha a felmutatott művészi produkciók minőségükben olyannyira egyedülállók – értsd: össze nem hasonlíthatók – lennének, hogy kizárnák az egybevetés és a mérlegelés lehetőségét. Csakis a verseny gondolata kényszerít olyan kritériumok érvényre juttatására, amelyek lehetővé teszik az összehasonlítást és megengedik egyezések és különbségek rögzítését.

A kollektivitás elve által kikényszerített összehasonlíthatóság viszont fenyegeti az egyéni kreativitást, amely nélkül nem létezhet művészi produkció. Dávid Waltherrel szemközt/szemben így fogalmazza meg ezt a látszólagos paradoxont:

> *Der Dichter, der aus eig'nem Fleiße,*
> *zu Wort' und Reimen, die er erfand,*
> *aus Tönen auch fügt eine neue Weise:*
> *der wird als Meistersinger erkannt!*[48]

(A költőt, ki önszántából a rímes vershez, mit maga talált ki, hangokból egy új dallamot illeszt: őt illeti meg a mesterdalnokrang!)

Ha „tabulatúrán" nemcsak esztétikai szabálygyűjteményt értünk, hanem a felvételi lehetőségek szervezeti formába öntését is mesterdalnok-aspiránsok számára, akkor ez a látszólagos paradoxon egy olyan problémát érzékeltet, amely minden leendő mesterdalnok és mesterdalnok-alkotás számára létezik, mi több, felvetheti e csoport „utánpótlásának" központi problémáját is. Egy funkcionális elit – mint a mesterdalnokcéh –, amely egyszer s mindenkorra adott és megváltoztathatatlan kooptációs szabályokkal írja elő a maga új személyekkel történő kiegészülését, amely tehát a *status quo* szempontjai szerint egészíti ki magát, minden bizonnyal azt a veszélyt idézi fel, hogy a már rögzített eljárások ismétlése útján megvalósuló kiegészítés tartalmi szempontból semmilyen megújulást nem tesz lehetővé. A rendszerelmélet „patologikus tanulásnak"[49] nevezi az ilyen folyamatot, s ezzel arra gondol, hogy egy információcserén alapuló társadalmi és politikai rendszer, ha magába zárkózik, ha elhárítja a kívülről jövő hatásokat, akkor már nem fogad be és nem értékel előítéletektől mentesen minden rendelkezésre álló információt. Ilyen módon elveszíti a változások iránti nyitottságát, ezáltal realitásérzékét és a túléléshez szükséges flexibilitását is. Az információ-befogadás érdekek által vezérelt és ezáltal eltorzult szelektivitása következtében csak azt recipiálja, ami beleillik az eleve adott, fennálló struktúrákba, és megerősíti azokat. Ez azonban az információk egyoldalú feldolgozásához vezet, torz irányú fejlődéshez, végső soron önpusztításhoz és az egész rendszer összeomlásához. A mesterdalnokokat és önkooptálásuk formáit illetően ez a következőt jelenti: abban a mértékben, ahogyan a mesterdalnokok a maguk „utánpótlását" megmerevedett és ezért a közösségi

48 Uott

49 Alapvető e téren: Karl W. Deutsch: *The Nerves of Government*. New York: 1966.

élet alapjainak változásával egyre kevésbé lépést tartó kiválasztási kritériumok alapján szervezik meg, csoportjuk új tagokkal való kiegészítése puszta önreprodukcióvá, a *status quo*ban való megmerevedéssé válik. Ez szükségképpen veszélyezteti a művészet új fejleményei, valamint az új esztétikai tapasztalatok iránti nyitottságot, s ezzel magát a csoportot is.

Itt az esztétikai és ennek következtében a szociális stagnáció veszélyéről van szó. Hans Sachs az összes többi mesternél jobban érzi ezt a veszélyt és ennek megfelelően reagál rá – ez különbözteti meg a többi mestertől, ez magyarázza kiemelkedő helyzetét. Az opera végén, az ünnepi mezőn mindenesetre kiderül, hogy Sachs mellett intuitíve, némi bizonytalankodás után a nép is felismeri ezt a problémát, és azután ennek megfelelően viselkedik. De elsősorban Sachs az, aki azt javasolja, hogy a meglévő eljárás – modern műszóval – procedualizálásával orvosolják a bajt. Ezen az érvényben lévő szabályok reflexívvé tétele értendő, vagyis a gyakorlatban alkalmazott eljárások rendszeres felülvizsgálata. Sachs azt szeretné, ha a „tabulatúra", amelyet a mesterek önmaguknak fabrikáltak, időről időre mintegy rendelkezési állományba kerülne. Olyan javaslat ez, amelyet modern politikai elméletek a demokratikus szerkezetű társadalmak számára magától értetődőnek tartanak, és amelyet többnyire szervezetileg is biztosítanak.[50] Az ilyen reflexívvé tétel kétféleképp mehet végbe: vagy magukat a szabályokat ellenőrzik, mégpedig egy külső megfigyelő útján és egy külső eljárás során, vagy az ellenőrzést belső kontroll valósítja meg, amikor az új tagok mintegy tesztelik a régieket. Figyelemre méltó, hogy Sachs – tudatosan vagy öntudatlanul – mindkettőre sort kerít, mivel az általa kívánt innovációhoz mindkét eljárásra szükség van.

Az első eljárásra, az érvényben lévő szabályok rendszeres külső ellenőrzésére Sachs már a darab elején, a mesterek első találkozóján, az énekiskolában javaslatot tesz:

Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,
daß man die Regeln selbst probier',
ob in der Gewohnheit trägem Geleise
ihr' Kraft und Leben nicht sich verlier'
Und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur,
wer nichts weiß von der Tabulatur.
[...]
Dem Volke wollt ihr behagen,
nun dächt' ich, läg' es nah,
ihr ließt es selbst euch sagen,
ob das ihm zur Lust geschah![51]

50 Egy újabb ilyen elmélet: Rainer Schmalz-Bruns: *Reflexive Demokratie. Die demokratische Transformation moderner Politik* (Reflexív demokrácia. A modern politika demokratikus transzformációja). Baden-Baden: 1995, különösen: 159. skk.

51 Első felvonás, harmadik jelenet.

(De nem lenne oktalan, ha egyszer egy évben megvizsgálnánk, mit ér egy-egy szabály. Hogy a rest megszokás őrlőmalmában nem veszít-e életerejéből, hogy a szabályokat követve a természet nyomában járunk-e, azt csak az mondhatja meg, aki mit sem tud a tabulatúráról. (...) Ha a népnek tetszeni akartok, akkor úgy vélem, hogy kézenfekvő: mondja meg ő maga, tetszik-e neki a dal.)

Sachs itt azt javasolja, hogy a nép egyfajta kollektív „külső megfigyelő" legyen, akit megillet a szabályok korrekciójának joga – s ezzel valamiféle finomító jellegű beleszólás a mesterek csoportjának autonómiájába. A nép ellenőrizhet és ítéletet mondhat arról, hogy kielégítő-e a mesterek által a szabályok segítségével létrehozott teljesítmény; s ha a nép valóban rendelkezik ezzel a joggal, akkor implicite a mestercéh személyi összetételét is megítélheti. Hogy egy ilyen javaslat, amely kikapcsolja az önkooptálás elvét, a mesterek között nem arat osztatlan sikert, azon aligha lehet csodálkozni. Kothner kertelés nélkül ki is mondja fenntartásait: „Der Kunst droht allweil Fall und Schmach, / läuft sie der Gunst des Volkes nach" – a művészetre bukás vár és megszégyenülés, ha a nép kegyeit keresi. Ám ez az ellenvetés teljesen félreérti Sachs szándékát; Sachs nyilván tudja, hogy a nép csak akkor ellenőrizheti elfogulatlanul a szabályokat, ha ő maga nem haszonélvezője azoknak, tehát nem is ő alkalmazza őket és ezért nem húz hasznot belőlük, s nem kell félnie, hogy kár éri miattuk. Csak egy szabad, a szabályoktól személyesen nem érintett aktor – érvel Sachs – rendelkezik annyi „természetes ítélőerővel", hogy egy szabályrendszer értelmes és célszerű voltát – benne közvetlen kapcsolatban kell lennie spontaneitásnak és műérzéknek – képes legyen éles szemmel és elfogulatlanul felülvizsgálni. Ezért Sachs javaslata feltételezi, hogy a „végső döntési kompetencia" a népet illeti meg; ez pedig együtt jár azzal, hogy a nép a kételkedést tekintve mindig fölényben van a mesterekkel szemben, szakképzettebb és ítéletét tekintve jobban legitimált, s ez a „legitimációs előny" nemcsak a művészeti produkcióra vonatkozik, hanem egyszersmind a közösség demokratikus berendezkedésére és rendjére is érvényes.

Jelezve azt az emfatikus népfogalmat, amelyet Wagner a „zürichi művészeti írásokban" fejtett ki és adott elő,[52] a nép a *Mesterdalnokok*ban úgy jelenik meg, mint produktív rezonátor, amely nélkül a művészet elvesztené esztétikai és szociális vonatkozását. Pontosan azon koncepció értelmében, amelyet Wagner részletesen a *Das Kunstwerk der Zukunft*ban fejtett ki, a nép a *Mesterdalnokok*ban „a műalkotás meghatározó ereje" (die bedingende Kraft für das Kunstwerk),[53] ami legkésőbb az ünnepi mezőn akkor bizonyosodik be, amikor ez a nép kimondja ítéletét Beckmesserről is és Waltherről is. Habár kollektív szereplőként a „nép" a maga egészében ritkán lép színre – legtöbbször inkább egyfajta kollektív rezonátortestként szerepel, például a mű elején, a templomi jelenetben[54] vagy az ünnepi mező-jelenet elején;[55] a veszekedési

52 Vö. Wagner: *Das Kunstwerk*... i. m. 53. sk. Ehhez összefoglalóbban Udo Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*. Második kiadás. Stuttgart–Weimar: 2004, 230. sk.

53 Wagner: *Das Kunstwerk*... i. m. 47.

54 Első felvonás, első jelenet.

55 Harmadik felvonás, ötödik jelenet.

jelenet elején[56] már kivétel –; mégis a nép az egész cselekmény reflexív vonatkozási pontja, amennyiben az egész cselekmény az esztétikai „Nürnberg-modell" alapvető mozzanataira vonatkozik. És a nép virtuálisan erős pozíciója emlékeztet azokra az erős megfogalmazásokra, amelyeket Wagner még késői éveiben is használt, amikor azt írta, hogy a nép fogalmában számára „elvként egy szociális–politikai eszmény is megvilágosodott", és hogy „e szerint az elv szerint a *népet* a történelem előtti ősközösség egyedülálló produktivitásának értelmében fogtam fel, s úgy gondoltam, hogy ez az elv mint a jövő közösségi lényege a legtökéletesebb mértékben újra alakot ölt".[57]

Az érvényben lévő szabályok külső ellenőreként azonban a nép szükségképpen szoros kommunikációs kapcsolatba lép azzal, ami ellenőrzésre szorul, s ítéletnek és cselekvésnek ebben a váltakozásában a mű alkotója és fogyasztója közötti szigorú szerepmegosztás korlátozottá válik, sőt a mű végén, az ünnepi mezőn, tendenciáját tekintve éppenséggel megszűnik. Egyszerű meggondolásból következik ez: aki a szabályokat abból a szempontból kontrollálja, hogy megfelelők-e, az maga is részese lesz meghatározásuknak, s így – legalábbis közvetve – e szabályok produktumát is meghatározza. A meghatározásban való ilyen részesség mindamellett nem lehet tetszőleges vagy önkényes; „csatlakozásra képesnek" kell lennie, vagyis abba kell belebocsájtkoznia, ami adott, hogy aztán abból alapozza meg az újat. Így tehát a „tabulatúra" minden reform kiindulópontja lesz, s ideális esetben e „tabulatúra" megváltoztatásának a kialkudása, ez a mesterek és a nép között végbemenő alkufolyamat az interaktív kommunikáció formája lenne, ahogyan ezt az összművészeti alkotás wagneri koncepciója tervezi.[58]

A második eljárás: a szabályok belső kontroll útján történő ellenőrzése lényegében abban áll, hogy Walthernek, aki még nem mester, és aki a mesterdal szabályait csak felületesen ismeri, „versenydalával" próbára kell tennie az eddigi művészetet. Mint Wagner zenedrámáinak számos alakja, Walther is kívülálló: a mesterdalnokszokásoktól és -szabályoktól nem terhelten érkezik Nürnbergbe, birtokáról a művészet kedvéért lemondva szeretne részt venni a versenyen; a díjra nem önállóan pályázik, hanem azért, mert ezt a „díjat" – Évát – szereti. Tehát művészi tevékenységének motívuma a szerelem, mely Wagnernél mindig is metafora: a hatalom, a politika, a társadalom, mindenféle-fajta represszív hatalomgyakorlás ellenpólusának jelzésére szolgál; ennek megfelelően Walther művészete látszólag kivonja magát a mesterdalnokszabályok érvénye alól. Dala látszatra spontán, mintha csak a természetet fülelte volna ki:

Was einst in langer Wintersnacht
das alte Buch mir kundgemacht,
das schallte laut in Waldespracht,
das hört' ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid'
da lernt' ich auch das Singen.[59]

56 Második felvonás, hetedik jelenet.
57 Richard Wagner: *Bevezetés a GSD harmadik és negyedik kötetéhez.* In: GSD. 3. kötet, 5.
58 Erről részletesebben: Bermbach: i. m. Második kiadás, 209. skk.
59 Első felvonás, harmadik jelenet.

(Amit egykor, hosszú téli éjszakán a régi könyv regélt, azt hangos szóval zúgta most az erdei lomb, az zengett tisztán fülemben: az erdőben, ahol madárszó hallik, énekelni ott tanultam!)

Walther számára a művészet elsősorban természetélményekre adott emocionális reakció; mindenesetre nem teljesen formátlan valami, hiszen Walther úgy hivatkozik Walter von der Vogelweidére, mint tanítómesterére. Ám dalának formája nem a nürnbergi énekiskolában megszokott forma; az ő szabályfogalma eltér a mesterdalnokok szabályfogalmától. Sachs nyomban felismeri ezt, amikor így vélekedik:

Des Ritters Lied und Weise,
sie fand ich neu, doch nicht verwirrt:
verließ er unsre Gleise,
schritt er doch fest und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach euer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf![60]

(A lovag dalát s dallamát újszerűnek éreztem, de nem zavarosnak: elhagyta bár az általunk járt utat, ám biztos léptekkel haladt tova, magabiztosan. Ha szabályokkal akarjátok mérlegelni azt, aminek menete más, mint amit megszoktatok, akkor felejtsétek el saját nyomvonalatokat, és derítsétek fel a hallott dal szabályait!)

E szavakban az a meggyőződés fogalmazódik meg, hogy az esztétikai szabályok mindig azokat a történeti feltételeket fejezik ki, amelyek között létrejöttek és érvényesek,[61] hogy bár közvetlenül az alkotói aktusból születnek, de nem az alkotó kénye-kedve szerint. Mert egy esztétikai szabályokból kisarjadt műalkotásnak arra is szüksége van, hogy befogadják, s ezért ezek a szabályok a befogadó számára beláthatók, elfogadhatók kell, hogy legyenek. Ez pedig azt jelenti, hogy a művészetnek társadalmilag meghatározható hellyel kell rendelkeznie, mert különben mondanivalója nem érthető, befogadása veszélyeztetett. És az esztétikának, a politikának és a társadalomnak ez az összefüggése természetesen megfordítva is létezik, és úgy is értelmezhető, hogy az esztétikai tapasztalatból a társadalmi és politikai tapasztalatra következtetünk. A *Mesterdalnokok* példájánál maradva mindez a következőket jelenti: a mestercéh laza, asszociációszerű szervezete és az esztétikai produkciónak „tabulatúra" által rögzített szabályai mint az új csoporttagok kooptálásának a „tabulatúrával" adott eljárásmódja egyrészt, a szabályok állandó felülvizsgálata mint a szociális megfelelőségre való kooptálás másrészt – ezek a Wagner által emlegetett „esztétikai világrend"[62] központi alapelemei. Ezekkel az elemekkel a *Mesterdalnokok*ban nagy vonásokban szerkezetileg egy repressziótól

60 Uott

61 Vö. Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners* (Richard Wagner színháza). Stuttgart: 1982, 214.

62 Richard Wagner: *Heldentum und Christentum* (Hősiesség és kereszténység). In: GSD. 10. kötet, 284.

mentes, önmagát kiegészítő és helyesbítő s ilyen módon magát továbbfejlesztő közösség modellje körvonalazódik. Ez egy olyan közösségnek, nem: *társadalomnak*[63] a koncepciója, amely nem explicit módon politikai szabályokban találja meg a maga konstitutív elemeit – oly szabályokban, amelyeket egyszersmind mint szociális szabályokat kell értelmezni. Ez az opera végén válik érthetővé, amikor az „esztétikai világrend" teátrális értelemben beteljesül, amikor az életet irányító művészet utópiája a színpadon szcenikusan megelevenedik.

VI.

Mielőtt azonban ez a beteljesülés az ünnepi mezőn létrejöhetne, egy további feltételnek kell teljesülnie; ez a feltétel a közvetítés a mesterdalnokok és a nép között, azok között, akik az egyik oldalon a szabályokat adják és továbbadják, a másik oldalon a szabályokat ellenőrzik, elfogadják vagy helyesbítik. Ennek a közvetítésnek a feladatát, amely nyilvánvalóan nem spontán és direkt, Sachs végzi el, akiről Wagner azt mondta: ő „a művészileg alkotó népszellem végső megjelenése".[64] A *Mesterdalnokok*ban Sachs személyesíti meg a közvetítés elvét, a közvetítését hagyomány és újítás, élet és művészet között, Walther, a nép és a mesterek között. „Ein Schuster in seinem Laden zieht an des Wahnes Faden" (Boltjában egy suszter húz egyet a megszállottság fonalán)[65], mondja Sachs magáról, és ezzel saját közbülső helyzetét jellemzi, azt az intermediális helyzetet, amelyet drezdai írásaiban Wagner újra és újra a költő feladatával és szerepével kapcsolt össze. Lévén suszter is meg költő is, Sachs a maga személyében egyesíti azt, amit Wagner „a jövő műalkotása" alapelveként megfogalmazott.

> A legtermészetesebb és legigazabb ösztön kizárólagos forrása az életből a műalkotásba áttörő vágyban nyilvánul meg, mert ez a vágy arra irányul, hogy azt, ami az életben öntudatlan, önkéntelen, szükségszerű módon érthetővé tegyük. Az érthetővé tétel vágya azonban egy közösséget feltételez. Az egoista nem vágyik arra, hogy megértsék. Csakis a közösségi életből törhet elő az a vágy, hogy ez az élet a műalkotásban tárgyiasulva értelmet kapjon.[66]

Mivel Sachs felfogása szerint a mesterség és a költészet, tehát az élet és a művészet nincs egymástól különválasztva, mivel a suszterköltő Walther dalában megérzi az egyébként különválasztott szférák egységét, azért védi, sőt nagyon értékeli ezt a dalt, s igyekszik a mesterekkel megértetni ezt az értékelést. Ám Walther dala ugyanakkor az érzések felgerjedését kifejezve megsérti a mesterek szabályait; e szabályok pedig nemcsak a művészeti produkció szabályai, hanem egyben egy költőileg irányított közösség strukturális előlegzései is. Ezért ezt a mesterdalt Sachs nem akceptálhatja minden fenntartás nélkül. Waltherrel folytatott beszélge-

63 A kettő különbségéhez vö. Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Közösség és társadalom). Berlin: 1887.

64 Wagner: *Eine Mittheilung...* i. m. 284.

65 Harmadik felvonás, első jelenet: a Wahn-monológ.

66 Wagner: *Das Kunstwerk...* i. m. 162. sk.

téseiben jellemző módon nem esztétikai, hanem szociális érvvel indokolja esztétikai fenntartását.

Eu'r Lied, das hat ihnen bang gemacht;
und das mit Recht: denn wohlbedacht,
mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
doch für liebseligen Ehestand
man andre Wort' und Weisen fand.[67]

(Dalától megijedtek, és joggal, mert gondoljuk csak meg: ily költői és szerelmes tűzzel lánykák fejét szokás elcsavarni; ám ha boldog házasság a célunk, más szavakat és dallamokat keresünk.)

A szabályok nélküli művészet, így szól ennek az érvelésnek az üzenete, a másik ember személyi integritásának megsértéséhez, fontos társadalmi konvenciók semmibe vételéhez, a közösség felbomlasztásához vezet; a közösség pedig az esztétikai tapasztalás előfeltétele. A minden szabály nélküli művészet annak a Wagner által említett egoistának a produktuma, aki mit sem ad arra, hogy másokkal is megértesse magát. Ám Sachs számára – és Wagner számára is – a jövő művészete a közösség talajából hajt ki, s ezért nem nélkülözheti a strukturáló formát – ha nem is az egyszer s mindenkorra megállapított, változtathatatlan formát, de a forma elvi szükségességének, s így annak a ténynek elismerését, hogy forma nélkül nem létezik művészet. Sachs ezért tanácsolja:

Die Meisterregeln lernt beizeiten,
daß sie getreulich euch geleiten
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
mit holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt ins Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt![68]

(Tanulja csak meg jó időben a mesterdal szabályait! Egy életen át elkísérik majd; segítenek megőrizni, hogy amit ifjú éveiben a tavasz s a szerelem észrevétlen, szelíd ösztönzéssel szíve mélyére rejtett, el ne veszítse soha többé!)

Ám a Walther további kérdésére – „Wie fang ich nach der Regel an?" Hogyan fogjak bele a szabályt követve? – adott egyértelmű válasz – „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann"[69] – csak látszólag ellentétes ezzel a tanáccsal, inkább kiegészíti azt. Válaszával Sachs ama megújulás szükségességére utal, amelyet nem akadályozhat meg a hagyományhoz való ragaszkodás. Szép példája ez a Wagnernél mindig megtalálható dialektikus gondolkodásnak.

Az esztétikai alkotás mibenlétével kapcsolatos felismerését Sachs igyekszik minden vonatkozásban továbbadni. Elmagyarázza Walthernek a mesterdal szabályait,

67 Harmadik felvonás, második jelenet.
68 Uott
69 Uott

de nem immanensen esztétikai törvények formájában, hanem a család társadalmi intézményének analógiájára: a két *stollen* (a mesterdal első két szakasza) a férfit és a nőt szimbolizálja, az *abgesang* (a záradék) a két szülő gyermekeit – és itt újra megmutatkozik az esztétikai és a szociális elvek szoros kapcsolata, csaknem teljes összeolvadása. A mestereknek azt tanácsolja, hogy méltányolják a versenydal merészségét, mert fogékonnyá akarja tenni őket a szükségszerű poétikai változtatások iránt. Az ezekkel a változtatásokkal egyetértő népnek azt tanácsolja, hogy ne vesse meg a mesterdal hagyományát. A „tabulatúra" – társadalomelméleti kifejezéssel: a polgárok szervezett önszabályozása – értelmezésében és továbbfejlesztésében Sachs a nagy kommunikátor és interpretátor. Ez a magatartás, amely egyfelől a hagyomány megőrzésében, másfelől az új iránti nyitottságban jut kifejezésre, teszi érthetővé azt is, hogy Sachs már a darab kezdetén szembefordul Beckmesserrel: bár a „merkernek" tulajdonképpen közvetíteni kellene hagyomány és újító akarat között, támogatnia kellene a kreativitást, Beckmesser ebben szánalmasan csődöt mond, mert makacsul és kicsinyes módon ragaszkodik a „tabulatúrában" rögzített hagyományokhoz, s ennek folytán érzéketlen a versenydal poétikai újdonsága iránt.

Sachs persze tisztában van azzal, hogy egy művészközösségen belül az egyes mesterek közötti, valamint a művészek és a nép közötti kommunikáció sohasem marad minden probléma nélküli dolog: könnyen megesik, hogy kudarcot vall, sőt az eredeti szándék ellentétébe csap át. Ezt mutatják a Wahn-monológ[70] tűnődő reflexiói, amelyekben Sachs számot vet a mesterek és a nürnbergi társadalom között elfoglalt helyének ambivalens voltával. Panaszainak tárgya a Wahnban megbúvó romboló erő, amelynek hatására („die Leut' sich quälen und schinden in unnütz toller Wut") az emberek esztelen dühvel gyötrik, kínozzák egymást, az az erő, amely az erőszak kirobbanását okozta, az általános verekedést a második felvonás végén, amikor „Mann, Weib, Gesell' und Kind" – férfi, nő, siheder és gyerek minden ok nélkül egymásnak esett; a közvetítőnek számolnia kell a Wahn ilyesfajta vészjósló oldalával. De a Wahnnak van pozitív oldala is; olyan erő, amely a dolgokat jóra fordítja, amely nemesebb tettekre („ein edler' Werk zu tun") ösztönöz, s amelyet Sachs végül érvényre juttat.

A Wahn a mindenkor bizonytalan jövőre s egyben az esztétikai „Nürnberg-modell" labilis voltára figyelmeztető kulcsszó. Mibenlétét, ambivalens többértelműségét *Über Staat und Religion* (Az államról és a vallásról) című írásában maga Wagner fejtette ki. A Wahn itt azt az egoista késztetést jelöli, amelyről az egyén azt hiszi, hogy legszemélyesebb vágyának kielégítésére szolgál, holott az az egész nemnek is javára válik. És ez a Wahn Wagner szómagyarázata szerint egyszersmind olyan hajtóerő, amely hirtelen destruktívvá tud válni. „Ugyanaz a Wahn, amely az egoista embert a legönfeláldozóbb cselekedetekre készteti, tévútra is vezethet, a köznyugalmat veszélyeztető cselekedeteket, szörnyű zavarokat idézhet elő."[71]

70 Harmadik felvonás, első jelenet.

71 Richard Wagner: *Über Staat und Religion*. In: GSD. 8. kötet 14.; a Wahn fogalmának értelmezése: uott 10. skk.

Wagner okfejtése szerint ez így van a politikai életben is, ahol a Wahn patriotizmusként lép fel, olyasmit követelve a polgártól, amit az csak azért kész teljesíteni, mivel az uralkodó személyén át azonosulni tud az állammal. Annak az elképzelésnek pedig, hogy a polgár ilyen módon azonosul a maga közösségével, alapja Wagner azon meggyőződése, hogy absztrakt intézmények képtelenek elegendő szociális integráló erő kifejtésére, hogy az intézményeknek egy szimbolikusan megemelt személyre van szükségük, aki ezt az integrációt meg tudja teremteni. Ezért a király az integráció és az azonosulás megtestesítőjévé válik, akinek az államban a partikuláris érdekek fölött kell állnia, hogy így „élettel teli összekötőkapocs lehessen az állam ideális és reális irányzata között."[72] A *Mesterdalnokok*ban ez a nehéz feladat vár Sachsra; funkcióját tekintve ő egyfajta „művészkirály", aki minden megingása ellenére végül mindenki megelégedésére látja el tisztét: integratív kommunikátor.

VII.

A *Mesterdalnokok* zárójelenete egybekapcsolja az „esztétikai világrend" valamennyi a műben eddig exponált elemét. Az ünnepi réten gyülekezik a céhek kötelékében vagy szabad csoportokban felvonuló nép; jönnek a „tabulatúra" képviselői, a mesterek; megjelenik Walther és esztétikai ellenlábasa, Beckmesser. Wagner úgy vázolja fel ezt a záróképet, hogy az egy társadalmi–politikai utópia látomásaként fogható fel. Ez a kép azoknak az antik tapasztalatoknak a leírására emlékeztet, amelyek a görög poliszban felmerült gyakorlati–politikai problémák kultikus–színházi megjelenítésével kapcsolatosak, s a színháznak a régi görögök politikai életében játszott társadalmi szerepére emlékeztetnek. Ez az emlékeztetés ugyanakkor érthetővé teszi azt is, hogy Wagner a német társadalom jövőjét illetően milyen reményeket fűzött a művészet új meghatározásához. A párhuzamosság szemmel látható. A *Die Kunst und die Revolution* ide vonatkozó helyén ez olvasható:

> Ez a nép (értsd: a görögök) a népgyűlésről, a bíróságokról, a földekről, a hajókról, a katonai táborokból, a legtávolibb vidékekről özönlött a színházba, [...] hogy szembesüljön a hatalmas műalkotással, hogy megértse önmagát, tulajdon tevékeny életét, hogy a legbensőbb egységbe forrjon a maga lényegével, közösségével, istenével..."[73]

Nos, a nürnbergi nép is özönlik; az összejövetel helyszíne viszont az ünnepi rét, ez a mintegy *extra muros*, a természetbe áttett amfiteátrum, ez a természeti állapotban leledző Bayreuth, az összejövetel célja pedig megfelel a Wagner által a görögök példáján leírt célnak: a nép aktívan részt akar venni a művészet keletkezésének folyamatában, hogy ezzel a részvétellel „megértse önmagát", ami azt is jelenti, hogy maga is alkotó legyen, hogy interpretálni és esztétikailag beteljesülni lássa saját élete szabályait. Aminek nyilvánvalóan a hagyományhoz kapcsolódva kell megtörténnie: mert a minden jelenlevő által énekelt felszólítás: „Wach'auf, es nahet gen den Tag" – „serkenj fel, közeleg a nap"[74] – egy reformációs dal szövege,

72 Richard Wagner: *Deutsche Kunst und deutsche Politik*. In: GSD. 8. kötet 110.

73 Wagner: *Die Kunst...* i. m. 11.

74 Harmadik felvonás, ötödik jelenet.

amelyet Wagner – szokása ellenére – változatlan szöveggel vett át a történeti Hans Sachstól. Maga a dal két dologra utal: egyfelől arra, hogy a régit az újba beleágyazva kell átvenni, teljesen Sachs mester értelmezésében: „Es klang so alt, und war doch so neu" – „régiesen hangzott, és mégis annyira új volt",[75] másfelől arra, hogy ezt az újat most úgy várják, mint a művészet és az élet túl szigorúan vett szabályairól való esztétikai és politikai–szociális felszabadulás aktusát. Így ez a kórus – hódolat Sachs és a sachsi művészet- és életfelfogás előtt, egyszersmind a színpadon lévő szereplőkhöz és a hallgatókhoz intézett felszólítás, mindenkihez szóló, a jövő iránti nyitottságra intő szózat, amelyben a kezdetekre való emlékeztetés a sikeres önmeghatározás előfeltétele kell, hogy legyen.

Amit azután az egybegyűlt nép átél, és amiben közreműködik, az pontosan megfelel ezeknek a darabban addig kialakult várakozásoknak – és teljesíti azokat a kívánalmakat, amelyeket Sachs a darab kezdetén a „szabályzat" felülvizsgálatával kapcsolatban megfogalmazott, s amelyeknek ő maga akkor még nem tudott érvényt szerezni. Ebben az összefüggésben kerül éles megvilágításba Beckmesser fellépése és alakja is. Beckmesser az ünnepi mezőn nem kritikusként jelenik meg, jóllehet egyébként igencsak kritikus elme, hanem művészként, aki szeretné elnyerni a győztesnek járó díjat. Ám saját szerzemény helyett olyan dalt ad elő, amely Walthertől származik, aki korábban Sachs cipészműhelyében gyakorolta azt; Walther rögtönzött dalát Sachs lejegyezte és Beckmesser egy óvatlan pillanatban magához vette. Sachs ugyan később nekiadja ezt a dalt, miután Beckmesser a zsebébe rejtett dalszöveget újra előveszi, és a suszternek megmutatja. Mindamellett ez ő számára idegen dal marad, amelynek formáját és tartalmát nyilván nem igazán érti, s így előadása groteszk és sikertelen. De igazában nem a dal megértésére való képtelenség, nem a félreértés az oka Beckmesser kudarcának, jóllehet a teljesen balszerencsés előadás következtében a nyílt színen ez lehet a látszat. A voltaképpeni ok abban rejlik, hogy Beckmesser lopott szöveggel és dallammal próbálkozik. Az eltulajdonított holmival ügyködő művészet azonban nem tekinthető a művész saját életére és élettapasztalataira reflektáló, maga alkotta művészetnek: nem hiteles művészet. Amit Beckmesser az ünnepi réten előad, az ennélfogva egyfajta elidegenedés terméke, s ezért talán nem is véletlen, hogy Wagner éppen egy hivatalos személyt ítél művészként kudarcra, olyan személyt, aki városi írnokként még a leginkább kelthet egy politikai – és ezért túlhaladott – renddel kapcsolatos képzettársításokat. Lopott művészet: ezen a tényen, amely Beckmesser mindent eldöntő fogyatékosságát jelzi Waltherrel szemben, még azok a jószándékú mentési kísérletek sem segítenek, amelyek azt akarják elhitetni, hogy a 20. század művészeti tapasztalatainak távlatából az, amit Beckmesser előad, „szóalkotását tekintve megelőzi korát, [...] a szöveget kísérő zene pedig messze túlhaladja Stolzing versenydalának merészségét".[76] Az ilyen interpretáció nem veszi tekintetbe Wagner azon intencióját, amelyet a zürichi művészeti írásokban újra és új-

75 Második felvonás, harmadik jelenet.

76 Walter Jens: „Ehrenrettung eines Kritikers: Sixtus Beckmesser." In: Csampai–Holland (Hg): *Richard Wagner*... i. m. 253.

ra nyomatékosan hangsúlyozott, hogy az a művészet, amely nem a népből jön, nem lehet hiteles, az csak az igazi művészi alkotások torzképe lehet. Így aztán csak az lehet következetes, ha Beckmesser, miután csalása kiderült, elhagyja a dalnokverseny helyszínét és eltűnik a tömegben. Mert azok között, akik saját maguk elé tűzött szabályok szerint művelik művészetüket, neki már semmi keresnivalója.[77]

Ezzel szemben Walther dala közben a nép egy olyan közvetlen érzésből feltörő műalkotás hallgatója és részvevője, amely egyfelől a mesterdal adott szabályaihoz igazodik, másfelől viszont saját logikáját követve az önmaga által megszabott keretek között mozog – maradéktalanul megfelelve a Sachshoz intézett kérdésnek – „Wie fang' ich nach der Regel an", „hogyan kezdjem el a szabályt követve" – és a Sachs által adott válasznak: „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann" – „Ön állítja fel, majd követi (a szabályt)."[78] Mert a versenydalt Walther nem abban az eredeti alakban adja elő, ahogyan első ízben énekelte Sachs műhelyében, hanem variálja azt, az adott pillanatból kiindulva formálja meg.[79] Témáját, az élet és a művészet kibékülését magában a szövegben is mint e kibékülés fokozatos megtalálásának útját írja le, a zene pedig a szöveggel együtt halad a keresésnek és a megtalálásnak ezen az útján. Ahogyan a nép is ezt az utat követi, kezdetben csodálkozással, azután növekvő egyetértéssel és beleéléssel hallgatva Walther énekét.

Ha Wagner az összművészeti alkotás teóriájában az alkotóművész és a művészet fogyasztója közötti különbség megszüntetését tűzte ki célul, ha abban reménykedett, hogy egyszer majd eljön egy olyan állapot, amikor a hallgatók közvetlenül és aktívan részt tudnak venni egy műalkotás érzékivé és tárgyivá tételének folyamatában, akkor ez a látomás itt a versenydal időtartamára színpadi formát ölt. Walther előadásában való aktív részvételével a nép pontosan ilyen állapotba éli bele magát.

So hold und traut, wie fern es schwebt;
doch ist es grad', als ob man selber alles miterlebt!

(Oly szépséges és meghitt, mintha távolban lebegne, s mégis olyan, mintha mindezt magunk is átélnénk!)

Ami itt színre kerül, az „az értelem érzelemmé válása"[80] elv, Wagnernek az a gyakran félreértett központi elképzelése, amely szerint az élet és a művészet valósága csupán az érzelem szintetizáló munkája révén válhat érzékelhetővé, olyan munka révén, amely mindazonáltal feltételezi az értelem tevékenységét is. Wagner újra és újra utalt arra, hogy a műalkotás, amennyiben az élet alakítására tart

77 Az utóbbi évtizedekben számos rendezésben – még ma is – az látható, hogy Beckmessert a darab végén, legtöbbször még Sachs zárómonológja előtt visszavezetik a mesterek közé (gyakran éppen Sachs teszi ezt), s azok újra maguk közé fogadják őt. Ez bizonyára jószándékú elgondolás a békés vég érdekében, ám merőben ellentétes Wagner szándékával, műeszméjével és művészetfogalmával. Mert aki nem képes saját, de a néptől sem idegen mű megalkotására, az nem tartozhat a mesterek közé.

78 Harmadik felvonás, második jelenet.

79 V. ö. Stefan Kunze: *Der Kunstbegriff Richard Wagners* (Richard Wagner művészetfogalma). Regensburg: 1938, 196.

80 Wagner: *Oper und Drama*. i. m. 78. Erről részletesebben: Bernbach: i. m. 202.

igényt, éppenséggel az értelem és az érzelem egymásrautaltságából él. Hangsúlyozta, hogy egy zenedráma érzelmi megközelítéséhez – annak érdekében, hogy a mű befogadása egyáltalán lehetővé váljék – a dráma előfeltevéseinek megértésére van szükség. Ha tehát a nép az ünnepi réten átéli és átérzi a versenydal keletkezését, akkor implicit módon ennek a költészetnek „szabályai" is feltárulnak, s velük együtt olyasmi is, amit az értelem tevékenysége hoz létre. Csakis ezeknek a mintegy az adott szituációban és az adott szituációból létrejövő szabályoknak az átérzése révén tudja ez a nép az így született költemény újszerűségét emocionálisan befogadni, tud abban feloldódni, anélkül hogy elvesznék benne. „A drámában az érzés révén kell tudókká válnunk. Az értelem csak akkor mondja nekünk: ez így van, ha az érzelem kimondta: ennek így kell lennie."[81] Wagner így írja le ezt a folyamatot, s ezzel nem valamiféle bárgyú érzelmességre gondol, hanem művészet és élet, természet és közösség, individuum és általánosság összhangjának azon érzésére, amely az esztétikai tapasztalat intellektuális átérzéséből fakad – Sachsszal szólva: egyfajta Wahrtraumdeutereira,[82] az álomban felsejlő igazság, „des Menschen wahrster Wahn", az emberben rejlő „legigazabb Wahn" kifejtésére.

A művészetnek mint minden élet legfőbb, voltaképpeni középpontjának az ünnepe, egy Walther által megénekelt, a nép által elfogadott és a mesterek által osztott művészet- és műalkotás-központú életfelfogás látomása: ez egyesíti az ünnepi réten egybegyűlteket. „Parnasszus és Édenkert"[83] most egymásba olvad, és ezért végül a Pogner által kitűzött díj – Éva – már nem is díj. Aki magában egyesíti a szerelmet, az életet és a művészetet, az természetes módon, mintegy kényszer nélkül tehet szert erre az egységre: Éva mindig is tudta ezt – ezért is fogadta el ellenvetés nélkül, hogy ő legyen a versenyben győztes, a legjobb énekes „díja"; Walther mindig is sejtette ezt – ezért is ment bele, hogy részt vegyen az énekversenyen, elfogadva a neki nem kedvező szabályokat; Sachs ennek a tudásnak és ennek a sejtésnek egyengette az útját; a nép Walthernek ítélve oda a díjat mindezt megerősítette; végül a mesterek mindent szentesítettek. Hogy Walther a darab végén fellázad, mert úgy véli, hogy sikere után nincs szüksége a dalnokcéhbe való felvételre, az Sachsnak jó alkalmat ad arra, hogy nagy zárómonológjában összefoglalja a *Mesterdalnokok* – és vele a wagneri politikai–esztétikai gondolkodás – lényegét, a mindenkinek szóló, megszívlelendő figyelmeztetést: nem merülhet feledésbe, hogy a művészet – mindenkor továbbfejlesztendő szabályaival egyetemben – mindent eldöntő dolog, hogy ahol a politika és a társadalom csődöt mond, ott éppenséggel a művészetnek kell helytállnia, az élet alakítására igényt tartania. És a nürnbergi emberek megértik ezt az üzenetet; mert „a Sachsot köszöntő nép a maga hősében önmagát ünnepli. Sachs viszont az őt ért megtiszteltetést áthárítja a mesterekere és a művészetre..."[84]

81 Uott

82 Harmadik felvonás, második jelenet.

83 Vö. Hans Mayer: „Parnaß und Paradies. Gedanken zu den Meistersingern." In: *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute.* Katalog zur Austellung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg: 1981, 53. skk.

84 Wapnewski: *Die Meistersinger...* i. m. 325.

VIII.

> A *Mesterdalnokok* kidolgozásában és előadásában – azt akartam, hogy a mű ősbemutatója éppen Nürnbergben legyen – az a szándék vezérelt, hogy a német közönségnek – az eleddig csak kontár módon megrajzolt képmás helyett – a maga igazi természetéről adjak képet, s abban reménykedtem, hogy a német polgárság nemesebb és jobbik részének szívében viszonzásra számíthatok.

Ezt írta Wagner a *Bayreuther Blätter*ben 1879-ben megjelent, *Wollen wir hoffen?* (Reméljünk?) című tanulmányában.[85] Ebben az írásában ugyanakkor határozottan leszögezi:

> Minden kerülőút ellenére rendületlenül visszatérek harminc évvel ezelőtt felvázolt, a művészet és az élet viszonyával kapcsolatos gondolataimhoz, amikor nyíltan kijelentem: eddigi élettapasztalataim semmit sem tudtak változtatni egykori gondolataim leggorombább módon őszinte kifejezésén.[86]

Wagner itt visszatekint, és nyomatékosítja régi szándékát: a *Mesterdalnokok*ban egy eljövendő közösséggel kapcsolatos látomását akarta körvonalazni, amely közösségben minden szociális és politikai, valamint minden vallási erőfeszítés kudarca után a művészet alapozza meg az emberek szocializációját, amelyben az „esztétikai világrend" válhat az igazi élethez visszatérő német polgárság magatartásának alapjává. A mű zárósorait olvasva nem feledkezhetünk meg erről a szándékról. Mert nincs még egy olyan passzus Wagner drámaszövegei között, amely annyi félreértésre, annyi szélsőségesen nacionalista értelmezésre adott volna alkalmat, mint a zárómonológ – pedig ennek intenciója, ha Wagner esztétikai elképzeléseinek figyelembevételével olvassuk, mindössze az, hogy a művészetet elsőbbség illeti meg mindenféle politikával, így mindenféle politikai kisajátítással szemben.

Az ilyen interpretáció mellett szól, hogy a híres végszavakat:

> *Zerging' in Dunst*
> *das Heil'ge Röm'sche Reich,*
> *uns bliebe gleich*
> *die heil'ge deutsche Kunst!*[87]

(Ha szét is foszlik a Szent Római Birodalom, nekünk maradjon meg a szent német művészet!)

Wagner már az 1845-ös első vázlatban papírra vetette, csaknem szóról szóra azonos megfogalmazásban: „Zerging das heil'ge römische Reich in Dunst uns bliebe noch die heil'ge deutsche Kunst."[88] Mivel a mű eszméjét fejezik ki pregnáns formában, ezek a verssorok minden változtatás ellenére ugyanazok maradtak – ami a wagneri gondolkodásnak a drezdai napoktól csaknem a császári birodalom

85 Richard Wagner: *Wollen wir hoffen?* In: GSD. 10. kötet 119. sk.

86 Uott 121.

87 Harmadik felvonás, ötödik jelenet.

88 Vö. Richard Wagner: *Erster Entwurf* (Az első vázlat). In: Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M: 1983, 4. kötet 236.

alapításáig tartó, imponáló folyamatosságát bizonyítja. A monológnak még az 1862-es szövege is ezt a vonalat követi és megbékítő utópiával ér véget:

Was wollt ihr von den Meistern mehr?
Verliebt und Sanges voll wie Ihr
kommen nicht oft uns Junker hier
von ihren Burgen und Staufen
nach Nürnberg hergelaufen:
vor ihrer Lieb' und Fangbegier
das Volk oft mußten scharen wir;
und findet sich das in Haufen,
gewöhnt sich's leicht ans Raufen:
Gewerke, Gilden und Zünfte
Hatten üble Zusammenkünfte
(wie sich's auf gewissen Gassen
noch neulich hat merken lassen!).
In der Meistersinger trauter Zunft
Kamen die Zünft' immer wieder zur Vernunft.
Dicht und fest
An ihr so leicht sich nicht rütteln läßt;
Aufgespart
Ist Euren Enkeln, was sie bewahrt.
Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,
zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch, -
Laßt ab vom Kampf!
Nicht Donnerbüchs' noch Pulverdampf
macht wieder dicht, was nur noch Hauch!
Ehrt eure deutschen Meister...[89]

(Mit kíván a mesterektől még? Szerelemittasan és dalokkal teli, mint Ön, kevés nemes úrfi kel útra, hogy várából, az udvarból ide, Nürnbergbe nyargaljon; szerelmi vágyuk és zsákmányéhségük láttán gyakran kényszerültünk rá, hogy céhekbe tömörítsük a népet. Tömegben persze nem ritka a dulakodás; ilyenkor megesik, hogy céhek, egyletek, baráti csoportok verekednek össze (ahogyan ezt egyikmásik utcában a minap is láthattuk). A derék mesterdalnokcéh aztán észhez téríti a civakodó feleket. Ha szorosan és szilárdan zárja sorait a nép, egykönnyen nem támad felfordulás; amit pedig a mesterdalnokcéh megőriz, annak az unokák is hasznát látják. Ha pedig lankad, széthull, köddé foszlik némely avítt szokás, kár erőltetni a harcot. Nem mordályok dörgése, nem lőporfüst teszi újra szilárddá azt, ami már csak ködbe foszló pára. Becsülje hát meg német mestereit...)

Ezt a szöveget Wagner felesége, Cosima kérésére a vele folytatott hosszas vita után [90] kihagyta, majd a következő sorokkal cserélte fel:

89 Uott 222.

90 Vö. Richard Graf Du Mulin Eckart: *Ein Lebens- und Charakterbild.* I. kötet. Berlin: 1929, 333. A szerző itt idézi Cosima II. Lajoshoz írt levelét, amelyben Cosima közli: egy egész napon át vitatkozott Wagnerrel a *Mesterdalnokok* befejezéséről, míg végül elérte, hogy éjjel 2 és 3 óra között az ő javaslatai alapján megfogalmazódott a végleges szöveg.

Habt acht! Uns dräuen üble Streich':
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst mehr bald sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land.[91]

(Jól vigyázz! Ravasz cselvetés fenyeget bennünket: idegen hatalmak osztják meg a német népet és a birodalmat; hamarosan nem lesz olyan fejedelem, akit népe megért; fejedelmeink idegen szellemet, idegen limlomot plántálnak a német népbe.)

Lehet, hogy ezekkel az új záró verssorokkal Cosima politikailag mást akart, mint Wagner; lehet, hogy mögéjük egyfajta franciaellenes nacionalista és soviniszta jelentést csúsztatott. A *Mesterdalnokok* zárórésze mindenesetre újra és újra ebben a szellemben hatott a Wagner politikai–esztétikai programját kevéssé ismerő közönségre. Méghozzá az 1867-ben, tehát az opera befejezésének évében közreadott Wagner-írás, a *Deutsche Kunst und deutsche Politik*[92] (Német művészet és német politika) – eredetileg különálló esszék sorozata Fröbel *Süddeutsche Presséjében*, amelynek közlését II. Lajos leállíttatta – a mű kommentárjának, s a felületes olvasó szemében agresszíven franciaellenes pamfletnek tűnt, ami bizonyára nem volt meglepő gondolat ama feszültségek légkörében, amelyek közvetlenül az 1870/71-es háború előtti években a francia–német viszonyokat döntő módon meghatározták. A szóban forgó esszésorozatnak ez a politikai megítélése mindazonáltal hibás, mivel ebben a franciaellenes kifakadásokkal teli írásban Wagnert elsődlegesen „a művészetnek a politikához való viszonya, különösen pedig az a probléma foglalkoztatta, hogy a német művészeti törekvések milyen viszonyban vannak a magasabb rendű politikai értelem felkeltésére irányuló német törekvéssel".[93] Az általános jellegű fejtegetéseknek ebben az összefüggésében érezte úgy, hogy a felszínes és olcsó szórakoztatásnak tartott francia civilizáció morális mélypont, és a német kultúra „leigázásának eszköze", amelyet lényegében a német fejedelmek importáltak Németországba. „Itt pőrén áll szemben egymással az *esprit allemand* és a francia civilizáció: közöttük pedig ott állnak a német fejedelmek",[94] írja Wagner, s megjósolja: az utóbbiakra bukás vár, ha nem adják fel a néptől való kulturális elidegenedésüket, ha továbbra is a francia civilizáció a mintaképük.

Ám túl az ilyen kritikai megjegyzéseken, amelyek az akkor aktuális helyzetben politikailag félreérthetők voltak, ebből az írásból sem hiányoznak a drezdai és a zürichi korszakból származó korai forradalmi esztétika központi elképzelései. Itt is a művészetről és a kultúráról van szó, a korábbi századok nemzeti kultúrtradíciójának újjáéledéséről, valamint arról az elképzelésről, hogy „egy igazi német politika alapvető jellemvonása"[95] a német szellem és mindenekelőtt persze a német

91 Harmadik felvonás, ötödik jelenet.
92 Wagner: *Deutsche Kunst...* i. m. 30. skk.
93 Uott 30. sk.
94 Uott 35.
95 Uott 49. sk.

színház támogatása; az utóbbin minden bizonnyal a színházzal kapcsolatos wagneri elképzelések értendők, mert miként ez a *Was ist deutsch?* (Mi az, hogy német?) című írásában olvasható: „A külső politikai hatalom hanyatlásával, (...) amiben jelenleg a német dicsőség hanyatlását fájlaljuk, kezd kifejlődni az igazi német lényeg."[96] És arról van szó, hogy a szerző szót akar emelni a népből kisugárzó politikai alakító erő mellett, hogy meg akarja értetni: a német egyesületi rendszer (Vereinswesen) sokféleségében „a német ember föderatív szelleme sohasem tagadta meg magát teljesen".[97]

Bármily félreérthető – és a későbbi történeti tapasztalatok távlatából nézve nacionalista előítéletekkel terhelt – az esszésorozat néhány megfogalmazása, egészében véve mégis meglepő kontinuitást mutat a negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején kialakított politikai–esztétikai koncepciókhoz képest, amelyek a *Mesterdalnokok*ban és Sachs zárószózatában is visszatükröződnek.

Ez persze egy későbbi kort nem akadályozott meg abban, hogy az opera eredeti értelmét meghamisítsa, a művet politikai célokra használja fel, és „nemzeti operává" tegye.[98] Wagnernek minden bizonnyal nem állt szándékában, hogy nemzeti operát írjon, a szónak később jócskán kiforgatott értelmében; ő – saját szavait idézve – olyan „vígjátékot" akart írni, amely „valóban egyfajta szatírjátékként kapcsolódhat *Wartburgi énekversenyem*hez, s amely mint *könnyebb műfajú* opera *elősegíti bejutásomat a német színházakba,* meghozva nekem az anyagi sikert".[99]

Ez a szándék, meglehet, kudarcot vallott. Nem vallott viszont kudarcot az a színházi kísérlet, amely a szabad polgárok önkormányzatának utopisztikus modelljét mutatja be, amely még Sachsnak a művet lezáró verssoraiban is tükröződik. Amikor Wagner a *Mesterdalnokok* első vázlatát papírra vetette, egyedül ennek az utópiának a gondolata járt a fejében, s ezt az utópiát, a szöveg minden megváltoztatása és feldolgozása ellenére, szubsztanciáját tekintve sohasem adta fel. Szabad polgárok önkormányzatának víziójával választ akart adni minden politikának a *Ring*ben bekövetkezett kudarcára és végére. Ez a vízió, a benne rejlő minden ambivalenciával és kockázattal együtt, nem egyéb, mint Wagner kitekintése egy új világra. Szabadságvágyát és az új utáni olthatatlan szomjúságát jelzi – esztétikai értelemben és a társadalom vonatkozásában.

Zoltai Dénes fordítása

96 Richard Wagner: *Was ist deutsch?* (1878) In: GSD. 10. kötet 39.

97 Wagner: *Deutsche Kunst*... i. m. 50.

98 A *Mesterdalnokok* recepciótörténetének részletekbe menő feldolgozásával még nem rendelkezünk. Rövidebb utalások találhatók a következő művekben: *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute.* Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg: 1981; Michael Karbaum: *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele 1876–1976.* Regensburg: 1976; Frederic Spotts: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner-Festspiele.* München: 1994; Harald Kisiedu: „Zur politischen Rezeptionsgeschichte der Meistersinger von Nürnberg. Von der Uraufführung bis zum Nationalsozialismus." In: Matthias Viertel (Hg.): *Achtet mir die Meister nur! Die Meistersinger von Nürnberg im Brennpunkt.* Hofgeismar: Evangelische Akademie, 1997, 89. skk.

99 Wagner: *Eine Mittheilung*... i. m. 284.

»QUASI ABSTRAKT«

Der Aufsatz: *Die Meistersinger von Nürnbarg. Poetische Regeln demokratischer Selbstregierung* ist ein Kapitel der Monigraphie von Udo Bermbach (1938): *„Blühendes Leid." Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen.* (Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003, 247–280.) in der Übersetzung von Dénes Zoltai.

Rövídítésjegyzék

Hovánszki Mária tanulmányához

BARTHA	*A XVIII. század magyar dallamai*. Budapest: MTA, 1935
CSOKONAI: *Feljegyzések*	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Orosz Beáta, Szép Beáta. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002
CSOKONAI: *Levelezés*	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999
CSOKONAI: *Tanulmányok*	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Orosz Beáta. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002
EK	*Első katalógus*. Csokonai kiadásra szánt munkáinak 1795-ben összeállított autográf címjegyzéke az MTAKK-ban. Jelzete K 679/II, 27^{r}–30^{v}. Részletes leírását lásd Csokonai: *Költemények 1 (1785–1790)*. S. a. r., a jegyzeteket és a bevezető tanulmányokat írta Szilágyi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975, 208–214.
KODÁLY–GYULAI	*Arany János népdalgyűjteménye*. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952
KK	*Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Költemények 2–5*. Kritikai kiadás, s. a. r., a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Szilágyi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 1988, 1992, 2002
KK *Színművek* 2 (1795–1799)	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Pukánszkyné Kádár Jolán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978
MÁRTON József 1–4.	Márton József: *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái*, 1– 4. kötet. Bécs: 1813 I. kötet: Békaegérhartz. Dorottya II. kötet: Anakreoni Dalok. A' Tavasz III. kötet: Lilla. Ódák IV. kötet: Diétai Magyar Múzsa. Alkalmatosságokra írt versek
Mfj.	Csokonai műfajok szerint összeállított autográf címjegyzéke az MTAKK-ban. Jelzete K 672/II, 17^{r}. Részletes leírását lásd KK I/231–236.
MTAKK	A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára
ÖÉ	*Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*. Kritikai kiadás, jegyzetekkel, s. a. r. Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953
SONKOLY	„Tíz Csokonai vers egykorú dallamának értelmezése." *Könyv és Könyvtár VI*. Debrecen, 1967, 215–227.
STOLL	*A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*. Összeállította Stoll Béla. Budapest: Balassi Kiadó, 2002
ÚK	*Új Katalógus*. Csokonai műveinek részben autográf kéziratos katalógusa 1802 tájáról, az MTAKK-ban. Jelzete K 679/II, 41^{r} – 44^{r}. Részletes leírását lásd KK I/225–230.

Hovánszki Mária

»CSOKONAI-DALLAMOK« ÉS FORRÁSAIK*

BEVEZETÉS

Az alábbi forrásjegyzék a Csokonai digitális-kritikai kiadás előmunkálatainak eredménye. Az énekköltészet sokrétű problematikája az érintett daraboknál több okból is szükségessé tette az egyes szövegekhez tartozó korabeli dallamfeljegyzések (és variánsaik) összegyűjtését. A 18–19. századfordulón keletkezett dallamkövető versek értelmezéséhez mű, alkotó és befogadó szempontjából egyaránt elengedhetetlen a rendelkezésre álló források összehasonlítása. Ezzel mindenekelőtt határozottabban elkülöníthetők a dallamkövető versek a későbbi népszerű megzenésítésektől, másrészt, ha egyazon vers többféle dallammal terjedt, a források összevetése alapján elég komolyan valószínűsíthető, hogy melyik volt a költő (jelen esetben Csokonai) mintája, és melyikre kezdték utólag énekelni a szöveget. Emellett az alkotás folyamatára, illetve Csokonai alkotói módszerére világít rá – az eltérő versrendszerek egymásba fonódását és játékát kiemelve – ugyanannak a dalnak a páros és páratlan lüktetésű lejegyzése.[1] Ezekben a versekben ugyanis a hangsúlyos és időmértékes formák természetes módon kapcsolódnak össze, és akár a hangsúly, akár az időmérték volt a „kiindulópont", a zene súlyai az eredendő lüktetést átértelmezve, illetve megerősítve teszik szimultán jellegűvé a szöveget. Végül a dallamjegyzék a befogadás–terjesztés következményeként a folklorizálódás folyamatát is elénk tárja, amely természetesen a dalok különböző társadalmi– kulturális rétegekre jellemző használatát emeli ki.[2] A készülő digitális-kritikai kiadás a források facsimile közreadásával és megszólaltatásával majdan lehetővé teszi,

* A dolgozat a *Könyv és Könyvtár* 2005-ös számában megjelent *Forrásjegyzék Csokonai dallamkövető verseihez* című tanulmány kibővített és dallamokkal közreadott változata.

1 A páros–páratlan lüktetéssel való játék valószínűleg a proportiós gyakorlat maradványa. Ezzel találkozunk például *A' fekete Pecsét*, *Az utolsó Szerentsétlenség*, vagy a *Búcsúvétel* esetében.

2 A kollégiumokban például Csokonai dalai is több szólamban, a harmóniás éneklés szabályai szerint terjedtek. A bonyolultabb dallamokat a lejegyzések szerint (így *A' Reményhez* verbunkosát) tulajdonképpen a főhangokra egyszerűsítve énekelték. A megszólalásnak és alkalmazásnak ez a módja nyilván egészen másfajta értelmezést kíván, mint amikor a tehetősebb polgárok leánykái vagy Déryné klavír mellett énekelte a költő dalait.

hogy a nyilvánvaló elírásokat javítva különböző olvasatban lássuk és halljuk az énekeket (ami elsősorban a szimultán verselést kiemelő eltérő ritmusértelmezést, illetve variációs dallamívet, -zárlatot jelent).

Csokonai dallamkövető költészete forrását és célját tekintve is több részre osztható. Egyrészt természetesen használta és folytatta a kollégiumi énekkultúra különböző hagyományait – a liturgikus dallamokat éppúgy, mint a populáris, közköltészeti tematikát –, másrészt az érzékenység eszmetörténeti áramlatának hatására az énekelt (lehetőleg klavírral kísért) dalt mint a modern érzésmód tipikus kifejezőjét emelte be költészetébe. Hangsúlyoznunk kell, hogy Csokonai a zene különböző stílusszintjeit mindig a saját helyének megfelelően használta. Így a populáris, népi dallamokra írt énekeit az előzetes szövegtudatra építve[3] kizárólag az ezeket ismerő és elértő diáktársak szórakoztatására szánta,[4] azaz akár iskoladráma dalbetétjének (*Karnyóné, Cultura)*,[5] akár önálló dalnak (*Falataimat elegyes borhajtással...*) komponálta ezeket, sohasem vitte a művelt dámák elé.[6] A muzsikára vonatkozó „hivatalos" megnyilatkozásaiban semmi nyoma annak a „pajzán" Csokonainak, aki a *Karnyóné*ban minden lehetséges módot felhasznált (így a különböző funkciókat hordozó közismert dallamokat is) közönségének megnevettetésére. Az érdemes publikum a nyilvánosság előtt mindig a legkomolyabb szándékkal (erkölcsnemesítés, az időmértékes verselés megkedveltetése) emlegette a (Magyar) Muzsikát, és a művelt, érzékeny dámáknak a külföldi divatos táncdallamok (stájer, lengyel, török stb.) mellett a legmodernebb zeneszerzők (Haydn, Pleyel, Lavotta, Kossovits) érzékeny darabjait szánta. Az *Első Katalógus* (1795; a továbbiakban EK rövidítéssel hivatkozunk rá; részletes bibliográfiai leírását lásd: Rövidítésjegyzék, 330. oldal) bejegyzése szerint – nyilván a későbbi felhasználás szándékával – már pályája elején összegyűjtötte Pleyel, Scheidler, Kellner és Bengráf műveit.[7] 1794 őszén például arról tájékoztatta a *Bétsi Magyar Merkurius* és a *Magyar Hírmondó* Érdemes Olvasó Publikumát, hogy Elegyes Munkái között lesznek „sok Áriák, Me-

3 Előzetes szövegtudaton a korabeli befogadó egy-egy dallamokhoz kötődő szövegemlékezetét értjük, amely gyakran képezte a paródia, humor alapját, hiszen az alkotó ennek ismeretében egy adott szöveghez kötődő, meghatározott funkciót hordozó dallamra (például sirató, lakodalmas) írta az eredeti értelmet felhasználva a dallamhoz eredendően „nem illő" szöveget.

4 Illetve ritkán még népies „helyzetdalként", amint azt a *Szegény Zsuzsi a' táborozáskor* vagy a *Szerelemdal a' tsikóbőrös Kulatcshoz* esetében tette.

5 A Karnyónéban használt dallamok humoráról lásd Hovánszki Mária: „A Karnyóné (vén)asszonycsúfolói az énekköltészeti hagyomány felől." *Debreceni Szemle* 2005/1, 97–105.

6 Ezeket olyannyira nem tartotta „publikusnak", hogy többnyire fel sem vette őket művei lajstromára (sem az iskoladrámáit, sem a fent említett éneket).

7 Az autográf kézirat 30b ívén (MTAKK K 679/II) a következő olvasható: „Az elsőtől [ti. darabtól] fogva a' 24dikig van a' Pleyel Melódiái között. A' 24 fogva a' 31dikig a' Scheidleréji között. A' 32–42-ig van a' Kellneréji között. A' 43–54-ig pedig a' Bengráfei között." A jegyzéket lásd Csokonai: *Költemények 1.* 210–211. Sajnos a hozzáférhető dallamok és a szövegek összevetése alapján (Pleyel, Bengráf) helyesbítenünk kell Szilágyi Ferenc megállapítását, melyszerint a jegyzékben felsorolt darabok mind „musikai koták"-ra készültek volna. Inkább arról lehet szó, hogy a költő (akár muzsikára való átdolgozás, akár rendezés miatt) ezeket a szövegeket a kották között tartotta. Vö. „Még 4 Praenumeránsnak a' Dorottyához nem adódott ki a' Kóta." (Csokonai: *Feljegyzések*, 263.)

nuetto, Stajer, Lengyel, Magyar, Török, 's a' t. Noták, musikai Kótákkal," sőt lesznek benne „Clavirra való Kótázások is";[8] a Dorottya megrendelőinek pedig Clavirra és Énekre alkalmaztatott „rézre metszett nótáit"[9] szándékozta ajándékba adni. Az 1803-ban kiadott *Muzsikális Gyűjteményét*[10] is folytatni akarta – természetesen klavírra átdolgozva az eredetileg hegedűre készült darabokat. Ezzel kapcsolatban írta 1804 februárjában Nagy Gábornak:

> Én, míg tavaszra kelve a' Muzsikus Deákok Rectoriára kiszéllednének, akarnám tőlök a' Lavota' és mások' musicalis Compisitióikat, a' nálok – és egyedűl tsak nálok található Originálokból lekótázni, Clavirhoz alkalmaztatni a' hegedűről és a' hozzájok 's reájok tsináltt Verseimmel a' Bétsben elkezdett Muzsikai Gyűjteményimnek több Heftjeiben kiadni.[11]

Miként azt Csokonai törekvései tisztán tükrözik, általánosan elmondhatjuk, hogy a 18. század végén költőink érzékeny dalköltészete[12] mindenekelőtt annak az üres helynek a betöltésére szolgált, amely a kialakuló műveltebb polgári rétegben a külföldi műdalirodalom nyomán keletkezett.[13] Mivel a magyar nemzetiségű (nyelvű) zeneszerző ritka kivételnek számított a korban,[14] költőink vállalták magukra a zenekedvelők igényeinek kielégítését, amit természetesen a rendelkezésükre álló „irodalmi" eszközökkel oldottak meg. Bár a megzenésített *Lied*et szerették volna pótolni,[15] módszerükben a hazai énekköltészeti hagyományt folytatták. Vagy lefordították, és ritmusában a zenéhez igazították az idegen dalok szövegeit, vagy a régi énekvers szokása szerint az eredeti szövegeket figyelmen kívül hagyva egyenesen dallamra írták verseiket, amelyeket aztán külön nyomtatványokban vagy folyóiratokban jelentettek meg (illetve szerettek volna megjelentetni). Éppen ezért a 18–19. század fordulóján már nemcsak a ritmusában gondosan „kicsinált", dallamokhoz igazított darabokat tekinthetjük dallamkövetőnek, de a külföldi műdalirodalom hatására azokat a „műdalokat" is, amelyekben maga a költő kere-

8 Csokonai: *Feljegyzések*, 236–237.

9 Lásd *A Lilla és a Dorottya dokumentumait*. In: Csokonai: *Feljegyzések*, 256.

10 Ebben *A' Pillangóhoz*t, a *Szemrehányás*t és *A' Reményhez*t Haydn, Stípa és Kossovits egyszerű, modern és divatos, klasszikus és verbunkos melódiáira alkalmazva, erkölcs- és szívnemesítő szándékkal adta ki. (Bécs: 1803.)

11 Csokonai Nagy Gábornak. Debrecen, 1804. febr. 14. In: Csokonai: *Levelezés*, 290.

12 Ennek elméleti tudatossága leginkább Verseghynél figyelhető meg, de a dalköltészetre való utalás és/vagy konkrét kiadási terv szinte minden korabeli literátornál felbukkan.

13 Németországban a 18. század második felétől rengeteg olyan, a műkedvelők számára összeállított album jelent meg, amely billentyűs kísérettel ellátott egyszerű dalokat tartalmazott. A zenekedvelők „műéhsége" ekkor szerencsésen egybeesett a 18. század közepétől fokozatosan egyszerűsödő zenei nyelvezettel. A *Clavier*játék divatjáról lásd Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük (Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800)* című könyvéből (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005) a „Kenner und Liebhaber" fejezetet (117–129.)

14 Lásd Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra." *Muzsika* 1991/ január, 3–14.

15 A német dalgyűjtemények kritikai kiadását lásd Max Friedlaender: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert I–III.* Stuttgart–Berlin: 1902, New York: 1970.

sett utólag a saját szövegéhez dallamot, és azt természetesen (szükség szerint) az adott szöveghez igazította.[16] E kategóriába sorolható minden szerzői szándék szerint dallammal közreadott (illetve ilyen szándékkal készült) szöveg, akár eleve meglévő zenedarabra írta azt a költő, akár utólag igazított valamilyen dallamot már meglévő szöveghez. A szerzői intenciót (és a végeredményt) tekintve ebben az esetben nincs jelentősége dallam vagy szöveg elsődlegességének. A dallamkövető versek közé tehát csak azon utólagos megzenésítések nem kerülnek be, amelyek nem esnek egybe a szövegíró (költő) szándékával.[17]

Csokonai a műdalok írásakor a legmagasabb (esztétikai, zenei) követelményeknek akart megfelelni. „Zeneelméleti" elszólásaiban Rousseau-ra hivatkozott, francia chansonokat másolt ki a Musenalmanachokból,[18] és a legjobb hazai zeneszerzőkkel próbált kapcsolatot teremteni. Hogy mennyire nem a korábbi nótahagyományt kívánta folytatni, illetve, hogy érzékeny dalainál mennyire „megtagadta" a populáris regiszterhez kötődő alkotásmódot, azt nála a műfajjelzések változása is világosan jelzi. Ami ugyanis zenei gyűjteményeinkben a 19. század elejétől *ária*[19] és *dal*[20] finom megkülönböztetését jelentette, az Csokonainál a *dal/óda* műfaj-meghatározás melletti *nota* jelzés elmaradásában mutatkozik meg. A nótautalás ugyanis, amely a dallamkövető versek biztos meghatározó pontja lehetne, gyakran hiányzik a bizonyíthatóan dallamra írt érzékeny énekeinél. Autográf katalógusán például a *Dafnis Hajnalkor*, amelyet Gáti István 1802-ben, mint „esméretes szép Énekre 's Nótára készített" verset méltatott,[21] „csak" *Dal*ként szerepel.[22] Ugyanígy járt el a *Chloé Dafnishoz*, a *Melitesz Rozáliához*, a *Szerelmes Fogadás* vagy a *Szerelmes Panaszok* stb. esetében is. Gyakran egy-egy vers műfajjelölésén belül is megfigyelhető ez a változás. *A' Feredés* „Dal. *Nota.*" meghatározása (Első katalógus, 1795) 1802-re (Új Katalógus)[23] „Originalis *Odá*"-ra, illetve „Originalis *Cantátá*"-ra módosult. A megnevezések ilyetén változása a konkrét forrásjegyzéknél egyenként nyomon követhető. A nótajelzés hiánya mellett jellemző még, hogy gyakran készítette végigkomponált dallamokra szövegeit, s ez rendkívül bonyolult heterometrikus, unikum strófaszerkezetet eredményezett

16 Ilyen, még átalakításra váró darab például a *[Midőn iszom borotskát...]*, ahol a második sor utolsó hangja alatt több szótag maradt beírva. A szöveghez való megfelelő dallam keresésének vagy/és átalakításának szándékáról tanúskodnak Csokonai olyan elszólásai is, mint „Notáját rendbe szedni", „Notájánn igazítani", „Notáját ki tsinálni".

17 Például Spech János, Fusz János vagy gr. Sztáray Mihály Csokonai-megzenésítései.

18 MTAKK K 755. 14^{r}–17^{r} (autográf): öt francia „érzékeny–népies" dal modern lejegyzésben. Az egyik dallam egészen más szöveggel Rousseau *Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs et dous* című dalgyűjteményében (Paris: 1781) is megtalálható.

19 Általában nyugati mintájú, műzenei eredetű, szólóénekre írt hangszerkíséretes darab. Alapvetően nagy ambitusúak, és a 3/8-os, 6/8-os vagy 3/4-es (páratlan) lüktetés jellemzi őket. Később Udvardy János és Színi Károly (1865) ezeket nevezte „nemesi népdaloknak".

20 A korábbi „nota", vagyis magyar dalhagyomány. Általában kis ambitusú, páros lüktetésű darabok.

21 Gáti István: *A' kótából való klavirozás mestersége*. Buda: 1802, reprint 1987, 14.

22 In: *Első katalógus* (1795) – autográf címjegyzék. MTAKK K 679/II. 27^{r}–30^{v}.

23 *Új katalógus* (1802) – részben autográf. MTAKK K 679/II. 41^{r}–44^{r} – A továbbiakban UK rövidítéssel hivatkozunk rá; részletes bibliográfiai leírását lásd: Rövidítésjegyzék, 330. oldal.

(formailag már a romantikát előlegezve meg). Ráadásul az is gyakran megesett, hogy egy újabb (kedvesebb) dallamra egy már meglévő éneket dolgozott át (természetesen új formát adva neki) – miként tette ezt például *A' Feredés,* vagy *A' feléledt pásztor* esetében.

Az érzékeny dalirodalomhoz kapcsolódóan kell még megemlítenünk az antik időmértékes versek dallammal való terjesztésének szándékát és Csokonai vonzódását a drámai formákhoz. Tudvalevő, hogy számtalan Metastasio-szöveget – kantátát, canzonettát, énekes pásztorjátékot – fordított, és a divatos duettók nyomán rengeteg önálló párbeszédes kettős dalt írt; a színpadra szánt *Tempefői*t is a szerelmesek klavírral kísért énekével kezdi. Bár ezek dallama nagyrészt elveszett, formájuk és műfajjelölésük kétségtelenné teszi zenei fogantatásukat, illetve a költő szándékát.

