

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLIX. évfolyam, 1. szám · 2011. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

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

Tanácsadó testület / Advisory Board:

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

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.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 postalványon. Előfizetési díj egy évre 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 5 SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
A mű önazonossága és az elemzés kockázatai
16 The Identity of the Work of Art and the Pitfalls of Textual Analysis
(Abstract)
- 17 GÖNCZ ZOLTÁN
A hatszólamú ricercar szakrális kódjai
38 Sacral Codes of the Six-Part Ricercar (Abstract)
- 39 PAUL MERRICK
Liszt „kereszt”-motívuma és a *h-moll szonáta*
56 Liszt’s „Cross Motif” and the *Sonata in B Minor* (Abstract)
- 57 LAKI PÉTER
A halál szimfóniája vagy a szimfónia halála?
Gondolatok Mahler 9. szimfóniájáról
67 The Symphony of Death or the Death of the Symphony?
Some Reflections on Mahler’s Ninth (Abstract)
- 68 FARKAS ZOLTÁN
Népzenei hatások Jeney Zoltán *Halotti szertartás* című művében
88 The Influences of Folk Music in Zoltán Jeney’s *Funeral Rite*
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 89 PAKSA KATALIN
Egy „hajdútánc–ungaresca” dallamtípus kapcsolata
a magyar népi tánczenével
97 Connections of a „Haiduck Dance–Ungaresca” Melody Type
with Hungarian Folk Dance Music (Abstract)

DOCUMENTA

- 99 PÉTERI LÓRÁNT
A *Magyar Zene* évtizedei: adalékok a folyóirat
első ötven évének történetéhez
- 115 Contributions to the History of *Magyar Zene*,
a Hungarian Journal of Musicology (Abstract)
- 116 MALINA JÁNOS
Egy 18. század végi magyarországi kulturális
nagyberuházás pénzügyi összesítése
- 123 Financial Summary of a Major Cultural Investment
in 18th-Century Hungary (Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 124 ITTZÉS MIHÁLY
Hiánypótló kották
Veress Sándor: Kórusművek I-II.

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

TANULMÁNY

Szegedy-Maszák Mihály

A MŰ ÖNAZONOSSÁGA

ÉS AZ ELEMZÉS KOCKÁZATAI*

„Minél nagyobb egy műalkotás, [...] annál kevesebb esélyünk van az értelmezésére.”¹ Hans Neuenfels, az 1941-ben született német író s költő e szavaival azt a rendezését értelmezte, mellyel 1981-ben Frankfurt am Mainban mutatták be az *Aidát*. Azóta több munkája – így az 1998-ban Stuttgartban, 2000-ben, illetve 2001-ben Salzburgban, 2003-ban a berlini Deutsche Oper színpadán, 2006-ban az ugyanebben a városban működő Komische Operben, 2008-ban Essenben vagy 2010-ben Bayreuthban színre vitt *Szöktetés a szerájból*, *Così fan tutte*, *A denevér*, *Idomeneo*, *A varázsfuvola*, *Tannhäuser s Lohengrin* – megerősíthette a véleményyt, hogy ez az alkotó különösen érzékenyen vesz tudomást azokról az akadályokról, amelyekkel szembe kell néznie bárkinek, aki műértelmezéssel próbálkozik.

Mielőtt gondolataimat vázolnám, kötelességem, hogy óvatosságra intsek. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy rokon tudományok olykor alakuláshoz vezetnek éppen más és más szakaszát élve meg. Elképzelhető, hogy a magyar zene-tudománynak jelenleg egyáltalán nem azok az igényei, amelyek az irodalomtudománynak. Ez utóbbiakról is nyilván elfogult véleményem van, tehát nem szabad általánosítani abból, aminek a körvonalazására a továbbiakban vállalkozom.

Mintegy négy évtizeddel ezelőtt, amidőn Hankiss Elemér előbb két magyar vers,² majd négy rövid elbeszélés³ elemzésére ösztönözte a magyar irodalmárokat, többünket megkísértette annak a lehetősége, hogy e szövegek belső lényegét próbáljuk megragadni. Kezdő irodalmárok egy része hamarosan más költői szövegek vizsgálatára is vállalkozott, s a műelemzés gyakorlata utóbb nemcsak a tudományban, de az oktatásban is érvényesült. Néhányan középiskolai tankönyvek írásával is próbálkoztunk. A törekvés nyilvánvalóan irodalmi alkotásoknak akkoriban ural-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett szimpóziumán, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2010. november 27-én elhangzott előadás írott változata.

1 Otto Kolleritsch (szerk.): *Oper heute: Formen und Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*. Wien–Graz: Universal Edition, 1985, 35.

2 Hankiss Elemér (szerk.): *Formalkötő elvek a költői műalkotásban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

3 Uő (szerk.): *A novellaelemzés új módszerei*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.

kodó eszmei kisajátítása ellen irányult, és jórészt lényegesen korábbi külhoni példából merített ösztönzést. Közülük itt csak egyre hivatkoznék. I. A. Richards *Practical Criticism* címmel 1929-ben kiadott könyvében számolt be egy kísérletéről. Egyetemi oktatóként arra kérte növendékeit, hogy írjanak a nekik adott versekről. „A költemények szerzőjét nem nevezte meg, s ritka esetektől eltekintve nem is derült fény kilétükre”.⁴ A résztvevők nevét Richards nem fedte föl, és semmilyen vonatkozásban nem kívánta irányítani a véleményüket. Ezt a próbálkozást a New Criticism néven ismert irányzat amerikai és angol képviselőinek egy sor olyan vállalkozása követte, amely igyekezett nem tudomást venni életrajzi és történeti ismeretekről, vagyis azt kívánta sugallni, hogy verseket lehet úgy elemezni, hogy kiemeljük őket az időből. Az 1960-as évek második felében, amidőn egy rövid ideig az angliai Cambridge-ben tanulhattam, némely órán úgy tettek elénk elemzendő verset, hogy fogalmunk nem volt arról, mikor s ki írta.

Hiba volna kétségbe vonni, hogy ez az örökség nem gyarapította lényegesen ismereteinket. Egyfelől hiteltelenítette az olvasói élménybeszámolót – ez jellemezte például Gyergyai Albertnek azokat a szép esszéit, amelyek gyakran három ponttal fejeződtek be – és rákényszerített tudósokat, oktatókat és tanulókat, hogy komolyan vegyék a szövegszerűséget, és ne érék be életrajzi és történeti tények ismeretével, mely meghatározó szerepet játszott a pozitivista irodalomtudományban. „Milyen zabkását evett John Keats?” Cleanth Brooks Robert Browningnak ezt a gúnyos kérdését idézte 1947-ben kiadott elemzésgyűjteményében,⁵ mely egyike volt azoknak a köteteknek, amelyek ellenhatást hoztak a műalkotásokat társadalmi, történeti vagy lélektani dokumentumként szemlélő felfogással szemben.

Mi okozta, hogy azóta némileg megváltozott a szemlélet? Erre a kérdésre próbálok választ keresni.

Elemezni akkor volna könnyű, ha a mű a föltételezett valóságnak olyan megsemmisíthetetlen alkotóeleme volna, melynek azonossága változatlan. Nem hiszem, hogy szerencsés, ha a szöveg helyébe a szövegösszefüggés (kontextus) kerül, mint némely művelődéstudományi (*cultural studies*) jellegű szakmunkában, de nehezen tagadható, hogy „le contexte fait partie du texte” („a kontextus a szöveg része”) – ahogyan már egy 1973-ban megjelent, a francia strukturalizmus szellemében fogant regényelméleti könyv szerzője is elismerte.⁶ Gérard Genette, a strukturalista elemzés kiváló művelője figyelmeztetett arra, hogy „a művészet világa nem öntörvényű tárgyak gyűjteménye, hanem kölcsönhatásos tevékenységek mágneses tere”.⁷

A művelődéstudomány egyik hátránya arra vezethető vissza, hogy egy szaktudós legfőljebb egyetlen területhez érthet. Az irodalomárnak nem lehetnek szaksze-

4 Ivor Armstrong Richards: *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964, 3.

5 Brooks, Cleanth: „Keats’s Sylvan Historian”. In: Abrams, M. H. (ed.): *English Romantic Poets: Modern Essay in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1960, 355.

6 Charles Grivel: *Production de l’intérêt romanesque. Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague–Paris: Mouton, 1973, 61.

7 Genette, Gérard: *L’Œuvre de l’art ** La relation esthétique*. Paris: Seuil, 1997, 223.

rú ismeretei a nyelvről, a bölcseletről, a többi művészetről, a történelemről vagy a néprajzról. Egy Bartók munkásságával foglalkozó könyvet azért akarok elolvasni, hogy többet tudjak meg a zenéről. Nem igénylem, hogy egy ilyen munka például Adyval foglalkozzék, mert amennyiben irodalmárként tevékenykedem, van arra esély, hogy több ismerettel rendelkezem Ady költészetéről, mint egy zenetudós. Az irodalomtudományban az új historizmus nevű irányzat hatására elmosódott, sőt szinte megszűnt a különbség irodalmi és nem irodalmi szöveg között. „Az olvasott szövegről föltételezik, hogy valami másnak a nyoma, nem valamely jelentés letéteményese, hanem a 'kultúrát' tükröző elgörbített, torzító camera obscura” – ahogyan egy irodalmár írta,⁸ történetesen éppen abban az amerikai folyóiratban, amelyik talán a legnagyobb nyomatékmal vonta kétségbe a szövegelemzés hitelét – igaz, az idézett tanulmány 2007-ben jelent meg, amikor már lehetett sejteni, hogy a folyóirat szerkesztése hamarosan és döntően meg fog változni.

A befogadás esztétikájának s különösen történetének hívei már korábban és más irányból tették kérdésessé a szöveg önazonosságát. Az általánosan elterjedt véleménnyel ellentétben nem a *Rezeptionsästhetik* második világháború utáni elterjedése hozott fordulatot. Virginia Woolf már 1916-ban azzal érvelt, hogy „a valódi műalkotásoknak van egy sajátossága: minden újraolvasáskor változást érzékelhetünk bennük”.⁹ Ha valaki, ő igazán észrevehette irodalmi alkotások átminősülését, hiszen több alkalommal apjának, Sir Leslie Stephennek korábbi értelmezéséhez képest, annak ellenében alakította ki a sajátját. A Bloomsbury-csoportként ismert közösség irodalomhoz, képzőművészethez, sőt zenéhez értő tagjait a korábbi alkotásokról a Viktória királynő idejében elterjedt felfogásnak a megtagadásakor, már az első világháború előtt az a meggyőződés vezette, hogy nem létezik első értelmezés, az olvashatóság a befogadó előítéleteitől, ezek pedig értelmezői tapasztalattól és intézményes keretektől függenek. A nagy múltú angol színházi kultúrában korán megfogalmazódott a föltevés, hogy egyazon mű különböző előadásában legfőbb olyan hasonlóságok kereshetők, amelyeknek utóbb Wittgenstein a „Familienähnlichkeiten” („családi hasonlóságok”) nevet adta.¹⁰

Ugyanez áll a fordításokra. Forrás- és célszöveg között nagyobb a távolság, mint zongora- és zenekari változat között. A *Miroirs* harmadik darabja, az *Une barque sur l'océan* későbbi, zenekari változata alapján ugyan némileg más elemzést igényel, mint a zongoramű, mert Ravel kiválóan hangszerelt, ám a nyelvek egymástól eltérő alaktani tulajdonságainak – például a szóhangsúlynak – eltérései lényegesebbek, nem szólva a történeti hagyományaik különböző voltáról. „Wir Deutschen wissen noch nicht, was der 'Ulysses' ist!” („Mi, németek még nem tudjuk, mi az 'Ulysses'!”) Arno Schmidtnek ez az 1957-ben tett kijelentése a Georg Goyert készí-

8 C. Jan Swearingen: „What is the Text; Who Is the Reader. A Meditation on Meanderings of Meaning”, *New Literary History*, 38. (2007), 150.

9 Virginia Woolf: *The Essays*. II. k.: 1912–1918. Szerk. Andrew McNeillie, San Diego–New York–London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1987, 27.

10 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Revised fourth ed. by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, Oxford: Wiley–Blackwell, 2009, 36.

tette fordításról, amelyet Joyce hitelesített,¹¹ jellemző példa arra a huszadik században meglehetősen elterjedt fölfogásra, mely szerint a művek élete elválaszthatatlan attól, hogy új összefüggésbe helyeződve elveszítik önazonosságukat. A *Hamlet* angol szövegváltozatai, Arany János, Yves Bonnefoy és Nádasdy Ádám átköltései között olyan alapvető a különbség, hogy csakis nagyon különböző értelmezésekre adhatnak ösztönzést. Jellemző, hogy Wolfgang Iser, a *Rezeptionsgeschichte* egyik ismert képviselője Carlyle *Sartor Resartus* című 1834–35-ben megjelent művére vezetve vissza a gondolatot, hogy az értelmezés mindig különböző beszédmódoknak – ebben az esetben a német metafizika és a brit empirizmus nyelvének – ütközését jelenti.¹² Kappanyos András és munkatársai azzal a hallgatólágos előföltevéssel készítették el az *Ulysses* újabb magyar változatát, hogy Gáspár Endre és Szentkuthy Miklós munkája nem ad hiteles képet a többé-kevésbé angol nyelvűnek mondható regényről. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy akad majd olvasó, aki e harmadik változatban is kevesellni fogja a „családi hasonlóságokat”.

Befogadástörténet és fordítástudomány együttes hatása érzékelhető a *The Reception of British and Irish Authors in Europe* című, 2002-ben indult nemzetközi könyvsorozatban. Tudtommal eddig tizennyolc szerző műveiről jelent meg összefoglalás. Bölcselő (Hume) és természettudományos értekező (Darwin) is szerepel közöttük, de a többséget úgynevezett szépírók képviselik. E sorozat alapföltevése, hogy a műnek nincs önazonossága, hiszen új környezetbe kerülve, más nyelven vagy közegben (médiumban, például mozgókép alakjában vagy megzenésítve) lényegi változásoknak van kitéve. Noha manapság az angol lehet a legelterjedtebb nyelv, valószínű, hogy a *Hamlet*et többen ismerik fordításban, mint „eredetiben”.

Lehetne azzal érvelni, hogy a mű elmosódott körvonalú fogalom. „Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?” („De fogalom-e egyáltalán egy homályos fogalom?”) – kérdezi a bölcselő. Sőt azt is állítja: „Eine unscharfe Begrenzung, das ist eigentlich gar keine Begrenzung” („Egy meghatározatlan értelem – voltaképpen egyáltalán nem volna értelem.”)¹³ Talán ajánlatos elismerni, hogy a műalkotás szót rögzített, állandó jelentés nélkül használjuk. Jellemző, hogy az irodalmárok többsége abban az időszakban folyamodott előszeretettel az „elemzés” szóhoz, amikor úgy látszott, a költészettan voltaképp alkalmazott nyelvészet – ahogyan Jakobson vélte. A „felosztásnak [...] a dühe”, sőt „a számolásnak [...] a megszállottsága”,¹⁴ az építkezés, arányteremtés, tagolás törvényei álltak a figyelem középpontjában, átutalások rendszerét, részeknek egymáshoz illesztését, olyan belső ismétlődéseket keresett az elemző, amelyek alapján a befogadó célélvű előrehaladást tételezett föl. Nemcsak a jeltudomány viszonylagos háttérbe szoru-

11 Arno Schmidt: *James Joyce – Stanislaus Joyce*. Zürich: Haffmans, 1994, 48.

12 Wolfgang Iser: „The Emergence of a Cross-Cultural Discourse. Thomas Carlyle’s *Sartor Resartus*”. In: Sanford Budick–Wolfgang Iser (szerk.): *The Translatability of Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996, 245–264.

13 Wittgenstein: i. m. 71. §, 60. és 99. §, 75.

14 Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971, 7. – Magyarul: ford. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor, Budapest: Osiris, 2001, 7.

lásával és a hermeneutika ösztönzésével magyarázható, hogy ma inkább „értelmezés”-ről beszélünk. „Das Verstehen selbst ist ein Zustand, woraus die richtige Verwendung entspringt” „A megértés maga állapot, amelyből a helyes használat fakad” – figyelmeztet a már idézett szerző.¹⁵ Az elemzés ismeretet kínál, az értelmezés még valami mást is föltételez.

Hadd hivatkozzam Sachs utolsó megszólalásának hírhedtté vált részletére:

Habt acht! Uns dräuen üble Streich!
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und echt, wüßt’ keiner mehr,
lebt’s nicht in deutscher Meister Ehr’.

Vigyázzatok! Gonosz tréfák fenyegetnek minket!
Széthullik a német nép és birodalom,
Hamis, idegen fenségében
Egy fejedelem sem érti meg nemsokára népét,
És idegen limlommal idegen ködöket
Hoznak nekünk a német földre;
Senki nem tudja már, mi német és mi valódi,
Nem él a német mesterek tisztességében.¹⁶

Ismeretes, hogy e szavakat Cosima tanácsolta. A korábbi változat így hangzik:

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!

Sok erkölcs és sok szokás elhervad,
Romba dől, füstbe száll, –
Hagyjátok abba a harcot! Sem mordály,
sem lőporfüst
Nem teszi ismét szilárddá azt, mi már
csak fuvallat.¹⁷

Egy irodalmár joggal állította, hogy a *Meistersinger* palimpszeszthez hasonlít, s példájából azt a következtetést lehet levonni, „mennyre törekeny” (brüchig) „a műalkotásnak mint összefüggő, célirányos egységnek a fogalma”.¹⁸ Mivel eszei-
leg és zeneileg sem egységes, különböző időpontokban lejegyzett részletei és ha-
tástörténetének ellentmondásai alapján föltehető a kérdés: melyik *Meistersingerről*
beszél valaki. Magától értetődik, hogy nem az elemzés helyett van szükség a hatás
és befogadás történetének mérlegelésére, hiszen még az összhangzattani vagy
szerkezeti elemzést is be lehet építeni az értelmezés történetébe. A régiesítés (ar-
chaizálás) másként hatott 1868-ban, és másként az avantgárd, az új (neo-) klasszi-
cizmus, a Darmstadti Iskola vagy a posztmodernség idején. Vajon nem hasonló-e
a helyzet Shakespeare megannyi színművével, Proust nagy regényével és sok más
írói alkotással?

A fenomenológia legjelentősebb irodalmára a lejegyzést „unvollständige Aus-
führungsschrift”-nek nevezte, arra hivatkozván, hogy a műalkotás „változásainak

15 Wittgenstein: i. m. 146. §, 93.

16 Gábor Ágnes nyersfordítása.

17 Gábor Ágnes nyersfordítása.

18 „Hier gilt’s der Kunst – aber welcher? ‘Die Meistersinger von Nürnberg’ als Katalysator künstlerischer Selbstreflexion im Wandel ihrer Geschichte”. In: Robert Sollich–Clemens Risi–Sebastian Reus–Stephan Jöris (szerk.): *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 2008, 88.

történeti folyamata csak a művázlat (*Werkschema*) lehetséges alakjaihoz tartozó mindig újabb lehetőség fölfedezésének és megvalósulásának (*Aktualisieren*) folyamata”.¹⁹ Érdemes megjegyezni, hogy ez az észrevétel még a befogadás- és hatástörténetre irányuló vizsgálódások elterjedése előtt fogalmazódott meg. Ingarden a zenét állította példaként az irodalmárok elé, hogy figyelmeztesse őket a mű fogalmának kérdéses voltára. A kottaképhez hű megszólaltatás, a forrásszövegnek megfelelő fordítás, a szöveg szerint megrendezett színházi előadás eszményét sok kifogás érte a legutóbbi évtizedekben. 2002-ben Frankfurtban Christof Nel rendezésében láttam a *Meistersingert*. Beckmesser sárga csillagot viselt. 2007-ben Bayreuthban Katharina Wagner a harmadik felvonásban könyvek, sőt emberi lények elégetését is megjelenítette, és Sachs végső énekének fölhangzásakor a nemzetiszocializmust is földidézte. Lehet e rendezéseket nem szeretni, de annyiban létjogosultak, hogy egy művet képtelenség elválasztani értelmezésének, befogadásának változásaitól, sőt általában a történelemtől. Amennyiben az eredetiség művészi érték lehet, csakis annak lehet joga észrevenni, ki történeti ismeretekkel rendelkezik. Teremt-e metaforát egy költő, vagy használja a másoktól örököltet? Ez a kérdés Jakobson és Riffaterre egykori verselemző vitája során is fölmerült, és aligha kerülhető meg Vörösmarty, Arany János vagy akár József Attila olvasásakor. Nem vitás, különböző korok befogadói mást vesznek észre és becsülnek. A zenében egy bő évszázad hangfölvételeiből sejteni lehet, hogy miként változott az értelmezés, az irodalomban még ennyi bizonyosságunk sincs. Kevés fogódzónk van ahhoz, hogy megállapítsuk, miként olvastak a múltban.

Milyen akadályai lehetnek a műelemzésnek? A töredékszerűség és a befejezetlenség kérdéskörével ezúttal nem foglalkozom, mert bonyolultsága miatt nyilvánvalóan önálló vizsgálódásra tart igényt, melynek a képzőművészetekre is ki kell terjednie. Két példát említenék. Az egyik Vincenzo II Gonzaga arcképe a bécsi Kunsthistorisches Museumban. Eredetileg egy mantuai oltárképhez tartozott, amelyet 1801-ben szétvágtak. Lehet azzal érvelni, milyen ragyogóan festette meg Rubens e fiú képmását, de az értelmezés óhatatlanul is fogyatékos marad, ha nem számol az eredeti kép fölépítésével – ennek megállapítása pedig maradéktalanul aligha lehetséges. Ismeretes a föltevés, mely szerint *A fúga művészete* „Bach halála idején kevésbé volt befejezetlen, mint ahogyan az utókorra maradt, de bármit is tartalmazott az elveszett vázlat, nem lehetett eléggé kidolgozott ahhoz, hogy a négyes fúgát lezárja”.²⁰

Legalább három tényezőre lehet utalni: a mű változataira (és/vagy megkérdőjelezhető befejezettségére, gondoljunk csak Turner egyes festményeire), a szövegek közöttiségre – másként olvassa Donne költeményeit, aki ismeri T. S. Eliot műveit, a *Bleak House* című regényben szereplő végeláthatatlan per felfogható Kafka előzményeként, Mahlert lehet a német romantika és a második bécsi iskola vagy Berio

19 Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Niemeyer, 1962, 101., 134.

20 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York–London: W. W. Norton & Co., 2000, 437.

felől megközelíteni –, végül pedig a történelemre, mely óhatatlanul mindig újdonságot hoz az értelmezésbe. Ma már közhelynek számít, hogy az időben későbbi hatással lehet a korábbira. Beethoven IX. szimfóniájának legelején Christian Thielemann nagyon halkán játszatja a vonósok szextoláit és kiemeli a kürtöket, ami a hallgatóban akár Brucknert idézheti föl. Az élő hangfölvételek fokozottan tanúsítják a mű képességét az átalakulásra. A *vén cigány* egészen más vers Ódry Árpád és Mensáros László előadásában. Nem érezhet-e rokonszenvet III. Richárd iránt Olivier mozgóképes alkotásának nézője? Egy kiváló Jágó vagy Beckmesser nem győzheti-e meg a közönséget arról, hogy ő a főszereplő a szín- illetve dalműben? Sok előadót foglalkoztató alkotások esetében a változó tulajdonságok még nyilvánvalóbbak. Mondhatnám azt, hogy egy színmű előadói akár sokfelé is elvezethetik az értelmezést. Nagyon tévedek, ha a *Meistersinger* 1944-ben Bécsben készült fölvételén a huszonöt éves Irmgard Seefriedet minden más szereplőt elhanyagolva hallgatom?

A strukturalista elemző az alaktani értelemben állandó szöveget tartotta irányadónak. A leírttal szemben már Jean-Jacques Rousseau kifogást emelt. Föltehetően 1756 és 1761 között írt, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* című értekezésében azt állította: az írás, a lejegyzés meghamisítja a szöveget és a zeneművet. Az egyértelműen azonosítható mű klasszicista eszményének elutasításával lényegében a Werktreue cáfolatát fogalmazta meg.

Az utolsó kézjegy (*Fassung letzter Hand*) elvének érvénye nemcsak azért vitatható, mert sokszor nincs kézirat – *What Maisie Knew* című, 1897-ben megjelent regénye készítése közben Henry James áttért a gépbe mondásra, ezért kései műveinek csak különféle kiadásai léteznek; a *Hajnali részegség* című költeménynek csupán a szerző által javított levonata maradt fenn, s e szöveg különbözik attól, ami a forgalomban levő kiadásokban olvasható –, másrészt pedig a későbbi olykor nem szünteti meg a korábbi létezését. Marianne Moore *Poetry* című verse a költőnő 1951-ben megjelent gyűjteményes kötetében öt hatsoros szakaszból, 1967-ben kiadott kötetében mindössze három sorból áll. Szabó Lőrinc is átírta korábbi verseit, és van olyan szakértő, aki a korábbi változatokat részesíti előnyben. Ismeretes, hogy Bruckner több műve többféle alakban létezik. A 3. (d-moll) szimfónia lehetne szélsőséges példa. 1873-as keltezésű, „eredeti”-nek nevezhető változatát csak 1977-ben adták ki nyomtatásban. Mintegy harminc perces első tétele több mint egyharmadával hosszabb az 1890-ben kiadottnál. A 8. (c-moll) szimfónia két kéziratban maradt fenn, az egyik 1887-ből, a másik 1890-ből származik. Nyomtatásban először 1892-ben jelent meg. Két kritikai kiadása van forgalomban. A korábbi 1939-ben került a nyilvánosság elé Robert Haas sajtó alá rendezésében. Először Furtwängler szólaltatta meg, de 1941-ben papírra vetett följegyzései szerint kifogásai voltak ellene. 1944. október 17-én a Wiener Philharmoniker élén a harmadik (Adagio) tételbe nem iktatta be azt a kilenc ütemet, amelyet Haas az 1887-es változathoz emelt át az 1890-ben kelt változat 208. és 209. üteme közé. Ugyanezt tette 1949. március 14. és 15. napján berlini zenekara élén. A fölépítés és a hatás szempontjából döntő fontosságú e kilenc ütem, hiszen pianissimóval kezdődik, s így megszakít egy fortissimóban megírt folyamatot. Ez a folyamat zavartalan abban a kiadásban, amelyet Leopold Nowak az 1890-ben befejezett kézirat alapján

adott közre 1955-ben, vagyis egy évvel Furtwängler halála után. Haas arra hivatkozott, hogy a zeneszerzőt mások kényszerítették változtatásokra. „Csak természetesen szellemek vélhetik komolyan, hogy egy nagy alkotó kényszeríteni hagyja magát, lehangoltsága idején” – írta Furtwängler.²¹ Másként érvel Robert Simpson angol zeneszerző Bruckner műveiről hangsúlyozottan összhangzattani elemzést adó könyvében, azt állítván, hogy a szóban forgó kilenc ütem „létfontosságú [vital] az összetett egész szerves kibontakozása szempontjából”.²²

A 8. szimfónia utolsó tétele sem azonos az 1887-ből és 1890-ből származó kéziratban. Harnoncourt-nak az a véleménye, hogy a két változat lényegében két mű, nem szabad válogatni belőlük. Ismeretes, hogy Liszt egyszer vagy többször is átírta dalainak körülbelül a felét. Nehéz volna megmondani, mikor lehet változatról és mikor inkább új műről beszélni. Az irodalomtudomány is elég nagyszámú hasonló esetről tud. A *The History of King Lear* quarto alakban 1608-ban jelent meg. Az 1623-ban kiadott folio *The Tragedy of King Lear* című színművet tüntet föl. A két cím alapján akár kétféle műfajra is lehet gondolni. A folióból az sejthető, hogy Shakespeare körülbelül háromszáz sort átírt, és mintegy kétszázat hozzáadott a szöveghez. A bővítések közé tartozik Kent nyilatkozata, mely szerint Albany és Cornwall egyes emberei francia szolgálatban állnak (III. felvonás 1. jelenet), a bolond szavai Merlin jóslatáról (III. 2.), valamint a bolond és Lear végszavai. E szöveg színpadiasabb, jobban kiemeli a harci eseményeket. Még népszerű összkiadás is létezik, amely két darabot ad közre Lear királyról. Joyce első regényének első változata lényegében önálló műnek számíthat; a *Stephen Hero* 2007 óta magyarul is olvasható. A legutóbbi évtizedekben egyre több irodalmi műnek többféle szövege kapott létjogosultságot. Traktól József Attiláig egy sor szerzőt lehetne említeni, kiknek költeményei változatok sokaságával szembesítik az olvasót. Egy korábbi alkalommal utaltam arra, hogy *Az ismeretlen remekmű* szövegén Balzac alighanem élete végéig dolgozott, a módosulások lényegesen más irányba terelik az értelmezést, és a korai változatoknál még az a kérdés is föltehető, vajon ösztönzője vagy akár társszerzője volt-e Théophile Gautier.²³

A *Hamlet* magyarországi rendezői olykor többféle fordításból válogatnak. Boulez és Thielemann Robert Haas kiadása alapján vezényli Bruckner 8. szimfóniáját, vagyis pontosan azt teszi, amit Harnoncourt helytelenít. 1972-ben Leopold Nowak az 1887-ben befejezett változatot is kiadta, s a következő évben Hans-Hubert Schönzeler meg is szólaltatta Londonban. Azóta ez is mind gyakrabban fölhangzik. Georg Tintner ezt a változatot is vezényelte, s a bemutató karmesterén kívül Michael Gielen, Denis Russell Davies, Simone Young, Eliahu Inbal és Vlagyimir

21 Wilhelm Furtwängler: *Aufzeichnungen 1924–1954*. Szerk. Elisabeth Furtwängler–Günter Birkner. Zürich und Mainz: Atlantis, 1996.

22 Robert Simpson: *The Essence of Bruckner. An essay towards the understanding of his music*. ²London: Victor Gollancz, 1977, 171.

23 Szegegy-Maszák Mihály: „Unheard melodies and unseen paintings. The sister arts in Romantic fiction”. In: Gerald Gillespie–Manfred Engel–Bernard Dieterle (szerk.): *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2008, 61.

Fedoszejev is készített fölvételt belőle. Sőt, az Adagiónak fennmaradt egy alighanem 1888-ban keletkezett megfogalmazása is, amelyet már szintén előadtak. Eduard van Beinum 1955-ben a Concertgebouw élén stúdiófölvétellel rögzítette, Thielemann 2009-ben a Staatskapelle Dresden hangversenyén, a Semperoperben vezényelte e művet. Ugyanazt a Haas készítette kiadást használták, de teljesen más részleteket emeltek ki. A holland karmester egyenletes tempókhoz ragaszkodott, a német gyakran ösztönözte zenekarát lassításra illetve gyorsításra. A tételek időtartama lényegesen eltért egymástól. Az Allegro moderato 14, illetve 15:45, a Scherzo 13:55 illetve 15:52, az Adagio 23:10 illetve 27:9, a Finale 20:36 illetve 23:23 percgig tart. A német karmesternek másik hangversenyét is rögzítették 2007-ben a Wiener Philharmoniker élén. Ezúttal 82 perc 20 másodpercnél is hosszabb volt a szimfónia: 90 perc 30 másodpercg tartott. A majdnem négy perccel hosszabb lassú tétel nagyon másként hangzik, mint a későbbi fölvételen. Thielemann nyilatkozataiból arra lehet következtetni, hogy ő magától értetődőnek tekinti, hogy más zenekar élén, más teremben másként hangzik a zene.

Nowak kiadásának megjelenése óta megoszlanak a vélemények, melyik változat az irányadó. Eduard van Beinum Haas híve maradt, Eugen Jochum, Schuricht, Celibidache és Giulini viszont Nowak értelmezését fogadta el. Böhm 1976-ban a Deutsche Gramophon számára úgy vette föl a Wiener Philharmoniker élén a szimfóniát, hogy az 1890-ből származó változatnak Nowak készítette kiadását a Finaléban Haas egyik részletével egészítette ki. Karajan a 2. (c-moll) szimfónia esetében Nowak, a 8.-nál viszont Haas kiadása mellett döntött. Mindennek azért van jelentősége, mert a két változat lényegesen eltér egymástól. A 8. szimfónia első tétele a korábbi megfogalmazásban hármas fortéval, a későbbiben hármas pianóval végződik, a második változatban kettős helyett hármas fafúvók szerepelnek, és a Scherzo új triót kapott, amelynek nemcsak a témái mások, de a tempója is új: az Allegro moderato helyén Langsam áll. A lassú tétel az 1887-es változatban hosszabb, a C-dúrban megfogalmazott tetőpontnál hat cintányérütést ír elő. Az 1890-es változatban e tetőpont E-dúrba került, és csak két cintányérütést tartalmaz.

Kocsis Zoltán nemrégén azt nyilatkozta, hogy „Brucknernek sok gondolata volt, de a szerkesztés nem tartozott erősségei közé”.²⁴ Ez a vélemény mind Boulezéval, mind Harnoncourt-éval szöges ellentétben áll. Günter Wand, aki a kéziratokat olyan alaposan tanulmányozta, hogy Haas kiadásában egy hibát is talált, a következő módon határozta meg Bruckner zenéjének lényegét: „az építkezés mintegy láthatóvá, azaz a hallgató számára megismerhetővé [erkennbar] válik a hangtömbök, tempók és ritmusok világos szembeállítására révén, amelyek nem egymásba folynak, hanem építőkövek gyanánt egymás mellé állnak”.²⁵ Más értelmezőkre is lehetne hivatkozni. Robert Simpson a „perfect sense of architecture” megnyilvánulásaként méltatta a 4. (Esz-dúr) szimfóniát, s a 8. Adagio tételéről kimutatta,

24 „I Felt I Was Schoenberg’s Pupil. Judit Rácz Talks with Zoltán Kocsis”, *The Hungarian Quarterly*, 51. (2010), 107.