Az antik időmértékes verseknél az alábbi forrásjegyzék miatt is különbséget kell tennünk az anakreontika és az egyéb versformák között. Mert bár a lírát a 18. században eredendően „dallásra alkalmatosnak" tartották,[24] és az antik időmértékes verselést, mint legősibbet, a zene ritmusából vezették le, az ilyen versek dallammal való terjesztése (egy-két kivételtől eltekintve)[25] tulajdonképpen az érzékenység által is preferált Anakreon-fordításokat jelentette. A „Görög szabású Rhytmusok Mennyei hármóniájának" megkedveltetésére akarta Csokonai is az antik–időmértékes verseket dallammal terjeszteni. Az *Anákreoni Dalok* Jegyzetében a követendő példák említése után (Rousseau Pindarosi Ódája, Seyfried muzsikai szerzeménye Virág Benedek jambusos énekére)[26] így kiált fel: „Így lehetne a' Görög mértékű Verseknek, a' nép előtt betset és kedvességet szerezni!"[27] A modern nyugati példákat követve akarta „Anakreon Párisi pompás kiadása szerént" „Nótákra szabott Dalokkal",[28] azaz kottákkal közreadni fordításait. Ennek egyik elkészült mintapéldánya a *Midőn iszom borotskát...* (a későbbi *Búkergető* alapja) autográf tisztázatban is fennmaradt.[29]

Igaz, hogy Anakreon szelíd örömöket (barátság, bor, szerelem) megéneklő költészetét is idegen minták divatja után fordították költőink, de ezek verstani értelemben túlnőttek a nyugati példákon. Mert bár tudós hazafi[30] költőink az érzékenység jegyében és az ókori görögök művészetek mintájára az egységeszmény tö-

24 „A Poézisnak minden nemei közzűl legrégibb és legközönségesebb az énekelhető vagy dallásra alkalmatos verselés. [...] Minden dal főképpen éneklésre és muzsika mellé szokott készítődni." In: Csokonai: *Tanulmányok,* 86.

25 Révai Miklós az elégiákat, Virág Benedek pedig Horatius ódáit is énekelni szerette volna.

26 A dalt lásd Tóth István: *Áriák és Dallok,* I/141. sz. (MTAKK RUI 8r. 63.)

27 Csokonai: *Tanulmányok,* 92.

28 Csokonai: *Anakreoni Dalok előbeszéde.* Bécs: 1803, megjelent 1806, III–IV.

29 MTAKK K 668. 23^{v}–24^{r}. Hogy mennyire a párizsi kiadást akarta követni, azt jól mutatja, hogy a kotta alá (elsőként/egyedüliként) a görög szöveget írta be, a magyar fordítás csak ezután következik. A párizsi kiadás (1799) ugyanis a négy kottamelléklet alatt (Gosséc, Mehul, Le Sueur, Cherubini zenéjével) előbb a görög, majd a latin, végül a francia szöveget közli.

30 A fogalomhoz lásd Debreczeni Attila: „Tudós hazafiság" (Egy beszédmód a XVIII. század végének magyar irodalmában). *Irodalomtörténet* 2001/4, 487–504.

kéletes megvalósításaként szinte minden antik metrumú verset dallammal szerettek volna terjeszteni, ez a törekvés tulajdonképpen a korabeli nyugat-európai énekelt anakreontika (Hagedorn, Uz, Götz, Gleim stb.) „túlgondolásából", abból a hazafiúi buzgalomból született, amely a magyar nyelv elsőbbségét, és mindenre alkalmatos voltát akarta bebizonyítani. A korabeli dalalbumok ugyanis hiába voltak tele Anakreon-megzenésítésekkel, a nyelvek természetéből adódóan ez a nyugati irodalomban nem függött össze olyan szorosan az időmérték problémájával, mint nálunk. Hazánkban azonban az új ízlés népszerűsítése egybeesett a versújítással, s így Anakreonnál is erős hangsúlyt kapott az antik formák meghonosítása.[31] Elméletben ezt az (énekelt/zenével ötvözött) mintát tágították ki az összes antik időmértékes formára. Hangsúlyozni kell azonban, hogy csak elméletben, mert gyakorlati megvalósításával egyetlen költőnél sem találkoztunk. Ebből adódik, hogy Csokonai anakreontikáját (*Midőn iszom borotskát...*) felvettük a dallamkövető versek közé, de az alkaioszi, szapphói stb. strófákban írt darabjait kihagytuk.[32] Dallamkövető mivoltuk ellen szól az is, hogy dallammal együtt csak Tóth István kézirata (*Áriák és Dallok*) őrizte meg őket, és később egyikük kezdősora sem vált nótautalássá.

Bár Csokonai a nyilvánosság elé érzékeny énekeivel lépett, mint már utaltunk rá, „underground" mindvégig művelte a középkori vágáns-költészet örököseként karneváli humorral telített pajzán, parodisztikus énekhagyományt. Ebből nőttek ki iskoladrámáinak dalbetétei, amelyeket csak az ezeket elértő diáktársainak, illetve a *Karnyóné* és a *Cultura* „beavatott" közönségének szánt.[33] Itt kell hangsúlyoznunk az „élő" népdal mint lehetséges és kiegészítő forrás és bizonyíték szerepét, hiszen ezek értelmezésénél gyakran egyetlen, kizárólagos segítségünk a népzene. Ez alapján egyértelműsíthetjük az adott hangsorokat, és a népdalok funkcionális telítettségét[34] (illetve az azzal együtt járó előzetes szövegtudatot) figyelembe véve kerülhetünk közelebb a korabeli befogadó elértéséihez. Ez leginkább a színművekben használt dallamokra vonatkozik,[35] amelyek egy része *A Magyar Népzene Tára*

31 A 18. századi magyar anakreontikáról, illetve a versforma szabad vagy szoros fordításáról való vitát lásd Orosz Beáta: „Csokonai Vitéz Mihály Anakreoni Dalok című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése." *Irodalomtörténet* 2003/1, 55–81.

32 Ilyen például a szapphói strófákban írt *A' Békekötésre*, a hipponacteum vel trochaicumban született *Újesztendei Gondolatok*, vagy az alkaioszi versszakokból álló *Az Ember; a' Poézis első Tárgya*.

33 A kollégium diákság ugyanis még a „karneválétben" is otthonos lévén felhőtlenül szórakozhatott mindezen. A „nevetéskultúráról" és „karneváléttről" lásd Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris, 2002.

34 Ez természetesen elsősorban a szokásdallamokra vonatkozik, ahol egy-egy dallamcsalád meghatározott funkciót hordoz a hozzá illő szövegekkel együtt (mint például a siratók, a lakodalmasok vagy a csúfolók esetében).

35 A színművek dallamait (*Karnyóné, Cultura*) az 1806-os Gentsi István-féle másolat őrizte meg, amelybe később, 1824-ben illesztették be a dallamokat tartalmazó támlapot (MTAKK K 671. 75^{r}). A dallamokat a korabeli melodiáriumok szokása szerint ötvonalas rendszerben, előjegyzés, ütemmutató és ritmusjelzés nélkül jegyezték le. Csak a sorhatárokat jelző disztinkcióvonalak vannak behúzva, illetve a szükséges helyeken az ismétlések vannak jelezve. Hasonmás kiadását lásd Csokonai: *Színművek* 2, 193. oldal előtt.

(MNT) köteteiben összehasonlító történeti forrásként is megtalálható. Ahol tehát lehetséges volt, ott az MNT-ben, illetve a Kodály-Rendben és a Népzenei Típusrendben található dallamok számát és a hozzájuk kapcsolódó szövegkezdeteket is megadtuk. Természetesen ezek nem mindig szűkebb értelemben vett népdalok (parasztdalok), hanem akár olyan korabeli műzenei fogantatású darabok, amelyeket a népi emlékezet is megőrzött.

Csokonai dallamkövető verseinek általunk összeállított és alább közölt jegyzéke a kor zenei írásbeliségétől függően különböző forrástípusokat tartalmaz. Kiindulópontunk Stoll Béla bibliográfiája[36] volt (ez alapján közel másfélszáz korabeli kéziratos énekeskönyvet lapoztunk át) – a kutatás során azonban kiderült, hogy több olyan, a régi dalhagyomány megőrzése céljából tudatosan összeírt gyűjteményt, és a 19. század végéig megjelent kottás nyomtatványt is szükséges átnézni, amelyeket a Stoll-kötet nem tartalmaz. Végül, mint fentebb említettük, az iskoladrámák betétdalai az élő népzenét is bevonták a vizsgálódásba. Bár a kéziratos források, a nyomtatványok és a népzene formai megkülönböztetése igen egyszerű (és csábító) lenne, a népzenétől eltekintve a Csokonai-dallamok forrásánál célszerűbbnek látszik az egyéni használatra készített hagyományos gyűjtemények és a gyűjtési felhívásra keletkezett kötetek elkülönítése.

A forrásjegyzék tehát egyaránt tartalmaz kezdetleges lejegyzésű (közösségi és magáncélra összeírt) melodiáriumokat, későbbi, modern lejegyzésű, de még saját, házi használatra készített, ezért kéziratban maradt, általában hangszerkíséretet (klavír, gitár) is tartalmazó gyűjteményeket, és különböző zenei nyomtatványokat (önálló kottakiadványokat és nemzeti dalgyűjteményeket). Mert bár már az 1800-as évek elején is jelentek meg nálunk zenei nyomtatványok (lásd Csokonai *Muzsikális Gyűjtemény*ét), a dallamok tulajdonképpen a század végéig kéziratban terjedtek. A folyóiratokban (esetleg néhány oldalas önálló nyomtatványként) megjelent táncokat, dalokat ki-ki saját gyűjteményébe másolva használta, és onnan terjesztette is tovább. Ezért van az, hogy a nyomtatásban megjelent dalok (ami jelen esetben a 1803-as *Muzsikális Gyűjtemény*t és Márton József 1813-as Csokonai-kiadását jelenti) a műkedvelők saját, házi használatra készített gyűjteményeiben (egy-két saját ízlés szerint megváltoztatott hangeltéréstől eltekintve) általában egymással megegyeznek, hiszen ugyanazon írott forrásból merítettek. Ezek a gyűjtemények, bár anyagukban és írásmódjukban már egészen modernek (Tóth István és Almási Sámuel gyűjteményei, *Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készitve, Magyar Áriák Forte Piánóra B. A.* stb.), tulajdonképpen a melodiáriumok hagyományát folytatják, ezért is maradtak mind kéziratban. A (diák)melodiáriumok a 18–19. századi kollégiumi kultúra jellegzetes termékei, amelyek rendkívül heterogén szöveg- és dallamanyagot tartalmaznak. Bár dallamírásuk még igen kezdetleges (előjegyzés, kulcs, ütemmutató, ritmusjelzés nélkül), a források összehasonlítása és a néhány minimális ritmusjelzés figyelembe vétele lehetővé teszi egy-egy korabeli dal-

36 Stoll 2002.

lam rekonstruálását.[37] A melodiáriumok igazi érdekessége (a dallamok rögzítésén kívül), hogy bepillantást engednek abba a közegbe, ahol Csokonai is alkotott, és ahol a harmóniás éneklés szabályai szerint még az 1840/50-es években is hatnyolc szólamban énekelték az eredetileg hangszeres fogantatású, melizmákkal díszített verbunkos, érzékeny áriákat. Természetesen leegyszerűsített formában, és a sokszor már csak nótautalásként, halotti ének szövegével párosítva. Az 1840-es évek közepétől azonban a még mindig kollégiumi használatra (és előírásra) készített melodiáriumok is egyre közelebb kerültek a zenekedvelő és zeneértő nemesi/polgári réteg által készített gyűjteményekhez. Bár ezek hangszerkíséretet továbbra sem rögzítettek, fokozatosan áttértek a modern lejegyzésre. A kóruspartitúra helyett elkezdték külön vonalrendszerbe írni a szólamokat, a (discantust, accantust stb. „töltelékszólamokat" is tartalmazó) hat-nyolc szólam helyett megjelent a négyszólamú szerkesztésmód, és a korábbi nóták, érzékeny énekek mellé a legújabb operák *(Norma, Nabucco, Sevillai borbély, A bűvös vadász)* áriáit és kórusait is repertoárjukra vették.[38] Bár az egyszerűség kedvéért a dolgozatban ezeket is a melodiáriumok közé soroltuk, az érintett helyeken lábjegyzetben mindig kitértünk a gyűjtemények átmeneti jellegére.

A saját, házi használatra (illetve a kollégiumi melodiáriumoknál: közösségi szolgálatra) készített gyűjteményektől jól elkülöníthetők azok a kötetek, amelyek gyűjtési felhívásra keletkeztek, és a források másik csoportját adják. A különböző dalgyűjtések Ráth Mátyás és Révai Miklós 1782-es *Magyar Hírmondó*beli felhívására a 18. század végén vették kezdetüket, de a népdalfogalom fokozatos jelentésszűkülésével valójában csak a 19. század közepétől, a népnemzeti[39] irányzat térhódításától teljesedtek ki.[40] A *népdal* a 18. század végén még stílustól függetlenül népszerű (populáris) magyar nyelvű éneket jelentett.[41] Ennek megfelelően a forrásul szolgáló népdalgyűjtési felhívásra keletkezett gyűjtemények is vegyesen tartalmaznak érzékeny és népies műdalokat, és parasztdalokat. A (népdal)gyűjtési felhívás-

37 Természetesen ez csak egy lehetséges olvasat a sok közül, de az anyag kellő ismeretében megpróbáltuk a valaha szólóhoz legközelebb álló darabot rekonstruálni. (Ilyen esetekben a disztinkcióvonalak megléte, a rövid-hosszú hangok jelzése, és nem utolsósorban a prozódia volt a kiindulópont.)

38 Ilyen például az 1840–1850-es *Pataki dallam és szövegtár, Finkei D. József kótatára (1844–1851), Rácz Lajos kótatára (1846)*, vagy az 1855–1863-as *Pataki énekgyűjtemény.*

39 A 19. század első felének irodalomtörténeti gondolkodását meghatározó „népnemzeti" fogalomhoz ld. Korompay H. János: *A „jellemzetes" irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998. és S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszere a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban.* Budapest: Balassi Kiadó, 2005.

40 Részletesen lásd Paksa Katalin: *Magyar népzenekutatás a 19. században* (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 9.) Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

41 Csokonai dalgyűjteményének töredékén (MTAKK K 672/IV. 76^{v}) is kizárólag korabeli érzékeny műdalok kezdősorát olvashatjuk, ráadásul Csokonai kétségkívül tisztában volt a dalok „műviségével", hiszen a *D[ebreceni] Magyar Pysché*ben például az *Ártatlan Vígasság mit vétettem…* szerzőjét (pontosabban a *Kártigám* címét) megnevezte. Ugyanígy nyilvánvalóan ismerte a *Míg súgva kóválygok az Estveli szél…* szerzőjét is (Verseghy Ferenc), hiszen egyrészt az 1792-ben megjelent a *Magyar Museum*ban, másrészt egyik feljegyzése arról tanúskodik, hogy a költő „Versegi Kótájit" is számon tartotta (MTAKK K 679/II. 18^{v}).

ra keletkezett énekgyűjtemények között kéziratok és nyomtatványok egyaránt vannak, aszerint, hogy csak gyűjtő (például Mindszenty Dániel), vagy gyűjtő-kiadó (például Bartalus István) írta-e össze őket. A melodiáriumok hagyományát folytató, saját használatra készített kéziratos gyűjtemények és a kifejezetten gyűjtési szándékkal összeírt kötetek közötti eltéréseket a *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről* című könyv bevezetőjében Tari Lujza fejtette ki részletesen.[42] A 19. század első feléből vett egyidejű metszet tehát legtöbb dalnál egyszerre mutat elmaradott, épp csak a hangmagasságot rögzítő forrást, modern lejegyzésű, zongorakíséretet is tartalmazó kéziratos gyűjteményt, gyűjtési felhívásra összeírt kötetet (akár kézirat, akár nyomtatvány formájában), vagy akár önálló zenei nyomtatványt.

Az énekeskönyveket tehát a saját használatra készült gyűjtemények (melodiáriumok és újabb, divatos dalkötetek) és a hagyományőrzés céljából, felhívásra összeírt gyűjtemények csoportjára osztottuk. Az adattár előtt külön forrásjegyzékben ezen kategóriákba sorolva időrendben mellékeltük a kötetek Stoll bibliográfiabeli számát vagy (ennek hiányában) a nyomtatvány adatait. Néhány kéziratos énekeskönyv (melodiárium), amelyekre a mikrofilmtárban véletlenül bukkantunk rá, nem szerepel Stollnál. Ezeknél a Stoll-szám helyett a pontos lelőhelyet tüntettük fel, és lábjegyzetben szükség szerint rövid jellemzést adtunk róluk. Az egyes daloknál évszámmal együtt már csak a lelőhelyek címe szerepel. A dallamok helyét a forrás jellegétől függően, a lehető legpontosabban (sorszám, oldalszám, lapszám) jelöltük. Ezekkel kapcsolatban, mivel jellemzésük és összehasonlításuk önálló témaként egy másik dolgozat körébe tartozik, csak a legszükségesebb jegyzetekre szorítkoztunk. Ha a forrás nem Csokonai szövegét tartalmazza (csak a sorkezdet olvasható nótautalásként a dallam fölött, ami alatt vagy van másik szöveg – halotti ének, köszöntő stb. –, vagy nincs), illetve nem a dallamot hozza, akkor azt az adott helyen zárójelben mindig megjegyeztük.

Bár a dalok többségénél a legtöbb forrás ugyanazt a dallamot (illetve ugyanannak a variánsait) hozza, illetve ha több dallam van, akkor nagyrészt eldönthető, hogy melyik volt Csokonai mintája. Néha azonban, amikor egy-egy esetben ez nagyon bizonytalan, mindkét melódiát közöljük. A Csokonai-dalok melodiáriumokban fennmaradt dallamaiból az utóbbi évtizedekben Sonkoly István készített átiratokat[43] – ezekre az adott helyen reflektálunk, illetve ha szükséges, az újabb eredmények szerint javítjuk őket. Mivel a „Csokonai-dallamokat" a kritikai kiadás (a későbbiekben KK) rengeteg filológiai hibával és elméleti ellentmondással közölte, erre minden darabnál külön kitértünk, és ehhez viszonyítva közöltük az általunk választott dallamot (ezt a források között kurzívval szedtük). A dalokhoz tartozó zongora- vagy gitárkíséretet egy-két kivételtől eltekintve helyhiány miatt elhagytuk.[44] A dalokat mindig a források eredeti hangnemében adjuk (a KK

42 Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 7–17.

43 Sonkoly

44 A Csokonai által kiadott *Muzsikális Gyűjtemény* darabjait (1803) és a Márton József 1813-as Csokonai kiadásában megjelent dalokat, a szerzői szándék ismeretében, és korabeli klavírkíséretes dal divatjának érzékeltetésére teljes egészében, zongorakísérettel együtt közöljük.

tetszőlegesen transzponálta őket), akkor is, ha ez például a verbunkosoknál a hangszeres fogantatás vagy a hegedűjáték miatt igen magas fekvést jelent. Ha olyan forrásból készítettünk átiratot, amelyik hangnemet nem rögzített (például a melodiáriumok vagy a *Karnyóné* dallamait tartalmazó támlap), akkor bizonyos értelemben a melodiáriumok hagyományát követtük, mivel általában olyan hangnemet választottunk, amelyben a dallam az ötvonalas rendszerbe (pótvonalak nélkül) belefért.

A források heterogén volta miatt szükséges a helyesírásra is kitérnünk. A szövegeket általában nem az adott dallamforrás, hanem a Csokonai kritikai kiadás alapján közöljük. Ennek több oka is van:

– egyrészt a 19. század első felében még olyannyira nem volt egységes a helyesírás, hogy általában ugyanannak a lejegyzőnek is ingadozó az ortográfiája;

– másrészt a forrásul hozott dallamok egy részénél Csokonai szövegének csak a sorkezdete van beírva – ezeknél evidens, hogy a szöveget a kritikai kiadás alapján közöljük;

– harmadrészt mivel a Csokonai által írt énekek dallammintáját keressük, minden esetben Csokonai prozódiája kell legyen a kiindulópontunk.

Ezért nem hagyhatjuk el a hangértékkel is bíró aposztófok (') jelölését akkor sem, ha a 40–50 évvel későbbi forrás már gyakran kiiktatja ezeket. Csokonai (és kortársai) még következetesen jelölték a hiátusokat, hiszen a versújítás korában a prozódia miatt elengedhetetlen volt például az *a'* értékének pontos (hosszú) meghatározása.

Egy-két esetben, amikor a források még olyan ősszöveget, és ahhoz tartozó dallammintát rögzítettek, amelyek az egyes szavak vagy a prozódia szintjén eltérnek a későbbi autorizált (ultima manus) szövegtől,[45] a következőképpen jártunk el. A közös szövegrészt ilyenkor is a KK ortográfiája szerint közöltük, de az ettől eltérő variáns részt kurzívval jelölve a forrásból hoztuk, majd lábjegyzetben a KK-ban kanonizált fő szövegváltozatot is megadtuk. Bár a szövegeknél eredendően a KK-t vettük alapul, néhány esetben eltértünk tőle. Mivel a *Muzsikális Gyűjteményt* (1803) maga Csokonai rendezte sajtó alá, akkor is az ebben közreadott szöveget tartottuk meg, ha Csokonai később egy újabb kiadás számára *(Lilla Dalok)* néhány szót átjavított. Ahol a prozódia szükségessé tette, ott javítottuk a KK-ban mindenütt röviden hagyott sorkezdő *Oh* felkiáltásokat is.[46] A korabeli írásmód szerint ugyanis a sorkezdő szavakról gyakran lehagyták az ékezetet – a KK azonban csak az értelemzavarókat (En, Es) emendálta, a prozódiai szintűeket már nem. Végül, mivel a színművek betétdalainál a KK-t a kéziratos forrással összehasonlítva igen sok elírást találtunk, már a kézirat alapján helyesbített szövegeket írtuk a dallamok alá.

Végezetül a dallamok csoportosításáról. Csokonai dallamkövető költészetének mibenléte rendkívül heterogén és összetett. Elsősorban az irodalomban művelt dalköltészetről lévén szó nem osztályozhattuk csak a dallamok stílusjegyei alapján

45 Erős prozódiai eltérés van például *A' Méhekhez* esetében, a *Szerelemdal a' tsikóbőrös Kulatshoz* változatainál viszont csak szóvariáns fordul elő.

46 Ez mindenekelőtt az 51. és 52. dalnál volt szükséges.

a dalokat, de természetesen irodalmi szempontokat sem érvényesíthettünk kizárólagosan. Bár a költő szándéka és célja szerint az anyag alapvetően „irodalmibb" rendszerezést kívánna,[47] jelen esetben zenei és irodalmi nézőpontokat keverve az alábbi csoportosítás tűnt Csokonai költészetét és a kor zenei „irányzatait" leginkább összebékítő megoldásnak. Természetesen a különböző tudományterületek keveredése miatt egy-egy dallam több helyen is szerepelhetne[48] – a rendszer ilyentén hibájával tisztában vagyunk –, de a jelenlegi dolgozat számára mégis ezt tartjuk a legjobb megoldásnak.

I. 1–21. „Bécsi klasszikus" dallamok
II. 22–30. Verbunkosok
III. 31–42. Az alkalmi költészet darabjai (bordalok, köszöntők, halotti búcsúztatók)[49]
IV. 43–46. Népi dallamok[50]
V. 47–57. A színművek betétdalai

47 A szerző készülő disszertációjában mindenekelőtt az elsődleges kontextusra és Csokonai elméleti elszólásaira (esztétikai nézeteire) építve a költő énekköltészetében három réteget tart elkülöníthetőnek. „Érzékeny" dalköltészetet, „tudományos" (népdal)gyűjtést, és az iróniát, komikumot működtető régi (vágáns jellegű) énekhagyományt folytató „nótákat". Míg az „érzékeny" dalköltészetre a klasszikus és verbunkos dallamok, addig a „tudományos" népdalgyűjtésre a szűkebb és tágabb értelemben vett népzene és a populáris „nemesi népdalok" (többnyire klasszikus stílusú, idegen mintájú műdalok, áriák) jellemzők. Végül az iróniát, komikumot működtető „nóták" az adott helyzettől és közönségtől függően a legkülönbözőbb stílusú dallamokat (barokk recitativo, klasszikus ária, verbunkos, népdal) használják.

48 A *Szerelemdal a' tsikóbőrös Kulatshoz* például ugyanolyan jogon szerepelhetne a népi dallamok, vagy *A' Nap' Innepe* a verbunkosok, mint az alkalmi költészet (bordalok, köszöntők) között.

49 Ezek legnagyobb része a korszellemnek és divatnak megfelelően verbunkos.

50 Mint már említettük, ez a csoport nem csak a szűkebb, mai értelemben vett népdalokat (parasztdalokat) foglalja össze, hanem minden olyan (akár műzenei fogantatású) éneket, amelyet ők népdalnak tekintettek, és amely nagy részét a népi emlékezet a későbbiekben megőrizte.

FORRÁSJEGYZÉK

A) Saját használatra készített (kéziratos) gyűjtemények

a) melodiáriumok (kollégiumi, közösségi használatra, az 1840/50-es évekig a kollégiumi írásmód tipikus lejegyzésével)

Szentgyörgyi István-énekeskönyv (19. sz. eleje) – Stoll 541.
Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – Stoll 565.
Fejér–Göntzy-melodiárium (1802) – Stoll 566.
Tóth Mihály-versgyűjtemény (1807) – Stoll 591.
Melodiárium (1808 k.) – Stoll 598.
Nagykaposi melodiárium (1809–1848) – Stoll 605.
Sebestyén Gábor-jegyzetkönyve (1810–1811) – Stoll 618.
Álmosdi-gyűjtemény (1812) – Stoll 627.[51]
Halotti Énekek (1813) – Stoll 636.
Pálóczi Horváth Ádám: Ötödfélszáz énekek (1813) – Stoll 639.[52]
Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – Stoll 655.
Melodiárium (1829 k.) – Gupcsó Ágnes tulajdonában,[53] Stoll 1291.
Pataki dallamtár (1817–1848) – Stoll 666.
Pataki énekkar dallamtára (1817–1828) – Stoll 667.
Tóth Sámuel-melodiárium (1821–1822) – Stoll 699.
Varga János-melodiárium (1822) – Stoll 706.
Melodiárium (1823–1831) – Stoll 716.
Makay Ádám-melodiárium (1823–1835) – Stoll 715.
Diénes Gábor-énekeskönyv (1826–1837) – Stoll 734.
Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – Stoll 1274.
Veress János-gyűjtemény (1828–1830) – Stoll 1287.
Bódogh János-melodiárium (1831–1840) – Stoll 773.
Pataki dallamtár (1837) – Stoll 821.
Pataki dallamtár (1837–1853) – Stoll 822.
Kottás énekeskönyv (19. sz. első fele) – Stoll 862.
Pataki dallam és szövegtár (1840–1850) – Sp. Kt. 1766. Mf: MTAK 3279/III.
Finkei D. József kótatára (1844–1851) – Sp. Kt. 1879. Mf: MTAK 3298/I.[54]
Rácz Lajos kótatára (1846) – Sp. Kt. 1681. Mf: MTAK 3269/VII.
Kótatár (1846–1847, 1853) – Sp. Kt. 1670. Mf: MTAK 3268/VI.
Pataki énekgyűjtemény (1855-63) – Sp. Kt. 1763. Mf: MTAK 3278/V.[55]

---

51 A kötet alapvetően nem zenei gyűjtemény, hiszen az érzékeny dalok között (Berzsenyi, Csokonai, Szemere) csak két kotta található. A kéziratra Csörsz Rumen István hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

52 Kritikai kiadását Bartha Dénes és Kiss József készítette el. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.

53 Gupcsó Ágnesnek ezúton is köszönöm, hogy a kéziratot a rendelkezésemre bocsátotta.

54 Bár a végig egyszólamú (hangszerkíséret nélküli) kézirat sárospataki örökségként még a korábbi melodiáriumok szokása szerint a temetéseken használt halotti énekeket is rögzíti, a nagyobbrészt érzékeny–romantikus anyag, és a modern lejegyzés, már inkább a **b)** forráscsoporttal rokonítja.

55 Bár a kéziratnak a könyvtári besoroláskor egyszerűen a (sárospataki hagyományban) szokásos *„Melodiárium"* címet adták, mivel mind anyaga, mind lejegyzése tekintetében már inkább az érzékeny–romantikus darabokat tartalmazó kéziratos gyűjtemények közé sorolandó, mi inkább *Pataki énekgyűjtemény* címmel jelöltük. A lejegyző ugyanis a zsoltárfeldolgozások és halotti énekek mellett (Csokonai

(folytatása a következő oldalon)

b) Modernebb, divatos érzékeny dalokat tartalmazó kéziratos gyűjtemények (pontos írásmód, általában hangszerkísérettel lejegyezve)

Magyar áriák fortepianóra B. A. (1819) – Stoll 1219.[56]
Különbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készitve (1828) – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Magyar Zenetörténeti Kutatókönyvtár Ms. Mus. 359.[57]
Kelemen László: Világi Énekes Könyv (1828) – OSZK Oct. Hung. 1874.[58]
Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – Stoll 780.
Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – Stoll 786.
Nagy Sándor: Gitárra való énekes darabok (1835) – Stoll 1334.
Madass Sándor: Dalgyűjtemény (1850 k.) – Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár Kz 1531.[59]
Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – MTAKK Ms. 10.002. Stoll 795.[60]
Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény IV–V. – Magántulajdon, Mf: MTAK 2810/I.
Almási Sámuel: Magyar Dalnok I–II. (1870 k.) – Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár, Sepródi hagyaték Ms. 3871.

Forró sóhajtások... kezdetű éneke is „Gyászdal"-ként szerepel) előszeretettel jegyezte le a legújabb operák és daljátékok kórusait (például *A bűvös vadász*ból, a *Norma*ból stb.). A kézirat tehát elsősorban kórusnak készült, hangszerkíséret nélküli, végig modern kottaképpel rögzített érzékeny dalok gyűjteménye.

56 1819-ből. OSZK Ms. Mus. 2243. A kötetet több kéziratból fűzték össze. A *Magyar Áriák Forte Pianóra* a 6. egység (131–138). A kötet leírását, és részleteket belőle lásd Tari: *Különbféle* ... i. m.

57 A kötet belső borítóján a következő szöveg olvasható: „Sárváry Ferenczé 1828. Úgy gondolom, hogy ezen kötetben előfordúló Magyar Noták legnagyobb részben – kivéve azokat, melyeknél a' szerző meg van nevezve – Lavotától valók. Mire mutat az is, hogy az írás 1810-ben készült; a' midőn volt Lavota legnagyobb divatban. Figyelemre méltó, hogy Lavotától Német Nóták is fordulnak elő." Bár a tulajdonos szerint a kötet 1810-ben készült, mi a cím mellett, és a belső borítólapon egyaránt szereplő 1828-as dátumot tartottuk meg.

58 A kéziratban sokszor csak üres kottavonal van a szövegek fölött, sajnos ez a Csokonai-daloknál is előfordul (például *Itt hagynám én ezt a várost*... 70. sz; *Zokoghat még egy betűtskét*... 84. sz.)

59 Mivel magam nem láttam a kéziratot, a gyűjteményt Csörsz Rumen István leírása alapján soroltam ide, akinek a segítséget ezúton is köszönöm.

60 Almási Sámuel két kéziratos dalgyűjteményt állított össze. Az elsőt, amelyik öt kötetből állt (ezt 1823 és 1870 között jegyezte le a szerző), a gyűjtemény készülő kritikai kiadásával egybehangzóan a forrásjegyzékben *Énekes Gyűjtemény*nek nevezzük, bár az I–II. kötet címe eredetileg *Magyar Dalnok* volt, és csak a III–V. kötet viselte az *Énekes Gyűjtemény* címet. Az I. és a III. kötet elveszett, a II. 1834-es évszámmal az MTAK Kézirattárában Ms. 10.002. jelzet alatt (*Magyar Dalnok* címen) található. A IV–V. kötet – másolata az MTAK Mikrofilmtárában a 2810/I. számon van meg – egy ideig a Máramarosszigeti Református Líceum Könyvtárában volt, aztán visszakerült az Almási családhoz. A második dalgyűjtemény kétkötetes, címe *Magyar Dalnok*, de mindkét kötet gerincén Magyar Dallok olvasható. Ez a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában (Sepródi hagyaték) Ms. 3871. jelzet alatt található (fotómásolata: MTA Zenetudományi Intézet Kézirattár 15. sz.). Almási Sámuelről érdemes megjegyezni, hogy akkor is kisebb eltérésekkel, variációkkal jegyezte le a dallamokat, ha nyilvánvalóan írott forrásból másolt. Ezek az eltérések sokkal inkább a szerző egyéni komponistahajlamának tudhatók be, mint a Csokonai-dallamok és az Almási-gyűjtemények születése közötti viszonylag nagy időbeli távolságának, amely egyébként is természetessé tenné a dallamok folklorizálódását. – A dalgyűjteményekről részletesebben lásd Almási István: „Almási Sámuel dalgyűjteménye." In: *Az idő rostájában I.* Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára. Budapest: 2004, 433–444.

B) Tudatos egyéni gyűjtés eredményeként és (népdal)gyűjtési felhívásra összeírt kötetek[61]

Mindszenty Dániel: 88 Eredeti Magyar Dal Fortepiánóra S mellesleg Gitárkísérettel elkészítve Toldalékul A nemzeti Dalgyűjteményhez (1832) – MTAKK Irod. 4r. 324.[62]
Kiss Dénes: Népdalok 1. (1844) – OSZK Ms. Mus. 1097.[63]
Kiss Dénes: Népdalok 2. (1844) – OSZK Ms. Mus. 1247.
Mátray Gábor: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye (Buda, 1852–1858)[64]
Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai (Pest, 1865)[65]
Arany János népdalgyűjteménye (1874)[66]
Bartalus István: Magyar Orpheus (Pest, 1869)[67]
Bartalus István: Kéziratos dalgyűjtemény I–II. (1880 k.) – MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztálya Nzkt 36/1. sz.
Bartalus István: Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye I–VII. kötet (Bp., 1873–1896)[68]
Limbay Elemér: Magyar Dal-Album – Magyar Daltár I–VI. kötet (1879–1888)[69]

ADATTÁR

I. „Bécsi klasszikus" dallamok

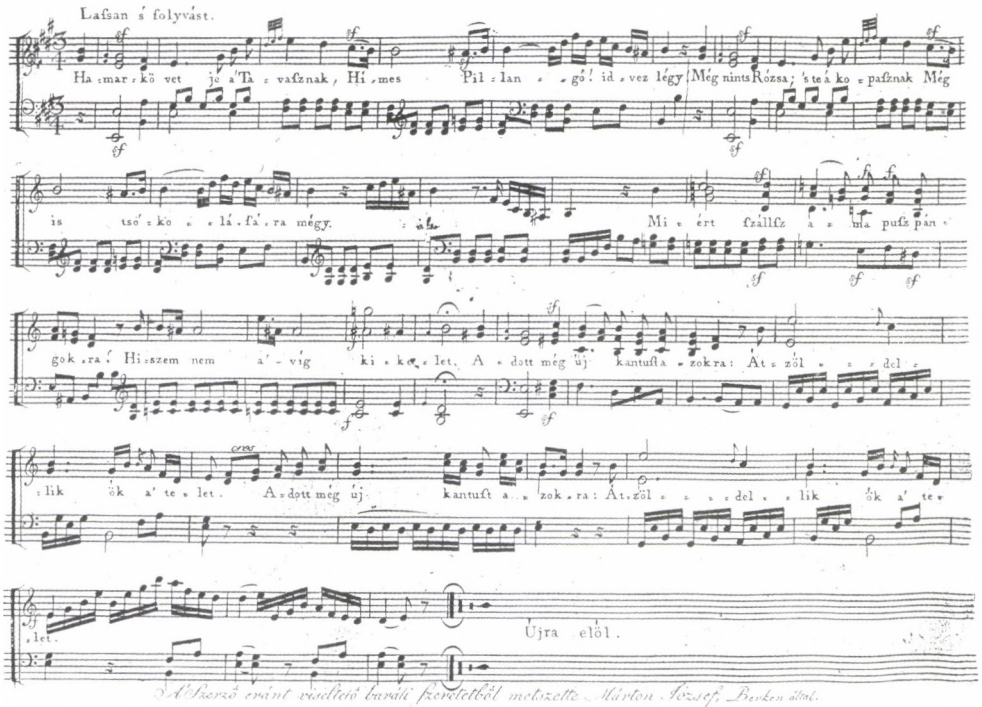
1. A' Pillangóhoz

(Hamar-követje a' Tavasznak...) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

1802-ből. A költő szándéka szerint a Muzsikális Gyűjteményben (Bécs, 1803) jelent meg, majd a Lilla Dalok III. könyvébe sorolta.
A nyomtatvány szerint „A' Muzsikáját készítette Heyden Úr". Csokonai a dalt Joseph Haydn *Trauergesang* című dalának (Hob:XXV/a:19) melódiájára írta.
Tóth István, Madass Sándor, Almási Sámuel és Bartalus lejegyzése hangról hangra követi az eredeti kiadást – nyilvánvalóan a Muzsikális Gyűjteményből másolták. A melodiáriumok általában ennek leegyszerűsödött, folklorizálódott dallamát adják.

---

61 A szerzőkről és köteteikről általában lásd Paksa: *Magyar népzenekutatás...* i. m.
62 Kézirat. Gyűjtéséről öntudattal írja, hogy: „a dalgyűjteményt földünkön én kezdém el." Eredet szerint három csoportot különít el. Vannak 1. egyenesen az „alnép szájából... csinosítás nélkül" leírt darabok; 2. városi ízlést tükröző, ismeretlen szerzőjű darabok; és 3. koszorús íróinktól „csinosb-szabásu" dalok.
63 Kézirat. Később Erdélyi János felhasználta (*Népdalok és Mondák*), de a válogatott szövegeket kotta nélkül közölte.
64 Nyomtatvány (I. kötet 1–2. füzet, II. kötet 1. füzet). A dalokat magyar és német szöveggel, zongorakísérettel adja közre.
65 Nyomtatvány. A dallamokat önmagukban, zongorakíséret nélkül közli, de nem anyagi akadályok miatt, hanem mert szerinte „zongorára kiadni az összes magyar dalokat céltalan is, szükségtelen is".
66 Bartalus István kérésére írta össze. Kritikai kiadása: Kodály–Gyulai.
67 Alcíme: *Vegyes tartalmú zenegyűjtemény XVIII–XIX. század.* Bartalus, amint erre az alcímben utal, nem népdalokat, hanem világi zeneirodalmunk első terméseit, vagyis műdalokat adott közre.
68 Bartalus István a gyűjteményt a Kisfaludy Társaság megbízásából adta ki. A dalokat zongorakísérettel látta el, de sajnos a dallamokon gyakran változtatott. Egyrészt a kompozíció kedvéért, mivel „egy-egy önálló zeneirodalmi művecskét" szeretett volna közreadni, másrészt mivel a kíséret funkciós harmóniáihoz kellet igazítania a pentaton és modális hangsorú dallamokat is.
69 A dalgyűjteményt külön dallam- és szövegkönyv formában adta ki. A dallamok *Magyar Dal-Album. A magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye* címen (zongorakísérettel), a szövegek pedig *Magyar daltár* címen jelentek meg.



A KK (V/716.) a Muzsikális Gyűjtemény felső szólamának csak egy részét (első periódusát), a szöveg első négy sorát közli, valószínűleg azért, mert a Lilla Dalok szövegét vette alapul, amelyben a költő négy sorosra tördelte az eredetileg nyolcsoros strófákat (azaz a későbbi első strófát közölték a Muzsikális Gyűjteményé helyett, a dallam megcsonkításával).

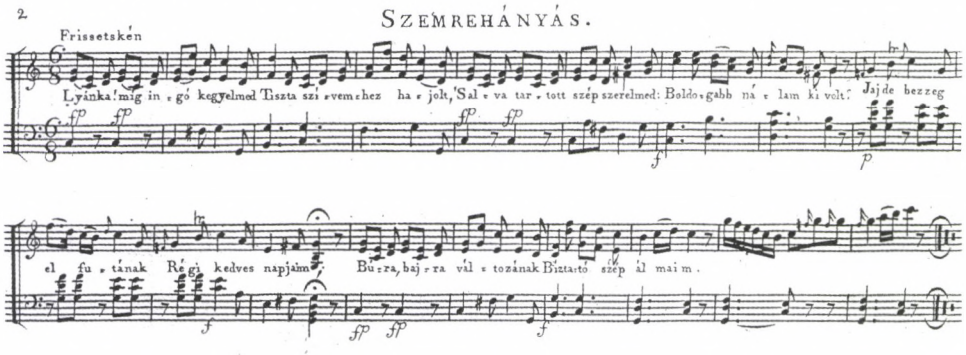
Bár a Muzsikális Gyűjteményhez képest a Lilla Dalokban néhány szót (stiláris okokból) Csokonai megváltoztatott, itt mi fakszimilében természetesen a Muzsikális Gyűjteményben megjelent dalt közöljük, a még abban megjelent szöveggel együtt (a kéziratok is mind ezt a korábbi változatot terjesztették).

Lelőhelyek:

a) *Muzsikális Gyűjtemény* (Bécs, 1803)
b) Márton József 3. (1813)
c) Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – 70^{v} (tenor, discant; csak sorkezdet a dallam fölött)
d) Bódogh János-melodiárium (1831–1840) – 15.
e) Pataki énekkar dallamtára (1817–1828) – 81. (ötszólamú kóruspartitúra)
f) Varga János-melodiárium (1822) – 90.
g) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 129. 33. sz.
h) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/49. sz. 28.
i) Makay Ádám-melodiárium (1823–1835) – 34. (discant)
j) Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – 46^{r}-47^{v}, 60. sz.
k) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – II/83. sz.
l) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 68–69.

2. Szemrehányás

(Lányka! míg ingó kegyelmed...)



Az 1802-es ÚK szerint a vers műfaja „*Oda:* Jányka, míg ingó Szerelmed"

Az 1803-as Muzsikális Gyűjtemény része, később Lilla nevére átdolgozva a Lilla Dalok III. kötetében jelent meg.

A nyomtatványon ez áll: „A' Muzsikáját készítette Stípa Úr". Csokonai tehát a verset egy bizonyos (Mathias) Stípa dallamára írta. Minden forrás ezt a dallamot, illetve ennek folklorizálódott változatát hozza.

A KK (V/894.) a Muzsikális Gyűjtemény felső szólamát közli (a 8. ütem záróhangja elírva) a Lilla Dalok szövegváltozatával, amelyik több helyen eltér az 1803-as kottás kiadványtól. Fent, fakszimilében mi itt is az eredeti (Muzsikális Gyűjteménybeli) szöveget adjuk. (Természetesen kéziratban is ez a változat terjedt.)

Lelőhelyek:

a) *Muzsikális Gyűjtemény* (Bécs, 1803)
b) Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – 151. (basszus)
c) Melodiárium (1808 k.) – 171. (tenor, concantus)
d) Márton József 3. (1813)
e) Pozsonyi Révay Levéltár (1810/20-as évek körül) – II. doboz, H-58, 10^{v70}
f) Nagykaposi melodiárium (1809–1848) – 336. (négyszólamú)
g) Különbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készítve (1828) – 52. (csak sorkezdettel)
h) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 119. 15. sz.
i) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/8. sz. 5.
j) Pataki dallamtár (1837) – 12. (ötszólamú kóruspartitúra, csak sorkezdet a kotta fölött)
k) Madass Sándor: Dalgyűjtemény (1850 k.) – 96.
l) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 67.
m) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/25. sz.

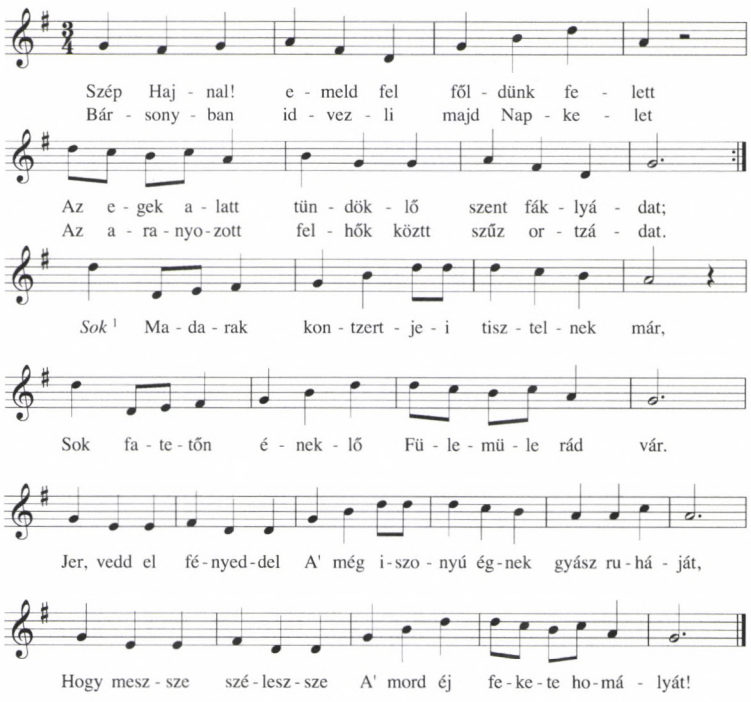
3. Dafnis Hajnalkor

(Szép Hajnal! emeld fel földünk felett...) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

1794 elejéről. Nagy Gábornak az eredetiről 1796-ban készített másolatán „nóta" jelzés szerepel.

Az 1795-ös EK-en: „Dafnis a' Hajnalhoz. *Dal.*" Az 1802-es Műfajjegyzéken az *Ódák* között szerepel. Az Ódák I. könyvében jelent meg.

70 Štátny archív v Bratislave (ŠVH SSR), Révay család, Kéziratok és nyomtatványok gyűjteménye, Zeneművek. Az adatot, és jegyzeteit Domokos Mária volt szíves rendelkezésemre bocsátani.



[1] KK: A'

Imitáció S. Gessner *Morgenliedjére*, de közvetlen mintája nem a német eredeti, hanem Kazinczy fordítása (*Reggeli dal)* volt.

Dallamkövető voltát bizonyítja:

1. Nagy számú korabeli másolata.[71]
2. Később gyakori nótautalássá válik.
3. Szöveg és zeneritmus tökéletesen illeszkedik.
4. Csokonai versformája egészen más, mint az eredeti. (Az négysoros, 6 8 6 8 szótagszámú rímtelen strófákból áll, Csokonai 10 soros kereszt és páros rímeket használó strófája pedig eltérő hosszúságú sorokból épül.) A strófaszerkezet a dallamot követi, egyediségét ez magyarázza.
5. *A' kótából való Klavírozás mestersége, mellyet készített az abban gyönyörködők kedvéért,* Gáti István Előljáró beszéde szerint: „Sokan vagynak, a' kik némelly esméretes szép Énekre 's Nótákra Verseket készítenek [...] próbálja-meg Csokonai Mihály Urnak, a' többek között ezen Nótáját *Szép hajnal emeld-fel földünk felett* 's a' t. által látja, melly könnyen foly az ottis, a' hol a' Nóta leg-sebesebb."[72]
6. A dallamhoz tartozó más korabeli szöveget, amely bizonyos mértékig valószínűleg Csokonai mintája volt (*Fényes nap, jőjj ki szent palotádból...)* és annak lelőhelyeit lásd Bartha, 180–181. (106. sz.)

A KK (III/268.) Tóth István dallamát közli, fentebb mi is ezt adjuk.

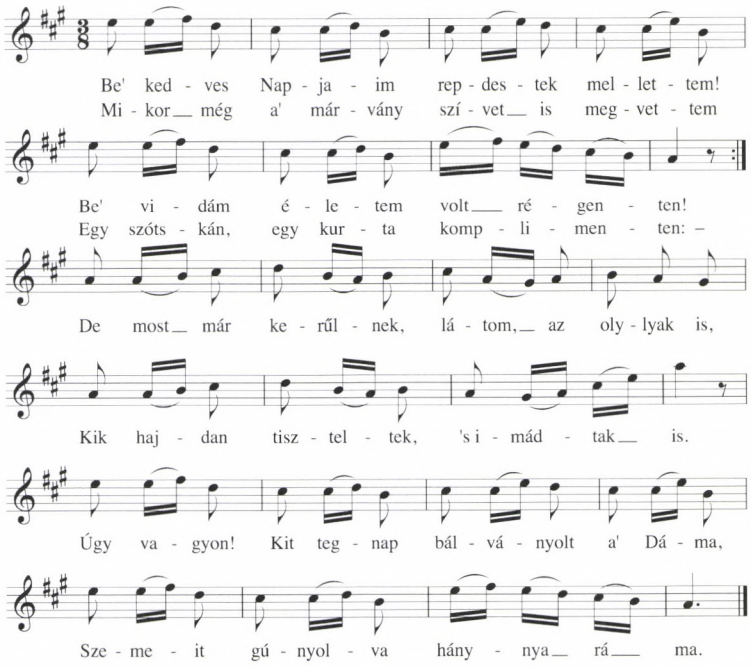
71 További bizonyíték, hogy ezek zöme nem az Ódákban megjelent szöveget, hanem a Nagy Gábor-féle „nóta"-utalásos összöveget tartalmazza.

72 Budán: A' királyi universitásnak betűivel, 1802, 14. (Hasonmás kiadása Sebestyén Lajos gondozásában: Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1987)

Lelőhelyek:
a) Melodiárium (1808 k.) – 167. (tenor, concantus; csak sorkezdet a dallam fölött)
b) Halotti Énekek (1813) – 7. sz. (csak sorkezdet a dallam fölött)[73]
c) Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – 164. (basszus)
d) Nagykaposi melodiárium (1809–1848) – 288-289. (négyszólamú)
e) Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – 87. (basszus; csak sorkezdet a kotta fölött)
f) Melodiárium (1829 k.) – 32. (discant; csak sorkezdet a kotta fölött)
g) Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény (1832) – 47. sz.
h) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/7. sz. 5.
i) Pataki dallamtár (1837) – 2. (ötszólamú kóruspartitúra)
j) Kótatár (1846–1847, 1853) – 6[r] (basszus; csak sorkezdet a kotta fölött)

4. Egy Bétsi Magyar Gavallér

(Be' kedves Napjaim repdestek mellettem...)



1794-ből, az Ódák II. könyvében jelent meg.
Az EK-en *„Dal"*-ként szerepel, az 1802-i ÚK-n már új műfajjelzéssel: „Beg *[sic!]* kedves Napjaim. – *Oda."* fordul elő.
Az 1777–1801 között másolt Kovács Ferenc-énekeskönyvben[74] a vers címe *A' meg útáltatott Gavallér Nótája,* ami egyértelműen arra utal, hogy dallamra készült.

73 A kézirat a következő énekek fölé írta Csokonai szövegkezdetét „ad notam" utalásként: *Békesség kegyelem szent szózatja / Te beléd olly tsúda erött ki lehellett...* (59. sz. 50.), *Dum coeli cantant cum majestate / Gloriam sublimem et vim Entis summi...* (146. sz. 138., és 202. sz. 196.), *Szent Isten tsak hozzád e nevendék / Kis sereg is kiált a segedelemért...* (185. sz. 181.).
74 MTAKK RUI 8r. 62. 84[v]-85[r]

A melodiáriumokban rendkívül gyakori, és szinte mindig *nota* jelzéssel szerepel.[75]

A Debreceni Kollégiumban már 1796-ban nótautalásként élt. A Nagy István debreceni praeceptor által készített és a Kollégiumban előadott *Lakodalmi Játék*ban (Túrkeve, 1796) *A' zöld fákkal ékes Pindusnak tetején...* kezdetű ének nótajelzése (*Be tsendes Napjaim*).[76]

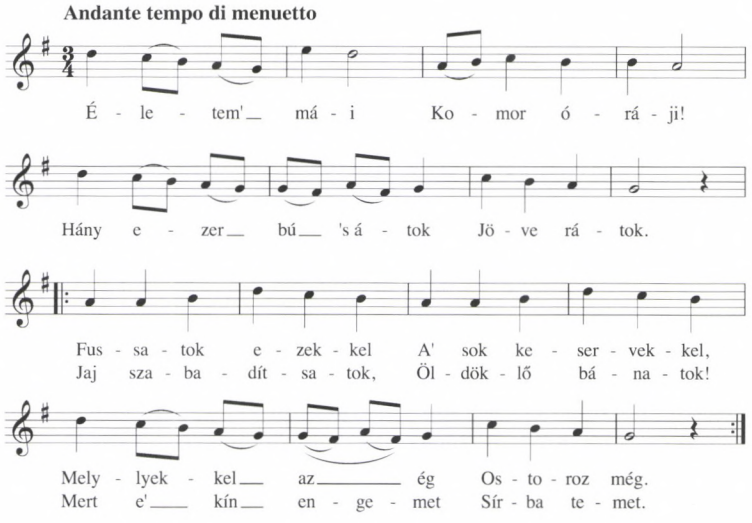
A KK (III/521–522.) Tóth István dallamát másfélszer közli. Előbb visszatérés nélkül (AB) az eredeti lejegyzés szerint A-dúrban, majd végig, azaz visszatéréssel (ABA) C-dúrba transzponálva. Mi itt természetesen végig az eredeti hangnemben adjuk a dalt.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/118. sz. 126.

5. A' búkkal küszködő

(Életem' mái / Komor órái...)



1792 táján készült. Először a Diétai Magyar Múzsában (VII. szám) jelent meg a cím alatt *aria* jelzéssel, majd az Ódák I. könyvében.

Csokonai 1795-ös címjegyzékén (EK) „A' Búkkal küszködő. *Ode.*"

Dalbetétként a Culturába (1799) is bevette a költő, ahol Petronella énekli a II. felvonás 12. jelenésében.

Kezdő sora később nótautalássá vált.[77]

Mindhárom strófája – a dallamtól függően – különböző szótagszámú sorokból áll.

A KK-ban (II/278–279.) Tóth István dallama (abcb$_v$ vagy Aba$_v$) szerepel (helyesen), de mivel ennek utolsó sora magas fekvése miatt hangszeres előadásra (változatra) utal, mi inkább a Madass Sándornál található egyszerűbb dallamot közöljük (abab vagy Aba$_v$).

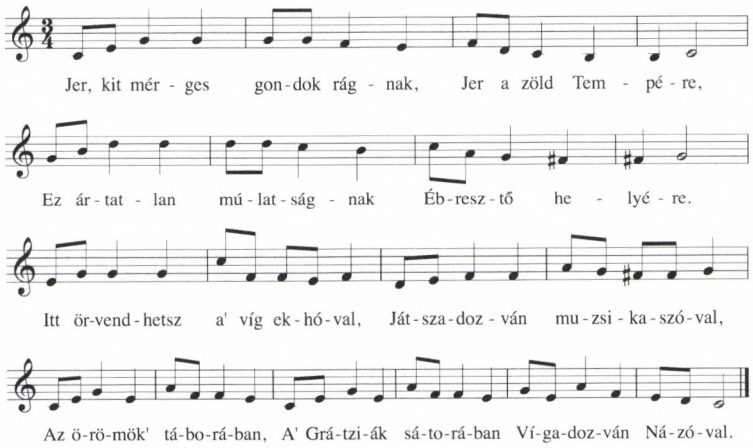
75 Lásd például Kiss Pál gyűjteményét (1807, a hódmezővásárhelyi gimnázium könyvtárában) vagy a Komoróczy Terka-énekeskönyvet (1796–1810, MTAKK RUI 8r. 123. 19^v–20^r).

76 *Protestáns iskoladrámák 2/1.* S. a. r. Varga Imre: Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, 315.

77 A Thaly Lajos-énekeskönyvben (1807, OSZK Fol. Hung. 1390. 84^r) például a *Febe gyöngy szüze szerelmes tüze...* kezdetű ének előtt áll az *„Ad notam Eletem mai"*.

Lelőhelye:
a) Fejér–Göntzy-melodiárium (1802) – 4[r] (tenor, basszus)
b) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 118. 12. sz.
c) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/12. sz. 8.
d) Madass Sándor: Dalgyűjtemény (1850 k.) – 42.

6. Hívása a' Múzsának
(Jer, kit mérges gondok rágnak...)

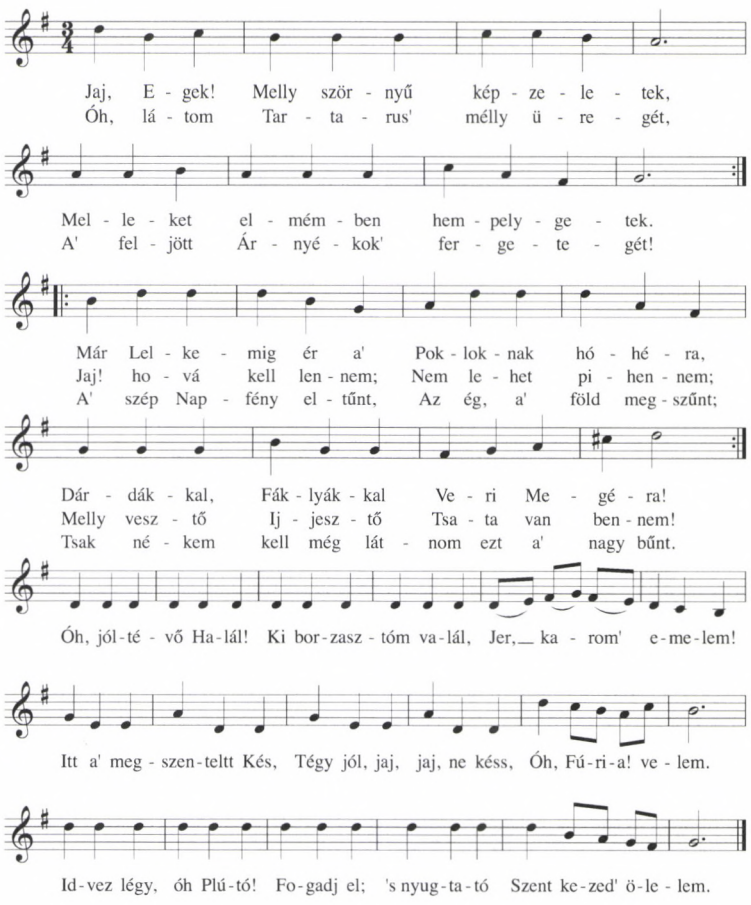


1792 körül keletkezett. Nagy Gábor 1796-os másolata őrizte meg, amelyen *nota* jelzéssel szerepel. Az 1795-ös EK-n „Jöszte Poétának. *Ode*" műfajmegjelölés olvasható.
A Diétai Magyar Múzsában (1796), majd az Ódák I. könyvében (1802–1804) már *Hívása a' Múzsának* címmel szerepel.
A KK-ban (II/245.) Sonkoly István átirata található.[78] Mi most Csokonai lejegyzése mellett egy újabb átiratot közlünk (Sonkolyét több szempontból is helyesbítenünk kellett).
Lelőhelye:
a) MTAKK K 672/I. 3[v]–32[r] (Csokonai autográf)

7. Eggy kétségbeesett Magagyilkosa
(Jaj, Egek! melly szörnyű képzeletek...) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

1794 végéről. Nagy Gábor 1796-os másolatán *nóta* jelzés olvasható.
Az EK-n „Eggy kétségbeesett Magagyilkosa. 14. *Oda. Notáját rendbe szedni*". Az ÚK-n *„A' Német Lyány' notája"*-ként szerepel. Az Ódák I. könyvében jelent meg.
A vers első sora a hozzá tartozó kottával együtt Csokonai kézírásával maradt fenn.
A KK-ban (III/596.) Sonkoly István átirata szerepel.[79] Itt Sonkolyt, aki a dallamelcsúszást jól javította, de a szövegsorokat rosszul (nem a jelzett sorokat ismételve) helyezte a dallam alá, helyesbítve közöljük.

78 Sonkoly, 2. ábra
79 Sonkoly, 1. ábra



Lelőhelye:
a) MTAKK K 672/ I. 32[r] (Csokonai autográf)

8. Búcsúvétel

(Mégyek már. Engedd meg, kedves Kincsem...) – A dallamot lásd a következő oldalon.

1798-ból. A Lilla Dalok III. kötetében jelent meg.

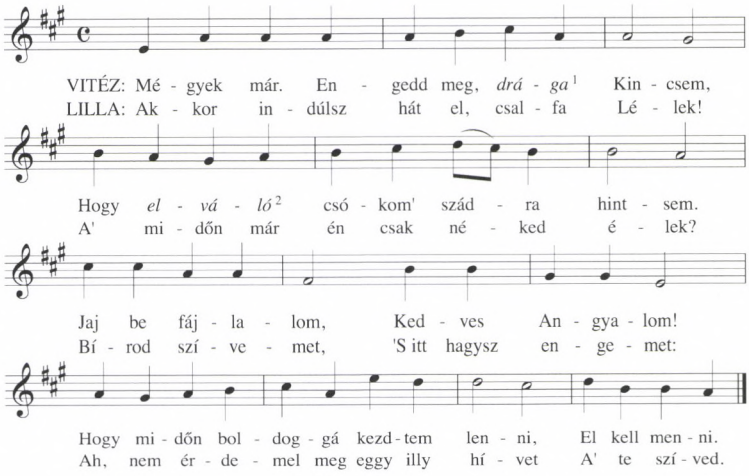
Az 1802-i ÚK-n „A' Bútsúvétel. *Oda.*"

A párbeszédes kettős dalban Vitéz és Lilla beszélget. Műfaja (duett) és szimultán verselése egyértelműen zenei fogantatásra utal.

Az énekeskönyvekben gyakran *nota* utalással szerepel. Népszerűségéből adódóan rengeteg folklorizálódott variánsa keletkezett.

Tulajdonképpen az összes forrás ugyanazt a dallamot adja, csak a melodiáriumok ritmizálatlanul, és egyszerűbb formában. Arany János páratlan lüktetéssel jegyezte le a másutt egyébként 2/4-ben rögzített dallamot. A páros és páratlan ütemezésből adódó elérő verselési rendszerekről, illetve azok játékáról lásd *Csokonai dallamkövető versei* című tanulmányomat *(Irodalomtörténeti Közlemények* 2004/4, 473–475.).

Mivel a KK (IV/435.) a Tóth Istvánnál lévő dallamot közli (zongorakíséret nélkül, helyesen), alább mi a variáció kedvéért a Kelemen László által kicsit korábban lejegyzett dalt hozzuk.



[1] KK: kedves
[2] KK: megváló

Lelőhelye:
a) Nagykaposi melodiárium (1809–1848) – 412–413. (négyszólamú)
b) Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – 127. (basszus; csak sorkezdet a kotta fölött)
c) Pataki énekkar dallamtára (1817–1828) – 52. (öt-, illetve hatszólamú kóruspartitúra; csak sorkezdettel)
d) Pataki dallamtár (1817–1848) – 13. (csak sorkezdet a dallam fölött)
e) Tóth Sámuel-melodiárium (1821–1822) – 6[v]
f) Makay Ádám-melodiárium (1823–1835) – 25. (discant)
g) *Kelemen László-énekeskönyv* (1828) – 29. sz. 46.
h) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/96. sz. 54.
i) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/60. sz.
j) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – II/1. sz.

9. A' Méhekhez

(Kis Méhek! kerteken, / Mezőkön, berkeken…) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

1794-ből.

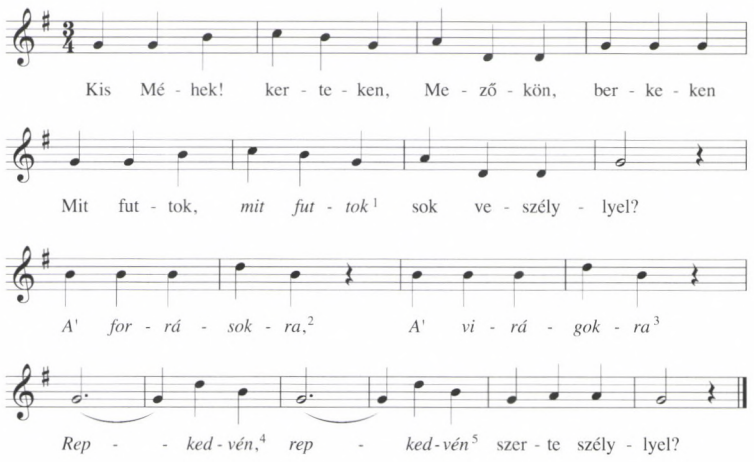
Az EK-n „A' Méz' méze. *Dal. Nota.*" Az Urániában *A' legédesebb Méz* címmel csak az utolsó három strófája jelent meg. A költő a Lilla Dalokba is így, rövidítve vette át *A' Méhekhez* címmel.

Csokonai forrása G. A. Bürger *An die Bienen* című verse volt.

Számtalan melodiáriumban szerepel, kezdő sora gyakori nótautalássá vált.

A KK (II/571.) Sonkoly István átiratát közli,[80] de ezt helyesbítenünk kell, mivel Sonkoly a megjelent szövegekhez és nem a melodiáriumokban lévő változatokhoz alkalmazta a dallamot. Ezekben ugyanis nemcsak a nyomtatásban nem jelzett szóismétlések vannak kiírva, de a 4–5. sor 6 szótag helyett mindenütt 5 szótagból áll. Sonkoly ennek kiküszöbölésére hangot ismételt, illetve a szóismétlések elhagyása miatt szövegelhelyezése teljesen elcsúszott. Mi az *a, b, c* források egybevetése alapján az alábbi átiratot javasoljuk.

80 Sonkoly, 7. ábra



[1] Ez az ismétlés a nyomtatásban (Uránia, Lilla Dalok) nem szerepel.
[2] KK: A' friss patakokra
[3] KK: A' szép virágokra
[4] KK: Repdesvén
[5] Ez a szóismétlés szintén nem szerepel a nyomtatványokban (Uránia, Lilla Dalok).

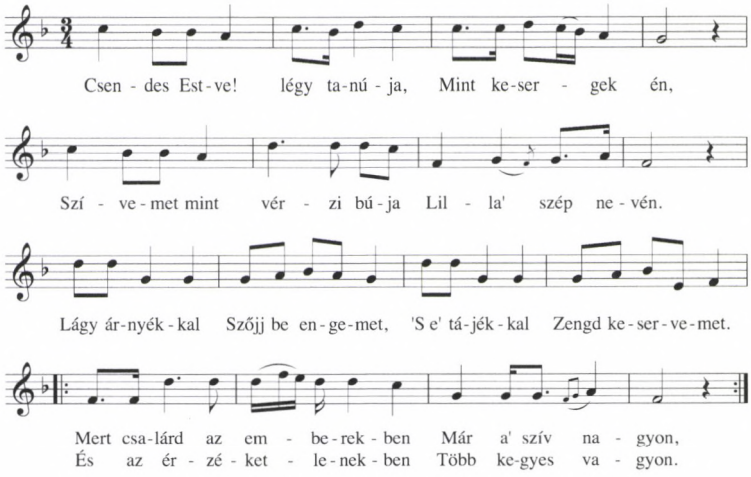
Lelőhelye:
a) Melodiárium (1808 k.) – 141. (tenor, concantus; csak sorkezdet fölötte)
b) Nagykaposi melodiárium (1809–1848) – 304–305. (négyszólamú)
c) Pataki dallamtár (1837) – 2. (ötszólamú kóruspartitúra)
d) Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – 30. (basszus; csak sorkezdettel)
e) Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – 166. (basszus; csak sorkezdettel)

10. Az Estvéhez

(Csendes Este! légy tanúja, / Mint kesergek én...) – A dallamot lásd a következő oldalon.

1800-ból, a Lilla Dalok III. kötetében jelent meg.
Énekelt volta miatt számtalan melodiáriumban *nota* felirattal jegyezték le.
Bár a KK (V/417.) Tóth István dallamát adja közre, fontos megjegyezni, hogy a Tóth Istvánnál található dallam egészen más, mint ami a melodiáriumokban szerepel. Az időbeli közelség és a jellemző kultúrközeg miatt egyértelműen a diákénekeskönyvekben lévőt tartjuk Csokonai mintájának. Bár a melodiáriumok dallamát modern átiratban Sonkoly István már közölte,[81] ritmus és hangsor tekintetében ezt helyesbítenünk kell. Egyrészt mi inkább dúrban értelmezzük a dallamot (Sonkolyé mollban), másrészt mivel Sonkoly forrásként csak a Pataki énekkar dallamtárát *(a)* ismerte, ami semmiféle ritmusjelzést nem tartalmaz, a szöveg trocheusainak megfelelő 6/8-ban közölte a dallamot. A *b, c, e* források azonban primitív ritmusjelzést is rögzítettek, s ez alapján a korban divatos 3/4-ben (menüett) ritmizáltuk a melódiát.
Lelőhelye:
a) Pataki énekkar dallamtára (1817–1828) – 82. (ötszólamú kóruspartitúra)
b) Pataki dallamtár (1817–1848) – 21. és 288.[82]

81 *Sonkoly*, 9. ábra
82 A 21. oldalon található dallam alatt Csokonai első strófája olvasható, a 288. oldalon lévő dallam (és nótautalás) után *Mint (a) korán tavasz (hamar) ibojája...* kezdetű ének következik, amelyet láthatóan akkor próbált az előtte lévő (és ismert) melódiára írni az ismeretlen szerző (tele javítással, és nincs befejezve).



c) *Varga János-melodiárium* (1822) – 95. (tenor, concantus)
d) Makay Ádám-melodiárium (1823–1835) – 2. (discant)
e) *Bódogh János-melodiárium* (1831–1840) – 9. (csak sorkezdet a dallam fölött)
f) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/291. sz. 157.
g) Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – 112^{v}–113^{r}, 161. sz.
h) Kótatár (1846–47, 1853) – 17^{v} (basszus)
i) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/151. sz.[83]

11. Fillishez

(A' SEMMISÉG' örök tavába / Ifjú-korod javát hijába...) – A 11a és b dallamot lásd a szemközti oldalon.

1800-ból. Az 1802-es ÚK-n *Óda* műfajmegjelöléssel olvasható. Az Ódák első könyvében jelent meg.

Énekelt volta miatt szövege számos énekeskönyvbe bekerült.

A két forrás más-más dallamot rögzített. A KK (V/480.) Tóth István dallamát hozta. Mivel jelen esetben eldönthetetlen, hogy melyik lehetett Csokonai mintája (illetve hogy bármelyik is az volt-e),[84] mindkét dallamot közöljük. Szerkezetében Almásié kicsit hívebben tükrözi a szöveg struktúráját, bár ő az eredetileg nyilvánvalóan hangszeres utójátékra is szöveget illesztett (ezzel megháromszorozta az utolsó sort), illetve az utolsó 6 szótagból álló szövegsort az eredetileg 9 szótagú sor dallamsorára „alkalmazta".[85]

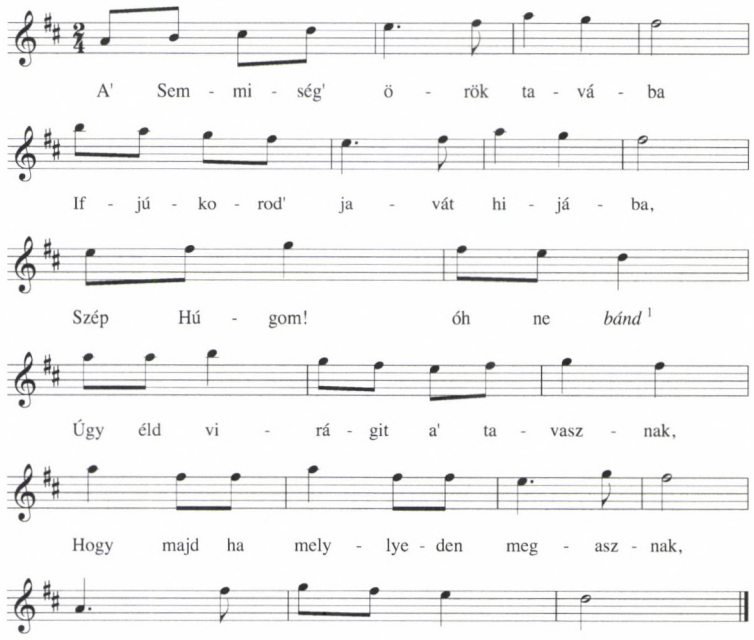
---

83 Almási Sámuel dallama is a melodiáriumokéra hasonlít, de egyrészt az időbeli távolság miatt, másrészt a hangeltérések miatt nem ezt közöljük.

84 Autentikusság (hitelesség) szempontjából mind Tóth István, mind Almási Sámuel gyűjteménye erősen megkérdőjelezhető, hiszen mindkét zenekedvelő láthatóan komponista hajlamokkal rendelkezett, így saját ízlésük szerint gyakran még azokba a dallamokba is belenyúltak, amelyeket (valószínűleg) nyomtatványból ismertek.