25 Wolfgang Seifert: *Günter Wand: So und nicht anders. Gedanken und Erinnerungen*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1998, 463.

hogy „egyetlen hangzat szigorúan gazdaságos használatára” épül, amely „mindössze négyszer szólal meg a hatalmas tétel során”, a zárótétel elemzésével pedig azt bizonyította, hogy szöges ellentétben jellegzetes romantikus alkotásokkal, mindvégig „klasszikus egyensúlyt tart fönn a diatonikus és kromatikus harmónia között”.²⁶ Lehetséges, hogy a kiváló magyar zenész öntudatlanul is a befejezett, véglegesnek tekintett mű klasszicista eszményéhez mérte Bruckner alkotásait? Annyi bizonyos, hogy kijelentése kísértetiesen emlékeztet arra, amit Hanslick a *Wiener Zeitung*-ban 1892-ben a 8. szimfóniáról írt.

Irodalmárként csakis azt mondhatom: számtalan versben, regényben, színműben kimutatható a Bruckner szimfóniáira jellemző vaglyagosság. Előszeretettel lehetne említeni dadaista vagy a közelebbi múltban létrehozott, interaktívnak nevezett alkotásokat, amelyek állandósága éppúgy kérdéses, mint valamely installációé, melynek élete olykor csak egy kiállítás idejéig tart. Példaként Jean Tinguely (1925–1991) *Homage to New York* (1960) vagy *Study for an End of the World No. 2* (1962) című alkotását említhetném, mely a Museum of Modern Art szoborkertjében, illetve a Las Vegas közeli sivatagban semmisítette meg magát. Kizárólag az egyszeri esemény szemtanúi ismerhették őket. Lényegesen szelídebb változatnak tekinthetők az aleatorikus képződmények, a dobozregények, melyeknek egyes részeit tetszőleges sorrendben lehet olvasni, vagy Raymond Queneau *Százezer millió költemény* című, 1961-ben kiadott sorozata, melynek tíz szonettjében minden sor fölcserélhető a többi szonett bármelyik sorával, ily módon hangsúlyozva, hogy a befogadónak a társalkotó szerepét kell játszania. Mindezek a példák a műalkotás lényegéből fakadó lehetőségre hívják föl a figyelmet.

Igazat lehet adni Ingardennek: költemények, regények, színművek értelmezője tanulhat a zeneművek tolmácsolóitól. A befogadástörténet nem számol szerzői hitelességgel. A *közelítő tél* című költeménynek Berzsenyi nem ezt a címet adta. Lényegében eldönthetetlen, mekkora szerepe volt Wordsworthnek a Coleridge alkotásaként ismert *The Rime of the Ancient Mariner* megírásában. Egyetlen szövegrészről állítják, hogy esetleg Shakespeare kézírása. A *Macbethet* legalábbis részben nem ő alkotta. A *The Waste Land* Ezra Pound által nagy mértékben lerövidített és részben átírt szöveg. Proust főművének a szerző halála után megjelent részében található olyan szakasz, amelynek a helye bizonytalan. Wordsworth önéletrajzi költeménye – címe (*The Prelude*) nem a költőtől származik – több változatban maradt fönn, s újabban még népszerű kiadások is egymás mellett közlik őket. Henry James rendszeresen átírta korábbi elbeszélő műveit. Mindegyik változatnak vannak hívei. A *Hamlet* szövegét teljes egészében szinte soha nem adják elő. Közismert, hogy az angol reneszánsz a zenés színházat ismerte. Ha például az *A Midsummer Night's Dream* magyarázatára vállalkozunk, nem feledkezhetünk meg erről. Miféle zenét vehetünk figyelembe? Lehetetlen pontosan ismerni, mi hangzott el az I. Erzsébet korabeli előadásokon. Mendelssohn kísérezeneje éppúgy a befogadástörténet része, mint Britten dalműve, vagy Purcell *The Fairy Queen* címmel ját-

szott alkotása. Purcell Shakespeare szövegét nem megzenésítette a szó szigorú értelmében, hanem inkább kiegészítette hangszeres és énekes részekkel. Tudtommal nem ismerjük a bővítések szövegírójának a nevét. Mi több, Purcell művét is nehéz azonosítani, hiszen az 1692-ben tartott bemutató után a zeneszerző lényeges változtatásokat hajtott végre a későbbi előadások alkalmával. Hol vannak a mű körvonalai, milyen a fölépítése? E kérdésekre nincs válasz. Sir Roger Norrington és William Christie általam ismert fölvételei más-más értelmezésre adnak alapot. Egy költemény az *Eszmélet*, ahogyan Szabolcsi Miklós vélte, vagy tizenkét vers, amiként Tverdota György gondolja? A kétféle értelmezés szószólói merőben más mű létezését tételezik föl. 2006-ban a harmadik Arden-sorozatban a *Hamlet* szövegének sajtó alá rendezői külön jelentették meg az első és második quarto-illetve az első foliokiadás szövegét. A különbség nagyon jelentős: az 1603-ban kiadott első szöveg 2154, az 1604–05-ből származó 3674, az 1623-as 3535 szót tartalmaz. A rendezők még jobban eltávolodnak a mű azonosságának eszményétől. A távolabbi múltban létezett olyan előadás, amely Hamlet és Ophelia esküvőjével zárult. A tizenkilencedik századi Észak-Amerikában oly módon írták át Shakespeare műveit, hogy „a helyzetek vidámsága és bája megmaradjon, de a durvaságot eltávolították”.²⁷ 1999-ben Lengyel György úgy állította színpadra a dán királyi tragédiáját, hogy az udvaronc Osricnak az első jelenettől az utolsóig szöveget adott, 2007-ben Schilling Árpád mindössze három színészre bízta a szerepeket, és Büchnertől, József Attilától s Pilinszkytól vett szavakat is a dán királyfival mondatott el. Ez az előadás Nádasdy Ádám fordításában szólaltatta meg a szöveget, amely merőben eltér Arany Jánosétól. A fordítás elválaszthatatlan az irodalom létezési módjától, és akadályt jelent az értelmező számára. Hivatkozhatom arra a vitára, amely a strukturalizmus fénykorában Baudelaire *Les chats* című szonettjéről folyt. Roman Jakobson és Claude Lévi-Strauss elemzése 1962-ben a *L'Homme* című folyóiratban jelent meg. Négy évvel később közölte a *Yale French Studies* Michael Riffaterre elemzését. A vita egyik sarkalatos kérdése arra vonatkozott, mi is a viszony a költemény két kulcsszava: „silence” (csönd) és „science” (tudomány) között. Szabó Lőrinc átköltésében nem található ilyen összefüggés. Úgy látszik: a műelemzésnek napjainkban az a fő kockázata, hogy korántsem egyszerű megállapítani: mi is az elemzés tárgya, vagyis hol találhatjuk meg a művet, melyik megvalósulását tartjuk irányadónak.

27 Virginia Woolf: *The Essays*. III. k.: 1919–1924. Szerk. Andrew McNeillie, San Diego–New York–London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1988, 50.

ABSTRACT

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

THE IDENTITY OF THE WORK OF ART AND THE PITFALLS OF TEXTUAL ANALYSIS

Half a century ago some scholars influenced by New Criticism and Structuralism were inclined to provide close textual readings of individual poems based on the idea that an immanent approach to literary texts was possible without much attention to historical or biographical considerations. In the early twenty-first century many critics believe that interpretation cannot ignore a) the different versions of the text, b) intertextuality, and c) the history of reception. The significance of these three factors in the interpretation of musical works may be illuminating for literary historians as an example of an approach to analysis within the framework of which the stability of the textual identity of poems, novels, or plays cannot be taken for granted.

Mihály Szegedy-Maszák is Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at Eötvös Loránd University, Professor Emeritus of Central Eurasian Studies at Indiana University, a member of Academia Europaea (London) and the Hungarian Academy of Sciences. He is the author of *Literary Canons: National and International* (2001), fourteen books in Hungarian (among them monographs on the authors Zsigmond Kemény, Sándor Márai, Géza Ottlik, and Dezső Kosztolányi), editor-in-chief of a three-volume history of Hungarian literature (2007) and the journal *Hungarian Studies*, co-author of *Théorie littéraire* (1989), *Epoche – Text – Modalität* (1999), *A Companion to Hungarian Studies* (1999), *Angezogen und abgestoßen: Juden in der ungarischen Literatur* (1999), *The Phoney Peace: Power and Culture in Central Europe 1945–49* (2000), *National Heritage – National Canon* (2001), and *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (2004). He has published articles on the culture of the Habsburg Monarchy, the theory of the novel, Romanticism, modernism, postmodernism, translation, and inter-art studies, Richard Wagner, Henry James, Gustav Mahler, Béla Bartók, Ezra Pound, Wilhelm Furtwängler, and Buster Keaton in English, French, German, Polish, Romanian, Chinese and Hungarian.

Göncz Zoltán

A HATSZÓLAMÚ RICERCAR SZAKRÁLIS KÓDJAI*

A *Musikalisches Opfer* muzikológiai megítélése – Bach más, kései ciklusaiéhoz hasonlóan – igen változatos képet mutat, akár a tételek sorrendje, akár a sorozat rendeltetése, akár a mögötte esetlegesen meghúzódó nem-zenei háttér megnevezése tekintetében. A *fuga művészetéhez* hasonlóan tekintették már absztrakt, előadásra sohasem szánt „tisztá” zenének,¹ a tétel-összeállítás sorvezetőjeként Ursula Kirkendale egy klasszikus retorikatant vélt felfedezni,² míg egy újabb megközelítés a műben a kepleri „szférák zenéjének” leképzését látja.³ Míg a *kizárólag* szemnek és intellektusnak szóló „*musica pura*” elmélet kevésbé valószínű (ennél Bach sokkal gyakorlatiasabb volt), a párhuzamos olvasatok lehetőségét, e megközelítések – akár részleges – érvényességét a magam részéről nem zárom ki.

Mégis, a külső ihlető források keresése során a legmegalapozottabb és legplauzibilisebb felvetés Michael Marissené, aki a lehetséges teológiai konnotációkra irányítja a figyelmet. Ellentmondást fedez fel a „hivatalosan” Nagy Frigyeszt dicsőítő zeneszerzői ajánlás és a gyakran melankolikus, szinte gyászos affektusú tételek között. „Bach zenéje – úgy tűnik – más jellegű dicsőséget tükröz. Egyáltalán nem sugároz ragyogást, nem áraszt pompát Frigyesre, a *Musikalisches Opfer* a dicsőség fogalmát bibliai értelemben valósítja meg, 'az alázat révén elért dicsőítés' eszményét előtérbe állítva, amely 'a dicsőség teológiájával' ellentétben Luther 'kereszt-teológiájával' van összefüggésben.”⁴

Marissen kiemeli, hogy a triószonáta – Frigyes világi ízlésével ellentétben – ellenpontosan szerkesztett *sonata da chiesa*. Jelentőséget tulajdonít annak, hogy a kánonok száma tíz, hiszen ez utalhat a Tízparancsolatra, amelynek zenei ábrázolása-
kor Bach más műveiben⁵ többször alkalmazza a kánonszerkezetet, így jelenítve

* Előadás formájában elhangzott 2010. november 18-án a Wesley János Lelkészképző Főiskolán Iványi Tibor emlékére rendezett konferencián.

1 Pl. Friedrich Blume: „J. S. Bach”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter-Verlag, 1986, 1. kötet, 994.

2 Ursula Kirkendale: „The source for Bach's *Musical Offering*: The *Institutio Oratoria* of Quintilian”. *Journal of the American Musicological Society*, 33 (1980), 88–141.

3 Hans-Eberhard Dentler: *Johann Sebastian Bachs „Musikalisches Opfer”*. *Musik als Abbild der Sphärenharmonie*. Mainz: Schott 2008

4 Michael Marissen: „The theological character of J. S. Bach's *Musical Offering*”. In: *Bach Studies*, szerk. Daniel R. Melamed, Cambridge University Press, 1995, 87.

5 Például a *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* – korálfeldolgozásban a *Clavier-Übung III*-ban (BWV 678), illetve a 77. kantáta *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* bevezető kórusában (BWV 77:1).

meg a törvény követését, az engedelmisséget. A 9. kánon felett olvasható „Quaerendo invenietis” címsor – Marissen nézete szerint – valójában Jézus Hegyi beszédére utal: „Keressetek és találtok” (Máté 7:7, Lukács 11:9). A latin eredetű főcím – *Opfer*: áldozat, felajánlás – alapján a ciklus tekinthető valódi *offertórium*nak is.

A továbbiakban – Marissen teóriáját elfogadva és erősítve – a ciklus legmonumentálisabb tételének, a *hatszólámú ricercarnak* lehetséges szakrális vonatkozásait kísérlem meg kibontani.

Quaerendo invenietis: A keresésre való szerzői felszólítás – mint látható lesz – nemcsak a feloldatlan rejtveny-kánonokra vonatkozhat, hanem a (régies címével egyébként úgyszintén keresésre utaló) hatszólámú *ricercarra* is.⁶ E kompozícióban ugyanis számos bibliai utalás van elrejtve, azonban e tartalmak felfedezését – különféle zeneszerzői praktikák révén – Bach jelentősen megnehezítette. Megtalálásuk felé a tétel különleges formálása mutat irányt: bizonyos anomáliák, látszólagos következetlenségek, mondhatni „zenei perturbációk”, amelyek külső, nem zenei természetű hatásra utalhatnak.

A formálás anomáliái

A hatalmas léptékű hatszólámú fuga a terjedelmes és összetett „királyi téma” (*Thema Regium*) szabályszerű, hatfázisú expozíciójával indul (1. ábra a 20. oldalon, 1. sor, 1–56. ütem);⁷ ezt követően még hatszor (összesen tizenkétszer) hangzik el e főtéma – minden szólamban még egyszer. Az expozícióban a főtémához állandó ellenszólám társul; e kontraszobjektum az 5. fázisban már töredékes, illetve a hatodikban egyáltalán nem szerepel. A terjedelmes expozíciót szokatlan hosszúságú közjáték követi (57–78.), amelynek zenei anyaga – amint erre Christoph Wolff felhívta a figyelmet⁸ – erősen emlékeztet a *G-dúr orgonafantázia* (BWV 572)⁹ Grave-menet szakaszára (1. kotta).

A továbbiakban még számos téma, motívum mutatkozik be, azonban ezek szabályos hatszólámú expozíciójára szinte soha nem kerül sor. Általános szabályként megfigyelhető, hogy e témák, motívumok mind kapcsolatba kerülnek a főtémával vagy annak egyes részeivel (leginkább a témafejelemelkedő hármásával, illetve a középrész kromatikusan ereszkedő szakaszával).

Az első zavarba ejtő „következetlenség” mindjárt az expozíciót követő legelső új téma bemutatásánál tapasztalható (78–89.): e téma ugyanis – a többitől eltérően – nem társul a főtémához, öt belépése után azonnal újabb téma indul (89–),

6 A műfaj eredetileg hangszerek hangolásának ellenőrzésére, kipróbálására szolgált, később imitációs motettaszervezetet jelöl, míg Praetoriusnál („motívumok keresése”) már kifejezetten a fúgával azonos. Bach a hatszólámú *ricercar* esetében valójában megfordítja a műfaj eredeti jelentését: miután a szerző megkereste (illetve megtalálta), és a sűrű kontrapunktikus szövetbe beleszötte a motívumokat, az előadónak és a hallgatónak lehetősége nyílik *visszakeresnie* azokat.

7 A könnyebb és pontosabb navigáció érdekében a szerzői kéziratban használt 2/2-es ütemszámozást adom meg, nem a korabeli nyomtatott verzióban alkalmazott 4/2-est.

8 Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1968, 127.

9 Eredeti címe: *Pièce d'orgue*.



1. kotta. G-dúr fantázia, BWV 572

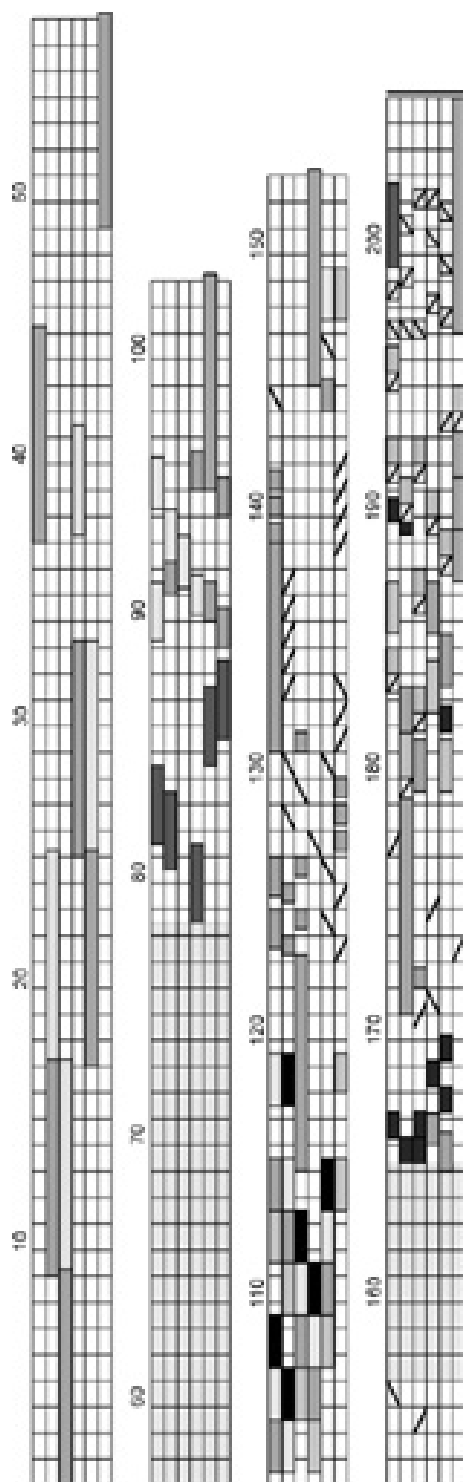
amely „előírászerűen”, már az első pillanattól a főtémához kapcsolódik, annak fejmotívumát ellenpontoszza. E téma utolsó belépése rányúlik a 7. főtéma-elhangzásra (95–) (1. ábra, a második sor vége).

A 103. ütemtől négy új téma permutációs bemutatása veszi kezdetét (1. ábra, a harmadik sor eleje). A négy témából pontosabban csak három új, a negyedik ugyanis nem más, mint a főtéma kromatikus aneszkedő szakasza. Hat – kánonikusan kötött – permutációs fázis után a 8. főtéma-elhangzás következik, melynek során a királyi téma kromatikus, középső részéhez itt is hozzákapcsolódik a három új téma. A 123. ütemtől új elemként egy folyamatos nyolcad-mozgású skálamotívum és tükörfordítása jelenik meg, amely előszeretettel társul a főtémafej tükörfordításával és e hármashangzat-motívum diminuált változatával.

A 131. ütemtől induló 9., majd 10. főtéma-elhangzás után a már korábban hallott terjedelmes közjáték rövidebb változata vezet a 165. ütemben bemutatkozó újabb témához (vagy rövidege folytán inkább motívumhoz). A témabelépés külön érdekessége (és szokatlansága), hogy az új motívum azonnal *párban*, *terc*-, illetve szextpárhuzamban exponálódik (szünet nélküli kánon módjára = *canon sine pausis*), a főtémafej hármashangzatait ellenpontoszza. (Bach fúgáiban eleve ritkán fordul elő a *canon sine pausis* belépés; ha igen, akkor is jobbára a fúgák végén, hiszen a tématorlasztás legsűrűbb formája ez.)¹⁰ E mindössze hatütemes szakasz után a 11. főtéma-elhangzás, majd a 179. ütemtől újabb téma bemutatása következik. E téma elhatárolása bizonytalan, mert elsőre háromütemesnek mutatkozik, de később következetesen már csak két ütem szólal meg, sőt a 197. ütemben belépő utolsó főtéma felett már csak néhány hang marad belőle. (Újabb furcsa eljárás!) E téma „egyenese ági” leszármazottja a *Wohltemperiertes Klavier* II. Asz-dúr fúgájának (BWV 886:2, ott az eredeti notáció 4/4-es – 2. kotta a 21. oldalon).

De „témaelődjével” a hozzá társuló ellenszólam is összeköti, ugyanis a ricercarban (a főtéma belépéséig) szinte állandóan a kromatikus aneszkedő főtéma-

10 *Canon sine pausis* belépések találhatók pl. a *Wohltemperiertes Klavier* II. g-moll fúgájában (BWV 885:2), a b-moll fúga végén (BWV 891:2), valamint A fúga művészete 10. Contrapunctusában (BWV 1080:10).



1. ábra



2. kotta

résszel együtt fordul elő. Ebben az igen sűrű polifon szakaszban (179–197.) a fenti kettőn kívül többször elhangzik a permutatív részben hallott egyik téma,¹¹ valamint a párban bemutatott motívum. A királyi téma utolsó elhangzása felett a rövidülő utolsó téma hangmorzsái és – újabb szokatlan dramaturgia! – a korábban (78–89.) „függőben hagyott” téma reminiscenciája szólnak.

Látható tehát, hogy a hatszólamú ricercar igencsak egyedi módon van megformálva, számos szokatlan megoldást tartalmaz, mind kontrapunktikusan, de főképpen dramaturgiailag. Miképpen az égitestek nem várt, szokatlan pályamódosulásai ismeretlen, még fel nem fedezett égitesteket, hatásokat jeleznek, a fenti „zenei perturbációk” is valami távoli hatást sejtetnek.

Egy rejtvénykánon elrejtése

Azonban mielőtt továbblépnénk e „befolyásoló erő” megvilágítása felé, rá kell mutatnunk egy másik különös zeneszerzői praktikára. Annál is inkább, mivel e sorok írójának legelső „gyanúját” (miszerint a fuga háttérében teológiai tartalmak lehetnek) éppen e „rejtvény a rejtvényben” keltette fel.

Quaerendo invenietis: A hatszólamú ricercar permutatív szakaszában (103–115.) az úgynevezett *Fulde-kánon* (BWV 1077) témaincipitjei vannak feldolgozva. Az azonosítás természetesen nem egyszerű, hiszen a kettős rejtvénykánon eredetileg G-dúrban van, a ricercarhoz képest négyszeres diminúcióval notálva (*3a–d kotta a 22. oldalon*). A kompozíció annak a 14 tételből álló kánonfüzérnek a része, amelyet Bach a *Goldberg-változatok* basszustémájára komponált (BWV 1087).¹² Jóllehet

11 A téma itt pontozás nélkül hangzik el, sőt harmadjára díszítve, s így rokonságba kerül a *Wohltemperiertes Klavier* II. e-moll fúgájával (BWV 879/2 – a könnyebb összehasonlítás végett itt c-mollban szerepel):



12 Tekintettel arra, hogy a 14-es szám a hatszólamú *ricercar*ban is kruciális szerepet játszik majd, érdemes kiemelni és tudatosítani, hogy e „jövevény”-kánon eredeti lelőhelye egy 14-es műcsoport.

Canone doppio sopra il Soggetto.

*Dedico Brevissoni
digne notatis canone,
dum se videtur.
J. S. Bach.*

Lipso 1.10.1777.

3a kotta. Az eredeti kézirat

3b kotta. Transzponálva

3c kotta. Kétszeresen augmentálva

3d kotta. Négyyszeresen augmentálva

egy „külső” rejtvénykánon beleszövése egy másik fuga kánonikus (permutatív) szakaszába, már ez is figyelemre méltó és egyedi eljárás, igazi jelentősége azonban nem ez! Ugyanis Bach e kánonhoz, amelyet teológushallgató növendékének, Johann Gottlieb Fuldénak dedikált, mottót („szimbólumot”) is fűzött: *Christus Coronabit Crucigeros* (Krisztus megkoronázza keresztjének hordozóját).¹³ Azt, hogy nem véletlen egybeesésről van szó, az is valószínűsíti, hogy a dedikáció dátuma 1747 október, tehát három hónappal a *Musikalisches Opfer* keletkezése után íródott a könyvbe!

A ricercar különös formálásának okai: az alapzat

Tovább folytatva az elemzés gondolatmenetét: a tételben feldolgozott témák száma, a feldolgozás mikéntje és főképpen a kompozíció *különleges dramaturgiája* arra mutat, hogy a fuga alapzata nem más, mint a Biblia egyik legmeghatározóbb része, a judaizmus és a kereszténység alapjául szolgáló legfontosabb erkölcsi törvényeket tartalmazó *Tízparancsolat*. A Tízparancsolat, méghozzá abban a sorrendben, amelyet Luther két dekalógus-koráljában rögzített, ugyanis a korálokban – a *Kis és Nagy kátéhez* képest – az utolsó két parancsolat sorrendje eltérő. Annak, hogy a IX. és X. parancsolat ennek megfelelően megcserélődik, természetesen nyomós oka van, és messzemenő következményei lesznek!

A Luther-korálok közül a rövid változat a gyermekek részére írt, 5 verszakos *Mensch willst du leben seliglich*, a hosszabb a 12 verszakos *Dies sind die heil'gen zehn Gebot*.¹⁴ A továbbiakban a részletesebb, hosszú változat lesz segítségünkre.

13 A mottóval kapcsolatban többféle értelmezés látott napvilágot. A három C betűvel kezdődő szó szimbolikus értelmét Gárdonyi Zoltán például abban látja, hogy mindkét kánon imitációs időköze $4/4 = C$, továbbá a két tükörkánon tükrözési tengelyhangja is C. Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fuga-szerkesztő művészete*. Zeneműkiadó: Budapest, 1972, 23.

Ugyanakkor azt is elképzelhetőnek tartom, hogy a mottó kapcsán Bach saját magára is gondolhatott, hiszen már nevének keresztdallama révén magán hordozta – szimbolikus értelemben – a keresztet. Bach ezen túlmenően további „krisztusi jelek” – valószínűleg tudatos – „hordozója” volt. A nevének keresztény gemátriai átkódolásával kapott 14-es szám révén ($B=2 + A=1 + C=3 + H=8$) egy másik Krisztus-szimbólummal is kapcsolatba került, az „A és Ω ”-val. („Én vagyok az Alfa és az Ómega, a kezdet és a vég, az első és utolsó.” Jelenések könyve 22:13) A görög ABC – mindent magában foglaló jellegzetességet kifejező – legelső és legutolsó betűje (A és Ω) latinra, németre fordítása nyomán (A és O) erősen kötődött a 14-es számhoz. Ezt a számszimbolikai kapcsolatot különösen tudatosította Paul Speratus „Es ist das Heil uns kommen her” kezdetű – Luther által is nagyra tartott – dogma-korálja, amelynek 14 versszakát a szerző – hangsúlyozva a korál bibliai üzenetét – az ABC betűivel látta el, A-tól O-ig. Bővebben lásd: Eric T. Chafe: „*Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata Jesu, nun sei gepreiset, BWV 41*”. In: *Bach Perspectives I.*, szerk. Russell Stinson, University of Nebraska Press, 1995, 103–134.

A zeneszerző nevéből levezethető 41-es szám ($J=9 + S=18 + BACH=14$) ugyancsak kapcsolatba hozható Jézussal, aki – a Máté-evangélium felsorolása alapján – Ábrahám után 41. nemzedékként született meg (Máté 1:17). Ezt a coincidienciát Bach a *Magnificat* (BWV 243) *Omnes generationes* kórustételében húzza alá. – Bővebben: Göncz Zoltán: *Bach testamentuma*. Budapest: Klasszikus és Jazz, 2009, 68–69.

14 Robin A. Leaver: *Luther's liturgical music. Principles and implications*. Cambridge–Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. 2007. 116–121.

1. Dies sind die heil'gen Zehn Gebot',
Die uns gab unser Herre Gott
Durch Moses, seinen Diener treu,
Hoch auf dem Berg Sinai.
Kyrieleis!

I.

2. Ich bin allein dein Gott, der Herr,
Kein' Götter sollst du haben mehr;
Du sollst mir ganz vertrauen dich,
Von Herzensgrund lieben mich.
Kyrieleis!

II.

3. Du sollst nicht führen zu Unehrl'n
Den Namen Gottes, deines Herrn;
Du sollst nicht preisen recht noch gut,
Ohn' was Gott selbst red't und tut.
Kyrieleis!

III.

4. Du sollst heil'gen den Feiertag,
Daß du und dein Haus ruhen mag;
Du sollst von dein'm Tun laßen ab,
Daß Gott sein Werk in dir hab'.
Kyrieleis!

IV.

5. Du sollst ehr'n und gehorsam sein
Dem Vater und der Mutter dein,
Und wo dein' Hand ihn'n dienen kann,
So wirst du lang's Leben hab'n.
Kyrieleis!

V.

6. Du sollst nicht töten zorniglich,
Nicht haßen noch selbst rächen dich,
Geduld haben und sanften Mut
Und auch dem Feind tun das Gut'.
Kyrieleis!

VI.

7. Dein Eh' sollst du bewahren rein,
Daß auch dein Herz kein' andre mein',
Und halten keusch das Leben dein
Mit Zucht und Mässigkeit fein.
Kyrieleis!

1. Ez a szent tízparancsolat.
Ezt adta Istened, Urad
Még Mózes által nagy régen
A magas Sínai hegyen.
Szánj meg, Urunk!

2. Én vagyok Urad, Istened.
Bálványaid ne legyenek.
Bízd magad rám mindenestől,
És szeress teljes szívvedből!
Szánj meg, Urunk!

3. A te Istened szent nevét
Ne vedd hiába, hanem féld!
Ne igazodj más beszédhez,
Csak amit ő mond és végez!
Szánj meg, Urunk!

4. Az ünnepnapot szenteld meg,
És házadnépe is veled!
Te nyugodjál, s igéjén át
Az Úr végezze munkáját!
Szánj meg, Urunk!

5. Tiszteld atyádat, anyádat,
Szófogadással szolgáljad,
És segítsd, ahol teheted.
Így lesz hosszú az életed!
Szánj meg, Urunk!

6. Ne ölj! Rosszért bosszút ne állj!
Ne gyűölj, ne haragudjál!
Légy békétűrő és szelíd,
És szeresd ellenségeid!
Szánj meg, Urunk!

7. Tartsd tisztán házasedet!
Hű legyen szív és szeretet.
Légy tiszta szóban, életben,
És mértékletes mindenben!
Szánj meg, Urunk!

VII.

8. Du sollst nicht stehlen Geld noch Gut,
Nicht wuchern jemens Schweiß und Blut;
Du sollst auf tun dein' milde Hand
Den Armen in deinem Land.
Kyrieleis!

8. Ne lopd el más javát, pénzét.
És ne zsarold verejtékét.
De jóltevőn nyisd meg kezéd.
És segítsd a szegényeket!
Szánj meg, Urunk!

VIII.

9. Du sollst kein falscher Zeuge sein,
Nicht lügen auf den Nächsten dein;
Sein Unschuld sollst auch retten du
Und seine Schand' decken zu.
Kyrieleis!

9. Ne tégy hamis tanúságot.
Ne szöld meg felebarátod;
Védd inkább ártatlanságát.
És takargasd gyarlóságát!
Szánj meg, Urunk!

IX. + X.

10. Du sollst dein's Nächsten Weib und Haus
Begehren nicht noch etwas draus;
Du sollst ihm wünschen alles Gut',
Wie dir dein Herz selber tut.
Kyrieleis!

10. Ne kívánd más hitvestársát,
Se tulajdonát, se házát!
Csak javát óhajtsd, védelmét.
Mint hogyha magadnak tennéd!
Szánj meg, Urunk!

11. Die Gebot all' uns geben sind,
Daß du dein' Sünd', o Menschenkind,
Erkennen sollst und lernen wohl,
Wie man vor Gott leben soll.
Kyrieleis!

11. Tíz parancs. Azért nyerted mind,
Hogy megismerhesd bűneid,
S jól megtanuld, miképp lehet
Az Úrnak kedves életed.
Szánj meg, Urunk!

12. Das helf' uns der Herr Jesus Christ,
Der unser Mittler worden ist;
Es ist mit unserm Tun verlorn,
Verdienen doch eitel Zorn.
Kyrieleis!

12. A Krisztus segítsen minket,
Ki nekünk Közbenjárónk lett!
Mert nélküle, bármit teszünk,
Halált érdemlünk s elveszünk.
Szánj meg, Urunk!¹⁵

15 *Evangelikus énekeskönyv*. Budapest: Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1995, 524–525.
(A 10. versszakban a „hitvestárs” és a „tulajdon” szavakat ebben a kiadványban nem az eredeti versben olvasható, hanem a kátekban leírt sorrendben közölték.)

Műelemzés – ma

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
VIII. tudományos konferenciája
2011. október 7–8. (péntek–szombat)
MTA Zenetudományi Intézet Bartók Terme
Budapest I., Táncsics Mihály u. 7.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság konferenciát hirdet a 2010 novemberében megrendezett „Műelemzés – ma” szimpóziumhoz kapcsolódóan.

A műalkotás továbbra is megkerülhetetlen fogalom, még ha az újabb elemző és kutatási irányzatok gyakran vitatják is az egyedi mű integritását, s a hangsúly sok esetben mű és funkció, mű és megrendelő, mű és alkotó, mű és befogadó, vagy éppen a művek egymás közötti összefüggéseire esik.

Konferenciánkra olyan előadásokat várunk, amelyek az analízis elméleti és gyakorlati kérdéseit járják körül: lehetnek ezek bármely zenetörténeti időszakból származó kompozíciók és népzenei jelenségek elemzése, a zeneelmélet történetét és praxisát érintő referátumok, az elemző módszerek érvényességét, illetve az analízis pedagógiai hasznát vizsgáló feltevések. Ugyanakkor a tavalyi szimpózium szellemében zenei előadások mellett lehetőséget szeretnénk biztosítani rokon diszciplínák, mindenekelőtt a művészettörténet, irodalomtudomány, esztétika, néprajz területéről érkező javaslatoknak is.

A konferencián 20 perces előadások fognak elhangozni.

A jelentkezéseket – amelyeknek tartalmaznia kell egy csatolt fájlban az előadás címét, egy maximum 250 szóból álló előzetes tartalmi kivonatot, valamint az előadáshoz kapcsolódó bibliográfiát – május 1-jéig kérjük elküldeni a konferencia szervezőihez. A jelentkezéseket a konferencia programbizottsága június 1-jéig elbírálja.