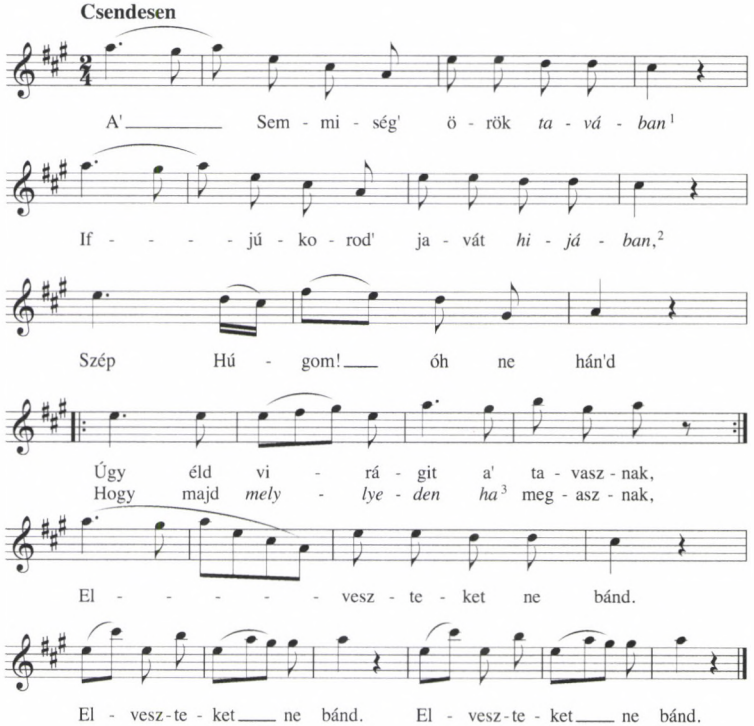
85 **Almási Sámuelnél** strófaszerkezet 9a 9a 6b 9c 9c 6b
dallamszerkezet a a b c c a^{v}+a^{v}a^{v}
Tóth Istvánnál strófaszerkezet 9a 9a 6b 9c 9c 6b
dallamszerkezet A b C b^{v}

a)



[1] KK: hán'd

b)

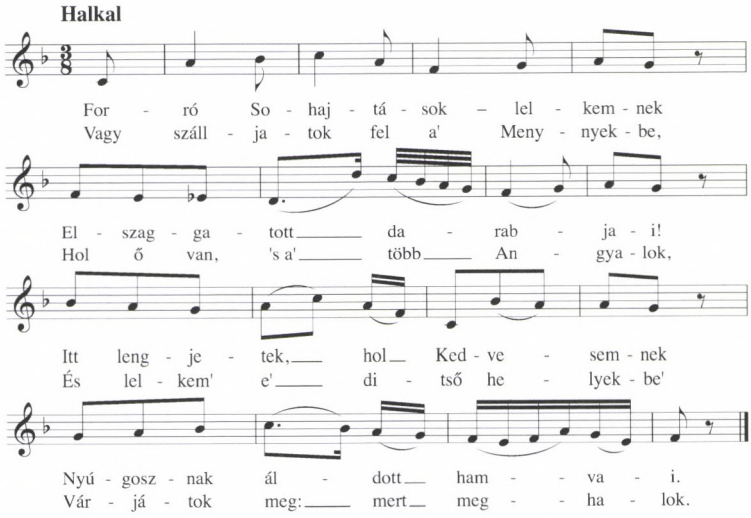


[1] KK: tavába
[2] KK: hijába
[3] KK: ha mellyeden

Lelőhelyei:
a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – 157.
b) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – II/49. sz.

12. Rózsim' Sírja felett

(Forró Sohajtások – lelkemnek / Elszaggatott darabjai…)



1798-ból, szabad fordítás J. J. Eschenburgból. Az ÚK-n mint *Oda* szerepel, az Ódákban jelent meg.

A kéziratokban háromféle dallammal találkozunk, de tulajdonképpen kétfélével terjedt. A harmadik csak Almási Sámuelnél fordul elő, ami bizonyára az ő egyedi, utólagos párosítása. Széles körben terjedt viszont egyrészt a Márton József nyomtatásában megjelent dallammal (a melodiáriumokban természetesen ritmizálatlanul és valamivel egyszerűbb formában), másrészt a hagyomány szerint egy Sárospatakon a szöveghez utólag készült melódiával.[86] Kerényi György hívta fel a figyelmet arra egyik tanulmányában, hogy az 1813-as Csokonai-kiadásban megjelent dallam tulajdonképpen Verseghy Ferenc *Amott a' csendes völgy ölében* kezdetű vers[87] dallamának (az oralitásban) leegyszerűsödött változata, amelyet Verseghy saját bejegyzése szerint I. W. Raphael szerzett.[88] A Csokonai-dal szerkezete és verselése (ötödfeles és négyes jambikus lejtésű sorok keresztrímes váltakozása – 9898 / abab) valóban megegyezik Verseghyével.

Bár a költő nyilvánvalóan a Márton Józsefnél megjelent jambikus lejtésnek megfelelő, felütéssel kezdődő, páratlan lüktetésű dallamra írta a verset, a KK (IV/482–483.) Sonkoly István nyomán[89] a Sárospatakon elterjedt, páros lüktetésre (4/4) és hangsúlyos szövegkezdetre

86 Lásd Harsányi István: „Egy Csokonai-vers Sárospataki dallamának szerzője." *Irodalomtörténeti Közlemények* 1927, 120–121.

87 Címe *A' Ne-felejts virág*. Megjelent a *Hat magyar énekek* harmadik darabjaként (Bécs: 1791), illetve a *Rövid értekezések a Musikáról VI. énekkel* (Bécs: 1791) című tanulmányában.

88 Lásd Kerényi György: „Dalvándorlás Verseghy korában." Budapest–Temesvár: *Zenei Szemle* 1926. XI. évf. II. sz., 46–48.

89 Sonkoly, 3. ábra

átjátszott dallamot adja, bár Sonkoly nevét, illetve a forrást [Pataki énekgyűjtemény (1855–1863), lásd az *n)* alatt] egy szóval sem említi.

Mi Márton József kiadását közöljük.

Lelőhelye:

a) Márton József 3. (1813)
b) Pozsonyi Révay Levéltár (1810/20-as évek körül) – II. doboz, H-58, 11[v90]
c) Varga János-melodiárium (1822) – 73. (tenor, és néhol concantus)
d) Melodiárium (1823–1831) – 23. (basszus; csak sorkezdettel)
e) Makay Ádám-melodiárium (1823–1835) – 1. (discant)
f) Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – 74[v91]
g) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 115. 6. sz.
h) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843)– I/3. sz. 2.
i) Bódogh János-melodiárium (1831–1840) – 6. (csak sorkezdet a dallam fölött)
j) Pataki dallamtár (1837–1853) – 20.
k) Pataki dallam és szövegtár (1840–1850) – 55.
l) Finkei D. József kótatára (1844–1851) – 32.[92]
m) Rácz Lajos kótatára (1846) – 19.
n) Pataki énekgyűjtemény (1855–1863) – 101–102. 48. sz. (négyszólamú, Csokonai éneke 1760-ból)
o) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 72–73.
p) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870. k.) – II/71. sz. (Csokonai szövege egy fattyústrófával megtoldva)

13. A' Tihanyi Ekhóhoz

(Óh Tihannak rijjadó Leánya…) – A dallamot lásd a következő oldalon.

A' Füredi parton 1802-es átdolgozása.

Az 1802-es ÚK-n „Óh Tihannak rijjadó Leánya. – *Oda.*" Később a Lilla Dalokba sorolta a költő.

A kéziratos énekeskönyvekben általában *nota* utalással szerepel.

A dallam a *Triste valedico Musis… (Hogy elhagytam a Múzsákat)* kezdetű korabeli diákdal változata.[93] Horváth Ádám (ÖÉ, 153. sz. 283.) *Mit kínzod újra lelkemet…* kezdettel írt rá verset, Verseghy Ferencnél[94] pedig *Lantommal tegnap kimenvén…* szöveggel (*Fülemile a hárfással* címen) található.

A dallam Almási Sámueltől eltekintve mindenütt ugyanaz, de a ritmus a szöveghez való alkalmazkodás mértékét tekintve változó. Illetve ismét a szimultaneitásra hívja fel a figyelmet az, hogy Almási 3/4-es lüktetésű dallamhoz párosította az a szöveget, amelyet a többi forrás 2/4-ben rögzített.

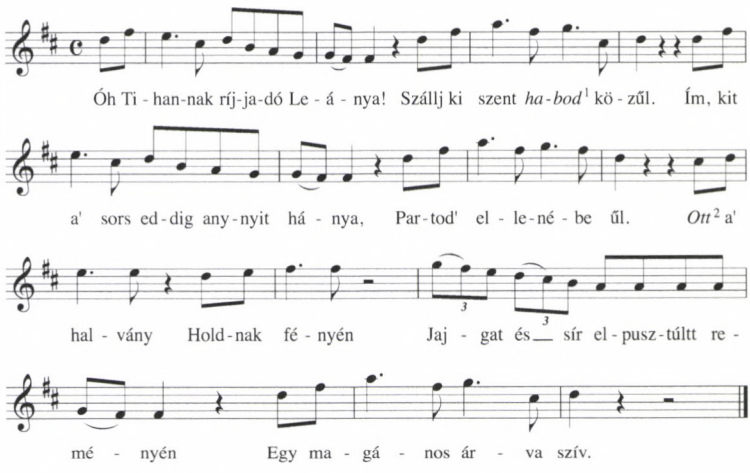
90 Štátny archív v Bratislave (ŠVH SSR), Révay család, Kéziratok és nyomtatványok gyűjteménye, Zeneművek. Az adatot és jegyzeteit Domokos Mária volt szíves rendelkezésemre bocsátani.

91 Érdekes, hogy a kézirat a másutt dúr jellegű és zárlatú dallam tonikai nagytercét gyakran kisterccel váltogatja.

92 Bár a kézirat egyébként modern kottaképpel rögzítette az érzékeny–romantikus dallamokat, a régebbi hagyományból ismert darabot még félig a melodiáriumokra jellemző írásmóddal jegyezte le. Ebben az esetben ugyanis csak egész és félkótákat használ, illetve ütemvonal helyett is csak szövegtagoló disztinkcióvonalakat alkalmaz.

93 A dallamról lásd Bartha, 153. sz.

94 In: *Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Músának szózatja* (1781, autográf) – OSZK Ms. Mus. 1824. 9[v], 18.



[1] KK: hegyed
[2] KK: itt

A KK (V/811.) abból a Pataki dallamtárból (*a*) vette a melódiát, amelyik kulcsot, előjegyzést és ritmusjelzést is ad. Mivel azonban a többi forrás ritmusában egységesebb, és prozódiailag mindenképp jobb, mi most a *Gitárra való énekes darabok*ban lévő dallamot közöljük.

Lelőhelye:

a) Pataki dallamtár (1817–1848) – 86. (csak sorkezdet a dallam fölött)
b) Veress János-gyűjtemény (1828–1830) – 158.
c) Bódogh János-melodiárium (1831–1840) – 64.
d) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/74. sz. 120.
e) Nagy Sándor: Gitárra való énekes darabok (1835) – 42^{v}, 78. sz.
f) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870. k.) – I/80. sz.
g) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – II/24. sz.

Hovánszki Mária Tanulmányát a Magyar Zene 2006/4. (novemberi) számában folytatjuk.

Ára: 500 Ft

Magyar zene

4·2006

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLIV. évfolyam, 4. szám *2006. november*

Tartalom

TANULMÁNY

361 FARKAS ZOLTÁN
Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében

387 KACZMARCZYK ADRIENNE
Magyar Háromkirályok
Liszt: Krisztus-oratórium, I. 5

417 VERES BÁLINT
Hang-szín, hang-tér, hang-verseny, hang-...
Értelmezéskísérlet Horváth Balázs Magnets című kamarazene-sorozatához

439 HOVÁNSZKI MÁRIA
»Csokonai-dallamok« és forrásaik (II.)

480 A Magyar Zene 2006. évi, XIV. évfolyamának tartalomjegyzéke

nka
Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2006/4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Farkas Zoltán

MAGYAR NÉPZENEI HATÁSOK LIGETI GYÖRGY ÉS KURTÁG GYÖRGY ZENÉJÉBEN*

Sárosi Bálintnak tisztelettel és szeretettel

Idősebb kollégáim közül a leggyakrabban Sárosi Bálinttal találkozom kortárs zenei koncerteken. Nyitottsága, frissnek megőrzött érdeklődése nagy tiszteletet ébreszt, s ezért is választottam kortársi témát a köszöntésére. Másfelől Sárosi „Népzenei tartalmú Bartók-témák" című tanulmánya – a Magyar Zene *39. évfolyam 2. számában (2001 május, 115–128.) –, mely a* Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára *témáinak népzenei hátterét tárta fel, a felfedezés erejével hat, és ihletője lehet a 20. századi magyar zene és a népzene kapcsolatát kutató vizsgálatoknak.*

I.

Amikor ifjabb Demény János egy beszélgetés során szóvá tette a „kolindák" gyakori előfordulását Kurtág és Ligeti műveiben, a zeneszerzők helyeslően reagáltak: „Mi tulajdonképpen mindig kolindákat írunk." A történet – sajnos – apokrif: Demény később nem volt hajlandó megerősíteni magántermészetű közlését, mivel nem emlékezett pontosan az elhangzott szavakra. Magam mégis vonakodom kétségbe vonni a jelenet hitelességét, hiszen oly tömören és találóan jellemzi a két komponista közös erdélyi gyökereit, a román népzenében való jártasságát és Bartók mindkettejük számára ihlető példáját.

Amiképpen Bartók zeneszerzői érdeklődése sem korlátozódott a magyar népzenére, Ligeti és Kurtág zenéje is multietnikus forrásokból táplálkozik. Ezért – ha valóban átfogó képet szeretnénk adni a Kurtág és Ligeti kompozícióiban tapasztalható népzenei hatásról – Kurtág esetében a román és az orosz népzene, Ligeti esetében pedig a román, a szerb, a közép-afrikai vagy az indonéziai folklór is joggal kérhetne helyet az inspiráció forrásainak felsorolásában. Jelen tanulmányban azonban kizárólag olyan hatásokat tárgyalok, amelyek a magyar népzene felől, tehát mintegy a zenei anyanyelv felől érték a zeneszerzőket. Ez a megszorítás viszont még sürgetőbbé teszi, hogy feltegyük a kérdést: mi az értelme és célja egy efféle vizsgálódásnak. S vajon a választott téma valóban Kurtág és Ligeti zenéjének lényegi elemei közé tartozik?

* A tanulmány a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság IV., a 90 éves Papp Géza és a 80 éves Sárosi Bálint tiszteletére rendezett konferencián tartott előadás, valamint a 2006. február 17-én Budapesten, a *Kurtág 80* fesztiválon, illetve 2006. május 30-án, a párizsi Magyar Intézet által rendezett Kurtág-konferencia keretében angol nyelven elhangzott előadások egybeszerkesztett változata.

Szeretném elöljáróban leszögezni, hogy semmiféle ideologikus szándék nem vezérelt: nem azt kívánom demonstrálni, hogy – népzenei kötődésük révén – Kurtág és Ligeti igenis magyar zeneszerzők, annak ellenére, hogy nem hazájukban élnek.[1] Magyarságukat nyilvánvaló ténynek tekintem, mely nem szorul tudományos bizonyításra. Bartók 1934-ben papírra vetett szavai szerint: „Igazi és értékes művészet, legalábbis egyelőre, csak nemzeti művészet formájában képzelhető el."[2] Habár az óvatos megfogalmazás arra utal, hogy Bartók az általa jellemzett helyzet közeli változásával is számolt, Eötvös Péter hetven évvel később, 2004-ben tett nyilatkozata arról tanúskodik, hogy a „legalábbis egyelőre" korszaka mind a mai napig tart, amennyiben a zenei stílus továbbra sem független a zeneszerző nemzeti és főként anyanyelvi hovatartozásától.[3] A tavaly megjelent *Mi a magyar?* című tanulmánykötet egy ugyancsak hat-hét évtizede megfogalmazott kérdésre kéri vezető értelmiségiek válaszát Romsics Ignáctól Szegedy-Maszák Mihályig, Esterházy Pétertől Somfai Lászlóig.[4] E publikáció is jelzi a „magyar" fogalom újradefiniálásának igényét, én azonban nem ehhez a diskurzushoz kívánok csatlakozni. Óvakodnék feltenni a „mi a magyar Kurtág és Ligeti zenéjében" kérdését, annál is inkább, mert nem tudnék válaszolni rá, mi az, ami nem magyar. A nagy ívű szellemtörténeti távlatok felvázolása helyett konkrét, zeneszerzés-technikai részletekig szeretnék eljutni, mert meggyőződésem szerint nem csak az „ördög" lakozik a részletekben. Érdeklődésem középpontjában a következő dilemma áll: ha a két komponista egyaránt a magyar népzenéből eredezteti kompozícióinak bizonyos stiláris vonásait, akkor mi az oka, hogy a népzenei elemek beolvasztása során Ligeti és Kurtág – a nyilvánvalóan közös forrásokból kiindulva – oly különböző eredményekre jut. A komparatív módszer talán esélyt kínál arra, hogy megtudhassunk valamit kettejük zeneszerzői gondolkodásának különbségéről is.

Népzenei tapasztalatok terén a pályakezdő Ligeti sokkal messzebbre jutott, mint a pályakezdő Kurtág. Ismeretes, hogy 1949–50 folyamán csaknem egy évet töltött Romániában népzenei tanulmányúton: erdélyi helyszíni gyűjtésekben vett részt, s a bukaresti, valamint a kolozsvári folklórintézetben is megfordult, amint erről „Népzenekutatás Romániában" című írása tudósít, amely az *Új Zenei Szemlé*ben jelent meg 1950-ben. Ez a publikáció inkább csupán lelkes élménybeszámoló, az *Egy aradmegyei román együttes* című tanulmánya viszont kifejezetten népzenekutatói szakcikk, amelynek szerzője azonnal felfigyel a népzene és a műzene kapcsolatára is, amikor a hangszeregyüttes játékában felismeri Bartók disszonancia-használa-

1 A tanulmány keletkezése óta Ligeti György életművét 2006. június 12-én bekövetkezett halála pecsételte meg.

2 Bartók Béla: „Állam és művészet" – szövegfogalmazvány (1934). Közreadja: Tallián Tibor. *Arion Nemzetközi Költői Almanach* 13. szám (1982), 104–106.

3 „Music-Making Begins with Articulation. Péter Eötvös in Conversation with Zoltán Farkas." *The Hungarian Quarterly* Vol. 45, Autumn 2004, 146–147.

4 Romsics Ignác–Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Rubicon Kiadó, 2005.

tának lehetséges forrásait.[5] Zeneszerzőként – maga Ligeti fogalmazta így – folklórban való jártassága védőpajzsként szolgált számára az '50-es évek kötelezően előírt szocialista realizmusával szemben. Fiatalkori műveinek mintegy egyharmada népdalfeldolgozás.[6] Ha a pszeudo-népdalokat is ideszámítjuk, melyek Ligeti stílusutánzó készségének köszönhetően olykor alig különböztethetők meg a valódi népi dallamoktól,[7] akkor korai életművének fele folklorista zeneszerzőnek mutatja.[8]

Talán kevésbé ismert, hogy zeneakadémiai éveiben Kurtág is járt népdalgyűjtő úton, Heves megyében.[9] Kurtág népzenei gyűjtése azonban nem vezetett kézzelfogható eredményekre. Sohasem publikált népzenei témájú írást, ami pedig korai kompozícióit illeti, nyoma sincs a nagyszámú Ligeti-juvenália folklorisztikus gazdagságának. Igaz, nemcsak a népzenei vonatkozású művek hiányoznak, hanem *a művek* egyáltalán, hiszen Kurtág alkotói válsága már a zeneakadémiai évek alatt elkezdődött, ezért három évvel idősebb pályatársa és barátja imponáló bőségű fiatalkori terméséhez képest igen szerény az elkészült kompozíciók száma. Ami belőlük nyilvánosságra került (például a *Brácsaverseny*), az sokkal inkább Bartók hatásáról árulkodik, mint a népzene közvetlen befolyásáról. Az 1949-ben vagy '50-ben József Attila versére készült vegyeskari mű, a lírai szépségű *Klárisok* is Bartók 27 egyneműkarának stílusában fogant.

Bartók nevének említése a kifejtendő téma fogós módszertani kérdésével szembesít. A Ligeti és Kurtág műveiben érvényesülő népzenei hatás ugyanis sok esetben valójában Bartók-hatásként lepleződik le, és az elemzőnek legalábbis kísérletet kell tennie arra, hogy a nagy mester művei kínálta minták követését megkülönböztesse a népzene közvetlen ihletésétől. Sarkítottan fogalmazva: amikor Ligeti és Kurtág – számos pályatársukhoz hasonlóan – Bartók nyomdokain jártak, valójában Lendvai Ernő elemzéseinek hatása alatt álltak, amikor viszont népzenei anyaggal dolgoztak, – öntudatlanul vagy tudatosan – Bartókot követték. Ez a frappáns megfogalmazás persze azonnal árnyalásra szorul: Ligeti korai népdal-adaptációiban – különösen a kórusokban – a feldolgozás módja legalább annyira emlé-

5 Ligeti György: „Népzenekutatás Romániában." In: *Új Zenei Szemle* I/3, 1950, 18–22.; uő: „Egy aradmegyei román együttes." In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára, Zenetudományi tanulmányok* I, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 399–404.

6 Nordwall műjegyzéke 74 kompozíciót sorol fel 1944 és 1956 között, közülük 26 dolgoz fel eredeti népi dallamot. Lásd Owe Nordwall: *György Ligeti – Eine Monographie*, Mainz: 1971.

7 Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*. London: Faber and Faber, 2003, 39.

8 Ligeti romániai népzenei tanulmányútjának köszönheti, hogy mentesült egy Rákosi Mátyást éltető kantáta megírása alól. Az utasítással egy időben kapta a romániai kutatóútra szóló ajánlatot, s amikor csaknem egy év múlva visszatért Budapestre, a Rákosi-kantáta terve már feledésbe merült. Ligeti romániai tanulmányútjáról részletesen lásd Steinitz: i. m. 28–30. „Retreat into folklore" fejezet. – Ligeti saját korai folklorista műveiről ezt nyilatkozta: „Magyarországon 1956 előtt be voltak tiltva a műveim, csak a népzenei darabjaim, néhány kórusművem és hasonlók voltak engedélyezve. Azok mind alibiszerzemények voltak. Akkor igazinak vélt darabjaimat, az első vonósnégyest és a fúvósötösöket a fiók számára komponáltam." In: Eckhardt Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* (Fordította: Nádori Lívia) Budapest: Osiris, 2005, 100.

9 Ezért az információért Halász Péternek tartozom köszönettel, aki egy Kurtág Mártával folytatott beszélgetéssorozat folytán értesült az eseményről.

keztet Kodályra, sőt olykor Bárdos népdal-scherzóira, mint Bartókra. (Ugyancsak feltűnő, hogy Ligeti milyen gyakran dolgoz fel új stílusú magyar népdalokat. Bartóknál más az arány: a régi stílus javára billen a mérleg nyelve.) Másfelől viszont például az úgynevezett *aksak* vagy „bolgár ritmus" alkalmazását mindkét komponista Bartóktól és nem közvetlen népzenei tapasztalatokból meríthette.[10] Ligetinél a *Musica Ricercata* (1951–53) VIII. darabja, a *Hungarian Rock* (1978) – amelyet egyik elemzője „Bartók VII. bolgár táncá"-nak nevezett[11] –, a *Kürttrió* (1983) II. tétele vagy a *IV. zongoraetűd*, a *„Fanfárok"* (1985) épül bolgár ritmusú ostinatóra *(1a–d kotta a szemközti oldalon)*. Ligeti tudatosan is Bartókkal asszociálja a maga bolgár ritmusait, hiszen a *IV. zongoraetűd* a vázlatok stádiumában még „bartoque" felirattal szerepelt, az etűdök franciás kontextusához alkalmazkodva. Kurtágról szólva: Rachel Beckles Willson nemcsak hogy összegyűjtötte a bolgár ritmus előfordulásait a *Bornemisza Péter mondásai*ban (op. 7, 1968), hanem szimbolikus értelmezésére is javaslatot tett.[12] Magam a *Négy Pilinszky-dal* (Op. 11) „Hölderlin" tételében mutattam ki a bolgár ritmus jelenlétét.[13]

II.

Nyugatra emigrálása után a magyaros elemek látszólag azonnal eltűntek Ligeti műveiből, jóllehet zenéjének elemzői és kritikusai nem mulasztották el felhívni a figyelmet a Bartók-hatás rejtett, de állandó jelenlétére.[14] Sokatmondó, hogy a magyar népzenei stílus nyilvánvaló hatása akkor jelentkezik ismét Ligeti életművében, amikor élete első igazi alkotói válságával kell szembenéznie: a *Le grand macabre* befejezését követő bénultság és útkeresés idején, az 1978-ban komponált *Passacaglia ungherese* és *Hungarian Rock* című csembalódarabokban. Ligeti maga mellékes aforizmának, az opera több éves munkálatai utáni lazítási gyakorlatnak nevezte e két művet, melyek csak azért születtek, hogy posztmodern, neotonális zenét komponáló tanítványait megleckéztesse. A következőkben arra keresem a választ, milyen kontextusba helyezi Ligeti a csembalódarabokban felbukkanó „kvázi népdalok"-at, felfedezhetünk-e mögöttük valamely eredeti népzenei mintát, s hogyan viszonyulnak ehhez az „eredetihez".

A kompozíciók Ligeti által is említett iróniája *pasticcio*-jellegükből származik. Össze nem illő stílusok, korok keverednek: a barokk passacaglia-forma, illetve a

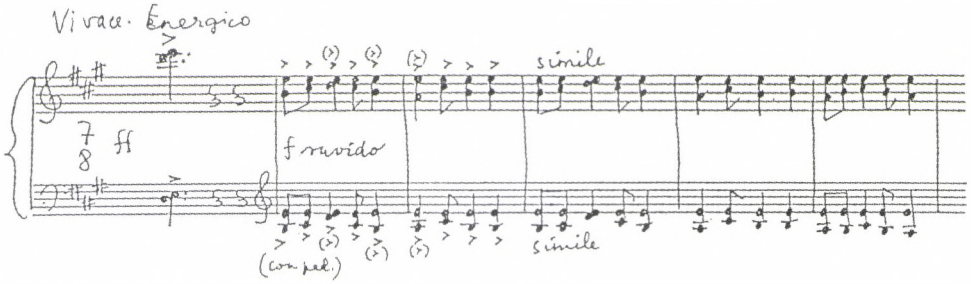
10 Ugyanakkor megjegyzendő, hogy Ligeti már gyermekkorában közvetlen tapasztalatokat szerzett a román népzenéről: „A román nyelvvel együtt a román népzene tágas világa is feltárult előttem, amely sokkal jelentősebb, mint a magyar népzene. Azok a hegedűkísérettel előadott népballadák! A Balkán más népeinek is ilyen gazdag a mesevilága és a népköltészete." In: Roelcke: i. m. 19.

11 Hermann Sabbe: *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok.* (Fordította: Szalay Marianne) Budapest: Continuum, 1993, 105.

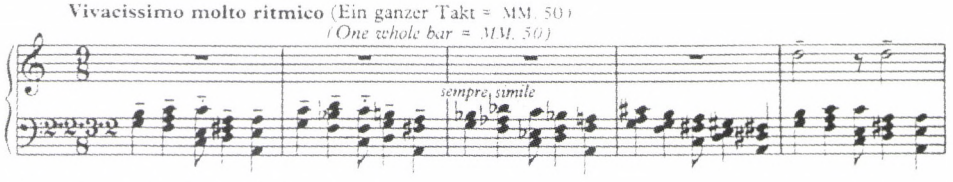
12 Rachel Beckles Willson: „Bulgarian Rhythm and its Disembodiment in *The Sayings of Péter Bornemisza*, op. 7." *Studia Musicologica* 43 (2002) 3–4, 269–280

13 Farkas Zoltán: „The Path of a Hölderlin-topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions." *Studia Musicologica* 43 (2002) 3–4, 289–310., magyarul: „Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben." *Magyar Zene* 40. évfolyam, 2. szám (2002. május), 213–235.

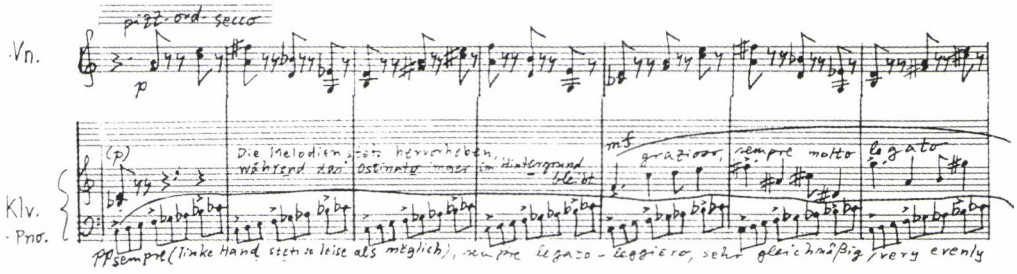
14 Sabbe: i. m. 105., 111.



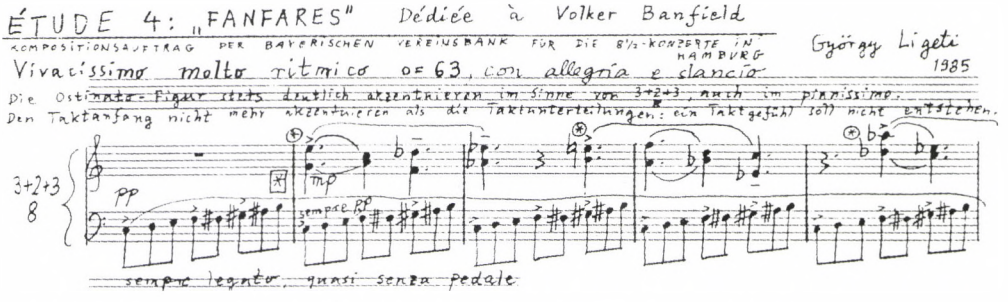
1. kotta. „Bolgár ritmusú" ostinato tételek Ligeti György műveiben –
1a kotta. Musica Ricercata *(1951–53) VIII. tétel*



1b kotta. Hungarian Rock *(1978)*

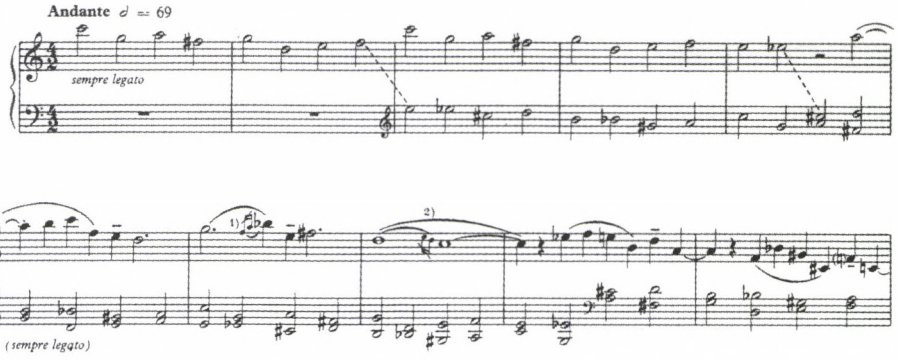


1c kotta. Kürttrió *(1983) II. tétel*

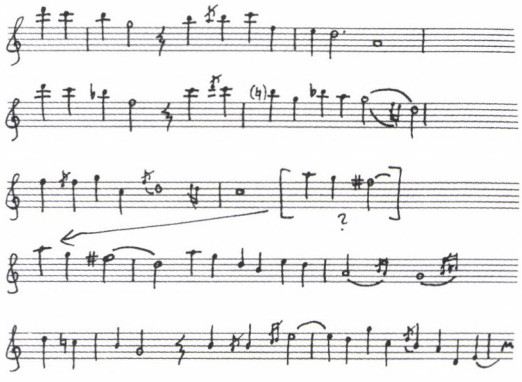


1d kotta. IV. Zongoraetűd, „Fanfárok" *(1985) – a vázlatokban még* „bartoque" *címmel*

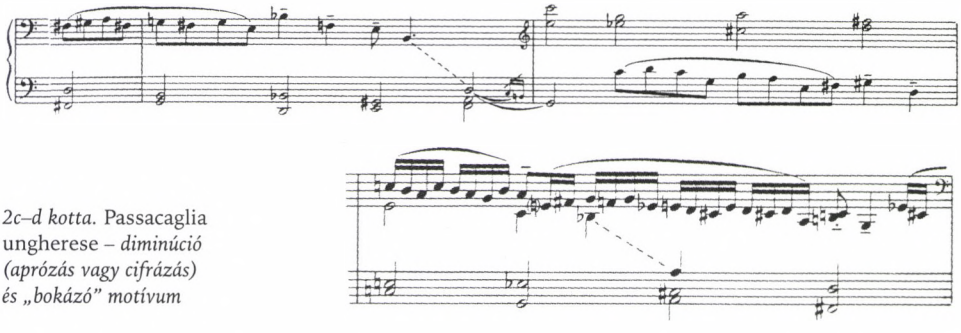
jazz-improvizáció, a rock, a karibi ritmusok és a magyar népdal. Az irónia másik eszköze a túlzás. A *Passacaglia ungherese* állandóan ismétlődő képlete kizárólag kisszextekre és nagytercekre épül, Ligeti tehát szélsőségesen szigorú kompozíciós kötelmeket vesz magára – a 17. századi zeneszerzés *obligó*nak hívta az ilyesmit



2a kotta. A Passacaglia ungherese *eleje az ostinatóval*



2b kotta. Passacaglia ungherese – *variációk egy „népi dallam" soraira*



2c–d kotta. Passacaglia ungherese – *diminúció (aprózás vagy cifrázás) és „bokázó" motívum*

(2a kotta). A passacaglia-téma ismétlődései sohasem esnek egybe a fölötte kibomló népdalféle sorainak tagolásával. Ligeti ravaszul elkerüli a négysoros strófa egyértelmű megszilárdítását, a lassan kibontakozó dallam mögött azonban fölsejlik egy *parlando, rubato* magyar népdal első sorának mintája (*„Pejparipám rézpatkója de fényes"*), amelyet Bartók is feldolgozott a *Negyvennégy hegedűduó* 28. darabjában[15]

15 Vö. Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke.* Második, javított és bővített kiadás, Budapest: Hagyományok Háza–Helikon Kiadó–Néprajzi múzeum–Zenetudományi Intézet: 2005, 158., [289. dallam].

(2b kotta). A dallamkezdet első négy hangja, valamint a teljes első sor dallamvonala a népdal első sorából, a kétvonalas *f*-ről induló dallamtöredék a népdal negyedik sorából eredeztethető. A népdalsor egymás után következő néhány változatából kitetszik, hogy Ligeti nem szilárdítja meg a szótagszámot, sőt a sortagolást is lebegteti. A harmadik sor szögletes zárójelbe tett motívuma például a „szótagszám" alapján még idetartoznék, dallama, motivikája alapján azonban már a negyedik sorhoz húz.

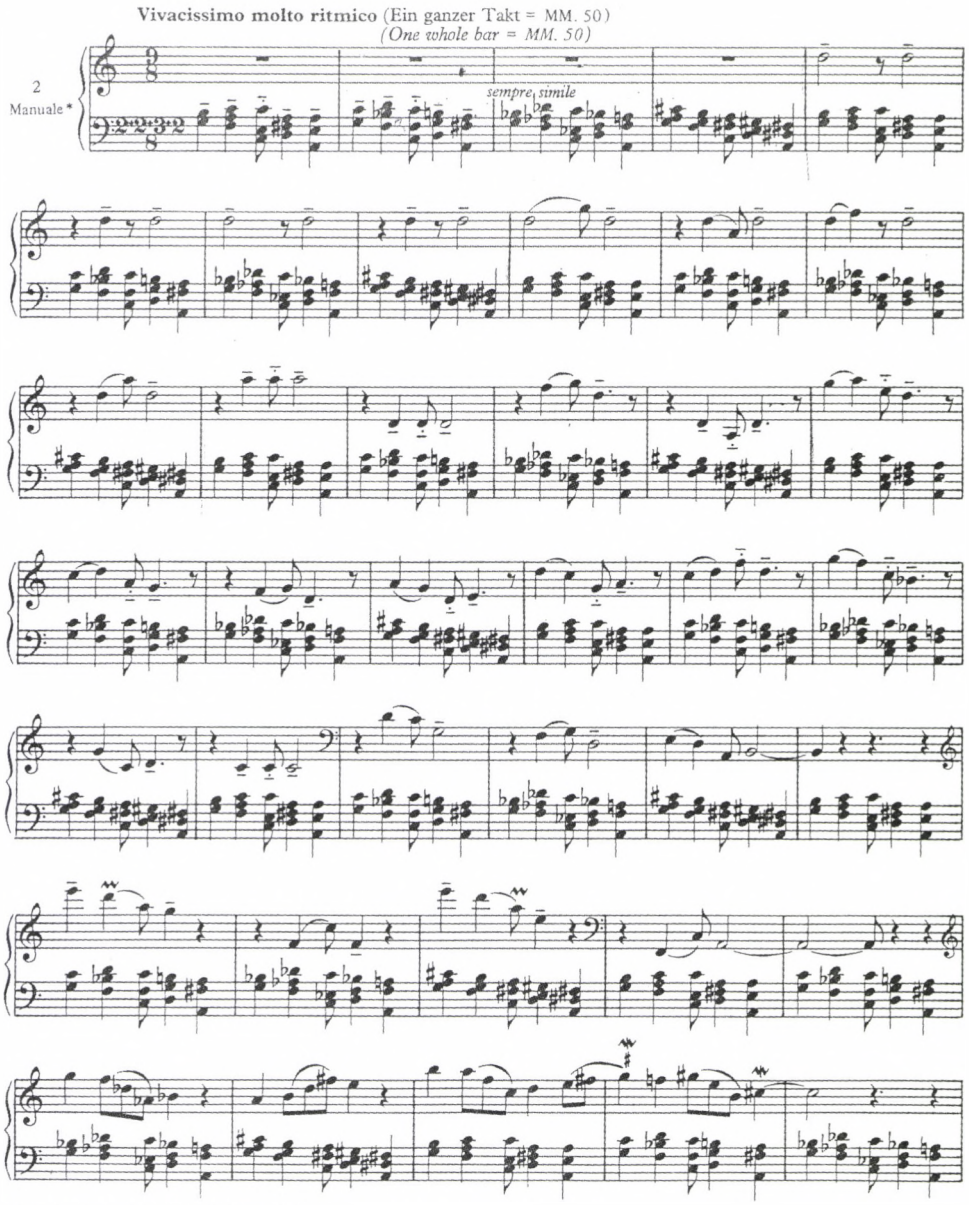
Ligeti mintegy közös nevezőre hozza a heterogén elemeket. A dallam egyre gyorsuló hangértékekben variálódik, s ez nemcsak a 17. századi passacagliaformának sajátja, hanem a hangszeres magyar népzene variálásmódjának és formaképzésének is. E kettős logika eredményeképpen a mű vége felé még az „aprózás /cifrázás"-technika, azaz a diminúció és a magyar népi táncokra jellemző „bokázó" motívumok is feltűnnek *(2c–d kotta)*.

A *Hungarian Rock pasticciója* látszatra még összeférhetetlenebb elemek keveréke. Itt is egy állandóan ismétlődő képletre épülő variációs formáról (chaconne-ról) van szó *(3. kotta a 368. oldalon)*. A basszus ütemenként, a harmóniai menet pedig négyütemenként ismétlődik. A basszus ostinato fölött fokozatosan, szinte hangról hangra születik meg a „népdal". Mintha Ligeti egyetlen kompozíció bevezetésében végig akarná játszani a hangkészlet minden egyes elemének meghódítását, amint azt a *Musica Ricercata* sorozat egészében tette. A hangkészletbővítő folyamat eljut egy négysoros magyar népdal teljes strófájáig *(4a kotta a 369. oldalon)*.

Dobszay László egy Bartók-elemzésében, a *Negyvennégy duó* Mese-tételének analízise során a népdal „abszorpciójáról" ír, amikor kimutatja, hogyan határozhatja meg a feldolgozott népdal hangközszerkezete a népi anyagot ellenpontozó kíséretet, sőt az egész tétel formáját is.[16] Ligeti eljárása éppen ellentéte a Dobszay által feltárt bartóki módszernek. Igaz ugyan, hogy ő is analizált formában, ízekre szedve, hangközeire bontva használja a népi dallamot, de azt egy tőle teljesen független processzus, az ostinato basszus fölötti jazz-improvizáció fokozó formájának logikája szerint fejleszti. S a legfontosabb különbség természetesen az, hogy míg Bartók egy valóságos népdalból indul ki, s azt bontja le építőelemeire, hogy új konstrukciót alkosson belőle, Ligeti absztrakt hangközelemekkel operál, s művelete végén jut el egyfajta mesterséges népdal előállításáig. Ezért nevezheti darabját – rendkívül találóan – a „szintetikus folklór" termékének.

A mű végén epilógusként hangzik fel a szintetikus népdal, lassú tempóban, ugyancsak a maga teljes, négysoros alakjában *(4b kotta a 369. oldalon)*. Ebből a dallamból rekonstruálni lehet egy „igazi", új stílusú magyar népdalt. Ligeti változata úgy viszonyul ehhez a képzeletbeli mintához, mint annak elhangolt, „kifacsart" változata *(4c kotta a 369. oldalon)*. Az elhangolásnak ez a technikáját Bartóktól örökölhette Ligeti. Kárpáti János hívta fel rá a figyelmet, hogy az elhangolásnak kettős – technikai és kifejezésbeli célja – lehet Bartók műhelyében. A technikai: a tonalitás

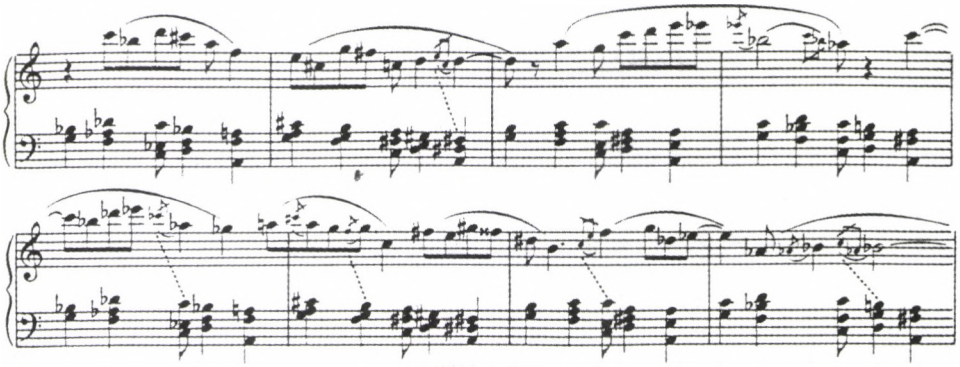
16 Dobszay László: „The absorbtion of folksong in Bartók's composition." *Studia Musicologica* 24 (1982), 303–313.



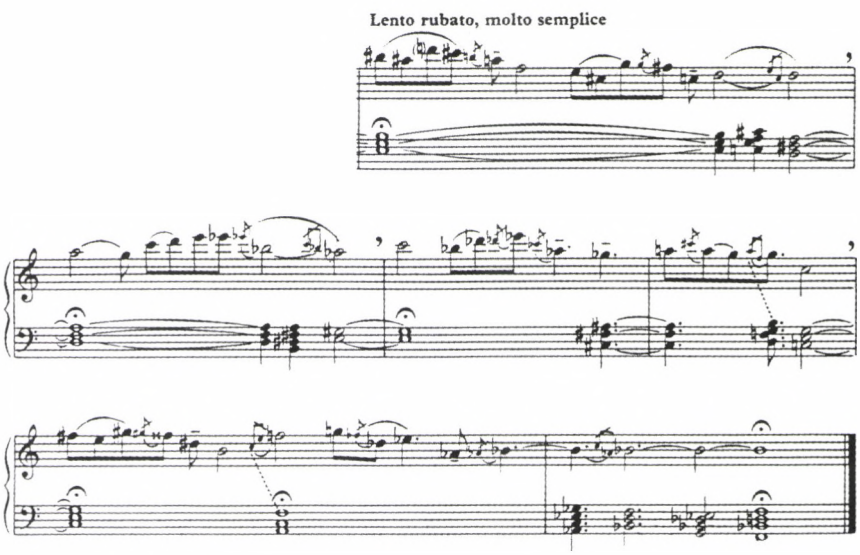
* Rechte Hand: Melodie deutlich hervorheben

3. kotta. A Hungarian Rock *eleje*

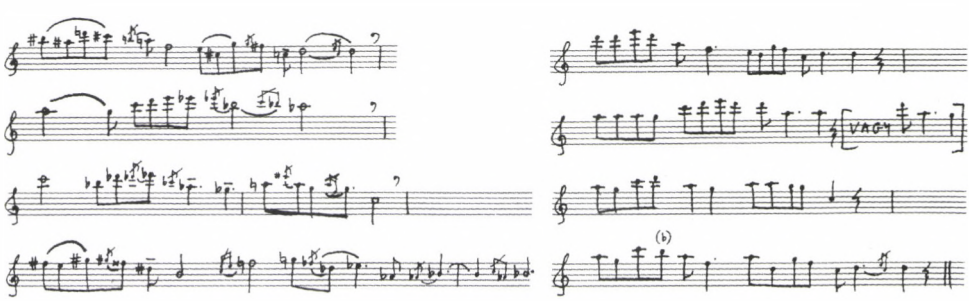
kereteinek lazítása, amely a folklóranyag tonális zártságát mintegy megnyitja a 12 fokú kromatikus hangrendszer felé. A tartalmi-kifejezésbeli oldal pedig Kárpáti értelmezésében kezdetben a torzat, ironikusat, később a lázadót vagy a szenvedőt, a személyeset jelentette Bartók számára. Talán nem tévedek, ha Ligeti kifacsart dallamvonalai mögött gunyoros gesztust vélek fölfedezni.



4a kotta. Négysoros „magyar népdal" a Hungarian Rock*ban*

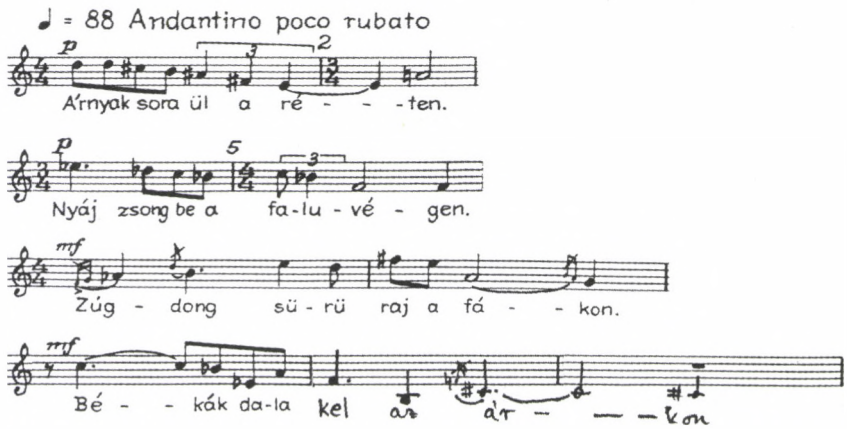


4b kotta. Hungarian Rock – *Coda*



4c kotta. Hungarian Rock – *az „elhangolt" kvázi-népdal és rekonstruált „eredeti" változata*

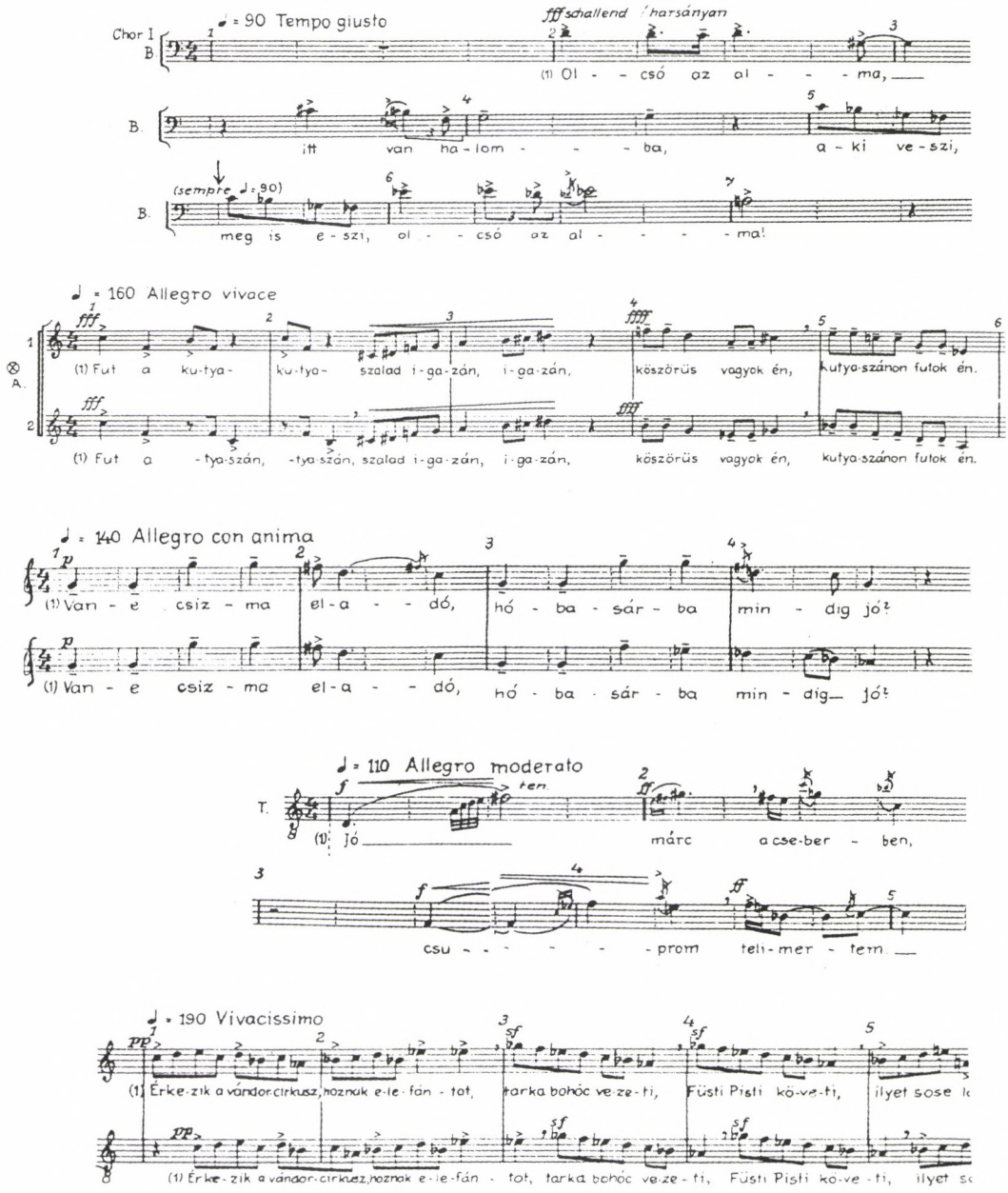
Az elhangolás-technika hangsúlyos jelenléte a csembalódaraboknál öt évvel későbbi, 1983-as *Magyar Etüdök* kórusaiban is tettenérhető. (Ismét egy címében is hivalkodóan magyar mű, s nem véletlenül: Ligeti több mint negyedszázad után ismét magyar szöveggel, a régi jó barát, Weöres Sándor költészetével dolgozik.) A II. etűd elhangolása még radikálisabb, mint a *Hungarian Rock* álnépdaláé *(5. kotta, lent)*. A dallam tengelye többször is elcsúszik: a 2. sorban nagyszekunddal „feljebb" indul a „kelleténél". A 3. sorban ismét a dallam elejét csúsztatja el Ligeti kisszekunddal lefelé, a kadencia azonban a helyén van. Végül az utolsó sorban már a záró kadencia is elmozdul. Az elhangolás mellett a természethangok hipernaturalista ábrázolása is az elidegenítést szolgálja. Mintha csak a bartóki éjszaka zenéje „szereplőit" jelenítené meg Ligeti – a maga szélsőséges, *Aventures*-ökön edzett, fantasztikumba hajló madrigalisztikus eszközeivel.



5. kotta. Magyar Etűdök *Nr. 2.*

A III. Etűd *(6. kotta a szemközti oldalon)* ugyancsak olyan zenei anyagokból építkezik, amelyekből igazi magyar népdalokat lehetne rekonstruálni, de itt a stilizálás, a dallamtorzítás mértéke még nagyobb. Az elidegenítés legerősebb eszköze e darabban a komplex szerkesztés: öt különböző „népi" anyag rétegződik egymásra különböző tempókban, s ezek összekeverése egyfajta Charles Ives-i összevisszaságot, zűrzavart teremt, amely a Weöres-versben megszólaló *Vásár* zseniális zenei megfelelője. (A különböző zenei anyagok efféle merész, kollázsszerű megjelenítése és a naturalista természethangok alkalmazása egyébiránt már egy 1955-ös Weöres Sándor-megzenésítésben, a *Reggel* című kórusműben is készen állott Ligeti eszköztárában.)

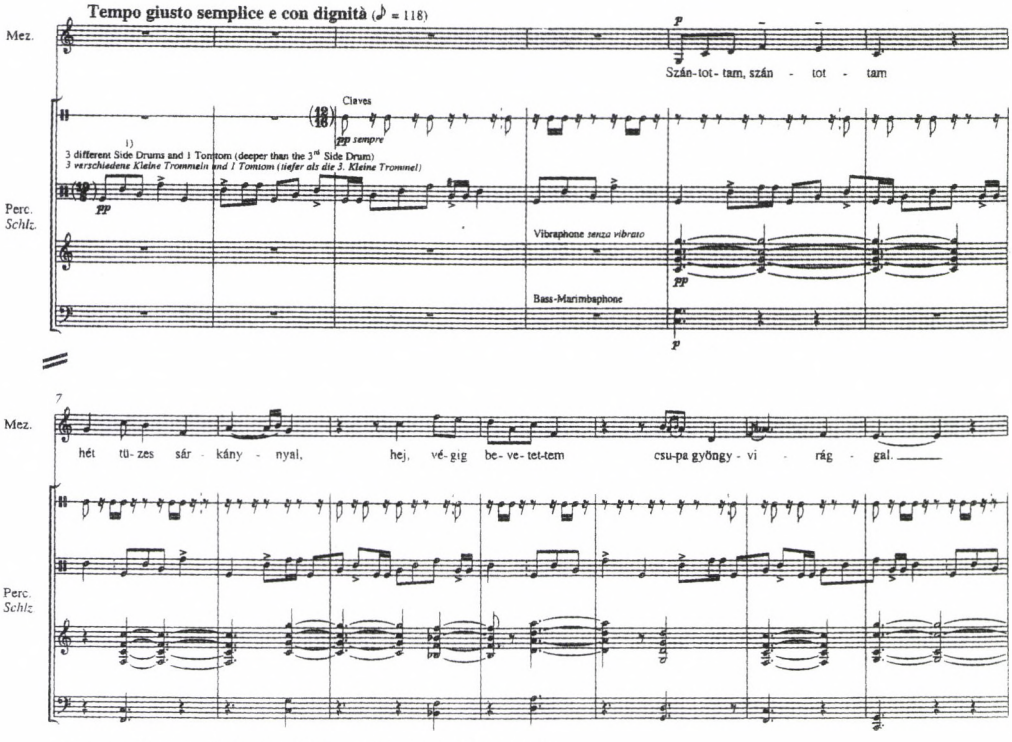
Weöres Sándor költészete – úgy látszik – a magyar népi stílus hívójele az idős Ligeti műhelyében. A 2000-ben befejezett *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* című dalciklus, amely Károlyi Katalin és az Amadinda Ütőegyüttes számára készült *(7. kotta a 372. oldalon)* „Keserédes" című VI. tételének szövege is álnépdal *(„Szántottam, szántottam")*, s Weöres stílusjátékára Ligeti ugyancsak „hamis" kvázi-népdallal rezonál, melynek díszítésmódja „Észak-Közép-Erdély" (a Mezőség?) vokális stílusát idézi. Ezúttal még az elhangolásról is lemond: a három dallamstrófa változatlanul



6. kotta. Zenei rétegek a Magyar Etűdök *III. darabjában*

és tonális egységét őrizve vonul végig a tételen. Legfeljebb a marimbakíséret hangzása és az egzotikus-keleties dobolás, valamint a kóda hamis okarina-akkordjai hatnak elidegenítő elemként, s teszik idézőjelbe a nosztalgikus emlékezést.

Példáinkat a *Hegedűverseny* zárja, a kései Ligeti-oeuvre-nek ugyanis leginkább ez a kulcsdarabja csábítja értelmezésre az elemzőt. Az Aria, Hoquetus, Korál című



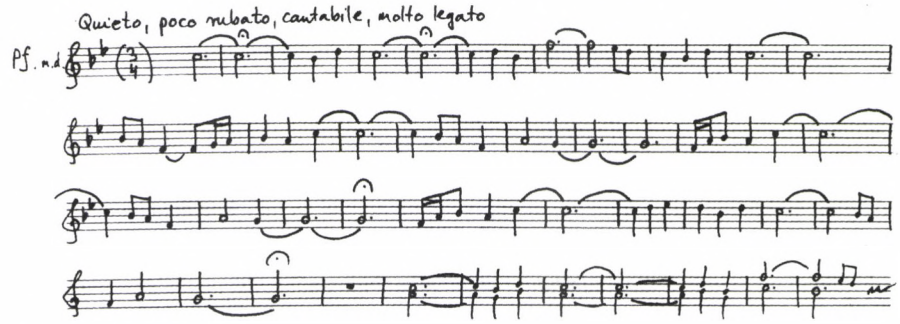
7. kotta. Síppal, dobbal, nádihegedűvel *VI. (Keserédes)*

II. tétel témája időhídként vezet vissza a zeneszerző ifjúkorához. Ez a végtelen népi dallam a *Musica Ricercata* VII. darabjából és a fúvósötösre átdolgozott 3. bagatellből is ismert, legelső előfordulása azonban még korábbi. Eredetileg egy 1950-ben írt négykezes *Szonatina* Andante tételének dallama volt.[17] Már a *Musica ricercata*-beli forma is él a mixolíd dallam polimodális változatával és kanonikus feldolgozásával. A *Hegedűverseny*-tétel lelassítja, bővített líd kvarttal fokozza a dallam érzéki vonzását *(8a–b kotta a szemközti oldalon)*. A tétel formája variáció, s a korábbi darabokban megismert jelenségek – az elhangolás, illetve a stíluskeveredés – úgy jelennek meg, mint a variálás eszközei. Az elhangolás immár nem a dallamalakot érinti, hanem a hangszerelést: a téma a temperált hangrendszerből kilépő kürtök natúrhangjaira kerül, majd a nem pontos, kiszámíthatatlan intonációjú okarinák kórusán hangzik el, végül Machaut korának kompozíciós technikájával, a *hoquetus*sal kerül kapcsolatba cantus firmusként.

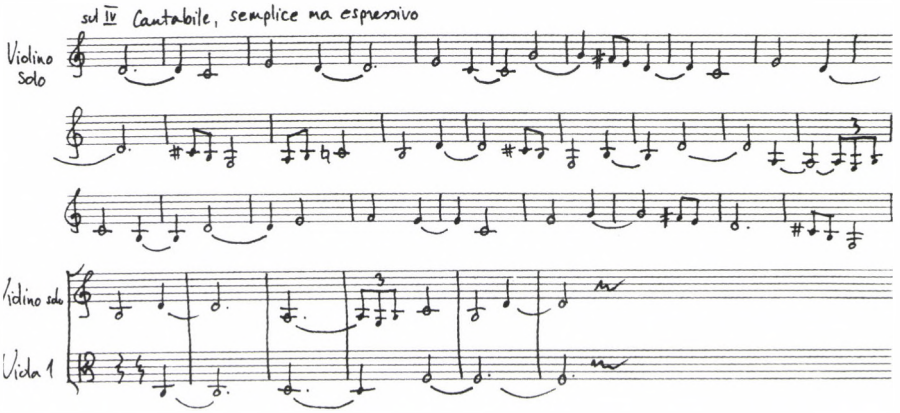
Eddigi megfigyeléseinket az alábbiakban összegezhetjük:

(1) Ligeti pályája kifejezetten a népzenekutató-zeneszerző bartóki modelljének jegyében indult, s ebben az irányban is folytatódott volna, ha elfogadja Kodály

17 Steinitz: i. m. 57.: „a gentle folk-style melody in B flat major (a hybrid of Serbian and Romanian idiom)".



8a kotta. Musica Ricercata *VII*



8b kotta. Hegedűverseny *II. tétel – Aria, Hoquetus, Choral*

felkérését a *Magyar Népzene Tára* szerkesztési munkálataiban való részvételre. Csaknem egyéves romániai tanulmányútja, helyszíni gyűjtések, fontos népzenei publikációk fémjelzik e pálya kutatói vonulatát, fiatalkori műveinek fele pedig kifejezetten folklorista zeneszerzőnek mutatja. Eredeti népdalfeldolgozást és megtévesztően stílushű pszeudo-népi darabot egyaránt komponált, s a népzenei ihletésben a hivatalosan elfogadott „alibi-kompozíciók" éppúgy osztoznak, mint az asztalfióknak szánt „igazi" alkotások.

(2) Ligeti Nyugatra emigrálása több mint két évtizedes pauzát teremt a népzenei hatás integrálása tekintetében. A '70-es évek végi csembalódaraboktól kezdve számos művében újra polgárjogot nyer (többek közt) a magyar folklór elemeinek felhasználása is.

(3) Ám ebben a kései pályaszakaszban Ligeti többé nem eredeti népzenei anyagot dolgoz fel, hanem saját „álnépi" melodikájára épít: ahogy ő mondja: „szintetikus folklórt" használ. (Ha nagy ritkán igazi népdalt idéz – mint a *Hegedűverseny* fináléjának csúfondáros, *„Beteg asszony, fáradt legény"* epizódjában[18] –, az mindig egyértelműen Bartók-allúzió.)

18 A *Tizenöt magyar parasztdal* 12. darabja, vö. Lampert: i. m. 121.

(4) Kvázi-népdalait egyfajta bartóki elhangolástechnikával elidegeníti, de a kifacsart dallamalakból könnyen rekonstruálható egy latens „eredeti" népdal. A népdalsorok gyakran négysoros strófákká állnak össze.

(5) Az elhangolás jelensége Ligetinek a nem temperált skálák,[19] természetes hangsorok és a bizonytalan intonációjú hangszerek iránti érdeklődésével párosul. A népi idézet igen gyakran a temperált és természetes hangrendszereket keverő, mikrotonális kontextusban helyezkedik el. (A *scordaturát*, a natúrkürtöket, az okarinákat és bambuszfuvolákat felvonultató *Hegedűversenyben* kifejezetten az elhangolás különböző módozatai válnak a variáció formaképző eszközévé.)

(6) A népzenei hivatkozás stilárisan sohasem homogén közegben bukkan fel, hanem egyfajta kollázs elemeként. Ekként a népzenei mozzanat – ha tetszik – nem több, mint egy rendkívül széles, zenetörténeti, földrajzi és etnikai határokat nem ismerő hagyománykészlet egyik része. Az egyes művek különleges helyét éppen az összekevert elemek heterogén voltából származó feszültség biztosítja.

(7) Az elhangolás, a kollázs, a stílusok szinkretizmusa Ligeti hagyományhoz való viszonyának erőteljesen kritikus voltát jelzi. S talán azon érzelmek ambivalenciáját is, amelyekkel saját kései stílusának népzenei homecomingjához viszonyul.[20]

(8) Népzenei idézeteiben kétségtelenül keveredik a paródia, irónia és a nosztalgikus visszaemlékezés, de a kései művek felé haladva ez utóbbi tagadhatatlanul egyre erősebbé válik.

A *Hegedűverseny* második tételét Ligeti egyszer Picasso kubista festményeihez hasonlította, amelyben mindenféle talált tárgyat, papírdarabot, textíliát épít be a kompozícióba. A hasonlatot annyiban pontosíthatjuk, hogy a gyűrött újságpapír és semleges mintázatú tapétadarab helyett vagy mellett Ligeti saját fiatalkori fényképét is felviszi a vászonra.

III.

Be kell vallanunk, hogy a népzenei hatás utáni nyomozás Kurtág életművében összehasonlíthatatlanul vesződségesebb munkának bizonyul, mint a Ligeti-oeuvre esetében. Nem mintha e hatás jelenléte ne lenne nyilvánvaló, ám a kép zavarbaejtően diffúz. A *Hungarian Rock*, a *Passacaglia ungherese*, a *Magyar Etűdök*, a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*, vagy a *Hegedűverseny* komponistája módszereiben sokkal egységesebb idézettechnikával (pontosabban: „álidézet"-technikával) dolgozik, amint ezt a föntiekben jellemezni próbáltuk. Kurtág esetében azonban a kompozíció hierarchiájának legkülönbözőbb szintjein jelentkezik a népzenei hatás, s a tekintetben is óriásiak a különbségek, hogy mennyire rekonstruálható, mennyire azonosítható az eredeti ihlető forrás.

A következő – megengedhetetlenül felületes – felsorolás kizárólag feladatunk reménytelen voltát hivatott érzékeltetni. A cimbalomnak, amely már a '60-as évek

19 Már a csembalódarabokat is középhangos *(mitteltönige)* temperatúrában képzelte el a zeneszerző.

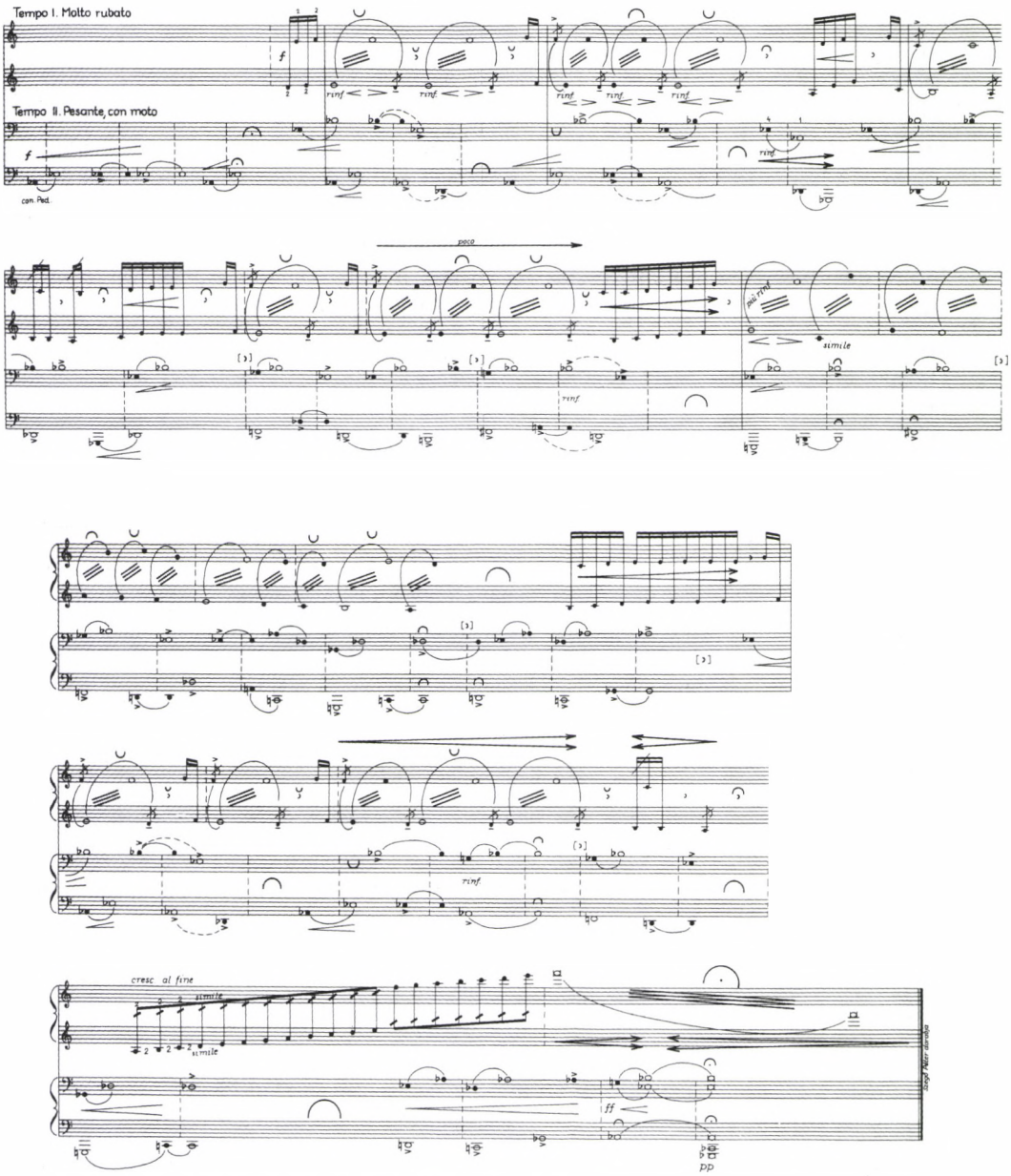
20 Hermann Sabbe figyelmeztetett rá, hogy Ligeti viszonya a hagyományhoz mindig erősen kritikus, és sohasem nélkülözi a paródia vagy a játék mozzanatát. Fejtegetéseit nyilván apologikus szándék is vezérelte, amikor a '80-as évek stílusváltása idején Ligetit kritikusai az avantgarde elárulásával vádolták.

elejétől megkülönböztetett szerephez jut Kurtág műveiben, az említése önmagában még semmitmondó. Az már érdekesebb, hogy az Op. 19-es *Jelenetek egy regényből* instrumentáriuma – cimbalom, hegedű, nagybőgő – egy „cigánybandát" társít a szopránhanghoz. Csakhogy ez a *magyar* népi együttes *orosz* népzenei karakterek megszólaltatására rendeltetett. Az 5. darabban, a Kiszámolóban egyszer csak a „Tempo di Kamarinskaya", a 10., Mese-tételben pedig a *плясовая (danse russe)* felirat jelenik meg. A népzenére való hivatkozás, mint előadói utasítás gyakran feltűnik Kurtág kottáiban, a 14. József Attila töredék („Nincs közöm senkihez...") Molto misuratóját kommentáló „lassú csárdás" megjegyzéstől a *Három régi felirat* zárótételének, a *Sírkereszt a Mecseknádasdi Temetőben* „Volksliedartig" dallamán keresztül, a *Jelek, játékok, üzenetek* Népdalféle (Im Volkston) tételéig. E szabad asszociációk értékelésénél jóval fogósabb kérdésekkel is szembesítenek a Kurtág-életmű bizonyos tételtípusai. Vajon a „Ligatúrá"-nak címzett tételek mögött nem sejlik-e föl a széki vonószenekarok lassú, vontatott tánczenéje? A szépséget zárványszerűen őrző „áriák" mögött, mint például a 12 mikrolúdium 5. darabja, amely később a *...quasi una fantasia...*-nak válik csöndes utóhangjává, vagy a hangkészletüket szemen szedett gyöngyként összeválogató „Virág az ember"-tételek mögött lehetséges-e, érdemes-e népzenei mintákat keresgélni? S végül lehet-e közös nevezőre hozni s egy problémakörként tárgyalni olyan jelenségeket, mint az 1992-es keltezésű *Életút* kolindáját és a középrész megismétlésének népzenei jellegű variálódását, illetve a *...concertante...* formai metszetein felbukkanó, váratlan személyességgel feltárulkozó magyar kulminációs pontokat vagy tonális kadenciális emlékeket ébresztő fordulatokat? A fölsorolt tételek majd mindegyike elegendő töprengenivalót tartogat egy önálló tanulmány számára is.

Egy ennyire összetett jelenség – mint a Kurtág-életműben érvényesülő folklórhatás – rendszerbe foglalására ma még nem vállalkozhatom. Ehelyett néhány esettanulmányra szorítkozom: olyan példák bemutatására, amelyben a zeneszerző a népzenei forrásanyag felől is ad némi eligazítást az elemző számára.