A konferencia szervezői:

Dalos Anna (dalos@zti.hu) és Vikárius László (vikarius@zti.hu)

A programbizottság tagjai:

Kárpáti János, Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Somfai László, Szegedy-Maszák Mihály, valamint a konferencia szervezői

Különleges módszertani nehézséget jelent, hogy a lineáris értelmezést több helyen megnehezíti (sőt, gyakorlatilag lehetetlenné teszi) a ricercar összetett, körkörös formálása. Bizonyos megoldások okai ugyanis csak jóval később derülnek ki, számos esetben csupán jelezni lehet a későbbiek folyamán várható további válaszokat. Mint annyi kései Bach-mű, valójában ez is csak a teljes elhangzás után, „visszafelé” érthető meg!

A fent leírt nehézségek ellenére, első körben a parancsolatok témák szerinti, az egész életműbe is mélyen beágyazott – Károlival szólva – „zenei kiábrázolódását” vesszük sorra (az 5. kottában a témák a c-moll főtémához igazodó transzpozícióban szerepelnek, lásd a 28. oldalon).

I. *Én vagyok Urad, Istened.* Nem példa nélküli Bach életművében, hogy maga a fúgató téma szimbolizálja a Mindenhatót; legkézenfekvőbb analógia a szintén a katekizmuson alapuló (!) *Clavier-Übung III.* nagyszabású Esz-dúr hármasszűzűje (BWV 552:2), amelyet okkal emlegetnek „Szentháromság”-fűgként is. A hatszólamú ricercar főtémája még inkább a „témahierarchia” csúcsára kerül, mint az említett Esz-dúr fűga első témája. A Thema Regium mindenütt jelen van, minden körülötte játszódik, minden más téma, motívum a főtémát „szolgálja”, azt ellenpontozza.

II. *Ne vedd hiába Istened nevét!* A II. téma esetében (amelynek kezdete némiképpen emlékeztet az említett Esz-dúr fűga első témájára) azonnal beleütközünk a már fent vázolt „lineárisan érthetetlen” nehézségébe. A „ne vedd hiába” parancs úgy valósul meg, hogy a téma ezen a ponton valójában *nem artikulálódik*, „nem mondatik ki”, fontos jellegzetességei észrevehetetlenek maradnak. Ott van, de nem látható, hallatszik, de mégsem hallható:

Esz-dúr fűga (BWV 552:2)

4. kotta

III. *Szenteld meg az ünnepnapot!* A fűgaszerkesztés általános szabályai szerint a 6 fázisból álló expozíció után bemutatkozó III. témának a főtéma 7. (!)¹⁶ belépéséhez kellene csatlakoznia, ehelyett azonban e téma – engedelmesen betartva a III. parancsolatot – tényleg „nyugszik”, „sabbátot tart”, nem válik a főtéma ellenszólamává.

16 „Ünnepnapot mondunk a héber »sabbát« szócska nyomán. Ennek eredeti jelentése »feiern«, vagyis: szüneteltetni a munkát. [...] Isten a hetedik napot az Ótestamentumban elkülönítette, ünnepül rendelte, és megparancsolta, hogy azt minden más napnál szentebbnek tekintsék.” Luther Márton: *Nagy káté*. Ford. Pröhle Károly, A harmadik parancsolat.

Thema Regium

II.

III.

III. var.

IV.

V.

VI.

VII.

VIII.

IX.

X.

IV. Tiszteld atyádat és anyádat! E parancsolatnál méltán számíthatnánk egy korabeli, családi meghittséget árasztó dallamra, azonban valami egészen más jelenik meg: Luther *Wir glauben all' an einen Gott* koráljának kezdőhangjai. (Hasonló, szinkópált ritmizálással, mint a *Clavier-Übung III.* korálfeldolgozásában, BWV 680.) A lutheri krédó-korál alatt dúrban elhangzó főtémaincipit (89–90.) egy másik fontos korált idéz fel: Philipp Nicolai *Wachet auf* dallamát. Ebben a szakaszban a ricercar egy régi műfaj, a korálquodlibet gyakorlatát eleveníti fel. Első pillantásra teljesen érthetetlen a Luther-idézet, de ha továbbfolytatjuk a korálszöveget, érteni véljük az okot: *Wir glauben all' an einen Gott, / Schöpfer Himmels und der Erden, / Der sich zum Vater geben hat, / Dass wir seine Kinder werden.* (Mi valljuk: hiszünk Istenben / Menny, föld nagy Teremtőjében, / Ki édesatyánk lett nekünk, / Hogy mint gyermekei éljünk.)¹⁷ Megrendítő, vallomásszerű hitvallás ez; azé az alkotóé, aki tízéves korára mindkét szülőjét elvesztette:

Ricercar a 6 IV.

Wir glauben all' an einem Gott (BWV 680)

6. kotta

V. Ne ölj! Az V. téma nem más, mint a – „Christus Coronabit Crucigeros” mottó – *Fulde-kánon* felfelé lépő témája (3. kotta).¹⁸ Az V. téma egyik ellenszólama – akárcsak a kánonban – a főtéma középső, *passus duriusculus* szakasza. A kánon szöveges szimbóluma és a passiótörténetet idéző alászálló kromatika¹⁹ mintha egy irányba mutatna: az Újtestamentum középpontjában álló gyilkosságra, a keresztre

¹⁷ *Evangélikus énekeskönyv*, 336.

¹⁸ A dallam igen sok helyen és formában előfordul az életműben, pl. D-dúr Allabreve, BWV 589; *Wohltemperiertes Klavier* I: C-dúr fuga, BWV 846:2; E-dúr kétszólamú invenció, BWV. 777; a h-moll mise *Gratias* és *Dona nobis pacem* tétele, BWV 232:6, 25.

¹⁹ Pl. h-moll mise *Crucifixus*, BWV 232:16.

feszítésre. Az V. téma a *János-passió*ban található, Jézus kereszthalálát követelő kórusturba körvonalát követi²⁰ (BWV 245:38): „Nékünk törvényünk van, és a mi törvényünk szerint meg kell halnia, mivelhogy Isten fiává tette magát” (János 19:7). „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.”

107 Ricercar a 6 V.

János-passió

Wir ha - ben ein Ge - setz,

7. kotta

VI. *Ne paráználkodjál!* A VI. téma tekergő dallama mintha a bűnbeesésre csábító kígyót idézné meg. Nem azt az ádáz, „pokolbéli” fajtát formázza (*höllische Schlange*), amely például a 40. kantatában jelenik meg (BWV 40:4), ez egy ravaszabb, alattomosabb példány. („A kígyó ámított el engem, úgy evém” – Genézis 3:13.) Ez a motívum jelenik meg a *Herkules válaszüton* kantáta bölcsődalában is (BWV 213:3), amelyben a gyermek főhőst egy allegorikus nőalak, nem más, mint „Gyönyör” csábítja.²¹ Ebben a mitológiai történetben is felbukkan a kígyó, hogy a gyermeket elveszejtse, aki azonban megöli a bestiát. A politeista-profán környezetben erotikus töltetű ária monoteista-szagrális olvasatban „szeplőtlenne” szublimálódik a *Karácsonyi oratóriumban* (BWV 248:19).

Ricercar a 6 VI.

Herkules válaszüton (BWV 213:3)

Schla - fe mein Lieb - ster,

8. kotta

20 További hasonlóságot mutat maga a permutációs szerkezet is. Ugyanakkor érdemes felfigyelni arra is, hogy a ricercarba rejtett *Fulde-kánon* (BWV 1077) és e kánon korábbi verziója (BWV 1087:11) között az egyik változtatás éppen a felfelé lépő téma 2. hangjának pontozása.

21 A *Nagy káté* tízparancsolattal foglalkozó részében maga Luther utal Herkulesre: „Például azok a pogányok, akik hatalomra és uralomra törekedtek, Jupitert emelték legfőbb istenükké, mások, akik gazdagságra, boldogságra, vagy élvezetekre és szórakozásra vágytak: Herkulest, Mercuriust, Venust vagy másokat...” Luther: *Nagy káté*, Az első parancsolat, (kiemelés tőlem – G. Z.).

VII. *Ne lopj!* A VII. téma maga szegi meg e parancsolatot, az előző téma anyagát elorozva. S teszi ezt egészen arcátlanul: ugyanis a szigorú permutációs szerkesztésből következően – horizontálisan – mindig a VI. témát követi, azonban – az előimitáció révén – a másik szólamban hangzó VI. témától a megszólaltatás primátusát magának vindikálja:



9. kotta

VIII. *Ne tégy felebarátod ellen hamis tanúbizonyságot!* Ebben a részben jelenik meg először – új kontrapunktikai elemként – a tükörfordítás. A folyamatos inverzió, a témák, motívumok állandó forгатása Bach alkotóművészetében kifejezheti a megbízhatatlanságot, képmutatást, hamisságot, mint például a 179. kantáta ellenfuga módjára komponált nyitótételében („Figyelmezz, hogy istenfélelmed ne képmutatás legyen, és az Istent ne hamis szívvel szolgálj!” – „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen!”):

B
Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes - furcht nicht Heu - - - che - lei

T
7
Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes - furcht nicht Heu - - - che - lei sei

B
sei, und die - ne Gott nicht mit fal - - - schem Her - zen

10. kotta

A térbeli iránynak, az irány megfordulásának abban a hamis tanúzásban is fontos szerepe van, amely alapján Jézust halálra ítélik: (*Máté-passió*, BWV 244:39: „Két hamis tanú: Ez azt mondta: *Leronthatom az Isten templomát, és három nap alatt felépíthetem azt.*” [Máté 26:61 – kiemelés tőlem – G. Z.] „Zwei falsche Zeugen: Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.” – 11. kotta a 32. oldalon).²²

22 A „tanúvallomás” – János evangéliuma szerint – Jézus egyik korábbi, szimbolikus és profetikus kijelentésének *kiforgatása*: „Rontsátok le a templomot és három nap alatt megépítem azt.” „Ő pedig az ő testének templomáról szól vala.” (János 2:19, 21.)

A Er hat ge - sagt: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen, und in drei - en Ta - gen den - sel - ben

T Er hat ge - sagt: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen, und in drei - en Ta - gen den - sel - ben

11. kotta

IX. Ne kívánd felebarátod hitvestársát! E szakaszban – figyelemre méltó madrigalizmusként – párban szólal meg a IX. téma:²³

IX. IX. IX. IX.

12. kotta

X. Ne kívánd felebarátod tulajdonát, vagy házát! A X. téma – újabb plasztikus szófestés! – a szakaszban egyre rövidül („megrövidítik”, „széthordják”), egészen addig, ameddig a témafejt keresztmotívumára csupaszodik (193–). A keresztalakzat felbukkanása – akárcsak az V. illetve a VIII. parancsolat esetében – ismét utalhat a szenvedéstörténetre: „eloszták az ő ruháit, sorsot vetvén; hogy beteljék a próféta mondása” (Máté 27:35):

X. X. X.

13. kotta

Látható, hogy a korábban következetlennek és esetlegesnek tűnő formai megoldások az egyes parancsolatok tükrében jelentést kapnak, érthetővé válnak. Olyan anomáliák, furcsaságok oka látszik megoldódni, mint a „tétlen” III. téma, a párban megjelenő IX. téma, a fokozatosan rövidülő, lecsupaszodó X. téma. Ezen túlmenően feltűnő, hogy ebben az olvasatban több parancsolat, az V., a VIII. és a X. kapcsolatba kerül Jézussal egy imaginárius passiótörténetet kirajzolva; de még a IV. is, hiszen valójában az is Jézus szemszögéből láttatja az Atya iránti megkülönböztetett szeretetet.

23 Luther így kommentálja ezt a parancsolatot: „... az evangéliumban is olvasható Heródes királyról: testvérének feleségét még annak életében nőül vette [...] Ilyen példák azonban, remélem, nem találunk követőkre, mert az Újtestamentum szerint tilos a házások elválása.” Luther: *Nagy káté*, A kilencedik és a tizedik parancsolat.

Korábban jeleztem, hogy az utolsó két parancsolat sorrendcseréjének nyomós oka van. Arra is utaltam, hogy a fúga körkörös, labirintusszerű szerkezete nem járható be lineárisan. Ezek a jellegzetességek most válnak érthetővé, ugyanis a X. téma lecsupaszodott keresztmotívuma²⁴ elvezet bennünket a következő körbe – visszavezet a fúga elejéhez.

Miképpen kezdetben...

A II. téma és a II. parancsolat összefüggésében említettem, hogy e téma *azon a helyen* nem artikulálódik, nem értelmeződik, nem mondatik ki. Látszólag elkanyarodva a tárgytól: Anton Webern kongeniális hangszerelése érzékelhetővé és nyilvánvalóvá tette, hogy e *ricercar*-ban a *motívumok* szintjén zajlik szinte minden. Ami meglepő újdonság, hogy a témák „webernizálásának” már maga Bach elkezdte a műben. Ami a legutolsó, 12. fázisban (197–) a X. téma utolsó szilánkjainak tűnik, valójában nem más, mint a II. téma kezdetének (17–19.) szétdarabolása; másképpen fogalmazva: a II. témában rejlő keresztalakzatok kibontása, felmutatása, a szakrális jelentéstartalom kimondása (14. kotta a 34. oldalon).

A kapcsolat (az azonosság) felfedését két körülmény nehezíti meg: egyrészt a két rész közötti nagy távolság (180 ütem!), másrészt a II. téma legelején található kiírt díszítés, amely apróságnak tűnik ugyan, mégis elegendő ahhoz, hogy a percepciót eltérítse, a figyelmet elterelje.

E furcsa repríz azonban még intenzívebben idézi vissza a kezdeteket: a III. – korábban „ünnepnapot tartó” – témát is reaktiválja. A téma – kissé megváltoztatva – a 199. ütemtől végül hozzákapcsolódik a királyi témához.

Lehet-e vajon e formálásnak további „üzenete”, vagy „csupán” a fúgák végén egyébként is gyakori, jellegzetes bachi sűrítés egy párját ritkító megoldása lenne? Nehéz argumentálni, mégis azt gondolom, hogy a keresztény egyház egyik legfontosabb alapimádsága íródik itt körül: a Szentháromság dicsőítése, a kis doxológia.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,

sicut erat in principio, et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Dicsőség az Atyának, a Fiúnak

és a Szentléleknek,
miképpen kezdetben, most és mindenkor
és mindörökkön örökké. Ámen.

Három fennmaradt Bach-kompozíció végén találjuk meg ezt a rövid imát. A 10. kantáta (*Meine Seel' erhebt den Herren!*) utolsó tételként (Lob und Preis sei Gott dem Vater), korál formájában; a *Gloria in excelsis Deo* zárótételként (BWV 194:3), ahol a „Gloria Patri et Filio...” textus a h-moll mise Cum Sancto Spiritu tételének²⁵ (BWV 232:11) zenei anyagát veszi át; s a legplasztikusabban a *Magnificat* végén hallhatjuk (BWV 243:12), itt ugyanis Bach a „miképpen kezdetben” (*sicut erat in principio*) szövegrésztől – a tartalmat szó szerint megvalósítva – *vissza-idézi* a mű kezdetét.

24 Érdekes egybeesésként a római szám (X) eleve kereszt alakú.

25 NB: Ott is a nagy doxológia vége.

II.

Thema Regium (3)

III.

Thema Regium (12)

The image displays a musical score for a piece titled "Thema Regium". The score is written for a six-part vocal ensemble, with staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score consists of 14 measures, with measures 1 through 14 numbered below the staves. Measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14 are all marked with a "196" above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Some measures are circled, and some are enclosed in boxes labeled "A", "B", and "C". The text "Thema Regium" is written below the staves. The score is a transcription of a sacred code, as indicated by the title.

Mindörökkön örökké...

A Thema Regium utolsó elhangzását²⁶ azonban nem csak a 14. kottán látható 4 keresztalakzat kíséri. Magát az utolsó főtémabelépést a felső három szólamban kötegetbe fonódó 3 inverz keresztalakzat vezeti be, amelyeket – a basszusban hangzó Thema Regium felett – további keresztbelépések követnek: összesen 13. Tapasztalt Bach-kutató ekkor kezd gyanakodni: miért nem a kései művekben annyira fontossá, szinte rögeszmévé váló 14? (Korábban tisztáztuk, e szám nem csak az alkotó nevére vonatkozik, a 14-es a korabeli lutheránus krisztológiában „a kezdet és a vég”, az „A és Ω”, az örökkévalóság szimbóluma.)

A gyanú természetesen teljesen megalapozott: a 14 kereszt tényleg megjelenik, ugyanis a kompozíció „ómega pontján” a királyi téma átalakul, *utolsó* dallamszegmensének oktávtrövése következtében látszólag csak egy szokásos zárlati klauzula keletkezik, valójában sokkal többről van szó: a Thema Regium „megtöretik”, ami által létrejön az ómegát szimbolizáló 14. kereszt (15. kotta a 35. oldalon).

Az eucharisziára, Úrvacsorára vonatkozó jel²⁷ nehezen félreérthető. De az is elgondolkodtató, hogy Luther katekizmusa a Tízparancsolattal kezdődik, majd a Hiszekegy, a Miatyánk és a Kereszttség tárgyalása után a *Szentséggel* (= Úrvacsora) *fejeződik be*. Miként a *Clavier-Übung III.* alapjául köztudottan Luther katekizmusa szolgál, a *hatszólamú ricercar* is ezt az írást *sűríti magába* – hihetetlen intenzitással.

A *Musikalisches Opfer* jelenlegi recepciójában meglehetősen egybehangzó konszenzus van arra vonatkozóan, hogy a ciklus nyilvánvalóan szakrális jegyeket visel magán.²⁸

26 A nyolcadmozgás ekkorra szinte teljesen abbamarad, a szakasz affektusa komorrá, ünnepélyessé válik. A 202–203. ütemben egy paradox akusztikus helyzet áll elő azáltal, hogy aelső négy szólamban látszólag kvint- és kettős oktávpárhuzamok keletkeznek. Az alsóbb szólamok kereszt alakban vezetett szólamai a tiltott párhuzamokat ugyan hatástalanítják, billentyűs hangszereken azonban ez nem hallható. Bár a két legszélső szólam feszült disszonanciáival elvezeti a figyelmet, az orgánumokat idéző archaizáló, komor hatás mégis megmarad:



27 Az úgynevezett „szereztetési ige” a legexplicitebben: „Az Úr Jézus azon az éjszakán, melyen elárulták, vette a kenyeret, és hálákat adván, megtörte és ezt monda: Vegyétek, egyétek! Ez az én testem, mely ti érettetek megtöretik; ezt cselekedjétek az én emlékezetemre” (Pál első levele a korinthusiakhoz 11:23–24).

28 A teljesség igénye nélkül: „It is no less intriguing that, while appearing as a secular work addressed to a gallant, progressive king, *Musical Offering* cannot hide its theological religious layers, appearing, above all, in connection with the double ricercars, especially with the second one and its strong associations with the entire compositional gesture – that of offertory, offering, *Opfer*.” („Nem kevésbé érdekes, hogy a *Musikalisches Opfer*, miközben egy gáláns, haladó szellemű királynak ajánlott világi műként jelenik meg, nem tudja elrejteti teológiai, vallásos rétegeit, amelyek mindenekelőtt a ricercarokban,

A fenti megállapítások miatt ugyanakkor számos részlet korrekcióra szorul. A műfajt tekintve: a *hatszólamú ricercar* erősen ellenáll mindenfajta műfaji besorolásnak. Dramaturgiája folytán egyszerre „dekalógus-fuga”, a magába abszorbeált elképesztő mennyiségű téma, motívum, idézet, utalás és önhivatkozás következtében egyfajta grandiózus quodlibet, ugyanakkor imaginárius passió, zárándoklat,²⁹ labirintus.

A címet és a dedikációt illetően az *Opfer* jelentése – számos eddigi mellett – újabbal egészül ki: a kereszténység által vallott teljes és tökéletes áldozattal – a keresztáldozattal.

A Thema Regium – Bach szándéka szerint – egy másik királyt is illet, azt, aki nek egykoron „feje fölé illeszték az ő kárhoztatásának okát, oda írván: Ez Jézus, a zsidók királya.”³⁰

Christus Coronabit Crucigeros

különösen a másodikban és annak az egész kompozíciós gesztushoz (offertórium – áldozat – *Opfer*) való erős kapcsolódásában jelennek meg.”) Ruth HaCohen: „Exploring the Limits: the Tonal, the Gestural, and the Allegorical in Bach’s *Musical Offering*”. *Understanding Bach*, 1. (2006), 26. http://www.bachnetwork.co.uk/ub_contributors#Ruth%20HaCohen.

29 NB: Luther dekalógus-koráljainak eredeti dallama egy zárándokok által énekelt népének volt. Lásd: Leaver: i. m. 118.

30 Máté 27:37; Máté-passió (BWV 244:67).

ABSTRACT

ZOLTÁN GÖNCZ

THE SACRED CODES OF THE SIX-PART RICERCAR

Recent studies of the *Musical Offering* agree on the religious character of the work. The authorial injunction to *seek* (*Quaerendo invenietis*) does not only relate to the enigma canons but to the six-part ricercar as well, whose archaic title also means to *seek*. There are several Biblical citations hidden in this movement, and their discovery is made especially difficult by various compositional maneuvers. The complex circular composition of the ricercar makes a linear interpretation very complicated if not impossible. The unique formal structure of the fugue provides a clue: certain anomalies and apparent inconsistencies point to external, non-musical influences.

This article will be published soon in English in *The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 42/1 (2011).

Zoltán Göncz, composer and musicologist, was born in Budapest in 1958. He graduated from the Liszt Academy of Music in 1980. He served as music organizer at the National Philharmonic Concert Agency between 1983 and 1997, then worked in the same capacity with the musical ensembles of Hungarian Radio from 1997 to 2008. Since 2008 he has been employed by the John Wesley Theological College. Besides his own compositions (*...i rinoceronti del nero cosmo...*, for brass quintet; *Great canon* [Canon perpetuus], for orchestra; *Three Algo-Rhythmic Studies*, for two pianos; *Canon gradus a 12* [For József Sári's birthday], for mixed voices) he has made a reconstruction of the unfinished Contrapunctus 14 of the *Art of Fugue*, published by Carus-Verlag in 2006. His main publications are: "The Permutational Matrix in J. S. Bach's Art of Fugue", *Studia Musicologica* 33 (1991); "Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue." *International Journal of Musicology* 5 (1997); *Bach testamentuma – A fuga művészete filozófiai-teológiai háttéréről*. [Bach's testament – On the philosophical-theological background of The Art of Fugue], Budapest: Gramofon könyvek, 2009. The book will be published in English soon.

Paul Merrick

LISZT „KERESZT”-MOTÍVUMA ÉS A H-MOLL SZONÁTA

Revolution and Religion in the Music of Liszt című könyvemben¹ amellett érvelek, hogy a *h-moll szonáta* háttérben vallásos program áll. Érveimet két szorosan összefüggő fejezetben fejtem ki: a 13. fejezet (Liszt's programmatic use of fugue) a zeneszerző fűgáinak programatikus jelentését mutatja be, míg a 14. (Liszt's Cross motif and the Piano Sonata in B minor) a „kereszt”-motívum és a szonáta kapcsolatának elemzéséből von le következtetéseket a mű rejtett programjára vonatkozóan. A gondolatmenet csak mindkét fejezet elolvasása nyomán tárul fel teljes egészében, hiszen érvelésem szerint a fűgának a szonáta struktúrájában betöltött szerepe pontosan megfelel a Liszt más műveiben megjelenő fűgák formai funkciójának. A 13. fejezetben felsorolom a Liszt saját kompozícióiban általam azonosított 14 különböző fűgát, illetve fűgaszerű epizódot, s ezek közül 13-at részletesen is elemzek a fűgatémák közlésével (a „kihagyott” 14. fűgát – a *h-moll szonátában* található – a következő fejezetben mutatom be).² A fent említett két fejezetben olvasható gondolatmenetet egy harmadik tanulmányom egészíti ki, amely a *The Musical Times* 2011. tavaszi számában fog megjelenni „Teufelsonate’: Mephistopheles in Liszt's Piano Sonata in B minor” címen. Úgy vélem, ez a három szöveg együtt igen nyomós érveket sorakoztat fel amellett, hogy a *h-moll szonátát* programzenének kell tekintenünk, s hogy e program és Liszt számos további egyházi és világi műve között szerves kapcsolat fedezhető fel.

A *Magyar Zene* szerkesztője arra kért, hogy a 14. fejezet most megjelenő magyar fordításához szánt bevezetésként röviden összegezzem az azt megelőző, fűgáról szóló fejezet legfontosabb megállapításait. A fejezetben tárgyalt 14 mű a komponálás időrendjében a következő:

1 Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

2 A fűgatémák közül nyolc az interneten is megtalálható: ha az olvasó a „revolution religion Liszt Merrick” szavakat gépeli a keresőbe, majd a „Google Books” találatra kattint, a könyv számos oldala megtekinthetővé válik.

1. Szekszárdi mise férfikarra S8 J5
2. Fantázia és fuga az „Ad nos, ad salutarem undam” korál témájára orgonára S259 E1
3. h-moll szonáta S178 G12
4. Faust-szimfónia S108 A179
5. Prométheusz szimfonikus költemény S99 G6
6. 13. zsoltár S13 I3
7. B–A–C–H prelúdium és fuga orgonára S260 E3
8. Dante-szimfónia S109 G14
9. Esztergomi mise S9 I2
10. Hunok csatája szimfonikus költemény S105 G17
11. Haláltánc zongorára és zenekarra S126 H8
12. Missa choralis S10 J18
13. Krisztus oratórium S3 I7
14. Septem sacramenta S52 J35

Az egyszerűség kedvéért az egyes művekre a fenti listában kapott sorszámmal fogok utalni. Szerepel köztük három mise (1, 9, 12), három vallásos kórusmű (6, 13, 14), négy programatikus hangszeres kompozíció (4, 5, 8, 10) és négy program nélküli hangszeres mű (2, 3, 7, 11).

1. A fuga a Gloria tételben jelenik meg, és témája felhasználja a „kereszt”-motívumot.

9. A műben két fuga van: a Gloria „Cum sancto spiritu” részlete, amelyben a „kereszt”-motívum is megjelenik, illetve az „et unam sanctam catholicam” szakasz a Credo tételben.

12. A Kyrie szerkesztése „fúgaszerű” (a reneszánsz imitációs technikáját alkalmazva), a „téma” a gregorián „Sacerdos in aeternam” (In Festo Corporis Christi, II vesperis [*Liber Usualis*, 956.]).

6. A kompozícióban két fuga szerepel: az egyik a zenekaron szólal meg, és témájában megjelenik a „kereszt”-motívum (a kórus is énekel a „Wie lange soll ich sorgen und mich ängstigen?” szavakra, de nem a fúgát); a másikat a kórus adja elő az „Ich will dem Herrn singen, dass er so wohl an mir gethan” szövegre.

13. Két fuga van, mindkettőt a kórus éneкли. Az első szövege „Filio David, Hosanna” (a Der Einzug in Jerusalem tételben), a másodikat a „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat” szavakra éneкли a Resurrexitben.

14. A fúgaszakasz az Ordo feliratú, hatodik szentség részeként jelenik meg.

4. A fuga a Mefisztó tételben szólal meg, témája az első tétel Affettuoso poco andante feliratú témájának (a K betűjelnél) karikatúrává torzított változata, amelyet általában a szerelmes Faust ábrázolásának tartanak. Ez az ördög kaján ellentétje: a „negatív” fuga mintegy tagadása Faust „idealizmusának”.

5. A fúgatéma abból a zárkórusból származik, amelyet Liszt *A láncaitól megszabadított Prométheusz* című Herder-szindarabhoz írt – ott a zene a „Was Himml-

sches auf Erden bluht... ist Menschlichkeit!” szavakat kíséri. Amennyiben a kar-mester követi a Liszt által javasolt alternatív húzást, és elhagyja az Allegro téma visszatérését, a szimfonikus költeményben a fúgát közvetlenül az apoteózis – Prométheusz „megváltása” – követi.

8. A fuga a Purgatorio tételben jelenik meg, témája pedig az Infernóból származik; első megjelenését a „Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria” sorok kísérik. A fuga mintha a purgatóriumban végbemenő „megtisztulást” érzékeltetné – ezután a női kar Magnificatja következik, amely H-dúrban zárja le a d-mollban kezdődött szimfóniát.

10. A hunok és a keresztények közötti küzdelem tetőpontján rövid, de ádáz fúgajelenetet hallunk, amelyet a megváltást szimbolizáló dallam, a Crux fidelis himnusz követ.

2. A fuga c-moll hangnemű témára épül, amely az Ad nos korál ritmizált változata. A korál apoteózisába torkollik a tonikai C-dúrban.

7. Liszt B–A–C–H fúgája nyilvánvalóan a fuga nagy – vagy akár „isteni” – mestere előtti tisztelegés.

11. A fúgaszakasz d-mollban áll, témája a Dies irae dallam energikus, „tizenhatodoló” változata – a teljes epizódot óriási tetőpont követi H-dúrban. A hangnemváltás – amely a mű során a legmesszebb távolodik a d-moll alaptonalitástól – valószínűleg szimbolikus jelentőségű: a halál feletti győzelmet hirdeti a mű egészében megfogalmazott *trionfo della morte* helyett.

A 13. fejezetben arra mutatok rá, hogy Liszt számára a fuga – mint stílus, mint technika, mint forma és műfaj – szimbolikus jelentőséggel bírt. Minthogy a fúgát – zeneszerző kortársaihoz hasonlóan – mesterséges, saját stílusától voltaképpen idegen nyelvként kellett elsajátítania, bizonyára jó oka volt, ha egy-egy művében a fúgaírás nehéz feladatára is vállalkozott. A küzdelem, az erőfeszítés gondolata, melyet a fuga elkerülhetetlenül magában hordozott, Liszt műveiben az állhatatos kitartással kapcsolódik össze, amely utóbb megváltáshoz vagy üdvösséghez vezet. A fuga olyan út, meredek ösvény, amelynek végén Isten vár.

A *h-moll szonáta* fúgája aligha lehet kivétel a többi kompozícióból leszűrt „szabály” alól. Mi több, ebben az esetben Liszt a szemünk láttára dekonstruálja az első Allegro szakasz (az „expoíció”) főtémáját, hogy abból hozza létre a fúgátémát, ezzel félreérthetetlenül arra hívva fel a figyelmünket, hogy a téma programatikus gondolatot rejt. Ebből a gondolatból kiindulva érthetjük meg a zeneszerző logikáját, miért komponált fúgát a szonátába, hová illesztette azt be a nagyformába, s milyen szerepet játszik ez a részlet a kompozíció programjában.

A *h-moll szonáta* Lisztnél szokatlan módon szonátaformát követ. Egy „szonáta” címet viselő kompozícióban ez ugyan nem tűnne különösebben meglepőnek, csak-hogy Liszt szimfóniai és versenyművei többnyire kerülnek ezt a formamodellt. Az *Esz-dúr koncert* első tétele improvizációszerű, az *A-dúr zongoraverseny*nek pedig volta-képp nincs is nyitótétele, hiszen az egész mű variációk sorozata. A *Dante-szimfónia*

Pokol tétele háromtagú formában íródott: az a zenei gondolat, amelyet első hallásra az expozíció (a Paolo és Francesca epizód) melléktémájának vélnénk, sosem tér vissza, s mindössze az *Infernó*t festő viharos zenébe ékelődő lírai középrésznek bizonyul. A *Faust-szimfónia* nyitótételében ugyanakkor valóban felismerhetők a szonáta körvonalak, de ezúttal a kidolgozási szakasz hiányzik: ezt a formarészt a bevezetés anyaga és a c-mollból cisz-mollba transzponált főtéma helyettesíti.

Mindezeket a formai anomáliákat a szimfóniákban a program indokolja. A zeneszerző Paolót és Francescát kívánta bemutatni a pokolban – ezt felesleges lett volna kétszer is megtennie, a szakasz ismétlése tehát értelmetlen lenne. Faust ábrázolását pedig maga Liszt a „statikus” *Charakterbild* szóval jellemezte: a hős további sorsa csupán a Margit és a Mefisztó tételben bontakozik ki, így a Faust tételben a karakter semmiféle „fejlesztésen” nem esik át. A komponista szemszögéből nézve a „fejlesztés” maga a teljes történet – amint az egy 1856-ban Louis Köhler-hez írott leveléből is kiviláglik:

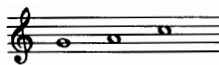
Nagyon kellemes elégtétel számomra, hogy Ön, kedves barátom, némi érdeklődést mutatott a partitúrák iránt. Akárhogyan ítélik is meg mások a dolgokat, számomra [e művek] belső tapasztalásaim szükséges fejlődési foka maradnak, amelyek arra a meggyőződésre vezettek, hogy az *invenió* [*Erfinden*] és az *érzés* [*Empfinden*] nem feltétlenül rossz a művészetben. Mindenesetre nagyon helyesen jegyzi meg, hogy a *formák* (amelyeket még egészen tiszteletreméltó emberek is túlon túl gyakran a *formulákkal*, sőt a *közhelyekkel* tévesztenek össze): „a *Hauptsatz*, *Mittelsatz*, *Nachsatz* stb. nagyon is megszokássá válhatnak, hiszen olyannyira tisztán természetesnek, primitívnek és a lehető legkönnyebben felfoghatónak kell lenniük”. Anélkül hogy ez ellen a nézet ellen a legcsekélyebb kifogást emelném, csupán arra kérek engedélyt, hogy a formákat a tartalmon keresztül szabadjon megítélnem.³

Egy szonátaformában írott mű programjának tehát mind a kidolgozást-fejlesztést, mind a visszatérést lehetővé kell tennie. Liszt számára a problémát az jelentette, hogy zenéjében általában „progresszív”, folyamatosan előre haladó narratívákkal kívánt élni, a visszatérés pedig elkerülhetetlenül ugyanazon történet kétszeri elmesélését jelenti. Emiatt azokban a műveiben, amelyek a *Les Préludes*-höz hasonlóan a szonátaformához közelítenek, a rekapituláció „transzformált”: a visszatérő témák új karakterrel jelennek meg, többnyire erőtlől és optimizmustól duzzadva. A zongoraszonátában azonban a témák változatlan formában térnek vissza.

3 „Es ist mir eine sehr angenehme Genugthuung, dass Sie, lieber Freund, einiges Interesse an den Partituren gefunden. Wie denn auch andere über die Dinger aburtheilen mögen, so bleiben sie für mich die nothwendige Entwicklungsstufe meiner inneren Erlebnisse, welche mich zu der Überzeugung geführt haben, dass *Erfinden* und *Empfinden* nicht so gar vom *Übel* in der Kunst sind. Allerdings bemerken Sie ganz richtig, dass die *Formen* (welche nur zu oft mit den *Formeln*, ja selbst *Floskeln* von selbst ganz respectablen Leuten verwechselt werden): 'Hauptsatz, Mittelsatz, Nachsatz etc. sehr zur Gewohnheit werden können, weil sie so rein natürlich, primitiv und am leichtesten fasslich sein müssen.' Ohne gegen diese Ansicht die mindeste Einwendung zu machen, bitte ich nur um die Erlaubniss, die Formen durch den Inhalt bestimmen zu dürfen.” – Franz Liszt's *Briefe. Erster Band: Von Paris bis Rom*. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 225.

Liszt programatikus művei közül csupán kettőben találunk hasonló megoldást: a *Faust-szimfónia* első tételében és a *Prométheusz* szimfonikus költeményben. Főbb vonásaiban mindkét tétel szonátaformát követ, és a két fő téma – amelyet a *Faust*-ban Allegro agitato ed appassionato, a *Prométheusz*-ban pedig Allegro molto appassionato felirattal látott el a zeneszerző – ugyancsak hasonló karakterű. Csak hogy a *Prométheusz*-ban, mint már utaltam rá, a fuga után következő formarészben Liszt alternatív húzást javasol, amelynek betartásával az Allegro téma visszatérése is „kimarad”. Ebben az esetben a program követelte dramaturgia nyilvánvaló elmentmondásba került a követni szándékozott formamoddal (a mű eredetileg nyitánynak készült), s a dilemmát Liszt egyértelműen a program javára döntötte el, még ha a húzást az előadó döntésére bízta is. A döntő momentum mindenesetre a fuga volt, amelyben Prométheusz – Liszt zenei ábrázolása szerint – önnön megváltásának kikényszerítésére tesz kísérletet (míg Herder darabjában a hőst Herkules szabadítja meg). E részletnek ennél fogva közvetlenül a megváltásba kell torkollnia, ahelyett hogy a mozgalmas-nyughatatlan nyitóanyag térne vissza. A *Faust-szimfónia* első tételében – amely nem tartalmaz fugát – viszont hagyományos recapitulációval találkozunk, hiszen Faust megváltására csupán egy későbbi tételben kerül sor – abban, amelyben ismét csak egy fuga jelenik meg.

A h-moll szonátában Liszt nem jelöl alternatív húzást: a fugát teljes visszatérés követi. E formai megoldás egyedisége az egyik kulcs a program megértéséhez – a másik pedig egy olyan téma megjelenése, amely körvonalában a Crux fidelis dallamot idézi fel. Liszt a *Szent Erzsébet legendája* végén, a partitúra egy jegyzetében említi a Crux fidelist azon két gregorián dallam egyikeként, amelyeket különféle művekben használt fel, s amelyek „a kereszt tonális szimbólumát” tartalmazzák:



1. kotta. Liszt „kereszt”-motívuma

A másik dallampélda a Magnificat, amely a *Dante-szimfónia* végén is felbukkan, míg a Crux fidelis többek között a *Hunok csatájában* jelenik meg:

[Allegro (alla breve)]

[*ff*] [organ part]

[tutti, organ & orch.]

etc.

2. kotta. Hunok csatája, No. 11, Q betűjel

Ebben az összefüggésben fontos kiemelni, hogy a Crux fidelis Liszt tudatában nyilvánvalóan a legerősebb, legmélyebb érzésekkel kapcsolódott össze, amint az a *Hunok csatájáról* 1879-ben papírra vetett elemzéséből is kiviláglik:

Kaulbach világhíres festménye két csatát jelenít meg: az egyiket a földön, a másikat a levegőben, annak a legendának megfelelően, amely szerint a harcosok haláluk után kísértetként küzdöttek tovább feltartóztathatatlanul. A kép közepén a kereszt és titokzatos fénye jelenik meg; ehhez kapcsolódik az én „szimfonikus költeményem”. A fokozatosan kifejlődő „Crux fidelis” korál a végül győzedelmes kereszténység gondolatát jeleníti meg az Isten és Ember iránti hathatós szeretetben.⁴

Egy másik levelében, amelyet unokatestvérének, Eduard Lisztnek írt, a zeneszerző egészen személyes összefüggésben utal a dallamra:

Leveled mélyen meghatott. A szív titkos zugában őrzöm, ahol szeretett édesanyám utolsó szavai is megmaradtak – és vigaszt nyújtanak a számomra. Szavakkal nem is tudom kifejezni a köszönetemet. Hálám imaként Istenhez emelkedik. Az ő áldása kísérje örökké a nemeslelkűségedet és állhatatosságodat minden jóban. [...]

A *Hunok csatáját*, amelynek bécsi előadását Kulke nagyon jóakaratóan tárgyalja, kifejezetten a „Crux fidelis” himnusz kedvéért írtam meg.⁵

Minthogy a himnusz szavai a Kereszthez szólnak, Liszt számára a Crux fidelis minden jel szerint még az egyházi repertoár többi szent dallamánál is erősebben kapcsolódott a kereszthez. A *Szent Erzsébet legendája* végén szereplő jegyzetben a zeneszerző azért utal a dallamra, mert az a háromhangos „kereszt”-motívumot is magában foglalja. Ez a kísérőharmóniák nélküli, pusztán lineáris forma szimbólummá vált Liszt számára – ugyanakkor a 2. kotta harmóniamenete is igen jellegzetes. Ha eltekintünk a tonikai orgonaponttól, a zene karakterét az I., VI., IV. és II. fokú hármashangzatok alaphangjainak ereszkedő terclánca határozza meg. Ez az akkordsor – a „kereszt”-motívummal összekapcsolódva – másutt is megjelenik Liszt életművében, így például az *Il sospiro* zongoradarabban (3. kotta) és az „Über allen Gipfeln ist Ruh” kezdetű dalban (4. kotta), amelyek egyaránt 1848-ben keletkeztek.

A lineáris forma pedig minduntalan felbukkan Liszt kompozícióiban – elég, ha csak az *Esz-dúr zongoraverseny* lassú tételére, majd ugyanezen témának a fináléban való (immár indulóvá transzformált) visszatérésére gondolunk. De megjelenik a „kereszt”-motívum valamennyi szimfonikus költeményben – így az utolsó, *A bölcsőtől a sírig* zenéjében is. S vajon a *Faust-szimfónia* sóvárgó nyitótémájában nem ugyanez a háromhangos motívum jelenik-e meg „álruhában”? (5. és 6. kotta)

4 „Kaulbach’s weltberühmtes Bild führt zwei Schlachten vor: die eine auf dem Erdboden, die andere in der Luft, gemäss der Legende, dass die Krieger nach ihrem Tode als Gespenster unaufhaltsam fort-kämpften. Inmitten des Bildes erscheint das Kreuz und sein geheimnisvolles Licht; daran haftet meine ‘symphonische Dichtung’. Der sich allmählig entwickelnde Choral ‘Crux fidelis’ verdeutlicht die Idee des endlich siegenden Christenthums in wirksamer Liebe zu Gott und den Menschen.” – Franz Liszt’s Briefe. Zweiter Band: Von Rom bis an’s Ende. 2. kiadás. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 284.

5 „Dein Brief hat mich tief ergriffen. Ich bewahre ihn in der geheimen Zelle des Herzens, wo die letzten Worte meiner lieben Mutter verbleiben – und mir Trost gewähren. Dir wörtlich zu danken vermag ich nicht. Mein Dank erhebt sich im Gebet zu Gott. Sein Segen begleite immerdar Deinen Edelmuth und Deine Standhaftigkeit in allem Guten. [...] Wegen der Hymne ‘Crux fidelis’ schrieb ich schlechthin die ‘Hunnenschlacht’, deren Aufführung in Wien Kulke in sehr wohlwollender Weise erörtert.” – Franz Liszt’s Briefe. Zweiter Band, 234.



3. kotta. Il sospiro, 69-70. ü. (arpeggiók nélküli kivonat)



4. kotta. „Über allen Gipfeln ist Ruh”, 1-6. ü. (csak a zongoraszólám)



5. kotta. Faust-szimfónia 1. tétel, (Faust), 4-5. ü.



6. kotta.

S nem sugallja-e ez a párhuzam, hogy Faust története Liszt számára csupán egy újabb parabola volt a megváltásról – mégpedig éppen a szerelem által való megváltásról?

1884-ben, immár élete végéhez közeledve Liszt egy alkalommal nyíltan is megfogalmazta a „kereszt”-motívummal kapcsolatos nézeteit. Egyik növendéke a *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal* (S 450) Liszttől való átiratát játszotta mestere előtt. August Göllerich, aki részletes naplót vezetett Liszt óráin szerzett tapasztalatairól, a következőképpen jegyezte fel a zeneszerző kommentárját:

A „grál”-témáról azt mondta: „Ezeket a hangközöket mindannyian nagyon jól ismerjük; újra meg újra leírtam őket! Például az *Erzsébet*-ben. – Wagner is azt mondta, 'most majd meglátod, hogyan loptalak meg Téged!' – Egyébként ezek katolikus, régi hangközök, tehát nem is én találtam ki őket.”⁶

6 „Vom Gralthema sagte er, 'das sind uns sehr wohlbekannte Intervalle, die habe ich oft und oft geschrieben! Z. B. in der 'Elisabeth'. – Wagner sagte auch, 'nun, du wirst schauen wie ich Dich bestohlen habe!' – Übrigens sind das Katholische, alte Intervalle und also hab's auch ich es nicht erfunden.” – Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975, 75.



7. kotta. Liszt zongoraátírat a Feierlicher Marsch aus Parsifalból, 70-71. ü.

Érdekes összevetnünk a *Parsifal*-beli téma Liszt zongoraátíratában megjelenő formáját (7. kotta) Liszt Crux fidelis akkordsorával. Liszt imént idézett megjegyzése már Wagner halála után hangzott el, és nagyon is lehetséges, hogy a *Parsifal* valóban Liszttől kölcsönzi a harmóniamenetet. Ezt a dallamot egyébként „drezdai Amen” néven is szokás emlegetni, de a Mendelssohn „Reformáció”-szimfóniájában (1830) megjelenő formájából hiányzik a *Parsifal*-beli téma első három hangja – éppen az a hangcsoport, amely sajátosan nemes karaktert kölcsönöz Wagner zenéjének, s amely pontosan megfelel a Liszt kedvelt harmóniamenetével együtt megjelenő „kereszt”-motívumnak.

A „kereszt”-motívum lineáris formája a *h-moll szonáta* fúgatómájában bukkan fel:



8. kotta. h-moll szonáta, 460-469. ü.

Ez a téma két, korábban már önállóan is elhangzott témát (a kottapéldában A és B) ötvözt; a háromhangos (x-szel jelölt) „kereszt”-motívumot az A foglalja magában. Ez újabb kulcsot ad a program felfejtéséhez – de további nyomra bukkunk a B témában is, amelyről Liszt egyik levelében a következőket olvashatjuk:

A zongoradarabok közül már nincs mit küldenem Önnek [...] a kis *Berceuse*-től eltekintve [...]. A darabot voltaképpen egy párnázott amerikai hintaszékben, vízipipa-kísérettel kellene előadni *in tempo comodissimo con sentimento*, hogy a játékost az ütemes hintaritmus akarva-akaratlan jóleső álmodozásba ringassa. Csupán a b-moll belépéskor jelenik meg néhány fájdalmas akcentus... De miért is fecsegek ilyen buta dolgokról Önnek? – Valószínűleg az az éles tekintet csábított erre, amellyel Ön felismerte a szonáta 2. motívumának [9. kotta] a korábbi pörölycsapással [10. kotta] való szembeállítás mögött rejlő szándékot.⁷



9–10. kotta. A szonáta Liszt levelében idézett témái

Liszt a két téma közötti kapcsolatra hívja fel a figyelmet: az egyik a másik transzformációja. A szonátában azonban különálló entitásokként jelennek meg, míg más témák még transzformációjuk után is felismerhetően önmaguk maradnak. A programban tehát e két témának különböző dolgokat kell reprezentálnia, még ha bizonyos szempontból „azonosak” is. A két téma közül az első *cantando espressivo* felirattal jelenik meg a műben, és romantikus noktürnhangulatot áraszt: a játékost – Liszt szavaival összhangban – „jóleső álmodozásba ringatja”. Második megjelenésekor, a szonáta „lassú tétel” szakaszában azonban a komponista már a *dolcissimo con intimo sentimento* szavakkal írja körül a téma karakterét – ezúttal tehát egyértelműen egy jellegzetes „szerelmi témával” állunk szemben. A másik témát Liszt „pörölycsapásként” jellemzi, és első megjelenését ennek megfelelően *f marcato* felirattal látja el. Karakterét tekintve mi sem különbözhetne jobban a „szerelmi témától”, de mégis ugyanannak a témának egy változata. Hol találunk Liszt programatikus műveiben egy hasonlóan eltorzított „szerelmi témát”? A válasz: a *Faust-szimfónia* Mefisztó tételében.

Mint a bevezetőben utaltam rá, a szimfóniatétel fűgájának témája Faust *affettuoso* („szerelmi”) témájának eltorzított változata. A tétel jelentős részben erre a témára épül, amellyel Liszt a fűgában az Ördög Isten ellen intézett támadását kívánja ábrázolni. Liszt a „szerelmi” témán keresztül mutatja be az Ördögöt, hiszen az Ördög célja, hogy elfordítsa az Embert Isten szeretetétől. Ha a „pörölycsapások” a Sátánt jelenítik meg, ez újabb kulcsot ad kezünkbe a program megfejtéséhez. A „szerelmi” téma első megjelenését a „Sátán”-téma előzi meg, vagyis készíti elő – még pontosabban fogalmazva: maga a „Sátán”-téma alakul át „szerelmi” témává (11. kotta a 48. oldalon).

Ez a transzformáció ellenállhatatlan erővel idézi emlékezetünkbe a Genézis 3. fejezetének szavait: „A kígyó pedig ravaszabb vala minden mezei vadnál, melyet az Úr Isten teremtett vala.” S ha így van, vajon miért alakította Liszt a kígyót éppen egy „szerelmi” témává? A Paradicsomban Éva a kígyó szavaira hallgatott: „Bizonny nem

7 „Von Claviersachen habe ich Ihnen nichts mehr zu schicken [...], ausgenommen die kleine 'Berceuse' [...]. Das Ding sollte eigentlich auf einem amerikanischen Schaukel-Fauteuil mit Begleitung eines Narguilé, in Tempo comodissimo con sentimento vorgetragen werden, so dass sich der Spieler einer behaglichen Träumerei, durch den cadenzirten Fauteuil-Rhythmus eingewiegt, willenlos hingibt. Bloss bei dem B-moll-Eintritt kommen ein paar schmerzliche Accente... Warum schwatze ich aber dummes Zeug mit Ihnen? – Ihr so perspicaces Herausfinden meiner Intention des 2^{ten} Motives der Sonate [...] im Gegensatz zu dem früheren Hammerschlag [...] hat mich wahrscheinlich dazu verleitet.” – Franz Liszt's Briefe. Erster Band, 156–157.



11. kotta. h-moll szonáta, 141-154. ü.

haltok meg. Hanem tudja az Isten, hogy a mely napon ejéndetek abból, megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok lesztek mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.” A kígyó elcsábította Évát, aki elcsábította Ádámot, és előidézte az Ember bűnbeesését. Talán ez is része a zeneszerző programjának? Ha igen, az részben magyarázhatja, miért érezte Liszt fontosnak, hogy a program titokban maradjon. De ha eddigi feltevéseink helytállóak, vajon mi lehet a szonáta többi témájának a jelentése?

Térjünk vissza az A témához. Ez a fűgában közvetlenül összekapcsolódik a B témával (a „Sátán”-témával), azzal egyetlen folyamatos vonallá egyesül. Csakhogy a szonáta expozíciójában a két téma másképpen kombinálódik: a jobb kéz által játszott A és a bal kézben megjelenő B együtt alkotja a főtemát (12. kotta).

A két téma eltérő hangulata ugyanakkor megmarad: az A *agitato*, a B *marcato* karakterű – mintha a két ellenfél halálos ölelésben kapaszkodna egymásba. Az A

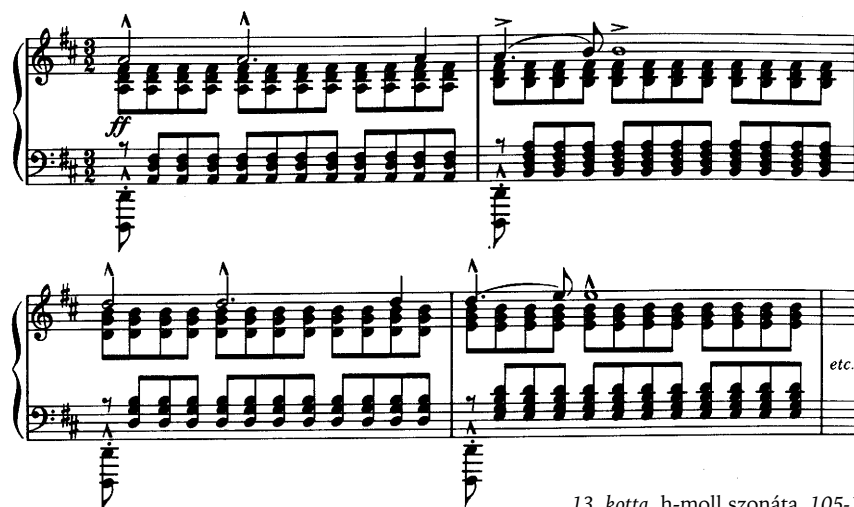


12. kotta. h-moll szonáta, 32-33. ü.

témában a „kereszt”-motívum a meghatározó. A mű egy későbbi pontján – a rekapitulációban – ugyanez az anyag változatlan formában tér vissza. Az ellenfelek tehát nem tudnak kibontakozni a végzetes ölelésből – a programnak valamiképp ezt is tükröznie kell. A *Faust-szimfóniával* való párhuzam alapján megjegyezhetjük, hogy ott Mefisztó mint Faust egyéniségének egyik aspektusa jelenik meg; csak-hogy abban a műben Liszt éppen egy lélektani portrét kívánt megrajzolni. A szonátában viszont a „Sátán”-témának önálló identitása van. Az analógiát folytatva Faustot is fel lehet ruházni saját egyéniséggel: az A téma tehát talán maga Faust volna? A *h-moll szonáta* pedig egy újabb Faust-kompozíció?

A különböző értelmezők szívesen utalnak rá ekképp, ráérezve, hogy a szonátában – a szimfóniához hasonlóan – valamilyen nagyszerű dráma bontakozik ki. A Faust-téma azonban – ha valóban arról van szó – meglehetősen egyértelműen tartalmazza a „kereszt”-motívumot. Mint korábban említettem, ezt a motívumot Liszt jellemzően az Istenhez vezető út, a megváltás szimbólumaként használja. A főtéma anyaga ennek fényében a Sátán örök küzdelmét ábrázolja egy olyan ellenféllel, aki a megváltás ígérétét hordja magában. Liszt minden jel szerint teológiai logikát követ, s ha így van, az A téma magát az Embert jeleníti meg, a főtéma egésze pedig az ő Ördöggel vívott küzdelmét ábrázolja.

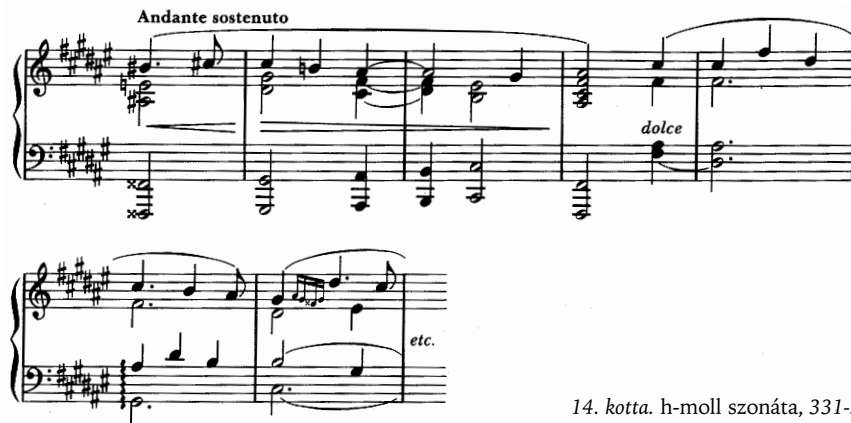
Ez kétségkívül Liszt egyik legkedvesebb programtémája. „Mefisztó-zeneje” a közmegegyezés szerint rendkívül hatásos, és számos műben élt ezzel a stílussal – a szonáta egésze azonban mégsem Mefisztó-zene. Már láttuk, hogy a „Sátán”-téma kapcsolatban áll a „szerelmi” témával, sőt egy ízben át is alakul azzá. Felvetettem, hogy ez a metamorfózis az Ember bűnbeesését is ábrázolhatja. Ha viszont így van, talán akad olyan téma is, amely Istent reprezentálja? A *Faust-szimfóniában* felbukkan a „zum Anfang”-téma, amely egyértelműen Faust megvilágosodás utáni sóvárgását jeleníti meg. Ennek a szonátában a pompás D-dúr téma felel meg, amelyet egyszerűen *Grandiosóként* jelölt a zeneszerző (13. kotta) – ennek megszólalása minden bizonnyal az egyik legnagyobb pillanat Liszt egész életművében.



13. kotta. h-moll szonáta, 105-108. ü.

Mostani gondolatmenetünk szempontjából azonban a kulcsmomentum az, hogy ez a szakasz harmóniai és melodikus körvonalát tekintve a Crux fidelisnek felel meg, és nem csupán magában foglalja a „kereszt”-motívumot, de maga a „kereszt”-motívum, óriási léptékűre felnagyítva. A program eddig azonosított összetevői tehát az Ember, a Sátán, Isten és a Bűnbeesés. Hány további téma vár még azonosításra?

A felhasznált „alapanyagokat” tekintve a kompozíció figyelemre méltóan takarékos: Liszt kevéssel mond sokat. Eddig négy témát azonosítottunk, amelyek közül kettő (a „szerelmi” és a „Sátán”) egymás változatai. Ezek után két téma marad: az egyik a szonáta kezdetén, a másik a közepén. A mű felépítése, mint már utaltam rá, a szonátaformát kombinálja a szimfonikus kompozíciókban megszokott négytétel szerkesztéssel, de mindezt egyetlen tétel keretei között. A szonátának tehát van egy „lassú tétel” szakasza is – itt bukkan fel egy teljesen új téma, méghozzá Liszt „misztikus” Fisz-dúr hangnemében:



14. kotta. h-moll szonáta, 331-337. ü.

E részlet programatikus jelentésének megfejtéséhez a „lassú tétel” formájának elemzése ad kulcsot. Az új témát a „szerelmi” téma követi, A-dúr hangnemben. Ezután a zene ismét visszakanyarodik Fisz-dúrba, s az „Isten”-téma jelenik meg, először a mély regiszterben, majd szinte operás szenvedélytől duzzadó anyaggal bővítve is. E bővülést Liszt abból az ereszkedő frázisból alakítja ki, amely eredetileg az „Isten”-téma végén jelent meg; ezúttal azonban az ereszkedést egy teljes szeptimnyi emelkedés előzi meg, ami a végtelen sóvárgás, a felfelé vágyódás benyomását kelti. A folyamat megismétlődik g-mollban is, és a tetőponton az „Ember”-téma „kereszt”-motívuma *fortissimo* tér vissza a jobb kéz játszott basszusban, amely hamarosan visszatér a „felfelé sóvárgás”-téma ismétléséhez. Ez utóbbi megszólalásai egyre szenvedélyesebbekké válnak, a következő csúcspontot készítve elő, amelyhez érve az új téma szólal meg *fff* dina-

mikával, ismét csak Fisz-dúrban. Ez a pillanat az egész mű kulminációja, érzelmi tetőpontja, és egyúttal lélektani fordulópontja. Az ember úgy érzi, *erről* szól maga a szonáta.

A korábban azonosított összetevőket figyelembe véve a „lassú tétel” csupán egyetlen dolgot jeleníthet meg: az Ember megváltását a Bűnbeesés után. Ha pedig így van, a logika azt diktálja, hogy a visszatérésben ez a „Bűnbeesés”-epizód már ne jelenjen meg újra. Az elemzés pontosan ezt igazolja: az „Isten”-téma itt közvetlenül a „szerelmi” témához vezet.

Ezek után egyetlen azonosítatlan témánk maradt: a mű kezdete (15. kotta). Az első ütemekben a zene sötét, titokzatos, tétova, szinte tapogatódzó. A skála ereszkedő hangjai a mozdulatlanságból kibontakozó mozgás, az egységből sarjadó sokféleség érzetét keltik. Lehet ez más, mint a Teremtés ábrázolása? „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és pusztá vala, és setétség vala a mélység színén.”



15. kotta. h-moll szonáta, 1-3. ü.

Mindezen elemzéseink után immár áttekinthetjük a szonáta teljes programját, amelynek lényegét egy 1963-ban a cambridge-i egyetem teológiai fakultásán tartott előadás szavain keresztül idézzük fel. A következő bekezdésben James Stanley Bezzant „Isten üdvözítő tervét” mutatja be:

A kezdet a Sátán Isten elleni állítólagos lázadása volt, amelynek során angyalok buktak el. Isten közvetlen beavatkozása teremtette meg Ádámot és Évát, a jelek szerint felnőttekként, akik nem csupán ártatlanok, de maradéktalanul tisztességesek is. Leszármazottaiknak kellett volna pótolniuk az angyalokat, akiknek száma a mennyei lázadás folytán megcsappant. Irigységtől sarkallva a Sátán meggyőzte összüleinket, hogy szembeszegüljenek Isten egy feltétlen parancsával, mely szerint nem szerezhetnek tudást, s ezáltal eredendő tisztességük bűnös bukását okozták, aminek következményeként természetes szaporodással valamennyi utódjukra áthagyományozták a teljességgel gonoszra hajló, romlott természetet, az elgyengült akaratot és bűnösségük tudatát is. Így az egész emberiségen az eredendő és a személyes bűn átka ült, aminek folytán joggal sújtotta őket Isten haragja, és ítéltettek kárhozatra. Hogy mégis valóra válthassa megíúsult tervét, Isten a Fiát küldte el, aki emberi alakban a földön született, ahol végbement halálának és feltámadásának drámája. Egyedül az eredendő és személyes bűn okozta minden tökéletlenségtől mentes Jézus felelt meg az emberi bűnért való tökéletes áldozat feltételeinek. Ezáltal Istennek a bűnös emberiség felett érzett jogos haragja megengesztelődött, elégté-

telt kapott; kegyesen elfogadta Fia áldozatát, képes volt megbocsátani a bűnt, és az ember lehetőséget kapott a megváltásra.⁸

Liszt *h-moll szonátája* a legapróbb részletekig menően követi ezt a narratívát. A bevezetés rendre bemutatja a Teremtést, az Embert és a Sátánt. Az expozíció első témája az Embert a Sátánnal vívott harcában állítja elénk – ezt a küzdelmet az emberi természet örök vonásának tekinthetjük. Ezután az „Ember”-téma jelenik meg egy önmagával alkotott duett formájában (55. ü.), amely hatásosan utal a még a Bűnbeesés előtt a paradicsomban időző Ádámra és Évára. Majd az „Isten”-téma következik, amely a második tématerületet nyitja. A „Bűnbeesés”-szekvenciát korábban már bemutattuk. A Bűnbeesés után az „Ember”-témára épülő kidolgozási részt halljuk; a heves vágta egy tetőponthoz vezet, amelyhez érve az Ember „eltulajdonítja” a „Teremtés”-témát – erre dühödt kitörés a válasz (az „Isten”-téma cisz-mollban, *fff pesante* jelzéssel a 292. ütemtől). A következő részlet a „Sátán”-, illetve az „Ember”-témát állítja szembe: utóbbi kétségbeesett kiáltássá alakul, míg előbbi egyre rendíthetlenebb lesz. Egy hosszan kitartott disszonancia Fisz-dúrba oldódik fel, s új téma jelenik meg: gondolatmenetünk szerint ennek Krisztust kell ábrázolnia. (Mint korábban utaltam rá, a Fisz-dúrt Liszt „misztikus” hangnemenként kezeli: a *Krisztus* oratóriumban az egyetlen Fisz-dúr szakasz a Háromkirályok indulójában jelenik meg, ahol Krisztust jelképezi.) A „Krisztus”-téma után a „szerelmi” témát halljuk, a „kereszt”-motívum hangsúlyos felbukása az ezt követő zenei anyagban pedig a keresztre feszítés drámájára utal.

8 „It began with an alleged rebellion of Satan against God in which angels fell. By direct acts of God, Adam and Eve were created, apparently as adults, not only innocent but fully righteous. Their descendants were intended to restore the number of the angels depleted by the heavenly revolt. Moved by envy, Satan persuaded our first parents to disobey one absolute command of God, that they were not to obtain knowledge, and so brought about their fall from original righteousness, in consequence of which they transmitted to all of their offspring, by natural generation, a corrupted nature wholly inclined to evil, an enfeebled will, and also the guilt of their sin. Thus all mankind lay under the curse of sin both original and actual, justly the object of Divine wrath and destined to damnation. In order to restore his thwarted purpose God sent his Son who, assuming human nature, was born on earth, whereon was wrought the drama of his death and resurrection. Jesus, pure from all defect of original and actual sin, alone fulfilled the conditions of a perfect sacrifice for human sin. By this God's legitimate anger with guilty mankind was appeased and his honour satisfied; he was graciously pleased to accept his Son's sacrifice, enabled to forgive sin, and man was potentially redeemed.” – Donald MacKenzie MacKinnon–Alexander Roper Vidler–Harry Abbott Williams–James Stanley Bezzant: *Objections to Christian Belief*. London: Pelican, 1963, 70. – A szerző, James Stanley Bezzant mindehhez rögtön azt is hozzáfűzi: „Ez a vázlat olyannyira töredezett, hogy pusztá végigmondásában már rossz-májú travesztia rejlik.” („This outline has been so shattered that the bare recital of it has the aspect of a malicious travesty.”) Ez 1960-ban talán igaz lehetett, de 1853-ban, amikor Liszt a szonátát komponálta, aligha. „Isten üdvözítő tervének” programként való felhasználása összhangban áll a zeneszerző meggyőződésével, mely szerint „azt mondhatnánk, a zene [...] ’természetesen keresztény’”, a programzene pedig „a művészet legitim válfaja”. („On peut dire que la Musique est [...] ’naturellement chrétienne’.” – Franz Liszt's *Briefe. Achter Band: 1823–1886*. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 171. – A programzene „legitim” voltával kapcsolatos idézet forrását lásd a 10. jegyzetben.)

Immár kitapinthatjuk a fúga jelentőségét. Tudva, hogy Liszt a fúgát az Istenhez való közeledés érzékeltetésére használja, világossá válik, miért éppen az „Ember”- és a „Sátán”-téma összekapcsolásával szerkesztette meg a fúga témáját, ezúttal egyetlen vonallá ötvözve a kettőt, míg a műben másutt szembeállította őket egymással. A fúga végeztével a „Sátán”-téma eltűnik, és az „Ember”-téma önmagával kombinálódik táncos ritmusban, majd a visszatéréshez vezet. Itt ugyanez a főtémaanyag hangzik fel, hiszen az Ember Ördöggel folytatott küzdelme örökkévaló, még ha Krisztus eljövele után immár új összefüggésben zajlik is. Az „Éden”-szakasz helyett a „Teremtés”-téma most az „Isten”-téma repetált akkordjaival kapcsolódik össze. Ezt követően a „Teremtés”-téma az „Ember”-témával váltakozik egy tomboló csúcspontot készítve elő, amelynek végén a „Sátán”-téma „megsemmisül” (590. ü.) – a téma egyes megszólalásai közé iktatott szünetekkel Liszt mintha a Sátán utolsó vonaglásait érzékeltetné. Az „Isten”-téma következik, majd visszatér a „szerelmi” téma is, ezúttal H-dúrban. A mű kódája az „Ember”-téma diadalmas változatát mutatja be ugyancsak H-dúrban, táncos léptű kísérettel; ezután az „Isten”-téma is megszólal H-dúrban, az eddigi legmagasztosabb hangütéssel. Eredeti formájában a szonáta ezen a ponton ért véget.⁹ A revideált változatban azonban a „Krisztus”-téma is megszólal, s ezt a jobb kézben emelkedő akkordok követik, a bal kézben pedig a legmélyebb regiszterben *p sotto voce* hangzik fel a „Sátán”-téma – utóbbi szakasz nyilvánvalóan azt festi, amint a lélek átkel a paradicsomba, a mélyben acsarkodó Ördögöt hátrahagyva. Az „Ember”-téma megnyugvást talál, s a mű ugyanúgy ér véget, ahogy elkezdődött: a titokzatos „Teremtés”-témával.