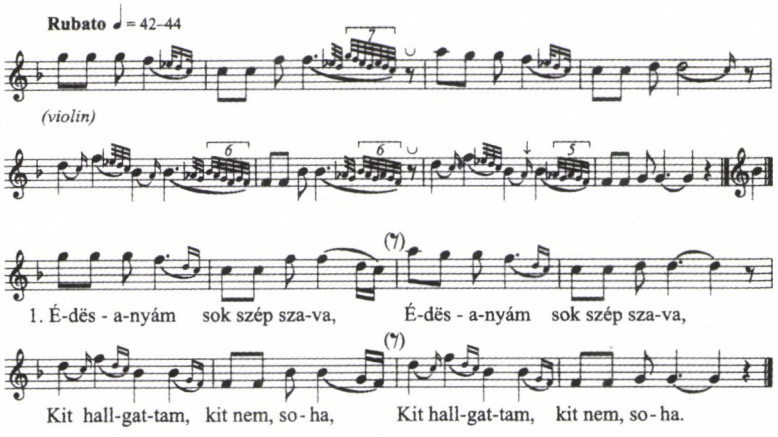
A *Játékok* IV. füzetének *Hommage à Halmágyi Mihály* című négykezes darabja az egyik legnevesebb gyimesi hegedűsre hivatkozik *(9. kotta a 376. oldalon)*. A *parlando rubato* kompozíció világossá teszi, hogy nem a tipikus gyimesi hegedű–gardon összeállítás által játszott tánczenei repertoárban (lassú vagy sebes csárdás, magyaros, oláhos, héjsza, verbunk, jártatója stb. körében) kell keresnünk az ihlető előképet, hanem abban a műfajban, ahol a hegedű előjátékosként és kísérőként társul az énekeshez: azaz a keservesben. Az „Édesanyám sok szép szava" hegedű-előjátéka Halmágyi egyik, 1962-ben rögzített előadásában a Kurtág-mű által megidézett hangzás közeli párhuzamát kínálja *(10. kotta a 377. oldalon)*.[21] Az összevetés egyér-

21 Ez a felvétel hozzáférhető például Vargyas Lajos: *Folk Music of the Hungarians*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005. CD-ROM mellékletében (1. CD 8. track). A gyűjtés adatai: Gyimesközéplok (Csík), Halmágyi Mihály (41) hegedű; Halmágyi Mihályné Ádám Gizella (32) ének; Gyűjtötte: Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ernő, 1962. május 3.



9. kotta. Kurtág: Hommage à Halmágyi Mihály, *Játékok IV/ 6.*

telművé teszi, hogy Kurtágot nem valamely teljes népi dallam vagy akár dallamsor rekonstrukciója érdekli, hanem az előadásmód: a sajátos gyimesi csángó hegedűstílus, amelynek legfeltűnőbb vonása az európai műzenén nevelkedett fül számára valami különös vibratónak hallatszik.



10. kotta. Édësanyám sok szép szava – hegedűvel kísért keserves
Vargyas Lajos: Folk Music of the Hungarians, *410. oldal*

> A gyimesi hegedülésben a bal kéz általában második fekvésben játszik. Ez az alaphelyzet. A csukló állandóan támaszkodik a hegedű testéhez, s a bal kéz feladata nemcsak a dallamjáték, hanem egyben a hegedű tartása is. Halmágyi a hosszú hangokat gyakran megvibrálja: s ez a vibrato az állandó csuklótámaszkodás miatt mindig egész tenyérből, nyugodt, széles mozdulattal történik, mely szép, telt hangzást, sőt gyakran dinamikai fokozást eredményez.[22]

Nem kevésbé figyelemreméltók a dallamhangokat övező körülíró formulák és díszítések. Virágvölgyi Márta megfigyelése szerint „a trillák alkalmazásakor [Halmágyi] az üres húrt mindig »tenyérből« trillázza, míg az első és második ujj díszítésénél a tenyér vibrátómozdulatához ujjtrilla is társul". Kurtág négykezes kompozíciójában a *primo* zongoraszólam hangrepetíciója ennek a gyimesi hegedűstílusnak a zseniális leképezése. (Maga Kurtág mindig a *prímót* játssza a tétel előadásakor.) Ezt az intenzíven vibráló szólamot gyakran tévesen a cimbalom-hangzás utánzásának vélik, még azok is, akik tudják, hogy Halmágyi hegedűs. Aligha lehet azonban kétséges, hogy a gyimesi hegedűjáték egyfajta – etnográfiai hitelességű – zongora-átiratáról van szó. A vezérszólam folyvást ismétlődő, négyhangos dallamtöredéke azzal a sztereotip díszítő figurával (trillából induló körülírással) azonosítható, amely az eredeti népdal hosszú hangjaihoz társul (a népdallejegyzésben jól látható ez a figura). Sárosi Bálint a gyimesi csángó hegedűstílusról írt tanulmányában így fogalmaz:

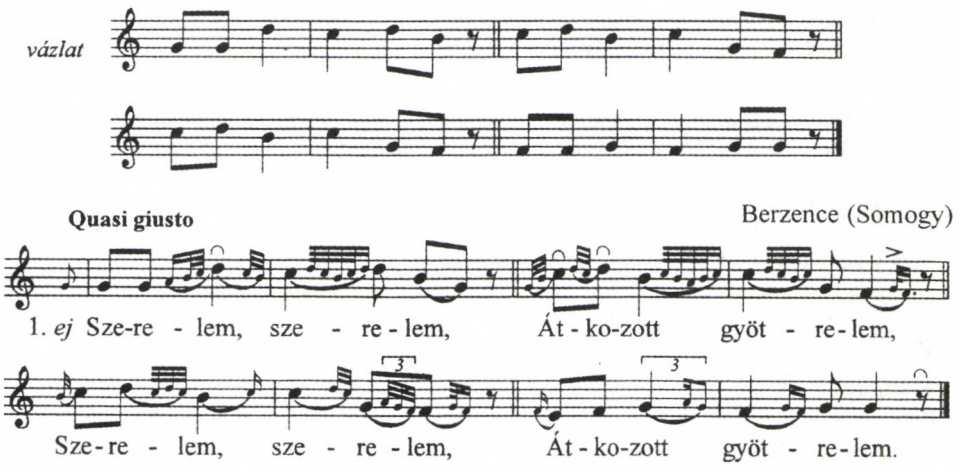
> A vokális magyar népzenében megszoktuk, hogy dallamvonalra, dallamfordulatokra, sőt egyes hangokra talán túlzottan is figyeljünk. A gyimesi hegedűsök zenéje arra tanít meg bennünket, hogy a zenei alapgondolatot keresve függetlenítsük magunkat a dallam külső megjelenésétől.[23]

22 Virágvölgyi Márta: „Halmágyi Mihály gyimesközéploki prímás hegedűjátéka." In: *Zenetudományi dolgozatok* 1988, 235–262.

23 Sárosi Bálint: „A gyimesi csángó hegedűstílus." *Magyar Zene* 19. évfolyam (1978), 176–183.

Kurtág kétségkívül ezt teszi. A *secondo* zongoraszólam a „fekete billentyűs" kvintlánccal irizáló hátteret képez a *primo* „fehér billentyűs" dallamtöredékeihez. A kvintlánc öthangú hangkészletének kibővülése a tétel fokozó formájának fontos hatáseleme. Nem érdektelen még megjegyeznünk, hogy a zongoradarab zenei formájának nincs köze valamely népdalformához: nem törekszik strófaszerkezetre, hanem saját logikáját követi, a hangrepetíciós skála végső eluralkodásáig.

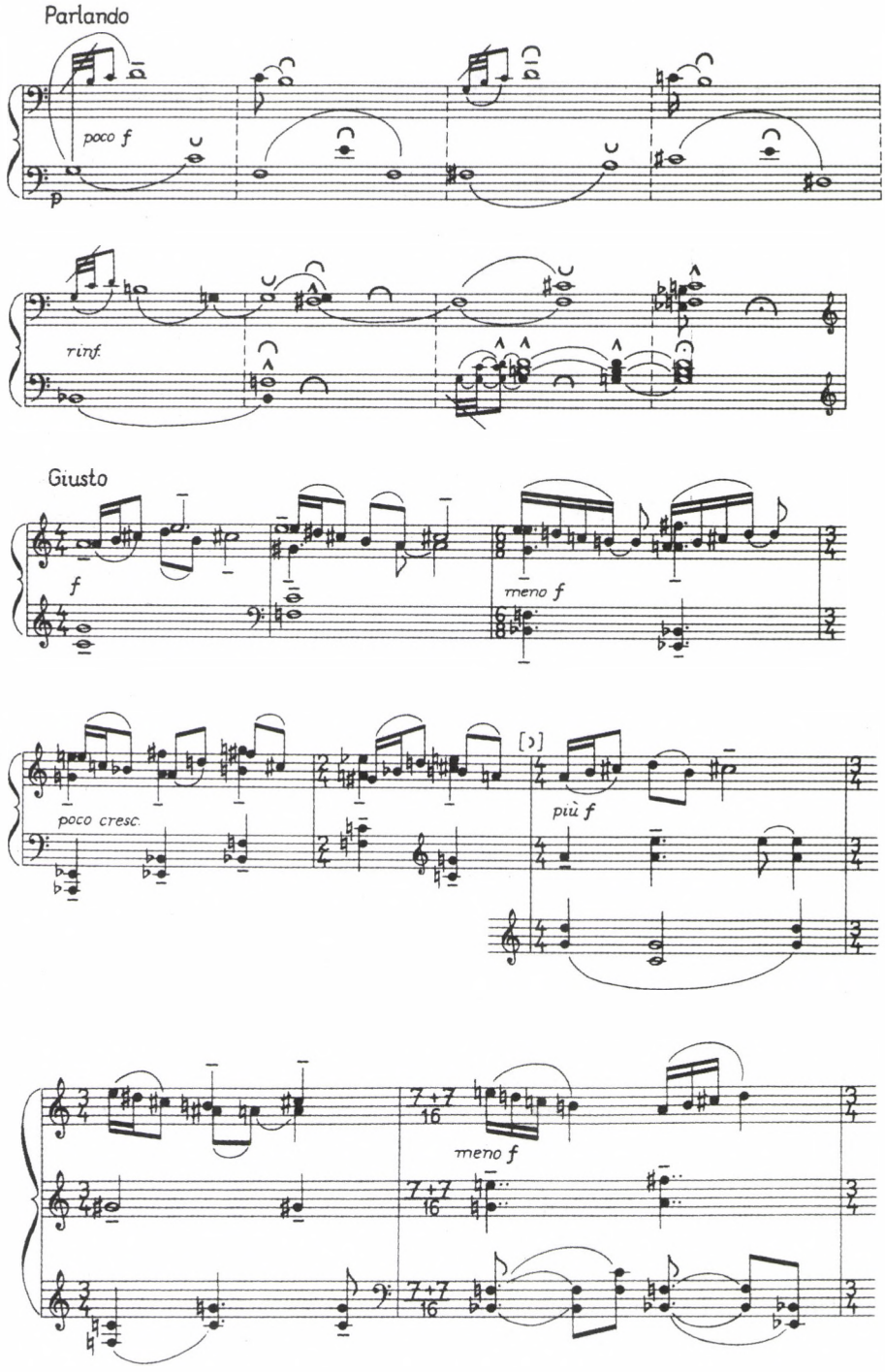
A Halmágyi-darabbal ellentétben a „Szerelem, szerelem" kezdetű népdal feldolgozásakor Kurtágnak éppen hogy a dallam áll érdeklődése középpontjában. Ehhez a szöveghez a magyar népdalkincsben több, egymástól teljesen független dallam társul. Esetünkben nyilván nem az új stílusú, hanem a régies kisambitusú (pentaton) dallamról van szó *(11. kotta)*.[24] E melódia legjellemzőbb vonása a második sor F-kaden-



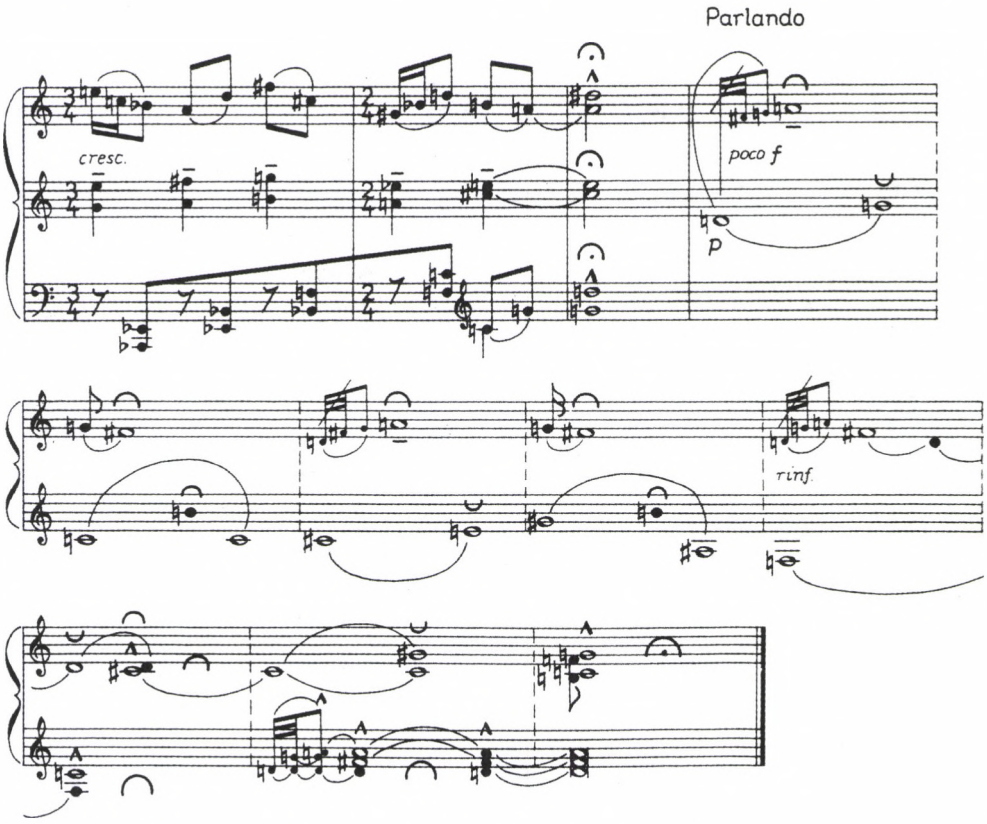
11. kotta. Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem – régies kis ambitusú dallam

ciája, amely utólag a *h–f* líd kvart feszültségével ad különleges szépséget a népdalnak. Kurtág több alakban is megkomponálta a darabot. A *Játékok* második füzetében a *Parlando*-variánst három különböző *Giusto*-változat követ. A harmadik füzetben ötrészes nagyformává fűzi a változatokat: a *Parlando*-szakasz háromszor jelenik meg, mindig egy kvinttel magasabban, míg a *Giusto*k közjátékként, mindig ugyanabban a hangnemben. A második közjáték összevonja a *Giusto* 2. és 3. változatát. A Kurtág-házaspár által készített 1997-es felvétel arról tanúskodik, hogy a végleges formai elrendezés nem rögzült megnyugtatóan a zeneszerző számára, ott ugyanis egy rövidített, háromrészes formát játszanak, az első *Parlando*- és *Giusto*-szakasz elhagyásával *(12. kotta a 379–380. oldalon)*. Mindez azonban nem érinti lényegi mondanivalónkat.

24 Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem – régies kis ambitusú dallam, előadja: Káplár János (53) ének, hosszúfurulya; gyűjtötte: Seemayer Vilmos, Berzence (Somogy megye), 1936. szeptember. Vö. Paksa Katalin: *Magyar népzenetörténet*. Budapest: Balassi Kiadó, 1999, 115.



12. kotta. Kurtág: Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem. *Hommage à Farkas Ferenc Játékok III. füzet (folytatása a következő oldalon)*



12. kotta. Kurtág: Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelem. *Hommage à Farkas Ferenc Játékok III. füzet (folytatás)*

Úgy tűnik, mintha a *Parlando*-szakaszban Kurtág a népdal dallamvonalának és hangkészletének elemzését végezné el, méghozzá sűrített formában. A dallami történés teljes összefoglalása valójában már az első két ütemben lezajlik: A *„g–d–c–h"* az első sor dallamredukciója, a bal kézben megjelenő *f* azonban már a 2. és 3. népdalsor kadenciáját is előrevetíti: azt a dallamfordulatot, amelyet az imént a népdal legfontosabb karakterisztikumának neveztem.[25] Miután az első két ütem az eredeti népdal hangkészletében rejlő valamennyi feszültséget megjátszotta, a továbbiakban eltér a népi dallam lefolyásától, és akárcsak a Halmágyi-darabban, ezúttal is az eredeti hangkészlet kibővítése válik a fokozás eszközévé. A *Giusto* táncdallam variánsa Kurtág egyéni leleménye. A kíséret kvintjei itt is a kvintkörön mozognak mechanikusan, mint a Halmágyi-darabban. A dallamot hordozó, *a–e* kvintet kitöltő pentachord alsó kvint kíséretet kap. Talán nem belemagyarázás, ha ezt a kompozíciós döntést is az eredeti dallam *f*-kadenciájából eredeztetjük, mint ahogy az *a*-ra épülő pentachord dúr vagy líd kitöltésével való játékot is. (Külön elemzést érdemelne a *Giusto*-dallam

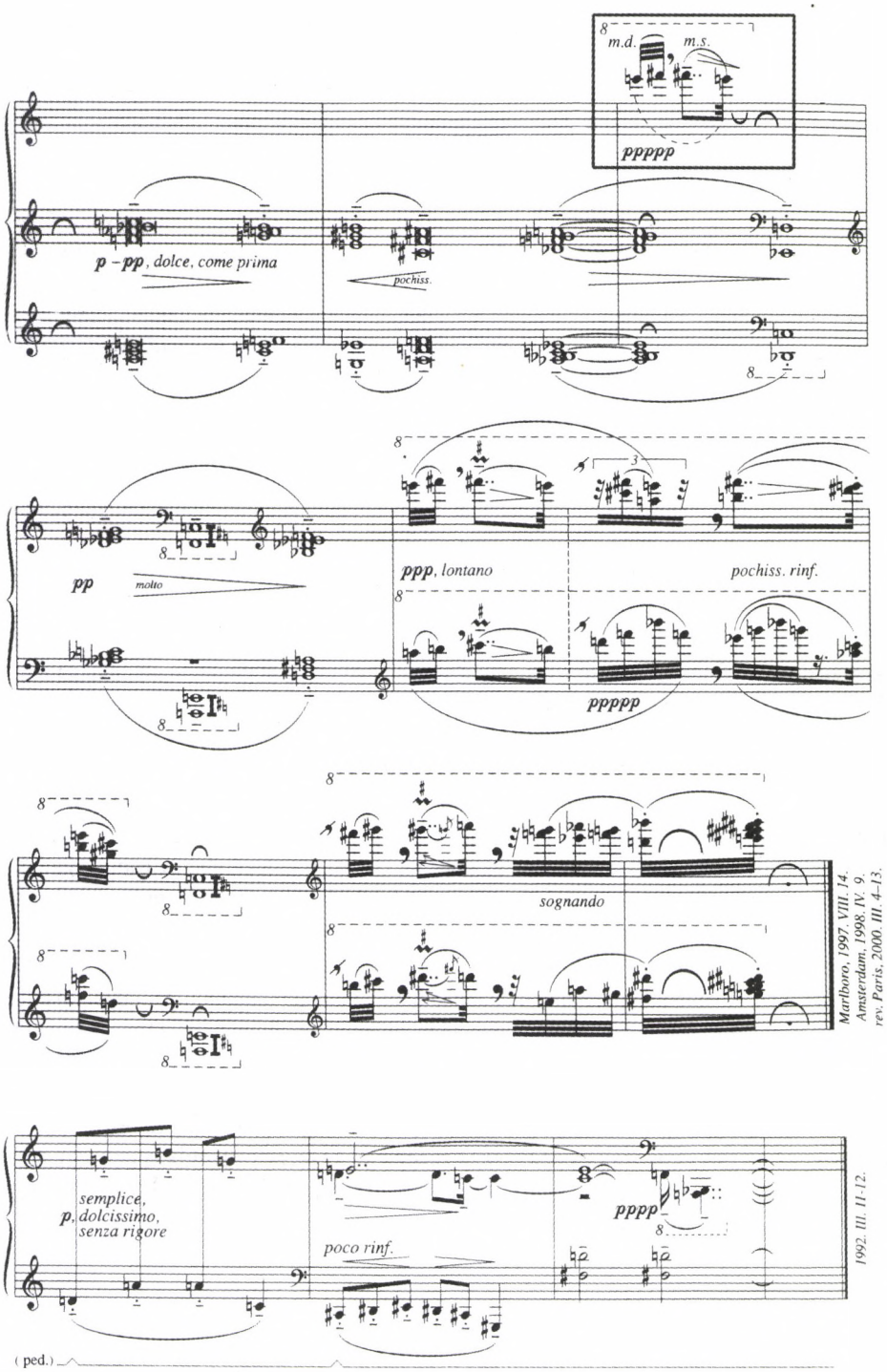
25 A bal kézben súlytalanul felbukkanó *e* hang pedig nem más, mint a népdal utolsó sorának ugyancsak súlytalan, szinte csak az *f*-et helyettesítő kezdete.

bővülése, és a két változat elíziós összevonása.) Ahogyan Kurtág az eredeti népdal hangközszerkezetéből a kompozíció egészét meghatározó konzekvenciákat von le, azaz bizonyos hangközök immanens jelentését a feldolgozás építőelemévé emeli, azáltal ugyanazt az eljárást követi, amelyet Dobszay László a népdal „abszorpciójának" nevezett Bartók műveiben.[26]

Említett példáinkban fellelhetőnek bizonyult a népzenei ihletés teljesen konkrét forrása, azonban a vizsgált jelenségnek nem ez a legtipikusabb előfordulási formája Kurtág műveiben, hanem a töredékes, elmosódott idézet. Az a technika, amelyet legpontosabban a *Játékok* 3. füzetének egyik címe nevez meg: „foszlányok egy kolinda emlékképéből". Igen gyakran megdöbbentően rövid dallamtöredék is elegendő a népzenei emlékek megidézésére. A *Játékok* VII. füzetének „Kalandozások a múltban. Ligatúra Ligetinek" című darabjában egyetlen, négyhangos motívumtöredék tölti be ezt a szerepet, ráadásul éteri magasságban és ötszörös pianissimóban, majd *lontano* illetve *sognando* előadói utasítással társulva *(13a kotta a 382. oldalon)*. Kurtág mesteri tömörségű fogalmazását jellemzi, hogy a harmincketted-előke és a pontozott nyolcad közé iktatott, aposztrófffal jelzett pauza egy csapásra megadja a motívum markáns ritmikai karakterét, és felidézi népi előadásmódját, csakúgy mint a két kéz közötti megosztottsága. A *Hajdú András 60 éves!* című zongoradarab rendre ilyen töredékből építkezik: a *13b kottapéldában (lásd a 382. oldalon)* csak a kódaként felbukkanó diatonikus dallamfordulatot tüntettük fel. Az imént említett „Foszlányok egy kolinda emlékképéből" című kompozíció álom-jellegét nemcsak a töredékesség, a kezdetben teljesen végigmondott dallamsor széttöredezése teremti meg, hanem az is, hogy Kurtág egy kisszekunddal elcsúsztatja, majd minduntalan áthelyezi a töredék hangnemét, tonalitását *(14. kotta a 383. oldalon)*. Efféle finom elrajzolás, a kisszekundcsúsztatás következtében beállt harmóniai, dallami fénytörést a Hajdú Andrást köszöntő darab részletében is megfigyelhetünk. A diatonikus dallamtöredékek a hozzájuk rendelt kísérettel együtt gyakran alkotnak bitonális szövetet. A Gösta Neuwirt 60. születésnapjára írt *All'ongherese* című darab „fehér" és „fekete billentyűs" hangsorok ellenpontjára épül *(15a kotta a 384. oldalon)*. A diatonikus dallamtöredék bitonális kontextusba állítása korántsem csupán a népi eredetű anyag kezelését jellemzi: a *Temptavit Deus Abraham* Versettóban *(15b kotta a 384. oldalon)* az egyértelműen *d*-tonalitású gregorián dallam kerül a kíséretnek köszönhetően bitonális környezetbe. A bitonalitás és a Ligeti-féle elhangolás között azonban a hallgatói befogadás tekintetében óriási a különbség. A diatonikus dallamtöredék a bitonális kétértelműségben csupán vibráló feszültséget nyer, de eközben épen megőrzi eredeti tonális identitását. Az irónia vagy paródia lehetősége fel sem merül.

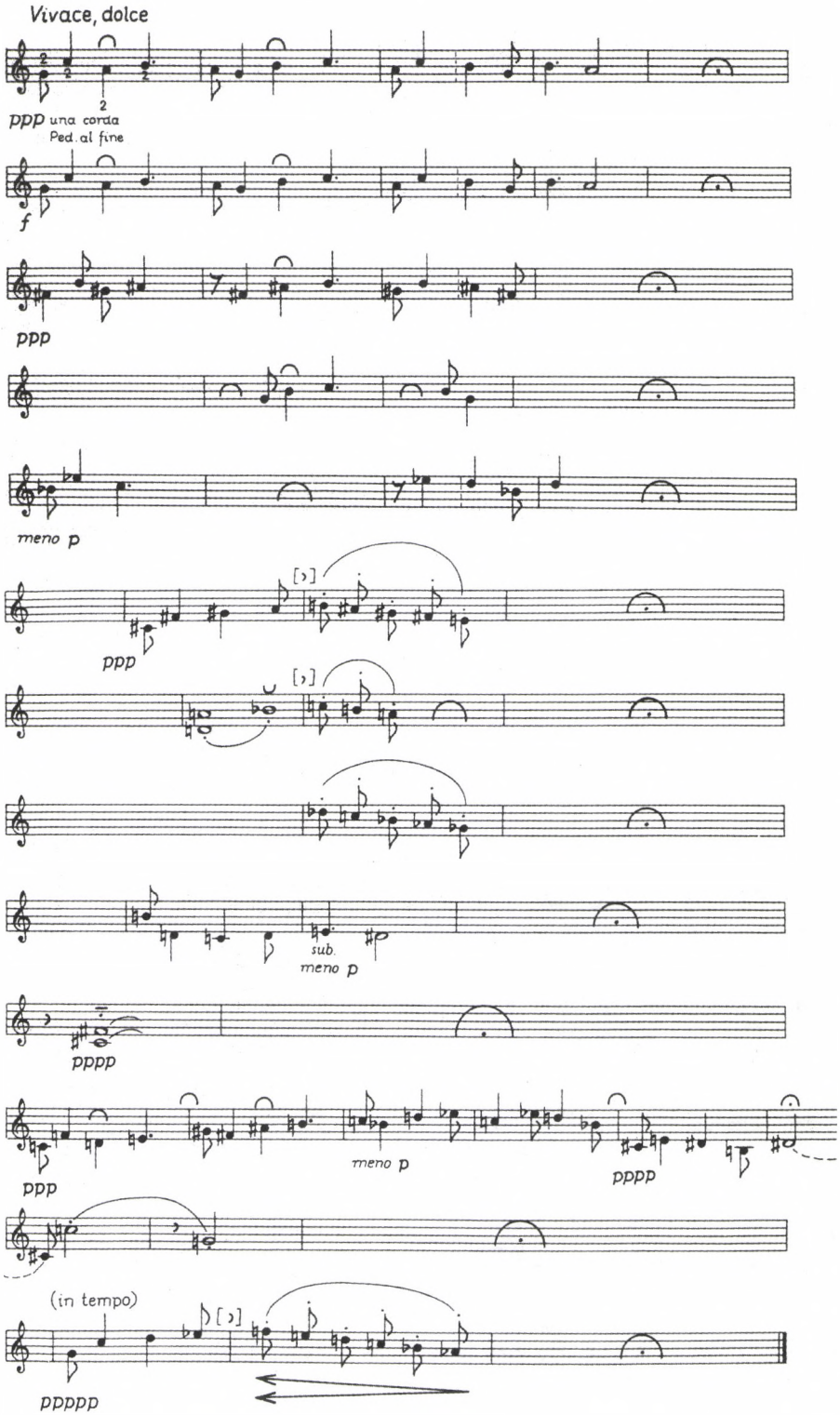
26 Lásd a 16. jegyzetet.

a

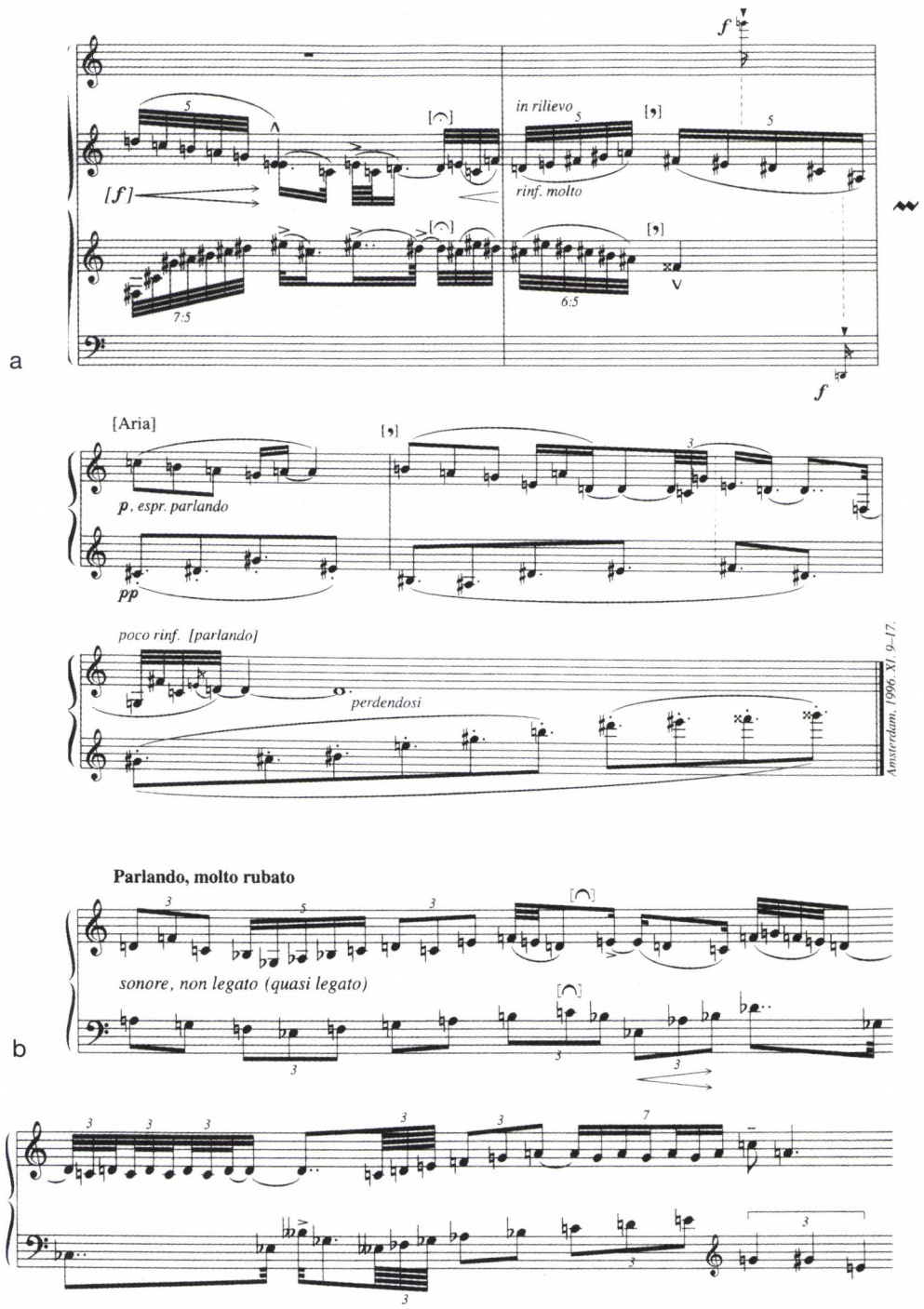


b

13. kotta. Dallam és motívumtöredékek – 13a kotta. Kurtág: Kalandozások a múltban. Ligatúra Ligetinek, *Játékok VII. füzet – 13b kotta. Kurtág:* Hajdú András 60 éves! *Játékok VI. füzet*



14. kotta Kurtág: Hommage à Farkas Ferenc (2), *Játékok III. füzet (foszlányok egy kolinda emlékképéből)*



15. kotta. Diatonikus dallamfordulatok bitonális környezetben – 15a kotta. Kurtág: All'ongherese *Gösta Neuwirth 60. születésnapjára, Játékok VII. füzet – 15b kotta. Kurtág:* Versetto: Temptavit Deus Abraham, *Játékok VI. füzet (apokrif organum)*

Lezárva vagy inkább kényszerűen megszakítva a példák felsorolását, térjünk vissza kiinduló kérdésünkhöz: Ligeti és Kurtág népi idézeteinek különbségéhez. Joggal merülhet fel az ellenvetés, hogy e korlátozott számú példa elegendő mintát nyújthat-e egy ilyenfajta összehasonlításhoz, ám a különböző alkotói attitűd talán már az említett részletek alapján is kirajzolódik.

Kurtág viszonya a népzenei forráshoz vagy idézethez sokkal problémamentesebbnek tűnik, mint Ligetié; teljesen nélkülözi azt az ambivalenciát, amelyet pályatársa műveiben megfigyelhetünk. Nem alkalmazza az elhangolást, noha a bitonalitás vagy a tonális szintek folytonos elcsúsztatása jelzi igényét a túlzottan egyszerű diatonikus alapanyag gazdagítására, mintegy kortársi kontextusba való helyezésére. A kollázs, amely Ligetinél folyvást ironikus idézőjelbe teszi a népi citátumot, vagy legalábbis fenntartja a kétértelműség lehetőségét, Kurtág műveiben teljesen hiányzik. Ligetivel ellentétben érdeklődésének középpontjában gyakran nem a népi dallam áll, hanem az előadásmód, melynek etnografikus hűségű felidézése már önmagában lehetetlenné tenné a stílusok kollázsszerű keveredését. Kurtág névértéken veszi a népi inspirációt, nem kérdőjelezi meg annak érvényét. A nosztalgikus visszaemlékezés Ligetinél is felbukkanó gesztusa Kurtágnál félreismerhetetlen. A népzenei allúzió Kurtág kompozícióiban igen gyakran a tisztaság szimbóluma, a letűnt szépség álomszerű emlékképe. E ponton érdemes visszatérnünk Bartók 1934-ben megfogalmazott szavaihoz: „Az igazán jelentős művész éppen azáltal teremt nemzeti művészetet, hogy műveinek személyes jelleget ad."[27] Aligha kétséges, hogy ez a személyes jelleg Kurtág műveinek népzenei ihletésű mozzanatain is átsüt.

27 Lásd a 2. jegyzetet.

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS*

THE INFLUENCE OF FOLK MUSIC IN THE ŒUVRE OF GYÖRGY LIGETI AND GYÖRGY KURTÁG

It was Walter Wiora who had put the question to Hungarian musicologists in 1972 at the Kodály conference as follows: "if one avers that both Bartók and Kodály derived their composing styles from Hungarian folk music, why do their styles in their developed form differ so widely from one another?" Similarly to Bartók and Kodály, the musical idioms of both Kurtág and Ligeti took roots into the Eastern European (Hungarian and Romanian) folk music tradition and the difference in their attitudes to folk music is just as obvious as that of their predecessors. This paper tries to define and illustrate this difference in Kurtag's and Ligeti's musical thought inspired by folk music. The Hungarian Bartók scholarship offers methodological basis to the analist: e.g. the theories of „hidden folk music program" and „folkish narrative" (László Somfai); „the phenomenon of mistuning" (János Kárpáti), „the absorption of folk song" (László Dobszay) etc. It is also attempted to distinguish the influence of Bartók from the direct influence of folk music based on the two composers' personal experiences

* Zoltán Farkas (*1964) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked 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. From 2006 he is editor-in-chief of Bartók Radio, the Classic Music Chanel of the Hungarian Radio.

Kaczmarczyk Adrienne

MAGYAR HÁROMKIRÁLYOK*

Liszt: Krisztus-oratórium, I. 5

Életútja és kora sajátosságaiból fakadóan nemzeti hovatartozását Liszt nem kezelhette véletlen körülményként. Mivel élete nagy részét Magyarország határain kívül töltötte, nemzetével való közösségvállalását újból és újból bizonyítania kellett. Levelei, írásai és kompozíciói azonban azt jelzik, hogy maga is szükségét érezte időről időre átgondolni, mit jelent számára Nyugat-Európa neveltjeként magyarnak lenni. Egy Szekszárdon kelt 1870-es levele[1] szerint e tekintetben két korszakhatárt vont meg életében, azokat, amelyek a teljes életút ismeretében is meghatározóknak tűnnek:

> A magyar kormány egyik nagy tekintélye, Horváth úr, az igazságügyminiszter (...) azzal tisztelt meg, hogy pohárköszöntőként elmondta végig és *fejből* azt a szép költeményt, amelyet Vörösmarty intézett hozzám 1840-ben, és amelyre, azt hiszem, már válaszoltam egy kevéssé a *Hungariával*, a *Funérailles*-jal és egyéb kisebb művekkel.

Az egyik korszakhatárt tehát Liszt 1839–40 fordulójára tette, amikor 1823-as távozása óta először hazatért, s a lelkes fogadtatástól megrendülten felébredt benne addig szunnyadó magyar identitástudata. A Vörösmarty-ódában vele szemben oly szépen megfogalmazott elvárásra, amely nem volt más, mint a magyarság zenei képviselete Európa többi népe előtt, saját megítélése szerint egy-másfél évtizeddel később tudott érdemben válaszolni. Ennyi időbe telt, míg előadóművészként és zeneszerzőként tökéletesen elsajátította a nemzeti zenévé emelkedett verbunkos

* Írásomat Papp Gézának és Sárosi Bálintnak ajánlom. Eredetije a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság tiszteletükre rendezett konferenciáján hangzott el Budapesten 2005. október 8-án. Köszönöm a weimari Goethe- und Schiller-Archivnak (= D-WRgs), hogy a náluk őrzött Liszt-kéziratokat megtekinthettem, továbbá az Editio Musica Budapest Kiadóvállalatnak, hogy a kottapéldák közlését engedélyezte.

1 „Une des grandes capacités du ministère hongrois, Mr Horvath, ministre de la justice, se trouvait le même jour que nous à Nádasd, en visite chez Mgr Kovács. Son Excell[ence] m'a fait l'insigne honneur de réciter en entier et *par cœur*, en guise de toast, la belle poésie que Vörösmarty m'a adressé en 1840, et à laquelle je crois avoir un peu répondu par la *Hungaria*, les *Funérailles*, et d'autres opuscules." 1870. szeptember 28. *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein (Franz Liszt's Briefe*, 6. Bd.). Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 265. A levélben Vörösmarty Mihály *Liszt Ferenchez* című, 1841-ben született ódájáról van szó. Liszt az óda keletkezésének hátterében álló 1839/40-es hazalátogatásának eseményeire utal a dátummal.

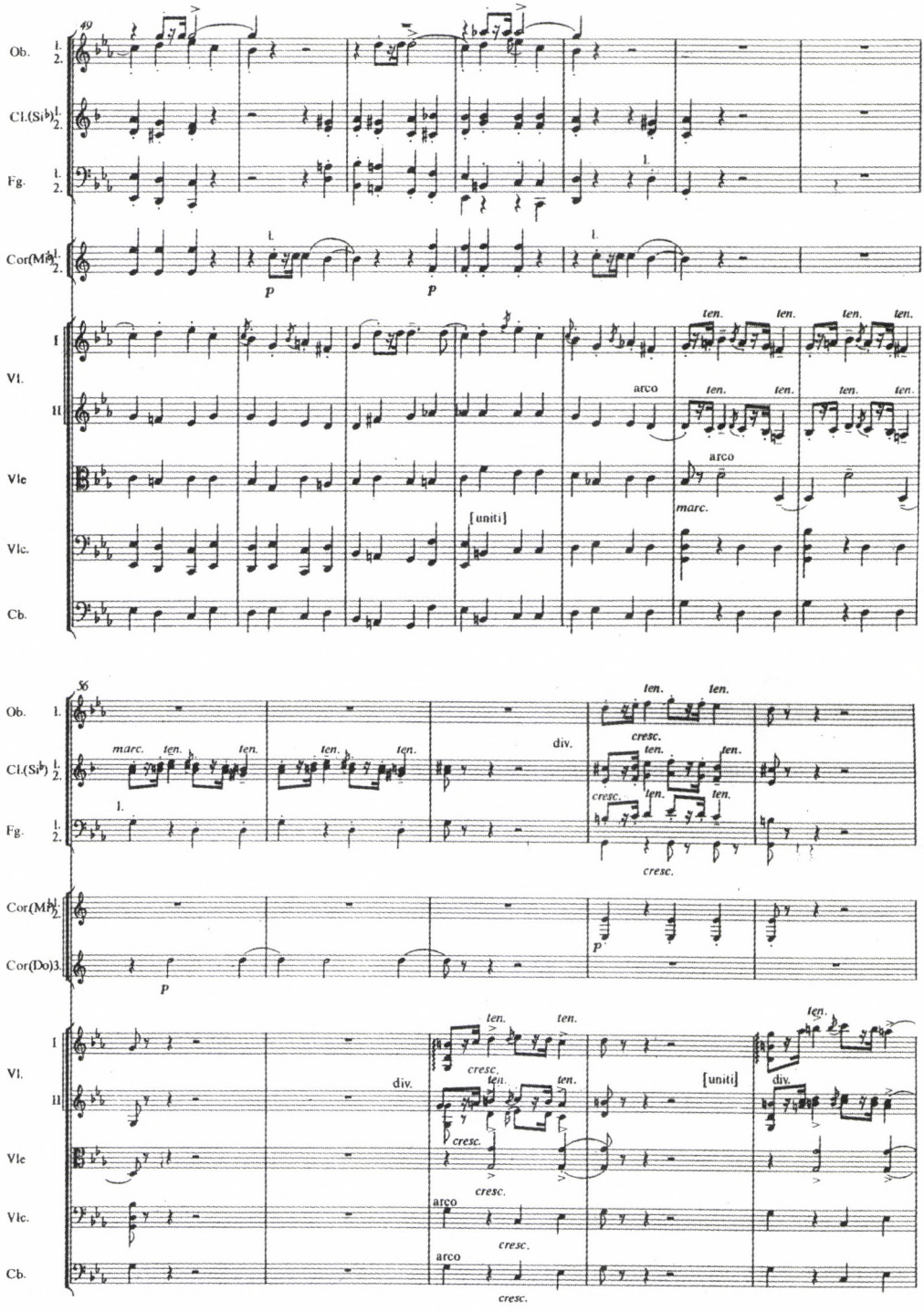
stílusát, és feltárta az érintkezési pontokat a verbunkos és az európai műzene között. Ekkor, az 1850-es évek elején érkezett el a következő korszakhatárhoz. Fokozatosan felhagyott a nemzeti dallamoknak az 1846–53 között komponált *1–15. Magyar rapszódia*-belihez hasonló feldolgozásával, s ehelyett stílusa mélyebb rétegeibe építette be a verbunkos elemeit. A *Hungariával*, bár még idézett–feldolgozott benne eredeti dallamokat, már a magyar stíluselemekre alapozott szimfonikus stílus mintáját teremtette meg. Végeredményben mindkét általa említett mű, a *Hungaria* (1854) és a *Funérailles* (1850–1852) is azt példázza, amint az 1839/40 fordulóján megkezdett „magyar út" találkozik és egyesül a zeneszerzői főúttal, Lisztnek az 1850-es évek közepén már érett műzenei stílusával. A folyamatban – csakúgy, mint 1839/40 fordulóján – vélhetőleg bizonyos személyes indokok is szerepet játszottak, mégpedig a szakmai szempontokkal összhangban. Ha tehát Liszt az 1850-es évektől kezdve zeneszerzőként azon volt, hogy magyar stílusát műzenei stílusába integrálja, akkor privatim bizonyára arra törekedett, hogy az európai népek közös tablóján is megtalálja nemzete helyét.

Nem könnyű megmondani, hogy Liszt hová illesztette ezen a tablón a magyarságot. Részben azért nem, mert szóbeli–írásbeli megnyilatkozásai kevés támpontot adnak ehhez, részben azért, mert a magyaros stíluselemeket az 1850-es évektől kezdve is legtöbbször magyar vonatkozású művekben helyezte el. A magyarságról alkotott véleményéhez olyan kompozíció vizsgálata vezethet el, amelyben univerzális téma társul magyar zenével. Kevés ilyen áll rendelkezésünkre, ám ezek egyike főmű: a *Krisztus-oratórium*.[2] Ennek 1861–63 között komponált 5. tételében a Háromkirályokat Liszt verbunkoskísérettel vonultatja fel. Azáltal, hogy a személyes és kompozíciós szempontból egyaránt kiemelkedő jelentőséggel bíró műben kapott helyet, a verbunkos-allúzió különleges rangra emelkedett; immár önmagán túlmutató vallomásként értékelhető. Épp e különleges rangnak köszönhetően lehet orientációs ponttá számunkra, amikor Liszt összeurópai tablóját próbáljuk rekonstruálni s egyúttal megérteni, milyen emberi–alkotói motiváció késztette őt 1839/40-ben megkezdett „magyar útja" 1850 körüli átgondolására.

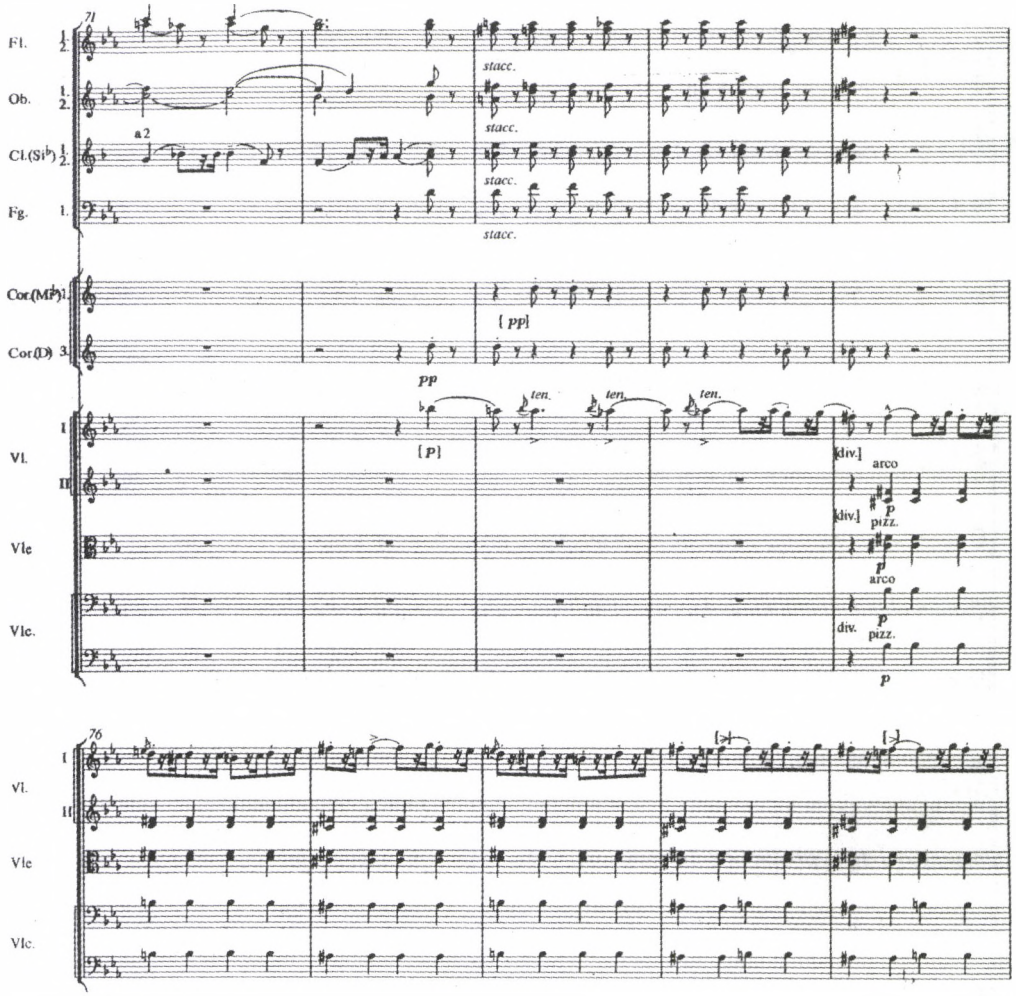
I. Kelet népe

A *Krisztus-oratórium*ban Liszt a zenei stílusok között tallóz a gregorián egyszólamúságtól a tonalitás határait kutató saját koráig; ez a stilisztikai gazdagság széles körű zenetörténeti tájékozottságának és különleges asszimiláló hajlamának eredménye. A mű eredendő stilisztikai heterogenitása ellenére még Liszt feltétlen hívei között is volt, aki fennakadt a Háromkirályok indulója magyaros részletén *(1. kotta a 389–390. oldalon)*.

2 I. Weihnachtsoratorium (No. 1–5.), II. Nach Epiphania (No. 6–10.), III. Passio und Auferstehung (No. 11–14.). Az első rész 1863. november 5-ig, a teljes – ekkor még csak 12 számból álló – mű 1866 végére készült el, de Liszt az 1872-es kiadásig tovább dolgozott rajta. Lásd Liszt levelét Richard Pohlhoz 1863. november 5-én *(Liszt Letters in The Library of Congress*. Ed. by Michael Short. Hillsdale: Pendragon, 2003, 329.), illetve a Carl Gillének szólót 1866. október 23-án *(Franz Liszts Briefe an Carl Gille*. Hrsg. v. Adolf Stern. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903, 25.).



1. kotta. Krisztus-oratórium, I.5 A Háromkirályok indulója (folytatása a következő oldalon)



1. kotta (folytatás)

Közéjük tartozott a számos oratorikus, illetve szimfonikus Liszt-művet betanító Carl Müller-Hartung is, akinek elképedését Liszt még évekkel később is emlegette:[3]

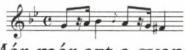
> Az induló magyar része a maga idejében nagyon megbotránkoztatta Müller-Hartungot. De hát Rubens[4] is flamandokat ábrázolt a képén, úgyhogy én is adhatok a Bölcseim egyikének kikent-kifent bajuszt. Engem ez egyáltalán nem zavar.

3 „Der ungarische Teil des Marsches chokierte seinerzeit Müller-Hartung sehr. Indessen hat Rubens auf seinem Bilde Flamänder gezeichnet, also kann auch ich einem meiner Magier einen gewichsten Schnurrbart geben. Das geniert mich gar nicht!" August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt, 1908, 157. A zeneszerző szavait feljegyző Göllerich az 1880-as években élt Liszt közvetlen környezetében.

4 Rubens többször is megfestette a „Királyok imádása"-jelenetet, mindannyiszor korabeli flamand öltözékben ábrázolva a szereplőket, így nem tudjuk, hogy melyik képére gondol Liszt.

A Rubensre hivatkozó Liszt nyilvánvalóan csak elütni próbálja Müller-Hartung kritikáját; mint általában, ezúttal sem enged bepillantást alkotói világába. Szavai kétféleképp értelmezhetők. Az egyik lehetőség, hogy a magyar részlettel saját magát örökítette meg a Háromkirályok egyikeként.[5] Ehhez ihletet meríthetett az ismert képzőművészeti tradícióból és saját életéből is. Egyrészt mert Ary Scheffer 1844-ben róla mintázta a fiatal király arcvonásait a *Királyok imádása* című festményén,[6] másrészt mert saját művészi küldetése és a zarándok-patrónus Háromkirályoké között maga is nyilván párhuzamot látott. Ám ennek önmaga felmagasztalásával felérő kinyilvánítása mentalitásától idegen volt. Leveleiből kitetszik a Királyok közé tartozás reménye[7] és az expressis verbis megnyilatkozás szerénysége: a betlehemi pásztorok között mondja otthonosnak magát.[8]

A verbunkos-allúzió számunkra is elfogadható másik értelmezési lehetősége az, hogy általa Liszt nem pusztán tulajdon személyét, hanem népét vonta be a bibliai történetbe. A Liszt-monográfus Lina Ramann a *Krisztus-oratórium*ról írott tanulmányában szellemes ötletnek titulálja a Háromkirályok és a magyarok közötti asszociációt:

> A melléktéma, úgy tűnik, a Bölcseket ábrázolja, akik azonban a  motívum ritmikája szerint határozottan magyar típust képviselnek. Már-már azt a gyanút keltik, mintha a mester szeretetre méltó humorral magyar fejekre cserélte volna a mór fejeket. Miért is ne? A három szent Királynak, az igazságot keresők jelképeinek, végül is épp-

5 Eugen Segnitz: *Franz Liszts Kirchenmusik*. Langensalza: Beyer, 1911, 12.; Cornelia Knotik: *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem*. Eisenstadt: Burgenländische Landesregierung, 1982, 52.

6 Ary Scheffer olajfestményének szóban forgó részletét Robert Bory publikálta: *La Vie de Franz Liszt par l'image*. Genève: A. Jullien, 1936, 146. Vö. Kovács Imre interpretációjával: „Liszt portréja mint művészallegória Ary Scheffer Háromkirályok-képén". Előadás a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének *Portré és kultusz* című konferenciáján (Budapest, 2006. április 21.). Megjelenés alatt az *Ikonológia és műértelmezés* című könyvsorozatban. Szerk. Szőnyi György Endre, Szeged: JATE-Press.

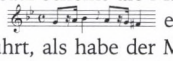
7 Liszt írja 1872. január 6-án Carolyne Sayn-Wittgensteinnek: „... je resterai en meilleure compagnie avec les »bergers« qui ont écouté la voix de l'Ange annonçant la paix aux hommes de bonne volonté, et en passant, les rois mages m'admettront dans leur suite... Nous marcherons ainsi à la lueur de l'étoile de Betlehem, et gravirons les stations du Golgotha, en bénissant le Dieu de vérité et des miséricordes." [... jobb társaságom lesz a „pásztorok" között, akik a jóakaratú embereknek békét hirdető Angyal szavát meghallották, s mellesleg a bölcs királyok majd befogadnak kíséretükbe... Így vonulunk majd a betlehemi csillag fényénél és kapaszkodunk fel a Golgota stációin az igazság és a könyörület Istenét dicsérve.] *Franz Liszt's Briefe* i. m. 6. Bd. 322.

8 Liszt az oratórium 1873. május 29-i ősbemutatójára hívta meg Marie Kalergist: „Kommen Sie also »'en reine Mage« und lassen Sie sich durch die Gesellschaft der Hirten nicht abschrecken, zu denen ich mich zähle und unter denen ich mich heimisch fühle, und zwar aus dem Titel meiner Geburt in Raiding, wo mein Vater die Oberaufsicht über 30000 Schafe inne hatte, die Eigentum des Fürsten Esterhazy waren." [Jöjjön el mint „bölcs királynő" és ne riassza el a pásztorok társasága, akik közé magamat is számítom és akik között otthonosan érzem magam, mégpedig raidingi születésemnél fogva, ahol apám volt a felelős az Esterházy herceg tulajdonában álló több, mint 30 000 juhért.] *Die Musik* 11,1 (1911) 31.

úgy lehet hazája Magyarország, mint akármelyik másik, mivel keleti származásukat illetően archívumaink nem rendelkeznek történeti adattal.[9]

Bár Ramann munkáját Liszt elégedetten nyugtázta,[10] az írónő véleményével ellentétben, az életmű alapján aligha tekinthetjük pusztán humoros ötletnek a szóban forgó asszociációt. Művei azt példázzák, hogy zenei utalásaira – a verbunkosrészlet is annak fogható fel – Liszt mélyebb mondanivalót bíz, s hogy azok beillesztésének lehetőségeit stilisztikai és tematikai szempontból egyaránt gondosan mérlegeli. Ramann mentségére szolgál, hogy nem ismerhette a verbunkos-allúzió korabeli magyar ideológiai és kulturális hátterét.

A magyarok és a Háromkirályok között vont párhuzam alapja ugyanis csakis közös keleti származásuk lehet. Liszt idejében ugyan a magyarság már majd ezer éve a keresztény Európához tartozott, ám azt, hogy ősei sztyeppei lovasnépként érkeztek keletről az indoeurópai népek körébe, mind itthon, mind külföldön számon tartották. A keleti jelleg, amit a hunokkal[11] közös sztyeppei múlttal – emellett külföldön a százötven éves kényszerű török–magyar együttéléssel – indokoltak, meghatározó vonása maradt a magyarság önjellemzésének és határon túli ábrázolásának Liszt[12] korában is. Míg a romantika egzotikumigénye, tágabb értelemben a nyugati civilizáción kívüli népek iránti vonzalma a magyarság iránt is szimpátiát ébresztett – ez nyilvánult meg már a bécsi klasszikusok verbunkos-allúzióiban,[13] majd Nikolaus Lenau Magyarország iránti lelkesedésében –, addig a szintén a keleti karakterrel magyarázott elmaradottsága a nyugati civilizációtól a felvilágosodás korától fogva visszatetszést keltett.[14] Liszt szóhasználata elárulja, hogy előtte is ez az ellentmondásos kép jelent meg, amikor 1838 tavaszán Velencében a pesti árvíz

9 „Der Seitensatz scheint die Magier zu zeichnen, welche jedoch nach der rhythmischen Gestaltung des Motivs:  einen entschieden ungarischen Typus tragen, was beinahe auf die Vermuthung führt, als habe der Meister in liebenswürdigem Humor die Mohrenköpfe in Ungarköpfe verwandelt. Warum auch nicht? Die heiligen drei Könige, als Sinnbild der nach Wahrheit Forschenden, können, da unsere Archive keine historische Urkunden über ihre morgenländische Abkunft besitzen, schliesslich ebensowohl in Ungarn, wie in jedem andern Land ihre Heimath besitzen." *Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben.* Leipzig: Schuberth, 1874, 98–99.

10 Például a Hermann Dimmlernek szóló 1881. január 27-i levelében. In: Klára Hamburger: „Unpublished Liszt Letters in Munich." *Journal of American Liszt Society* 29/1 (1991) 20.

11 A hun–magyar testvériség mítosza a 19. század közepéig tudományosan elfogadott ténynek számított mind itthon, mind külföldön. Lásd egyebek közt Auguste de Gérando munkáját, aki a hungarus- és a hun szót rokonnak gondolja („Hungari sive Hunni"): *De l'esprit public en Hongrie depuis la révolution française.* Paris: 1849, Chap.1er, 2.

12 A Lisztnek tulajdonított beszámoló szerint Beethoven őt is junger Türkének nevezte Carl Czerny előtt. In Alan Walker: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek.* Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 106.

13 Lásd Ujfalussy József tanulmányát: „Hogyan kerülnek a magyarok Beethoven III. szimfóniájának utolsó tételébe?" *Magyar Zene* I/1 (1960. szept.) 7–15. A szerző felhívja a figyelmet Mozart *alla turca*- és *all'ongarese*-zenéinek stilisztikai rokonságára is.

14 Eckhardt Sándor: „A magyarság külföldi arcképe". In: *Mi a magyar?* Szerk. Szekfű Gyula. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939, 87–136; *Magyarságkép és történeti változásai.* Szerk. Pataki Ferenc és Ritoók Zsigmond. Budapest: MTA, 1999.

hírének olvasásakor „távoli, vad hazájára" és „büszke, hősies népére" gondolt.[15] Mivel a keleti karakter itthon nem egzotikumnak minősült, hanem a nemzeti identitástudat alapelemének számított, s mivel az adott politikai viszonyok között Herdernek a magyarság elenyészését jósló feltételezése[16] nagyon is posszibilisnek tűnt, a keleti örökséghez – mintegy a magyar identitás zálogához – való ragaszkodás és a szellemi–anyagi felemelkedés közti inkább vélt, mint valóságos ellentét mindenkit foglalkoztatott.[17] A probléma megoldásának lehetséges módozatai a reformkorban kerültek a közvélemény érdeklődésének homlokterébe, mindenekelőtt Széchenyi István 1841-ben megjelent könyve hatására. *A' Kelet Népe* már címében hirdette szerzője álláspontját: „legyünk mi a Kelet' népe elv szerint, 's ekkép ha lehet mindenben: az oknak népe".[18] Megírására Kossuth Lajos agitatív hangú, Pesti Napló-beli cikkei késztették Széchenyit, abban azonban ők is és a további hozzászólók is egyetértettek, hogy a magyarság nemzeti hagyományai nem áldozhatók fel a haladás oltárán. Széchenyi ebben a szellemben, a keleti örökség értékeinek megőrzése és kibontakoztatása révén képzelte el a modern Magyarország megteremtését:

> A' magyar népnek nincs csekélyebb hivatása, mint képviselni – Európában egyedüli heterogén sarjadék – ázsiai bölcsőjében rejtező, eddigelé sehol ki nem fejlett, sehol érettségre nem virult sajátságit; sajátságit egy törzsökfajnak, melly, jóllehet mindent maga előtt ledöntő dagályként már több izben gyászba boritá földgolyónk' legkiképzettebb részeit, 's fel-fel bőszülésiben mint Isten' ostora mindenütt vérrel járt, bizonyosan annyi különöst, 's erejénél fogva, bizonyosan annyi jót és nemest rejt magában, mint az emberi nemnek akármelly lelkes és erős családja, csakhogy mint azoknál, úgy ennél is, külön sajátsági árnyéklatokban: a' korlátlan tűznek nemes hévre, a' vad erőnek bajnoki szilárdságra, a' romboló ittasságnak nagylelkűségre kell tisztulni, felemelkedni.
>
> Az emberiségnek egy nemzetet megtartani, sajátságait mint ereklyét megőrizni 's szeplőtelen minemüségében kifejteni, nemesíteni erőit, erényeit, 's így egészen uj eddig nem ismert alakokban kiképezve, végczéljához, az emberiség' feldicsőitéséhez vezetni, kérdem, lehet-e ennél minden kesertül tisztább érzés; 's ha csak mint hangya illy megdicsőítéshez egy paránynyal is járulhatni, van-e ennél emberek közt, kiktül lelki örömök el nem zárvák, édesb osztályrész?[19]

15 „Elle fut toujours héroïque et fière, cette race. Les grands sentiments furent toujours à l'aise dans ces larges poitrines. (...) Ô ma sauvage et lointaine patrie." stb. „Lettre VIII, à M. Lambert Massart, 2 septembre 1838." „Lettres d'un bachelier ès-musique." In: *Frühe Schriften*, 200. Bár a levelek megfogalmazója, mint ismeretes, Marie d'Agoult volt, nincs okunk kételkedni abban, hogy bennük Liszt véleményét közölte.

16 Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* című munkájában (1784–91; IV. rész, XVI. könyv, II. fejezet) úgy vélekedett, hogy a csekély létszámú magyarság nyelvével együtt el fog tűnni a környező népek, a németek (osztrákok), románok és szlávok között.

17 A témához lásd Szegedy-Maszák Mihály: „A polgári társadalom korának művelődése I. (A XVIII. század végétől 1920-ig)." In: *Magyar művelődéstörténet*. Szerk. Kósa László. Budapest: Osiris, 1998, 332–397.

18 Széchenyi István: *A' Kelet Népe*. Pest: Trattner–Károlyi, 1841, 372. A témához lásd Kosáry Domokos: *Újjáépítés és polgárosodás Magyarországon 1711–1867*. IX. fejezet. Budapest: História / Holnap, 2001, 187–242.

19 Széchenyi: i. m. 18.

Bár Széchenyi nem fejtette ki könyvében, hogyan gondolja a magyarság „ázsiai sajátságainak képviseletét", és más munkáiban sem fogalmazta meg egyértelműen, hogy milyen szerepet szán a nemzeti hagyományoknak egy modernizált Magyarországon,[20] „Kelet népe-gondolata" nagy visszhangot váltott ki, mondhatni, önálló életre kelt. Egyrészt politikai–közéleti vitákat generált,[21] másrészt az „ázsiai" magyar kultúra felfedezésére, tanulmányozására, sőt bizonyos értelemben művészi újjáalkotására ösztönzött.[22] Ettől kezdve vált szokássá itthon a magyarságot Kelet népének nevezni, illetve e címmel lapot indítva Széchenyi szellemének adózni.[23]

A megőrzendő és kibontakoztatandó ázsiai örökség zenei részét, mint ismeretes, a verbunkosban hitték fellelni. Az egész kor felfogását tükrözi Széchenyi 1814-es naplójegyzete: „egészen bizonyos, hogy a halhatatlan Bihari valamelyik őse Attila karmestere volt."[24] Liszt ebben a hitben próbálta rekonstruálni *Magyar rapszódiái*ban a feltételezett ősi nemzeti eposzt,[25] Ramann pedig ezért fogadta el a verbunkost az ókori pogány népeket reprezentáló Háromkirályok zenéjeként. Hogy a verbunkos az 1840-es években nem több ezer, hanem alig száz éves múltra tekinthetett csak vissza, inkább előnyt jelentett a 19. században. Míg bővítettszekund-lépésekben gazdag melodikája, sajátos ütemsúlyozása és ornamentikája egzotikus jelleget kölcsönzött neki, addig dúr–moll tonalitása, periódus elvű formálása és néhány további, az európai műzenével közös eleme révén érthető volt a nyugati fül számára is: az éles hangulati ellentét a súlyos „Lassú" és az elegáns „Friss" között, a 19. század elejétől a stílus elemévé vált pontozott és túlpontozott ritmusok[26], va-

20 Szegedy-Maszák Mihály erről a problémáról: „A *Nemzeti hagyományok* időszerűsége." In: *Romantika: világkép, művészet, irodalom.* Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Hajdu Péter. Budapest: Osiris, 2001, 147–161.

21 Kossuth Lajos, Eötvös József és Fáy András hozzászólása: *A „Felelet" és más vitairatok Széchenyi István A' Kelet népe című könyvére.* Pest: Landerer és Heckenast, 1841–42, repr. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1986.

22 Staud Géza szerint Széchenyi könyvének meghatározó szerepe volt a 19. századi magyar művészeti és tudományos orientalizmus kibontakozásában is: *Az orientalizmus a magyar romantikában.* Budapest: Sárkány Nyomda Rt., 1931, főként 20–39.

23 *Kelet Népe* címmel először Török János adott ki irodalmi lapot Bécsben 1856-ban, amely a második számmal megszűnt. 1875–78 között Komócsy Lajos, majd Halászy Imre szerkesztett ilyen címmel jobboldali napilapot. Jóval jelentősebb a Barsi Dénes, Szabó Pál, majd Móricz Zsigmond szerkesztette, szintén e címet viselő szépirodalmi, társadalomtudományi és kritikai folyóirat. A Széchenyi által 1855–60 között használt írói álnevet felvevő Ignotus, a *Nyugat* alapító főszerkesztője a lapot az első számban a „Kelet népe" című vezércikkel mutatta be.

24 *Gróf Széchenyi István Naplói. Válogatás.* Szerk. Oltványi Ambrus. Budapest: Gondolat, ²1982, 35.

25 Liszt Ferenc: *A czigányokról és a czigány zenéről Magyarországon.* Ford.: Székely József. Pest: Heckenast 1861. A könyvet Liszt nagyszabású előszónak szánta a *Magyar rapszódiák* 1–15. darabja elé. A szűkebb értelemben vett előszónak az utolsó fejezet felel meg, ebben van szó az eposz tervéről. A tervet Detlef Altenburg interpretálja: „Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen." *Studia Musicologica* 28 (1986) 213–223.

26 Ujfalussy József szerint a Mozart *unghereséire* még nem jellemző, Haydnéiban már általános pontozás a verbunkost a polonéz s még inkább a francia induló rokonsági köréhez kapcsolta. „Ez pedig nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az európai közvéleményben a magyaros karakter egyúttal hősivé is válik, párjává a francia forradalom hősi pátoszát megtestesítő induló-zenének." I. m. 12.

lamint a fellépő kvartos dallamindítások ugyanazt a hősies–patetikus karaktert juttatták kifejezésre a verbunkosban – eredetét tekintve a toborzás zenéjében –, mint a műzenében. A nemes érzéseket közvetítő verbunkos pedig automatikusan vált a 19. században a nemzeti ideológia zenei letéteményesévé. Mint a külföld,[27] úgy Liszt is alapvetően patetikusnak hallhatta a verbunkost, tekintve, hogy elfogadta azt az általa „hősiesnek és büszkének" nevezett magyarság zenei reprezentánsának, és e karakter jellegzetes zenei megformálóját, az indulót gyakran választotta magyar vonatkozású kompozíciói műfajául. Ebbéli véleményét tükrözi az 1839/40-es hazalátogatásakor írott egyik levele is, amelyben a *Rákóczi-indulót* nemesi *Marseillaise*-ként határozta meg.[28] Innen már csak egy lépést kellett tennie ahhoz, hogy királyok vonulását kísértesse vele.

Liszt aligha vonhatta ki magát a magyar közvéleményt akkoriban teljesen magával ragadó Kelet népe-gondolat hatása alól, még ha nem olvasta is Széchenyi magyar nyelvű könyvét. Levelei és Széchenyi naplójegyzetei[29] mindenesetre tanúskodnak a közöttük 1839-től, megismerkedésüktől fogva meglévő személyes rokonszenvről és elvi egyetértésről. Az a tény, hogy 1846-os pesti tartózkodásakor Lisztnek Széchenyi maga mutatta meg a Lánchíd és a hajógyár általa finanszírozott építési munkálatait,[30] bizonyítja, hogy Széchenyi beavatta őt a gazdasági–társadalmi felemelkedést célzó elképzeléseibe. S hogy megnyerte magának Lisztet, azt kétségtelenné teszik Liszt róla írott elismerő sorai.[31] Figyelembe véve ezt, továbbá a Lisz-

27 Álljon itt egy jellemző példa. A szerző a magyarokról és népzenéjükről szólva valójában a huszárokat és a verbunkost jellemzi: „Die Ungar ist wie die Spanier, stolz und dünkt sich zur ersten Nation auf dem Erdboden zu gehören. Vorzüglich aber äussert er diesen Stolz durch seine maiestätische Stellung, und durch seinen gesetzten, festen Schritt. (...) Ferner ist der Ungar von Natur sehr feurig und zum Helden geschaffen. (...) Diesem Zuge aus seinem Charakter sind nun alle Volkslieder und Volkstänze angemessen." [A magyar a spanyolhoz hasonlóan büszke, és a föld első nemzetének hiszi magát. De kiváltképp a méltóságteljes tartásával és a kimért, határozott járásával fejezi ki ezt a büszkeséget. (...) A magyar továbbá természettől tüzes, és hősnek termett. (...) Ennek a jellemvonásnak felel meg tehát valamennyi népdala és néptánca.] *Allgemeine musikalische Zeitung*, II/35 (28. Mai 1800) 613–614.

28 1840. január 6-án írja Pestről: „J'ai joué (...) le *Rákóczy Marsch* (sorte de Marseillaise aristocratique hongroise)." Franz Liszt–Marie d'Agoult: *Correspondance*. Présentée et annotée par Serge Gut–Jacqueline Bellas. Fayard, 2001, 483.

29 Széchenyinél többször olvasható „affectire besondere Sympathie für Lis[z]t" [különleges szimpátiát érzek Liszt iránt] típusú bejegyzés. In: *Széchenyi István Naplói*. 5–6. kötet. Viszota Gyula szerk. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1937, 1939, 6. kötet, 345.

30 Isoz Kálmán: „Liszt és Budapest." In: *Liszt a miénk!* Budapest: Dante, 1936, 69–97.

31 A grófról alkotott elismerő és Kossuthot elmarasztaló véleményét Liszt Széchenyi halála alkalmából írott 1860. július 25-i levelében fejtette ki: „Igen okos ember volt, csodálatosan tevékeny, gyakorlati zseni, aki tudatában volt korának és hazájának követelményeivel. Óriási szolgálatot tett Magyarországnak, ahol joggal örvendett páratlan népszerűségnek egészen addig, amíg Kossuth a maga fecsegésével fölébe nem kerekedett, s az egész nemzetet tévútra nem vezette. Sajnos még mostanára sem tudtunk onnét kijutni, és semmi jót sem jósolok az ellentmondást nem tűrő patriotizmus e heves lázának, mely csak szelet vet és vihart arat! – Ha következetesen és lojálisan követték volna Széchenyi példáját és módszerét, Magyarország ma bizonyosan erős és virágzó lenne..." In: *Liszt Ferenc válogatott levelei* (1824–1861). Közr., ford. és jegyzetekkel ellátta Eckhardt Mária. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 229., no. 149.

tet 1839/40 fordulóján Pesten ért ösztönzést, nem nehéz az 1840-es évekbeli magyar kompozíciói, valamint a Háromkirályok és a magyarok közötti párhuzam mögött a Kelet népe-gondolat hatását felfedezni. Honfitársai Lisztet ennek szellemében buzdították az ősmagyarnak vélt verbunkos-tradíció felmutatására és értő kibontakoztatására, vagyis hogy teremtse meg a verbunkosból vagy a verbunkos és a nyugati műzene egyesítéséből a magyar műzenét. Az előbbit célozta meg Liszt egyebek közt a *Magyar Rapszódiák*kal, a *Nemzeti eposz*[32] és a *Magyar nemzeti szimfónia* tervével, az utóbbit a *Funérailles* és a *Hungaria* megkomponálásával.