Ez a vázlat természetesen nem tér ki számos további részletre, amelyek mind logikusan beilleszthetők a gondolatmenetbe (a legfontosabb talán a „szerelmi” téma – az egyre növekvő intenzitást érzékeltető – *stretto* változata, amely az expozícióban a Bűnbeesés – az önszeretet – után jelenik meg, és Isten haragját vonja maga után; a visszatérésben azonban az „Isten”-témát követi a Sátán megsemmisülése után, majd Istenhez vezet vissza a mű végén). A fenti hipotézis elfogadásához természetesen meg kell barátkoznunk a gondolattal, hogy Lisztet egy efféle titkos program használata semmiképp sem korlátozta e rendkívüli formátumú remekmű megalkotásában. Fontos azt is megemlítenünk, hogy a zeneszerző életművén belül talán éppen a *h-moll szonáta* él a legvirtuózabb módon a téma-transzformáció eszközével, az imént bemutatott program középpontjában pedig éppen az Ember Krisztus által való „transzformálása” áll – program és kompozíciós technika összhangja tehát nem is lehetne tökéletesebb. Érdemes felidéznünk azt is, hogy Liszt más „nagy művei” ugyancsak programatikusak (korántsem lehetetlen, hogy a két

9 A szonáta eredeti befejezését közli Sharon Winkhofer: *Liszt's Sonata in B minor. A Study of Autograph Sources and Documents*. Michigan: UMI Research Press, 1980, 237. – A szerző Liszt kézíratos vázlatai alapján rekonstruálja a mű keletkezéstörténetét. Elemzése során az *expressive form* kifejezést használja, és elsősorban Liszt hangnemkezelésére koncentrál, azt feltételezve, hogy „abszolút” zenéről van szó. Csakhogy Liszt ragaszkodott hozzá, hogy „a formákat a tartalmon keresztül szabadon megítélnie”, és a szonáta éppoly tökéletes példája zseniális zenei karakterizáló képességének, mint a *Faust-szimfónia*.

zongoraverseny is). Egy Walter Bachéhoz írt levele szerint Liszt a programzenét „a művészet legitim válfajának” tekintette, és ennek fényében meglehetősen közböbs számunkra, hogy egyes muzsikuskok és elemzők az „abszolút” zenét ma is valamiképp a programatikus művek felett állónak vélik.¹⁰ A *h-moll szonáta* remekmű voltát ma már aligha vitatja bárki is, tehát minden olyan felismerés, amely fényt vet az azt komponáló művész gondolataira, figyelmet érdemel. Ha Liszt e művében valóban előre megszabott programot követett, az kompozíciós módszerre bevett megoldásának tűnik; azt pedig éppenséggel logikusnak kell mondanunk, hogy amikor – pályája során egyetlen alkalommal – a Beethoven által tökéletesé formált szonáta műfajhoz nyúlt, éppen az emberiség központi történetét kísérelte meg elbeszélni.¹¹

Végül érdemes egy pillantást vetnünk a mű keletkezésének dátumára is. A *h-moll szonáta* első darabja egy nagyszabású trilógiának, amelyet a *Faust-szimfónia* és a *Krisztus* tesz teljessé. A három mű közül az utolsó terve született meg legkorábban: Liszt már 1853-ban említést tett róla, s nem kétséges, hogy a zeneszerző és Sayn-Wittgenstein hercegnő ekkor már hosszabb ideje dédelgették a kompozíció tervét. Ennek fényében Liszt mintha saját életét összegezné a *h-moll szonátában*, amelyben a zongora, a zeneszerzés és a katolicizmus együtt jelennek meg. Ez pedig voltaképpen nagyon is logikus megoldásnak tűnhetett, ha a komponista célja valóban Krisztus alakjának zenei megformálása volt.

Mikusi Balázs fordítása

10 A *legitimate genre of the art* kifejezést 1878. március 19-én írott levelében idézi a zeneszerző Friedrich Niecksre hivatkozva. Lásd *Franz Liszt's Briefe. Zweiter Band*, 265.

11 A szonáta komponálásának idején Liszt hosszú levelet írt Wilhelm von Lenznek, amelyben részletesen elemzi Lenz nemrég megjelent *Beethoven et ses trois styles* kötetét (St. Pétersbourg: Bernard, 1852). Liszt elvetette a három stílusra való tagolást, s helyette egészen más megközelítést javasolt: „Ha nekem kellene kategóriákra osztanom a nagy mester gondolatainak a szonátákban, szimfóniákban és vonósnyegyesekben manifesztálódó különféle korszakait, aligha állapodnék meg a *három stílusra* való felosztásnál, amely most elég általánosan elfogadott, és amelyet Ön követett – hanem egyszerűen számot vetve az eddig felvetett kérdésekkel, őszintén fontolóra venném a nagy kérdést, amelyen a zenei kritika és esztétika – azon a fokon, ahová Beethoven vezetett el bennünket – megfordul: nevezetesen, hogy a hagyományos vagy egyezményes forma mennyiben szükséges meghatározója a gondolat szerveződésének? – E kérdés megoldása, amely magának Beethovennek az életművéből kibontakozik, arra sarkallna, hogy ezt az életművet ne három stílusra vagy periódusra osszam (a *stílus* és *periódus* szavak itt csupán származtatott, alárendelt, homályos és bizonytalan jelentésű kifejezések lehetnek), hanem nagyon logikusan két kategóriába. Az első, amelyben a hagyományos és egyezményes forma fogadja be és irányítja a mester gondolait; a második, amelyben a gondolat igényei és inspirációi szerint szétfeszíti, darabokra zúzza, újjáteremti és átalakítja a formát és a stílust. Ezt a gondolatmenetet követve kétségtelenül egyenesen a *tekintély* és a *szabadság* örök problémájához érkezünk. De miért rettenünk vissza ettől? A szabad művészetek területére ezek szerencsére nem hozzák magukkal azokat a veszélyeket és csapásokat, amelyeket kilengéseik a politika és a társadalom világában okoznak, hiszen a Szép birodalmában csakis a zseni parancsol tekintélyt, s ezáltal – a kettősség eltűntével – a tekintély és a szabadság fogalma visszanyeri primitív identitását. – Manzoni ugyanezt az igazságot fejezte ki ékes szólan, amikor a zsenit mint 'az Istenség legerősebb lenyomatát' határozta meg.”

(„S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes de la pensée du grand maître, manifestation dans ses Sonates, ses Symphonies, ses Quatuors, je ne m'arrêterais guère, il est vrai, à la division des *trois styles*, assez généralement adoptée maintenant et que vous avez suivie – mais prenant simplement acte

KEDD DÉLUTÁNI ZENETUDOMÁNY III.

Nyilvános előadások a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Zenetudományi Tanszékének szervezésében, a Pro Musicologia Hungarica támogatásával

2011. március 8.

GONDA JÁNOS

(Magyar Jazz Szövetség)

Improvizatív és kompozíciós elemek szintézise a jazzben

2011. április 5.

MALINA JÁNOS

(Magyar Haydn Társaság, The International Opera Foundation Eszterháza)

Egy fehér folt felszámolása:

A második eszterházi operaház színpada és színpadtechnikája
a levéltári adatok fényében

2011. május 3.

PÉTERI LÓRÁNT

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

Restauráció és átrendeződés az 1956 utáni magyar zenei életben

Az előadások 16.30 órakor kezdődnek.

Az előadások helyszíne

a Zeneakadémia átmeneti főépületének XXXVII. terme

(LFZE, City Corner Budapest Irodaház, Budapest IX. kerület, Üllői út 25. III. emelet).

des questions soulevées jusqu'ici, je peserais franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduits Beethoven: à savoir, en combien la forme traditionnelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée? – La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou périodes – les mots *style* et *période* ne pouvant être ici que des termes corollaires, subordonnés, d'une signification vague et équivoque, – mais très logiquement en deux catégories: la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effraieraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité, et par là, le Dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. – Manzoni, en définissant le génie »une plus forte empreinte de la Divinité«, a éloquentement exprimé cette même vérité.”)

E szövegben kitapinthatók azok a Lisztet foglalkoztató gondolatok, amelyek a szonáta megírásához vezethettek. Először is a zseni isteni természete, másodsorban a zseni a szépség szféráján belül birtokolt teljes autoritása, végül pedig a tekintély és a szabadság problémája. A szép és az isteni összekapcsolásával Liszt számára lehetővé vált Isten drámájának az Ó- és az Újtestamentum jegyében való zenei megfogalmazása, hiszen a tekintély és a szabadság közötti dilemma feloldása Krisztusban, az „eltűnő kettősség” szimbólumában rejlik. – Vö. „A kereszténység nem más, mint a szabadság a szeretetben.” („Le christianisme, c'est la liberté dans l'amour.”) *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Szerk. La Mara [Marie Lipsius]. 2. kiadás. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900, 146.

ABSTRACT

PAUL MERRICK

LISZT'S "CROSS MOTIF" AND THE SONATA IN B MINOR

In my book *Revolution and Religion in the Music of Liszt* I reverse the order of priority usually given to Liszt's music – namely to begin with the piano and end with the Church. I begin with the Church – describing both the music Liszt wrote for it, and his relationship to the Church throughout his life. When writing the book I came to the conclusion that his most important work for the piano has a concealed religious programme, which I try to detect in a logical manner in chapter 14. We do not need documentation from Liszt to justify such a process – the Romantics did not always declare what they were thinking, beyond the actual confines of their art. Liszt's so-called "cross motif" can be found in the main theme ("first subject") of the Sonata, and the melody of *Crux fidelis* (with Liszt's favourite harmonisation) forms the basis of part of the "second subject group". More importantly, one of the themes in the work is a "Mephisto" theme – but here Liszt's programme is not the Faust idea, as some writers have suggested. There is no Gretchen in the Sonata – her role is replaced with a far more important figure. The Sonata preserves the outline of traditional sonata form, with an exposition and a recapitulation, and the programme must allow for this feature, which is unusual in Liszt. A crucial element is the role of the fugue – I explain in chapter 13 what I think was Liszt's programmatic thinking about fugue in his music, and ideally the two chapters should be read together. Here, as an introduction to the Hungarian translation of chapter 14, I add a short summary of chapter 13. If what I say in that chapter is correct, then the fugue in the Sonata must continue the same programmatic idea. In particular the way Liszt constructs the fugue subject in the Sonata is a strong clue to the nature of his programme.

Paul Merrick studied music at Wadham College Oxford. He first visited Hungary in 1978 as a British Council Exchange Scholar to do research for his Ph.D. thesis on the church music of Liszt. In England he worked as a teacher and composer, his compositions including an Oboe Concerto for Evelyn Barbirolli premiered in London. Since 1982 he has lived in Budapest and taught at the Liszt Academy. He has written a book on Liszt (*Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press 1987, re-issued 2008). At present he is working on a study of the relationship between key and programme in Liszt. Articles on this subject have appeared in *Studia Musicologica*, the *Musical Times* and the *Journal of the American Liszt Society (JALS)*.

Laki Péter

A HALÁL SZIMFÓNIÁJA VAGY A SZIMFÓNIA HALÁLA?

Gondolatok Mahler 9. szimfóniájáról

Utolsó befejezett művével, a 9. szimfóniával Mahler alaposan feladta a leckét az utókornak. Formai és harmóniai szempontból ez a partitúra komplexebb minden korábbi kompozíciójánál, és már szokatlan tételrendjével is – két lassú tétel fog közre két gyorsat – szinte kiált a programatikus értelmezésért. Éppen az értelmezés körül vetődnek fel azonban olyan fogas kérdések, melyekkel közel száz éve viaskodnak az elemzők.

Mahler szimfóniáit sokáig a „programzene-abszolút zene” dualitásának keretében próbálták magyarázni. Természetesen maga a zeneszerző is fontosnak tartotta ezt a kérdést, hiszen több korai művét programmal látta el (olykor többször is, kisebb-nagyobb különbségekkel), majd később a már nyilvánosságra hozott (vagy éppen magánlevelekben megfogalmazott) programokat visszavonta. Mind a programírás, mind az átfogalmazás, mind pedig a visszavonás ténye mutatja, mekkora jelentőséget tulajdonított Mahler a problémakörnek. Egy évszázad távlatából nézve azonban már világos, hogy a programzene és abszolút zene említett dualitása aligha jelent áthidalhatatlan ellentétet. Egyrészt még az ún. „abszolút” zene sem képzelhető el „külső” érzelmi és gondolati impulzusok nélkül, másrészt az ún. „programzene” sem működőképes, ha nem áll meg a maga lábán a programtól függetlenül, mint a saját belső formai rendjét sikeresen megvalósító kompozíció.

A 9. szimfónia misztikumához nagyban hozzájárul az a körülmény, hogy az ősbemutatóra a szerző halála után 13 hónappal került sor. Mahlernek így nemcsak arra nem volt módja, hogy a premier előtt szokásához híven elvégezze a partitúrán az utolsó simításokat, de arra sem, hogy a műről bármilyen formában, szóban vagy írásban nyilatkozzék. Ennek ellenére a szimfóniában a bemutató óta a legtöbb hallgató konkrét üzenetet hall, és közhellyé vált a 9.-et az azt közvetlenül megelőző *Dal a Földről*, valamint az azt követő, befejezetlenül maradt 10. szimfónia társaságában Mahler „búcsútrilógiája”-ként emlegetni. Így éreztek már a szimfónia legelső hallgatói is. Ebben természetszerűleg szerepet játszott a posztumusz bemutató ténye, de a kommentátorok zenei érvekkel is igyekeztek alátámasztani érzéseiket. Az ősbemutató kritikusai közül már Richard Specht, Mahler első élet-

rajzírója is a napnyugtát és a búcsú hangulatát hallotta ki a nyitótételből;¹ egy kollégája egy névtelenül megjelent recenzióban pedig még ennél is tovább ment, és egyenesen így írt: „Aki meg akar tanulni sírni, az hallgassa meg ennek a *Kilencediknek* az első tételét, a *soha viszont nem látásnak* ezt a nagyszabású, csodálatos énekét!”² Hasonlóképpen vélekedett 1916-ban megjelent Mahler-könyvében Guido Adler, a bécsi egyetem zenetörténet-professzora is, nemkülönben a Mahlerhez ugyancsak közel álló író, William Ritter,³ valamint Bruno Walter, Willem Mengelberg⁴ és Alban Berg.⁵ Természetesen már a legelső kommentátorok figyelmét sem kerülték el azok a zenei kapcsolatok, amelyek olyan szöveges művekkel állnak fenn, mint az „Ich bin der Welt abhanden gekommen” című Rückert-dal vagy a *Dal a Földről* „Abschied”-tétele.

Kétségtelen, hogy évtizedekkel később Leonard Bernstein nagyhatású Harvard-előadásában alaposan túldramatizálta Mahlernek a szimfóniában állítólag kifejezésre jutó halálfélelmet,⁶ és talán részben ennek is tulajdonítható, hogy egy 1996-os tanulmányában Vera Micznik a ló másik oldalára esve azt is kétségbe vonta, hogy a műnek bármi köze lenne a halálhoz.⁷ Enciklopédikus teljességű Mahler-monográfiájának kibővített, angol nyelvű kiadásában Henry-Louis de La Grange is óvatosságra int a 9. szimfónia „búcsú”-interpretációját illetően.⁸

Tagadhatatlan, hogy Mahler a 9. szimfónia komponálásának idején kitűnő egészségnak örvendett, és lelkesen készült New Yorkba, ahol korábbi, Metropolitan operabeli szereplései után a Filharmonikusok vezető karnagyi posztja várta. Az életrajzi tények ismeretében nyilvánvaló, hogy a zeneszerző 1909 nyarán nem élt a halál árnyékában, és a szimfónia középső tételeiben van annyi életerő, mint bármely korábbi művében. A kézirat sokat idézett, szívbemarkolóan személyes bejegyzései, az eltűnt ifjúságot sirató szavak és a többszörös „Lebewohl”-ok⁹ nem feltétlenül jelentenek az egész élettel való leszámolást.

Mindazonáltal vigyázni kell, nehogy leegyszerűsítsük a zeneszerző életkörülményei és a zene belső tartalma közötti viszonyt, mintha boldog időkben nem lehetne szomorú zenét írni és fordítva. Ha élt valaha művész, akinek személyiségét feloldhatatlan ellentmondások határozták meg, az éppen Mahler volt. A katolikus

1 „Abendsonnen- und Abschiedstimmung”. *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1912. jún. 27. Idézi: Constantin Floros: *Gustav Mahler*. Bd III: *Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985, 268.

2 „Wenn einer das Weinen lernen will, dann höre er sich den ersten Satz dieser *Neunten* an, das große, herrliche Lied vom *Nimmerwiedersehen!*” – *Fremden-Blatt*, 1912. jún. 27. Idézi: Floros: uott.

3 Uott.

4 Mengelberg saját partitúrapéldányába írt bejegyzéseit közzétette Peter Andraschke: *Gustav Mahlers IX. Symphonie: Kompositionsprozess und Analyse*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976, 80–84.

5 Alban Berg: *Briefe an seine Frau*. Közr. Franz Willnauer, München: Langen-Müller, 1965, 238.

6 Leonard Bernstein: *The unanswered question. Six talks at Harvard*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976, 319. /The Charles Eliot Norton Lectures, 1973./

7 Vera Micznik: „The Farewell Story of Mahler’s Ninth Symphony”. *19th Century Music*, 20. (1996), 2., 144–166.

8 Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler*. Vol. 4.: *A New Life Cut Short (1907–1911)*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 1397.

9 Ld. uott 1400.

liturgiában járatos Mahlernek ismernie kellett a gregorián responzóriumszöveget: „Media vita in morte sumus”. Ha mégannyira az élet sűrűjében vagyunk is, a halál gondolata mindig ott leselkedik, mint valami sötét árnyék, amelytől teljesen megszabadulni sohasem lehet.

Meg lehet-e egyáltalán közelíteni tudományos módszerekkel a kérdést, hogy mennyiben tekinthető Mahler 9. szimfóniája búcsúzásnak? Választ adhat-e ilyen szubjektív kérdésre az objektív műelemzés? A kérdés legitimitása nem vonható kétségbe, hiszen a műelemzés érzelmi reakciók nélkül meglehetősen céltalan tevékenység volna; ugyanakkor maga az érzelmi reakció akkor lesz több magánügynél, ha valamilyen módon alá tudjuk támasztani konkrét megfigyelésekkel.

A jelen tanulmány abból indul ki, hogy a búcsúgondolat nemcsak a szimfónia téma- és tempókaraktereiben jelenik meg, hanem abban is, ahogy az egyes tételek a korábbi Mahler-szimfóniák tételeire utalnak, azokat szinte újraértelmezik. A 9., amelyben sok kutató, egyébként teljes joggal, egy új, beteljesületlenül maradt korszak kezdetét ünnepli, ugyanakkor egyfajta visszatekintésként, összefoglalásként is szemlélhető. Köztudott, hogy Mahler valamennyi szimfóniájában jelen vannak bizonyos toposzok vagy „intonációk”, például a ländler, a korál vagy az induló. A 9. szimfóniában Mahler minden korábbinál nagyobb mértékben polarizálja ezeket a toposzokat, szinte minden esetben a tragikum vagy a groteszk paródia irányába hangolva el a zenei alaptípusokat. A 9.-ben a ländler vagy az induló már nem egyszerűen ländler vagy induló, hanem a korábbi ländlerekhez és indulókhoz fűzött elidegenítő kommentár, amely olykor egyenesen a toposzok teljes dekonstrukciójához – „halálához” – vezet. Ez a körülmény teszi lehetővé, hogy a 9.-et egyfajta számadásnak lássuk, amelyben az élettől való búcsúzás gondolata is benne lehet, anélkül azonban, hogy azt kellene feltételeznünk: Mahler a fizikai halál közvetlen közelségétől félt, amikor a szimfóniát írta.

Mahler maga (és ez sok elemzőt meglepett) a 4. szimfóniához hasonlította a 9.-et (bár hozzátette, hogy az új mű „egészen más”).¹⁰ Első pillantásra valóban óriási a távolság a 4. szimfónia idillikus, klasszicizáló indítása és naiv-mennyei befejezése, valamint a 9. tragikus és szarkasztikus hangja között. Ha azonban mélyebben belegondolunk, feltűnnek bizonyos párhuzamok a két négytételes mű dramaturgiája között. Mindkettő egyfajta kontemplatív kezdettől halad a nagyobb aktivitás irányába, majd ismét vissza a kontemplációba. A 4. szimfónia „Bedächtigt” kezdetének neoklasszikus idillje és a 9. „Andante comodo”-jának nosztalgiája közös gyökérből fakad: mindkét főtéma nyugodtan, de egyenletesen halad előre, szemben például az 1. szimfónia indításával, ahol az egyenletes előrehaladás csak fokozatosan jön létre, vagy a 3., 5. és 7. (esetenként különböző, de egyként energikus) rézfúvós fanfárjaival. Mindkét tételben azután drámai események szakítják meg ezt a nyugalmat.

10 Levél Bruno Walterhez, 1910. ápr. 1.: „Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)” Gustav Mahler: *Briefe* (közr. Mathias Hansen), Lipcse: Verlag Philipp Reclam jun., 1985, 425-426.

Mind a 4., mind a 9. szimfónia második tétele a ländlertoposzt torzítja el: a 4. scordaturás hegedűszólóját Mahler szerint a hegedülő halál képe ihlette, míg a 9.-ben a ländler és annak előkelőbb leszármazottja, a keringő karakterének végletes eltúlzását halljuk. Figyelemre méltó, hogy mind a 4. szimfónia szólóhegedűse, mind a 9. teljes hegedűkara Mahler utasítása szerint egyfajta „népi hegedű”-érzetet („wie Fiedeln”) játszik.

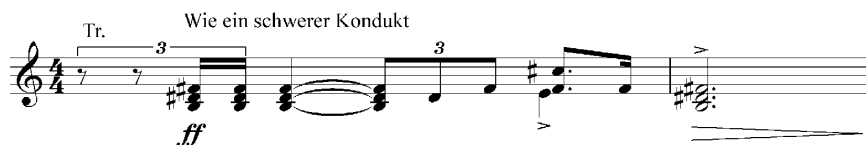
A harmadik tételek között teljes az ellentét: a 4. szimfónia himnikus Adagiója és a 9. Rondo-burleszkje valóban „ég és föld”. Mégis mindkettő egyfajta extrém életélményként értelmezhető: mind az intenzív érzelmi kitárulkozás, mind az élet-tevékenységek kegyetlen karikatúrája olyan szélsőség, amely után „meg kell térni” egy, a földi életen túli vízióba. A különbség csak az, hogy ez a földöntúli vízió 1909-ben már nem az égi konyha gyerekes örömeiben manifesztálódik, hanem egy, már minden konkrét cselekménytől mentes, végsőkéig letisztult hangszeres énekben. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy mindkét szimfónia végén azonos értelmű előadói utasítást találunk: *morendo*, illetve *ersterbend*. Végül is beláthatjuk, hogy Mahler ugyanazt az alapproblematikát, az élet és halál viszonyát közelítette meg különböző módon a két, általa rokonnak érzett szimfóniában.

A 9.-ben azonban még más, a korábbi szimfóniákból eredő szálak is összefutnak. A mű jellegzetes hangnemi terve (D-dúr nyitó- és Desz-dúr zárótétel) az 5. szimfónia tervének pontos megfordítása (cisz-moll nyitó- és D-dúr zárótétel). Az energikus harmadik tétel a-mollja az 5. szimfónia viharos a-moll második tételére rímeli; mindkét szimfóniában minden tétel más-más hangnemben van (kivéve az 5. szimfónia III. tételét, mely, miként a zárótétel, D-dúrban áll). Ha egymás mellé tesszük a két hangnemsort (5.: cisz–a–D–F–D; 9.: D–C–a–Desz), mindkettőben feltűnik a D – cisz (Desz) – a hangkészség, melyhez mindkét esetben a hangsúlyos szerepet betöltő D tonalitáshoz képest a kvintkörben lejjebb fekvő hangnem, F-, illetve C-dúr járul.

A 9. és az 5. szimfónia első tétele egyaránt lassú tempójú. A 9. „Andante comodo”-ja egy helyen félreérthetetlenül utal az 5. gyászindulójára. Az 5. szimfónia első tételének „Wie ein Kondukt” feliratát a 9. első tételének reprízében olvassuk ismét: „Wie ein schwerer Kondukt”. A két részlet között egyrészt a trombita használata, másrészt egy közös, négyhangos ereszkedő motívum teremt konkrét párhuzamot:



1a kotta. 5. szimfónia, I. tétel, 1–4. ü.



1b kotta. 9. szimfónia, I. tétel, 327–329. ü.

Az 5. szimfóniában a gyászindulóra utaló utasítás rögtön a tétel legelején megjelenik, míg a 9.-ben csak kevéssel a tétel vége előtt. Talán megkockáztathatjuk a feltevést, hogy a gyászinduló, illetve az általa szimbolizált halálgondolat, mely az 5.-ben mint *kiindulópont* szerepelt, a 9.-ben mint *konklúzió* jelenik meg, logikus és elkerülhetetlen végkifejletként, bár a nyugtalanító víziót a tétel zárószakasza az idillikus indítás visszaidézésével ismét feloldja majd.

Mindkét mű végigjárja a mély gyász, a viharos kitörés és a belenyugvó rezignáció fázisait, de más-más sorrendben és hangsúllyal. Az 5.-ben ezek a fázisok két tételre terjednek ki: a „Wie ein Kondukt” nyitótételre és az azt követő másodikra, melynek felirata: „Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz”. Már a „Kondukt”-tételben is megtalálható a gyászinduló és a viharos kitörés kontrasztja (az utóbbi a 155. ütemben kezdődő középrészben); a második tétel azután a szenvedélyes indulástól jut el, hosszú és bonyolult út után, a lírai éneken keresztül a végső összeomlásig. A 9.-ben egyetlen tétel, a művet nyitó „Andante comodo” foglalja magába mindezeket az ellentéteket. A kezdeti rezignált idill után nem sokáig várat magára az első szenvedélyes kitárulkozás (27. ü.); a későbbiekben Mahler ebből az anyagból vezeti le a „Mit Wut” jelzésű kitörést (174. sk. ü.):



2a kotta. 9. szimfónia, I. tétel, 29–32. ü., 1. hegedű



2b kotta. 9. szimfónia, I. tétel, 185–188. ü., harsona

A nosztalgia és düh hullámvölgyein és -hegyein át érkezünk el végül a „Wie ein schwerer Kondukt” gyászhangulatához (1b kotta). A folyamat egyik különös állomása a 254. ütemben kezdődő misztikus hangulatú „Schattenhaft” epizód. Adorno Mahler-könyvében kitér a műnek erre a pillanatára, hangsúlyozva, hogy Mahler ezt a szót csak itt, valamint a 7. szimfónia scherzójában használta.¹¹ Mint írja, „a vizuális térből kölcsönzött hasonlat egyfajta külsődlegességgel egészíti ki a belső zenei teret”. Ez a külsődlegesség azonban nemcsak a zene és a vizualitás

11 Theodor Wiesengrund Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960, 98. – A szó a harmadik tétel vázlatai között is felbukkan, ld. a továbbiakban.

viszonylatában érződik, hanem magát a „belső zenei teret” is új oldaláról mutatja meg: egy jelenség helyett annak árnyékát állítja elénk, mintha ugyanazt a dolgot hirtelen kívülről, nem önmagában, hanem valamely másodlagos megnyilvánulásán keresztül szemlélnénk. Ily módon rajzolódik ki az első tétel sajátos pályáíve: a *Lebewohl*, amelyben a kommentátorok nagy része a tétel *alaphangulatát* látja, egy dinamikus, végletes érzelmeket magába foglaló komplex folyamat *végezmenyeként* fogalmazódik meg. Más szóval Mahler az elmúlást az elmúló *élettel* együtt, attól elválaszthatatlan összefüggésben jeleníti meg.

A „külsődlegesség” és a „bensőség” adornói kettőssége jelenik meg a szimfónia szélső és középső tételei közötti ellentétben is. „Rasch ins Leben hinein” – írta Goethe, akit Mahler minden más költőnél jobban tisztelt, *An Schwager Kronos* című versében. Ez a momentum, a „gyorsan bele az életbe”, a *media vita* állapotába, jellemzi a 9. szimfónia második és harmadik tételét. De ezt az életet itt szintén mintha „kívülről” néznénk. A második tételben a ländler önmaga paródiájába csap át. Nem véletlen, hogy az összes Mahler-szimfónia közül csak itt jelenik meg a partitúrában a *Ländler* szó mint karaktermeghatározás; jellegzetes módon a zeneszerző nem a tételt magát nevezi Ländlernek, hanem csak annak *tempójára* („Im Tempo eines gemächlichen Ländlers”) utal. Ez a tempó azonban csupán egy a tétel három, egymással váltakozó tempója közül; a kezdeti „kissé nehézkes és nagyon durva” („etwas täppisch und sehr derb”) ländlert nagyszabású, két kontrasztáló témára épülő valcerfantázia, majd egy újabb, az elsőnél jóval lassabb, „überösterreichisch” (Adorno) ländler követi. Az egész tétel ezeknek az elemeknek a szabad feldolgozásából áll. Több elemző is szóvá tette ennek a feldolgozásnak a „vulgáris” voltát.¹² A nyitószakasz nehézkes („schwerfällig”) orgonapontjai, tonika-domináns ütközései (10. skk. ü.), a kürtök harsány, előkés hangjai (40. ü.), a tonális torzítások (90. ü.), a harsonák és a basszustuba vad fortissimói (148. ü.) és az újra meg újra ismételt formarészek egyre növekvő intenzitása már-már Maurice Ravel egy évtizeddel későbbi remekművét, a *La Valse*-t juttatják eszünkbe. Adorno a zenei montázstechnika első példáját fedezte fel ebben a tételben,¹³ míg egy néhány évvel ezelőtt megjelent tanulmány szerzője a századfordulós Bécs dekadens világának tükrképét látja benne.¹⁴

A második tételben Mahler nem egy bizonyos táncételhez fűzött megsemmisítő kommentárt, hanem a ländlerhez „mint olyanhoz”: ez a tánc típus a 8. kivételével valamennyi korábbi szimfóniában megtalálható. Harmadik tételnek ezzel szemben egy olyan tételtípust választott, amelynek mindössze két előképe volt nála, így itt még konkrétabb az önallúzió. Korábban az 5. és a 7. szimfónia végződött „Rondo-Finalé”-val, és ezekben a tételekben Mahler a klasszikus szimfónia pozitív-diadalmas fináléhagyományát folytatta, amelytől többi műveiben kifejezetten elhatárolta magát. „Mahler war ein schlechter Jasager” („Mahler rosszul tudott

12 Floros számos idevonatkozó munkából idéz: i. m. 282.

13 Adorno: i.m. 209.

14 Francesca Draughon: „Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler's Ninth Symphony”. *Journal of Musicology*, XX. (2003), 3., 388–413.



3a kotta. 5. szimfónia, V. tétel, 72–75. ü., I. hegedű



3b kotta. 7. szimfónia, V. tétel, 7–10. ü., trombita



3c kotta. 9. szimfónia, III. tétel, 64–67. ü., I. hegedű

igent mondani”) – írja a 7. zárótételét kritizálva Adorno,¹⁵ és a zeneszerzőt „szubjektíven képtelennek” nyilvánítja a *happy endre*. A 9.-ben Mahler mintha maga vonná vissza a *happy endre* tett korábbi kísérleteit. A témák duktusa közvetlenül utal az előző rondó-finálékra (3a–c kotta).

Az 5. és a 7. szimfónia világos diatóniájával ellentétben a 9. szimfónia Rondo-Burleszkjében kromatikus torzításokkal, olykor egyenesen a Kárpáti János Bartók-elemzéseiből ismert „elhangolásokkal” találkozunk. Az elhangolás, mint később Bartóknál, úgy itt is az ironikus elidegenítés jele. A textúra az 5. szimfónia fináléjához hasonlóan erősen kontrapunktikus, de a kivitelezésben jelentős különbségek mutatkoznak. Az 5. szimfónia ellenpontja bachi értelemben klasszikus: az indulótémához egyenletes nyolcadokban mozgó kontraszsubjektum társul. A 9.-ben ezzel szemben az indulótéma saját fragmentumaival „felesel”; a feldolgozás során a negyed- és nyolcadmozgásnak Mahler poliritmikusan negyedtriolákat szegez szembe. A második témacsoport (109. ü.) provokatív módon egy slágerszerű dalt hoz egészhangú skálában, meglepően „szögletes”, a rendes kerékvágásból kizökkent hatást keltve (4. kotta a 64. oldalon).

Különösen figyelemreméltó a 347. ütemben kezdődő epizód, mely egy, a megelőző fugatoszakaszban felvetett *Doppelschlag*-motívumból az előzményekkel élesen kontrasztáló, *espressivo* dallamot formál. Mahler itt hirtelen mozdulattal félre-

15 Adorno: i. m. 180–181.



4. kotta: 9. szimfónia, III. tétel, 109–116. ü.

söpri a kegyetlen humort, és rövid időre lírai idillt varázsol elő. A vázlatokban a zeneszerző több helyütt is a „Schatten” (árnyék) szóval jellemezte ezt a pillanatot.¹⁶ Miként az első tétel „Schattenhaft”-epizódja, sőt talán még annál is nagyobb mértékben, ez a D-dúr szakasz is mintha egy alternatív valóságot villantana fel előttünk. Ez a vízió azonban amilyen hirtelen jött, ugyanolyan hamar tűnik el ismét: a klarinétok az idillikus dallamot groteszk sikollyá torzítják (445. ü.):



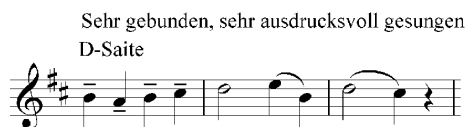
5. kotta: 9. szimfónia, III. tétel, 444–445. ü.

Ez a zenei „grimasz” közvetlenül hatott Sosztakovics ördögi scherzo-tételeire; Mahler saját műveinek kontextusában jelentősége alighanem a romantikus érzelmek nevetségessé tételében keresendő. Bár ezt az epizódot a szó hagyományos értelmében vett visszatérés követi, a sokkélmeny után a zene nem térhet egyszerűen vissza a rendes kerékvágásba: a fafúvósok (és a kürtök: 538–541. ü.!) harsány trillái „még egy lapáttal rátesznek” a már eddig is kegyetlenül maró karikatúrára. A tételt végül egy „Più stretto” coda koronázza meg, melyben a tempó a záróütemekre Prestóvá gyorsul, szinte az örületig fokozva az indulatokat.

Az aktivitás, a *media vita* ilyenformán átcsapott az abszurdba: mindenáron ki kell szabadulni az örvénylő árból, és vissza kell szerezni az elvesztett lelki nyugalmat. Ez következik be a záró Adagióban, függetlenül attól, hogy úgy érezzük-e: egyúttal magából az életből is kilépünk. Lassú zárótételt Mahlernél először a 3. szimfóniában találunk, és a zeneszerző eredeti programja szerint ez a tétel a *Liebéröl* (szerelem vagy szeretet) szól. A D-dúr tétel kezdetének nagy ívű cantilenája, mint több kommentátor megállapította, Beethoven Op. 135-ös vonósnégyesének Deszdúr Lento assai-témájával áll összefüggésben, és a himnikus kezdettől fokozatosan emelkedik a zárószakasz eksztatikus, rezes-timpanis fortissimo hangzataiig. A 3. és a 9. szimfónia zárótételeinek főtemái eléggé hasonlóan egymásra ahhoz, hogy összevethetők legyenek; az utóbbi, melynek hangneme (Deszdúr) megegyezik az idézett Beethoven-tétellel, ugyancsak szabályos periódus 4/4-es ütemben,

16 Floros: i. m. 287.

kizárólag vonósokra hangszerelve. Ha azonban közelebbről vesszük szemügyre a két dallamot, a különbségek szinte fontosabbnak mutatkoznak, mint a hasonlóságok. A 3. szimfóniabeli téma duktusa (a 4/4 ütemjelzés ellenére) a félhangokat hangsúlyozza, fél- és negyedhangmozgással, míg a 9.-ben Mahler a hasonló metrikai szerkezetet negyed- és nyolcadhangokkal jegyezte le. Ennél is fontosabb azonban, hogy a 9. szimfónia témája nem marad meg a diatónia keretei között, hanem gyakran modulál, és többek között a klasszikus dúr-moll rendszert negáló egészhangos skálát is használja, hasonlóan a harmadik tétel burleszk stílusú második témájához (lásd a 4. kottát).



6a kotta. 3. szimfónia, VI. tétel, 1–8. ü., I. hegedű



6b kotta. 9. szimfónia, IV. tétel, 3–11. ü., I. hegedű

Vagyis a megnyugtató, lírai téma itt is kegyetlenül „elhangolt” formában jelenik meg, annak jeléül, hogy egy expresszív dúr dallamot most már soha többé nem lehet torzítás nélkül, a klasszikus előírások szerint végigénekelni. A tétel formája sem a 3. szimfóniában hallott, ciklikusan ismételt crescendo (amely végső soron a 2. szimfónia feltámadás-víziójához vagy a 8. fausti apoteózisához hasonló optimista befejezés), hanem egy drámai kitörésekben bővelkedő, érzelmileg sokkal kevésbé kiegyensúlyozott dallamfolyondár, amely a „gyászindulás” első tétel egyik legdrámaibb fordulatát is visszaidézi (7a–b kotta a 66. oldalon). Végül a dallam az utolsó fortissimo tetőpont után hirtelen összeomlik, és az „elhaló” befeje-



7a kotta. 9. szimfónia I. tétel, 44–45. ü., trombita



7b kotta. 9. szimfónia IV. tétel, 118–120. ü., kürt

zés előtt a szó szoros értelmében atomjaira hullik szét. Ha ez nem az elmúlás zenei képe, akkor semmi sem lehet az.¹⁷

Az elmúlás azonban nem feltétlenül jelent teljes megsemmisülést. Egy nemrég tartott előadásában Morten Solvik Goethe drámahőseinek, Egmont grófnak az élettől való búcsúját vetette össze Mahler 9. szimfóniájával.¹⁸ A bebörtönzött és halálraítélt szabadságharcos, aki tele léletszeretettel, mély fájdalommal, mégis emelt fővel néz elébe a saját kivégzésének, szavaival olyan kontextust határoz meg Mahler halálköltészete számára, amelyre a korábbi elemzők többsége nem gondolt: a kérdést nem kizárólag a zeneszerző konkrét életkörülményei felől lehet megközelíteni.

A 9. szimfónia „ersterbend” befejezése természetesen korántsem volt Mahler utolsó szava. Bármit gondoljunk is a 10. szimfónia különböző rekonstrukcióiról, a vázlatok alapján valószínű, hogy itt a zeneszerző valamilyen módon „visszatért volna az életbe” (*retour à la vie*, ahogy Kodály mondta Bartókról). Az egyetlen elkészült tételről, a nyitó Adagióról némi leegyszerűsítéssel azt állíthatjuk, hogy ott folytatja, ahol a 9. zárótétele abbahagyta. Itt, valamint a szimfónia további négy tételében, mint köztudott, Mahler az 1910 nyarán kirobbant magánéleti válságával viaskodott; és bár a befejezés itt is halk, éteri Adagio, van okunk feltételezni, hogy a mű az Almának tett szenvedélyes szerelmi vallomással ért volna véget.¹⁹ (Legalábbis így fogta fel a befejezést Deryck Cooke, a 10. szimfónia legismertebb realizátora.) „Für dich leben! Für dich sterben! Almschi!” (Érted élni! Érted meghalni! Almschi!) – írta Mahler a kottába közvetlenül a befejezés előtt. A halálgondolat, látjuk, itt sem hiányzik, mint ahogy az voltaképpen Mahler teljes életművét végig-

17 Ennek a legkevésbé sem mond ellent az, hogy több kutató véleménye szerint a mű végén a halál utáni élet sejtelve is felmerül. Ld. Stephen E. Hefling: „The Ninth Symphony”. In: *The Mahler Companion*. Szerk. Donald Mitchell és Andrew Nicholson, Oxford: Oxford University Press, 1999, 490.

18 Morten Solvik: *The death of transfiguration: Memory and Demise in Gustav Mahler's Ninth Symphony*. Előadás az American Musicological Society kongresszusán. Indianapolis, 2010. nov. 7.

19 A 10. szimfóniáról ld. Colin Matthews: „The Tenth Symphony”. In: *The Mahler Companion*, 491–507.; Jörg Rothkamm: „The last works”. In: *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 150–161.; de La Grange: i. m. 1452–1529.

kíséri. A 9. szimfónia különlegessége éppen ezért nem is egyszerűen a halál gondolatban áll, hanem annak sajátos, csak erre a szimfóniára jellemző kifejezésében, melynek egyik fő eszköze a Mahler-szimfóniák több korábbi elemével való teljes leszámolás. Bármennyire élvezte is az életet Mahler a szimfónia komponálása idején, a műben magában egy egész világ omlik össze – és ezt az összeomlást alig enyhíti a távoli remény, hogy a régi világ romjain utóbb talán egy új fog megszületni.

ABSTRACT

PETER LAKI

THE SYMPHONY OF DEATH OR THE DEATH OF THE SYMPHONY?

Some Reflections on Mahler's Ninth

Since the day of its posthumous premiere, Mahler's Ninth – the last symphony he ever completed – has been perceived as a valedictory work in which the composer says farewell to life. Recently, this view has been challenged on the grounds that Mahler was in good health when he wrote the Ninth, and as his life was entering a new phase with his engagements in New York, death couldn't have been foremost in his mind. The article attempts to reconcile this apparent contradiction first by cautioning against oversimplifying the parallels between life and work; and second, by examining how the usual *topoi* of the Mahler symphonies (in particular, the march and the *ländler*) are deconstructed in the Ninth to the point of total negation. The Latin phrase *media vita in morte sumus* is invoked to explain the life-death dichotomy, and a potential new approach to that dichotomy in the unfinished Tenth Symphony is briefly considered.

Peter Laki (b. 1954) graduated from the musicology program of the Ferenc Liszt Academy of Music in 1979, and earned his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. After 17 years as program annotator of the Cleveland Orchestra, he is currently Visiting Associate Professor at Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. He is the editor of *Bartók and His World* (Princeton University Press, 1995) and numerous published articles, as well as a frequent lecturer at international conferences.

Farkas Zoltán

NÉPZENEI HATÁSOK JENEY ZOLTÁN HALOTTI SZERTARTÁS CÍMŰ MŰVÉBEN*

A teljes *Halotti szertartás* 2005. október 22-i ősbemutatójának műsorfüzetében Dobszay László ezt írja: „Az utóbbi időben kevés ilyen nagytű mű keletkezett Magyarországon. Ez nem csak méreteire gondolva igaz, hanem tágasságára, a költői és zenei világ sokféleségére is. E sokféleség azonban nagy egységesítő erővel jelenik meg, s így elkerüli bármiféle eklekticizmus veszélyét.”¹ A „nagytű” mű – hogy Dobszay eme jellemző *understatement*-jével éljünk – 171 perces időtartamából mindössze bő negyedórányi azon tételek száma, amelyekben a magyar népzene hatása érvényesül. Ám e hatás kisugárzása az említett tételek mérhető idejénél összehasonlíthatatlanul nagyobb mértékű. A népzenei hangütés meghatározó zenei elemként jelenik meg a *Halotti szertartás* monumentális szellemi építményében, s ennek magyarázata épp az a – Dobszay által is említett – egységesítő erő, amely az *opus magnum*-nak – a zenetörténeti hagyomány igen széles köréből merített – hivatkozásait közös nevezőre hozza.

Áttekintésem során a következő kérdésekre keresem a választ:

- Mi hívja elő Jeney kreatív képzeletében a népzenei intonációt, és mi motiválja ennek alkalmazását?
- Milyen liturgiai/dramaturgiai funkciót töltenek be a ciklusban a népzene ihlette tételek?
- Azonosítható-e a konkrét népzenei forrás vagy stílus, amelyből a zeneszerző merít?
- Melyek a tudatos mintakövetés esetei, s mikor érhető tetten a népzenei hatás ösztönös érvényesülése (amikor tehát a zeneszerző számára csak később tuda-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata.

1 A műsorfüzetben közölt tanulmány folyóiratban is hozzáférhető, vö. Dobszay László: „Jeney Zoltán: *Halotti szertartás* – Funeral Rite”. *Magyar Egyházzene*, XIII. (2005/2006) 3., 265–292.

tosultak saját munkájának konkrét népzenei párhuzamai, előképei)?

S végül: milyen kompozíciós technikákkal párosul a népi vagy quasi-népi anyag feldolgozása, s mindez hogyan épül be szervesen a mű nagyformájába?

Jeney Zoltán a Schola Hungarica akkor még aktív tagjaként, az együttes felkérésére 1979-ben komponálta a gregorián *Subvenite* responzórium feldolgozását.² Ez a mű jelenti a *Halotti szertartás* ősmagját, noha a teljes liturgia megzenésítésére Jeney ekkor még egyáltalán nem gondolt. Egy 1987-es szerzői estre elkészült néhány további tétel a *Subvenite* elé, amelyek az oratórium IV. részében, az *Absolutió*ban (a Feloldozásban) találták meg végleges helyüket. Ettől kezdve immár folyamatosan napirenden volt a teljes rítus megkomponálása, sőt 1988-ban Jeney – ma már meglepőnek tűnő naivitással – elégnék vélt egyetlen évet a mű befejezéséhez.

Ugyancsak 1988-ból, tehát szinte közvetlenül a teljes ciklus tervének formálódása idejéről datálódik az a gondolata is, hogy népzenei tropusokat építsen be a liturgia szabta tételek közé. E tropusok közül a legkorábbiakat Lajtha László *Sopron megyei virrasztó énekek* kötetéből válogatta.³ 1988/89-ben a zeneszerző DAAD-ösztöndíjjal Nyugat-Berlinben dolgozott. Utazása előtt kimásolta egy füzetbe a kiválogatott virrasztóénekeket, hogy a vaskos Lajtha-kötetet ne kelljen magával cipelnie. Fentebb népzenei tropusokat említettem, ám ha egy pillantást vetünk az oratórium II. részének, a Halotti vesperásnak (*Vesperae Mortuorum*) a szerkezetére, azonnal világossá válik, hogy a virrasztóénekek egy része valójában nem a liturgikus szövegek közé illesztett tropus, hanem a zsoltárokat *helyettesítő* tétel (1. táblázat a 70. oldalon). A zeneszerző eredetileg valamennyi zsoltár megzenésítését tervezte, de amikor rátalált az egész vesperást keretbe foglaló cimbalom-ricercar szerkezetére, alaposan megszúrte az eredeti szertartásrendet, a ricercar lehetséges tagolási pontjaira rövid antifonákat illesztett, s a virrasztótételek szinte csak villanásszerű idézeteivel váltotta ki az első három zsoltárt.

Érdemes figyelmet szentelni annak, hogyan válogat Jeney a virrasztóénekek közül. Lajtha gyűjtése nem tiszta népzene a „parasztszene” értelmében, hanem folklorizálódott zenetörténet: 17–18. századi egyházi énekeskönyvek (halottasok) darabjainak továbbélése a népi emlékezetben. A kötet érdekessége, hogy azonos szövegekhez számos különböző dallam társul, melyeket már-már aligha lehet variánsoknak, egy dallamcsaládhoz tartozóknak tekinteni. Az „Ó jaj jaj félek” szöveghez közölt tíz dallam közül Jeney a legegyszerűbb, legtömörebb, díszítetlen, kis ambitusú változatot választja (1a–b kotta a 71. oldalon).

2 A *Halotti szertartás* keletkezéstörténetével kapcsolatos információk forrása: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – Jób könyvé’-től a fraktálokig (Jeney Zoltánnal beszélget a ‘Halotti szertartás’-ról Farkas Zoltán)”. *Holmi*, XVIII./7. (2006. július), 869–902.

3 Lajtha László: *Sopron megyei virrasztó énekek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

átvételim + szövegkezelés	durata	szöveg	Liturgikus funkció + zenei anyag
No 5 – Ricercare sopra il Motto a 8 voci	01:12	–	hangszeres „ritornello” a fraktálsorból
No 5a – Antiphona: Placido Domino	00:12	liturgikus	gregorián antifóna
No 5b – O, jai, jai félék! (Virrasztó ének)	01:11	Sopron megyei virrasztóénekek (szork. Lajtha László)	zsoltár [1] helyettesítése + „ritornello” (fraktál)
+ Ricercare a 8 – köztételek			
No 5c – Antiphona: Hui mihi	00:14	liturgikus	gregorián antifóna
No 5d – Im lüted világ volát! (Virrasztó ének)	01:37	Sopron megyei virrasztóénekek (szork. Lajtha László)	zsoltár [2] helyettesítése + „ritornello” (fraktál)
+ Ricercare a 8 – köztételek			
No 5e – Antiphona: Dominus cunctis	00:25	liturgikus	gregorián antifóna
No 5f – Már elmégek az örömben (Virrasztó népdék)	01:01	Sopron megyei virrasztóénekek (szork. Lajtha László)	zsoltár [3] helyettesítése + „ritornello” (fraktál)
+ Ricercare a 8 – köztételek			
No 5g – Oh, jai félék! (Virrasztó népdék)	01:16	Sopron megyei virrasztóénekek (szork. Lajtha László)	zsoltár [3] helyettesítése a ricercare anyagával egybeépítve
szimultán (c) a ricercare			
No 5h – Antiphona: Si iniquitates observaveris Domine	00:40	liturgikus	gregorián antifóna
No 5i – Psalmus 129/130: De profundis + Ricercare a 8	01:37	129/130. zsoltár liturgikus	zsoltár [4] Alet-akkord többszólamú recitáció NB a <i>HP Vigília No 18</i> -cal azonos éterf népzenei „tropus” + fraktálsor
No 5j – Életadó halál Uri (Virrasztó ének)	00:29	Sopron megyei virrasztóénekek (szork. Lajtha László)	harmonizált gregorián antifóna
szimultán (c) a ricercare			
No 5k – Antiphona: Opera manuum tuarum	00:13	liturgikus	zsoltár [5]
No 5l – Psalmus 137/138: Confitebor tibi Domine	03:04	137/138. zsoltár liturgikus	
+ Ricercare – köztételek			
No 5m – Tisztán szíved fénylő világ (szimultán) 2 szál	00:48	Sopron megyei virrasztóénekek (szork. Lajtha László)	népzenei tropus + fraktálsor
+ Ricercare a 8 – köztételek			
No 5n – Antiphona: Omne quod dicit mihi Pater	01:22	liturgikus	gregorián (többszólamú feldolgoz.) nagyantifóna
+ Ricercare a 8 utójáték vagy következőbe előjáték			
No 5o – Mária siralma + Ricercare a 8 utójáték	03:29	Weöres Sándor: Mária siralma a Mátyásból szimfóniából	Magnificat helyettesítése Pseudo-sirató v.ö. a szatmári, ill. bíhari siratóval

Pusztacsalád, 1954. X. 19.,
özv. Ilyés Jánosné sz. Nagy Éva (72 é.)

cca 132

Ó jaj jaj fé - lek! I - gen ret - te - gek:

Jaj mit mí - vel - jek, Ho - vá rej - tő - zek, Mit lá - tok?

1a kotta. Sopron megyei virrasztóének

37 *mp* *156*

Ca. solo

Ó jaj jaj fé - lek! I - gen ret - te - gek: Jaj mit mí - vel - jek,

40

Ca. solo

Ho - vá rej - tőz - zek, Mit lá - tok?

1b kotta. Jeney: Halotti szertartás, II., No. 5b

Az „Ím látod világ voltát” ugyancsak tíz különböző dallama közül ismét a kis ambitusú, az alaphang felső kvintjét el sem érő, a leginkább gregoriánszerű dal-
lamalakra voksol (2a-b kotta a 72. oldalon).

Sopron, 1955. I. 21.,
Gosztola Lukácsné sz. Tálich Erzsébet (73 é.)

cca 120

Im lá - tod vi - lág vol - tát Hir - te - len vál - to - zá - sát,
Tes - ted - nek her - va - dá - sát A ha - lál ke - mény vol - tát.

2a kotta. Sopron megyei virrasztóének

71 *mp* *♩ = 60-66*

Ca. solo

f m lá - tod vi - lág vol - tát Hir - te - len vál - to - zá - sát

73

Ca. solo

Tes - ted - nek her - va - dá - sát A ha - lál ke - mény vol - tát.

2b kotta. Jeny: Halotti szertartás, II., No. 5d

Mintha csak kifejezetten a népi idézet mottószerű rövidegét célozná, amely a gregorián antifónák tömörségével tart egyensúlyt az apró elemekből építkező zenei folyamatban. Ugyanakkor szívesen él a 6/8-os metrika jelentette üde változatossággal a „Már elmégnek az örömbé” dallamváltozat kiválasztásakor:

$\text{♩} = \text{cca } 116$

Már el - me-gyek az ő - röm-be, Pa-ra - di-csom -
nak ker - té - be, Lé-szek Is - ten - nek ked - vé-be.

3. kotta. a) Sopron megyei virrasztóének, b) Jeney: Halotti szertartás, II., No. 5f

114 $\text{♩} = 168$ ($\text{♩} = 56$) *mp*

Sopr. solo

Már el - mé - gyek az ő - röm - ben.

Via soli *mp*

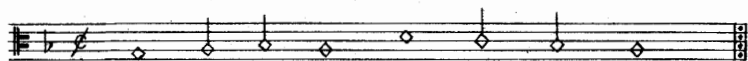
pp

116

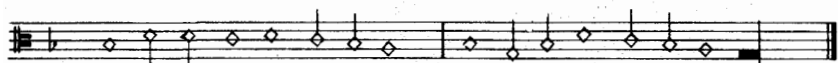
Pa - ra - di - tsom - nak ker - té - ben.

118

Lé - szek Is - ten - nek ked - vé - ben.



Tsa - lárd szín - nel fény - lő vi - lág:
Tsak kí - vül szép mint a' vi - rág



Mint tün-dök-lő a - rany's ezüst, El - e - nyé-szik mint tü - zi füst.

4. kotta. a) Debreceni Halottas Énekeskönyv, No. 55; b) Jeney: Halotti szertartás, II., No. 5m

339 $\text{♩} = 300$ ($\text{♩} = 60$)

Sopr. solo *f*

Tsa - lárd szín - nel fény - lő vi - lág:

Ca. solo *f*

Tsa - lárd szín - nel fény - lő vi - lág:

Cimb. *mp* *f* *f* *ff*

343

Tsak kí - vül szép mint a' vi - rág

Tsak kí - vül szép mint a' vi - rág

ff *ff* *f* *f*

A „Tsalárd színnel fénylő világ” nem népi adat, Lajtha csupán párhuzamként hozza az 1791-es *Debreceni Halottas Énekeskönyvből*. Jeney itt első ízben avatkozik be a kölcsönanyagba egy bővített szekundra hangolt dallamfordulattal, azaz a 4. fok felemelésével (4a–b kotta).

Újdonság az is, hogy a dallam köré annak tükörfordításából vokális ellenpon-tot is sző. Az „Életadó Halál ura” bővített szekundos fordulataiban a zeneszerző immár az előző eljárás logikáját követve „dunántúliasítja”, a bővített szekund által egzotikus népi színezettel látja el az eredeti dallam hangsorát (5a–b kotta a 76. oldalon).

Lássuk most már, milyen zenei kontextusba helyezi Jeney a felhasznált (s kis-sé saját ízléséhez igazított) kölcsönanyagot. A vesperásban két, egymástól függet-len zenei folyamat zajlik: az egyiket a *ricercar* (azaz hangszeres ritornell) menete szabja meg, amely nem más, mint a teljes mű mottójában is használt 128 hangú fraktálsor 8 szólamra meghangszerelt változata. A cimbalom dallamhangjainak száma a kíséret akkordhangjainak számával egyenlő. A fraktálsor megszakításai-kor hangzanak fel tehát az antifónák és a virrasztó énekek. A másik folyamatot ér-deemes a végéről felfejtenünk: a vesperás 4. zsoltárának helyén végre nem egy he-lyettesítő virrasztótétel, hanem valóban egy zsoltárszöveg feldolgozása jelenik meg, a 130., „De profundis” zsoltáré, amely az oratórium III. részében majd még egy-szer visszatér (6. kotta a 77. oldalon).

Jeney a mélységből feltörő kiáltást az 1972-es *Alef* című kompozíciójának mind a 12 hangot és az összes lehetséges hangközt tartalmazó akkordjával zenésí-ti meg.⁴ Ebben az akkordban tehát a kromatikus skála 12 hangja rendre egyetlen konkrét hangmagassághoz van rendelve. A virrasztóénekek kíséretét a zeneszerző erre a hangstruktúrára építve alakította ki az adott dallam fordításaiból, rákmene-teiből. Ha az 1b kottára (71. oldal) vetünk ismét egy pillantást: a D-A-G-F hangok-ból felépülő dallam vázát kánonszerűen követi a hangszeres kíséret; a lejegyzés-mód ezt kissé elfedi, de a dísz=Esz-B-Asz-Gesz ugyanazt a dallamívet járja be. Mi-közben a virrasztóénekek eleinte zárványszerűen idegennek tűnnek a hallgató számára, a hangszeres foglalat – meglehet absztrakt módon, egy másik rendszer, jelesül az Alef-akkordszerkezet logikáján átszűrve, de – mégiscsak a kölcsönanyag dallami építkezését tükrözi vissza. A 4. virrasztóének, az „Oh, jaj félek” dallam-alakját hiába keressük a Lajtha-kötetben (7. kotta a 77. oldalon). Ezúttal a *ricercar*, azaz a fraktálsor hangjai az énekes szólammal egyidejűleg szólalnak meg, s e hang-készletből válogatja ki Jeney a szöveghez társuló dallamot. Nem véletlen, hogy eleinte akár népi dallamkezdetet is gyaníthatunk mögötte. A *Halotti szertartás*ban számtalan helyen előfordul, hogy egymástól teljesen független eredetű zenei anya-gok kölcsönhatásba lépnek egymással: a fraktálsorban például gregoriánszerű dal-lamfordulatok rajzolódnak ki. Természetesen a zeneszerzői invenció ismeri fel és kamatoztatja ezen – „véletlen ajándékként” adódó – összefüggéseket.

4 Az Alef-akkordról részletesebben lásd Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. Budapest: Mágus Kiadó, 2002 /Ma-gyar Zeneszerzők 19./, 14.

♩ = cca 120

É - let - a - dó ha - lál u - ra,
Szün-jék meg ke - zed os - to - ra: Mert el - rom - lik
föld - nek po - ra, Ha nem jut - hat ir - gal - mad - ra.

5. kotta. a) Sopron megyei virrasztóének; b) Jeney: Halotti szertartás, II., No. 5j

226 $\text{♩} = 260$ (5♩ = 52)
f
Sopr. solo
É - let - a - dó ha - lál u - ra,
f
Cimb.
mp *mp* *f* *f*

230
Szün - jék meg ke - zed os - to - ra:
f *f* *f* *f*

190 ♩ = 63

f cresc. molto *ff*

S. ad te, Do - mi - ne: *ff*

C.a. *f* ad te, *cresc. molto* Do - mi - ne: *ff*

T. *f* cla - ma - vi ad te, *cresc. molto* Do - mi - ne: *ff*

B. *f* cla - ma - vi ad te, *cresc. molto* Do - mi - ne: *ff*

De pro - fun - dis cla - ma - vi Do - mi - ne:

6. kotta. Jeney: Halotti szertartás, II., No. 5i, Psalmus 130: De profundis clamavi

143

Durata 2 | 3 | 1 | 1

f molto intenso

Sopr. solo Ó jaj jaj fe

Cimb. *mp* *f* *mp* *f*

147

1 | 2 | 1 | 1

lek! I - gen ret te - gek:

mp *mp* *p* *p*

7. kotta. Jeney: Halotti szertartás, II, No. 5g (Ricercare a 8 voci)

A Sopron megyei virrasztó énekekről a gyűjtés során készültek ugyan hangfelvételek, de a Jeney által kiválasztott dallamalakokat nem találtuk meg a gyűjtés felvételről is tanulmányozható részében. (Lajtha maga is utal a magnófelvétel készítését lehetetlenné tévő körülményekre, s arra is, hogy az utolsó pillanatban örökítette meg e repertoárt, hiszen idős adatközlői röviddel a gyűjtést követően már nem voltak az élők sorában.) Nincs mód tehát arra, hogy a népi előadást Jeney művével összevegyük. Ugyanakkor Jeney kompozíciójának hallgatása közben nyilvánvalóvá válik, hogy a vesperás valóban egységes, sodró lendületű folyamattá épül a heterogén, rövid alkotóelemekből (a gregorián antifónából és a virrasztókból, valamint a cimbalom-ricercarból).

Ahogy a zsoltárok nagyobbik felét virrasztóénekekkel helyettesítette – jelenősen tömörítve ezáltal a liturgia szabta formát –, a zeneszerző a vesperás végi Magnificat helyett is vendégszöveget alkalmazott: *Mária siralmát* Weöres Sándor *Második szimfóniájából*.⁵ Miként a *Halotti szertartásban* a liturgikus szövegtől való minden elhajlás, ez a zeneszerzői döntés is indokolható dramaturgiai, lélektani szempontból. Dobszay László „a szertartás lezárulta után magára maradó gyászoló siralmaként” interpertálja a tételt. Az *Ómagyar Mária-siralom* parafrázis posztmodern költő sorainak megzenésítéséhez a posztmodern zeneszerző siratóstílust imitál – vélhetnénk –, ám Jeney kompozíciós tudatossága ezúttal egészen más szinten működött. A dallam négyhangos ereszkedő (re-do-ti-la) tetrachordra épül, amelyet a cimbalomszólam 2-2 hangja egy hathangos pszeudomodális skálává egészít ki (8a kotta a 80. oldalon).

Az ereszkedő négyhangos formula folyamatos elcsúsztatásoknak, áthelyezéseknek, egyfajta „modulációknak” válik alanyává. E minimalista eszköztár a drámai kifejezés rendkívüli erejével hat: a négyhangos hangképlet feljebb vagy lejjebb helyezése a feszültség fokozásának vagy enyhítésének egyszerű, de ellenállhatatlan hatású eszközévé lép elő (2. táblázat). A hangnemi szintek visszatérései egyértelműen követik a vers érzelmi hullámzásait, ugyanaz a tetrachord társul például a gyermekkori emlékek vagy a keresztre feszítés brutalitásának visszatérő említéseéhez. A tetrachordok közötti átmenetek ambivalenciája a monódia egyszerű keretein belül is megteremti a moduláció élményét. Mindez tehát egy vérbeli 20–21. századi komponista arzenáljának része. Jeney elmondása szerint Dobszay László a tétel elkészülése után hívta fel a figyelmét az ereszkedő négyhangos szerkezet ama rokonságára, amely az észak-alföldi (a szatmári és különösképpen a bihari) siratókkal hozza párhuzamba kompozícióját. Jeney nagyon megörült a népzenei minta öntudatlan „követésének”, ugyanakkor bevallotta, hogy talán nem merte volna ezt az utat választani, ha tudatában van egy ennyire konkrét népzenei előképnek. Meg kell említenünk, hogy a zeneszerző már korábban is felhasznált népi siratót egy kompozíciójában, az 1972-ben Huszárik Zoltán *Tisztelet az öregasszonyoknak* című rövidfilmjéhez írt kísérlőzenében. Ez a kollázs háborús imákat, Miatyánkot, ágyúdörgést kevert az elektro-

5 Weöres a *Mária siralma* című művét (1936), amely az *Ómagyar Mária-siralom* parafrázisa, a *Második szimfónia* biblikus tematikájú ciklusába illesztette. Vö. Újvári Edit: „Weöres Sándor mariológája. A Hetedik szimfónia értelmezése a Szűz Mária-tisztelet szemszögéből”. *Tiszatáj*, 2003. június, 58–69.; ide: 64.: 24. lábjegyzet.

398 *Parlando*
mp

Sopr. solo

Nem tud - tam a bú - ról, most a bú meg - ö - lel, hal - vány - ság - gal be - le - hel.

Cimb.

mp con la voce

401 *mf*

Jaj ne - kem, én fi - am, é - gi vi - rág - szál, i - gen el - vál - toz - tál, mesz - szí - re tá - voz - tál.

mf

405 *f*

I - szo - nyú vas - sze - gek tö - rik a cson - to - dat, fa - csar - ják iz - mo - dat,

f

8a kotta. Jeney: Halotti szertartás, II, No. 5o, Mária siralma (*Lamento di Maria*)

mos orgona hangjaihoz, s Huszárik Zoltán kifejezett kérésére Jeney felhasznált egy „Ó, András, András, édes fiam, András” kezdetű siratót is.⁶

Vessünk össze egy népi siratót a Jeney Zoltán Weöres-szövegre írt Mária siralma tételével (8b kotta).⁷ Az általam kiválasztott bihari (bagaméri) sirató részlete

6 „Tulajdonképpen mindvégig izgatott, hogy egy ilyen anyagnak kellene lennie a Szertartásban is. De hogyan? Aztán, mikor elkezdtem hallgatni a ricercare 8 szolamát, s elkezdtem észrevenni, hogy ha adok a 8 szolam mindegyik együtthangzásának egy arpeggioszerű lineáris sorrendet, akkor kiderül, hogy ez az olvasat teljesen olyan, mint egy sirató. Sirató cimbalomra. Egyértelmű volt, hogy a vesperásban a helye, és hogy ez az a hangszeres sirató, amely az egész II. rész keretétül szolgálhat. Ez számomra teljesen magyar jellegű zenei anyag. S nemcsak a cimbalomtól, hanem az intonációja miatt...” Részlet Jeney Zoltán nyilatkozatából, lásd a 2. jegyzetet.

7 Itt mondok köszönetet Németh Istvánnak, az MTA Zenetudományi Intézet munkatársának, hogy segítségemre volt a népzenei részletek összekeresésében. Annak idején Jeney Zoltánnak is ő bocsátott a rendelkezésére számos népzenei felvételt.

Parlando $\text{♩}=138$

Drá - ga jóu u - no-kám, Vin - ce Ju - lis - ka!

$\text{♩}=144$

El-mén-tél, itt hagy-tál ben-nün-ke, drá - ga u - no-kám!

Húsz é - ves ko - rod - ba ö - szóu - lí - tott a

$\text{♩}=152$

drá - ga meny-nye-ji szent A - tyám. Drá - ga

menyas - szo-nyunk, a jóu Is - ten nyugtas - son még,

vi-gyén az ég szent or - szá - gá - ba té - gē - det!

Drá - ga ked - ves menyasz - szo-nyunk, Vin - ce

Ju - lis - ka!

$\text{♩}=168$

Drá - ga ked-ves u - no - kám! El - si - rat - ta - lak

té - gē - det, drá - ga ked - ve - se menyasz - szo-nyun -

$\text{♩}=152$

kat, ked-ves nagy - ma - mád, Vin - ce Sán - dor -

né Ba - ga - mér - ban.

Bagamér (Bihar), Vince Sándorné
Kósa Rozália (74).

Papp, 1961. XL,
lej. Kiss. I.

abban is hasonlít Jeney kompozíciójára, hogy a dallam az ereszkedő tetrachord legelső hangját kevésbé hozza játékba, mint az alsó hármast.

Eddigi példáink egytől egyik a Halotti vesperásból, tehát a szertartás II. részéből származtak.