A hazai „megbízás" ugyan váratlanul érte Lisztet, de maga a feladat ismerős volt számára, mivel zeneszerzői–előadói programjában akkoriban már állandó helyet foglaltak el a népi–nemzeti dallamfeldolgozások. Ezek iránt valószínűleg még tanára, Anton Reicha[33] keltette fel az érdeklődését, aki Herder tisztelőjeként az elsők között javasolta a népek sajátos karakterének, szellemiségének („Volksgeist") megismerése érdekében népköltészetük mellett a népzenéjük tanulmányozását is. Liszt az 1830-as évek második felében kidolgozta *Album d'un voyageur*-koncepcióját, azt a nagyszabású sorozattervet, amelyben a műzene mellett helyet kapott a – műzenei keretbe foglalt – népzene is. Ennek előszavában (1842) Herderrel és Reichával együtt vallja, hogy a nép zenéje annak lelkületét tükrözi vissza („mélodies qui ... caractérisont ... le génie de la nation").[34] A népi dallamok, köztük a „Magyar darabok" feldolgozásának avagy „kibontakoztatásának" („mélodie ... développées autant qu'il sera en moi") szándéka egyszersmind rímel Széchenyi *A' Kelet Népé*ben meghirdetett, fentebb idézett programjára is. A párhuzam önkéntelen, de nem véletlen: a felvilágosodás jelentős alakjainak munkássága eljutott a korabeli magyar szellemi elithez és hatott a rendkívül művelt Széchenyi gondolkodására is. Bár Széchenyi a magyarság „ázsiai lelkületére" értette, amikor az értékes tulajdonságok kibontakoztatására buzdított, de az ősi magyar mentalitás értékes megnyilvánulásának tekintett népzene – értsd: a verbunkos zene – kibontakoztatása, azaz Liszt „magyar útja" összhangban állt a keleti örökségre alapozott nemzeti kultúra általa képviselt koncepciójával. Széchenyi és Liszt programja még egy további ponton is találkozott egymással, nevezetesen a legmagasabb rendű cél meg-

32 A zenei nemzeti eposz megalkotására tett kísérlete Arany Jánoséval állítható párhuzamba, aki 1853-tól egészen 1881-ig kísérletezett a hun–magyar nemzeti eposz, a *Csaba-trilógia* megalkotásával.

33 Tanítását Reicha írásba is foglalta a *Traité de mélodie* „Observation sur les airs nationaux" című fejezetében. (Paris: Farrenc, 1832.) A mű Liszt hagyatékában fennmaradt példánya ma a weimari Herzogin Anna Amalia Bibliothek tulajdona (jelzete: L 142).

34 Az *Album d'un voyageur, 1re année Suisse* (Wien: Haslinger, 1842) egy tervezett sorozat első része. Liszt sorozat-előszóval látta el, ebből idézzük a népi–nemzeti dallamfeldolgozásokkal kapcsolatos részt: „La seconde [partie de *l'Album d'un voyageur*] sera composée d'une série de mélodies (Ranz-des-vaches, Barcaroles, Tarantelles, Canzone, Chants d'église, Magyars, Mazourkes, Boléros etc. etc.) qui, développées autant qu'il sera en moi dans la manière propre à chacune, caractérisont le milieu dans lequel j'aurai vécu, l'aspect du pays, le génie de la nation auxquels elles appartiennent." [Az utazó albuma második része dallamok (a tehénpásztorok zenéje, barkarolák, tarantellák, canzonák, templomi énekek, magyar darabok, mazurkák, bolerók stb., stb.) sorozatából áll majd, amelyek tőlem telhetően és a természetüknek megfelelően feldolgozva jellemzik majd a környezetet, ahol éltem, a vidék jellegét és a nép szellemét, amelyhez tartoznak.]

határozásában: mindkettőjük szeme előtt a szűkebb nemzeti keretek közül kilépni, egyetemes jelentőségre emelkedni képes kulturális értékek létrehozásának eszméje lebegett. Liszt gondolkodására e vonatkozásban a weimari klasszikusok, mindenekelőtt Goethe Weltliteratur elképzelése hathatott.[35] Az 1–15. *Magyar rapszódia* előszavának szánt *Cigánykönyv* utolsó fejezetében mindenesetre a goethei Weltliteratur eszményre utalva magyarázza a magyar nemzeti eposz rekonstruálását célzó törekvését.[36] Amikor 1857-ben Felix Draeseke[37] a goethei fogalomra utalva „Weltmusik"-nak aposztrofálta Liszt szimfonikus költemény-sorozatát, köztük a *Hungariát*, Liszt joggal érezhette, hogy méltó választ adott honfitársainak.

II. Tristis est anima mea

Bár magyarok már Liszt előtt is helyet kaptak oratorikus műben, nevezetesen a *Faust elkárhozásában*,[38] Berlioz felfogása alapvetően különbözik a *Krisztus-oratórium* szerzőjéétől: míg Berlioz a nyugati civilizációt reprezentáló Faust szemével látva a magyarokat a természet szertelen gyermekeiként ábrázolja őket, addig Liszt a bibliai Háromkirályok képében emberi ideálként.[39] A *Faust elkárhozása*- és a *Krisztus-oratórium*-beli ábrázolás különbözősége arra világít rá, hogy Liszt nem azonosult teljesen kora magyarságképével. Szemléletmódja egyedi vonását épp a keresztény témát magyar zenével társító Háromkirályok-jelenet világítja meg, s ez nem más, mint szakadatlan próbálkozás a magyarság 18–19. századi arcképét meghatározó pogány vonások és a keresztény szellemiség összeegyeztetésével. S hogy a Háromkirályok indulójabeli allúzió nem magyarázható pusztán Liszt abbé *sponte sua* vallásos alkotói attitűdjével, hanem egy jóval korábbi, már a weimari alkotókorszak elején, 1850 körül dokumentálható szándékról van szó, arra szintén a *Krisztus-oratóri-*

35 Detlef Altenburg (Hrsg.): „Franz Liszt und das Erbe der Klassik." In: *Liszt und die Weimarer Klassik*. Mainz: Schott, 1997, 9–32.

36 „Vajha olvasóink megértenék, hogy ha mi őket oly sokáig mulattatók a czigányokkal és zenéjökkel, ez azon reményben történt, hogy ezen hazánkban annyira becsült zenét, a művészet azon sphaerájában honosítandjuk meg, mely az egész emberiség köztulajdona, melyben az összes népek minden magas művészet eleven forrásaiból táplálkoznak: sphaera, melyet az idő haladtával, minden nap jobban kiszélesít, mindennap új hivatottakat vevén föl, s melyet Goethe jósilag »világirodalom« nevével jelölt meg." *A czigányokról és az ő zenéjükről Magyarországon* i. m. 326.

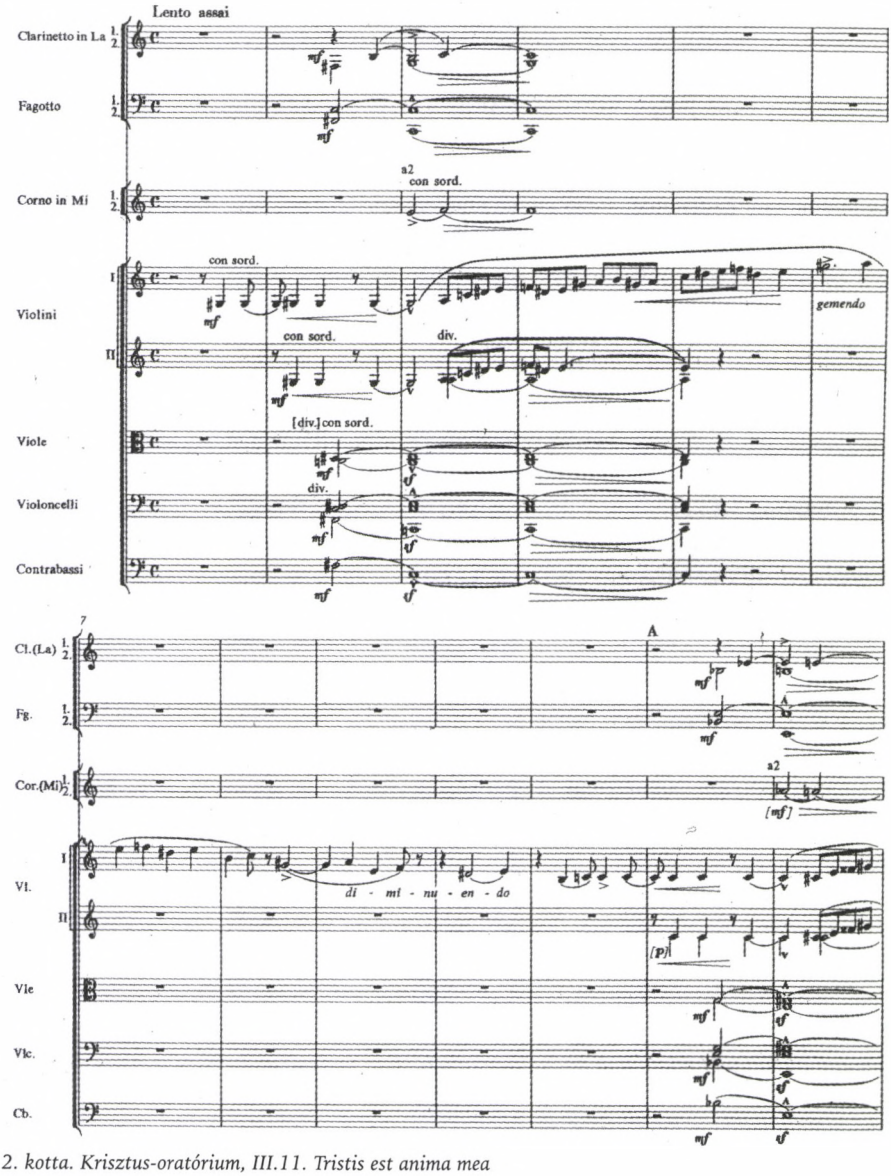
37 „Liszt hat zur Zeit, wo nationale Abgeschlossenheit theils zur Verflachung, theils zur Philistrosität und Einseitigkeit geführt hatte, jedenfalls also sich schädlich für die Entwicklung des Kunst erwies, die große That vollbracht und eine Weltmusik geschaffen." [Egy olyan korban, amikor a nemzeti bezárkózás részben elsivárosodáshoz, részben kispolgáriasuláshoz vezetett, tehát a művészet fejlődésére mindenképpen károsnak bizonyult, Liszt véghez vitte a nagy tettet, és világzenét alkotott.] Felix Draeseke: „Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen." In: *Schriften 1855–1861*. Hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos. Bad Honnef: G. Schröder, 1987, 167.

38 Műve I. része helyszínéül Berlioz a magyar Alföldet választotta. Idehelyezte Goethe paraszti mulatságát (*Faust*, I. rész, „Vor dem Tor"), majd a Rákóczi-induló hangjai kíséretében itt vonultatta fel a katonaságot (I. 3). Az oratóriumot 1856-ban, tíz évvel az ősbemutató után Liszt bemutatta Weimarban.

39 A Liszt által is vallott katolikus értelmezés szerint a Háromkirályok a pogány népek képviselői, akik elsőkként ismerték fel Jézusban a Megváltót. Vö. Thomas Kant: „Drei Könige, I. Biblischer Befund." In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. 3., Völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. Walter Kasper. Freiburg [u.a.]: Herder, 1995, 3. Bd.

um, mégpedig a Tristis est anima mea (Szomorú az én lelkem mindhalálig, III. 11) tétel alapján következtethetünk.

Elsőként Hamburger Klára[40] vetette fel magyar asszociáció lehetőségét az oratórium passiórészét nyitó Tristis-tétel két bővített szekundos moll hangsora kapcsán, mivel ez magyar- vagy más néven cigányskálaként is értelmezhető *(2. kotta: alább)*.



2. kotta. Krisztus-oratórium, III.11. Tristis est anima mea

40 Hamburger Klára: *Liszt*. 2., jav., bőv. kiadás. Budapest: Gondolat, 1980, 307. Későbbi párhuzamként találóan említi a szerző a *Sunt lacrymae rerum* című zongoradarab témáját a *Zarándokévek* III. kötetében. A zongoradarab magyar zenei kapcsolatára Liszt maga utal az „En mode hongrois" alcímmel.

Kérdéses azonban, hogy ez önmagában is elegendő volna-e a magyar asszociáció bizonyítékául, hiszen a skála jellegzetességét adó emelt IV. (e-moll: aisz) és VII. fok (disz) – a hangsor két legérzékenyebb pontja – a moll-skála műzenei alkalmazásában is megszokott. Kérdéses azért is, mert a dallam nem verbunkos cifrázatot rajzol körül, s végül, mert a tétel nélkülözi a verbunkos egyéb stílusjegyeit. Ami miatt a magyar asszociációval mégis feltétlenül számolnunk kell, az a tétel kompozíciós előzménye, Liszt egyetlen korábbi Tristis est anima mea-megzenésítése. Ez a tétel a *Forradalmi szimfónia* 1848–53 közötti, feltehetőleg 3. koncepciójában[41] kapott helyet *(táblázat, alsó sáv)*, és két magyar témára épül.

Symphonie révol[utionnaire]
Hussiten Lied–
Choral de Luther!
Marseillaise.

National Ungarische Symphonie
Ragozy en Scherzo (3/4)
d'abord –
et marche fin.

A Forradalmi szimfónia 2. *koncepciója és a* Magyar nemzeti szimfónia *terve az 1840-es évek első feléből az ún. Lichnowsky-vázlatkönyvben (D–WRgs 60 / N8, 10.)*

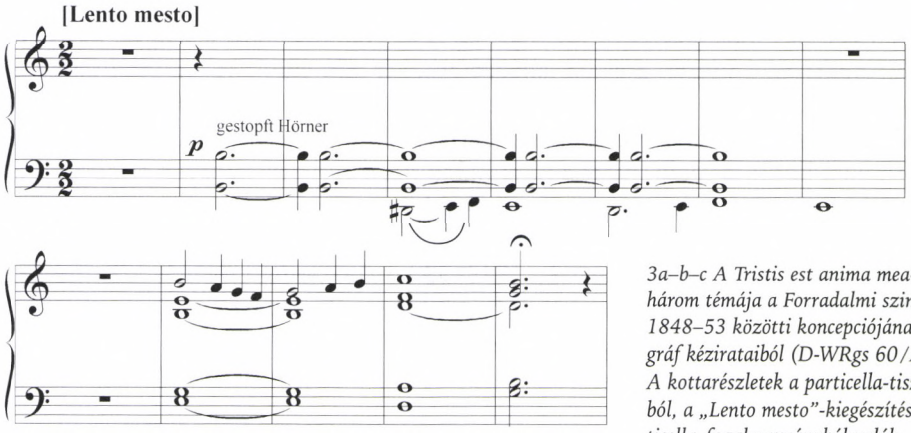
A) Ce qu'on entend-vázlatkönyv (kb.1848–1849. D–WRgs 60/N1 17.)	B) Verzeichnis der Fürstin (kb.1850–1853. D–WRgs 59,141 3.)	
1– Introit (–?) Marche f[unèbre]–	*1. Héroïde funèbre=*	[I.1 ~ II.1 (f)]
2– Fugue Mars.[eillaise]	*2. Tristis animam meam=* [sic!]	[I.2 ~ II.4 (B)]
3– Tristis est animam meam [sic!]	*3. Rakozy et Dombrowski*	[I.3 ~ II.2 (e/E)]
4– Rakozy- et P-	*4. Marseillaise=*	[I.4 ~ II.3 (a/A)]
5– Psalm?	*5. Psaume II.*	[I.5 ~ II.5 (F)]
6(?) Hungaria [d/D]	*(Quare fremuerunt gentes?)*	

A *Forradalmi szimfónia* 1848–1853 közötti, 3. koncepciója kétféle tételsorrenddel

A tétel első részének tempója, karaktere és fojtott hangszíne („Lento mesto", „gestopft Hörner": *3/a kotta, a következő oldalon fent)* a *Krisztus-oratórium*-beli Tristis-tételt („Lento assai", „con sordino": *2. kotta)* előlegzi. A szimfóniatétel nyitótémáját Liszt először a *Magyar dallok*-sorozat 1. darabjában dolgozta fel 1839-ben, hasonló karakterrel: „lento", „sotto voce" *(4. kotta, a következő oldalon lent)*.

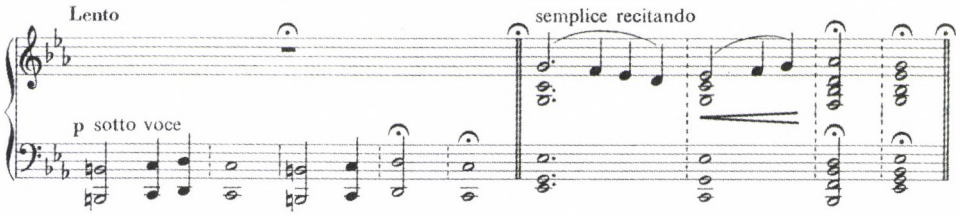
Minthogy az eredeti verbunkos-figuráció a kottakép által sugalltnál gyorsabb tempójú és a „semplice recitando" utasítással ellentétben feszes ritmusú, nyilvánvaló, hogy Liszt nem verbunkos-élménnyel a fülében, hanem műzenei lassútételemlékei felől közeledett hozzá. Ez magyarázhatja, hogy az 1840-es években felvá-

41 Geneziséről lásd Kaczmarczyk Adrienne: „Az elfelejtett szimfónia." *Magyar Zene* 38/2 (2000. május) 193–204.



3a kotta

3a–b–c A Tristis est anima mea-tétel három témája a Forradalmi szimfónia 1848–53 közötti koncepciójának autográf kéziratairól (D-WRgs 60/A21). A kottarészletek a particella-tisztázatból, a „Lento mesto"-kiegészítés a particella-fogalmazványból valók.



4. kotta. Magyar Dallok I. 1, a darab kezdőütemei

zolt *Magyar nemzeti szimfónia*[42] nyitótételének lassú bevezetőjéül épp ezt a zongoradarabot hangszerelte meg. A szimfónia terve a szóban forgó *Magyar dal* témájával az 1840-es évek első felében használt Lichnowsky-vázlatkönyvben maradt ránk *(399. oldal, táblázat, felső sáv)*.[43] A *Magyar nemzeti szimfóniát* a *Forradalmi szimfónia* 1850 körüli koncepciója olvasztotta magába, s ekkor lett a szóban forgó lassú bevezető a Tristis-tétel e-moll első része.

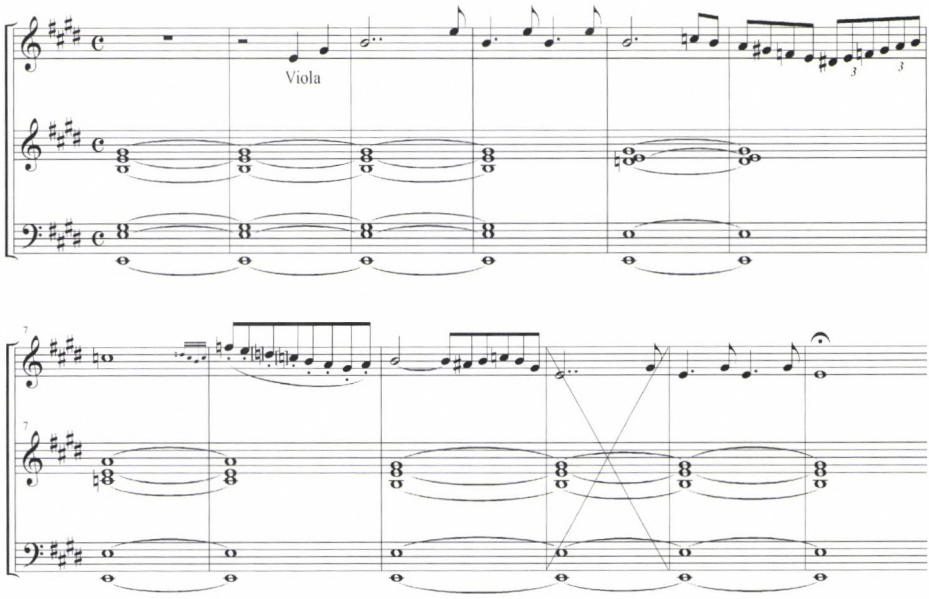
A *Magyar dallok*tól és a *Magyar nemzeti szimfóniá*tól mást is örökölt a *Forradalmi szimfónia:* a Rákóczi-induló feldolgozását. Ez – a *Forradalmi szimfónia* tételösszeállításából *(táblázat, alsó sáv)* kiderül – egyrészt önálló tételként, másrészt a Tristis est anima mea-tétel második, E-dúr részeként került bele a szimfóniába *(3/c kotta a szemközti oldalon)*.

Ha a Jézus gyötrődéséről szóló evangéliumrészlet (Máté 26,38; Márk 14,34) és a *Magyar dallok* nyitódarabjának társítása különös ötletnek tűnik, akkor a bibliai textusnak a Rákóczi-indulóval való megzenésítése egyenesen bizarrnak hat. Még akkor is, ha a Tristis-tételben nem a tulajdonképpeni induló szólal meg, hanem annak elődje,[44]

42 A művet nem tartják számon a Liszt-műjegyzékek. Geneziséről lásd Kaczmarczyk Adrienne: „Liszt Ferenc első magyar–szimfonikus kísérlete: *Magyar Nemzeti Szimfónia.*" *Magyar Zene* 42/3–4 (2004. október), 337–351.

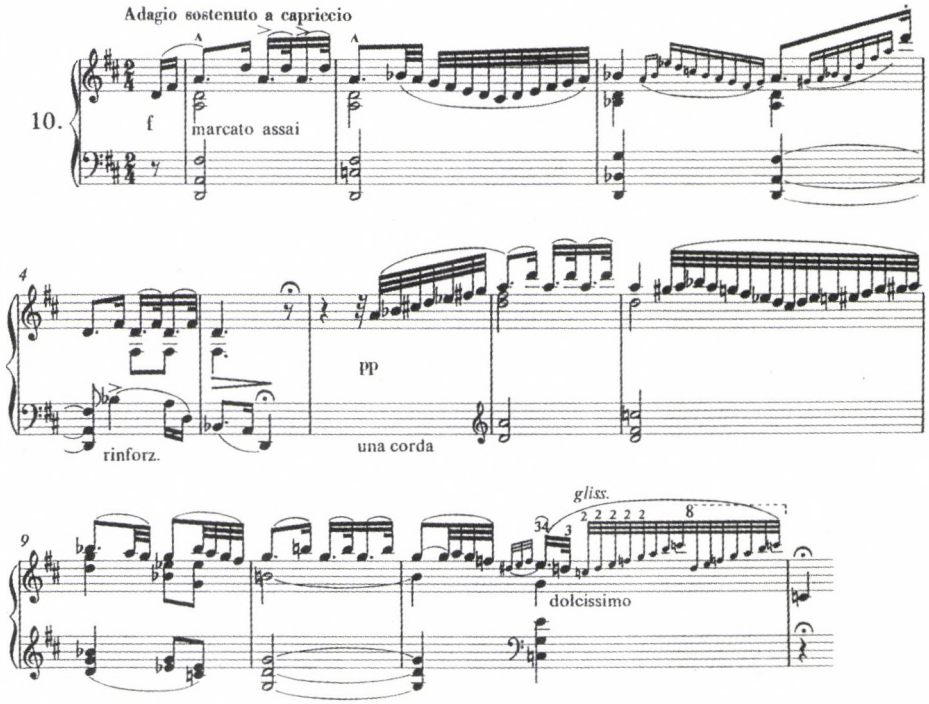
43 A mű partitúrájának 1848–49-es másolata fennmaradt Liszt hagyatékában (D-WRgs 60/P 1,1-2, P 12).

44 Domokos Mária: „A Rákóczi-nóta családfája." *Magyar Zene* 21/3 (1980/3), 249–263.

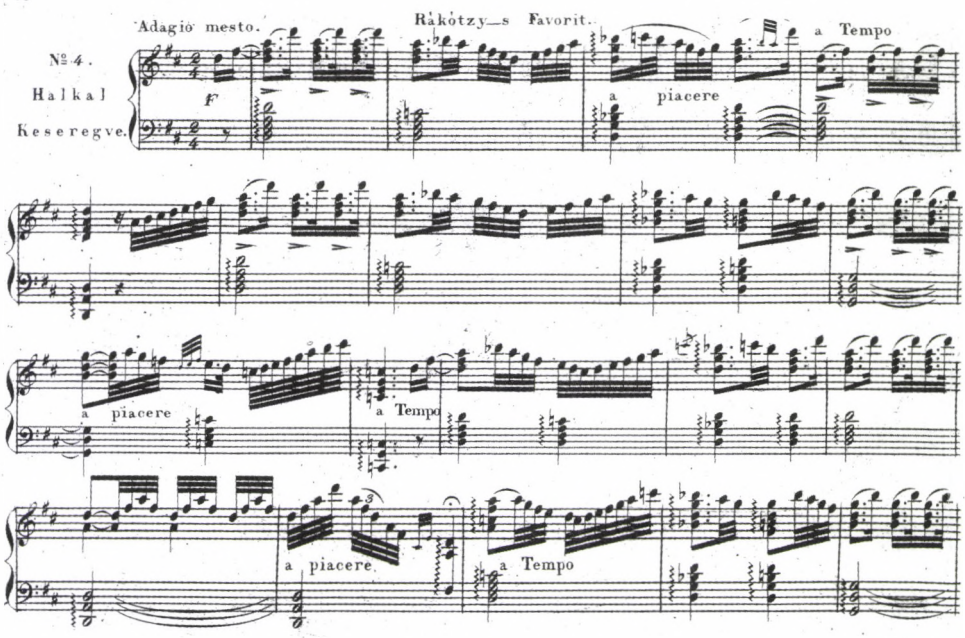


3c kotta

a hangszeres Rákóczi-nóta „kesergő"-nek nevezett lassú része. Bemutatását Liszt a tétel első részében szereplő szordínós hangszerekével rokon hangú brácsára bízta. A Rákóczi-nóta zongorafeldolgozása a *Magyar dallok* 10. számaként jelent meg *(5. kotta)*, s hozzá valószínűleg a Mátray Róthkrepf Gábor által 1826-



5. kotta. Magyar dallok IV. 10, a hangszeres Rákóczi-nóta feldolgozása

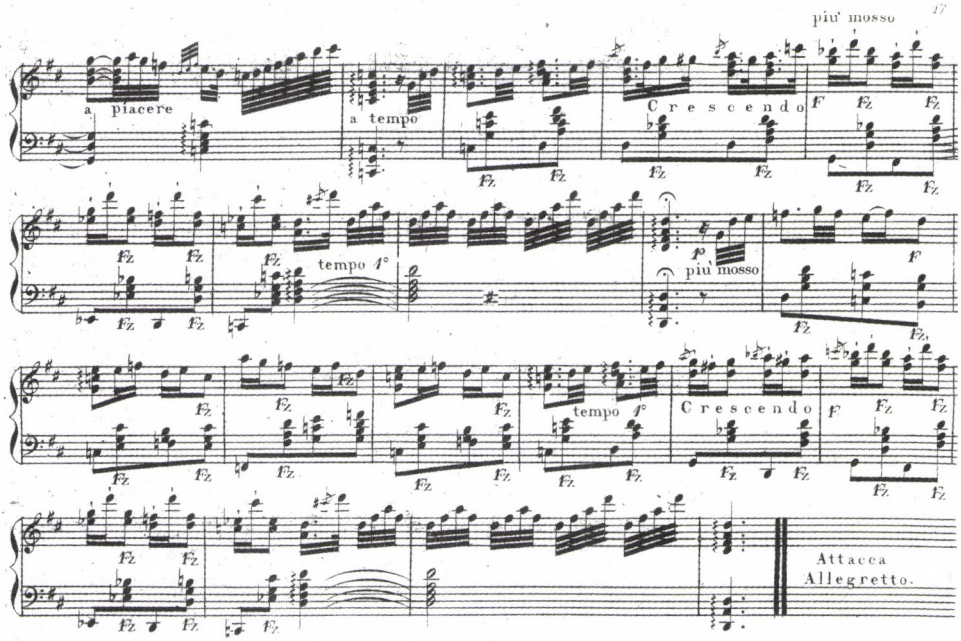


A hangszeres Rákóczi-nóta Mátray Róthkrepf Gábor 1826-os közreadásában

ban közölt zongoraletét lassú része szolgált alapul[45] *(fakszimile fent és a szemközti oldalon)*.

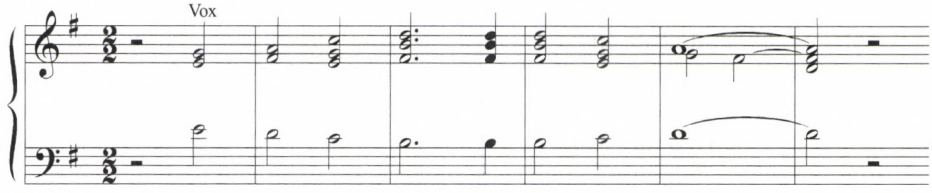
A *Forradalmi szimfónia-* és a *Krisztus-oratórium*-beli Tristis est anima mea-tételek közti összefüggés megértéséhez – bármilyen furcsán hangzik is – a hangszeres Rákóczi-nóta ad kulcsot: díszes dallama éppúgy a cigányskálán alapszik, miként az oratóriumbeli Tristis-tétel zenekari bevezetője. Liszt kivételes szintetizálóképessége mutatkozik meg abban, ahogy a verbunkos bővített szekundos figurációit és a műzene passus duriusculus-hangközeit megpróbálja összefüggésbe hozni egymással. Azon zeneszerző megnyilvánulása ez, aki kompozíciós módszere egyik alapelemévé a motívumtranszformációt tette meg: számára a dallamvonal abszolút, a mindenkori karaktert az adott hangközök különféle – kis, nagy, bővített vagy szűkített – változatai, a motívum harmóniai beágyazása és a ritmikai képlet határozza meg. A cigányskála pusztán figurációként való alkalmazása azonban, mint a szóban forgó Rákóczi-nótában, önmagában kevés volt annak az affektusnak az érzékeltetésére, amely a műzenében az emelt IV. és VII. fokú moll-skála dallami és harmóniai összefüggései révén jutott kifejezésre. A cigányskála ehhez hasonló analízisére a következő években került sor, s Liszt csak ennek köszönhetően tudta

45 *Pannónia vagy: Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménnye két kézzel játszandó Fortepianóra öszveszedte (...) Róthkrepf Gábor. IIIdik Füzet.* Wien: Mechetti No. 1792. – Köszönöm Domokos Máriának, hogy felhívta a figyelmemet a Róthkrepf-publikáció és a *Magyar dallok* 10. száma alatt olvasható Rákóczi-feldolgozás kapcsolatára.



aztán stílusába integrálni a skála addig csak díszítésre, színezésre használt fő karakterisztikumát, a két bővített szekundlépést.

A *Forradalmi szimfónia* Tristis est anima mea-tétele az életmű más vonatkozásában határkő: alighanem ez Liszt legkorábbi kísérlete magyarság és kereszténység, magyar nemzeti zene és keresztény egyházzenei műfaj összekapcsolására. A tétel tartalmaz ugyanis még egy harmadik témát is, egy „Vox" feliratú négyszólamú korált, amely az e-moll rész legvégén jelenik meg *(3/b kotta)*.

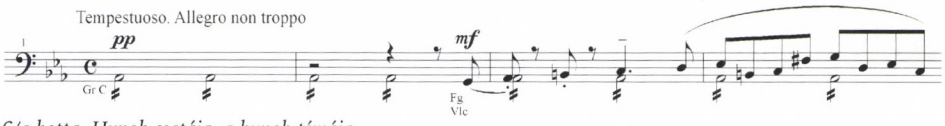


3b kotta

Akár kölcsönanyag, akár Liszt eredetije, nyilvánvaló, hogy a szopránszólam kezdő lépései miatt esett rá a választás egy Tristis-tétel kapcsán: a $g^1 - a^1 - c^2 - d^2$ dallamban Liszt saját kereszt-motívumára ismerhetünk. Bár a tételt – feltehetően a témák túlságosan heterogén volta miatt – végül elvetette, az alapötletet később kidolgozta a *Hunok csatája* című szimfonikus költeményében. Hadd szorítkozzunk ezúttal csak a legfeltűnőbb kapcsolatra, a magyarokkal „egytestvér" hunokat, valamint a kereszténységet megjelenítő témák összefüggésére:[46] a hunok témája a ci-

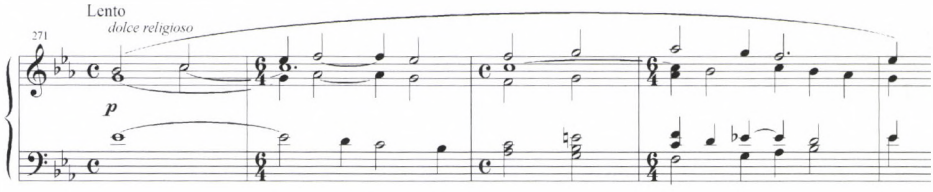
46 A mű tematikus anyagát részletesen elemzi Knotik: i. m. 19–37.

gányskálára épül, a témafej a kis szekund – bővített szekund – kis szekund hangközök emelkedő egymásutánja *(6/a kotta)*.



6/a kotta. Hunok csatája, a hunok témája

A kereszténységet tudvalevőleg a Crux fidelis himnusz képviseli a műben. A himnusz kezdőhangjaiból származó témafej diatonikus változata a hunokénak, a kettő összefüggése a bővített szekund és a kis terc enharmonikus megfeleltetésén alapszik. A keresztény téma indító lépései a Tristis-tétel koráltémájaként is megjelenő, de névvel csak a Crux fidelis-feldolgozás óta ellátott liszti keresztmotívumot rajzolják körül *(6/b kotta)*.



6/b kotta. Hunok csatája, a keresztények témája

Amellett hogy a *Forradalmi szimfónia* Tristis est anima mea-tétele adalékkal szolgál a *Krisztus-oratórium* azonos című tétele és a *Hunok csatája* geneziséhez, észrevételi, amint Liszt 1850 körül irányt vált és a *Nemzeti eposz*-koncepció jegyében fogant *Magyar rapszódiák, Magyar fantázia,* valamint az ezekhez sok szállal kötődő *Hungaria* és *Cigánykönyv* kidolgozásával egy időben már a magyar–keresztény szellemi és zenei kapcsolatok irányában puhatolózik. Bár a verbunkost játszó bandák Lisztet tagadhatatlanul elbűvölték, és stílusuk eltanulására nem kevés időt szánt, az 1850-es évek közepén, a *Magyar rapszódiák* elkészülte után habozás nélkül hátat fordított a bennük újjáálmodott nemzeti eposznak. Viselkedése érthetőbb, ha figyelembe vesszük, hogy az oly sok kortársát megérintő epikus költemények, mint amilyen a Nibelung-ének vagy a Macpherson kreálta ossiáni énekek, őt alkotóként mindig hidegen hagyták. A sosemvolt *Nemzeti eposz* újjáteremtésének szándéka csak addig tartott, amíg ismeretei–kapcsolatai elmélyülésével utat talált a történelmi magyarsághoz. E folyamat egyik legkorábbi állomása az, amikor az eredetileg önálló gyászindulót[47], a *Funérailles*-t – saját szavai szerint az 1849. októberi magyarországi tragikus események mementóját[48] – 1851–52-ben beillesztette

47 A zongoraművet Carolyne Sayn-Wittgenstein egyéb 1850/51-es kompozíciók között „Marche funèbre" címmel jegyezte be a Verzeichnis der Fürstin (D-WRgs 59/141/1) 4. oldalára. A címet Liszt utóbb áthúzta, és a véglegest írta fölé, a margóra pedig az *Harmonies poétiques*-ciklus címét.

48 Lina Ramann: „Fragezettel Ramann–Liszt's No. 9 [November] 1875.". In: *Lisztiana*. Hrsg. v. A. Seidl. Mainz: Schott, 1983, 394.

a *Költői és vallásos harmóniák*ba, feláldozva így az addig kizárólag lírai zongoradarabokból álló ciklus stilisztikai egységét. Szintén szerepe lehetett a magyar–keresztény orientációnak abban, hogy az „első magyar szimfonikus mű"-nek[49] aposztrofált *Hungaria* 1856-os, őt is megindító hazai sikere[50] ellenére Liszt nem írt több magyar vonatkozású, nagyszabású, eredeti világi művet. Annak ellenére járt el így, hogy a *Hungaria* az ő számára is különleges szakmai és szimbolikus jelentőséggel bírt, és erre nemcsak az idézett 1870-es szekszárdi levele utal, hanem az is, hogy a művet szimfonikus költeményei eredetileg kilenc részesre tervezett sorozata zárókövéül szánta.[51] Írt viszont misét, nem halogatva a felkérés teljesítését, már 1855–56-ban az esztergomi bazilika felszentelésére. Nem komponált magyar világi tárgyú operát,[52] noha éveken át lebegtette a tervet, komponált viszont 1857-től – színpadra alkalmazható – oratorikus művet Árpádházi Szent Erzsébet életéről. Ugyanebbe a sorba illeszkedik magyar részletével a *Krisztus-oratórium* is. Külön jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy benne Liszt nem kora csárdással kevert, gyakran hivalkodó–harsány nemzeti zenéjét társította a Háromkirályokkal, hanem a verbunkos szolisztikus–cizellált 1800 körüli stílusát. A patinás stílussal Liszt részben kétségkívül a bibliai események korát érzékeltette, részben azonban – mint egy 1860-as évekbeli „verbunkos oublié"-val – másfél évtizeddel korábbi magyar stílusától való eltávolodását is.

III. Magyar zarándoklat

Irányváltásról írtunk a *Forradalmi szimfónia* Tristis-tétele kapcsán, s ez a magyar vonatkozású művek esetében igaz is. Az életmű összes addigi darabját figyelembe véve azonban helyesebbnek tűnik, ha a magyar–keresztény orientáció 1850 körüli

49 Lina Ramann: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch.* 1–3. Bd. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 1887, 1894, 2. Bd. II. Abt. 248–253.

50 Liszt írja 1856. szeptember 9-én Pestről Marie von Sayn-Wittgensteinnek az előző esti Nemzeti Színház-beli hangversenyről: „as for the *Hungaria,* which was the last piece on the Program, there was better than applause – all wept, both men and women! (...) »Sirva vigad a magyar«, »Tears are the joy of the Hungarians«, is a Proverb of the country ... and yesterday evening proved to me that I made no mistake in style when I wrote the *Hungaria* (...). " [ami a program utolsó számát, a *Hungariát* illeti, jobb volt, mint a taps – mindenki sírt, a nők is és a férfiak is! (...) A „Sírva vigad a magyar" az ország közmondása ... és tegnap este bebizonyosodott, hogy nem tévedtem a stílust illetően, amikor a *Hungariát* írtam (...).] *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein.* Transl., ed. by Howard E. Hugo. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1953, 82–83., Letter 32.

51 Carolyne Sayn-Wittgenstein említi 1854. január 20-i levelében, hogy Liszt 9 szimfonikus műből álló sorozatot készül publikálni. Liszt 1854. június 8-án nevezi meg a sorozat 8–9. darabját Louis Köhlerhez írott levelében. In: Eduard Ritter von Liszt: *Franz Liszt: Abstammung, Familie, Begebenheiten.* Wien–Leipzig: Braumüller, 1937, 82., valamint *Franz Liszt's Briefe.* 1. Bd. Hrsg. v. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, Nr. 113., 156.

52 Levelei tanúsága szerint a *Jankó, der Roßhirt* [*Jankó, a csikós*] című opera terve 1856–58 között foglalkoztatta Lisztet. Zenei vázlatok ez idáig nem kerültek elő, s létükre a levelezésből sem lehet következtetni. Lásd a szövegíró Salomon Mosenthal Lisztnek szóló 1856–58 közötti leveleit *(Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt. 2. Bd.*, hrsg. v. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.), valamint Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek írott 1858. áprilisi leveleit *(Franz Liszts Briefe, 4. Bd.*, i. m. 424. skk.).

megjelenését a „belső útvonalhoz"[53] való visszatalálásként értelmezzük. Ennek irányát Liszt még 1834/35-ben jelölte ki magának, s deklarálta a művészek társadalmi helyzetét elemző *Gazette musicale*-beli cikksorozatában. Ars poeticáját a következő mondatokban foglalta össze:

> A zenének a NÉP és ISTEN felől kell tudakozódnia, egyiktől a másikhoz mennie; nemesíteni, morálisan felemelni, vigasztalni az embert, áldani és dicsérni Istent. Ennek elérése érdekében tehát az új zene alapvetően vallásos, erőteljes és hatékony, ez a zene, amelyet más név hiányában humanitáriusnak fogunk nevezni, kolosszális méretekben fogja egyesíteni a SZÍNHÁZAT és a TEMPLOMOT. Egyszerre lesz dramatikus és szakrális, pompás és egyszerű, patetikus és súlyos, lángoló és fékevesztett, viharos és nyugodt, derűs és gyengéd.[54]

Bár korántsem állítható, hogy Liszt összes alkotása a humanitárius zene eszméje jegyében fogant volna, tény, hogy zeneszerzői útja főirányát kezdettől fogva ez az ars poetica szabta meg, s ennek az érvényét erősítette meg 1865-ben az alsóbb egyházi rendek felvételével is. Míg az 1860-as évektől kezdve a számos egyházzenei kompozíció, addig a megelőző három évtizedben a nagyszabású művekhez kapcsolódó vallásos és kisebb mértékben a politikai konnotáció jelzi Lisztnek a humanitárius zene ideája iránti elkötelezettségét. Ez az ideál ihlette az 1830-as évek legfontosabb alkotásait, a De profundis-idézetet magában foglaló *Psaume instrumentalt*, a weimari évekre zongoraciklusban kiteljesedő zongoradarabot, az *Harmonies poétiques et religieuses*-t és az évtized végére alakot öltő svájci *Année de pèlerinage*-t[55] is. Alkotói pályája kezdetét ugyanezen ars poetica jegyében kapcsolta Liszt 1830-hoz, a párizsi „Trois Journées Glorieuses" lázában felvázolt *Forradalmi szimfónia*hoz, ahhoz a műhöz, amelynek két évtizeddel későbbi koncepciójában – a humanitárius zene ars poeticájának keretein belül először – a magyarság is helyet kapott.

Bár az 1840-es években úgy érezhette – inkább, mint bármikor –, hogy honfitársai ösztönzésére humanitárius küldetést teljesít, magyar műveinek stílusát és tematikáját tekintve, úgy tűnik, letért választott útjáról. Legfeltűnőbb jele ennek

---

53 „ligne intérieure" – Liszt kifejezése legmagasabb rendű művészi terveivel kapcsolatban az 1835. őszén Genfben kelt Stephan Hillernek szóló levelében. In: Gerhard Tischler: „Unbekannte Briefe von Wagner, Liszt, Berlioz, Robert und Clara Schumann, und H. Heine." *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* XI/25. 1910, 456.

54 „Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU; aller de l'un à l'autre; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d'une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre nom nous appellerons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉATRE et L'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêtueuse et calme, sereine et tendre." „De la situation des artistes." In: *Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. (= *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Detlef Altenburg, Bd.1. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 58.

55 A vallásos aspektus hangsúlyozásával természetesen nem vitatjuk Byron más értelmű *Childe Harold's Pilgrimage*-ének jelentőségét a liszti *Zarándokévek* megszületésében.

az, hogy nem folytatta egy magyar kötettel a *Zarándokévek* sorát, noha 1840 táján az addigi művei közül ezt és a megszületőfélben lévő másik ciklust, a *Költői és vallásos harmóniák*at tartotta a legértékesebbeknek.[56] Ehelyett az említettekhez képest épp akkoriban leértékelt, feldolgozásokból összeállított „kis" *Album d'un voyageur*-sorozatban[57] publikált egy *Hongrie*-füzetet 1841-ben.[58] Annak ellenére tett így, hogy bár utazóként jött haza 1839 karácsonyán, zarándoki küldetéssel távozott innen 1840 januárjában, s hogy kétségkívül teljes szívvel igyekezett alkotóként a tőle telhető legjobbat adni honfitársainak. Szintén „magyar útja" kitérő voltáról árulkodik a tény, hogy nem a keresztény múltból választott témát magának, hanem a honfoglalás előtti kor örökségének vélt verbunkosból próbált egy pogány zenei eposzt rekonstruálni.

Az ok, amiért a választott út helyett az 1840-es években mellékösvényre, mondhatni kényszerpályára lépett, az lehetett, hogy a magyarságot sehogy sem tudta beilleszteni az általa egyedül igazán értékesnek tekintett keresztény civilizációt képviselő nemzetek sorába. Ez azzal függött össze, hogy még évekkel 1839/40-es pesti látogatása után is csak érzelmi s nem intellektuális kötelék fűzte őt Magyarországhoz. Mivel nem volt tisztában hazája művelődéstörténetével, a felmutatható keresztény értékekről sem tudott. Nemzeti eposz-kísérletében azt használta fel, amit ismert s amire a korszellem is ösztönözte. Becsülettel igyekezett megfelelni az elvárásnak, s hogy ez mennyi erőfeszítésébe került, arról fogalmat alkothatunk magunknak a *Magyar Dallok*-sorozat első füzete alapján: a hazatérését megelőzően készült hat darab[59] világossá teszi, hogy Liszt ekkoriban még járatlan volt a magyar zenében. Amikor az 1840-es évek közepén a nemzeti eposz tervével egy időben a magyar szimfonikus stílus megteremtése irányában puhatolózott, kompozíciós szempontból ugyan már magasabb szintre jutott, de még további évekre volt szüksége ahhoz, hogy egy „magyar Zarándokévnyi" keresztény civilizációs értékre is rátaláljon.

A magyar *Zarándokév* terve végül 1850 táján merült fel, s került a svájci és itáliai év címe mellé a 399. oldalon a táblázatban már közölt Ce qu'on entend-vázlat-

56 Az 1840. december 2-án kelt, Pierre Wolffnak írott liverpooli levelében fogalmaz így (a magántulajdonban lévő levél kiadatlan). Levelezése szerint véleményét még legalább másfél évtizeden át fenntartotta. Lásd még F.-J. Fétis Liszttel folytatott beszélgetésén alapuló 1841. május 9-i cikkét a *Revue et gazette musicale de Paris*-ban, amelyben a svájci mellett egy itáliai és egy németországi kötet tervét is hírül adja (közli: Huré–Knepper: i. m. 289–291).

57 Az album-koncepciónak az *Zarándokév*-koncepcióval való felváltásáról lásd Kroó György: *Az első Zarándokév: Az Albumtól a Suite-ig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. A „kis" *Album d'un voyageur*-sorozat 1–2. éveként jelent meg a Trois airs suisses és a Fleurs mélodiques des Alpes, amelyek utóbb a három fejezetből álló „nagy" *Album d'un voyageur* (Wien: Haslinger, 1842) 2. és 3. részévé váltak. A szóban forgó „3ème année, Hongrie" tartalma azonos a *Magyar Dallok*-sorozat 1–7. darabjával és a párizsi Bernard Latte-nál jelent meg.

58 Hasonlóan értékeli a „kis" *Album d'un voyageur*-beli Hongrie-füzet megszületését Bettina Berlinghoff: „Ein patriotisches Bekenntnis? – Zur Entstehungs- und Editionsgeschichte von Franz Liszts »Magyar Dallok«". In: *Liszt und die Nationalitäten*. Hrsg. von Gerhard J. Winkler. Eisenstadt: Burgenländische Landesmuseen, 1996, 45–61.

59 A datáláshoz lásd Liszt 1839. december 15-i levelét. F. Liszt – M. d'Agoult: *Correspondance:* i. m. 453.

könyvbe *(D-WRgs 60/N1, 30)*.[60] Mibenléte rejtély, a puszta cím inkább szimbolikus gesztust, mint valóságos kompozíciós tervet takar. Mivel bejegyzésének dátuma megegyezik a magyar–keresztény réteg 1848–1849 körüli megjelenési idejével a humanitárius zene ideája jegyében fogant *Forradalmi szimfónia* ekkori koncepciójában *(táblázat, alsó sáv)*, a két terv hátterében közös inspirációs forrást sejthetünk. Ez nem lehet más, mint az 1848/49-es magyar forradalom és szabadságharc. A szabadságharc megvívásával a magyarság egész Európában tiszteletet ébresztett maga iránt, s hitelesítette a szabadságáért mindenre kész keleti faj róla elterjedt képzetét. A nyugati – Liszt szemében mindenekelőtt a párizsi – példa követésével egyúttal állást foglalt a demokratikus értékek és a társadalmi haladás mellett is. Liszt számára ez azt jelentette, hogy nemzete morális téren olyan erényeket mutatott fel, amelyek révén értékrendjében egy sorba kerülhetett Franciaországgal, valamint a *Zarándokévek*ben megörökített–megörökítésre szánt Svájccal, Itáliával és Németországgal.[61] Ezért dicsekszik el a forradalom kitörésével zarándokévei társának, a német–francia származású Marie d'Agoult-nak annak ellenére, hogy ő maga – Széchenyi híveként – egyébként kárhoztatta a radikális politikai lépéseket.[62]

Hogy a zarándoklásnak és a humanitárius zenének a Liszt-életműben újból és újból összefonódó eszméjéhez 1848/49-től kezdve már magyar tematika is járulhat, arra nemcsak a magyar *Zarándokév* tervének felbukkanása szolgál bizonyítékul. A *Krisztus-oratórium* magyar vonatkozású részlete mögött – Liszt vallásosságát alapul véve – szintén felfedezhető ez az asszociáció. Ahogy a Háromkirályok keltek útra hajdan a kereszténység forrásának felkeresésére,[63] úgy indult el az ázsiai

60 Az „Années de pèlerinage, Hongrie" terve más forrásból nem ismert. Datálásához az Itália-kötet ugyanezen vázlatkönyvi bejegyzésben olvasható tartalomjegyzéke ad támpontot. Ebben 7. tételként a „Campo Santo di Pisa / Danse des Morts" cím szerepel. Mivel Liszt még Julius Benedictnek szóló 1849. december 30-i levelében is (in: *Liszt Ferenc válogatott levelei [1824–1860]*. i. m. 126) és az összes korábbiban is Holbein Todtentanz-sorozatát említi a *Haláltánc* inspirációs forrásaként s a pisai Campo Santo freskójától való eredeztetés először e tételsorban olvasható, feltételezhető, hogy a tételsor valamivel 1849. december 30. után lett bejegyezve. Sokkal későbbi nem lehet, mivel Liszt 1852-es levelezése szerint ekkorra már kialakult az *Itália*-kötet végleges arculata. A tételsort Bozó Péter közli, de 1849-re keltezi: „Supplément a *Zarándokévek* második kötetéhez." *Magyar Zene* 44/2 (2006. május) 177–214.

61 A „Deutschland-év" az 1840-es évek első felében foglalkoztatta Lisztet. Az úgynevezett Lichnowsky-vázlatkönyvben (D-WRgs 60/N8, 7) olvasható kezdetleges tételtervét Rena Charnin-Mueller közölte: „Liszt's Catalogues and Inventories of His Works." *Studia Musicologica* 34 (Budapest 1992) 235. A tervet Bozó Péter interpretálta: „»Was ist des Deutschen Vaterland?« Liszt német *Zarándokév*ének terve" *Magyar Zene* 43/3 (2005. augusztus) 281–300.

62 Liszt írja 1848. március 30-án: „À propos, mes compatriotes viennent de faire très simplement de grandes choses. Je m'en réjouis du fond du cœur." F. Liszt – M. d'Agoult: *Correspondance*. i. m. 1190. Vö. a 31. lábjegyzetben közölt Liszt-levéllel.

63 Vö. Paul Merrick interpretációjával: „The journey of the Three Kings (...) represents the archetypal Lisztian idea, the journey from the human to the divine. Futhermore, the symbolism of earthly princes bowing down before Christ reaches back to Lamennais and Words of a Believer; all of which explains Liszt's thinking behind the composition of the music." [A Háromkirályok utazása az archetipikus Liszt-eszmét jeleníti meg, az utazást az emberitől az istenihez. A Krisztus előtt meghajló földi hercegek szimbolikája Lamennais-ra és A hívő szózatára megy vissza, amely teljes egészében magyarázatul szolgál a zeneszerzés hátterében rejlő liszti gondolkodásmódhoz.] *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 193.

sztyeppék magyarsága is – nem annyira a népvándorlás hullámának szeszélyéből, mint inkább a Gondviselés akaratából – spirituális hazája felé, a keresztény Európába.[64] A jelenet tágabb kontextusának vizsgálata még világosabbá teszi az összefüggést Liszt 1848/49 kapcsán megváltozott magyarságképe, humanitárius zeneideája és az annak jegyében fogant *Années de pèlerinage*-koncepció között.

A Háromkirályok indulóját is magában foglaló *Karácsonyi oratórium* témájánál fogva egyike Liszt legbensőségesebb, legderűsebb kompozícióinak. Mivel Liszt nagyszabású alkotásaiban ritkán jut meghatározó szerephez ez az idillikus– pasztorális tónus, feltűnik a hasonlóság az oratórium és a jelenség korábbi példája, a svájci *Zarándokév* pasztorál-rétege között. A „pasztorál" terminussal természetesen nem pusztán az oratórium 1–2. (Einleitung: középrész, Pastorale) és 4. (Hirtenspiel an der Krippe, Allegretto pastorale) tételére s nem csak az ilyen címet viselő svájci darabra gondolunk, hanem arra a karakteregyüttesre, amely mind a karácsonyi ünnepkörhöz tartozó oratorikus és concerto-tételeknek, mind az attól független, hangszeres pasztorálzenének a sajátja. A Karácsonyi oratórium a pasztorál műfaj előbbi, a svájci *Zarándokév* a műfaj utóbbi – Liszt számára mindenekelőtt Beethoven *6. szimfóniájában*[65] klasszikus megfogalmazást nyert – válfajával tart szorosabb rokonságot. Arra, hogy a *Karácsonyi oratórium* és a svájci *Zarándokév* között a véletlen hasonlóságnál többet, valamiféle belső rokonságot feltételezzünk, az életrajzi dokumentumok jogosítanak fel: ezek arra utalnak, hogy a *Krisztus-oratórium* terve – benne a karácsonyi résszel – éppen 1835/36-os svájci évében fogant meg Lisztben. Marie d'Agoult *Mémoires*-jában Liszt svájci kompozíciós terveiről a következők olvashatók:[66]

> A vallásos művészet foglalkoztatta őt mindenekfelett. A bibliai történetek, a keresztény legendák, sőt bizonyos pillanatokban, amikor zsenije hangja erősebb volt a kétségeiénél, az emberek Megváltójának Szenvedéstörténete izgatta gondolatvilágát. Visszahelyezni a templomba a szakrális zenét, amelyet a század profán ízlése száműzött onnan; a legeszményibb művészetben visszaadni Istennek a kultusz tisztaságát, megindítani, megragadni a tömegeket, eltölteni lelküket imádattal és isteni szeretettel: ez volt az a titkos reménység, amelyet Ferenc táplált…

Marie d'Agoult sorai a humanitárius zenét meghirdető liszti ars poetica mondatait visszhangozzák. Bár Liszt a következő években is írt vallásos zenét, az elképzelni is alig mert mű, „a Megváltó Szenvedéstörténete" megalkotására csak másfél évtizeddel később érezte magát felkészültnek. Ekkor, 1853 nyarán – a Zürichben élő

64 Hasonlóan értelmezhető Liszt életművében a *Hunok csatája* című szimfonikus költemény.

65 Talán véletlen egybeesésnél nagyobb a jelentősége, hogy a *6. szimfóniát* Liszt 1837-ben a svájci *Zarándokév* darabjainak komponálása idején dolgozta át első ízben zongorára.

66 „L'art religieux le préoccupait au-dessus de tout. Les sujets bibliques, les légendes chrétiennes et même à certains moments, quand son génie parlait plus haut que ses doutes, la Passion du Sauveur des hommes sollicitaient sa pensée. Remettre dans le temple la musique sacrée que les goûts profanes du siècle en avaient bannie; rendre à Dieu dans le plus idéal des arts un culte épuré, émouvoir, entraîner les foules, les pénétrer d'adoration et d'amour divin: tel était l'espoir secret que nourrissait Franz…" *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*. Présentation et notes de Charles F. Dupêchez. Paris: Mercure de France, 1990, tome I, 319.

Wagner meglátogatása apropóján – visszatért a terv fogantatásának színhelyére. Alpesi kirándulásra hívta Wagnert és Georg Herweghet,[67] aminek igazi célja aligha volt más, mint újra ihletet meríteni a svájci forrásokból a régóta dédelgetett terv megvalósítása érdekében. A Carolyne Sayn-Wittgensteinnek írott július 8-i levélből is kitetszik az a feltűnő vonzalom,[68] amellyel az urbánus Liszt volt Svájc iránt:[69]

> A legszebb napsütésben szálltunk fel tegnapelőtt délután 3-kor a gőzhajóra a Zürichi-tónál Wagnerrel és Herweghgel, hogy Brunnenbe menjünk, amely a Négy Kanton tavának az egyik legszebb pontja. Én javasoltam ezt a kirándulást hármasban, először is, hogy megszökjünk a minket itt már-már elárasztó látogatók elől – és hogy nyíltan beszélgethessünk Wagnerral, ha alkalom adódik rá. Titkos szükségletem is volt, hogy átengedjem magam egy olyan nagy impressziónak, amilyet a nagyszerű tájak tesznek rám. (...) Tegnap, csütörtökön reggel 7-kor felfogadtunk két révészt, hogy elvigyenek minket a *Rütli*hez – *Grütli*nek kell mondani – és a Tell-kápolnához. A Grütlin megálltunk a három forrásnál, és az az ötletem támadt, hogy Herweghnek *Brüderschaft*ot ajánljak, vizet merítve markommal a három forrás mindegyikéből.[70] Wagner vele együtt ugyanúgy tett. Később visszatértünk, eléggé részletekbe menően, tervünkre, a *„Krisztus"*-ra (...).

Jóllehet a dokumentumok a *Krisztus-oratórium* geneziséhez adnak támpontot, a svájci *Zarándokév*[71] idilli atmoszférája csak az oratórium első, karácsonyi részével

---

67 1853-as leveleiben említi Liszt először *expressis verbis* a *Krisztus-oratórium* megkomponálásának szándékát. Ekkor még azt tervezte, hogy Georg Herweghgel írat hozzá szövegkönyvet.

68 Lásd még például a Mme Hanskának szóló 1844. március 16-i levél ihletett sorait a Genfi-tóról (*Franz Liszt's Briefe*. 8. Bd. Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 35.) vagy Liszt és Blandine 1860-as levélváltását. Liszt írja szeptember 8-án a Genfbe készülő Blandine-nak: „Que votre lac et vos montagnes de Genève vous fassent un accueil souriant. Dites-moi aussi si les cloches que j'ai tant écoutées autrefois, ne sont pas discordées depuis!" [Az Ön Genfi-tava és hegyei bárcsak derűs fogadtatásban részesítenék Önt! Mondja meg nekem azt is, vajon a harangok, amelyeket annyit hallgattam hajdanán, nem hangolódtak-e el azóta.] Blandine válasza szeptember 21-én: „Quant aux cloches, personne, je crois, ne pourra jamais les entendre comme vous les avez entendues." [„Ami a harangokat illeti, azt hiszem, soha senki sem tudja majd úgy hallani őket, ahogyan Ön hallotta.] *(Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier [1842–1862]*. Publiée par Daniel Ollivier. Paris: Grasset, 1936, 251., 254.)

69 „Avant-hier, à 3 heures de l'après-midi, nous nous sommes embarqués par le plus beau soleil, avec Wagner et Herwegh, sur le bateau à vapeur du lac de Zurich pour nous rendre à Brunnen, qui est un des plus beaux points du lac des Quatre-Cantons. C'est moi qui avais proposé cette excursion à trois, pour échapper d'abord aux visiteurs qui menacent de nous encombre ici – et causer à poitrine ouverte, si l'occasion s'en trouvait, avec Wagner. J'avais aussi un besoin secret de me laisser gagner par une de ces grandes impressions que les grands sites me font. (...). Hier matin, Jeudi, à 7 heures, nous avons pris deux bateliers pour nous conduire au *Rütli* – c'est *Grütli* qu'il faut dire – et à la chapelle de Tell. Au Grütli nous nous sommes arrêtés aux trois sources et l'idée me vint de proposer à Herwegh *Brüderschaft*, en prenant de l'eau dans le creux de ma main, à chacune des trois sources. Wagner en fit autant avec lui. Plus tard nous sommes revenus assez en détail sur notre projet du »*Christ*« (...)." In: *Franz Liszt's Briefe*. 4. Bd. Hrsg. von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900, 115.

70 A levélben említett helyeket Liszt és Marie d'Agoult 1835. júniusában látogatta meg. Útvonalukat Eckhardt Mária rekonstruálta: „Egy utazó naplója (Liszt Ferenc és Marie d'Agoult svájci vándorlása 1835 június–júliusában)" *Zenetudományi dolgozatok* (Budapest 1984) 54–66.

71 A svájci *Zarándokév* összhatását szintén befolyásoló *mal du siècle*-darabok, a Vallée d'Obermann és a Le mal du pays *mutatis mutandis* a *Krisztus-oratórium* passiórészével állíthatók párhuzamba.

hozható közvetlen összefüggésbe. Mind a két művet a pasztorálzenék forrásai, a vallásos érzés és a természetélmény ihlették, még ha a *Svájc*-kötetben – eltekintve az 1841-es verzióbeli 42. genfi zsoltártól – nincs is kimondottan vallásos kompozíció. Az ennek ellenére már Ramann[72] által is számontartott „vallásos alaphangulatot" esetében a természetélmény felmagasztosítása, a pasztorálzenék szokásos konnotációja eredményezi. E helyütt elegendő a *Karácsonyi oratórium*[73] és a svájci *Zarándokév*[74] közötti legfontosabb zenei és tematikai hasonlóságokat számba vennünk.

A két mű legalapvetőbb közös eleme a pásztorzene. A betlehemi pásztorokkal hol 12/8-os, sicilianóként ringatózó karácsonyi pasztorált (Pastorale) játszat Liszt, hol a 19. században még élő hangszeres népzenét szólaltatja meg velük: felhangzik az adventkor Rómába költöző abruzzói pifferarók tercelő dallama (Hirtenspiel an der Krippe, 30. skk. ütemek), és vissza-visszatér az alpesi pásztorok kürtmotivikája (Einleitung: Pastorale, Hirtenspiel an der Krippe). Ugyanennek a ranz de vaches-nak vagy Kuhreigennek nevezett alpesi hangszeres zenének köszönhető a svájci *Zarándokév* sajátos couleur locale-ja. Jellegzetes motivikája a pásztori darabokon (Pastorale, Eglogue) túlmenően áthatja az Au lac de Wallenstadt melodikáját (főleg a 63–78. ütemekben), a Genfi harangok nyitótémáját (hangközugrások: 7–8., 11–12. ütemek), valamint a pasztorál-rétegen egyébként kívül eső Le Mal du pays-t is. A pasztorálzene fogalmának fent említett tágabb, természetzene-jelentését használja A Wallenstadi tónál és A forrásnál című darabok esetében Hans von Bülow[75] is, amikor azokat az Eklogával együtt „svájci pasztorál-trilógiának" aposztrofálja. A hangszeres népzenén kívül a két mű másik fontos közös zenei inspirációs forrása a keresztény gyülekezetet reprezentáló, legtöbbször vokális vagy vokális fogantatású egyházzene. Az oratóriumban gregorián ének adja hírül Jézus születését (Verkündigung des Engels), a *Zarándokév*ben a gyülekezet új tagját[76] kö-

72 Ramann a svájci *Zarándokév* kapcsán „religiöse Grundstimmung"-ról beszél. A kötet Pastoral-darabjából eredezteti Liszt későbbi pasztorálzenéit, a *Les Préludes*-belit és a *Krisztus-oratórium* ilyen című tételét. In: *Franz Liszt* i. m. 1. Bd. 384. skk. A témához lásd Paul Merrick interpretációját: „A tonalitás szerepe az *Années de Pèlerinage* svájci kötetében." *Magyar Zene* 37/2 (1999. március) 127–142.

73 A Weihnachtsoratorium tételei: 1. Einleitung „Rorate coeli", 2. Pastoral und Verkündigung des Engels „Angelus Domini", 3. Stabat Mater speciosa (Hymne), 4. Hirtenspiel an der Krippe, 5. Die heiligen drei Könige (Marsch) „Et ecce stella".

74 Az *Années de pèlerinage, Première année, Suisse* első verziója 1841-ben jelent meg a párizsi Richault-nál, tartalma a következő: 1. Lyon, 2. Le Lac de Wallenstadt, 3. Au bord d'une source, 4. Les cloches de G[enève], 5. Vallée d'Obermann, 6. La chapelle de Guillaume Tell, 7. Psaume de l'église de Genève. A második verzió a mainzi Schott's Söhne kiadásában látott napvilágot 1855-ben a következő darabokkal: 1. Chapelle de Guillaume Tell, 2. Au lac de Wallenstadt, 3. Pastorale, 4. Au bord d'une source, 5. Orage, 6. Vallée d'Obermann, 7. Eglogue, 8. Le mal du pays (Heimweh), 9. Les cloches de Genève. Az 1. verzió megegyezik a „nagy" *Album d'un voyageur* Impressions et poésies alcímű első fejezetével. Vö. a 57. lábjegyzettel.

75 1860. december 11-én írja Bülow Lisztnek: „Votre trilogie pastorale suisse a ravi tout le monde. L'églogue' et le »lac« auront la popularité de la »source«." In *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Hrsg. v. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898, 299.

76 Az *Album d'un voyageur* Impressions et poésies-fejezetében az egyes darabok címe alatt ajánlások olvashatók. A Genfi harangoké Liszt első gyermekének, az 1835. december 18-án Genfben született Blandine-nak szól.

szönti a harang, e par excellence egyházi „hangszer". Itt is, ott is jelen van a hívők közössége: a katolikusok himnusszal (Stabat Mater speciosa) ünneplik a csodás születést, a reformátusok zsoltárral kívánkoznak – „mint szarvas a folyóvizekhez" (42. genfi zsoltár) – az éltető Isten után. A népzenei elemekkel Liszt a pasztorál műfaj „gyermekien naiv", „idillbe illően egyszerű" stílusideáljának kíván eleget tenni. Ugyanilyen céllal alkalmazza az oratóriumban a régebbi egyházi műfajokat és az egyházi hangnemeket (Stabat Mater speciosa stb.), a svájci *Zarándokév*ben pedig ezért juttat feltűnően nagy szerepet a diatóniának és az áttetsző faktúrának, s ezért illeszt bele előadói szempontból érdektelen, egyszerű zsoltárletétet (42. genfi zsoltár).[77] A régi korok zenéje – ideértve az „emberiség gyermekkorával" társított népzenét is – egyúttal a letűnt és csak egy isteni Gyermek által visszahozhatónak hitt aranykor megidézésének is eszköze. Címválasztásával talán erre utal Liszt a *Zarándokév* 1855-ös verziójába újonnan komponált mű, az Ekloga esetében: az antik irodalmi műfaj leghíresebbé vált darabja tudvalevőleg Vergilius 4. eklogája, amelyben a költő – keresztény értelmezés szerint – Jézus születését jósolja meg. A zongoradarab, amelynek ismételgetett esz^2–f^2–asz^2–b^2 dallama (6–7. ütem skk.) egyszerre idézi a svájci pásztor játékát és Liszt egyéni crux-motívumát, tovább bővíti az 1855-ös – a 42. genfi zsoltárt már nélkülöző – verzió vallásos asszociációs körét.[78]

A zenei kapcsolat önmagában persze kevés lett volna ahhoz, hogy Liszt – tudatosan vagy öntudatlanul – egy misztérium övezte szakrális eseményt és egy valóságos, e világi országot párhuzamba állítson egymással. A szükséges láncszemet ehhez Svájc idealizált képe pótolta, amelyben a 18–19. század az emberiség aranykori állapotait vélte felismerni. Ennek alapján hasonlította a katolikus monarchista Chateaubriand, Liszt kedves írója, az 1789 előtti idők „szegény és erényes" svájci népét egyenesen a félig-meddig mitikus ázsiai néphez, a „boldog és vad" szkítákhoz.[79] Olyan egymással kibékíthetetlen ellenfelek is, mint Voltaire[80] és Rousseau,[81] egyetértőleg csodálták Svájcot, nem a tájaiért elsősorban, hanem az ott akkor már több évszázada fennálló békéért és uralkodó osztály nélküli, demokra-

77 Tovább bővíti a két mű közötti hasonlóságok körét az egyes tételek, illetve darabok témáiban visszatérő közös motivikus elem is: a *Zarándokév* esetében ez egy – többnyire diatonikus – hexachord, az oratóriumban pedig a Rorate coeli desuper introitus indítása (c^1–d^1–d^1–a^1–b^1–a^1). Ez a motívum a Karácsonyi oratórium többi tételében is visszatér, hol kis, hol nagy szekunddal. A két hangközből létrejövő szext a *Svájc* hexachord-motívumára emlékeztet. E hexachord-motívumról lásd Kroó György munkáját: i. m. 83–84.

78 A crux-motívumnak a darabban betöltött kiemelkedő szerepére Merrick hívta fel a figyelmet: i. m. 134–136.

79 François-René de Chateaubriand: *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes.* (1826) Chap.46–49.

80 Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII.* (1769) IIe livre, chap. 67.

81 Jean-Jacques Rousseau: *Du contrat social ou Principes du droit politique.* (1762) IVe livre, chap. 1. Számos művében olvasható Svájc idillikus ábrázolása. Közülük a Liszt által is kedvelt *La Nouvelle Héloïse* (1760) című regénye volt a legnagyobb hatással a romantikusokra.

tikus államrendért. Az 1789-es francia forradalmat követően módosultak a megítélés szempontjai, a középpontba a svájciak Tell Vilmos vezetésével megvívott szabadságharca, azaz az idill ára került. Az 1830-as júliusi forradalom nemzedékével közösséget vállaló és a humanitárius zene eszményét meghirdető Liszt esetében e momentum jelentőségét nem kell bizonygatni. A Tell-monda színterének újbóli, 1853-as végiglátogatása is azt mutatja, hogy számára Svájc legalább annyira volt a társadalmi haladás, mint az aranykori idill jelképe. Véleményét tükrözi a svájci *Zarándokév* összeállítása is, amelyben a lírai pasztorálzenék mellett elhelyezte a Tell Vilmos kápolnája című darabot is. Ennek középrésze, a viharjelenet egyszerre idézi meg a Vierwaldstätti-tó fenséges természeti tüneményét és a Tell-monda drámai pillanatait. Miután a természeti jelenség a 18–19. század fordulóján a társadalmi vihar, a forradalom és a szabadságharc metaforájává vált, zenei megformálása is módosult: a természetfestés háttérbe szorult és helyére az emberi küzdelmet szimbolizáló heroikus elemek kerültek.[82] Lisztnél is megfigyelhető ez a tendencia, részben a Tell Vilmos kápolnája viharábrázolásában, részben az 1855-ös *Zarándokév*-verzióba illesztett Orage természetfestést nélkülöző, de heroikus elemekben annál gazdagabb zenéjében.[83]

A Svájc-kötet összeállításakor Liszt szabadon döntött a pasztorál-réteg mal du siècle- és heroikus darabokkal való kiegészítéséről. Más volt a helyzet a Karácsonyi oratóriummal, amelynek karakterét megszabta a téma és a műfaji hagyomány. Annál meglepőbb, hogy Liszt ezt a *par excellence* pasztorálzenét is kibővítette heroikus elemekkel. A heroizmus zenei kifejezője itt nem más, mint a hősies–patetikus alapkarakterét a Háromkirályok indulója-beli visszafogottságában is őrző verbunkos. Hogy a Karácsonyi oratórium és a svájci *Zarándokév* ebből a szempontból is rokona egymásnak, arra az idős Liszt tanítványa, August Göllerich szolgál bizonyítékkal. Könyvében Göllerich a következőket írja a *Hungaria* című szimfonikus költeménnyel kapcsolatban: [84]

> Szimfonikus költeményével, a *Hungariával*, amelyet a költő-honfitársa, Vörösmarty által Liszt magyar géniuszához intézett szózat ihletett,[85] a mester a legnagyobb magyar nemzeti zenekari művét alkotta meg. Egyfajta magyar Tell-költemény, amely hangokban [kifejezve] ünnepli egy *egész nép* felszabadulását.

82 Richard Will meggyőzően érvel amellett, hogy ebben az átvitt értelemben vált részévé a vihar Beethoven Liszt számára is mintát adó *Pastoral-szimfóniájának* is: „Paradise regained: time, morality, and humanity in Beethoven's Pastoral Symphony." *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 156–187.

83 E szerint a logika szerint kerülhetett be az 1841-es verzióba a Lyon. Lásd Alexander Main interpretációját: „Liszt's *Lyon:* Music and the Social Conscience." *19th Century Music* IV/3 (1981) 228–243.

84 „Mit seiner symphonischer Dichtung: »Hungaria«, die durch einen Anruf angeregt worden war, den der vaterländische Dichter Vörösmarty an Liszts ungarischen Genius gerichtet hatte, schuf der Meister das größte seiner ungarischen Nationalwerke für Orchester. Eine Art ungarischer Tell-Dichtung, feiert dasselbe die Befreiung eines ganzen Volkes in Tönen." Göllerich: i. m. 80.

85 Göllerich összetéveszti Vörösmarty Liszthez írott ódáját a *Szózattal*, azzal a költeménnyel, amelyet már Ramann is a *Hungaria* szerzői előszót helyettesítő költői programjának tekint. L. Ramann: *Franz Liszt.* i. m. 2. Bd. II. Abt. 248. skk.

Az „egyfajta magyar Tell-költemény" meghatározás, akár Göllerich maga vont párhuzamot a svájciak és a magyarok között, akár Lisztét vette át, csak az 1848/49-ben kivívott erkölcsi ranggal magyarázható. Ugyanez ihlette a magyarságnak a *Krisztus-oratórium*-beli példátlanul magasztos ábrázolását. Évtizedekkel az események lecsengése után Carl Müller-Hartung valószínűleg már csak blaszfémiát érzett a magyarok és a bibliai Háromkirályok közötti gondolattársításban, s ez lehetett megbotránkozásának igazi oka. Liszt magyarságképére azonban 1848/49 életreszóló hatást gyakorolt. Azzal, hogy a *Krisztus-oratórium*-beli Háromkirályokat magyarokként ábrázolta, a saját, 1840 táján még csak a svájciakban megtalált népeszményéhez talált vissza, az isteni szóra és a természet jelzéseire fogékony, a szabadságát igazságos harcban kivívó–védő nép eszményképéhez.

ABSTRACT

ADRIENNE KACZMARCZYK*

THE THREE HOLY KINGS AS HUNGARIANS

Liszt: Christus Oratorio I,5

The only Hungarian-related movement of the oratorio *Christus* is the *March of the Three Holy Kings* based partly on 19th-century Hungarian verbunkos music. The present study tries to give an explanation for this "Three Holy Kings-Hungarians"-association by presenting and interpreting Liszt's changing concept of Hungarians. This change implied that after the mid-1850s Liszt gave up transcribing folk and national melodies in the nature of *Hungarian Rhapsodies* he had been occupied with since 1839–1840, turned to Christian subjects and was looking for meeting points between Hungarian and European art music. The earliest evidence of this tendency is the verbunkos-based "Tristis est anima mea" movement of the concept dating from between *c.*1848 and 1853 of the *Revolutionary Symphony* which, although it remained unfinished, served as a starting point for the identically titled movement in the oratorio *Christus* as well as for the symphonic poem entitled the *Battle of the Huns*. The date is indicative of the fact that for Liszt the Hungarian War of Independence in 1848–1849 gave the decisive impetus for such a re-interpretation, so to say moral refinement of the concept of Hungarians. The *March of the Three Holy Kings* composed in the early 1860s is a memento of this two decades long transformation process.

* Adrienne Kaczmarczyk graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music with a degree in musicology in 1995 and from the Eötvös Lorand University of Sciences in 2002 as a classical philologist. She is a research worker at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre, assistant at the Liszt Academy of Music and series editor of the New Liszt Edition at Editio Musica Budapest. Her scholarly activities are devoted to Liszt's music and that of 19th-century music in general.

Veres Bálint

HANG-SZÍN, HANG-TÉR, HANG-VERSENY, HANG-...*

Értelmezéskísérlet Horváth Balázs Magnets című kamarazene-sorozatához

A 2005-ös Budapesti Őszi Fesztivál keretében Magyarországon első alkalommal kerülhetett sor arra, hogy egy zeneszerző doktorandusz DLA „mesterkoncertje" nagy nyilvánosság előtt hangozzék el, s túlnyúlva a művészeti képzés intézményi határain muzsikája egy másik „iskolában" is megmérettessék. A pionír nem mindenben hálás, de mindenképp üdvözlendő szerepét a Zeneakadémia fiatal tanársegédjének, Horváth Balázsnak** volt módja eljátszani, aki a Művészetek Palotája színháztermében megrendezett mesterkoncert során eddigi munkássága legjavából igyekezett válogatni, nem rejtve véka alá, hogy műhelyében egymásnak gyakran élesen ellentmondó poétikai impulzusoknak ad helyet, oly különböző inspirációknak engedve, mint amilyenek Brahms és Mahler, Webern és Ives, Bartók és Kodály, Feldman és Stockhausen, Eötvös és Jeney felől érték tanulóévi során. A mondott hagyományok irányában megvalósuló *tanítványi-követői* és *kritikai* viszony különböző együttállásai és arányai az eddigi életmű sokféle folytathatóságát ígérik. Ugyanakkor – vagy talán épp ezért – az eddig elkészült korpuszt (amely mintegy harminc alkotást számlál) elsősorban egy kezdeti eldöntetlenség, a zeneszerzői munka irányultságának meghatározatlansága jellemzi.

* A szerző e tanulmánya megírásának idején az NKÖM Kodály Zoltán ösztöndíjában részesült. A tanulmány elkészítésében Horváth Balázs és Bujdosó Márton voltak szívesek segítséget nyújtani, amiért ezúton is köszönet illeti őket.

** Horváth Balázs 1976-ban született Budapesten. Zeneszerzői tanulmányait a Bartók Béla konzervatóriumban kezdte (Fekete Győr Istvánnál), majd a Zeneakadémián folytatta, 1999-ig graduális hallgatóként (Bozay Attilánál, Vajda Jánosnál és Jeney Zoltánnál), majd 2005-ig DLA doktoranduszként (Jeney Zoltánnál, Eötvös Péternél, Sári Józsefnél és Wilheim Andrásnál). 2002 óta az Egyetem tanársegédjeként zeneszerzést, ellenpontot, zeneelméletet tanít. – Műveinek számos bemutatója hangzott el Magyarországon és külföldön, többek között a *Budapesti Őszi Fesztivál*, a *Making New Waves*, a *Magyar-Magic* (Huddersfield International Contemporary Music Festival), a *Music of Today* (London) és a *Gaudeamus Music Week* (Amszterdam) keretei között. Társszervezője volt a 2004-ben megvalósított „Budapest–New York Twin Concerts" projektnek, amely a Juilliard School és a Liszt Ferenc Zeneakadémia fiatal komponistái között hozott létre munkakapcsolatot. Horváth Balázs az évek folyamán szoros együttműködést alakított ki olyan művészekkel, mint Vajda Gergely, Tihanyi László, Bársony Péter és a Budapest Saxophone Quartet. – 2000–2002-ben a kulturális minisztérium Kodály Zoltán-ösztöndíjában részesült. 2004-ben a Magyar Zeneszerzők Egyesülete Istvánffy Benedek-díjjal jutalmazta. Művei 2001 óta az *Editio Musica Budapest* gondozásában jelennek meg. Darabjainak hangfelvételeit a Magyar Rádió, a BBC és a RadioFrance csatornái sugározták.

Ebből kifolyólag talán nem túlzás azt állítanom, hogy Horváth Balázs lassan egy évtizedes alkotói működéséről *röviden* portrét rajzolni nem lehetséges. A széttartó poétikai irányok mindegyikére figyelő kutatás jelen tanulmány keretei közé semmiképp sem szűkíthető. Épp ezért a továbbiakban eddigi munkáinak csupán egyetlen jellegzetes csoportját szeretném kiemelni: azokat a műveket, amelyek explicit módon foglalkoznak a *zenei tér* problematikájával (azzal a kérdéskörrel, amelyről egyébiránt a komponista doktori disszertációját is írta), s amely műcsoportból a koncert második felében többet is meghallgathattak a jelenlévők.

A *zenei tér* mineműsége és lehetőségei iránti zeneszerzői érdeklődés első példáit egyébként Horváth épp a mesterkoncertet megelőző másik nagy „vizsga"-koncert, az 1999-ben Sáry Bánkkal közösen a Zeneakadémia nagytermében megtartott zeneszerzői diplomahangverseny alkalmával mutatta be. Az akkori koncerten hangzott el Horváth különleges klarinétversenye, a *La Corsa Grande dei Clarinetti* (1999). E darab egészen az utolsó pillanatig hagyományos versenyműnek látszik: három tételében a szólista-főhős és a zenekar együttműködésének és egymás ellen dolgozásának különféle helyzeteit kísérhetjük végig. Az egyén és a tömeg problémáját Horváth a darab utolsó perceiben különös módon „oldja fel": a terem különböző pontjaira további klarinétosokat rendel, akik apró fáziseltolódásokban ugyanazt kezdik játszani, mint amit a színpadi klarinétos vezet elő – elmosódottá és a térben szétterülővé téve így a *concerto* alanyának alakját. Úgy is mondhatnánk, hogy a darab kezdetén felvázolt hagyományos szembeállítás és dramaturgiai alapkonstelláció a szólista *térbeli* „megsokszorozódására", a „főhős" személyiség-diffúziójára fut ki. (Talán nem véletlen, hogy Horváth következő darabja éppen az *Alterego* címet kapja majd.) Tehát a színpad frontális szcenikájának határain *belül* kidolgozott dramaturgiai problémát a zeneszerző itt úgyszólván *a térbe kinyúlva* oldja meg.

Ez a „kinyúlás" nem pusztán egyszeri ötletnek, hanem igazi „belépőnek" bizonyult a fiatal komponista számára. Hiszen a következő években éppen azt tekintette legfőbb feladatának, hogy most már tanuljon meg *berendezkedni* is abban a színpadinál jóval extenzívebb térben, amely a klarinétverseny zárlatában nyílt meg számára először.

Vagy talán már nem is először. A szóban forgó diplomakoncerten ugyanis elhangzott egy másik alkotás is, amely ugyan nem lép ki a színpad teréből, ám amelynek a *tér* problematikája egyáltalán nem kevésbé hangsúlyos mozzanata. A holland *de ereprijs* együttes számára komponált *On the see-saw...* (1998) (azaz: „a libikókán") című kamaradarabban *a tér megnyitása* már nem pusztán egy dramaturgiai „megoldás", hanem most lesz csak igazán probléma. A klarinétverseny teatralitásával szemben ez a mű Horváth munkásságában az első erőteljes demonstrációja annak az igénynek, amely egy absztrakt zenei térképzés irányába tájékozódik, s amely poétika jegyében jelen írás főtémája, az 1999 és 2004 között keletkezett, öt darabból álló kamarazenei vállalkozás, a zenei teret módszeresen „feltérképező" *MAGNETS* sorozat is áll.

Hang-köz, hang-szín, hang-tér
(On the see-saw..., Magnets I/b [Crux])

Az *On the see-saw...* című kompozíciót egy egyszerű és úgyszólván magától értetődő (tehát józerivel érzékelhetetlen) késztetés: a *hangközök* konfigurációi és transzformációi révén belakott *hangzó tér* kikutatása vezérli. Ez a vizsgálódás – amint már említettem is – ezúttal nem nyúlik túl a színpad hagyományos terén, hanem a *vertikalitás* problematikájára szorítkozik. Arra a mozzanatra, amely a hangversenytermi–színpadi zenélés 19. századi tradíciójában oly mélyen belerögzült a zene retorikájába, hogy idővel szinte megkülönböztethetetlen, leválaszthatatlan elemévé vált.[1]

Horváthot éppen a vertikalitás önálló jelentőségének kutatása hajtja tehát akkor, amikor darabjában a hangközök fokozatos progresszióját és transzformációját elsősorban nem egy narratív-emocionális retorikai szerkezet felépítése céljából rendeli egymás után, hanem inkább az *adott* hangszerpark,[2] és az annak révén betölthető és felépíthető (vertikális) zenei tér *lehetséges összefüggéseinek* végigpásztázása végett. Tulajdonképpen a *regiszter* és a *hangszín* egymással összefüggő minőségeinek analitikus vizsgálata terén tesz néhány lépést, s a *hang-festés* (a Tonmalerei) késő romantikus toposza helyett – az Új Zenei Stúdió alkotóitól és az európai analitikus minimalizmus[3] egy másik nagy iskolájától, az Andriessen-féle holland minimalizmustól tanulva[4] – a regiszter és a hangszín olyan elemi tapasztalatához kíván visszajutni, amely érvényre juttatja azok térvonatkozásait is.

Ez a térszerűség persze egyelőre még nem az a térszerűség, amely a *spatium* valóságába ténylegesen behatoló *MAGNETS* sorozat sajátja lesz (és ennyiben a *La Corsa Grande dei Clarinetti*hez képest is még csak a problémán innen helyezkedik el). Hiszen a zenei vertikalitás csupán szimbolikus teret képez, amelyben az „alap"

1 Arra a közismert körülményre kívánok emlékeztetni itt, hogy a zeneteória története ékesen bizonyítja, a zenének azt a nem-fizikai vertikalitását, ami „magas" és „mély" hangokban gondolkodik és ezek relatív kontrasztjaiban, a zene történetének számos korszaka egyszerűen nem ismerte. A hangmagasság technikai kérdéséhez nem rendelték hozzá ama retorikai dimenziót, amelyről alapvető munkájában, a Musikpsychologie-ban Ernst Kurth is beszél: „A külső világképben (a priori körülményként) a térszemlélet fogjai vagyunk; ebből átviszünk valamit a zene belső világképére is, az ugyanis folyvást úgy jelenik meg, mintha egy belső térben játszódna le. [...] A térfogalom már az egyes hangba is behatol azáltal, hogy elhatároljuk azt a szomszédos hangoktól: minden elhatárolás már térképzet." (Ernst Kurth: „Zenepszichológia. Energia, tér, anyag." Major Enikő fordítása. *Vulgo* 2005/1–2., 173–174. o.

2 A *de ereprijs* sajátos összetételéből adódóan a komponistának egyáltalán nem volt szabad keze a hangszerelést illetően (2fl – cl.b. – 2sax – 2trb – tb – e.guit – b.guit – Pfte – batt).

3 Az „analitikus minimalizmus" kifejezést, amely véleményem szerint jól világítja meg az Új Zenei Stúdió köré csoportosult zeneszerzők műhelyeinek egyik közös vonását, Csapó Gyula használja egy Dolinszky Miklóssal folytatott, *Minden a hangban történik* címen publikált beszélgetésben, in: *Időrengés*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 135–137.

4 Horváth 1997-ben személyes benyomásokat szerzett erről a kontinentális hagyományról, midőn az apeldoorni *3rd International Young Composers' Meeting*en Louis Andriessen kurzusán vett részt; 2001-ben pedig az ugyanehhez a tradícióhoz tartozó *de ereprijs* zenekarral dolgozott együtt az Amszterdamban megtartott *Gaudeamus Music Week* keretében *(On the see-saw...)*, hogy aztán a 2005-ös budapesti *Making New Waves* fesztivál számára ugyanennek az együttesnek a felkérésére komponálja meg a *Magnets V (négy)* című kompozícióját.

és a „mennyezet" szintje legfeljebb csak metaforikus kapcsolatban áll a koncertterem tényleges alapzatával és mennyezetével.

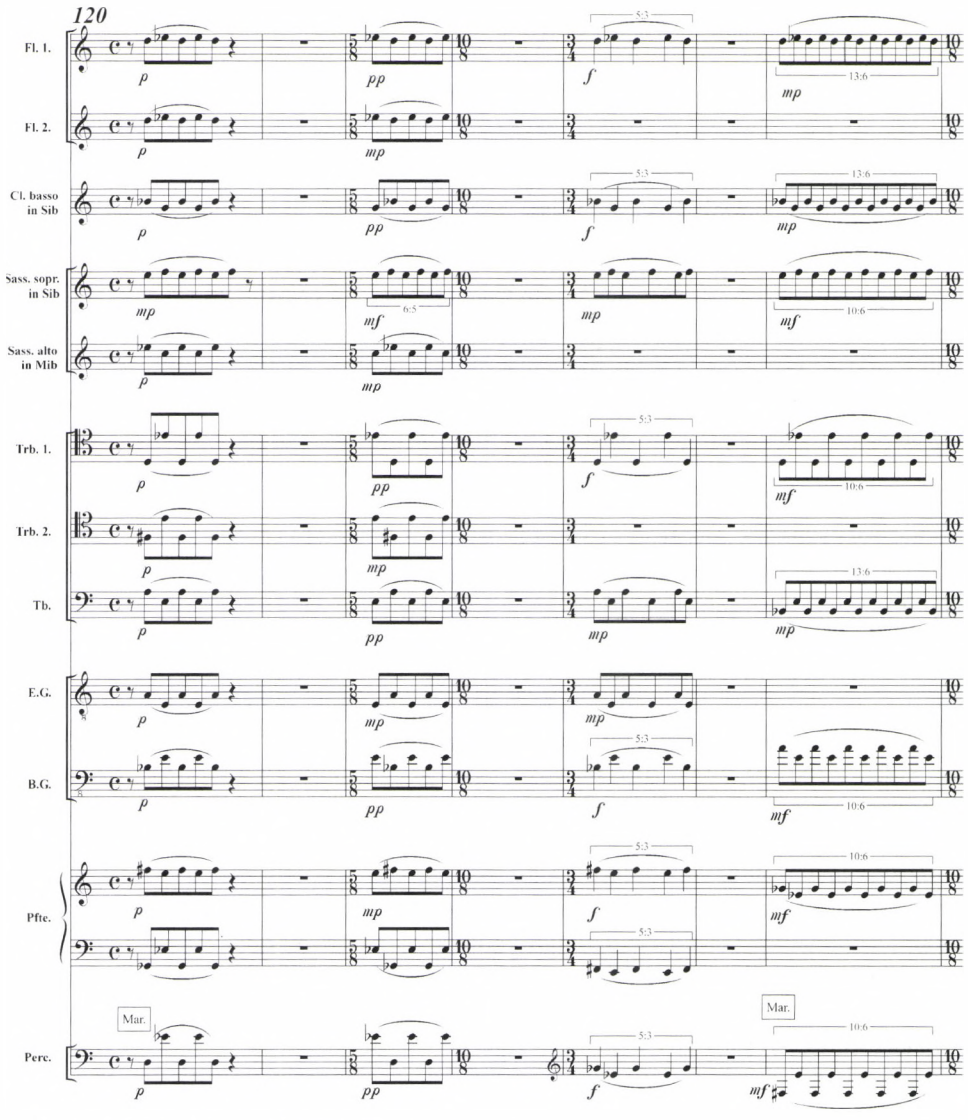
Az imént már jeleztem: a vertikalitás szimbolikus terét Horváth műve nem a hagyományos retorika mentén lakja be, hanem elsősorban azon igyekszik, hogy friss, a „mélység" és „magasság" ballasztjaitól mentes vonatkozásba kerülhessen vele. Mindez mégsem jelenti azt, hogy ennek a muzsikának egyáltalán ne lenne valamiféle retorikája – még ha retorikai gyakorlata nem is a művészet, hanem a tudomány tradíciójából származik is. Nem másról van szó, mint a *kísérletezgetés*, a *próbálgatás*, a *vizsgálgatás* viselkedésgyakorlatáról, amely sajátságos, a *csodálkozás* és a *személytelen tekintet* paradoxonából születő retorikát implikál.

A szóban forgó kompozíció alapmintázatában olyan, mint egy személytelen, repetitív folyamatzene *(music as a gradual process)*,[5] csakhogy épp az áramló kontinuitás mozzanata hiányzik belőle. Mert a folyamat úgy halad előre, hogy mindig újraindul. A kontinuitás szempontjából ez töredékességnek, szaggatottságnak látszik. A *próbálgatás*, az *experimentálás* éthosza felől viszont mindez nagyon is természetes: hiszen a kísérlet szituációja nem más, mint adott események megismétlése, ismételhetőségének bizonyítása/levezetése. Ám a kísérletezés mégsem puszta repetíció, hanem a konstellációk állandó és fokozatos átalakítása, a határok tágítása és túlhaladása, összefüggések próbára tevése, idegenségek összekapcsolása. Ennyiben tehát nem kontinuus eseménysor, hiszen minden kísérleti fázis lezárható, és – folytatás helyett – a kutató bármikor visszaléphet, és újrakezdheti a megfigyelést egy korábban már rögzített kiindulópontról. A kutatás tere a növekvő ismeretek vertikuma, globális idejének koherenciáját pedig nem az események törés nélküli láncolata, hanem a *módszer* egysége szavatolja.

Éppen eszerint „viselkednek" a hangszeresek is Horváth szóban forgó darabjában. Egyikőjük nekikezd egy egyszerű kis hangközingának, valamelyik partnere bekapcsolódik egy másik, szélesebb ambitusú „libikókával", majd egy harmadik is, és így tovább a teljes *tuttiig*. Az ingák ellenpontszerűen mozognak, vagy épp konvergálnak egymáshoz, néhol *unisonóvá* válnak, néhol szinkronizálatlan mozgástömeggé alakulnak (ha itt valaki Ligeti *Poème symphonique*-jára gondolna, joggal tehetné) *(1. kotta)*. A sokféle konstellációjú próbálgatás tétje pedig nem több, mint időlegesen *teret nyitni* – magának a *játéknak*, amely ugyanúgy „céltalan", mint a libikókán nevetgélő gyerekek hancúrozása *(az 1. kottát lásd a szemközti oldalon)*.

Annak a fajta analitikus minimalizmusnak, amely az *On the see-saw...*-ban még csak a vertikalitás szimbolikus terében működött, ez idő szerint a *MAGNETS* sorozat első darabja képezi legtipikusabb eredményét *(Magnets I [Crux]*, 1999–2000). Akárcsak a sorozat más darabjaiban, Horváth itt is a hangzó fenomén fizikai tulajdonságainál szemlélődve elidőző poétika megvalósítására tesz kísérletet. A mágnesességre utaló cím valamiféle steril-laboratóriumi vizsgálati helyzetet jelez ugyan, ám az erők játékának megfigyelése nem jelent feltétlenül kívül helyez-

5 Vö. Steve Reich: *Music as a gradual process*. In uő: *Wiritings on Music 1965–2000*. Ed. Paul Hillier. Oxford University Press, 2002, 34–36.



1. kotta. Horváth Balázs: On the see-saw… *– részlet*

kedést, hanem azt is: kitenni magunkat az erők behatásának. Akárcsak az előbb bemutatott darabban: *kutatás* és *játék* itt is összekapcsolódik.

A *MAGNETS* sorozat a *kívül* és a *belül* (azaz: kutatás és játék) „ingájának" egy olyan szimultán zenei viselkedésgyakorlata, amelyet Horváth közvetlenül Eötvös Péter és Jeney Zoltán hetvenes–nyolcvanas évekbeli zenéjéből sajátít el, s amely könnyedén visszavezethető nem csak Stockhausenig, hanem egészen Varèse-ig is. Varèse inspirációjára egyébként maga Horváth is utal, midőn a zenei tér problémájáról írott disszertációját egy Varèse-től származó mottóval indítja:

> Amikor az új hangszerek lehetővé teszik, hogy olyan zenét írjak, amilyet elképzelek, a hangtömegek mozgása, a síkok csúszása tökéletesen hallható lesz műveimben, és átveszik a lineáris ellenpont helyét. Amikor a hangtömegek összetalálkoznak, létrejön az áthatolás vagy a taszítás jelensége. Egyes síkokon történő átalakulások kivetítődnek más síkokra, melyek eltérő sebességgel és szögben mozognak. A régi dallamkoncepció megszűnik létezni. A teljes mű dallami totalitássá válik, és úgy tud majd áradni, ahogy a folyó áramlik.[6] (Hováth Balázs fordítása)

Ebben a zeneszerzői poétikában egyszerre nyilváníttatik jogosultnak egyfajta tudományos-objektivisztikus nézőpont érvényesítése és egy misztikus-szubjektivisztikus-csodálkozó (a hangjelenséget titokzatosságként érzékelő), rögzíthető hely nélküli alanyiság pozíciója.[7] Olyan „hely nélküli hely" válhat így tapasztalhatóvá, amelyben a hallgató-megfigyelő a szó szoros értelmében *belevész* figyelme tárgyába, s ahol a figyelem mozgásiránya nem vektorszerű, hanem inkább spirális – mint az örvényé.

Exkurzus: a hang-tér és másikja

Minderről eszünkbe juthat az erő és a mozgás fenoménját vizsgáló arisztotelészi kifejezés: *ergon* és *energeia* kettőse – azaz: az eredménye felől tapasztalt erő és a mozgásban-létként és mozgató-létként tapasztalt erő(nek kitettség) kettőssége.[8] *Ergon* és *energeia* kettősében pedig magának a *musziké*nek titokzatos fenoménje válik kikérdezetté, amely folyamatos keletkezés és önmozgás, hatás és behatás – a hegeli metaforát visszafordítva s geometriai paradoxonban fogalmazva: maga a *totális mozgó tér*.[9] Olyan tértapasztalat, amely nem helyezhető „bele" egy nálánál átfogóbb, mozdulatlan külső térbe (az univerzum hatalmas üres kockájába vagy gömbjébe, de még a koncertterem zárt architektúrájába sem), hanem csakis magának a mozgatott-létnek révén ad hírt magáról. Ezért aztán *a zene tere* csak másodlagos értelemben az a konkrét, behatárolt és mozdulatlan akusztikai hang-tér, amelyben megszólal, amelybe realizálása során végső soron mégiscsak belehelyezik. A zene terét fürkésző poétikák elsődlegesen sosem akusztikus eredményekre kell jussanak (legfeljebb csak másodlagos hozadékaik gyanánt), mert a zene tere *energeia* és nem *ergon*.

A koncertterem vagy a templom akusztikája, tehát az építészet megrögzített tere és a zene mozgásban megnyíló tere végső soron mindig vetélkedésben marad egymással, mert mindkettő egy-egy eredendő léttapasztalat artikulálására tart igényt. Jóllehet mindkettő (a gadameri értelemben vett) *elidőzés* számára adódik,[10]

6 Idézi Horváth Balázs: *A térbeli zene típusai a XX. század zenetörténetének második felében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban.* DLA-értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005, 2.

7 Erre a „pozicionálatlan pozícióra" mondta azt a francia filozófus, Michel Foucault, hogy *a-topon*, azaz „hely nélküli hely", amely sem e világon nem található, sem valamely másik világban, jóllehet mindenütt ott van, amennyiben mi magunk vagyunk „vala-hol". Vö. Michel Foucault: *A dolgok és a szavak.* Romhányi Török Gábor fordítása. Budapest: Osiris Kiadó, 2000, 9–18.

8 Vö. Hans-Georg Gadamer: *„Szó és kép – »így igaz, így létező«".* Schein Gábor fordítása. In uő: *A szép aktualitása.* Szerk. Bacsó Béla. Budapest: T-Twins Kiadó, 1994, 227–266.

9 Figyelemre méltó, hogy Hegel Schopenhauer és Nietzsche előtt nyilvánítja ki reflektálatlanul hagyott metaforája révén – az építészetet „megfagyott zenének" mondván –, hogy az ősi, szimbolikus művészet, tehát az építészet lehetséges *mielőttje* éppen a zene lenne.

10 Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása.* Bonyhai Gábor fordítása. In uő: i. m. 11–86.

de az elidőzés mindkettőnél más-más módokon esik meg. Gadamer arról beszél, hogy például egy templom terének hermeneutikája nem más, mint annak *bejárása.*[11] A zene tere nem nyújtja magát ilyesfajta bejárás számára, hanem inkább *magával sodor.* Amíg tehát a templom tere a mozgásban nyílik meg, addig a zene tere a mozgatottságra-való-ráhagyatkozásban.

Következtetésképpen nem nehéz belátni, hogy a mágnesesség jelensége, a poláris erők játéka milyen királyi útnak bizonyulhatott Horváth számára a hang rögzített-akusztikai tere *és* a zene rögzíthetetlen-felnyíló tere kettősének problematizálása szempontjából. A realizálás során – amelyben Horváth hangsúlyosan felhasználja, sőt kompozicionálisan integrálja is az előadás terét (a közönség köré ültetve az előadókat: *Magnets I,* vagy a zenekar sztereofonikus pozicionálásával: *Magnets III,* az előadó és előadó *közötti* tér dinamizálásával: *Magnets IV,* illetve az előadók és a hallgatók *közötti* tér dinamizálásával: *Magnets V)* – az akusztikus-behatárolt tér mintegy magához vonja, saját erőterébe szippantja a zene terét, amely csak eme külső, fizikai térben születhet meg. Akárcsak a mágneses erők működése, amely a testek *között* lép fel, amelyet a testek *viszonya* indukál – jóllehet nem azonos ezekkel a testekkel, s nem is tartalma azoknak. S akárcsak a mágneses erő, amely mozgásba hoz mozdulatlan testeket, épp így bizonyul „erősebbnek" a zene tere a hang akusztikai terénél, s kiderül: moccanása, melyben hírt ad magáról, nem a fizikai-akusztikus tér puszta rezonanciája. Épp ellenkezőleg, a hang akusztikai tere mintegy kilöki magából: *megszüli* a zene *mozgó* terét. Az akusztikai tér mintha épp csak erre szolgálna: mintegy negatív lökést ad a zene számára, hogy az időlegesen felnyissa/megtörje az épület csendjét. Mert a zene tere valójában a hang fizikai terének *másikja.*

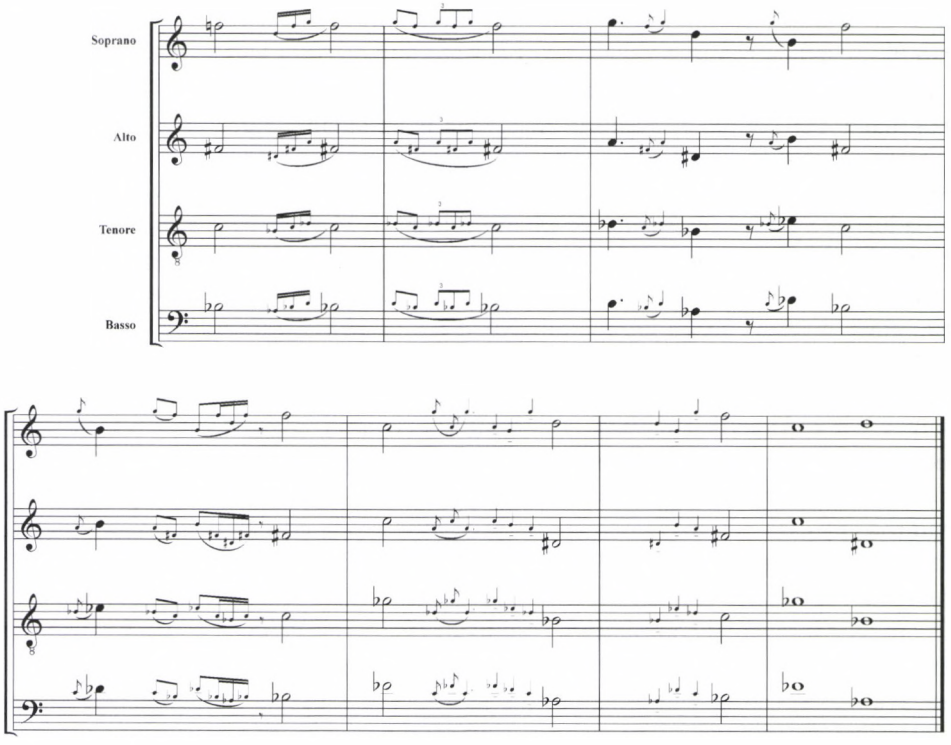
A zene tere, amely önmagából épül ki, egyszerre kérdőjelezi meg a fizikai teret és magasztalja fel azt. Mert a térben lefutó/előforduló hangesemény (mint idő) szokványos sorrendiségét megfordítja, s az idő elsőbbségét tanúsítja. Egy kiváló akusztikai tér (mondjuk egy barlang) nem attól kiváló, mert a zenemű benne kifogástalanul, erőteljesen és szomatikus hatást kiváltva szólalhat meg, hanem azért kiváló, mert a zenemű, önnön létének többleteit gazdagon kibontva, jelentőséggel ajándékozza meg a teret, sőt *kiválósággal* ruházza fel. A térnek ez a *kiválósága* másfelől *kívül-állóság,* a megszokott pozicionalitás elmozdítása, amelyben a hallgató nem csak önnön világba-kivetettségét tapasztalhatja, hanem az ideiglenes helyet-találás feladatában is részesül.

A *Magnets I/b (Crux)* egyetlen alapdallam *(2. kotta)* négyszólamú, egymást folytonosan keresztező, „átható és taszító" (Varèse), 12 rétegben térbeliesített kibontakoztatása a hallgatóság körül szétosztott kamaraegyüttes megszólaltatásával. Lényegében nem más, mint az anyag fokozatos szétterjedésének, alakulásának, sűrűsödésének és elhalványulásának figyelmes végigkísérése. A darab kizárólagos

11 Hans-Georg Gadamer: *Épületek és képek olvasása.* Loboczky János fordítása. Uott: i. m. 157–168.

12 Amely egyébként a szerző egy megelőző darabjából, a *Petrus-passió*ból (1999) származik, de más darabjaiban is feltűnik.

„eseményeit" a különös ornamens-téma[12] módozatai és a lassú, dinamikailag változatlan, monoton áramlás jelentik. (A némileg Messiaen muzsikájára emlékeztető, időtlen, folytonosan nyitott hangzás – a szólamok összesűrűsödése és a természetes dinamika megjelenése folytán – olykor egészen csilingelővé, radiózussá válik, szinte hipnotikussá.)



2. kotta. Horváth Balázs: Magnets I/b (Crux) *alapsora*

Sok csendes, meditatív zenét ismerünk, amelyeket úgyszólván „körbe lehet ülni". Nos, a *Magnets I* inkább minket magunkat ül körbe (és talán nemcsak azért és annyiban, amennyiben az előadók a teremben ténylegesen körbeülik a közönséget, hanem átfogó *atmoszférája* révén). Mitől válhat a zene – legyen az „valóban" térbeli, avagy hagyományos horizontalitású – ilyen körülölelővé? Nos, attól, ahogyan *világszerű* tud lenni. Hiszen az, amit *világként* tapasztalunk sohasem azonos az üres geometrikus térrel, a puszta *űrrel,* hanem minden geometriára irányuló képzetünket már mindenkor megelőzi. A világ, ahogyan körülölelően adódik, sohasem nyújtja a geometria tisztán külső pozícióját, ahonnan a tér absztrakt képzete megalkotható lenne.

Van itt tehát, a *Magnets I* című darabban valamiféle ellentmondásosság. Amikor a zeneszerző a geometriailag tételezett teret kívánja a komponálás kitüntetett paraméterévé tenni (a hagyományos paraméterek: a hangmagasság, a hangszín, az

időtartam és a hangerő mellett), akkor egy olyan élettelen tér-absztrakció csábításának enged, amely a természettudományok szelleméből származik, ugyanakkor hétköznapi, „életszerű" tértapasztalatának ellentmond. A *Magnets I* monoton zene, s monotóniája abból származik, hogy egyetlen, néhány ütemes alapanyaga szukcesszív alakuláson alig megy át, a komponista szinte kizárólag a geometrikusan tételezett előadói térben való kifejlésre, sűrítésre-ritkításra, kereszteződésekre és egymásbajátszásokra összpontosít. Az alaptéma fejlődését, vagy előrehaladását elkerülő textúra extenzív módon artikulálja a fizikai tér irányait és mélységeit, ugyanakkor intenzív minőségeit tekintve épp ellentétesnek bizonyul: az alig különböző ornamentális szólamok fonalai mintha csak a világ végtelen sormintájává állnának össze. A tér *mélységei* felé terjeszkedő alkotás tematikusan a *felszín* arabeszkszerű mintázata marad. Úgy is mondhatnám, hogy amíg az *On the see-saw...* elsősorban a vertikalitásra szorítkozott, addig ezzel szemben a *Magnets I* jószerivel csak a horizontális kiterjedésre összpontosít.

Jószerivel, de mégsem kizárólag. Az *On the see-saw...*-ban megtapasztalt regisztrálási lehetőségek ugyanis ebben a darabban már magától értetődő módon köszönnek vissza. A nagyon redukált tematikus anyag ezen a ponton a térképződés fontos alkotórészévé válhat, méghozzá indirekt módon. Hiszen ha a zene időbeli előrehaladása csak mérsékelt újdonságokkal szolgál, akkor a figyelem automatikusan érzékenyebbé válik az egyetlen téma vertikális és horizontális elrendeződéseire. Végeredményben szinte az ellenkezője történik, mint amit a szerzői szándék eredetileg megcélzott: a kompozíció üres geometriájába nem a horizontálisan szétszórt hangszeresek viszonyrendszere, hanem a vertikalitás ősrégi, szimbolikus tere lop életet. Amitől a darab atmoszferikus lehet, az nem a „tényleges" horizontális tér játékba hozása, hanem a 12 szólam által bejárt vertikum „imaginárius tere".[13]

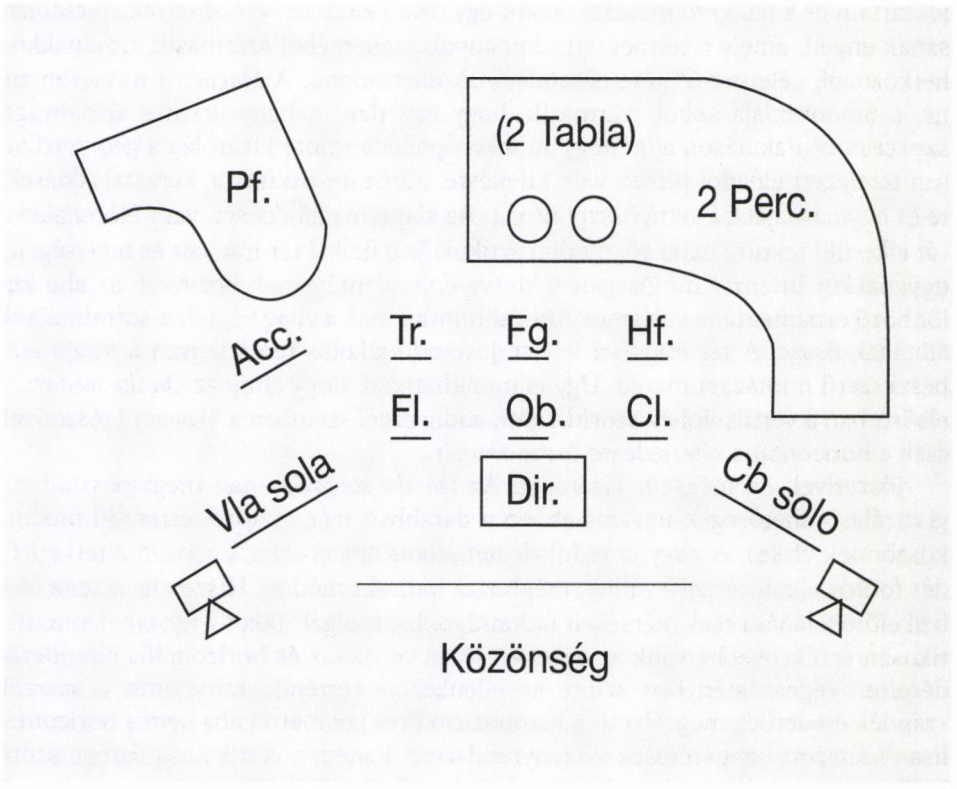
Hang-szín, hang-erő, hang-verseny, hang-tér

(Magnets II [rkonzert], Magnets III [folytatás], Magnets IV [round and round])

A sorozat 2000-ben befejezett második darabja, amely a rejtélyes *(rkonzert)* alcímet viseli, az öt alkotás közül a legkevésbé direkt módon érinti a tér problematikáját – ám ez egyáltalán nem válik hátrányára, sőt határozottan nélkülözi a sorozat többi tagjának néhol zavaró kimódoltságát-módszerességét. Ebben a darabban az egyetlen speciális diszpozíciós elem a két szólista: a brácsa és a nagybőgő sztereofonikus kierősítése (egyikőjük erősített szólamát a színpad bal szélén elhelyezett hangszóró továbbítja, másikójukét a jobb sarokban elhelyezett hangszóró). A fúvósszextettből,[14] zongorából, harmonikából és ütőhangszerekből álló együttes viszont teljesen hagyományosan, frontális módon helyezkedik el a közönséggel szemközt, a színpadon *(az 1. ábrát lásd a következő oldalon)*.

13 A kifejezést Ligeti György használja Kurtág zenéjéről szólva. Lásd Ligeti György: *Önarckép pesti muzsikustársakkal...* In: *Muzsika* 1996/2, 9–11.

14 Amint az a mellékelt ábrán is látható, Horváth az első változatban még egy hárfát ültetett le az öt fúvós hangszer mellé, ám a kiegyenlítettebb hangzás kedvéért később ezt kicserélte egy szaxofonra.



1. ábra. Horváth Balázs: Magnets II – *ültetési rajz*

Horváth a *zenei tér* és a *hangzó tér* kettősének problematikáját e darabjában elsősorban a hangszínek révén közelíti meg. Nem egyszerűen az instrumentárium adta heterogén hangszínbeli lehetőségek kiaknázásáról van szó, hanem elsősorban a kierősítés révén elért szonorikus kétszintűségről. E kétszintűséget fokozza a két szólista úgyszólván „nem odavaló", nem *helyén-való* játékmódja. A kierősített brácsa és bőgő ugyanis a jól artikulált vonóshangzás elidegenített részösszetevőit abszolutizálja: esetleges, görcsös, hörgés- vagy koppanásszerű zörejeket hallatnak, a vonós hangszeren való játék elkerülhetetlen, ám mindközönségesen észrevétlen/figyelmen kívül hagyandó hangzó melléktermékeit szólaltatják meg.[15] A két vonós hangszer tematikája maga a mindenkori szólista-anyag rejteni való makulája: a virtuóz grandiózus mozdulatai mögött rejtve maradó interpretációs mitesszerek gyűjteménye. Az erősítés révén ezek a máskor rejtve maradó mozzanatok most mintha a fülünkbe sugdosnának, eltávolítva így a színpadon elhelyezkedő

15 Az ütőhangszeres szekció arra szolgál, hogy a két szólista játékának ezt a zörejvilágát erősítse. Ezáltal a két vonós hangszer ténylegesen középen tud elhelyezkedni a hangminőségek teljes spektrumában: hiszen a jól artikulált zenei hang világával is kapcsolatban állnak, de éppígy a zörejek definiálhatatlan hangzásvilágával is.

ensemble önmagában is tagolt, mélységeket nyitó hangzását. Bár a két szólista ugyanabban az akusztikai térben szólal meg, mint amelyben a zenekar hagyományosan artikulált hangokat képző tagjai, *zenei* terük, úgy tűnik, mégsem egynemű, csak bizonyos pontokon találkozik.

A *Magnets II (rkonzert)* igazi újdonsága és fő erénye mégsem csak eme különös, heterogén térkoncepcióban rejlik. (Hiszen nyitva marad például annak a problémája, hogy mi a helyzet a „melléktermék melléktermékeivel", azokkal a kiirthatatlan akusztikus jelenségekkel, amelyek akkor is megjelennek, sőt az erősítő révén hallhatóvá is válnak, amikor a szólista játékával mintegy rögzíteni, tudós módjára objektiválni, re-prezentálni és definiálni szeretné őket. Hogyan döntse hát el a hallgató, hogy amit éppen hall, az mennyiben intencionált zörejkeltés, és mennyiben akcidentális?) A darab legfőbb és lényegi újdonsága az a szerteágazó intertextuális vonatkozásrendszer, amely – túl a szóban forgó mű és az életmű más darabjainak belső összefüggésein[16] – Horváth művészetét talán először nyitja meg explicit módon egy tágabb zenetörténeti kontextus számára.

Ami a szóban forgó zenetörténeti vonatkozásokat illeti, most csak az alcímbe rejtett utalás felfejtésére kívánok szorítkozni. Az *rkonzert* nem másra utal, mint Alban Berg zseniális *Kammerkonzert*jére, amelyben szintén két szólista szerepel (hegedű és zongora), fúvóskar kíséretében. Horváth alkotása mind hangszerelésileg, mind a nagyformát tekintve – az alig felismerhető, töredékes cím mintájára – sok tekintetben a *Kammerkonzert* romjának bizonyul. Az *rkonzert* semmiképp sem nevezhető Berg-utánérzésnek, hanem egy a hagyomány jelentőségét elismerő, ám újraérvényesíthetőségét rendkívül problémásnak tekintő poétikát demonstrál. Ez a zenei múlttal szövődő figyelemre méltóan ambivalens viszony (amely sem neo-, vagy retro-irányzatként nem azonosítható, sem pedig a *tabula rasa* igényével felépő radikális modernséggel) nagy jelentőségre fog majd szert tenni Horváth következő éveinek alkotásaiban *(Szimmetria–aszimmetria, Intermezzo, Gabrieli-kommentárok)*, s minden bizonnyal újabb alkotásokat ígér még.

16 Ami a belső összefüggéseket, előzményeket illeti:
(1) egyértelmű, hogy a *Magnets II* a *La Corsa Grande dei Clarinetti*ben felvetett és végpontjára kifuttatott műfaji problematika, a versenymű mibenlétének és megújíthatóságának újabb, amattól eltérő kísérlete, amennyiben itt két olyan karakteres „anti-hős" kap szerepet (a brácsás és a bőgős mint a tradicionális vonóskar páriái), akik úgyszólván nem egy világban léteznek avval a zenekarral, amellyel pedig valamiféle egységet kellene alkotniuk. (A *Don Quijote*-i problematikát felidéző darab formája úgy is értelmezhető, mint arra irányuló, újabb és újabb próbálkozások sora, hogy e két világ, a kétféle zenei tér valamiféleképpen mégiscsak találkozhasson, viszonyuk eljuthasson valamiféle optimumra).
(2) A *Magnets II* annak az epizodikus formálásnak egy újabb változata, amely Horváth sok más darabjában is fellelhető *(Tenda(e)nc(i)es, Kvintett három előadóra, Szimmetria-aszimmetria, 3–10-ig)*. Az egymást váltó, karakterisztikus epizódok sorát itt nem egymásra diszkréten következő tételecskék füzére kínálja (mint például a *Tenda(e)nc(i)es* esetében), hanem a szerző folytonosan egymásba folyatja az epizódokat.
(3) a *Magnets II* egyik közvetlen előgyakorlatának a *BEGE* (2000) fantázianévre keresztelt elektroakusztikus kompozíció tekinthető, amely egy kierősített nagybőgőnek önmaga digitális „árnyékával" (előre felvett manipulált felvételével) folytatott dialógusát és keveredését jeleníti meg. A *BEGE* tehát a „tiszta" és a manipulált/erősített akusztika keverésének első, a *Magnets II*-t előkészítő fázisa.

A *Magnets II* végeredményben nem csak a homogén akusztikai tér *versus* heterogén zenei tér feszültsége révén szolgáltat adalékokat a zene térproblematikájának megismerése szempontjából, hanem zenetörténeti kontextusa révén arra is ráébreszt, hogy a műalkotások intertextuális kapcsolatai maguk is képeznek egyfajta *virtuális* teret: a *múzeum* korántsem problémamentes terét, amelyben egy új keletű műtárgy adott esetben azzal identifikálja magát, és azzal kér helyet magának, hogy valamilyen sajátos vonatkozást épít ki a múzeum terében már régebben elhelyezett műtárgyakkal. Az intertextuális vonatkozásait hangsúlyozó műalkotás csak a múzeumban, azaz *a történelmi emlékezet terében*[17] kerülhet olyan ellenfénybe, ahol vonásai jelentőségteljes kontúrt kaphatnak.

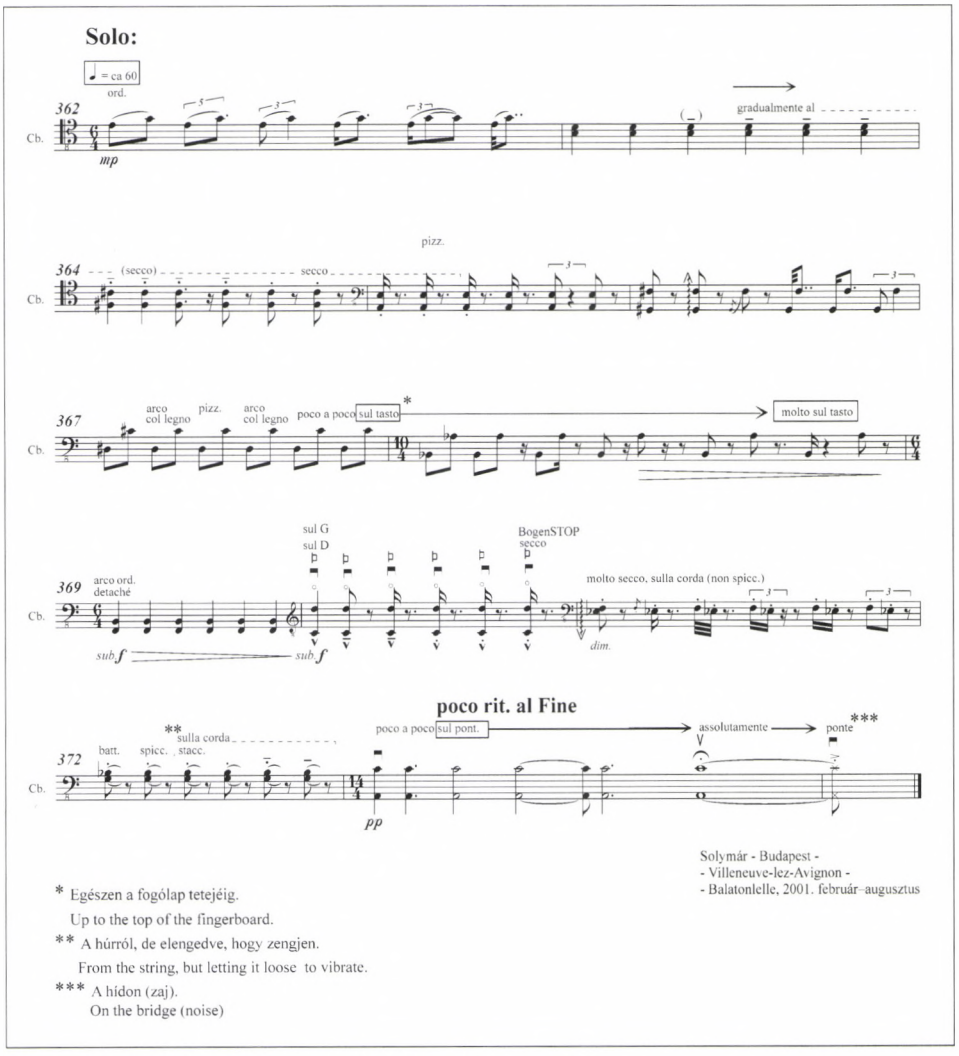
A *Magnets III (folytatás)* (2001) című kompozíció valahol félúton helyezkedik el az egyetlen monolit *Magnets I* analitikus minimalizmusa és a *Magnets II* karakterisztikuma, töredékessége és játékossága között. Ez a köztes helyzet a darab nehezen definiálható műfajisága révén is pontosan jelezhető: a *Magnets III* ugyanis a karéjban elhelyezkedő, sztereó hatású, kétszeres vonósötös (2 x 3vl–1va–1vlc) közé – a karéj „mélyére" – a nagybőgőt mint valamiféle origót helyezi, anélkül, hogy a „versenymű" elnevezés akár csak annyira is felvethető lenne a darabbal kapcsolatban, mint ahogyan az a *Magnets II* esetében még felvethető volt. (Ugyanakkor a *Magnets I* körbeölelő térszerűsége is csak félig-meddig tér vissza, hiszen az előadók *fél*köre a színpadon marad, s pusztán csak egy sztereofonikus játékra szorítkoznak.) A *concerto* műfaja elsősorban azért nem vethető fel a *Magnets III* vonatkozásában, mert a „szólista" semmilyen hagyományos értelemben nem különíthető el a zenekartól (és nem is egyesül azzal, hiszen ahhoz előbb el kellene különülnie), hanem sokkal inkább úgy áll a helyzet, hogy a zenekar kettős karéja mintegy a nagybőgős két kitáruló végtagjaként értelmezhető – vagy megfordítva: a nagybőgő nem más, mint a zenekar audiovizuális horizontjának enyészpontja.

Az alcímben megjelölt „folytatás" kitétel eszerint kétféleképpen is értelmezhető: (1) a *Magnets III* a nagybőgő hangjának elektronikus kiterjesztésével-átváltoztatásával kísérletező *BEGE* című kompozíció folytatása. Ugyanis a mű végén hallható rövid, ívszerkezetű kóda (ahol a bőgős egyedül marad, s egy pillanatra mégis csak feldereng az individualitás képzete) változtatás nélkül a szólónagybőgődarabból származik, s e rövid szakasz egyúttal az egész kompozíciónak a párlata is *(3. kotta)*; (2) a *(folytatás)* úgy is felfogható, mint a nagybőgő és az általa a kódában exponált egyetlen parányi zenei anyag térbeli-időbeli kiterjesztése, cseppfolyósítása és kiáradása.

A bevezető és a kóda közé eső három nagyobb szakasz a folyamatos átmenetet konstituáló *tendenciák* és a filmszerű vágásokat alkalmazó *epizódsor* esztétikája között ingázik, de olyan módon, ami meglehetősen zavart helyzetbe hozza hallgatóját, aki nem képes választani a felkínált kétféle figyelemgyakorlat között (azaz: az

17 Vö. Pierre Nora: „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája." K. Horváth Zsolt fordítása. *Aetas* 1999/3, 142–158.

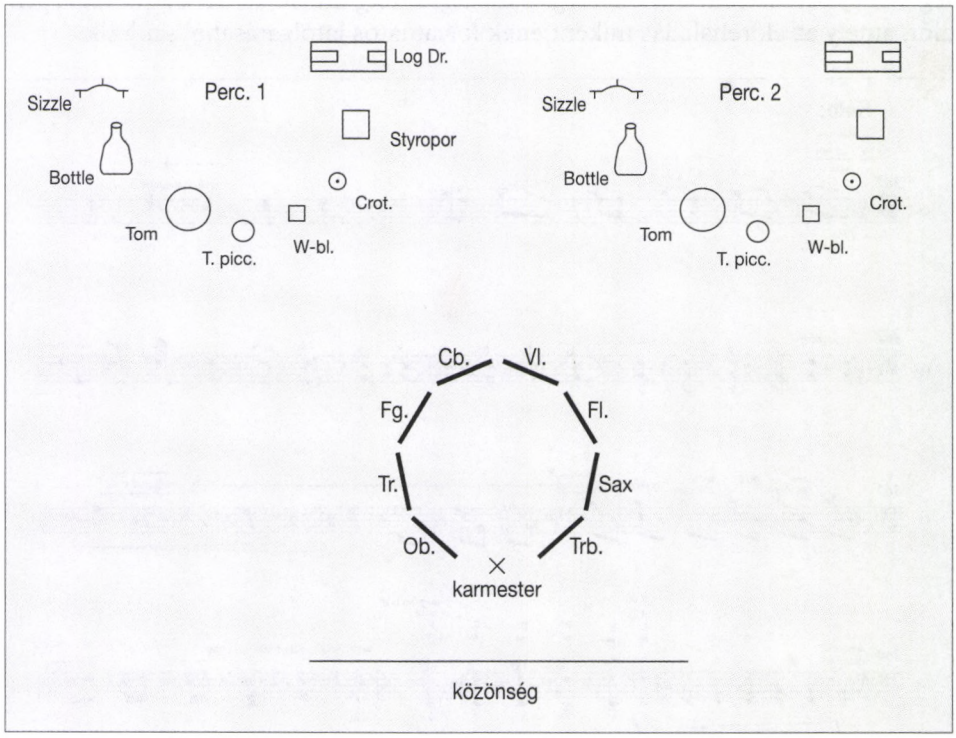
apró változásokra fókuszáló *szemlélődés* és a retorikus váltásokra rezonáló *értelmezés* között), végeredményben tehát kidolgozatlannak vagy épp túlterheltnek érzékelve az alkotást. A szemlélődő figyelemgyakorlat számára a darab feleslegesen túlbonyolított lesz; a retorikus figyelemgyakorlat számára viszont épp ellenkezőleg: nélkülözni látszik a dramaturgiai *szükségszerűség* illúzióját, azt a fajta szuszpenziót, amely az előrehaladás mikéntjének folyamatos latolgatásából születik.



3. kotta. Horváth Balázs: a Magnets III *és a* BEGE *közös anyaga*

A sorozat negyedik darabja, a *(round and round)* – azaz „körbe és körbe" – alcímű *Magnets IV* (2003) Horváth eddigi munkásságának egyik kiemelkedő alkotása. A kompozíció nyolc, önálló karaktereket megjelenítő dallamhangszert és kétszer nyolc ütőhangszert alkalmaz. A hangszerek három kört alkotva foglalnak he-

lyet a színpadon: legelöl a nyolc dallamhangszer, azaz a nyolc „szereplő" köre kap helyet – körbevéve a karmestert –, hátrább jobbról és balról két azonos (ámde másféleképp hangolt) ütőhangszerpark körkörösen elrendezett alakzata határolja a dallamhangszerek csoportját *(2. ábra)*.



2. ábra: Horváth Balázs: Magnets IV/a, *ültetési ábra*

A három cirkulus között többszörös összefüggésrendszer működik: (1) minden dallamhangszerhez tartozik a két ütőcsoportból egy-egy (azonos) ütőhangszer, valamint egy-egy egyedi tempójelzés (amikor az adott dallamhangszer kiemelt szerepet kap, a hozzá tartozó ütőhangszer is megszólal, illetve a hozzá tartozó tempójelzés érvényesül); (2) a kört alkotva elhelyezkedő dallamhangszereknek az óramutató járásával megegyező megszólalásmódja, tehát a textúrából váltogatva kiemelkedő szólisztikus pillanatok összefüggés-sora messzemenőkig következetes (jóllehet következetlennek látszóan indul – és végül követhetetlenül komplexszé válik újra...).

Az elmondottakból nyilvánvalóan kitűnik az is, hogy Horváth ismét a *kamarakoncert* műfajához kerül közel, s megítélésem szerint nem is akármilyen színvonalon.

Az előtérben és a háttérben kirajzolódó körök nem csak a dallamhangszerek stafétajátékában, hanem a tempó változásaiban, illetve az ütőhangszerek más-más sűrűségű figurációiban is testet öltenek. A körkörös mozgás azért nem válik monotonná, mert az egymást váltó szakaszok egyúttal egy folyamatos gyorsulást,

majd a darab utolsó szakaszában egy visszafejlődést hoznak létre. A körkörösség tehát inkább táguló-szűkülő spirálszerűséggé válik. A mű dinamikai görbéje is (ami nagyjából egy hosszadalmas *decrescendo)* azt a benyomást erősíti, hogy a szemünk előtt lejátszódó folyamatos cirkulálás végső soron egy latens haladást valósít meg. Még ha nem is könnyű tisztázni, hogy vajon ez a haladás ténylegesen a zenei anyagban esik-e meg, vagy sokkal inkább a minden változása, karakterisztikus sziporkái ellenére is *egynemű* zenei anyagot kísérő zeneszerzői/hallgatói figyelem végighaladásáról kell-e inkább beszélnünk.

Az mindenesetre nyilvánvaló, hogy a mű *fortissimo* felütése, majd az őskáosz masszájából egyre világosabban kiemelkedő hangszeres ágálások sora a darab első harmadában valamiféle rend kiépülését reprezentálják *(4. kotta a 432–433. oldalon).*

A kialakult rendről a darab középső szakaszában kiderül, hogy van benne valami művi, valami túlszabályozott (ebben a szakaszban az egyes dallamhangszerek diszkrét egymásutánban vezetnek elő egy-egy karakteres monológot – a többiek inkább csak jelzésszerű jelenlétében – „libasorban" követve egymást, gépiesen és gyermekien, mint mikor az ólomkatonák felvonulnak) *(5. kotta a 434. oldalon).*

A kört alkotó együttes valódi (ám nem nyilvánvaló) „táncrendjét" a harmadik, befejező szakasz (214–308. ütem) találja meg, amelyben megvalósulhat egy csendes (szinte végig ***p-pp*** dinamikájú) egymásra találás: az individualitást el nem törlő együtt létezés *(6. kotta a 435. oldalon).*

A *MAGNETS* sorozatban újra és újra előkerülő térprobléma e kompozícióban úgy jelenik meg, mint a hallgatósághoz képest frontálisan elhelyezett együttes statikus képének megbontása – az egyes játékosok *között* mindközönségesen mozdulatlannak hitt tér explicit dinamizálása révén.[18] Amíg a dallamhangszerek és ütőkíséretük viszonya a vasreszeléket „felszippantó" mágnes erőterére emlékeztet, addig a dallamhangszerek egymáshoz való viszonya inkább az elektromos impulzusokhoz hasonlatos, amely végigfut egy kapcsolási rendszeren. Ebben a játékban a karmester jelenléte egyszerre kívánatos és félreértésre okot adó. Az együttes belső viszonyainak dinamizálása révén ugyanis Horváth épp azt éri el, hogy a zene ne valami olyannak tűnjék, ami parancsnoki (vagy hadvezéri) intésre „akcióba lép", hanem azt kívánja érzékletessé tenni (ami persze elvileg minden együttes zenében adva van), hogy a zene elsősorban *zenélés,* méghozzá *együttzenélés:* egy közös, kölcsönös impulzuscseréket lebonyolító együttműködés eseménye *(szünergeia).* Olyan együttműködésé, amely a dialógus révén a résztvevők számára *tér-közt* nyit, s a játékot tágassá teszi.

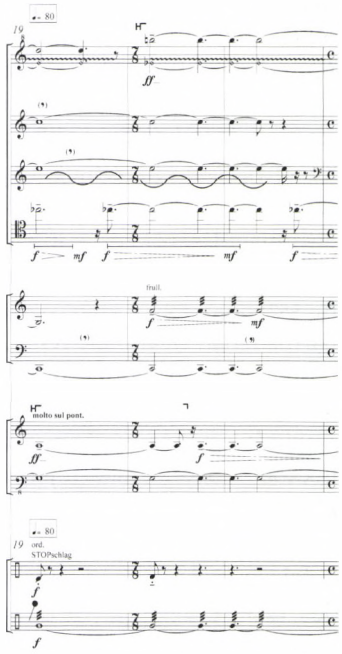
Ennyiben a zenei tér legősibb, legalapvetőbb tapasztalatát igyekszik újraérvényesíteni. Azt tudniillik, amelyik azáltal nyílik meg, hogy muzsikusok zenei kapcsolatokba / vonatkozásokba lépnek egymással – egy fizikailag bármilyen térben,

18 Ez az aspektus egyébként egy Eötvös-darabból is ismerős lehet: a *Triangel* című színpadi hangszeres drámából vagy rituáléból. Ami Horváth darabjából hiányzik, az éppen a dinamizáláson túlmenő dramatizálás, amely Eötvös zenéjét katartikussá teszi.

vagy akár a szabadban –, s e kapcsolódások hálózata átváltoztatja az üres teret *egy esemény helyévé*.[19]

Hang-tér, hang-játék, hang-...
(Magnets V [négy])

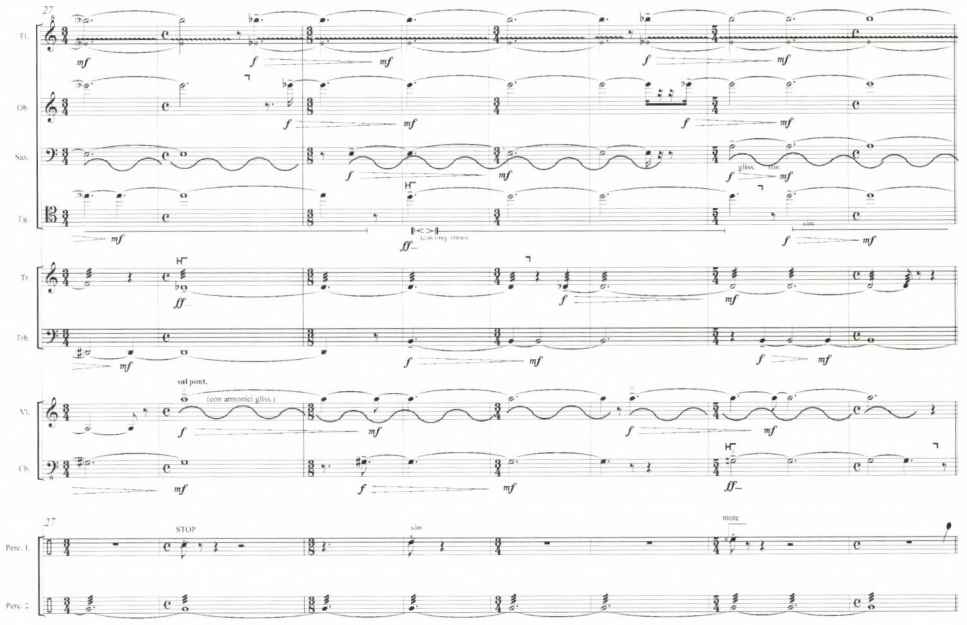
A sorozat ötödik, s egyben utolsó darabja egyúttal a négy korábbi összefoglalásának is tekinthető. A megint többértelmű *Magnets V (négy)* (2004) alcíme erre is utal, meg persze arra, hogy egybekomponált zenei folyamat helyett itt négy különálló tétellel találkozunk, amelyek meghatározatlan sorrendben adhatók elő, úgy, hogy minden tételhez egy-egy égtáj tartozik, s az együttes tagjainak afelé fordulva kell elővezetniük szólamaikat (a karmester számára négy vezénylő pultot kell kialakítani, vagy a tételek közötti rövid sétája során hordoznia kell magával a kottaállványt és a partitúrát...) *(3. ábra a 435. oldalon)*.



Az elmondottak azt sugallhatnák, hogy a *Magnets V* a sorozat amolyan szuperstruktúrája lenne, de erről egyáltalán nincs szó, hiszen terjedelme jóval rövidebb a többinél (négy tétele együtt sem éri el a tíz perces időtartamot, szemben a sorozat többi darabjának cirka negyedórás tartamaival). A nézőtér számára fölkínált négy szokatlan „színpadkép" nemcsak a zenei tér problematikájának újabb aspektusát hozza szóba,[20] hanem valamiféle „zenés színpadi jelenetként" is működik – oldalról vagy hátulról, mintegy eltávolítva *látjuk*, „ahogyan a zenészek zenélnek", ahogyan figyelik a kottát és a karmestert, hangsúlyozottan látni engedve azt is, ahogyan a frontális póz *mögött* ténylegesen ülnek, ahogyan testi valójukban *dolgoznak* a

19 Párhuzamként figyelemre méltó, ahogyan a kortárs teológus, a szakrális művészet és templomépítészet szakértője, Frédéric Debuyst fogalmaz: „Úgy tűnik, hogy a »tér« mint szó – a tudományokban használt jelentése hatására – a 20. század építészeti nyelvezetében nagyrészt mennyiségi és elvont értelmet kapott. Mintha egy semleges *kontinuum* lenne, amely a funkcionális igényeknek megfelelően tetszés szerint mérhető és vágható, függetlenül a hely adottságaitól. Az »internacionális«-nak nevezett építészet – annak ellenére, hogy időnként a végsőkig kifinomult – következetesen példázza ezt az irányzatot. Egyéb (elsősorban gazdasági és szociális) tényezőkkel együtt komolyan megsértette a környezetet, meggyöngítve vagy tönkretéve sok-sok »hely szellemé«-t. – Mint láttuk, a »tér«-rel ellentétben a »hely« továbbra is főként egy konkrét, minőségi valóságot jelöl, amely sajátos és semmi mással fel nem cserélhető tulajdonságokkal rendelkezik. A helynek ez a valósága, amely eleve adott az olyan részletek révén, mint a kövezet, a fal, az ablak, az ajtó, talán még megfoghatóbb az olyan együttesekben, mint az utca, a városnegyed, vagy – legfőképp – a város." (Frédéric Debuyst: *A hely szelleme a keresztény építészetben*. Szilágyi Klára fordítása. Pannonhalma: Bencés Kiadó, 2005, 13–14.)

20 Itt érdemes megjegyeznem, hogy amikor a zenekar a *B* jelű tételben végre szembefordul a közönséggel, a látvány akkor sem szokásos, hiszen az első sorban a fuvola mellett a baritonszaxofont, a tubát, a basszusklarinétot, a basszusgitárt és a zongorát fogjuk látni!

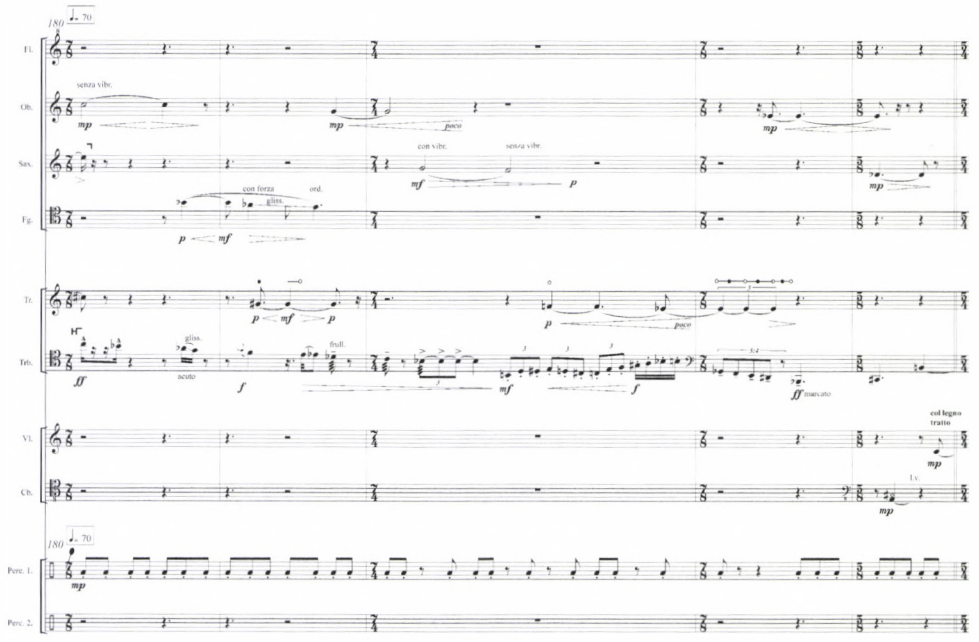


4. kotta. Horváth Balázs: Magnets IV, *részlet (19–34. ütem), érdemes megfigyelni a Percussion 1 szólamban a nyolc egymást követő ütőhangszer megszólalását (ebben a notációban minden egyes „hangmagasság" más-más ütőhangszert jelöl) és a megszólalások összefüggéseit a nyolc dallamhangszer szólamaiban (lásd a H [„Hauptstimme"] jelölésű kiemelt szólamokat). A Percussion 2 által játszott „G" egyrészt azt jelenti, hogy itt a crotalon kell játszani, másrészt ehhez a hangszerhez tartozik a 80-as tempó, harmadrészt (amint az a 22. ütemből is világosan kiderül) dallamhangszerpárja a szaxofon. A darab első harmada (1–153. ütem) addig tart, amíg a Percussion 2 mind a nyolc ütőhangszeren végig nem ment, mialatt a Percussion 1 minden esetben végigskálázik a teljes cirkuluson*

színpadon. „Zenés színpadi jelenetet" mondtam, mindazonáltal a műfajiság meghatározását egyelőre nem siettetném. Tekintsük inkább végig egyenként a négy tételt, a meghatározatlanság szellemében, mondjuk a *D, C, B, A* sorrendet követve.