Az oratórium III. és IV. része, a Halottvirrasztás (*Vigilia defunctorum*) és a Feloldozás (*Absolutio*), azaz a halotti mise templomi szertartása egyáltalán nem tartalmaz népzenei hatásról tanúskodó tételeket. 2002 májusában, hosszú betegeskedés után meghalt Orbán Ottó. 1996-os kötete címadó költeményének, a *Hallod-e te sötét árnyéknak* megzenésítése ekkor kezdte foglalkoztatni Jeneyt. Orbán verse népköltészeti parafrázis, sőt a költő egyfajta *ad notam*mal is ellátta versét: „egy csángó népdalra”. Sebő Ferenc egy Orbán Ottóval folytatott személyes beszélgetésben tisztázta, hogy a szóban forgó dallam változatai nem Moldvából, hanem az erdélyi Mezőségből (Buza, Feketelak, Vajdakamarás) ismertek (9. kotta).⁸

Sebő szerint a dallam műzenei eredetű, stílusa alapján az új keletű kis ambitusú dallamok körének plagális csoportjába tartozik. A dallam a „Hallod-e te szeldecské, / Leány vagy-e, vagy menyecske” szöveggel is hallható, amelyre erősen emlékeztet az Orbán-vers kezdősora). Jeney Zoltán megkapta Sebőtől az Orbán Ottó számára ihlető forrást jelentő népdalt, azonban, mint mondotta: „bennem nem így szólal meg ez a vers. Számomra nem volt természetes, hogy a verset ugyanarra a ’ritmusra’ fordítsam vissza”. Nemcsak a *Sopron megyei virrasztó énekek*, hanem Lajtha Széki gyűjtése⁹ is megvolt a zeneszerző könyvtárában. Ismét őt idézve:

Nagyon szeretem a lassú csárdás aszimmetrikus ritmusát. [Nota bene, a széki népzeneben nincs „lassú csárdás”, hisz ahogyan arra Sebő Ferenc felhívta a figyelmemet, a „lassú” és a „csárdás” két külön tánc típus. – F. Z.] Ahogyan ezeket a széki zenéket felidéztem magamban, elkezdett körvonalazódni a dallam ritmusa is, amely egyébként csak a harmadik vagy negyedik nekirugaszkodásra állt be rendesen. Amikor először végigírtam, akkor még inkább csak a dallamirányok mozgását jegyeztem le.

Az Orbán-vers megzenésítése eredetileg egyszólamú dallamként fogalmazódott meg a zeneszerző számára. A végeredmény nem azonosítható a széki népzene egyetlen ismert dallamával sem, hisz az Orbán-sorokat hordozó énekes anyag teljesen a zeneszerző leleménye, de ritmikus alakját, izoritmikus lüktetését a széki repertoár ihlette. A dallamot ugyanaz az ereszkedő, négyhangos formula alkotja, mint amelyet a *Mária siralma* siratójában már megismertünk, s ez esetben is a tetrachord állandó elcsúsztatásai rezonálnak a szöveg minden rezdülésére, érzelmi ingadozására. A dűvőkíséret zenei anyagának kialakulása későbbi fejlemény. A zeneszerző még az Orbán-vers megzenésítése előtt azt tervezte, hogy lassú, hangszeres népi anyaggal indítja a temetést. Kézhez kapta Dobszay László *A középkori magyar temetés maradványai az erdélyi*

8 A kottapélda Jagamas János–Faragó József: *Romániai magyar népdalok* című, 1974-ben megjelent gyűjteményéből való. E helyütt köszönöm meg Sebő Ferencnek szíves szóbeli közlését.

9 Lajtha László: *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.

Quasi giusto

♩ = 144

1. Hajtsd ki, ró-zsám, az ök-rő-ke-t, le-gel-tesd meg sze-gy-nye-ke-t.

♩ = 152

Hajtsd ki, ró-zsám, az ök-re-ke-t, le-gel-tesd meg sze-gy-nye-kis.

♩ = 138

♩ = 120

Ti-lal-mosba ne hadd ő-ke-t, mert el-ve-szik a szű-re-dét.

♩ = 132

Ti-lal-mosba ne hadd ő-ke-t, mert el-ve-szik a szű-re-dét.

1) A 2. vsz-ban: 2) A 3. vsz-ban: 3) A 3. vsz-ban: 4) A 3. vsz-ban:

5) A 2. vsz-ban: 6) A 3. vsz-ban: 7) A 3. vsz-ban: 8) A 2. vsz-ban: 9) A 2. vsz-ban:

10) A 2. vsz-ban: 11) A 2. vsz-ban: 12) A 2. vsz-ban: 13) A 3. vsz-ban:

9. kotta. Táncdal, „Kiszek táncá”

lyi néphagyományban című cikkét,¹⁰ Németh István pedig a Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményéből számos hangszeres halottkísérő felvételét játszotta át számára kazettára. Ez a repertoár azonban inkább nyomasztóan, mintsem felszabadítóan hatott Jeney kreatív fantáziájára, mivel úgy érezte, képtelen lenne az eredeti mintához méltóan megírni egy efféle zenei anyagot. A hangszeres halottkísérő ötletének a helyébe az Orbán-megzenésítés lépett. A zeneszerző eredetileg abban is a népzenei gyakorlatot akarata követni, hogy az ének fölé a dallamot cifrázó díszes hegedűszólamot helyezett volna, de végül úgy döntött, hogy ez a zenei anyag túlságosan díszes lenne, s nem illene a szertartás e pillanatának dramaturgiájához. A dűvőritmika adott volt, a kíséret lejegyzésének módját pedig Lajtha Széki gyűjtésében ellenőrizte Jeney, bár végül saját feldolgozásában ettől kissé eltérő notációt választott. A kíséret ritmikus vázát megtöltő hangkészletre csak azután talált rá, miután megkomponálta

10 Dobszay László: „A középkori magyar temetés maradványai az erdélyi néphagyományban”. In: „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerk. Tüskés Gábor, Budapest: Magvető, 1986, 189–210.

az *Aus tiefer not...* korál kvintjei által ihletett harangozást, mely egy kisszekundokból és tritónusokból épített 12 fokú akkord hangjainak tengelyén mozog:



10. kotta. Jeney: Halotti szertartás, V., No. 32a, *Aus tiefer not* – a harangozás akkordja

A *Halotti szertartás* végleges alakjában ez a harangozás keretezi az Orbán-vers megjelenítését, és e kapcsolat által a széki népzenei anyag immár szervesen ízesül az oratórium V. részének zenei folyamatába. Egy Lajtha gyűjtéséből származó széki lassú (11a kotta)¹¹ és a „Hallod-e, te sötét árnyék” tétel (11b kotta a 86. oldalon) összevetése szemléletesen mutatja, hogy a dúvőkíséret aszimmetrikus lüktetése teremt félreismerhetetlen kapcsolatot Jeney zenéje és a népi előkép között.

A teljesség kedvéért említem, hogy a *Szertartás* VI. részét is népzenei ihletésű tétel indítja, amit Kosztolányi Dezső *Rapszódia* és *A magyar romokon* című versének soraira komponált a zeneszerző (12. kotta a 87. oldalon). E tétel ugyancsak a széki lassú stílusában fogant. Lajtha széki gyűjtésében egyébként fennmaradt egy dal, „Édesanyám, mért is szültél” szöveggel, s pontosan ugyanezekkel a szavakkal indul Kosztolányi verse.

Végül néhány összefoglaló megjegyzés: aligha kell külön hangsúlyoznom, hogy a magyar költők verseihez társuló és magyar népzenei stílusok emlékét őrző tételek a *Halotti szertartás* legszemélyesebb pillanatai, amelyek a mélységesen emberi választ, a személyes reflexiót, az érzelmi kitöréseket képviselik a latin szertartás folyamatának drámai, de valamiképp objektív sodrásában. A népzenei matéria – legyen akár

11 Lajtha László: *Széki gyűjtés* [Hanglemez-kísérőfüzet], 28. szám: „Lassú”. „Be szépen szól a cimbalom”. Énekesek: Kis Sándor, Szabó Varga György, Kisné, Siposné és Ferenciné. Zenekar: Ferenczi és bandája, Budapest: Hungaroton LPX 18092-94, 1985 (F 93 A/a.)

Quasi rubato

♩ 108

♩ 110

♩ 112

♩ 114

♩ 116

♩ 118

♩ 120

♩ 122

♩ 124

♩ 126

♩ 128

♩ 130

♩ 132

♩ 134

♩ 136

♩ 138

♩ 140

♩ 142

♩ 144

♩ 146

♩ 148

♩ 150

♩ 152

♩ 154

♩ 156

♩ 158

♩ 160

♩ 162

♩ 164

♩ 166

♩ 168

♩ 170

♩ 172

♩ 174

♩ 176

♩ 178

♩ 180

♩ 182

♩ 184

♩ 186

♩ 188

♩ 190

♩ 192

♩ 194

♩ 196

♩ 198

♩ 200

♩ 202

♩ 204

♩ 206

♩ 208

♩ 210

♩ 212

♩ 214

♩ 216

♩ 218

♩ 220

♩ 222

♩ 224

♩ 226

♩ 228

♩ 230

♩ 232

♩ 234

♩ 236

♩ 238

♩ 240

♩ 242

♩ 244

♩ 246

♩ 248

♩ 250

♩ 252

♩ 254

♩ 256

♩ 258

♩ 260

♩ 262

♩ 264

♩ 266

♩ 268

♩ 270

♩ 272

♩ 274

♩ 276

♩ 278

♩ 280

♩ 282

♩ 284

♩ 286

♩ 288

♩ 290

♩ 292

♩ 294

♩ 296

♩ 298

♩ 300

♩ 302

♩ 304

♩ 306

♩ 308

♩ 310

♩ 312

♩ 314

♩ 316

♩ 318

♩ 320

♩ 322

♩ 324

♩ 326

♩ 328

♩ 330

♩ 332

♩ 334

♩ 336

♩ 338

♩ 340

♩ 342

♩ 344

♩ 346

♩ 348

♩ 350

♩ 352

♩ 354

♩ 356

♩ 358

♩ 360

♩ 362

♩ 364

♩ 366

♩ 368

♩ 370

♩ 372

♩ 374

♩ 376

♩ 378

♩ 380

♩ 382

♩ 384

♩ 386

♩ 388

♩ 390

♩ 392

♩ 394

♩ 396

♩ 398

♩ 400

♩ 402

♩ 404

♩ 406

♩ 408

♩ 410

♩ 412

♩ 414

♩ 416

♩ 418

♩ 420

♩ 422

♩ 424

♩ 426

♩ 428

♩ 430

♩ 432

♩ 434

♩ 436

♩ 438

♩ 440

♩ 442

♩ 444

♩ 446

♩ 448

♩ 450

♩ 452

♩ 454

♩ 456

♩ 458

♩ 460

♩ 462

♩ 464

♩ 466

♩ 468

♩ 470

♩ 472

♩ 474

♩ 476

♩ 478

♩ 480

♩ 482

♩ 484

♩ 486

♩ 488

♩ 490

♩ 492

♩ 494

♩ 496

♩ 498

♩ 500

♩ 502

♩ 504

♩ 506

♩ 508

♩ 510

♩ 512

♩ 514

♩ 516

♩ 518

♩ 520

♩ 522

♩ 524

♩ 526

♩ 528

♩ 530

♩ 532

♩ 534

♩ 536

♩ 538

♩ 540

♩ 542

♩ 544

♩ 546

♩ 548

♩ 550

♩ 552

♩ 554

♩ 556

♩ 558

♩ 560

♩ 562

♩ 564

♩ 566

♩ 568

♩ 570

♩ 572

♩ 574

♩ 576

♩ 578

♩ 580

♩ 582

♩ 584

♩ 586

♩ 588

♩ 590

♩ 592

♩ 594

♩ 596

♩ 598

♩ 600

♩ 602

♩ 604

♩ 606

♩ 608

♩ 610

♩ 612

♩ 614

♩ 616

♩ 618

♩ 620

♩ 622

♩ 624

♩ 626

♩ 628

♩ 630

♩ 632

♩ 634

♩ 636

♩ 638

♩ 640

♩ 642

♩ 644

♩ 646

♩ 648

♩ 650

♩ 652

♩ 654

♩ 656

♩ 658

♩ 660

♩ 662

♩ 664

♩ 666

♩ 668

♩ 670

♩ 672

♩ 674

♩ 676

♩ 678

♩ 680

♩ 682

♩ 684

♩ 686

♩ 688

♩ 690

♩ 692

♩ 694

♩ 696

♩ 698

♩ 700

♩ 702

♩ 704

♩ 706

♩ 708

♩ 710

♩ 712

♩ 714

♩ 716

♩ 718

♩ 720

♩ 722

♩ 724

♩ 726

♩ 728

♩ 730

♩ 732

♩ 734

♩ 736

♩ 738

♩ 740

♩ 742

♩ 744

♩ 746

♩ 748

♩ 750

♩ 752

♩ 754

♩ 756

♩ 758

♩ 760

♩ 762

♩ 764

♩ 766

♩ 768

♩ 770

♩ 772

♩ 774

♩ 776

♩ 778

♩ 780

♩ 782</

Solo ének

Be szépség az ál-
a csobalog - lunk ga-
mit lesz be-
Be-le-lem gy fi-le -

126 132 138

112 113 114
 ki jár-ját el-vész-tel-le Be - lö - led lesz szo-mo - ri egy e-l-ber vett ko - szo-sít Be a cim-ba-lam a szí-pen szél

136 137 138
 ki jár-ját el-vész-tel-le Be - lö - led lesz szo-mo - ri egy e-l-ber vett ko - szo-sít Be a cim-ba-lam a szí-pen szél

120 121 122
 ki jár-ját el-vész-tel-le Be - lö - led lesz szo-mo - ri egy e-l-ber vett ko - szo-sít Be a cim-ba-lam a szí-pen szél

Lassú csárdás
♩ = 32 ♪ = 64

Sopr.
solo

Hal - lod - e, te ső - tét ár - nyék, em - ber vagy - e vagy csak árny - kép.

Nem va - gyok én ső - tét ár - nyék, sem em - ber, sem pusz - ta árny - kép.

É - gi bolt - ban ka - bát va - gyok, réz - gomb - ja - im a csil - la - gok,

11b kotta. Jeney: Halotti szertartás, V, No. 32b

konkrét idézet vagy a zeneszerző saját leleménye – mindig egy másfajta, tőle eredetileg független, idegen zenei logika rendjével szembesül (mint például a fraktálsor, az Alef-akkord, vagy a kisszekund-tritónusz harangozás akkordszerkezete). Jeney eljárása tehát mintegy fordítottja a bartókinak, melyet Dobszay a népdal abszorbciónak nevezett.¹² Jeney nem a népi dallam zenei jellegzetességeiből absztrahálja a kíséretet –

ekképp hozva létre a kölcsönanyag és a feldolgozás egységes rendszerét –, hanem saját törvényszerűségei szerint működő kontextusba helyezi a népi materiát. A két zenei világ közötti szintézis azonban így is létrejön, s a komponista úgy képes integrálni a tradicionális népi dallamkincset, hogy közben semmilyen engedményt nem tesz a kortárs zeneszerzői idiómák használatban. Ekként a *Halotti szertartás*, eme „nagytestű mű” folyamatában a népzene és a zenetörténet olyan egymást feltételező, egymással termékeny szimbiózisban élő és szintézisre lépő entitásokként mutatkoznak meg, ahogyan csak a magyar zeneszerzés legnagyobbjainak művészetében.

♩ = 52 *sostenuto (tempo giusto)*

1 *f molto intenso* 2 3

S. É - des - a - nyám Mi - nek szül - tél? El - her - vad - tál

L.v.

p

♩ = 52 (*tempo libero*)

4 5 6 *f espr.*

S. meg - ő - szül - tél Hi - á - ba. Jaj, mer - re men - jek?

sfz

7 8 9

S. Jaj, mer - re néz - zek? Jaj, mit re - beg - jek? Jaj, mit ha - zud - jak?

sfz

12. kotta. Jeney: Halotti szertartás, VI., No. 44, Lamento (sul testo di Dezső Kosztolányi)

12 Dobszay László: „The absorption of folksong in Bartók’s composition”. *Studia Musicologica* 24. (1982), 303–313.

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

THE INFLUENCES OF FOLK MUSIC IN ZOLTÁN JENEY'S *FUNERAL RITE*

Funeral Rite – composed between 1979/87 and 2005 – has proved to be the most significant oratorio of contemporary Hungarian composition, both in terms of its large-scale form and the diversity of its poetic and musical world. Although the total duration of the composition is ca 171 minutes, the imprint of Hungarian folk music can be felt only in some movements which barely exceed the time of 15 minutes. Despite this fact, folk style seems to be a dominant element in the monumental piece. The author tries to answer the following questions:

What evokes the folk-tune intonation in Jeney's creative mind, and what is the basic motivation for using it? What kind of liturgical and/or dramatic functions do the movements inspired by folk-tuned have? Can we identify precisely any specific folk music style as the composer's source of inspiration? How can we distinguish cases when the composer follows any folk music model consciously and when unconsciously? In fine, what composition technique does Jeney use to elaborate folk music or quasi folk music and how can all these parts be built organically into the whole composition?

Zoltán Farkas (b. 1964) studied musicology at the 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. From 2006 he has been the director of MR3-Bartók Radio, the classical music channel of Hungarian Radio. From 2011 he is the intendant of the same institution. His scholarly interests are focused on 18th century church music and Hungarian contemporary music.

KÖZLEMÉNY

Paksa Katalin

EGY „HAJDÚTÁNC–UNGARESCA” DALLAMTÍPUS KAPCSOLATA A MAGYAR NÉPI TÁNCZENÉVEL

*„... számos kérdésben a papírkönyvtárak
cserbenhagynak, s csak az élő hagyomány
nyújt valamelyes felvilágosítást.”¹*

A 16–17. századi úgynevezett „ungaresca” dallamokat a zenetörténeti kutatások régóta kiemelt figyelemmel kezelik.² Ezekről a szinte kizárólag külföldi (német, francia, lengyel, itáliai) forrásokban fennmaradt, címükben magyarnak minősített darabokról – hazai följegyzések híján – nem tudható, hogy vajon valóban részei voltak-e a magyarországi praxisnak, vagy pusztán formális névadási divatnak köszönhették elnevezésüket. A kérdés megválaszolásához közelebb vihet a népzene-tudomány dallam-összehasonlítási módszerének alkalmazása, illetőleg a népzene bevonása a vizsgálódás körébe.

Minél „fejlettebb” a dallam, az összehasonlító vizsgálatok annál inkább hozhatnak eredményt, annál hitelesebben tárhatnak föl összefüggéseket. A szűk hangterjedelmű, laza szerkezetű alakulatok esetében azonban az analógiák felismerése és ezeken keresztül történeti kapcsolatok/folyamatok megalapozott feltételezése csak körültekintő mérlegelés alapján lehetséges. Ez sikerült Domokos Máriának, amikor motivikus szerkezetű, kis ambitusú, variált ismétlésekből álló 16–17. századi történeti dallamokat – magyar táncokat és hajdútáncokat – vizsgálva fölismerte egy jelentős csoportjuk belső összetartozását. E csoport tagjai rokon alapvonásokkal rendelkeznek, egymásnak zenei variánsai, típust alkotnak. Nem elszigetelt, egyedi adatok tehát, hanem olyan zenei anyagot képviselnek, amelyet különféle változatokban használtak és írtak le vagy nyomtattak ki Wroclavban, Drezdában, Lipcsében, Gdanskban, Strasbourgban és Prágában – Ungarisch Tanz, Ungaro, Heiducken Tantz, Hayducker néven.³

1 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet”. In: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* II. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Editio Musica, ³1982, 225.

2 Bartalus István, Seprődi János, Sztankó Béla, Gombosi Ottó, Szabolcsi Bence. Vö. Domokos Mária: „A 16–17. század magyar tánczenéje”. In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete*, II.: 1541–1686, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 473–530.

3 A kétféle elnevezés – magyar tánc és hajdútánc – ebben a korban egyet jelenthetett. Domokos: i. m. 518–519.

Az egyik „Heiducken Dantz” című darabot Vargyas Lajos a magyar dudazene továbbfejlődésére hozta példának négy népi táncdal társaságában, melyek – megállapítása szerint – „nemcsak dallamvonalban őrzik a dudazene emlékét, hanem felépítésükben is: az apróják motívum-ismételgetései élnek bennük, kötöttebb formába merevedve”.⁴ Sárosi Bálint a magyar hangszeres népzene régi rétegét egyenesen mint *dudaörökséget*, hajdan dudán játszott zenét tárgyalja.⁵ Hajdútánc-ungaresca dallamtípusunk is kétségtelenül egyfajta dudaörökség, mely Európa-szerte talán hamarabb kiment a divatból, mint Magyarországon,⁶ és ezáltal válhatott más dal-
lamokkal együtt a külföld számára magyar különlegességgé.

„A táncok többsége három különböző motívumból építkezik – állapítja meg Domokos Mária. – A nyitó motívum kvintről ereszkedik az alaphangra, a közbülső, mely gyakran motívumismétlő, az alaphang és a terc körül forog, a zárómotívum pedig súlyos egész zárlat tipikus melódia-fordulattal.”⁷ Ami a dallamok méretét illeti, hosszuk erősen eltér aszerint, hogy a mindig kétütemenkénti ismétlés hányszor és milyen sorrendben fordul elő bennük. A forma tehát változékony, ami jól látható az 1. kottán is, ahol a dallami egyezés kimutatása kedvéért a kiírt ismétlések össze vannak vonva.

„A világi magyar zenei tradíció földalatti folyosóhoz hasonló, mely útjának nagyobb részét láthatatlanul tette meg...”⁸ Ez a hajdútánc-ungaresca dallamtípus (ha valaha létezett is a Kárpát-medencében) évszázadokra eltűnt az írástudók szemé elől, hogy azután a 20. századi népzene gyűjtések során jusson ismét napfényre – mintegy félszáz változatban, az ország nyugati és középső részéről. Sajátságos dallamok ezek, olyanok, amelyekkel a strofikus dalokra kialakított népzenei rendszerek nemigen tudnak mit kezdeni. E laza szerkezetű, motívumismétlő, dūr pentachord alapú népi dallamoknak is meghatározója a hangszeres gondolkodás, bár többnyire vokális alakban gyűjtötték őket.⁹ A sorok kétütemesek, a strófa négy- és hatsoros, a szótagszám pedig 5, 6, 7 és 8. Néhány példa:

5.5.8.7. „Hozz-pénz léfogyott” *Kunszentmiklós* (Pest). MNT III/B 231.

6.6.8.8.6.6. „Csíp engem a tetű” *Mezőörs* (Győr). 6. kotta.

6.6.8.8.6.7. [„Szélről legeljete”] *Szany* (Sopron). 9. kotta.

7.7.5.5.8.7. „Úgy ég a tűz, ha lobog” *Kálmáncsa* (Somogy). Lsz 7483.

7.7.8.8.5.7. „Máma rétes, holnap is” *Karád* (Somogy). 10. kotta 2. versszak.

8.8.6.6. „Megy a takács az utcába” – 10. kotta 1. vsz.

4 Vargyas Lajos: „A duda hatása a magyar népi tánczenére”. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, VIII. (1956), 1–4., 271–272.; in: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztürlők*, Budapest: Planétás, 2001, 267–318.

5 Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 60.

6 „Valamennyi írott és nyomtatott zeneemlékünk közös sajátága, hogy nincs a maga kora európai színvonalán.” – Kodály: i. m. 229.

7 Domokos: i. m. 518–519.

8 Kodály: i. m. 226.

9 Népzenei típusrend 16.272.0/1–3. Vö. Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve*, I/A–B. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, IV/346. – Angolul: *Catalogue of Hungarian Folksong Types – Arranged According to Styles*, 1992.

A változékony forma is összeköti őket a hajdútánc–ungaresca típussal, de még inkább a dallamuk. A kunszentmiklósi süveges tánc énekelt dallama (4. kotta) mintegy váza lehetne a hangszeresen figurált hajdútáncoknak és magyar táncoknak. A népi dallamok lényege egy, a kvintet, tercet és az alaphangot magában foglaló ütempár, többnyire a strofa élén (pl. 4–6. kotta), a történeti dallamok első motívumával egyezően (2–3. kotta = az 1. kotta középső dallamai). Ez az ütempár olykor a versszak második felében is helyet kaphat, ilyenkor az előtag másfajta ismételt ütemekből áll, vagy periódus.¹⁰ Ez utóbbiakban – melyekre a 18. század zenéje is rányomta bélyegét – a pentachord hangkészlet hexachorddá egészül ki, és érinti az alaphang felső oktávját is (pl. 10. kotta). Néhány változatban a dudazene jellegzetes basszushangja, az alaphang alsó kvartja szintén megjelenik (pl. 7. kotta). Végül – valószínűleg még újabb zenei divat hatásaként – a dúr hármashangzat is szerephez jut (pl. 8–10. kotta). A dallam tehát nem maradt érintetlen az idők változásaitól, alapvonásait azonban megtartotta. Ezek közé tartozik a terc hangközt változatlanul vagy variáltan ismételt második motívum, melyet kétütemes befejező formula zár le.

A dallami-szerkezeti jegyeken túl e zene használati módjában is összefüggést találunk a történeti és a népi darabok között, és nem csak amiatt, hogy minden esetben táncdallamokról van szó. Martin György szerint „[a] magyar tánc történetét gyér forrásanyagából leghatározottabb körvonalakkal éppen egy jellegzetes fegyvertánc emelkedik ki elsőként a 16–17. században: a hajdútánc.”¹¹ A hajdútánc népi megfelelőjének, illetőleg továbbfejlődésének tekinthető a néptánc kincs régi stílusrétegébe sorolt kanásztánc–ugrós tánc típus. Nos, a tárgyalt történeti hajdútáncokkal–ungarescákkal rokon népi dallamokhoz kapcsolódó különféle nevű táncok mind ehhez a tánctípushoz tartoznak.¹² Rábaközben „dus”,¹³ Zala megyében „takácstánc”, „sapkatánc”,¹⁴ Somogyban „sapkatánc”, „söprútánc”

10 Ez egy Európa-szerte ismert 18. századi dallam előtagja, melynek magyarországi divatját tucatnál is több forrás és nagyszámú népi változata, főként betlehemes tanúsítja: többek között Zayugróci (Apponyi) kézirat, Szirmay–Keczer-gyűjtemény (18. század első fele), Melegh Dániel kézírata (1797 után), Koncz Gábor gyűjteménye (1771), Dávidné Zsoltári, 22 Originelle Ungarische Nationaltänze (1806–7). – Domokos Mária–Paksa Katalin: „A népdal a 18. században”. *Magyar Zene* XLV. (2007), 2., 113–132. (Angolul: „The Hungarian Folk Song in the 18th Century”, *Studia Musicologica* 49/1–2, 105–125.)

11 Martin György: *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, [1970] /Néptáncpedagógusok kiskönyvtára/.

12 Paksa Katalin: *Az ugrós táncok zenéje. Music of Ugrós Dances*. Budapest: Zenetudományi Intézet–L'Harmattan Kiadó, 2010, 201–206.

13 *Magyar Népzenei Antológia* [a továbbiakban: MNA] – *Anthology of Hungarian Folk Music*, I.: Tánczene – Dance Music. Az MTA Zenetudományi Intézet gyűjteményéből szerk. Martin György, Németh István, Pesovár Ernő, a kísérőfüzetet szerk. Pesovár Ernő, Budapest, Hungaroton, 1985. LPX 18112–16, I/B 1; Pesovár Ernő–Lányi Ágoston: *A magyar nép táncművészete*. Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, [1974], 74. o. b; A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Népzenei Archivumának Pyral-lemeze [a továbbiakban: AP] 7373g,i,k.

14 *A Magyar Népzene Tára – Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, III/B: Lakodalom. Szerk. Bartók Béla, Kodály Zoltán, sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956 (a továbbiakban: MNT III/B), 239., 241–242.

vagy „takácstánc”,¹⁵ Baranyában és Szlavóniában „kanásztánc”.¹⁶ Sárközben „seprőtánc”,¹⁷ Győr megyében „seprútánc”,¹⁸ Esztergom és Komárom megyében „takácstánc”,¹⁹ Fejér megyében „seprútánc”.²⁰ Kunszentmiklóson gyűjtötték a legtöbb változatát (4–5. kotta), itt „sapkatánc”, „süvegöstánc”,²¹ és más Pest megyei településeken is megtalálható mint „kanásztánc”, „sapkatánc”, „takácstánc”, „söprű-” vagy „rókatánc”.²²

„Zenetörténeti adatokra az élet színét és melegét csak néprajzi tudás és tapasztalat hozza meg.”²³ A népzenei és néptáncadatok fényében úgy tűnik, a külföldi források magyar táncai, hajdútáncai az egykorú hazai élettől/gyakorlattól sem lehettek teljesen függetlenek.

Vizsgálódásunk körét itt akár le is zárhatnánk. Mégis – kitekintésként – arról a híres ungarescáról is szót kell ejtenünk, amely Mainerio (1578), majd Phalèse és Paix (1583) gyűjteményeiben fordul elő,²⁴ és melynek helyét – Domokos Mária szerint – „a hajdútáncok közelében jelöli ki a duda hangzását idéző, egyetlen akkord ismételtetéséből álló kíséretmódja.”²⁵ E dallam tonika alatt mozgó első fele, mely mintha csak a dudabasszus lelépő kvart hangközeit figurálná, gyökeresen különbözik vizsgált dallamtípusunktól. Második fele azonban – a terc hangot ismételtető és alaphangra vezető motívumával – közel áll hozzá, különösen a gdanski tabulatúrás könyv Ungarójához (vö. az 1. kotta 8. dallamával), mellyel zárómotívumában is egyezik. Mainerio ungarescájához Rovátkay Lajos állított további 16–17. századi variánsokat, melyeket egy budapesti konferencián tartott előadásában ismertetett.²⁶ Ezek közös tulajdonsága, hogy utótagjukban nagyon hasonló a 16. századi dallamhoz, előtagjuk viszont eltér tőle, és a vizsgálatunk tárgyát képező „hajdútánc-ungaresca” dallamtípussal tart rokonságot.²⁷ E változatcsoportot figyelembe véve a történeti dallamtípus jelentősége tovább növekszik.

15 MNT III/B, 246., 247.; hangfelvétel nélküli népzenei gyűjtés a Magyar Tudományos Akadémia Népzenei Archívumában [a továbbiakban Lsz], 7483.

16 Lsz 15.313; Berkes Eszter: „A szlavóniai magyar népszízet táncagyományai”. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, 1967/68, 186.

17 AP 8378a,b.

18 MNT III/B 243.

19 Uott 244., 245.

20 Uott 248., 249.

21 Uott 230., 231. (+MNA, IV.: Alföld – The Great Hungarian Plain. Szerk. Paksa Katalin és Németh István, Budapest, Hungaroton, 1989, LPX 18159–63, 3.1.e), 232–235.; AP 6636h.

22 MNT III/B 236–238., 240.; Martin György: „Kanásztánc”. In: *Táncművészeti Értesítő* (1) 1968, 1/B dallam.

23 Kodály: i. m. 233.

24 Vö. Szabolcsi Bence: *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 45.

25 Domokos: i. m. 521–522.

26 Rovátkay Lajos: *Battaglia és népdal*. A műzene és népzene szimbiózisa a 17. századi hangszeres repertoár egy speciális részében. Előadás a „Népzene és zenetörténet” című konferencián Budapesten, az MTA Zenetudományi Intézetében 2009. október 9-én. Azóta tanulmány formájában is megjelent, ld. uő: „Battaglia és népdal. Expedíció a 17. századi hangszeres zene egy ismeretlen területére – ungaresca-exkurzussal”. *Magyar Zene* XLVIII. (2010), 2., 121–148.

27 Egy dallam pedig – Johann Heinrich Schmelzer: *Polnische Sackpfeifen* (1660–70) – szinte hangról hangra azonos a gdanski hajdútáncsal (1. kotta 5. dallam).

Kottapéldák

The image displays eight musical staves, labeled 'a' through 'h', each containing a short musical phrase in G major (one sharp). The staves are written in a single system. Staff 'a' features a 6x repeat. Staff 'f' features a 3x repeat. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

1. kotta. a) Ungarisch Tantz (1544) Boroszlói kézirat; b) Heiducken Dantz (cca. 1580) Drezda; c) Heiducken Tantz (1619–1625) Lipcse; d) Aufftzugk (1598) Drezda (lásd alább, 3. kotta); e) Hayducker Tanz (17. század első fele) Gdansk (lásd alább, 2. kotta); f) Vngarischer Tanz (1556) Wolf Heckel, Strasbourg; g) Vngarischer Tantz (17. század eleje) Prága; h) Ungaro (17. század első fele) Gdanski tabulatúráskönyv (Domokos: A 16–17. század magyar tánczenéje, 519.)



2. kotta. Gdanski tabulatúrák könyv (17. század első fele). „Hayducker Tanz”.
(Domokos: A 16–17. század magyar tánczenéje, 519. 14/27. kotta.)



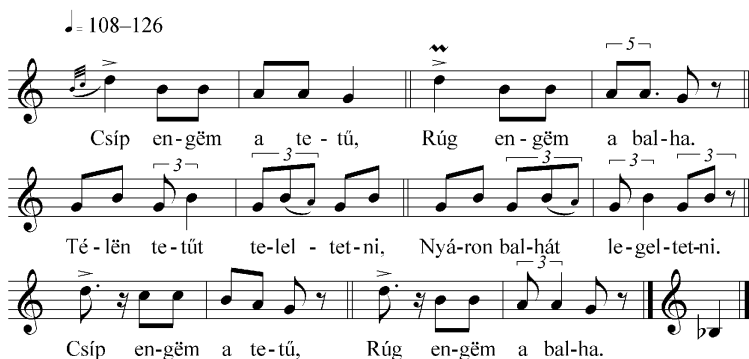
3. kotta. August Nörmiger tabulatúrák könyv (1598). „Aufftzugk” (Induló).
(Domokos: A 16–17. század magyar tánczenéje, 519. 14/19. kotta.)



4. kotta. Süvegöstánc. Kunszentmiklós (Pest-Pilis-Solt-Kiskun),
Komlósdi Jónás (57). Gyűjtötte Szomjas-Schiffert György, 1959. (MNA IV. 3.1.e.)



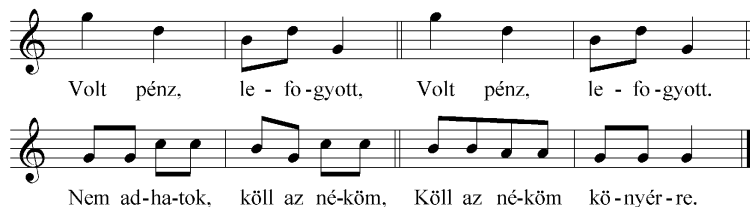
5. kotta. Sapkatánc, seprútánc. Kunszentmiklós (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Rupa Zoltán (60) primás és zenekara. Gyűjtötte Martin György, Sárosi Bálint, 1968., lejegyezte Vavrincez Béla. (AP 6636h.)