A *D* tételt az együttes a közönségnek háttal szólaltatja meg. Talán ez a legrövidebb, de mindenképpen a legvázlatosabb jellegű a négy közül. Minthogy a mondott irányban a karmesterhez legközelebb a ritmusszekció helyezkedik el, nem meglepő, hogy ebben a részben a ritmus kap kiemelt szerepet. Ha a négy tételt egy-egy korábbi *MAGNETS*-darabnak lehet többé-kevésbé megfeleltetni, akkor ez a háromrészes tételecske – az ütőhangszeres pulzálás állandó jelenlétével, valamint koncertáló középső szakaszával – egyértelműen a *Magnets IV* megfelelője. A minden mágnesességet meghatározó kétpólusosság itt úgy jelenik meg, mint alig artikulált elemi erővonalak és erősen artikulált sablonos formák-figurák szembeállítása. Megítélésem szerint ez a szembeállítás ebben a rövidke tételben nem bontakozik ki megfelelően. Más tételekkel ellentétben a rövidség itt megoldatlanságnak bizonyul.

A *C* tétel már sokkal meggyőzőbb. A poláris erőterek játéka itt azon események lejátszódásaként mutatkozik meg, amely események a két erőtér *között*

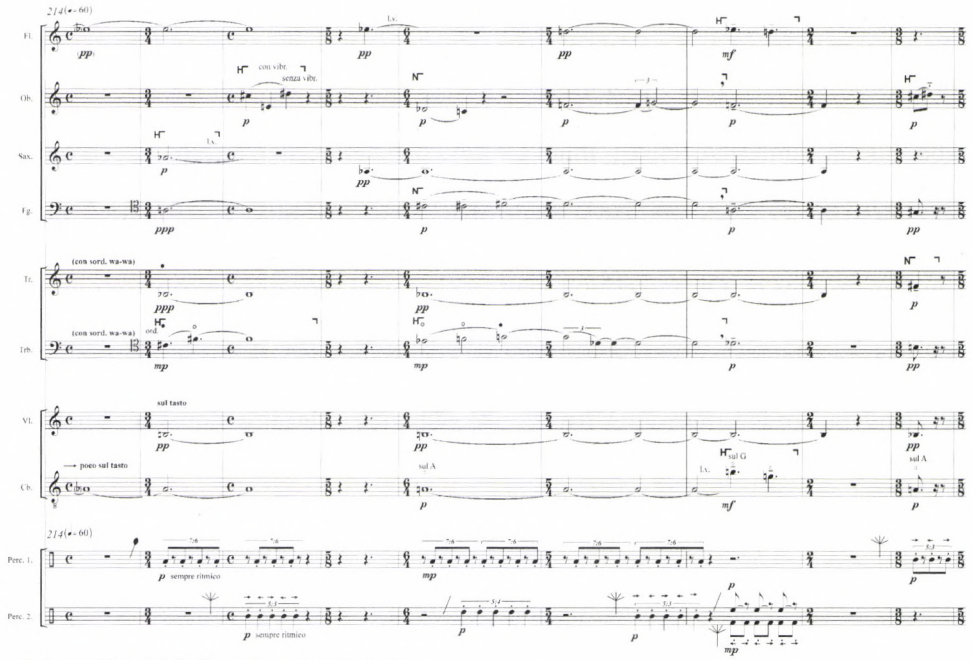


5. kotta. Horváth Balázs: Magnets IV, *részlet (180–184. ütem, harsonaszóló)*

esnek meg. A hangzás „padlószintjének" (basszusgitár, tuba) és „mennyezetének" (vonóval megszólaltatott vibrafon és üvegpohár) nem definitív, mégis érzékelhető kijelölése között jön létre az a zenei játéktér, amelyben az egyes hangszerek felfelé vagy lefelé irányuló vonzódásokat, inklinációkat reprezentálnak (a *glissando* eszköze itt persze megkerülhetetlennek bizonyul). A kérdés, amire mindez kifut, a tételnek megfelelő *Magnets III* kapcsán is felvetődött: eldőlhet-e a küzdelem a két erőtér között, bizonyulhat-e az egyik vonóerő visszafordíthatatlanul erősebbnek, mint a másik? (A tétel mindenesetre egy *fölfelé* tartó gitár *glissandó*val zárul...)

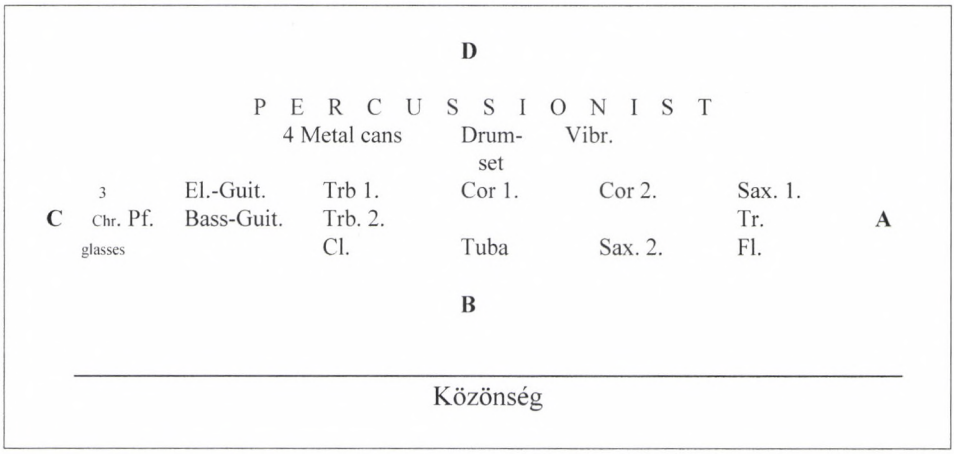
A *B* tételben a mágneses erők két pólusa úgy jelenik meg, mint *egy* és *sok*, illetve mint *mozdulatlan energia* és *végtelen dinamika* kettőse. A tét itt valamiféle mértékletes közép, valami optimális hullámzás megtalálása, minthogy a mozdulatlan energia önmagában emberfelettinek, a végtelen mozgás pedig önmagában emberalattinak, gépiesnek bizonyul. Emlékezhetünk rá, a *Magnets II* epizódjainak a tétje valami nagyon hasonló volt: az optimum és az összhang megtalálása a szólisták és az együttes összeegyeztethetetlennek tűnő világai között.

A monotematikus *A* tétel egyértelműen a *Magnets I* monoton áramlására utal. A diszkant szólamok (a fuvola, a szoprán szaxofon és a trombita) vezetésével lezajló folyamat egyetlen ambivalens karakterű motívumból bomlik ki. Ami a tételben igazán figyelemreméltó, az az, ahogyan Horváth emez ambivalens témát valóságosan egymás ellen forduló valenciák kettősévé változtatja, midőn a témában meglévő melodikus és ritmikus potenciált mintegy egymás ellenében bontja ki (ez térszerűen úgy jelenik meg, mint a diszkant előtér és az elektromos gitár, basszus-



6. kotta. Horváth Balázs: Magnets IV, *részlet*

gitár és zongora hármasából álló háttér fokozatos szembeállítása). Az *A* tételt a mű legjobban megoldott részének tartom, sokatmondó – és még többet ígérő – miniatűr zenei tématranszformációi a *Magnets V* műfajiságának függőben lévő kérdésére is kielégítő választ kínálnak. A kompozíció ugyanis a sorozat négy korábbi darabjának olyan összefoglalása, amely a *haiku* műfajában realizálódik. Abban a miniatűr műfajban, amelyet a játék örökös továbbvihetősége/továbbírhatósága jellemez, s amely – szemben a geometria zárt tereivel – a gondolat *végtelen terére* nyílik.



3. ábra. Horváth Balázs: Magnets V, *a zenekar elhelyezése. Az A, B, C, D betűk a karmester helyét jelzik az adott tételben*

A *MAGNETS*-sorozat öt darabja a szerző szándéka szerint eredetileg a mágnesesség zenei metaforáit és a poláris erőhatásoknak az akusztikai térben kibontakozó mozgásformáit volt hivatott kirajzolni-feltérképezni. Ugyanakkor a sorozat megalkotása révén Horváth végül is nem az akusztikai tér problémájához jutott közelebb, hiszen semmiféle lényegi innovációt nem ért el a hangzó térrel kapcsolatos (Varèse, Messiaen, Stockhausen, Eötvös és mások által lefolytatott) vizsgálódások tekintetében. Az eredmény tehát elsősorban nem „szakmai" szempontból bizonyult érdekesnek, hanem a térprobléma sokkal inkább egy szükséges kerülő útként lepleződött le. Olyan kerülőútként, mely a *zene* mozgó és mozgatottságban-részesítő fenoménjához vezetett. Ennek a fenoménnak kezdettől kitüntetett aspektusa az ellenirányú vonóerők közötti kiegyenlítő *mérték* megszületése.[20] A koncertterem hangzó terében megnyíló utak Horváth számára a mérték, illetve az egyensúlyba hozás keresésének ösvényeivé válhattak. Olyan ösvényekké, amelyek magába a zenébe vezetnek, amely mindenkor a poláris erők kiegyenlítésének játéka volt.

21 Angi István: „Zenefilozófia." In: uő *Az esztétikum zeneisége*. Kolozsvár: KOMP-PRESS, 2001, 13–52.

ABSTRACT

BÁLINT VERES*

MUSICAL SPACES IN BALÁZS HORVÁTH'S *MAGNETS*

Interpreting a group of works of the young Hungarian composer Balázs Horváth (*1976), the author of this critical study ponders the possibilities of musical innovation today and concludes with some conservative claims for music's communicativeness. The latent polemics between the actual work of music and indefinable musicality proceed in a survey of the subject and realizations of musical space in Horváth's works. Notwithstanding a brief theoretical excursion, "horizontal", "vertical", "real" and "imaginary" moments of space are treated in the close context of the works themselves.

* Bálint Veres (*1976) aesthete, PhD aspirant (ELTE University), a Zoltán Kodály scholarship holder, associate editor of the contemporary art festival "Arcus Temporum" at Pannonhalma. Living in Budapest writes regularly for Hungarian cultural periodicals, and is simultaneously working on two books discussing aesthetical problems in the field of contemporary music.

Horváth Balázs fontosabb kompozíciói

Idődalok*	[1997] mezzoszoprán hangra és kamaraegyüttesre Szilágyi D. verseire, durata: 16 perc
Ten-da(e)nc(i)es*	[1997–98] kamaraegyüttesre, durata: 17 perc
On the see-saw...*	[1996–98] kamaraegyüttesre, durata: 10 perc
La Corsa Grandedei Clarinetti*	[1998–99] szóló klarinétra és zenekarra, durata: 21 perc
Alterego	[1999] szaxofonkvartettre, durata:11 perc Hangfelvétel: *A Magyar Zene 1000 éve – Krónika,* Budapest Saxophone Quartet, 2000, TERMA 002, 003. Nyomtatásban: EMB Z. 14 321.
Petrus Passio*	[1999] vegyeskarra és echo-együttesre, durata: 20 perc
BEGE*	[1998–2000] Kierősített nagybőgő és szalag, durata: 12 perc
MAGNETS II (rkonzert)*	[2000] Kierősített brácsára és nagybőgőre, valamint kamaraegyüttesre, durata: 17 perc
hhAb*	[2000] nagy nőikarra visszhangkórussal, durata: 9 perc
MAGNETS I/b (Crux)*	[2000] kamaraegyüttesre, durata: 15 perc
Intermezzo*	[2000–2001] vonósnégyesre, durata: 7 perc
MAGNETS III (folytatás)*	[2001] 11 vonós hangszerre, durata: 18 perc
Kvintett három előadóra*	[2001] klarinétra/basszusklarinétra, csellóra és zongorára, durata: 24 perc Nyomtatásban: EMB, Z. 14 387
3-10-ig*	[2001–2002] 2 zongorára, durata: 8 perc
Szimmetria-aszimmetria*	[2002] fuvolára, mélyhegedűre és hárfára, durata: 17 perc Nyomtatásban: EMB Z.14 396.
és a jég is zajlik körülötted*	[2002–2003] fuvolára és zongorára, durata: 8 perc Nyomtatásban: EMB, Z. 14 397
MAGNETS IVa (round and round) [Original version]*	[2003] kamaraegyüttesre, durata: 13 perc
MAGNETS IVb (round and round) [Huddersfield version]*	[2003] kamaraegyüttesre, durata: 13 perc
Gabrieli kommentárok*	[2003–2005] zenekarra, durata: 24 perc
Mérföldekre	[2004] trombitára, durata: ca. 5 perc
MAGNETS V (négy)*	[2004] kamaraegyüttesre, durata: 10 perc

* = hangfelvétel a szerző tulajdonában

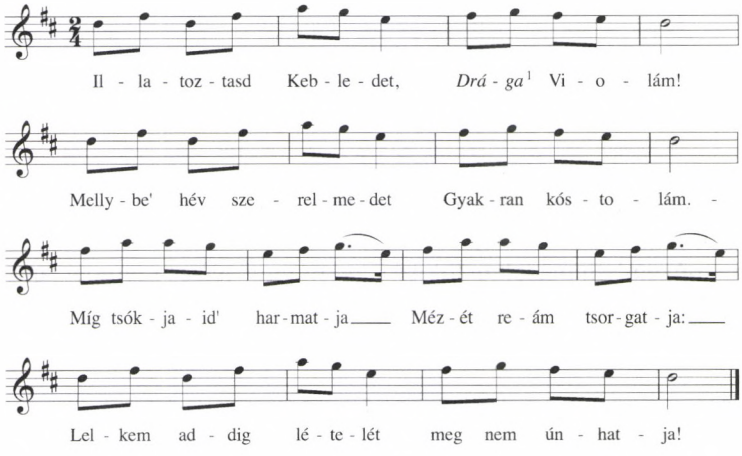
Rövidítésjegyzék

Hovánszki Mária tanulmányához

BARTHA	*A XVIII. század magyar dallamai.* Budapest: MTA, 1935
CSOKONAI: *Feljegyzések*	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Orosz Beáta, Szép Beáta. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002
CSOKONAI: *Levelezés*	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999
CSOKONAI: *Tanulmányok*	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Orosz Beáta. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002
EK	*Első katalógus.* Csokonai kiadásra szánt munkáinak 1795-ben összeállított autográf címjegyzéke az MTAKK-ban. Jelzete K 679/II, 27^{r}–30^{v}. Részletes leírását lásd Csokonai: *Költemények 1 (1785–1790).* S. a. r., a jegyzeteket és a bevezető tanulmányokat írta Szilágyi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975, 208–214.
KODÁLY–GYULAI	*Arany János népdalgyűjteménye.* Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952
KK	*Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Költemények 2–5.* Kritikai kiadás, s. a. r., a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Szilágyi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 1988, 1992, 2002
KK *Színművek 2* (1795–1799)	Kritikai kiadás, s. a. r. és a jegyzeteket írta Pukánszkyné Kádár Jolán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978
MÁRTON József 1–4.	Márton József: *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái,* 1– 4. kötet. Bécs: 1813 I. kötet: Békaegérhartz. Dorottya II. kötet: Anakreoni Dalok. A' Tavasz III. kötet: Lilla. Ódák IV. kötet: Diétai Magyar Múzsa. Alkalmatosságra írt versek
Mfj.	Csokonai műfajok szerint összeállított autográf címjegyzéke az MTAKK-ban. Jelzete K 672/II, 17^{r}. Részletes leírását lásd KK I/231–236.
MTAKK	A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára
ÖÉ	*Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Kritikai kiadás, jegyzetekkel, s. a. r. Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953
SONKOLY	„Tíz Csokonai vers egykorú dallamának értelmezése." *Könyv és Könyvtár VI.* Debrecen, 1967, 215–227.
STOLL	*A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840).* Összeállította Stoll Béla. Budapest: Balassi Kiadó, 2002
ÚK	*Új Katalógus.* Csokonai műveinek részben autográf kéziratos katalógusa 1802 tájáról, az MTAKK-ban. Jelzete K 679/II, 41^{r} – 44^{r}. Részletes leírását lásd KK I/225–230.

Hovánszki Mária
»CSOKONAI-DALLAMOK« ÉS FORRÁSAIK (II.)*

14. Egy Violához
(Illatoztasd Kebledet / Édes Violám...)



[1] KK: Édes

1793-ból.

Az 1795-ös EK-n „A' Viola. *Dal. Restituálni.*", az 1802-es ÚK-n „Edgy Violához. – *Oda.*" Nagy Gábor 1796-os másolatán *Nóta* utalás olvasható.

Igen népszerű volt, és mivel a virágénekek hagyományából nőtt ki, számos másolatban fattyúszövegekkel megtoldva szerepel. A későbbiekben kezdősora gyakori nótautalássá vált.[95]

A KK-ban (II/304.) a Tóth Istvánnál lévő dallam szerepel (helyesen), mi is ezt közöljük.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/184. sz. 136.

b) Kótatár (1846–1847, 1853) – 21[v] (basszus)[96]

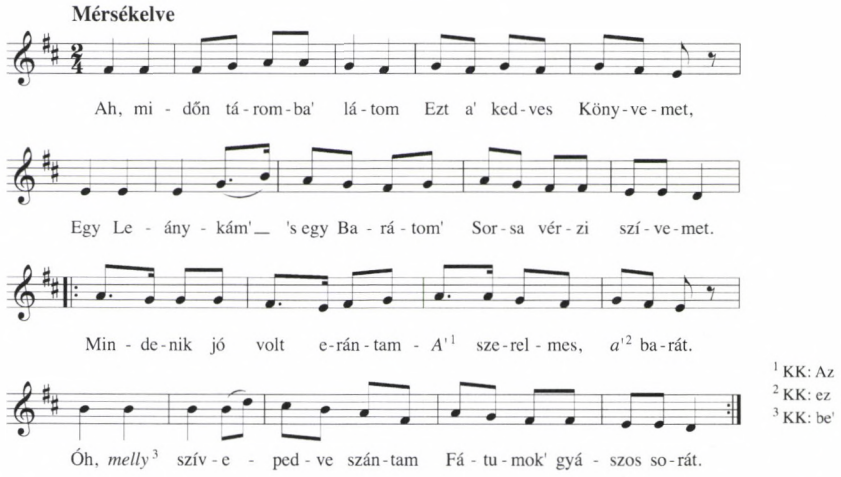
* A tanulmány az MTA TKI támogatásával készült.

95 Az 1817–1848-i *Pataki dallamtár*ban például egy latin diákvers felett találjuk „Ad notam" jelzésként (*Illatoztasd kebledet...*).

96 A kézirat az eredetileg egystrófás éneket két fattyústrófával megtoldva, összesen három versszakot tartalmaz.

15. Bácsmegyey' Leveleire

(Ah, midőn táromba' látom / Ezt a' kedves Könyvemet...)



1800 körül keletkezett, az 1802-es ÚK kéziratlajstroma szerint *Elegia*. A Lilla Dalok III. Könyvében jelent meg.

A vers Déry múzembeli másolata fölött[97] „ad notam" jelzés szerepel, ami egyértelműen énekelt voltára utal.

A KK (V/423.) bár Almásira hivatkozik, kottát nem ad.

Lelőhelye:

a) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/8. sz.

16. A' fekete Pecsét

(Gyász Pecsétje Kedvesemnek...) – A dallamokat lásd a szemközti oldalon.

Az 1797-es keletkezésű verset Csokonai 1800-ban dolgozta át Lilla nevére, így jelent meg a Lilla Dalok II. könyvében.

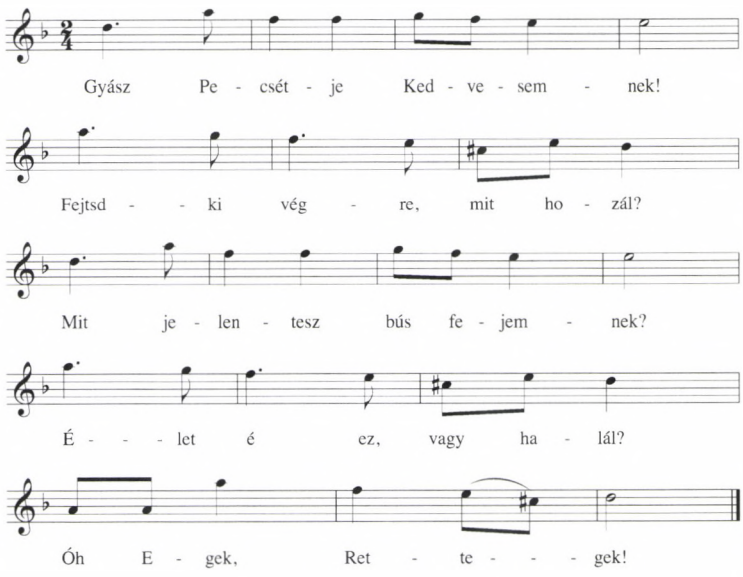
A melodiáriumokban nagyon gyakori. Hogy a költő meglévő dallammintára írta az éneket, arra az is bizonyíték lehet, hogy az 1800-as évszámú Magyar Énekek Új Gyűjteményében[98] a 265. dal erősen rokon Csokonai versével.

Mivel Tóth István és Almási Sámuel két teljesen különböző dallamot jegyzett le (Madassnál is – némileg variálódva – az Almásinál található dallam van), és mivel a diákmelodiáriumok (nyilván a dallam közismert volta miatt) csak a szöveget rögzítették, eldönthetetlen, hogy melyik lehetett Csokonai mintája, ezért mindkét dallamot közöljük. Tóth István mellett a másik dallamot Madass Sándortól vesszük. Egyrészt, mivel a KK (IV/375–376.) már közreadta Almásit, másrészt, mivel Madass Sándor az Almásinál 2/4-ben szereplő dallamot 3/4-ben jegyezte le.

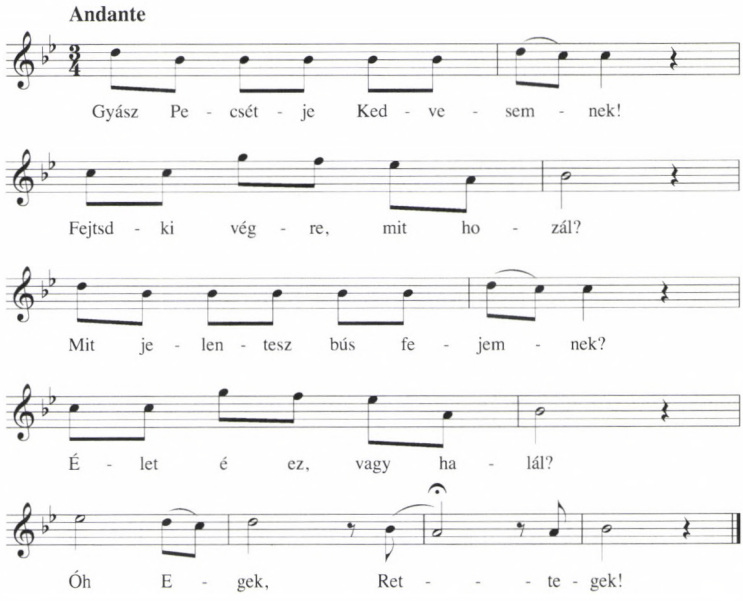
97 X. 75. 118. 34^{v}, 7. sz.

98 OSZK Quart. Hung. 178. 23^{r} – *Fájdalommal tellyes Szivem...* kezdetű ének.

a



b



Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/293. sz. 157.

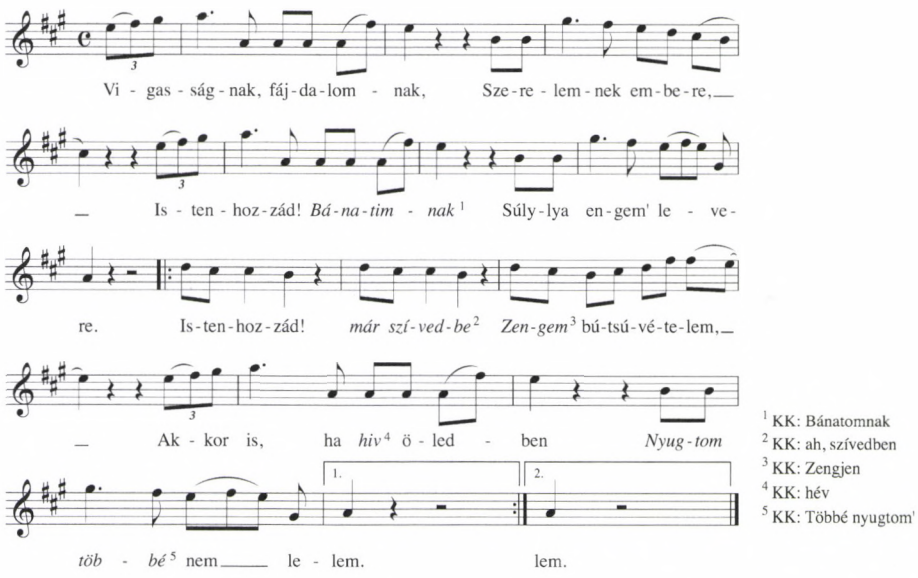
b) Madass Sándor: Dalgyűjtemény (1850 k.) – 86^{v}–87^{r}, 95. sz.

c) Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – 103^{v}–104^{r}, 146. sz.

d) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/145. sz.

17. Lilla' Búcsúzálogjai

(Vigasságnak, fájdalomnak, / Szerelemnek embere...)



Bürger *Molly's Abschied* című versének fordítása 1803-ból. A Lilla Dalok III. Könyvében jelent meg.

Népszerűségét és énekelt voltát bizonyítja, hogy számos egykorú másolatán *nóta* felirattal illetve *ad notam* jelzéssel szerepel.

A KK említi (V/817.), hogy Almási Sámuelnél megtalálható a dallam (a másik forrásról nem tud), de nem közli azt. A két gyűjtemény két teljesen különböző dallamot tartalmaz, de egyrészt a kéziratok jellege,[99] másrészt a *Gitárra való énekes darabok* című kézirat időbeli és térbeli közelsége miatt valószínűleg az ebben található volt Csokonai mintája, még akkor is, ha ez két strófát fog egybe (ilyet *A' Pillangóhoz* esetében is csinált Csokonai). Alább tehát ezt közöljük.

Lelőhelye:

a) *Nagy Sándor: Gitárra való énekes darabok* (1835) – 58. sz. 34^{v}–35^{r}

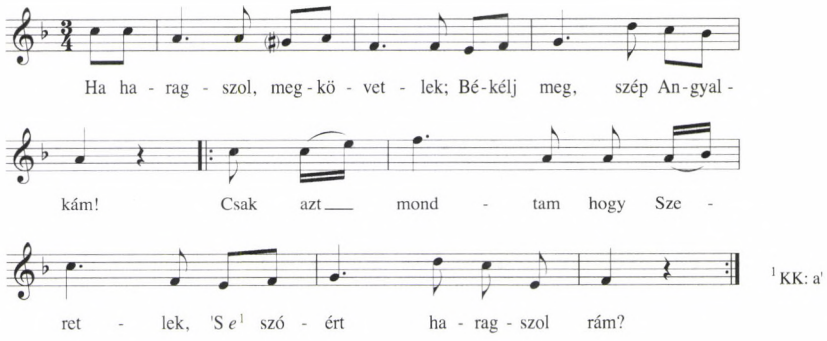
b) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/15. sz.

18. Megkövetés

(Ha haragszol, megkövetlek; Békélj meg, szép Angyalkám...) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

---

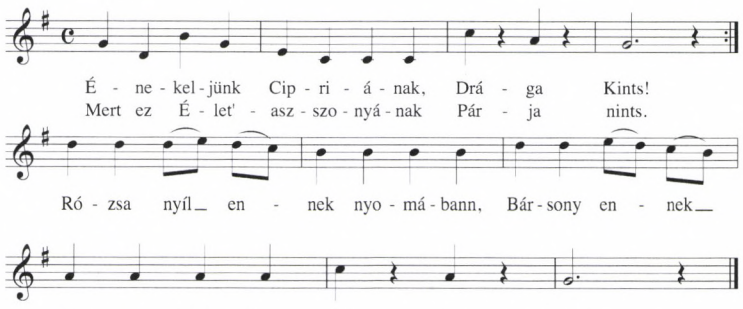
99 Almási Sámuel valószínűleg maga is szívesen komponált, illetve az ismert dallamokon saját ízlése szerint változtatott, hiszen gyűjteményeiben gyakran egészen más dallam szerepel, mint a többi forrásban. Nagy Sándor (a *Gitárra való énekes darabok* lejegyzője) dallamai viszont, még ha nyilvánvalóan hallás után jegyezte is le őket, sokkal közelebb állnak az eredeti dallamokhoz (például *A' Reményhez*), illetve gyakran a melodiáriumokban szereplő dallamokat adja, csak modern írásmóddal (és minden esetben gitárkísérettel).



1802-ből, a Lilla Dalokban jelent meg.
Metastasio V. kantátájának parafrázisa.
Számos kéziratos énekeskönyvben szerepel, rengeteg folklorizálódott variánsa van.
A KK-ban (V/801.) Tóth István dallama található. Mivel az összes többi forrás egy másik dallamot tartalmaz, valószínűleg nem a Tóth Istváné, hanem a melodiáriumokban lejegyzett volt Csokonai mintája. Fent (modern írásmódja miatt) Kelemen László dallamát közöljük.
Lelőhelye:
a) Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – 100. (basszus, discant, alt; csak sorkezdet a kotta fölött)
b) Diénes Gábor-énekeskönyv (1826–1837, Pápa) – 32. 37. sz. (csak sorkezdet a kotta fölött)
c) *Kelemen László-énekeskönyv* (1828) – 69. sz.
d) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/56. sz. 34.
e) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/14. sz.

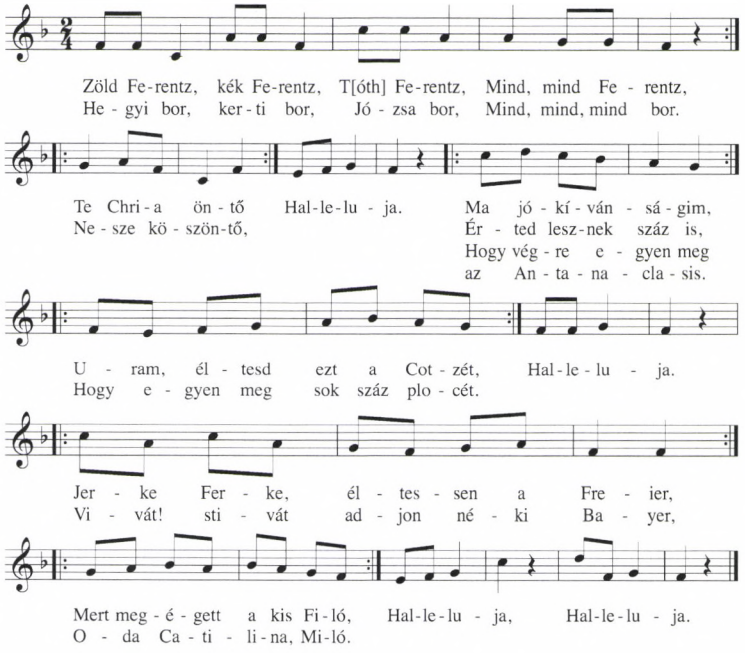
19. Két Szerető' dalja
(Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints...) – A dallamot lásd a következő oldalon.
1797–98-ból, a Lilla Dalokban jelent meg.
Az 1802-i ÚK-n *Oda* műfajmegjelölés olvasható.
Valószínűleg Metastasio hatására írta. Énekelt volta miatt a másolatok szövege gyakran módosult.
A dallam a 18. század végén nagyon népszerű lehetett, hiszen számtalan verset írtak rá. Így például a Szarka János-melodiáriumban (1798)[100] és az Ötödfélszáz Énekekben[101] is más-más szövegekkel társul.
A KK (IV/384.) néhány hanghibától eltekintve helyesen közli a Tóth Istvánnál Csokonai szövegével olvasható dallamot. Most a hanghibákat javítva ismételjük meg Tóth István melódiáját.
Lelőhelye:
a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/30. sz. 17.

100 Szövege: *Ég kékségű szemű szép szűz...* (70.) Kritikai kiadását lásd Bartha, 108. sz. (182–183.)
101 Szövege: *Sohajtozik egy szép nimfa magában...* (111. sz.) Kritikai kiadását lásd ÖÉ 244.



20. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz....]

(Zöld Ferentz, kék Ferentz, Tóth Ferentz...)



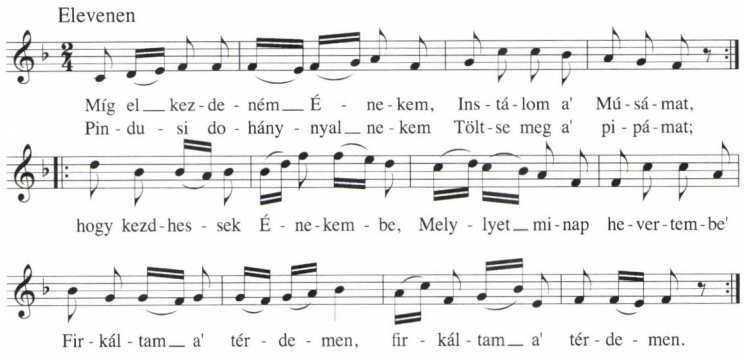
1794-ből, tréfás alkalmi vers.

A dallamhangok számát követve mindhárom strófának különböző hosszúságú sorai vannak. A dallam egyetlen kéziratban, a melodiáriumok szokása szerint ritmus és előjegyzés nélkül maradt fenn, s ezt a KK (III/620.) Gupcsó Ágnes átiratában a szövegritmusnak megfelelő prozódiával (az átíró nevének említése nélkül) közölt. Fent mi is ezt közöljük.

Lelőhelye:

a) Tóth Mihály-versgyűjtemény (1807) – 1.

21. Felfohászkodás
(Míg elkezdem énekem...)



Ama rettentő 's a' t.

Tulajdonképen a *Békaegérhartz* (pontosan: *Batrachomyomachia vagy Békaegérhartz Blumauer módja szerént) I. Pipa-dohány*ának első strófája, 1792-ből.

Az EK szerint „Tréfás Epopéja travesztálva Homér utánn. *Megigazítni.*"

A travesztia nyilván nem szorosan vett értelemben készült dallamra, de mivel a *Muzsikális Gyűjteményt* is Márton József gondozta, valószínűleg Csokonai szándéka szerint adott dallamot az eposzparódiához. Bár a kotta alá csak a külön címmel ellátott bevezető strófát illesztette (*Felfohászkodás),* az olvasót a következő strófára vezetvén (*Ama rettentő sat.)* az egész művet éneklésre ajánlja. Kisebb-nagyobb eltéréssel (például Almási Sámuel egy-két hang erejéig itt is változtatott a dallamon) minden forrás a Márton József által kiadott dallamot tartalmazza – nyilvánvalóan arról másolták.

A KK (II/467.) Tóth Istvánt közli, aki bár a dallamot hangról hangra követi, a zongorakíséretben eltér a Márton által kiadottól. Fentebb mi most Márton József alapján csak a dallamot közöljük.

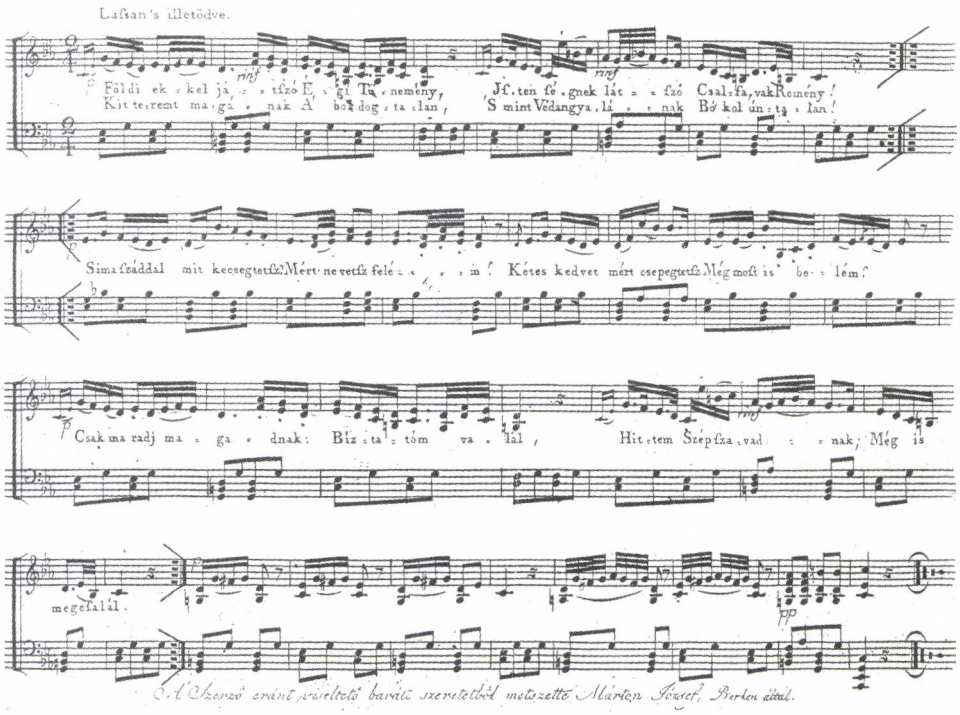
Lelőhelye:

a) Márton József 1. (1813)
b) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 116. 7. sz.
c) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – a legelső ének (számozás nélkül)
d) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – II/70. sz.
e) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 64.
f) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII. (1896) – 6. sz.

II.) Verbunkos dallamok

22. A' Reményhez

(Földiekkel játszó / Égi tűnemény...)



A költő műfaj-meghatározása szerint *Oda* (1802, ÚK).

Az 1803-as *Muzsikális Gyűjtemény* darabja, később a Lilla Dalok III. kötetében jelent meg.

A vers Kossovits József verbunkosára készült. („A' Muzsikáját készítette Kossovits úr.")

Kossovits XII magyar táncának egyike, amelyet a hangszeres zeneirodalom *Lavotta szerelmeként* emleget, és amely először 1800 körül jelent meg Bécsben *XII Danses Hongroises Pour le Clavecin ou Pianoforte* címmel (szöveg nélkül).

Az egyik legnépszerűbb darab volt a korban, minden kulturális réteg a neki megfelelő formában használta. A hangszerkíséretes gyűjtemények díszítettebb, a melodiáriumok egyszerűbb dallamot rögzítettek (szinte csak a törzshangokat őrizték meg), és mivel a református kollégiumokban a gyakorlatnak megfelelően korán halotti búcsúztatók nótautalásává vált, a melodiáriumokban gyakran halotti szöveggel jegyezték le.[102]

102 Egy népdalgyűjtési adat is bizonyítja, hogy a dallam milyen sokáig élt halotti énekként. Kiss Lajos 1958-ban a Bars megyei Ozsvald Istvántól (90 éves) gyűjtötte a *Pihenj már boldog test...* kezdetű éneket a *Földiekkel játszó...* melodiáriumokban szokásos dallamával. Típusrend: 15.066.0/0.

A KK-ban (V/735.) sok helyen „kisimított" ritmussal (a nyújtott 16-odokat és 32-edeket 16-odokká egyenesítve) szerepel Kossovits dallamának felső szólama. Mi természetesen az eredetit közöljük.

Lelőhelyek:

a) *Muzsikális Gyűjtemény* (Bécs: 1803)
b) Melodiárium (1808 k.) – 6. és 47.[103] (kétszólamú)
c) Különbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készitve (1810) – 29. (csak sorkezdet a darab fölött)
d) Márton József 3. (1813)
e) Halotti Énekek (1813) – 42. sz. (halotti énekként)[104]
f) Horváth Ádám: ÖÉ (1813) – 210/a, 338.
g) Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – 170. (basszus, discant; csak sorkezdettel)
h) Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – 11. (basszus; csak sorkezdettel)
i) Melodiárium (1829 k.) – 19. (discant; halotti énekként)[105]
j) Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény (1832) – 61. dal
k) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1834) – 82^{v}–83^{r}, 116. sz.
l) Nagy Sándor: Gitárra való énekes darabok (1835) – 30^{r}, 47. sz.
m) Pataki dallamtár (1837) – 4. (ötszólamú lejegyzés; csak sorkezdet a kotta fölött)
n) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 117. 9. sz.
o) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/1. sz. 1.
p) Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Bécs) MH 12706 – 190–195.[106]
q) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 70–72.
r) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – II/98. sz.
s) Limbay Elemér: Magyar dal-album (1883-86) – 270. sz.

23. A' feléledt Pásztor [I.]

(Ott hol a' Patakotska...) – A dallamokat lásd a következő oldalon.

1794-ből. Előbb az Urániában (III.), majd az Ódák I. kötetében jelent meg.

Csokonai 1795-ös kéziratán (EK) „A feléledt Pásztor. 10. <Dal.> *Kettős Dal Notájánn igazítani.*"

Forrása G. H. A. Koch *An die Westwinde* című verse, amit 1791-ben Verseghy is lefordított *Thirzis' üzenettye* címmel.

A korban az egyik legnépszerűbb darab lehetett. Nemcsak számtalan másolata keletkezett, de mint nótautalással is lépten-nyomon találkozunk vele.

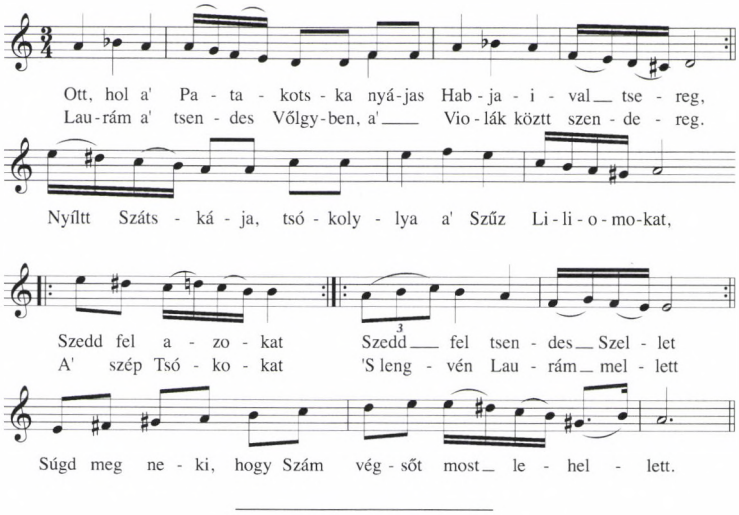
103 Mindkétszer halotti énekek nótajelzéseként lejegyezve. *Óh szomorú sorsa a' nagy Mindennek / Hasznain Úrrá tétetett Embernek...* (6.) illetve *Óh hogy nem szégyenl az Ember kérkedni / [?] szerentséjébe kevéjkedni...* (47.)

104 Az énekeskönyv dallamjegyzékében található dallamot (itt Csokonai versének csak a kezdősora van meg a melódia fölött) a kézirat az *Oh szomorú sorsa a nagy Mindennek / Hasznain Úrrá tétetett Embernek...* (338. sz. 336.) kezdetű halotti énekhez utalja.

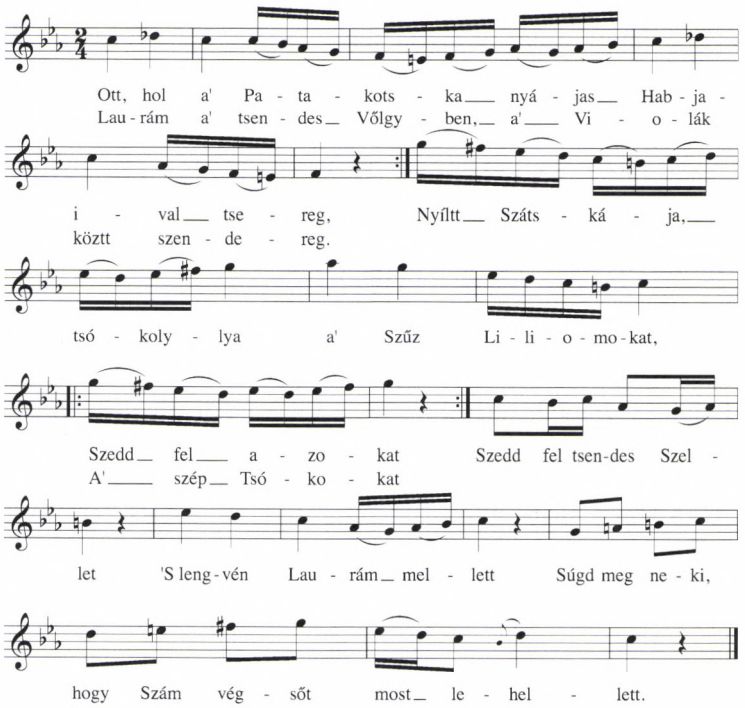
105 *Komor szemmel nézi a sors...* kezdetű szöveggel.

106 A kotta kéziratos másolatát Domokos Máriának köszönöm.

a



h



Dallamát *A' korán megtisztelt virtus* III. énekeként (*Rekesszük mindnyájunkat…*) 3/4-ben, „Lengyel" felírással maga Csokonai jegyezte le. A 3/4-es lengyel azonban az *Ott hol a patakotska…* slágerdallamaként hamarosan „tipikus" 2/4-es verbunkossá (magyarrá) változott – a szöveg szimultaneitását kihasználva ugyanis 2/4-ben kezdték értelmezni a dallamot (például Tóth István, Arany János). Mindkét értelmezés más verselési rendszert emel ki, és mást lebegtet. A szöveg

prozódiája annyira variábilis, hogy nincs „jobb" megoldás. Az 1808-as Melodiárium (*d* forrás) primitív ritmusjelzése például még 3/4-es lüktetést sugall, sőt bár Almási hangról hangra ugyanazt a dallamot írta le 2/4-ben, mint Arany, Arany János szünetek beiktatásával olyan szótagokat tett hangsúlyossá, amelyeket Almási felütéssel még súlytalannak hagyott. Ez ismét arra figyelmeztet bennünket, hogy az elit műzenétől eltekintve tulajdonképen még a 18–19. század fordulóján sem gondolkodhatunk rögzített dallamokban. A zene valóban „élő" volt: egy dallam ritmusa, lüktetése rendkívül könnyen változott, és általában a mindenkori befogadók és használók kulturális közegétől, hagyományrendszerétől, és értelmezésétől függött.

A KK (III/281.) Kodály–Gyulai alapján Arany János és Tóth István dallamát közli, de nem írja, hogy miből merít, Tóth István nevét pedig egyáltalán nem említi (a jegyzetekben sem). Arany dallamánál nem teszi ki az ismétlés utáni előjegyzést (3♭), Tóthnál pedig a 8. ütemben elhagyja a módosítójelet (f^2 helyett *fisz*^{2} van), és a hangszeres közjáték alá az előző két sort megismételve szöveget ír.

Alább a Csokonai autográf alapján 3/4-ben, majd a *Különbféle muzsikai darabok*ból 2/4-ben közöljük az éneket.

Lelőhelye:

a) Csokonai autográf (1794) – OSZK Oct. Hung. 512, 10^v (A' korán megtisztelt virtus III. éneke)

b) Csokonai autográf – MTAKK K 672/I. 32^v[107]

c) Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – 180. (basszus; csak sorkezdettel)

d) Melodiárium (1808 k.) – 4. (tenor, concantus; halotti ének nótautalásaként lejegyezve)[108]

e) Sebestyén Gábor jegyzetkönyve (1810–11) – 35^r (négyszólamú kóruspartitúra; csak sorkezdettel)

f) Halotti Énekek (1813) – 42. és 44. dallam, és a 36. ének előtt; 34. (halotti ének nótautalásaként)[109]

g) Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – 90^r (tenor, discant; sorkezdettel); 90^v (tenor; sorkezdettel)

h) Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készitve (1828) – 51. (csak sorkezdet a kotta fölött)

i) Melodiárium (1829 k.) – 38. (discant)

j) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 119. 14. sz.

---

107 A melodiáriumok szokásos módja szerint, ritmus, előjegyzés, ütemmutató nélkül lejegyezve.

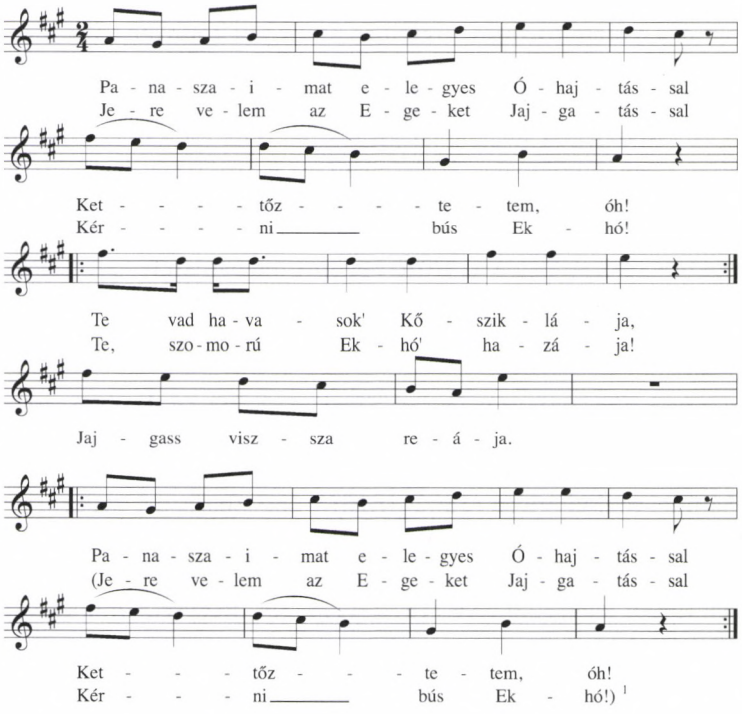
108 A *Tanúld a' Nagyok esetéből por szülte halandó / Hogy az élet legfényesebb bóldogsága is mulandó* ... kezdetű halotti ének fölött.

109 Bár a dallamot a szövegek előtti „dallamjegyzékben" háromszor is rögzítették, a kézirat Csokonai szövegét nem tartalmazza. Az alábbi szövegek előtt áll az *Ott hol a patakotska* ad notam jelzése: *Isten élet halál Úra tekints alá ez hejre / nézd mint gyász s bánat tódúlt minden polgári mellyre...* (36. sz. 34.), *Hát lelkem illy hamar viszsza térsz az Úrhoz a mennybe/ Hogy nyógotó kebelében viszont újra meny be...* (79. sz. 68.), *Tanúld a nagyok esetiből por szülte halandó / Hogy az élet leg fényesbb Boldogsága is mulandó...* (343. sz. 340.)

k) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/4. sz. 3.
l) Almási Sámuel: Magyart Dalnok (1870 k.) – II/191. sz.
m) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – II/5. sz.

24. Az Ekhóhoz

(Panaszaimat elegyes Óhajtással / Kettőztetem, óh...)



[1] Az utolsó két sor ismétlése Aranynál elmarad, de egyébként az összes többi forrás hozza (Da Capo formában).

1793-ból. Nagy Gábor 1796-os másolatán *Nóta* jelzés. Csokonai 1795-ös címjegyzékén (EK): „Az Ekhóhoz. *Ode. A' rövid syllabákat kihányni.*"

A költő a „rövid syllabákat kihányva" előbb a *Diétai Magyar Múzsá*ban jelentette meg, majd az *Ódák* kötetébe vette fel. Kéziratban inkább az első változat terjedt, a melodiáriumok szinte mindig *Panaszaimat elegyes (s)óhajtással* nótajelzést adnak *Panaszaimat óhajtással* helyett. Érdekes, hogy ebben az esetben a megrövidült szótagszám nem zavarta az eredeti dallam terjedését (mindenütt ugyanaz a dallam) – a hiányzó szótagokat hajlítással pótolták (lásd Tóth Istvánnál), de az is előfordult, hogy a kétféle szövegváltozatot kontaminálták (lásd Arany Jánosnál).

A KK (II/183.) Tóth István dallamát közli, de forrásaként Kodály–Gyulait jelöli meg, ami igen megtévesztő (Kodály ugyanis Arany János népdalgyűjteményének jegyzetében Tóth István dallamát is hozza).

Mi most Arany Jánostól vesszük a dallamot, de nem az általa kontaminált szövegváltozattal, hanem a *Diétai Magyar Múzsá*ban megjelent első kidolgozás nyomán.

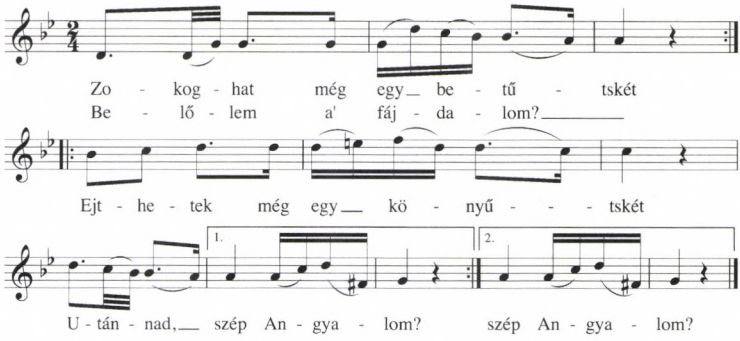
Lelőhelye:
a) Fejér–Göntzy-melodiárium (1802) – 72.
b) Szentgyörgyi István-énekeskönyv (19. sz. eleje) – 44. (csak sorkezdet a dallam fölött)
c) Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – 89^{v} (a dallamnak csak az első sora; sorkezdettel)
d) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/117. sz. 126.
e) *Arany János népdalgyűjteménye* (1874) – II/2. sz.

25. [Falataimat elegyes bor hajtással...]

(Falataimat elegyes bor hajtással / Kettőztetem oh...)
1794-ből. Az Ekhóhoz paródiája.
Dallamjelzése szerint *Aria. Panaszaimat elegy.*[110]
A szöveg tehát *Az Ekhóhoz* dallamára született (lásd a 24. dallamot).
Szövegét lásd KK III/114.

26. Az utolsó Szerentsétlenség

(Zokoghat még egy betűtskét / Belőlem a' fájdalom...)



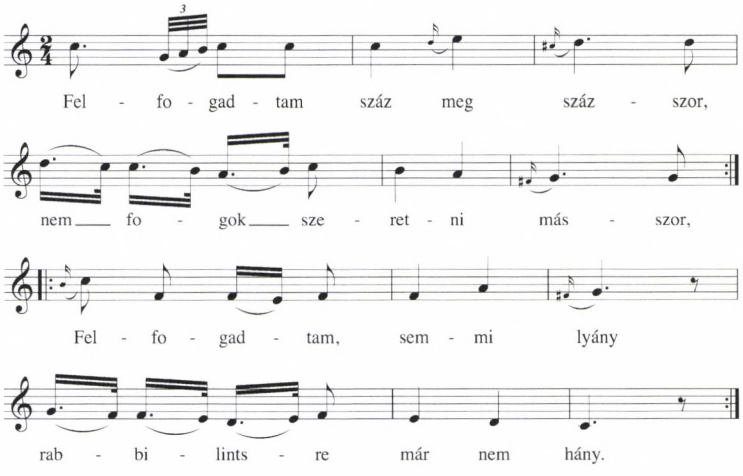
1802–1803-ból. Bürger *Elegie*-jének szabad fordítása, a Lilla Dalok III. kötetébe került.
A melodiáriumok közkedvelt darabja, gyakran *nota* utalással lejegyezve.
Minden melodiárium ugyanazt a dallamot variálja, de Tóth István szövegelhelyezése elüt a többiekétől, ezért ebben a tekintetben ezt semmiképp sem tarthatjuk autentikusnak. Az, hogy Tóth István 3/4-ben rögzítette a mások által (Almási, Mindszenty, Bartalus stb.) 2/4-ben leírt melódiát ismét a prozódiával való játékra hívja fel a figyelmet.
Mivel a KK (V/863.) Tóth Istvántól veszi a dallamot, mi itt (a szövegelhelyezés és az eltérő prozódiák esetleges összehasonlítása miatt) a *Magyar áriák fortepianóra B. A.* című forrásból közöljük az éneket.

110 Sarkadi Nagy Zsigmond Gyűjtemény (1810) – A Tiszántúli Református Egyházkerület Lelkészképző Intézeti Szemináriumának Könyvtára. 926. b. (Debrecen)

Lelőhelye:
a) Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – 91. (basszus)
b) Pataki énekkar dallamtára (1817–1828) – 45. (hatszólamú kóruspartitúra; csak sorkezdet fölötte)
c) *Magyar áriák fortepianóra B. A.* (1819) – 136. 3. sz.[111]
d) Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – 70[v] (csak sorkezdet a dallam fölött)
e) Melodiárium (1829 k.) – 49. (discant)
f) Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény (1832) – 54. sz.
g) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/5. sz. 4.
h) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/19. sz.

27. Az Emberiség 's a' Szeretet

(Felfogadtam száz-meg-százszor...)



Első változata *Bolond a' ki nem szeret* címmel 1797-ből származik, ez a második változat 1798–1799-ben keletkezhetett. Csokonai 1802-es kéziratjegyzékén (ÚK) *Oda*. Az *Ódák* II. könyvében jelent meg.

Számtalan kéziratos másolatban *nota* jelzéssel szerepel.

Tóth István (84–85. 102.) és Bartalus István (Magyar Orhpeus, 134–137.) Spech János későbbi megzenésítését is lejegyezte. Tóth István Spech János feldolgozása mellett a 143. oldalon (II. 224. sz.) egy másik ismeretlen dallamot is közöl. Ezekenkívül minden forrás a Márton Józsefnél megjelent dallamot rögzítette, különbözőféleképpen romlott, variálódott formákban (valószínűleg az orális terjedés miatt).

A KK (IV/645.) azt írja, hogy Márton alapján adja a dallamot, majd közli a Tóth Istvánból vett Spech János-féle megzenésítést. Ráadásul a szöveg első strófájá-

111 Kiadta Tari: *Különbféle...* i. m. 36.

nál befejezi a darabot (*második fokon* zár!), így a végigkomponált dalnak körülbelül egyötödét adja (Spech a 13 strófából ötöt, az 1. és 2.-at, a 6.-at és a 10–11.-et zenésítette meg).

Fent (szemközt) Márton József dallamát közöljük.

Lelőhelye:

a) *Márton József* 3. (1813)
b) Álmosdi gyűjtemény (1812) – 67[r112]
c) Pozsonyi Révay Levéltár (1810/20-as évek körül) – II. doboz, H-58, 10[v]-11[r113]
d) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/224. sz. 143.; 102. 84–85. (Spech János)
e) Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény (1832) – 26. sz.
f) Mátray Gábor: A magyar népdalok egyetemes gyűjteménye (1852) – I/23. sz.
g) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – II/40. sz.
h) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 73. (Márton József kiadásából); 134–137. (Spech János)
i) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII. (1896) – 29. sz.
j) Limbay Elemér: Magyar Daltár (1883) – 681. sz.

28. Jövendölés az első Oskoláról, *A' Somogyban*

(Hát Múzsáknak szenteltt / Kies Tartomány...) – A dallamot lásd a következő oldalon.

1799-ből, a csurgói református gimnázium megnyitására készült alkalmi vers, az *Ódák* I. kötetében jelent meg.

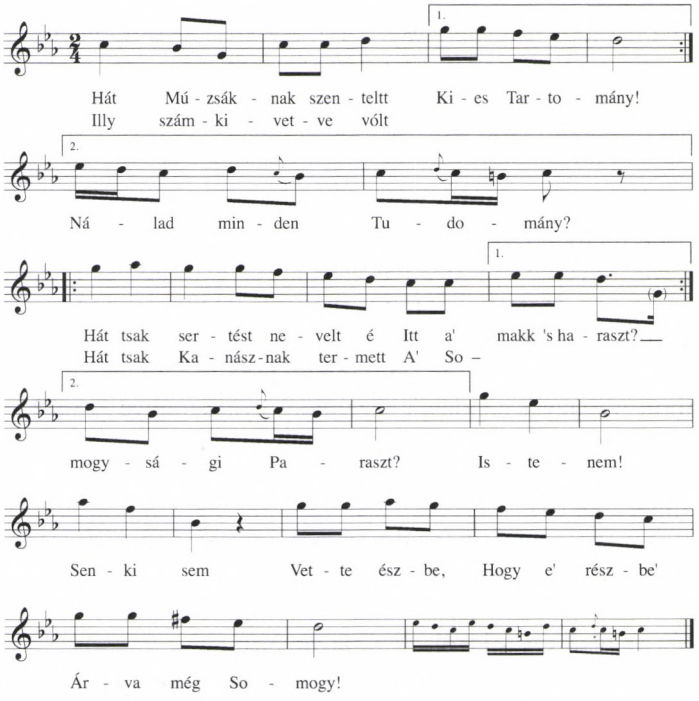
Az 1802-i ÚK-n *Somogyi Nóta* címmel szerepel, az Mfj-n egyrészt ugyanezzel a címmel az *Ódák* csoportjában, másrészt az *Alkalmatosságra valók* közt *Somogy Vármegyei Nota*ként van jelen.

Az énekgyűjteményekben mindenütt *Nóta* jelzéssel olvasható, de a dallamot csak Tóth István őrizte meg (nyilván olyan népszerű és közismert volt, hogy nem volt szükséges lejegyezni).

A Tóth Istvánnál lévő dallam tulajdonképpen *Czinka Panna nótájának* és a *Rákóczi nótá*nak a kontaminálása. A dallam majdnem végig Czinka Panna nótáját veszi, csak az utolsó 2+2 ütem („Árva *még Somogy*" + hangszeres zárlat) idézi a Rákóczi nótát, illetve még a közbülső *Istenem! Senki sem* rész (két ütem) is valószínűleg Tóth István betoldása (feltűnően szervetlen, és eredendően egyik hangszeres darabnak sem része). A 18. század végén népszerű Czinka Panna (1732–1772) somogyi származású „szép cigánynő" nótája valóban akár Somogyi Nótaként is ismert lehetett a korabeli közönség előtt. A dallam énekes és hangsze-

112 A gyűjtemény Stoll bibliográfiában megadott 1812-es „keletkezési" idejét pontosítanunk kell, hiszen a Csokonai-dalt nyilvánvalóan az 1813-as Márton József-féle kiadásból másolták bele. A kézirat datálása az 59[r] oldalon olvasható bejegyzésre támaszkodik („Álmosd, Jun. 18. d. 1812."), a Csokonai-kotta viszont az utolsó lapon (67[r]) található. A kötet tehát (a korabeli gyakorlatnak megfelelően) több évig „készült", és a Csokonai-dal alapján nyilvánvaló, hogy még 1813-ban is írtak bele.

113 Štátny archív v Bratislave (ŠVH SSR), Révay-család, Kéziratok és nyomtatványok gyűjteménye, Zeneművek. Az adatot, és jegyzeteit Domokos Mária bocsátotta rendelkezésemre.



res változatait lásd Major Ervin tanulmányában,[114] illetve tipikus hangszeres formáját a *Galántai táncok* 1. és 12. darabjának részeként.[115]

A KK (IV/820.) helyesen közli Tóth István dallamát, fent mi is ezt adjuk.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/91. sz. 51.

29. Habozás

(Itt hagynám én ezt a' Várost, ha lehetne...) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

A *Szerelmes Bútsúvétel* Lilla Dalokbeli változata. Ősszövege 1794-ből származik.

A költő 1795-ös kéziratleltárán (EK): „Szerelmes Bútsúvétel. *Kettős Dal.*" Az 1802-es ÚK-n „Itt hagynám én ezt a' Várost. – *Oda*".

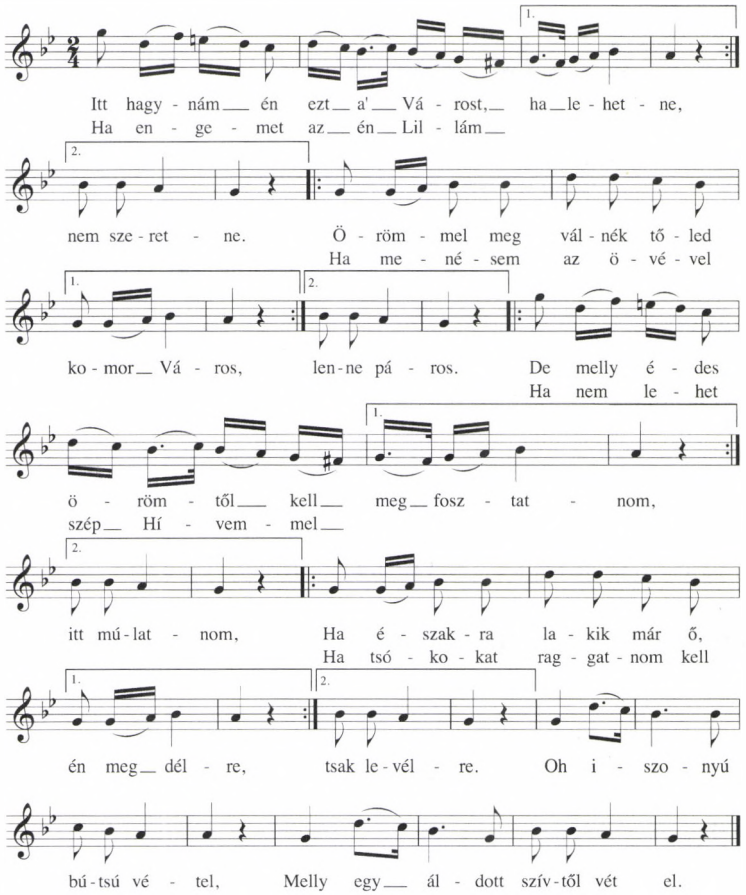
Kettős dal jelzése Metastasio, illetve a zenés pásztoridillek hatását mutatja. A *Szerelmes Bútsúvétel* antik pásztorneveit (Melitesz és Rozália) itt már Vitézre és Lillára cserélte a költő.

Népszerűsége folytán számos folklorizálódott változata keletkezett, Erdélyi János 1846-os gyűjteményében is szerepel egyik változata. Kezdősorával már 1805-ben (Debreczeni P. Dániel gyűjteménye)[116] nótajelzésként találkozunk.

114 Major Ervin: „Népdal és verbunkos. (Adalékok néhány verbunkos-dallamunk népdal-eredetéhez)." In: *Zenetudományi Tanulmányok I.* (Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára.) Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 221–240. A dallamokat lásd 228–229.

115 In: *Hungarian Dances 1784–1810.* (Musicalia Danubiana 7.) Szerk. Papp Géza, Budapest: 1986, 180. 190–191.)

116 Az 58. számú *Oh fekete vérű szívbéli keresztek...* kezdetű dal előtt. (Kézirat, magántulajdonban, 114.)



A KK (III/326–327.) a *Szerelmes Búcsúvétel* jegyzetében közli az egyedül Tóth Istvánnál fennmaradt dallamot, bár a kézirat a *Habozás* szövegét tartalmazza.

A dallam hangszeres változatát lásd a *34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre* 20. darabjaként. (In: Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: 1978, 33.)

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/93. sz. 52.

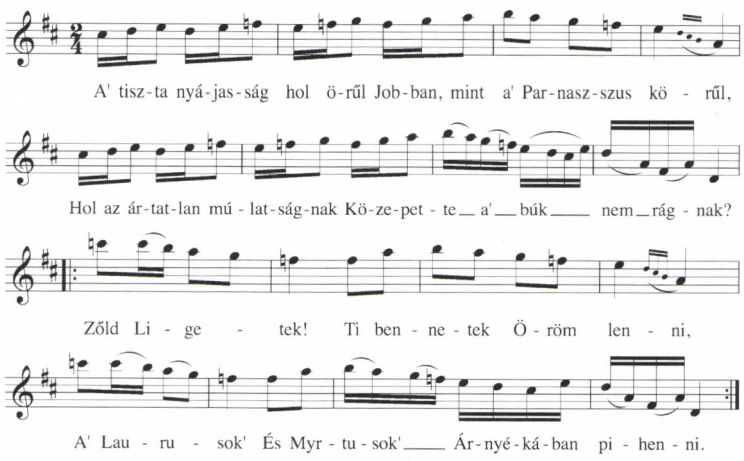
30. Víg élet a' Parnasszuson

(*A' tiszta nyájasság hol örül /Jobban, mint a' Parnasszus körül...*) – A dallamot lásd a következő oldalon.

Eredetileg a *Tempefői* dalbetéte volt (1793, I. felvonás 1. jelenés). Később Csokonai az első versszakot lehagyva, önálló darabként az *Ódák I. könyvé*be is fölvette.

A dal Tempefői és Rosália közös alkotása, amelyet a pár a színdarab közben, a nézők előtt talál ki egy klavír mellett.

Első strófáját (*A' ki nem vólt soha Poéta...*) a hódmezővásárhelyi Kiss Pál-énekeskönyv (1807) *Nota* megjelöléssel önálló dalszövegként őrizte meg.



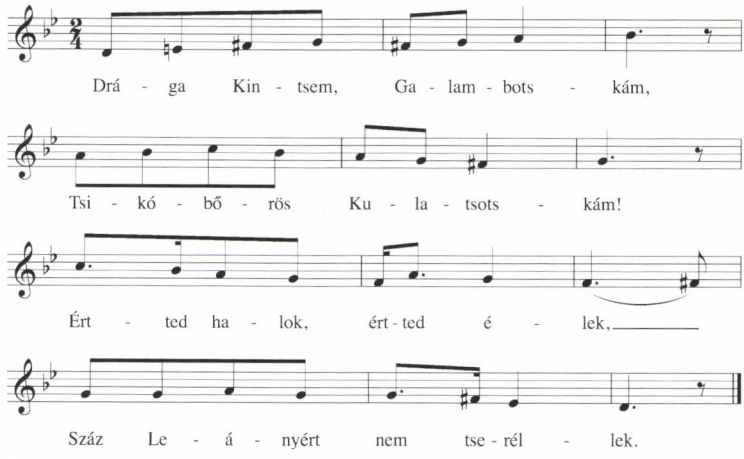
A KK (II/310) is közli Tóth István dallamát, fent mi is ezt adjuk.
Lelőhelye:
a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/215. sz. 140.

III.) Az alkalmi költészet darabjai

Bordalok

31. Szerelemdal a' tsikóbőrös Kulatshoz

(Drága Kintsem, Galambotskám, / Tsikóbőrös Kulatsotskám...)



1802-ből, az Ódákban jelent meg.
A kéziratos másolatokon szinte mindenütt ott a *nota* utalás.
Rendkívül népszerű bordal volt, olyannyira, hogy „a' Magyar Dallba szeretett Franciák" még Párizsban is énekelték.[117] Ponyván és kalendáriumokban is terjedt.

117 Domby Márton: *Csokonay V. Mihály élete 's Némely még eddig ki nem adott munkái.* Pest: 1817, 59.

A forrásokban háromféle dallammal találkozunk, de a népi emlékezet[118] és a dallam elterjedése alapján valószínűsíthetjük, hogy Csokonai a *Csikóbőrös kulacsot* ugyanarra a dallamra írta, mint a *Siralmat* (lásd a 44. szám alatt). Ezt hozza az *a), b),*[119] *c), e), g)* és *j)* forrás. A másik dallam Almásinál, illetve az ő nyomán Bartalusnál található – *f), h), i)* források –, a harmadikat pedig Tóth István adja *(d)*.

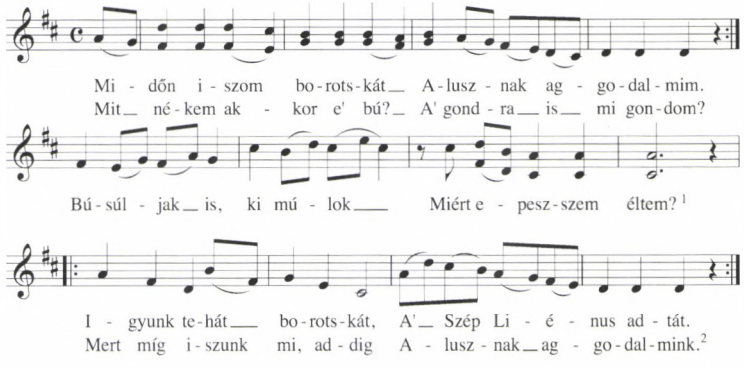
A KK (V/796.) azt írja, hogy az ÖÉ alapján közli, de az ÖÉ jegyzetéből a Mindszenty Dánielnél olvasható dallamot hozza (amelyet Bartha Dénes összehasonlítás végett közölt). Alább mi egy ettől kissé eltérő variánst adunk, Kiss Dénes gyűjteményéből.

Lelőhelye:

a) Horváth Ádám: ÖÉ (1813) – 139/b
b) Kottás énekeskönyv (19. sz. eleje) – 6. sz.
c) Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény (1832) – 15. sz.
d) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/100. sz. 56.
e) Kiss Dénes: Népdalok 1. (1844) – 194. sz.
f) Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény IV–V. (1860–1870 k.) – 118. 145. sz.
g) Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai (1865) – 67. sz.
h) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/77. sz. 102.
i) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII. (1896) – 168. sz.
j) Limbay Elemér: Magyar Daltár (1883) – 1050. sz.

32. [Midőn iszom borotskát...]

(Midőn iszom borotskát / Alusznak aggodalmim...)



[1] A 8. ütem alatt görögül is több szótag van.
[2] A 3. sor ismétlőjele lemaradt a kéziratban.

118 Népzenei Típusrend: 18.203.0/0
119 Ez erősen variálódott formája az előbbinek.

Szabad Anakreón-fordítás, amelyet 1801 táján készíthetett Csokonai, amikor a Gail szerkesztette párizsi Anakreon-kiadást megismerte. Az 1802-es ÚK-n kezdősorával fordul elő, kötetbe nem vette fel, de később átdolgozta, és *A' Búkergető* címmel bekerült az Anakreoni Dalokba.

Csokonai lelkendezve írta a párizsi Anakreon-kiadásról, hogy a „legfejedelmibb [...] 's a' mi több az oda-való legnagyobb Muzsikusok által [Gosséc, Mehul, le Sueur, Cherubini – H. M.] a' Görög Textus Muzsikai Compositióra van véve. Vajha én, Hazánknak ollyan Componistájára találhatnék, a' ki egy Magyar Anákreontismust Muzsikára vévén, vélem, és Magyarimmal közelebbről tudná 's kívánná éreztetni a' Görög szabású Rhytmusoknak Mennyei hármóniáját!"[120]

Az autográf tisztázat szerint saját Anakreon-fordításait a párizsi mintájára szerette volna kiadni, ezért alkalmazta dallamhoz a készülő szöveget. Mivel a kotta (modern lejegyzéssel) és a szöveg is kalligrafikus írással készült, nyilvánvaló, hogy Csokonai ezt a darabot így (a párizsi kiadás mintájára) kiadásra készítette elő. A kéziratban (a francia kiadást utánozva) a kotta alatt az eredeti görög szöveg olvasható, a magyar csak ezután következik. A dallam szerzője (eredete) ez idáig ismeretlen.

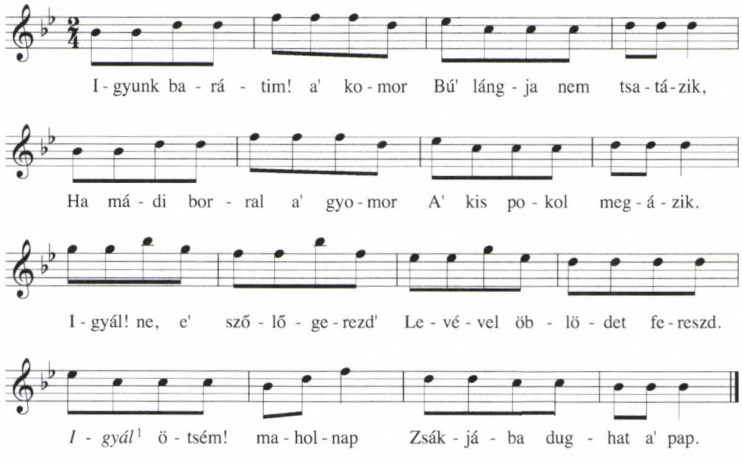
Sajnos a KK-ban (V/453.) lévő kotta használhatatlan, hiszen a szopránkulcsot egyszerűen G-kulcsra cserélték, a 2♯ előjegyzést lehagyták, és az utolsó dallamsort nem közölték, a szövegelhelyezés pedig teljesen értelmetlen. Mi most a dallam alá a görög szöveg helyett természetesen Csokonai versét illesztjük.

Lelőhelye:

a) Csokonai autográf – MTAKK K 668. 23^{v}–24^{r}

33. Miért ne innánk?

(Igyunk barátim! a' komor / Bú' lángja nem tsatázik...)



120 Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). In: Csokonai: *Tanulmányok*, 91.

Első változata 1793-ban, a végleges 1796-ban keletkezhetett. Először a *Diétai Magyar Múzsá*ban, majd az *Ódák* I. könyvében jelent meg.

A költő 1795-ös címjegyzékén (EK) *Dal. Nota* jelöléssel szerepel, az Mfj-n az *Ódák* között találjuk.

Igen népszerű bordal volt, így számtalan másolata keletkezett. Ezeken a cím helyett legtöbbször csak *Nota* feliratot találunk.

A kéziratok Tóth István kivételével mind ugyanazzal a dallammal rögzítették a szöveget, valószínű tehát, hogy a két dallam közül a Kiss Dénesnél, Arany Jánosnál és Almásinál (ez utóbbi az előző kettőnek variánsa, Bartalusnál is ez szerepel, hiszen tőle másolta) található dallam volt Csokonai mintája, amely ivónótaként a népi emlékezetben is sokféle szöveggel megmaradt (Például *Elment Szent Péter Rómába...*).[121] Ez a dallam egyébként Faludi Ferenc egyik közkedvelt versével, a *Fillis nyugszik méjj álmában...* (92. sz. 122.) kezdetűvel Tóth Istvánnál is megtalálható. A dallam eredetéről, korabeli egyéb forrásairól és szövegváltozatairól lásd Bartha, 152. sz. (227–229.) és ÖÉ 515–516.

A KK (II/723.) Tóth István dallamát közli, aki tulajdonképpen a *Békaegérhartz* nyitóstrófájának dallamával hozza (kisebb eltérésekkel) az *Igyunk barátimot*.

Fentebb Kiss Dénes lejegyzését közöljük, de hangsúlyoznunk kell, hogy a korabeli gyakorlat szerint (amit itt Arany János gyűjteménye is igazol) az egyenletes nyolcadokat bizonyára a szöveghez alkalmazkodó ritmusban (kis éles, kis nyújtott) énekelték.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/92. sz. 52.
b) Kiss Dénes: Népdalok 2. (1844) – 4^{v}, 56. sz.
c) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/56. sz.
d) Bartalus István: Kéziratos dalgyűjtemény (1880 k.) – I/373. sz.
e) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – II/4. sz.

34. Bakhushoz

(Évoé! / Bakhe, éván, évoé!...) – A dallamot lásd a következő oldalon.

1801-ből, az *Ódák* I. kötetében jelent meg.

Az 1802-i ÚK-n mint *Dithyrambus. – Oda.* szerepel.

Igen népszerű bordal volt, a másolások során számos folklorizálódott szövegváltozata született.

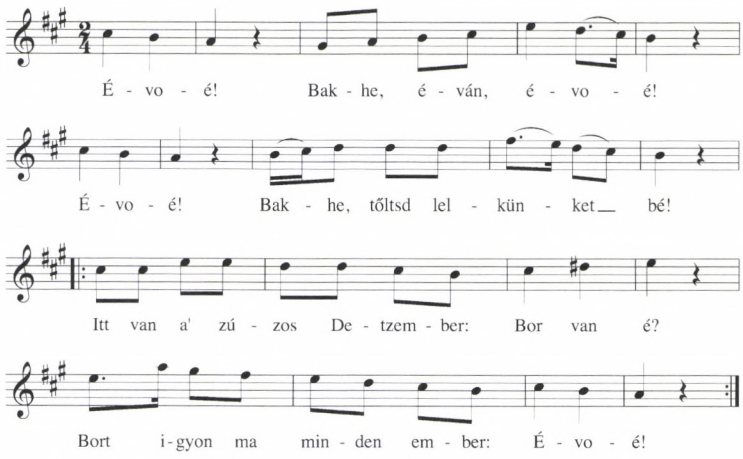
Mivel a három forrás dallama erősen eltérő variánsa egymásnak, és a KK-ban (IV/624.) Tóth Istváné szerepel, mi most itt a Bartalusnál található dallamot közöljük.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/10. sz. 7.
b) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/76. sz.[122]
c) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII. (1896) – 167. sz.

121 Népzenei Típusrend: 15039.0/0

122 A dallam első fele teljesen egyezik a Bartalusnál lévővel, második fele azonban annak erősen eltérő variánsa.



Köszöntők

35. Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz

(III. Ének: *Élj vígan nagy Lélek! érdemeddel...*)

Az *Alkalmatosságra írt versek* között található, melyet a költő akkor írt, „Midőn 1794-ben a' külső országi Akadémiákról mint meghívott Professor [ti. Budai Ésaiás] lejött."

A kantáta három énekből áll, nótautalása csak a harmadiknak maradt.

Eszerint a *Daphnis Hajnalkor* (*Szép hajnal emeld fel...*) dallamára íródott. Formája teljesen egyezik azzal. A dallam lelőhelyeit lásd a 3. szám alatt.

A szöveget lásd KK III/109.

36. T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz

(*Sóhajtott Göttinga felé a Tempe és Helikon...*)

1794-ből.

Az *Örömversek* kantátaszerű előadásra szánt párja.

Egyik nem saját kezű tisztázatán ez áll: „Más Versek mellyekkel meg tiszteltetett T. T. Budai Ésaiás Professor Úr mikor akadámiákról le-jött az akkori Poetáktol. Csokonai Mihály P[ublius] P[raeceptor] alatt. ad notam *ott hol a patakotska.*"

Formája az imént említettel egyezik.

A' feléledt Pásztor dallamnak jegyzeteit lásd a 23. szám alatt.

Szövegét lásd KK III/110.

37. Hunyadi Ferentzhez

Autográf kézirata csak a nótautalásokat tartalmazza (a dallamokat nem). Csokonai a Hunyadi Ferenc superintendens névnapjára írt (1794. dec. 3.) kantáta énekeit, ami öt énekből és egy elmondott beszédből áll, a köszöntéskor diákjaival el is énekeltette. A nótajelzést a nyomtatványon is megtartva a kantátát 1805-ben, az *Alkalmatosságra írt Versek*ben adta ki.

Kéziratos másolatokban csak az Énekek szövege terjedt. A szövegeket lásd KK III/114–115. és 118.

A nótautalások szerint az énekek az alábbi dallamokra íródtak:

I. Ének: *Ábrahámnak nagy jóságú Istene...* – a 79. zsoltár *(Öröködbe Uram! Pogányok jöttek...)* nótájára

II. Ének: *Szent öröm fohászkodik Jéruzsálemnek ligetén...* – Az *Ott hol a' patakotska...* (A' feléledt Pásztor) nótájára.

III. Ének: *Vígadj, szűz Helikon!...* – A *Szép Hajnal! emeld fel...* (Dafnis Hajnalkor) nótájára.

IV Ének: *Ha valaha lefoly az a' gyászos óra...* – *Panaszaimat elegyes óhajtással...* (Az Ekhóhoz) nótájára.

V. Ének: *Isten légy e' Főpapoddal...* – a 84. zsoltár (*Oh, Seregek Istene...*) nótájára.

38. [Élj vigan érdemeddel...]

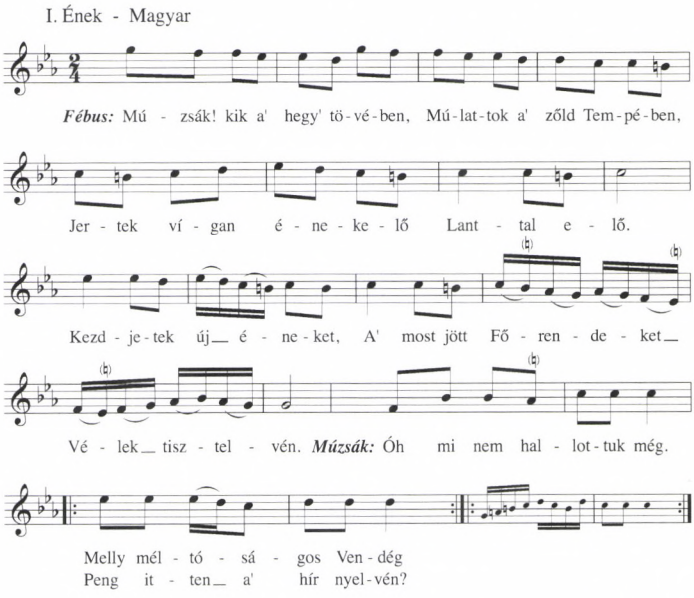
(Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karjain...)

1794 elejéről.

Alkalmi vers valamelyik professzor vagy egyházi személy köszöntésére. Nótajelzése szerint[123] Csokonai *A' feléledt Pásztor* dallamára (*Ott hol a' Patakotska...*) írta. Formájában is azt követi.

Szövegét lásd KK III/17.

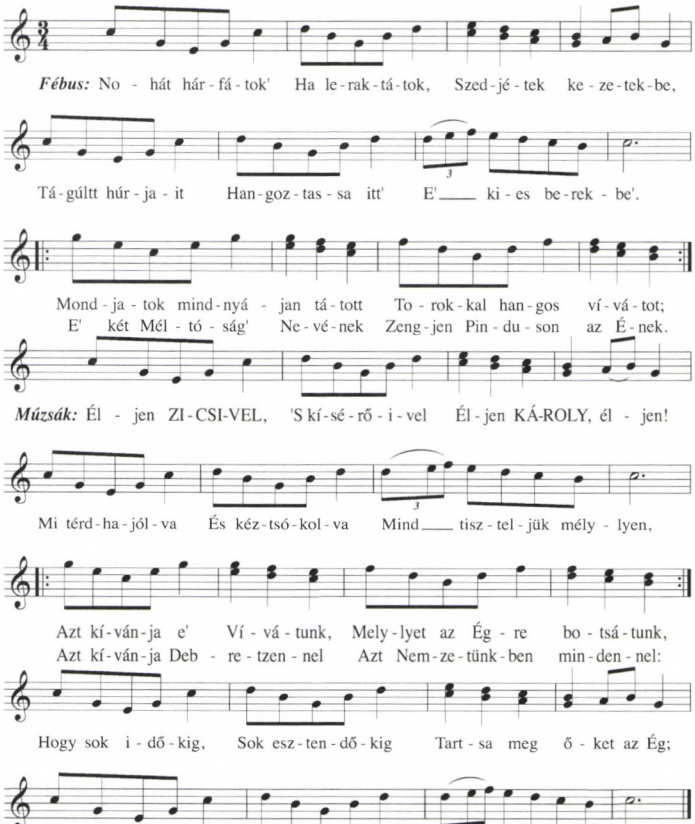
39. A' korán megtisztelt virtus



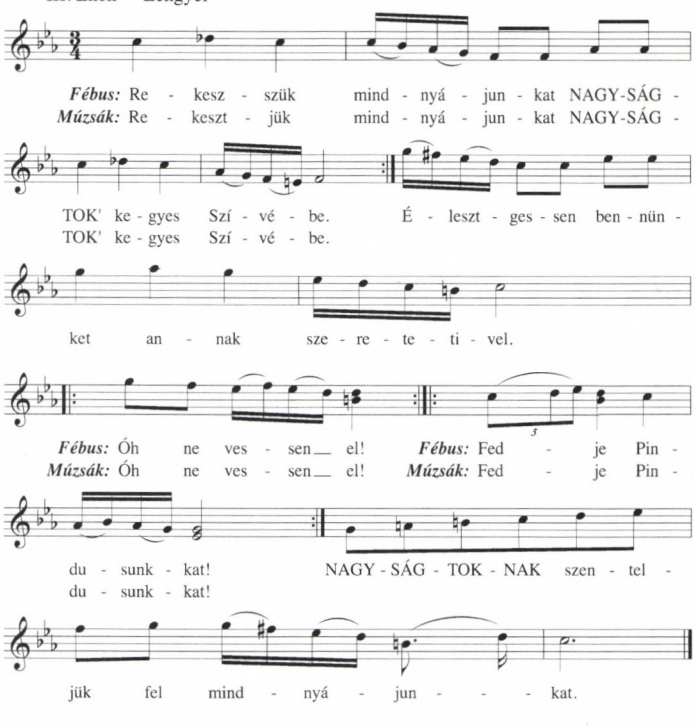
(A dallam folytatását lásd a következő oldalon)

123 Sarkadi Nagy Zsigmond Gyűjtemény (1810) – A Tiszántúli Református Egyházkerület Lelkészképző Intézeti Szemináriumának Könyvtára (Debrecen) 926. b. 139.

II. Ének - Menuetto



III. Ének - Lengyel



1794. július 5-ére, a Szatmár megyei főispán beiktatására készült kantáta. Saját kezű kalligrafikus tisztázatán a dallamok is rajta vannak (OSZK Oct. Hung. 512. 8v–10v).

A kantáta ősszövege *Gróf Károly Jó'sef Úrnak* címmel készült (ebben az énekek szövege a Múzsák és Fébus folyamatos párbeszédeként olvasható, azaz még nincsenek elkülönítve egymástól), ezt dolgozta át az *Alkalmatosságra írt versek*be való kiadásra. A kantátában az énekek közrefogják az elmondott beszédet (I–II. ének – beszéd – III. ének).

A III. ének (*Rekesszük mindnyájunkat...*) dallama ismét arra hívja fel a figyelmet, hogy a korban a ritmusrendszer mennyire variábilis volt, milyen könnyen változott a befogadók és használók kulturális közegétől, hagyományrendszerétől, értelmezésétől függően. A 3/4-es lengyel ugyanis az *Ott hol a patakotska...* slágerdallama, amit később a szöveg szimultaneitását kihasználva mindenki 2/4-ben értelmezett (például Tóth István, Arany János), „tipikus" verbunkossá (magyarrá) változtatva a lengyel dallamot.

A KK (III/37–40.) a dallamokat jól, de rossz szövegelhelyezéssel, és az eredetihez képest más hangnembe transzponálva (I. ének: c-moll < a-moll, II. ének: C-dúr < A-dúr, III. ének: c-moll < a-moll) közli. Fentebb ezt javítva adjuk az énekeket.

Dallamai az autográf kéziraton:

I. Ének: *Múzsák! kik a zőld Tempében...* – magyar

II. Ének: *Nohát hárfátok' / Ha leraktátok...* – menuetto

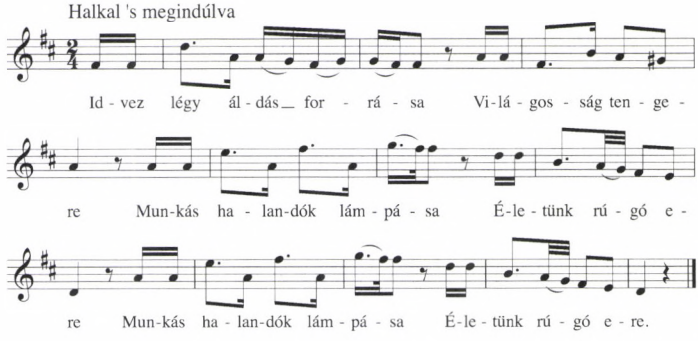
III. Ének: *Rekesszük mindnyájunkat NAGYSÁGTOK' kegyes Szívébe...* – lengyel

Lelőhelye:

a) OSZK Oct. Hung. 512. 8v–10v (autográf)

40. A' Nap' Innepe

(Idvez légy, áldás' forrása...)



1801-ből. 1801-ben a *Magyar Hírmondó*ban, majd 1805-ben az *Ódák*ban jelent meg. Festetics Györgyhöz szóló udvarló vers. Csokonai az Mfj-n az *Ódák* közé sorolta.

A kéziratos másolatokon gyakori a *nota* jelzés.

A források mind a Márton Józsefnél megjelent dallamot másolták át.

A KK (V/476.) Tóth Istvántól közli a dallamot az előjegyzés (a 2♯) elhagyásával, ami

azért sem autentikus, mert Tóth két-három helyen olyan felső tercet írt be, amelyik Mártonnál nem szerepel, és mivel a KK csak a felső szólamot közölte, természetesen a dallam is megváltozott. Mi tehát a Márton Józsefnél megjelent dallamot adjuk.

Lelőhelye:

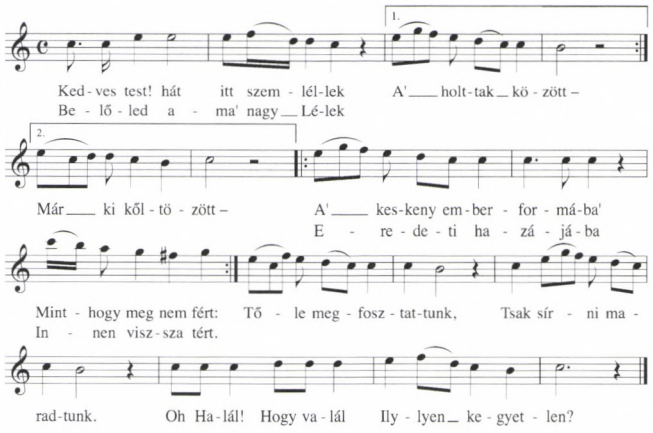
a) Márton József 3. (1813)
b) Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – 72[r] (csak sorkezdet a dallam fölött)
c) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 115. 5. sz.
d) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–43) – I/2. sz. 2.
e) Nagy Sándor: Gitárra való énekes darabok (1835) – 110. sz. 54[v]–55[r]
f) Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – 98[v]–99[r], 135. sz.
g) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/139. sz.
h) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 66.

Halotti búcsúztatók

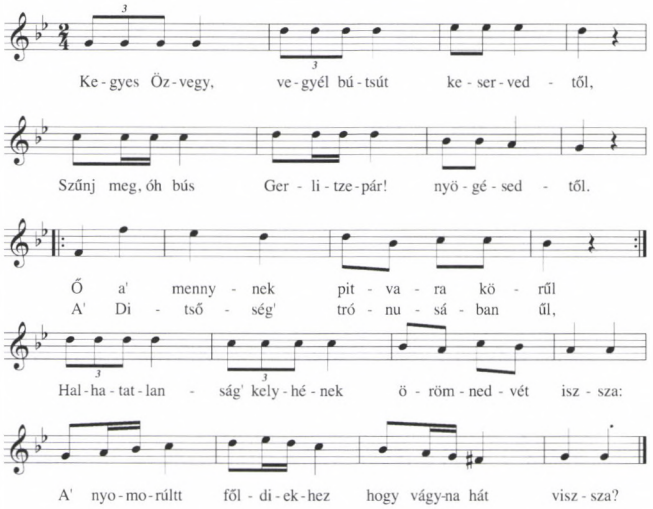
41. Czindery' sírja felett

(Kedves test! hát itt szemléllek...) – (Kegyes Özvegy vegyél bútsút keservedtől...)

I.



II.

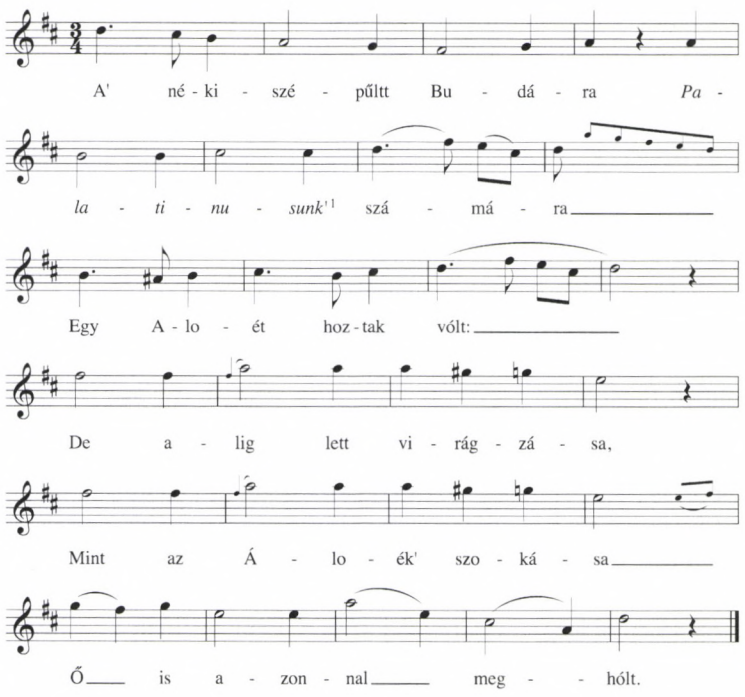


1798-ból, Czindery Pál halálára írt temetési búcsúztató.
Az 1802-i ÚK-n *Oda* jelölés. Az *Alkalmatosságra írt versek*ben jelent meg.
Bár a költő külön nem jelzi, a kantáta tulajdonképpen két (versformájában erősen eltérő) részből áll.
Az I. rész az özvegy kesergése (*Kedves test! hát itt szemléllek...*), ami után (II. rész) a Mennyeiek Karja (*Kedves Özvegy vegyél bútsút keservedtől...*) vigasztalja az árván maradt feleséget. Nemcsak a halottbúcsúztatás szokásos kerete, de a szcenizált forma is egyértelműen zenei fogantatásra utal.
Az I. rész dallama Tóth Istvánnál maradt fenn, a KK (IV/462–463.) ennek felső szólamát közli néhány hang- és ritmushibával (a 2. ütemben *fisz*^{2} helyett *f*^{2}, a 3.-ban viszont *f*^{2} helyett *fisz*^{2} van). De mivel ez valószínűleg nem a dallam, hanem annak felső terce (egyrészt így szinte végig a tonikai terc körül mozog, másrészt Tóth István a dallamot korántsem mindig a szopránba helyezte, amint ez például a *Siralom*nál a többi forrás alapján egyértelműsíthető), fentebb mi más olvasatban, szükség szerint az alt szólamot követve adjuk a dallamot.
A II. rész (*A' Mennyeiek' Karja)* formája pontosan megegyezik Horváth Ádám *A megpáratlanúlt pár* (ÖÉ 80. sz.) című versével, amely Horváth saját bevallása szerint „[...] néhai Czindery Pál remek musicus és mások felett derék német poéta kérésére *egy szomorú magyar áriára* íródott: s miként üti meg a mértéket? A próba megmutatja."[124] Mivel Csokonai a II. rész szövegét (a Czinderynek való tisztelettétel és az özvegy mecénásnak való megnyerése miatt) valószínűleg erre írta, fentebb a Horváth Ádámnál található dallamot Csokonai szövegével közöljük.[125]
Lelőhelye:
I. rész (*A' kesergő özvegy):*
a) Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – 125. 28. sz.
b) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/42. sz. 24.
II. rész (*A' Mennyeiek karja)* dallama:
a) Horváth Ádám: ÖÉ (1813) – 80. sz. 212. (A megpáratlanúlt pár...)

42. A' Palatinusné' halálára [I.]

(A' néki-szépűltt Budára / Nádorispányunk' számára...) – Dallama a következő oldalon.
Csokonai 1801-ben, József nádor feleségének halálára írta az epigrammát, amely az év szeptember 11-én a *Magyar Hírmondó*ban jelent meg. Az 1802-es Mfj-n előbb az *Ódák* közt, majd onnan törölve az *Epigrammák, Csiribirik, Inscriptiók, Mesék* között szerepel.
Bár több közel egykorú másolata is megjegyzi, hogy „Pesten, Nádor Ispánné halálára mondotta Csokonai Vitéz Mihály",[126] számtalan énekeskönyvben szerepel,

124 ÖÉ 546. A dallamra vonatkozó egyéb jegyzeteket lásd ugyanitt.
125 Mivel a prozódia szerint épp az eredetileg 6/8-os dallam páros lüktetésűvé való átalakulásának lehetünk a tanúi, a dallamot már 2//4-ben, de a szövegritmusnak megfelelően még több helyen triolába (hármas csoportokba) rendezve értelmeztük.
126 Például a Tóth Mihály-gyűjtemény (OSzK Oct. Hung. 1915. 51^r); Kármán Pál-gyűjtemény (Déri Múzeum K 86. 6^r); Borbély János-gyűjtemény (Debreceni Egyetemi Könyvtár Ms. 92/1. 36^r).



ami énekelt voltára utal. Valószínű, hogy maga Csokonai párosította utólag dallammal az epigrammát.

A KK (V/492) is közli az egyedül Tóth Istvánnál fennmaradt dallamot.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/101. sz. 124.

IV.) NÉPI DALLAMOK

43. Egy kesergő magyar

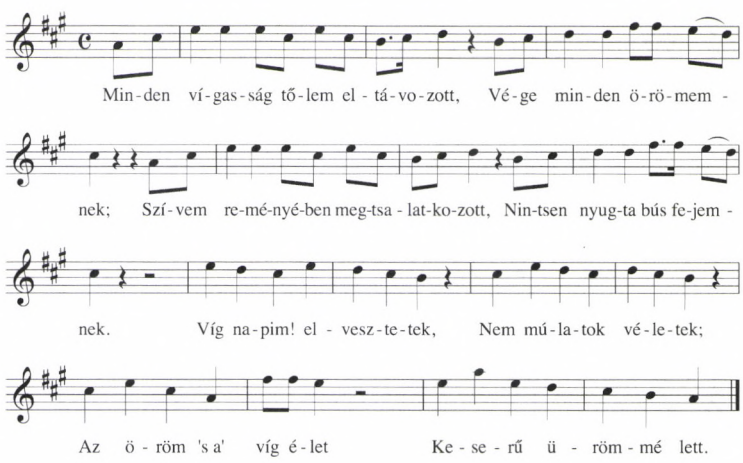
(Minden vígasság tőlem eltávozott...) – a' Mohátsi nótára – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

1791-ből. A *Diétai Magyar Múzsá*ban, majd az *Ódák* első kötetében jelent meg.

Az EK-n ez olvasható: „Egy kesergő Magyar. Ode. *Notáját ki tsinálni."* Az Mfj-n is az *Ódák* között szerepel.

A Kcsj-én a *No. 6 Mások írása* kötegben ez olvasható: „30. *A' Mohátsi Nótára".*

Csokonai tehát a korban igen ismert *Mohát, Mohát, Sebes vérontás hele...* kezdetű úgynevezett Mohátsi Nótára írta a verset. Formájában teljesen azt követi.



Bár a KK (II/274.) mohátsi nótaként a Tóth Istvánnál található dallamot közli,[127] az Spech János utólagos megzenésítése (A Magyar Orpheusban Bartalus István is ezt közölte, lásd 131–133.)[128]

Almási Sámuel viszont lejegyezte a Mohácsi nótát, és mivel közel két évszázad múlva Barsi Ernő ugyanezzel a dallammal és szöveggel egy szigetközi lakodalmon találkozott,[129] az Almásinál található dallamot autentikusnak tekinthetjük, azaz valószínűleg ez volt Csokonai mintája. A szövegstruktúra azonossága miatt az *Egy kesergő magyar* könnyen összeilleszthető a dallammal.

Az alább megjelölt források tehát nem Csokonai szövegét, hanem a *mohátsi nótáét* tartalmazzák, amit most a *Minden vígasság tőlem eltávozott…* szövegével párosítottunk.

Lelőhelye:

a) Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – 140. sz.
b) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870. k.) – I/143. sz.
c) Barsi Ernő 1976-os népdalgyűjtése[130]

44. Paraszt Dal

(Ama' fejér nyárfák alatt, / A' part felé…) – A dallamot lásd a következő oldalon.

1799-ből, az Ódákban jelent meg.

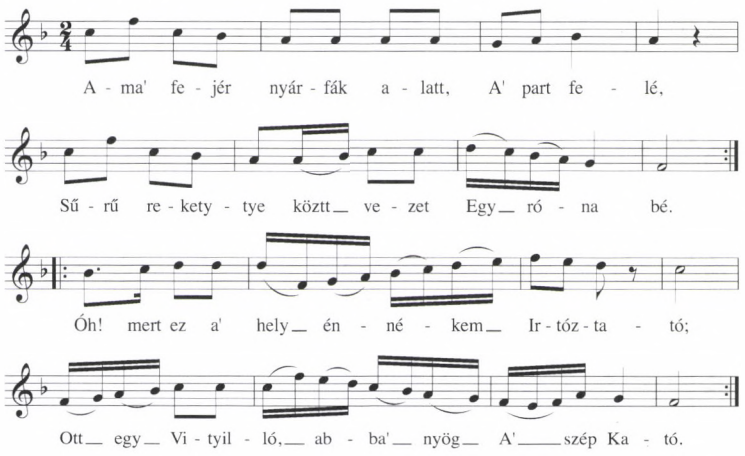
---

127 Tóth István: *Áriák és Dallok* (82–83.)

128 Bár Csokonai a szöveget, amint ezt a nótautalás jelzi, a Mohácsi nótára írta, a verbunkosdivat felerősödésével Spech János megzenésítése terjedt el. Tóth Istvánnál (Áriák és Dallok, 32.) és Bartalus Istvánnál (Magyar Orpheus, 131–133.) már ez szerepel. Az „igaz magyar" verbunkos ugyanazt az érzelmi töltetet hordozta, és ugyanazt a célt szolgálta, mint korábban a Mohácsi nóta. Mindezt csupán egy aktuálisabb, modernebb stílussal fejezték ki.

129 A Barsi Ernő által gyűjtött dallamra Kobzos Kiss Tamás hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

130 Lásd Barsi Ernő: „A Mohácsi vész históriája a régi szigetközi lakodalmakon." *Honismeret* 1978/5–6. 105–107.



Az 1802-i ÚK-n „A' Vityillo. *Paraszt Dal. Pastor.*"

Rendkívül népszerű volt, így számos folklorizálódott szövegváltozata keletkezett.

Tóth István egyik dallamának kivételével (Bartalus is ezt közölte a Magyar Orpheusban) minden forrás az Arany Jánosnál *Bodrog partján nevelkedett tulipán...* szöveggel[131] párosított dallamot (variánsait) hozza. Arany jegyzete szerint: „Erre éneklik a parasztdalt Csokonaitól (Ama fejér nyárfák alatt); csak az utolsó előtti tactusba 3 szót vesznek." Bartalus (a *Magyar népdalok egyetemes gyűjteményé*ben) és Limbay hangról hangra követik Arany dallamát (ezt használva forrásként), Tóth István és Mindszenty Dániel egy korábbi állapotot rögzít, amelyek még a dallam hangszeres fogantatást tükrözik (díszítések).

A KK (IV/813.) Tóth Istvánt követve Spech János megzenésítését hozza (Tóth István a zongorakíséretet külön jegyezte le), de az első két strófára komponált dalból csak a szöveg első versszakáig közli a dallamot (így egy fél dalt kapunk).

Fent mi a Tóth Istvánnál még hangszeres (verbunkos) formában lejegyzett dallamot közöljük (I/11. sz.).

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/11. sz. 7.; I/155. sz. 80. és II/5. sz. 104. (Spech János)

b) Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény (1832) – 4. sz.

c) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 140–141. (Spech János)

d) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – I/20. sz.

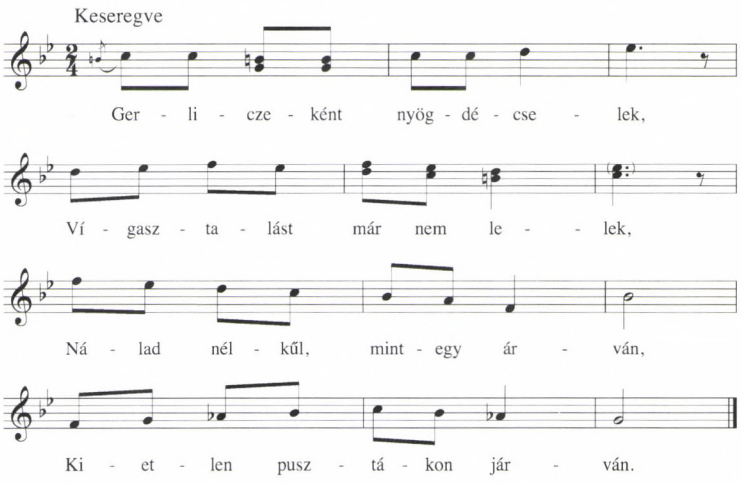
e) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye II. (1875) – 17. sz.

f) Limbay Elemér: Magyar Daltár (1883) – 617. sz.

45. Siralom

(Gerlitzeként nyögdécselek...) – A dallamot lásd a szemközti oldalon.

131 A *Bodrog partján nevelkedett tulipán...* egyébként általában más dallammal párosult. Lásd Bartha, 24. sz.



1798-ból, a Lilla Dalokban jelent meg.

A Lilla előtti ősszövegek címe *Nota* volt. A költő 1802-es kéziratlajstroma (ÚK) szerint *Oda*.

Három utolsó strófája *(Halavány hóld bús világa...)* a *Cultura* dalbetéteként terjedt.

Dallama ugyanaz, mint a *Tsikóbőrös kulatsé* (dolgozatunk 31. dallama). Almási Sámuel kivételével mindenki ezt a dallamot (illetve ennek variánsait) jegyezte le. Almási a szöveggel párosított érzékeny–klasszikus dallamot 3/8-ban írta le, ami ismét a prozódiai játékosságra, vagyis a versben rejlő szimultaneitásra hívja fel a figyelmet.

A KK (IV/574.) Bartalus dallamát közli a *Magyar népdalok gyűjteményé*ből közli a dallamot (aki viszont az ÖÉ-ből vette). Mi fent a Tóth Istvánnál lévő melódiát tercmenetben közöljük, ami majdnem hangról hangra megegyezik a *Culturá*ban lejegyzett *Halovány hóld bús világa...* kezdetű dallammal (ennek forrását lásd az 54. szám alatt). A tercmenetben való közlést az indokolja, hogy a többi forrás szerint egyes vidékeken a felső, másokon az alsó terccel ismerték, énekelték a dallamot.

Lelőhelye:

a) Horváth Ádám: ÖÉ (1813) – 139/a, 264.
b) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/119. sz. 65.
c) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/53. sz.
d) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 6.
e) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII. (1896) – 23. sz.

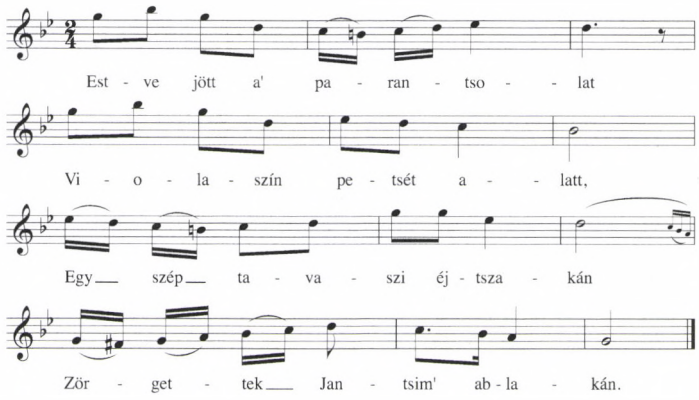
46. Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor

(Estve jött a' parantsolat / Viola-szín petsét alatt...) – A dallamot lásd a következő oldalon.

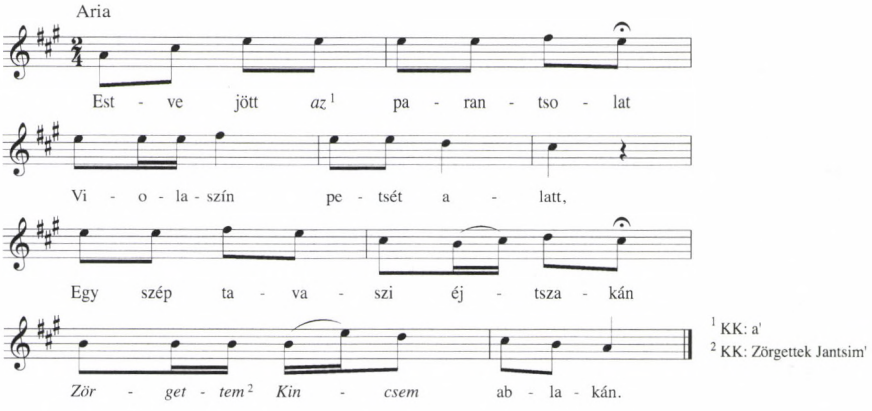
Ősszövege 1792/93-ból, az *Ódák I. könyvé*ben jelent meg.

Témájából adódóan népi ihletésű (a katonának álló legény búcsúzása). Az énekeskönyvekben mindenütt *nota* jelzéssel szerepel. Már első irodalomtörténeteink-

a



b



[1] KK: a'
[2] KK: Zörgettek Jantsim'

ben, illetve a Csokonairól szóló első monográfiákban megemlékeztek arról, hogy a „nép ajkán ma is szállinkózó éneket",[132] az *Estve jött a parancsolat*ot „az ország majd minden vidékein éneklik",[133] illetve hogy „a nép is kitüntette azzal, hogy széltében énekelte".[134]

Jellegéből adódóan számos fattyúszöveggel megtoldott folklorizálódott változata keletkezett.[135]

Egyszerű, népdalokat utánzó strófaszerkezete miatt (párosrímű nyolcas) valószínűleg mindenütt egy négysoros 8-asnak megfelelő közismert (ha lehetett, akkor katonabúcsúzó-nóta) dallamra énekelték. Mivel minden forrás más dallamot ad (négy különböző dallam, Bartalus és Almási csak azért egyezik, mert Bartalus Almási gyűjteményéből másolta), az, hogy Csokonai melyikre írta, itt eldönthetetlen.

132 Haraszti Gyula: *Csokonai Vitéz Mihály.* Budapest: 1880, 203.

133 Jámbor Pál: *A magyar irodalom története II.* Pest: 1864, 135.

134 Galamb Sándor: *A magyar népdal.* 1907, 19.

135 Virág Benedek hagyatékában (OSZK Quart. Hung. 496/2. 59[r]) például három, a hazáért harcra felszólító nemzeti érzelmű (*Országodért, Királyodért / Törvényes Szabadságodért...*) strófával van megtoldva a szöveg.

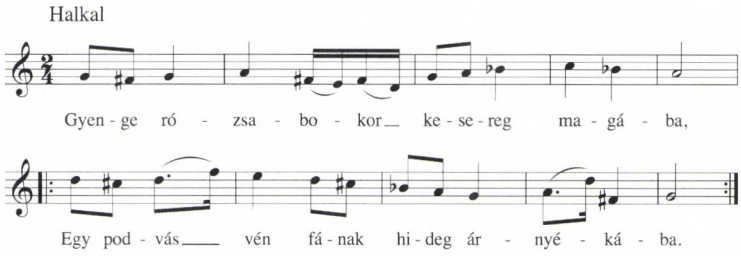
A KK (II/335.) Tóth Istvánt közli. Mivel Csokonai és a kor ízlését leginkább Tóth István dallama tükrözi (verbunkos jellegű „népdal"), alább a Pannonhalmi Énekeskönyvben található dallam mellett, Tóth Istvánt is közöljük. A többi forrás mind hasonlít abban, hogy egyszerű, dúrhármasra épülő, új stílusú dallamot hoz.

Lelőhelye:

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/109. sz. 125.
b) Pannonhalmi Énekeskönyv (19. század első fele)[136] – 4[r]
c) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – I/66. sz.
d) Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye III. (1883 k.) – 21. sz.
e) Limbay Elemér: Magyar Daltár (1883) – 255. sz.

47. Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa
(Gyenge rózsabokor kesereg búvában...)

1797–1799 között írhatta. A Mfj-n az *Ódák* közé sorolta, ott is jelent meg, a második könyvben.



Kéziratban szinte kivétel nélkül *Nóta* jelzéssel terjedt.

A Márton József kiadásában megjelent dallam a Horváth Ádámnál *Azt mondják, azt mondják, Igazán is mondják...* (ÖÉ 371. sz.) kezdetű „népdal" variánsa. A dallam egyéb változatait és a hozzá kapcsolódó szövegeket lásd ÖÉ 702–704.[137]

A KK (IV/452.) a Márton József által kiadott dallamot hozza, a nyilvánvaló korabeli nyomdahibákkal együtt. Almási Sámuel lejegyzésétől eltekintve (dallamos moll) ugyanis az összes korabeli dallamvariáns összhangzatos mollban közli a dallamot. Márton József az első dallamsorban vagy elfelejtette kitenni a vezetőhang elé a keresztet, vagy még a korabeli szokásnak megfelelően hagyta el mollban a vezetőhang jelzését (Csokonai maga is így járt el *A' korán megtisztelt virtus* című kantátánál). Azt, hogy végig vezetőhanggal képzelte el a moll dallamot az is bizonyítja, hogy a második dallamsor első ütemében feloldta az f^1-et (mivel *fisz* addig sem volt jelezve, a feloldójelet a KK értelemszerűen elhagyta). Fent tehát Almási Sámuel alapján helyesbítve, a szükséges javításokat a dallam felett jelezve, a dallamot Márton József nyomán közöljük.

136 Pannonhalmi Főapátsági Könyvtár, BK 2064/2. 4[r].

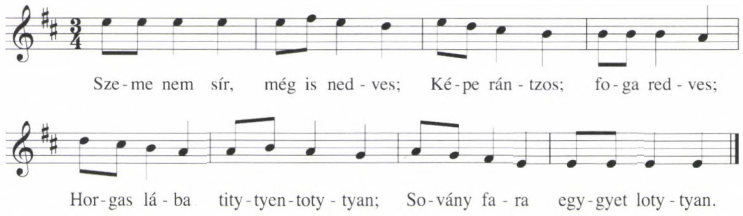
137 Annyi helyesbítéssel, hogy mivel minden később lejegyzett dallamváltozat moll hangsorú, valószínűleg Horváth Ádám dallamát is mollban kell olvasni (erre Bartha Dénes dúrt javasolt).

Lelőhelye:
a) Márton József 3. (1813)
b) Bartalus István: Magyar Orpheus (1869) – 74.[138]
c) Almási Sámuel: Magyar Dalnok (1870 k.) – II/39. sz.

V.) A SZÍNMŰVEK BETÉTDALAI

48. Egy fiatal házosúlandónak habozása

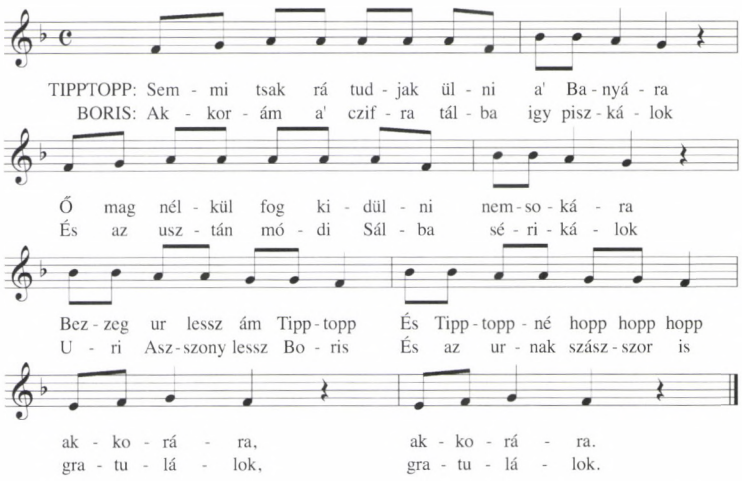
(Szeme nem sír mégis nedves...)
(Karnyóné, I. felvonás 7. jelenés – Tipptopp „párisi" nótája.)



Egy fiatal házosúlandónak habozása címmel Csokonai az *Ódák* I. kötetébe is felvette.
A dallam a színművek dalbetéteit tartalmazó 1824-es támlapon, a melodiáriumokban szokásos lejegyzéssel maradt fenn, amelynek fakszimiléjét a KK *Színművek* 2 közölte (5. kép).
A KK (IV/865.) az előjegyzés, kulcs, ütemmutató és ritmus nélkül lejegyzett dallamot fríg hangsorként értelmezte, de ezt a népi dallamemlékezet alapján helyesbítenünk kell, ugyanis a dallam *Vígan, vígan, víg angyalom...* kezdettel, dór hangsorral A *Magyar Népzene Tára* IX. kötetében a Népdaltípusok 4. kötete LXVIII. típus alatt (43–61. sz.) is megtalálható,[139] s ez egyértelműen dór hangsorúvá helyesbíti a Csokonai-dallam olvasatát. Népzenei Típusrend: 18.017.0/0
Lelőhelye:
a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75^{r} (1824)

49. [Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára...] – A dallamot lásd a szemközti oldalon.
(Karnyóné, I. felvonás 7. jelenés – Tipptopp és Boris duettje)
A dallam A Magyar Népzene Tára II. kötetében a Balázsjáráshoz kapcsolódó szöveggel (Jeles napok – 78. sz. *Emlékezzünk Szent Balázsra...),* a III/A kötetben (Lakodalmas – 870. sz.) *Bánom én a házasságot, amíg élek...* és *Tanuld asszony az Uradat megbecsülni...* kezdettel szerepel. Főleg a Dunántúlon és a Felföldön terjedt. Népzenei Típusrend: 12.094.0/0

138 Bartalus nem javította a Márton József megjelentette dallamot, sőt a második dallamsor első ütemében lévő f^{1} előtti feloldójelet értelemszerűen elhagyta.
139 A „nótáról" bővebben lásd „A Karnyóné (vén)asszonycsúfolói az énekköltészeti hagyomány felől" című dolgozatomat. (*Debreceni Szemle* 2005/1, 97–105.)



A tetrachord dúrdallam a korban rendkívül népszerű volt. Kazinczy így írt róla *Az Avatlan* epigrammához (Tövisek és Virágok) tartozó jegyzetben. „Czélzás [ti. az epigramma] Mozartnak Bájsípjára, 's eggy végre, végre, harmincz év után! avúlni kezdő Hegyaljai Gassenhauerre, mellyet az Aesthetica' históriájára nézve itten feljegyzünk: *Hol lakik Kend, Húgom-Asszony? – Keresztúrba. – Ki lyánya Kend, Húgom-Asszony, Keresztúrba? – A' Bíróé vagyok én, 'S piros csizmát hordok én; Keresztúrba! Talán nem ismér Kend? Hiszen velem h.... Kend Keresztúrba.* – Nem roszszabb Duetto, mint soka azoknak, mellyeket Fortepiánóink mellett 's az Operákban hallunk."[140] A dal korabeli szövegváltozatait és lelőhelyeit lásd az RMKT Közköltészet 1. (Mulattatók) kötetében a 25 szám alatt.[141]

A teljes szöveget lásd KK *Színművek 2*, 185.

Lelőhelye:

a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75[r] (1824)

50. [Csurgói Kintsem hallod 'e...]

(*Karnyóné*, II. felvonás 7. jelenés – Boris) – A dallamot lásd a következő oldalon.

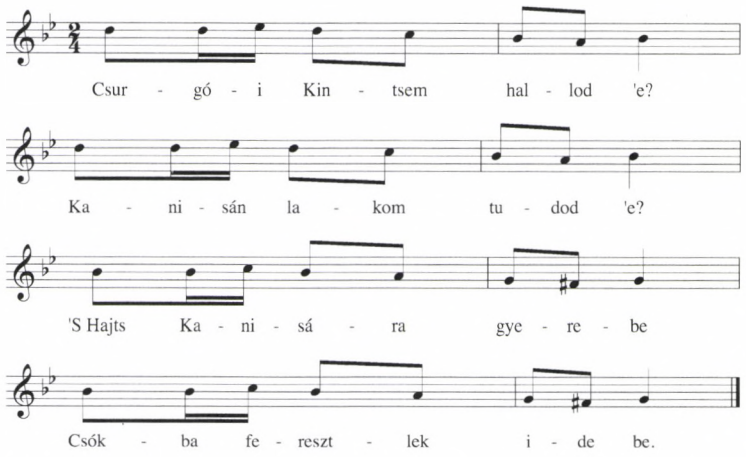
A molldallam Horváth Ádám (ÖÉ) 253. számú énekének második része.[142] Almási Sámuelnél, Limbay Elemérnél stb. *Csicseri borsó vad paszuly...* szöveggel,[143] Tóth Istvánnál és Színi Károlynál pedig *Kassai hajdu vagyok én...*kezdetű szöveggel szerepel. A korabeli szöveg- és dallamváltozatokról, illetve azok lelőhelyei-

140 Kazinczy Ferenc: *Összes költeményei.* (RMKT, XVIII. század II.) S. a. r. Gergye László. Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 329.

141 *Közköltészet 1. Mulattatók.* (RMKT, XVIII. század IV.) S. a. r. Küllős Imola és Csörsz Rumen István. Budapest: Balassi Kiadó, 2000, 107–112. 388–394.

142 A Csokonainál található gyors részt gyakran megelőzi egy lassú dallamrész. A két dallam együtt és külön-külön is terjedt. Csokonai ebben az esetben csak a dallam második (gyors) felét használta fel.

143 A szöveg variánsait lásd Csörsz Rumen István: „Vagy egyképpen, vagy másképpen. Egy XVIII–XIX. századi mulatónóta variációs rendszere." In: *Ünnepi Kötet Faragó József 80. születésnapjára.* (A Néprajzi Látóhatár Kiskönyvtára 8.) Szerk. Deáky Zita. Budapest: 2002, 134–174.



ről lásd ÖÉ 633–634. A népi emlékezetben is megmaradt dallam Népzenei Típusrendje: 16.092.0/2

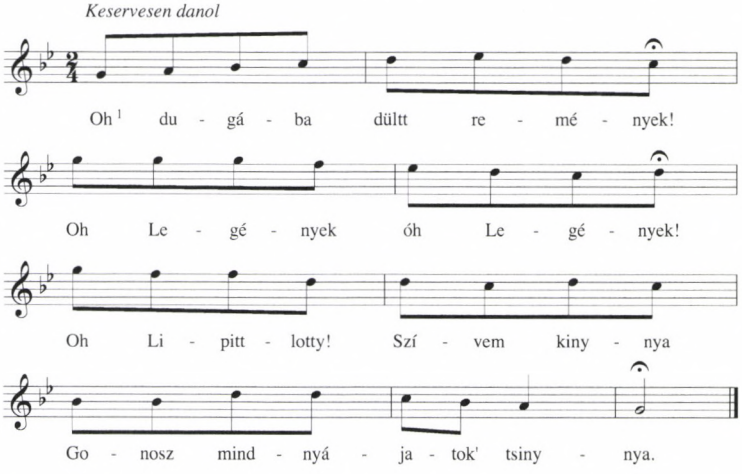
Szövegét lásd KK *Színművek* 2, 193.

Lelőhelye:

a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75[r] (1824)

51. [Óh dugába düllt remények...]

(*Karnyóné*, II. felvonás 9. jelenés – Karnyóné)



[1] Mivel a sorkezdő szavak ékezetét írásban gyakran lehagyták (Es, En, Oh stb.), ez az *Oh* a prozódiát nem sérti, hiszen ettől még ejthették hosszan.

A színművek dallamtámlapjának lejegyzése a 19. század egyik legelterjedtebb népies műdala, a *Káka tövén költ a ruca...* [144] alapján rekonstruálható molldallam-

144 *A Káka tövén költ a ruca...* és a Csokonai-dallam összefüggését Paksa Katalin állapította meg, akinek segítségét ezúton is köszönjük.

má (a második sortól egy sorközzel elcsúszott a lejegyző). Népzenei Típusrend: 183240.

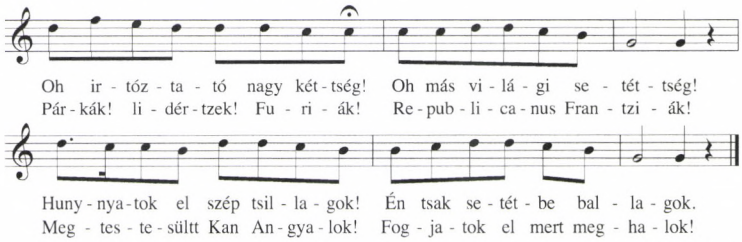
Szövegét lásd KK *Színművek* 2, 197.

Lelőhelye:

a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75[r] (1824)

52. [Óh irtoztató nagy kétség...]

(*Karnyóné*, II. felvonás 9. jelenés – Karnyóné)



repetálja az utolsó sort rekedezve (Fogjatok el...)

A dallam Dunántúl központtal kis- és nagyterces (illetve ezt váltogató) formában egyaránt elterjedt (moll-mixolíd). Népzenei Típusrend: 18.083.0/0

A Kodály-Rend 5144. száma alatt található mixolíd hangsorú *Jegenyefa tetejében...* kezdetű népdal (Kodály Zoltán, Balatonlelle, 1924)[145] szinte hangról hangra egyezik a „Csokonai-dallammal". Ez alapján értelmeztük végig nagyterccel a melódiát.

A teljes szöveget lásd KK *Színművek* 2, 198.

Lelőhelye:

a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75[r] (1824)

53. [Hármat ellett a' Fürjetske...]

(*Karnyóné*, II. felvonás 7. jelenés – Kuruzs) – A dallamot lásd a következő oldalon.

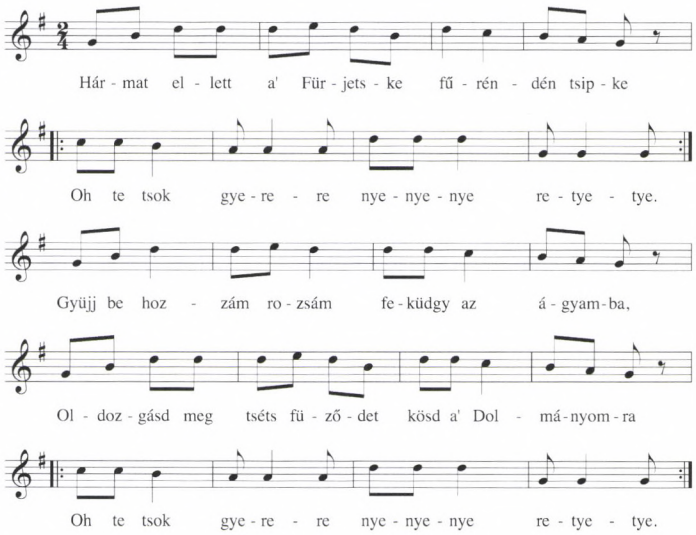
A 18. század egyik közkedvelt énekének parafrázisa. A korabeli forrásokban leggyakrabban *Egyet tojt már a fürjetske...* szöveggel szerepel. A szöveghez tartozó dúrdallamot Arany János őrizte meg (II. 19.). A dallam és a szöveg második fele Pálóczi Horváth Ádámnál *Amit adtam, jegygyürűmet...* (ÖÉ 402. sz.) kezdettel található, de hogy ebben az esetben nem a Horváth Ádámnál lévő dallam az autentikus (ez Horváth önkényes kontaminálása), azt a későbbi népdalgyűjtések is bizonyítják. Lásd Népzenei Típusrend: 184210/0.

A szövegek és a dallam egyéb lelőhelyeit lásd ÖÉ 721–722. és Kodály–Gyulai, 55.

A teljes szöveget lásd KK *Színművek* 2, 196.

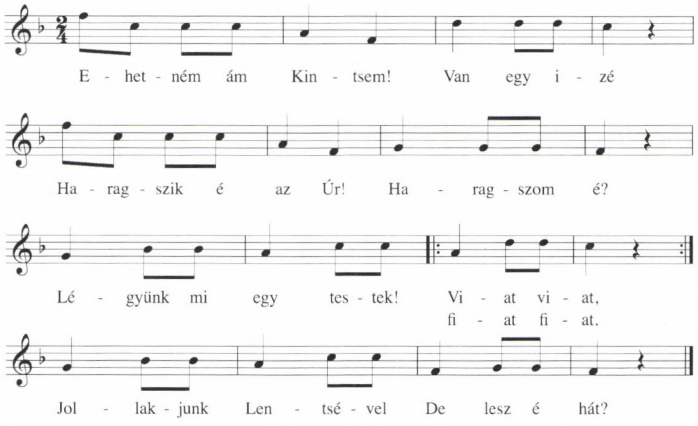
Alább tehát az *Arany Jánosnál* található dallammal párosítottuk Csokonai szövegét, melyet a szótagszám variabilitása miatt a szükséges helyeken szabadabban (hangismétléssel élve) használtunk fel.

145 A népdal első strófája: „Jegenyefa *tetejében, / Áll egy góla feketében, / Jász ruhája engem illet, / Mert a rózsám mást is szeret.*"



54. [Ehetném ám Kintsem...]

(*Karnyóné,* II. felvonás 11. jelenés – záróoktett)



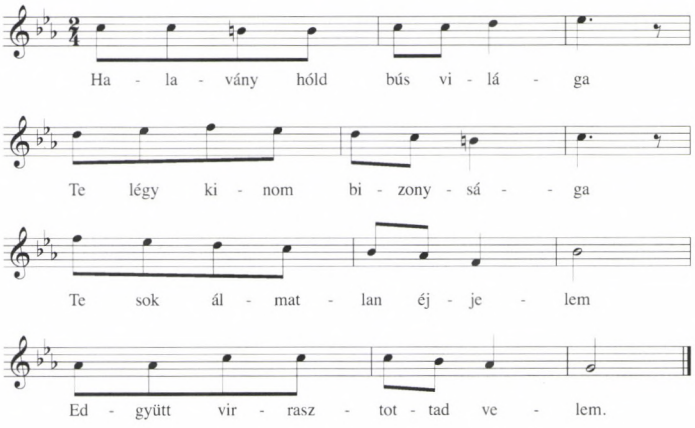
A dúrdallam rendkívül kedvelt volt, országosan elterjedt (bár leginkább Dunántúlon kedvelték), a 19. században népszínművekben is gyakran felhasználták. Sokváltozatú típus (félforma, egészforma), betlehemesként, kanásznótaként, mulatónótaként, párosítóként egyaránt ismerték. Népzenei Típusrend: 13.040.0/1–4.

A *Karnyóné* szempontjából, a korabeli befogadók előzetes szövegtudatát figyelembe véve talán a párosító funkció a legérdekesebb. A *Magyar Népzene Tára* IV. kötete (Párosítók) például a 644–651. szám alatt *Ez a Jancsi a gordét előkészítette...* szövegével hozza a dallamot.[146]

146 A fő szövegváltozat így hangzik: *„Ez a Jancsi a gordét előkészítette, / ez a Treszka ja seggit beleeresztette, / Átul mentek a Tiszán Duna városábo, / Ott ölelgetik egymást gordé hátullábo."*

A darab fináléjának kottáját, a szövegbe beírva, egyedül az 1806-os Gentsi István-féle másolat őrizte meg (MTAKK K 671).

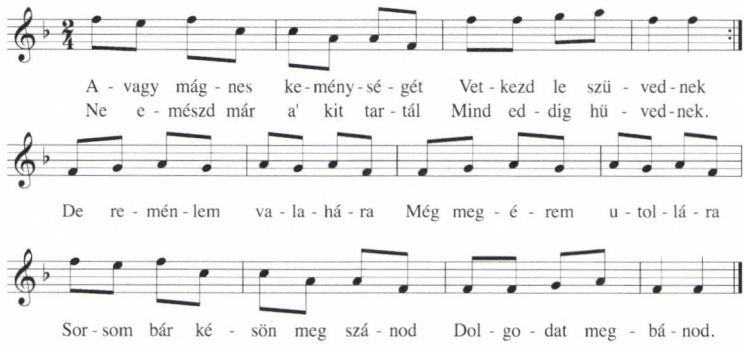
55. [Halavány hóld bús világa...]
(*Cultura*, II. felvonás 12. jelenés – Fenekes)



A *Siralom* utolsó három strófája (dallama megegyezik a *Tsikóbőrös Kulatséval)*, amit a költő dalbetétként alkalmazott a Culturában. Bár a korabeli kéziratok általában *Gerliczeként nyögdétselek... (Siralom)* kezdettel jegyezték le a fríg dallamot, fontos kiemelni, hogy az Abonyi kéziratban (1816) *Halavány hold bus világa...* kezdettel rögzítették a melódiát.
Szövegét lásd KK *Színművek 2*, 165.
Lelőhelye:
a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75^{r} (1824)
b) Abonyi kézirat (1816) – 1^{v}, 8^{v}[147]

56. [Avagy mágnes keménységét...]
(*Cultura*, III. felvonás 4. jelenés – Tisztes) – A dallamot lásd a következő oldalon.
A szöveg tulajdonképpen az *Ah, már egyszer engeszteld meg kö kemény szivedet...* kezdetű Amade-vers parafrázisa, formájában teljesen megegyezik azzal. A dallam a szöveg különböző változataival a 18. század végi diákmelodiáriumok szerint a korban rendkívül népszerű volt. A dallam korabeli forrásait és szövegváltozatait lásd Bartha, 212–213. (140. sz.), illetve ÖÉ 568. (120. sz. jegyzete).
Szövegét lásd KK *Színművek 2*, 169.
Lelőhelye:
a) Csokonai: Két Víg Játékok – MTAKK K 671. 75^{r} (1824)

147 Stoll 657. Az eredeti kézirat a II. világháborúban elveszett (OSZK Ms. Mus. 986. volt a jelzete), de másolata a Zenetudományi Intézetben laponként a zenei rendnek megfelelően megtalálható. A *Halovány hóld bús világa...* helye Népzenei Típusrend: 18.203.0/0 (eredetileg Kodály-Rend: 12280).



57. [Haj Rákotzi, Bertséni, – Tököli...]

(*Cultura,* II. felvonás 4. jelenés – Pofók, Rákótzi-nóta)

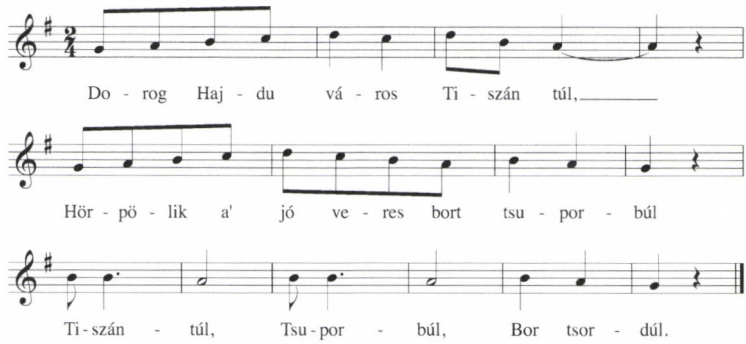
Csokonai Rákóczi-nótája, amiben egyéni invenciója, és a korabeli szokások szerint szabadon „írja újra" (sorismétlés, betoldás) a szöveget.

A Rákótzi-nóta 18. századi lejegyzéseit lásd Bartha, 126–130. (61. sz.), illetve ÖÉ 11. sz. (506.)

Csokonai szövegét lásd KK *Színművek* 2, 154.

58. [Dorog Hajdu város Tiszán túl...]

(*Tempefői,* V. felvonás 5. jelenés – Hajdú)



Az eredeti szöveg és dallam *Klázli és kancsó* címmel Horváth Ádámnál található a 245. szám alatt. Ezt a *Némelyek azt mondják, hogy Dunán túl...* kezdetű népszerű nótát parafrazeálta Csokonai a *Tempefői* utolsó jelenésében. Az egykorú szövegváltozatokat és a dallam kritikai jegyzetét lásd ÖÉ 628. és 834–835., illetve az RMKT *Közköltészet 1.* (Mulattatók) kötetében a 117. szám alatt.[148]

Mivel Csokonai a népszerű nótának csak egy töredékét énekelteti a becsípett (boros) Hajdúval, a Horváth Ádámnál található dallamot a megfelelő dallamsorok kihagyásával Csokonai szövegéhez rövidítettük.

148 *Közköltészet 1. Mulattatók.* (RMKT XVIII. század IV.) S. a. r. Küllős Imola és Csörsz Rumen István, Budapest: Balassi Kiadó, 2000, 281–287., 528–532.

ABSTRACT

MÁRIA HOVÁNSZKI*

„MELODIES OF CSOKONAI" AND THEIR SOURCES

The essay tries to reveal and collect those "melodies of Csokonai" which have come down in contemporary manuscripts or printed papers, and served as a model for the poet' s verses modelled on pre-existing tunes. A large number of pieces of Csokonai's work consist of songs that were written, continuing traditions of popular "college culture" or composed to follow the fashionable West-European *Klavierlied*. It is important to say that Csokonai always used different musical styles in accordance with their own places, and in his "musical theory" he wanted to serve the most modern and elite musical aesthwetics. (He often quoted J. J. Rousseau, Sulzer, Batteux.)

His musical collection consists of three songs composed by J. Haydn, Mr. Stípa and J. Kossovits, and was published in 1803 in Vienna. He wanted to issue his Anacreon's translations with tunes like Anacreon's edition of Paris. He translated cantatas, canzonettas and duets by Metastasio and wrote pastorals. What is more, he was planning original operas (so-called "Énekes játékok" i. e. plays connected with singing), naturally he would have just written the libretto. As to their genres, contents and styles, these melodies and texts are very heterogeneous because Csokonai drew on the most different sources according to a given piece. Extraordinarily variable oral folk songs were used as well as artistic song by Haydn.

So this article consists partly of primitively written "melodiarium", partly modern written manuscript collections with instrumental accompaniment (generally guitar or fortepiano), partly contemporary printed papers. Finally, certain songs by Csokonai were used to interpret recent "live" folk songs. By virtue of revealing and comparing tunes we can not only understand his creative method more deeply but we can get a better comprehension of the works' effect on contemporary reception.

The critical edition of Csokonai has published a fraction of the tunes in the past years. Since it happened to have many phiological faults as well as inconsistencies, interpretation has always begun by pointing these out.

* Mária Hovánszki (1978) after studying Hungarian at Debrecen University, she was enrolled in the Doctoral Program in Hungarian Literature of the same institution from 2003 to 2006. Her research topic is the 18th century Hungarian verses modelled by pre-existing tunes.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2006. ÉVI, XIV. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

TANULMÁNY

BERMBACH, UDO
A nürnbergi mesterdalnokok
A demokratikus önszabályozás költői elvei 296
BOZÓ PÉTER
Supplément a Zarándokévek második kötetéhez 177
ECKHARDT MÁRIA
Liszt Ferenc és keresztfia, Korbay Ferenc
Újabb dokumentumok a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban 155
FARKAS ZOLTÁN
Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében 361
HAMBURGER KLÁRA
Liszt Ferenc és az utókor
Az Országos Liszt Ferenc Társaság 1932–1945 73
HOPPÁL PÉTER
A Szabédi Graduál (1632) 39
HOVÁNSZKI MÁRIA
„Csokonai-dallamok" és forrásaik – I. 331
„Csokonai-dallamok" és forrásaik – II. 441
KACZMARCZYK ADRIENNE
Magyar Háromkirályok
Liszt: Krisztus-oratórium, I.5 387
KOMLÓS KATALIN
Mozart, az előadóművész 123
LÁSZLÓ FERENC
Mozart Alla Turcá-ja mint rondó 151
MIKUSI BALÁZS
„Mozart másolt!"
Adalék a Mozart-recepció kórtörténetéhez 131
MIKUSI BALÁZS
Egy újabb zenei tréfa?
A Haffner-szerenád g-moll menüettje 140

PAPP ANETTE
A magyar graduálforrások introitusai ádventtől vízkeresztig 53
PAPP MÁRTA
Orosz népdal – dal – románc 5
RICHTER PÁL
Napja Isten haragjának
Egy temetési ének írásos emlékei és néphagyományban élő változatai 263
RUDASNÉ BAJCSAY MÁRTA
Arany János népdalgyűjteménye és a kritikai kiadás kérdései 31
SOMFAI LÁSZLÓ
Haydn Mrs. Bartolozzinak ajánlott két „londoni" szonátája
Következetlen kottázás vagy manipulált korabeli kiadás? 279
VERES BÁLINT
Hang-szín, hang-tér, hang-verseny, hang-...
Értelmezéskísérlet Horváth Balázs Magnets című kamarazene sorozatához 417
ZOLTAI DÉNES
A Bermbach-tanulmány [A nürnbergi mesterdalnokok – 2006/296] elé 295

MEGEMLÉKEZÉS
Emlékfűzér Gárdonyi Zoltán centenáriumára
Szerkesztette és közreadta: BERLÁSZ MELINDA 241
ECKHARDT MÁRIA 243
HAMBURGER KLÁRA 245
KARASSZON DEZSŐ 247
KOMLÓS KATALIN 250
MEZŐ IMRE 250
ROVÁTKAY LAJOS 251
SOMFAI LÁSZLÓ 254
SZABÓ MIKLÓS 260

RECENZIÓ
BALÁZS ISTVÁN
»Fogalmak sűrűjében«
Grabócz Márta: Zene és narrativitás 225
MIKUSI BALÁZS
Hommage à Somfai
Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday 215
PÉTERI LÓRÁNT
Kárpáti János (szerk.): Szőllősy András 115
SZÉKELY ANDRÁS
Zongora ≠ zongora?
Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük
Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800 235

Ára: 500 Ft