6. kotta. Seprútánc. Mezőörs (Győr), Göbölös Istvánné Zsédely Erzsébet (58). Gyűjtötte Kiss Lajos, 1952. (MNT III/B 243.)



7. kotta. Takácstánc. Iborfia (Zala), Szemes Antalné Varga Magdolna (30). Gyűjtötte Seemayer Vilmos, 1932. (MNT III/B 241.)



8. kotta. Sapkatánc. Kiskunhalas (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Varga Antal, Nagy Czirok Julianna. Gyűjtötte Nagy Czirok László, 1934. (MNT III/B 240.)



9. kotta. Dus. Szany (Sopron), Rábaköz, Csonka Gyula prímás és zenekara: kontra, brácsa, bőgő, cimbalom. Gyűjtötte Martin György, Pesovár Ernő, 1981., lejegyezte Paksa Katalin. (MNA I. I/B 1.)



10. Takácstánc, söprútánc. Karád (Somogy), Kuti Ferenc (51). Gyűjtötte Vikár László, 1952. (MNT III/B 247.)

ABSTRACT

KATALIN PAKSA

CONNECTIONS OF A „HAIDUCK DANCE–UNGARESCA” MELODY TYPE WITH HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC

The 16th–17th century “Haiduck dance–ungaresca” tunes have survived in diverse German, French, Polish and Italian sources. Although no written Hungarian records have been found, the imprint of these tunes can be detected in the practice of living folk music. Using the method of melody comparison, the author has outlined the area of the historical tunes’ folk music variants. Apart from melodic-structural correspondences, the use of these tunes is also similar, all of them being dance tunes. The function of the folk tunes is to accompany “ugrós” [springing] dances, and folk dance research defines this old-style dance type as the folk equivalent or derivative of the Haiduck dance.

Katalin Paksa (b. 1944) obtained her diploma at the Liszt Academy of Music in 1967. At present she is an academic consultant at the Department of Folk Music of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She obtained her doctoral degree in 1988 with her book *A magyar népdal díszítése* (Ornamentation of Hungarian Folk Songs) and her doctorate at the Hungarian Academy in 2003 with her book *Magyar népzene-történet* (The History of Hungarian Folk Music). Her fields of research are the systematization and critical editing of Hungarian folk music – she has contributed to volumes VI–IX and edited volume X of *A Magyar Népzene Tára* (Collection of Hungarian Folk Music) – as well as regional monographs, comparative studies of related and neighbouring peoples, research into the performance and ornamentation of folk music, the relationship of folk dance and folk music, the study of 19th century folk music research, the connections between folk and national music, along with research projects related to the history of folk music.

LISZT
FERENC
EMLÉKMÚZEUM
11 Kossuth Lajos utca



Liszt

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Liszt Ferenc Emlékmúzeum
(1064 Budapest, Vörösmarty u. 35.)

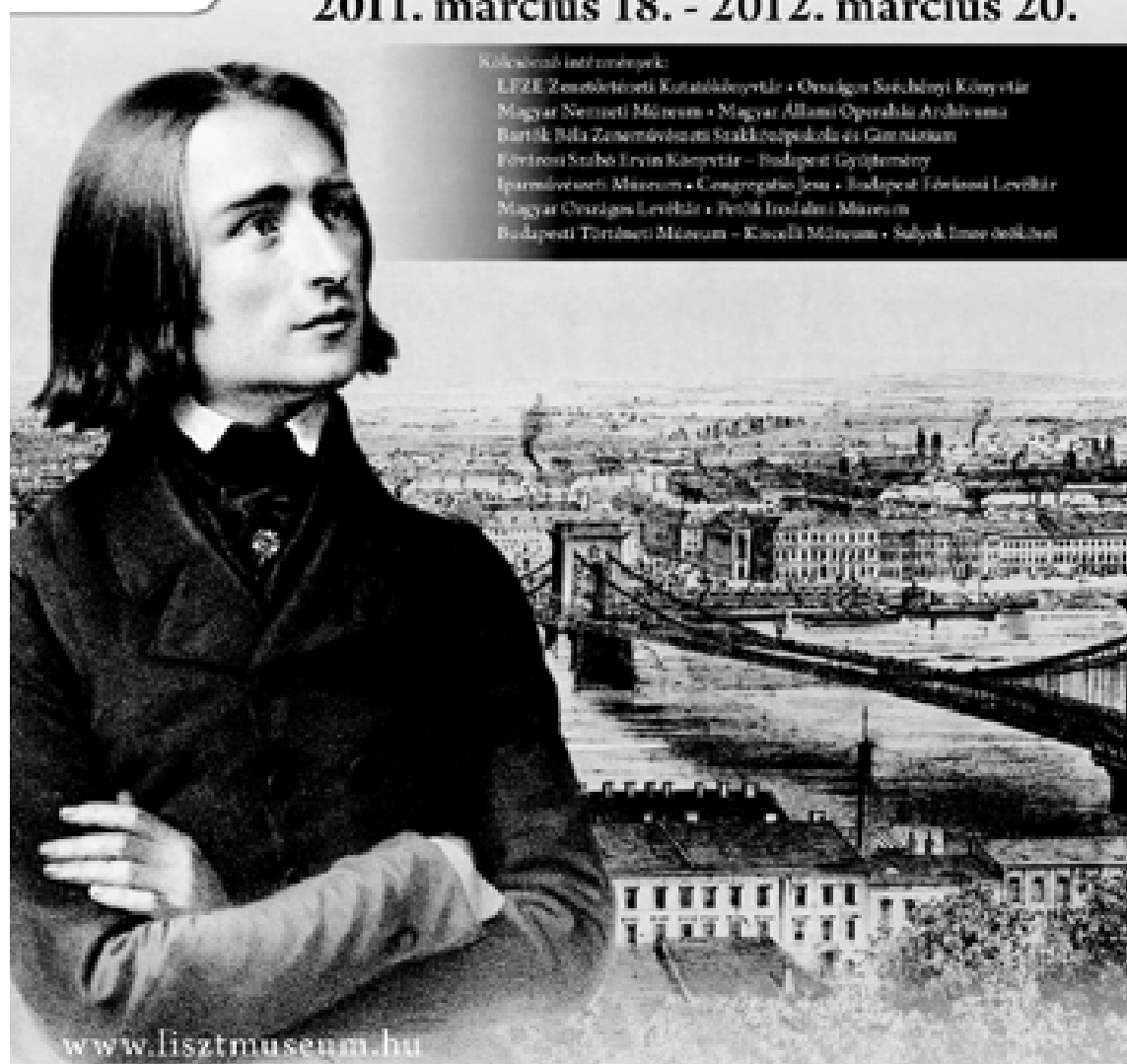
LISZT ÉS BUDAPEST

Időszaki kiállítás

2011. március 18. - 2012. március 20.

Kölcsömből készült kiállítások:

LEFE Zenetörténeti Kutatóközpont • Országos Széchényi Könyvtár
Magyar Nemzeti Múzeum • Magyar Állami Operaház Archivuma
Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium
Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár • Budapest Gyűjtemény
Iparművészeti Múzeum • Congregatio Jesu • Budapest Fővárosi Levéltár
Magyar Országos Levéltár • Petőfi Irodalmi Múzeum
Budapesti Történelmi Múzeum • Kiscelli Múzeum • Sulyok Imre emlékhely



www.lisztmuseum.hu

DOCUMENTA

Péteri Lóránt

A MAGYAR ZENE ÉVTIZEDEI: ADALÉKOK A FOLYÓIRAT ELSŐ ÖTVEN ÉVÉNEK TÖRTÉNETÉHEZ*

Írásomban először megkísérlek madártávlati áttekintést adni a fél évszázaddal ez előtt alapított *Magyar Zene* történetéről. Ezt követően közreadom a *Magyar Zene* szerkesztéséről 1963-ban, illetve 1964-ben, a Magyar Zeneművészek Szövetségében lezajlott éles viták jegyzőkönyvét.¹ A felszólalók között találjuk többek között a folyóirat akkori szerkesztőbizottságának tagjait (Maróthy János, Szabolcsi Bence és Ujfalussy József zenetudósokat); a Szövetség vezetéséből Farkas Ferenc, Mihály András és Szabó Ferenc zeneszerzőket, illetve az ugyancsak komponista Sárai Tibort, a Szövetség főtitkárát; valamint Barna Andrásné, a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Osztályának vezetőjét. A viták egyfelől dokumentálják a Kádár-korszak nyilvánosságának játékszabályait kitapogató, ugyanakkor identitását kereső periodika első komoly válságát. Másfelől adalékokkal szolgálnak az akkori magyar zenetudományi szakma belső feszültségeinek megértéséhez, különös tekintettel a népzene kutatás helyzetére és megítélésére. Ez utóbbi aspektus részletes kifejtésére a folyóirat történetére összpontosító írásban értelemszerűen nincs mód. Így egyfelől csupán szeretném felhívni a figyelmet a téma korábbi tárgyalásaira;² másfelől jelezni terveimet az 1950-es és 60-as évek fordulóján lezajlott tudományos és tudománypolitikai átalakulás célzott feldolgozására.

* A cikk a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Elnökségének felkérésére készült. További, ismételt hivatkozások helyett itt jelzem, hogy írásom alapvető forrásaként szolgált Wilhelm Andrásnak a *Magyar Zene* (a továbbiakban: MZ) mellékleteként megjelent, *Összesített tartalomjegyzék I – XXXVI. évfolyam (1960–1996)* című munkája, valamint a folyóirat <http://www.magyar-zene.fw.hu/> címen található, Havasi Tamás által létrehozott és gondozott adatbázisa. – Külön köszönetet mondok Breuer Jánosnak és Székely Andrásnak, akik megosztották velem szerkesztői tapasztalataikat, emlékeiket.

1 E dokumentumokra a történeti áttekintésben külön hivatkozás nélkül támaszkodom.

2 Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”. MZ 38/2. (2000. május), 161–191., ide: 178–181.; uő: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 97–174., különösen 116–118.; Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004, különösen 323–326.

I.

A Kádár-korszak konszolidált periódusában a magyar sajtó igen jelentős – extenzív és intenzív – növekedése ment végbe. Az időszaki sajtótermékek éves példányszáma 1960 és 1985 között 700 millióról 1,4 milliárdra nőtt. A napilapok 1000 lakosra számított *példányszáma* Magyarországon – valamint Lengyelországban és Csehszlovákiában – ebben az időszakban az európai középmezőnyben helyezkedett el, s jóval megelőzte a balkáni és dél-európai országok mutatóit, jelezvén: a korszak társadalmainak korántsem minden jellemzőjét határozta meg a vasfüggöny egyik vagy másik oldalán elfoglalt pozíció. Ugyanezen huszonöt év alatt a megjelenő időszaki kiadványok *címeinek száma* kevesebb mint 600-ról majdnem 1700-ra nőtt, aminek elsődleges oka az új folyóiratok indítása volt.³ A folyamatosan bővülő és színesedő sajtó viszonylagos – a korábbi, sztálinista periódussal összehasonlítva szembetűnő – pluralitása biztosíthatta viták, nézetkülönbségek nyilvánosságát, szakmai és kulturális diskurzusok fenntartását. Tulajdonképpen tartalmát ugyanakkor ritkították és kordában tartották a politikai hatalom által kialakított, részint íratlan, de annál komolyabban vett korlátok és tabuk, illetve az állami tulajdonlásból adódó intézményes irányítás összetett mechanizmusa.

A korai Kádár-korszakban megjelenő új sajtótermékek egy része azt az űrt töltötte be, amely a Rákosi-korszakkal emblematikusan összeforrott újságok, hetilapok és folyóiratok megszűnte nyomán keletkezett. Az 1956-os forradalom leverése után ezek újraindítását sok esetben a berendezkedő új államszocialista rezsim sem ambicionálta, miután igyekezett jelképesen is távolságot tartani a Rákosi-érától. Így nem került sor a Magyar Zeneművészek Szövetsége lapjának, az 1950 és 1956 között megjelenő *Új Zenei Szemlének* a feltámasztására sem. Az „ellenforradalmi eseményekre” való tekintettel a Szövetség önkormányzatát 1957 januárjában hivatalosan is megszüntették, és élére miniszteri biztost neveztek ki. Az 1959-ben újjáalakított Magyar Zeneművészek Szövetségének vezetője újból az 1951–1956 közti időszak elnöke, Szabolcsi Bence lett, de posztján már csak 1961-ig maradt; a díszelnöki pozícióval ismét Kodály Zoltánt ruházták fel. Az operatív funkciókat ellátó, újonnan kialakított főtitkári posztot ugyancsak 1959-ben bízták Sárai Tiborra. A szoros pártállami kontroll mellett zajló konszolidációs folyamat részeként került sor 1960 szeptemberében a Szövetség új folyóiratának elindítására. A *Magyar Zene* alcímében kezdettől zenetudományi periodikaként határozta meg önmagát, de a Zeneművészek Szövetsége kiadványaként szerkesztői és kiadói ennél összetettebb szerepet szántak neki. Pontosabban fogalmazva: a folyóirat hangsúlyosan a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat közös vállalkozásaként indult – az impresszum a kezdetektől e két intézmény lapjaként nevezi meg a Magyar Zenét. Beköszöntőjében Sárai Tibor a következőképpen fogalmazott:

3 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 1999, 506. – A *Magyar Zene* helyét a magyar zenei szaksajtó történetében Kárpáti János írása jelölte ki: „A XL. évfolyam elé”. *MZ* 40/1. (2002. február), 3–5.

Mint mondtuk, két kiadója van az új magyar zenetudományi folyóiratnak: Zeneművész Szövetségünk mellett a Zeneműkiadó Vállalat. [...] A mi Zeneműkiadó Vállalatunk – szerencsére! – nem kapitalista cég. De ez a körülmény nem jelenti azt, hogy nincsenek érdekei. Csakhogy ezek az érdekek megegyeznek a magyar zenei élet egészének, ezen keresztül egész, szocializmust építő népünk célkitűzéseivel. Ha tehát Zeneműkiadó Vállalatunk folyóiratot ad ki, és ebben cikkek, híryanagok célszerű válogatásával és csoportosításával – igényes zenetudományi, de igényes publicisztikai szinten is – megfelelő érdeklődést kíván kelteni kiadványai és kiadási politikája iránt, akkor, miután e kiadványok elméletileg a mai magyar zeneszerzés és zenetudomány eredményeinek összességét és összefoglalását jelentik, a kiadói érdekek megegyeznek a magyar zeneszerzés és zenetudomány összérdekeivel.

Bár ez az okoskodás elméletileg helyes, gyakorlatilag így még nem állja meg a helyét. Átmeneti korszakban élünk, amikor is zenetudományunk, méginkább zeneszerzésünk célkitűzései – főleg, ami a *hogyan* és ezzel összefüggésben a *kinek* kérdését illeti – még vita tárgyát képezik. Így a magyar zeneszerzésnek és zenetudománynak még nem alakulhatott ki olyan össz-érdeke, amit a Zeneműkiadó Vállalat egyértelműen fejezhetne ki kiadványaiban, kiadói politikájában.

Problémáink nyílt és nyilvános megvitatásával (nem hagyva figyelmen kívül a zeneművészet nemzetközi jellegét), s egyaránt alkalmazva a zenetudományi és publicisztikai formát, járulhat hozzá a MAGYAR ZENE szocialista zeneéletünk együttes érdekeinek kialakulásához – kialakításához. Így juthat el oda, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat folyóirataként az egész magyar zenei élet, a *magyar zene* szószólója legyen.⁴

Sárai kifogástalan – tézist, antitézist és szintézist soroló – dialektikája sem menthette meg azonban a folyóiratot attól, hogy célkitűzéseinek tisztázatlansága, illetve ellentmondásossága néhány év alatt súlyos válságba ne sodorja. Egyszerre megfelelni a tudományos folyóirat, a korporációs üzenőfal és a promóciós-kritikai kiadvány funkcióinak alighanem eleve kudarcra ítélt vállalkozás volt. 1965 végén a Zeneműkiadó Vállalat ki is lépett a folyóiratról. Az 1966. februári (7/1.) számtól kezdve a kiadást a szakmasemleges Lapkiadó Vállalat vette át, s végezte egészen a rendszerváltásig (1989. március, 30/1.). Az első években kéthavi lap 1968-tól már csak negyedévenként jelent meg: ez a megjelenési gyakoriság éppenséggel jobban megfelelt a tudományos profilnak. Az impresszumból egyszersmind 1973 júniustól (14/2.) eltűnt az utalás a Magyar Zeneművészek Szövetségére.

A tematika, illetve a műfaj tisztázása mellett mintegy menet közben kellett eldönteni azt is, hogy az új periodika hogyan viszonyuljon a zenei szaksajtó más termékeihez, illetve más zenetudományi kiadványokhoz. Volt olyan elképzelés, mely szerint a lap nem közölte volna a Magyar Tudományos Akadémia keretein belül – tehát elsősorban az 1953-ban alapított Népzene Kutató Csoportban és az 1961-ben alakult Bartók Archívumban – született zenetudományi eredményeket, minthogy ezek publikálására az MTA saját kiadványai tartottak volna igényt. 1961-ben indult az Akadémia többnyelvű zenetudományi folyóirata, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* címen. Viszont az 1953-tól, ugyancsak az Akadémiai

4 Sárai Tibor: „Új folyóiratunkról”. *MZ* 1/1. (1960. szeptember), 3–4.

Kiadó gondozásában megjelenő *Zenetudományi Tanulmányok* sorozata az 1962-ben kiadott 10. kötettel megszűnt, s ez átértékelte a *Magyar Zene* pozícióját. Ugyanakkor koncert-, lemez- és kottarecenziók, illetve zenei témájú publicisztikák tekintetében többek között az 1958-tól megjelenő *Muzsikához* képest kellett meghatározni a területét.

A sajtóirányítás mechanizmusát jellemzi, hogy a lap élére a Művelődésügyi Minisztérium nevezett ki egy háromtagú szerkesztőbizottságot, szakmai és politikai szempontokat egyaránt mérlegelve. Szabolcsi Bence az induláskor még a Zeneművészek Szövetségének elnöke, emellett a hazai zenetudományi élet egyik legtekintélyesebb és kétségtől legnagyobbat befolyással bíró személyisége volt: a Tudományos Akadémia tudományszervezési munkálataiban aktívan részt vevő akadémikus, a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszakának vezetője, az 1961-ben megalakuló Bartók Archivum igazgatója. A szerkesztőbizottság fiatalabb tagjai között találjuk a sokoldalú zenetörténész Maróthy Jánost, 1961-ig a Zeneakadémia, azt követően pedig az MTA Bartók Archivumának tudományos munkatársát, a hazai marxista zeneesztétika és zeneszociológia meghatározó figuráját, akinek véleménye nem elhanyagolható hatást gyakorolt az ötvenes és hatvanas évek fordulójának egyes tudománypolitikai döntéseire. A bizottság harmadik tagja Ujfalussy József volt, 1948 és 1955 között a Vallás és Közoktatásügyi, majd a Népművelési Minisztérium munkatársa, osztály-, majd főosztályvezetője, 1955 óta a Zeneművészeti Főiskola zeneesztétika- és zeneelmélet-oktatója. Neve a Bartók Archivum megalakulásakor az intézmény lehetséges vezetőjeként komolyan felmerült; az Archivumnak ekkor munkatársa, majd később, Szabolcsit követve a Zenetudományi Intézet igazgatója lett. A szerkesztőbizottságba Szabolcsi Bence 1973 januárjában bekövetkezett halála után nem hívtak új tagot. Ujfalussy József és Maróthy János a ténylegesen 1997 áprilisában megjelent 1996. évi decemberi számig jegyezte a lapot (36/3–4.). Mindhárman számos írásukkal is hozzájárultak a *Magyar Zene* működéséhez.

Az elvben távlati terveket készítő tudományos szerkesztőbizottság mellett a szerkesztés napi munkáját az első évtizedben zenei újságírókra bízták. A zenekritikusi tevékenysége mellett műfordítóként, szövegíróként és költőként is működő, zenei tanulmányait magánúton végző Raics István rövid időt töltött a lapnál: 1960 szeptemberétől (1/1.) az 1961. augusztus–szeptemberi összevont lapszámmig szerepel a neve az impresszumban (1/7–8.=2/4–5.). Utódja, Lózszy János a hatvanas évek legvégéig maradt a *Magyar Zenénél*. Lózszy a Nemzeti Zenedében, illetve Rózsahegyi Kálmán – informális képzést nyújtó – Színésziskolájában végzett tanulmányok után zenekritikusként működött. A háború után a *Szabad Népnél*, majd a *Népszabadságnál* (az 1956-ban ugyancsak nevet váltó állampárt központi napilapjainál) dolgozott a művészeti rovat munkatársaként és olvasószerkesztőként. A szerkesztők munkáját támogató fiatalabb zenetudós munkatársak nevét az impresszum nem örökítette meg. Raics István mellett rövid ideig a Zeneakadémia zenetudományi szakán tanulmányait végző – később elsősorban zenekritikusként, zenei publicistaként működő – Fábián Imre dolgozott, talán professzora, Kókai Rezső ajánlásával. Őt a Szabolcsi-iskolából 1958-ban kikerülő Breuer János követte, aki a Magyar Zeneművészek Szövetségénél dolgozott, kezdetben afféle minde-

nesként, majd 1958-tól – Breuer tudomása szerint Fasang Árpád, a Művelődésiügyi Minisztérium Zenei Osztálya vezetőjének kezdeményezésére – tudományos ösztöndíjként. Breuer a Lózsy-korszak végéig működött szerkesztőségi munkatársként a *Magyar Zenénél*.

A (felelős) szerkesztő és a szerkesztőbizottság közötti munka- és felelősségmegosztást, illetve a döntéshozatal rendjét nem sikerült megnyugtatóan rendezni, ami 1962 nyarán a szerkesztőbizottság két tagjának, Szabolcsinak és Ujfalussynak a lemondásához vezetett. Az 1962 szeptembere (3/4.) és 1963 februárja (4/1.) között megjelent négy lapszám impresszuma a nevek elhagyásával csupán annyit közöl: „szerkeszti a szerkesztőbizottság”. A válságot megoldandó a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöki titkársága 1963 márciusában napirendjére tűzte a *Magyar Zene* ügyét: az itt született megállapodás eredményeként a következő hónapban megjelenő 4/2. lapszámban már ismét szerepelt a szerkesztőbizottság három tagjának neve. Az újabb krízisre kevesebb mint egy évet kellett várni. Az 1964. februári szám (5/1.) nyomán kirobbant botrányt májusban ismét elnöki titkársági ülés követte, ezúttal is a Művelődésiügyi Minisztérium képviselőjének jelenlétében, az előzőhöz hasonló eredménnyel: a szerkesztőbizottság lemondást kilátásba helyező tagjai végül maradtak a lapnál. A válsághelyzeteknek, ha nem is egyedüli kiváltója, de erős motívuma volt mind a két esetben az ekkoriban népzene tudományi kérdésekkel is foglalkozó Szőke Péter ornitomuzikológus egy-egy publikációja.⁵ Szőke, aki tudományos munkatársként 1957 és 1965 között az MTA Növényvédelmi Kutatóintézetében, majd a Magyar Madártani Intézetben dolgozott, a népzene kutatással kapcsolatos polemikus észrevételeit határozottan tudománypolitikai, sőt politikai kontextusban táalta.⁶ 1964 után nem jelent meg tőle többé publikáció a *Magyar Zenében*.

1970-ben vette át Lózsy Jánostól a szerkesztést a korábbi szerkesztőségi munkatárs, az 1962-től a *Népszabadság* zenekritikusaként is tevékenykedő Breuer János. Az 1969-es év (10. évfolyam) összevont 3–4. száma és az 1970-ben megjelent egyetlen (11/1–4.) szám után Breuer évtizedekre stabilizálta az évi négy megjelenést. Ő volt az első muzikológus – zenetörténészként elsősorban 20. századi magyar zenetörténettel foglalkozó – szerkesztője a *Magyar Zenének*, aki tanulmányaival és recenzióival is rendszeresen jelentkezett a lapban. (A lap másik recensens-rekordere a kezdetektől számos tanulmánnyal is jelentkező Bónis Ferenc.) Breuer szerkesztői időszakában a *Magyar Zene* tudományos profilja megerősödött, és témáiban, megközelítéseiben színesedett; ugyanakkor a „szövetségi lap” státuszából eredő kötelezettségek sem szűntek meg 1988-ig. Új szerzők verbuválásában Breuer a szerkesztők mellett egyfelől Zoltai Dénes, majd Fodor Géza (zene-) esztéták, másfelől Somfai László tanácsaira számíthatott, aki a Zenetudományi Tanszak oktatójaként, illetve 1972-től a Bartók Archivum vezetőjeként jól ismerte a szakma fiatalabb, pályakezdő képviselőit is. A szűkebb értelemben vett hazai zene-

5 Szőke Péter: „Juliánusz barát és összehasonlító népzene kutatásunk”. *MZ* 3/3. (1962. június), 218–233.; uő: „A meggondolkozottató szlovák népzene kutatás”. *MZ* 5/1. (1964. február), 46–75.

6 A zeneiség mibenlétére és a madárhangokra, illetve madárenekre összpontosító kutatásainak évtizedekkel későbbi összefoglalására lásd uő: *A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető, 1982.

tudományi szakma mindenkori megállapodott és fiatal kutatóinak megszólaltatása mellett a lap teret adott a zeneérzékeny bölcsészet képviselőinek (hadd említsem közülük inkább kuriózumként a fiatal Balassa Pétert, aki három recenziót írt a lap számára 1974-ben); a romániai magyar zenetörténet-írás és zenei szakírás képviselőinek (László Ferenc 1974-től, Lakatos István 1961-től, Pintér Lajos 1979-től publikált a lapban); és olyan egyházzeneszereknek, mint a pannonhalmi bencés szerzetes, tanár és orgonista Szigeti Kilián, akinek 1968 és 1982 között hét tanulmányát közölte a *Magyar Zene*.

A hetvenes–nyolcvanas évek jubileumi Bartók- és Schönberg-számai újonnan született tudományos cikkek mellett magyarul addig el nem érhető klasszikus szövegeket közöltek, illetve a kortárs recepció egyes epizódjait elevenítették fel néhány jellemző írás újraközlésével.⁷ Szovjet zenei forrásszövegek történeti antológiáit közölte a folyóirat a „nagy októberi szocialista forradalom” kerek évfordulóin.⁸

A rendszerváltozás után átalakuló sajtópiacon a lap fenntartása egyre jelentősebb akadályokba ütközött. A folytatás a szponzoráció megújítását követelte: ebben a kérdésben – Breuer János emlékezete szerint – Petrovics Emil vállalt közvetítő szerepet a folyóirat érdekében a kilencvenes években. A *Magyar Zene* kiadója ekkoriban sűrűn változott: 1989. június (30/2.) – 1990. március (31/1.) között a Pallas Lap[-] és Könyvkiadó Vállalat; az 1990. június (31/2.) és 1992. június (33/2.) közti időszakban az Arany János Lap[-] és Könyvkiadó Kft.; végül 1992. szeptemberétől (33/3.) a Magyar Zenei Tanács töltötte be ezt a szerepet. 1995 és 1997 között a *Magyar Zene* megjelenési sűrűsége vészesen csökkent, a folyóirat megszűnése nagyon is közvetlen veszéllyé vált. Breuer nyugalomba vonulása után a lap szakmai gazdája az 1993-ban létrejött Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lett, amely Wilhelm Andrást bízta meg a *Magyar Zene* szerkesztésével. Wilhelm alatt megújult a lap külleme, azonban a megjelenés rendszerességét nem sikerült helyreállítani: az 1998 márciusában megkezdett új évfolyam első számát (37/1.) egy évvel később követte a második (37/2.).

Székely András hetvenévesen, az 1999. augusztusi számtól (37/3.) vette át a *Magyar Zenét*, amelyet egy évtizeden át szerkesztett. 2009-ben, amikor a szerkesztői stafétát továbbadásáról döntött, nem csupán tíz évfolyam példás rendszerességgel jelentet számaira tekinthetett vissza⁹ – ciklusát a *calando* helyett a *crescendo* jegyében kerekíthette le. A 2009. évi utolsó, tematikus számban (47/4.) olyan területről közölte itthoni és külhoni szerzők írásait, amelyen a magyar zenetudomány hagyományosan részese a nemzetközi diskurzusnak: a Zenetudományi Intézet nemzetközi Haydn-konferenciájának tanulmányá alakított előadásaiból közölt tanulságos válogatást. Székely – bizonyos korrekciókkal – megtartotta a folyó-

7 Schönberg-szám: MZ 15/3. (1974); Bartók-számok: MZ 12/2. (1971), 16/3. (1975), 22/1. (1981).

8 MZ 18/3. (1977), 28/3. (1987).

9 A korszak egyetlen, tekintélyes terjedelmű összevont száma (42/3–4.) 2004 októberében jelent meg, s a 70 éves Somfai Lászlót köszöntő *Festschrift* magyar szerzők által írt tanulmányait tartalmazta. Vö. Lampert Vera és Vikárius László (szerk.): *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005.

irat Wilhelm András alatt megújított küllemét, s elődjéhez hasonlóan egyszemélyi felelősséget vállalt a lappal kapcsolatos valamennyi tartalmi döntésért. A lapszámok létrehozásában fontos szerepet vállalt – s vállal jelenleg is – Székely Mária (korrektúra); Darvas László és cége, a *Studia Musicologiának* és a *Muzsikának* is dolgozó Graphoman (tördelés); valamint a nyomtatást a folyóirat barátjaként vállaló Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. igazgatója, Láng József. Bár az olvasók ebből gyakorlatilag semmit sem érzékelhettek, a folyóirat rendkívül komoly kihívás elé nézett, amikor a Magyar Zenei Tanács kiadóként megszakította kapcsolatait a lappal. A *Magyar Zene* a 2006-os első számtól (44/1.) a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság kiadásában jelenik meg – ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy az adminisztráció és a pályázás valamennyi feladatát Iczkovits Klára vette át a Zenei Tanács apparátusától.

Székely András pályafutásának korábbi tapasztalatai közül elsősorban a *Muzsika* szerkesztőségében végzett munkára, illetve a 18. századi zenével kapcsolatos változatos gyakorlati és kutatói tevékenységeire támaszkodhatott a *Magyar Zene* szerkesztőjeként. Ugyanakkor a Nemzetközi Telemann Társaság elnökeként kiépített nemzetközi – elsősorban német – szakmai kapcsolatait is fel tudta használni a lap szerzőgárdájának kibővítéséhez. Szerkesztősége alatt a *Magyar Zene* profilja letisztult: a lap decens, klasszikus tudományos periodikaként sikerrel pozicionálta magát a rendszerváltozást követő évtizedek kétségkívül felvirágzó magyar kulturális folyóiratpiacán.

A magyar nyelven folyó zenetudományi közbeszéd fenntartásában és megújításában komoly részt vállalva a *Magyar Zene* a szerzők körének kiszélesítésére is törekedett. A zenetudományi pályát az ezredfordulón kezdő nemzedék egyfelől munkái otthonos fórumaként tekinthetett a Székely András által szerkesztett lapra, másfelől olyan intézményként, amely a hazai *szakma* létezésének negyedévenkénti konfirmációját szolgáltatta. Ugyanakkor szerkesztői célként jelent meg a nem Magyarországon élő magyar kutatók publikációinak közlése. Székely felújította a folyóirat kapcsolatát többek között Grabócz Mártával (Franciaország), Laki Péterrel és Lampert Verával (Egyesült Államok), aki 1978 után legközelebb 2000-ben jelentkezett írással a *Magyar Zenében*, s azóta továbbiakat is publikált. Fábián Dorottytól (Ausztrália), Frigyesi Judittól (Izrael) és Rovátkay Lajostól (Németország) legelőször 2004-ben jelentek meg írások a *Magyar Zenében* – Rovátkay a folyóirat rendszeres szerzőjévé is vált. Waldbauer Iván (Egyesült Államok) két *Magyar Zene*-cikke ugyancsak Székely szerkesztésében jelent meg. A zenei témákhoz az esztétika, a filozófia és a társművészetek területéről közelítő szerzők megkeresését jelzi, hogy húsz év kihagyás után Fodor Géza újból publikált a lapban, s a szerzők között 2005-ben megjelent Szegedy-Maszák Mihály is. Az interdiszciplináris kapcsolatok ápolásának, egyszersmind a fiatal szerzők bemutatásának szándékát jelzik Csobó Péter, Ignácz Ádám és Pintér Tibor publikációi. A nemzetközi zenetudományi szakirodalom fordításban megjelenő egyes darabjai a szakmai *crème de la crème*-ből adtak ízelítőt (lásd például Richard Taruskin és James Webster írásait), mások a régi zene előadói praxisának kérdéseit feszegették – mint például Tom Beghin haydnistákat vitára ingerlő írása. A különböző irányú nyitások mel-

lett a folyóirat a hazai zenetudományi szakma beérkezett képviselőinek vagy éppen élő klasszikusainak is fóruma maradt: jelzi ezt többek között Somfai László 1999 és 2009 között publikált tizenhét írása.

A 40. évfolyam beköszöntőjében Kárpáti János, a *Magyar Zene* egy másik igazán klasszikus – az évtizedek során tudományos tanulmányokon kívül kortárs zenéi elemző kritikákkal is jelentkező – szerzője a következőket írta: „Mint a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke örömmel állapítom meg lapunk folyamatosságát, és bízom abban, hogy megfelelő szponzorok segítségével a negyvenedik évfolyamon túl is folytatni tudjuk megjelentetését – legalább egy igazi évfordulóig, az ’ötvenedikig’ – és még az után is.”¹⁰ A naptár szerinti ötvenedik évfordulón túl, az évfolyam szerinti jubileum közeledtével talán elmondható, hogy a kívánság első fele teljesült – és örömteli módon e pillanatban nem látni olyan akadályt sem, mely a második kívánságfél teljesülésének útjában állna.

10 Kárpáti János: i. m. 5.

11 Zongoraművész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanára.

12 Zeneszerző, a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.

13 A levéltárban (MOL) nem volt fellelhető.

14 1960 és 1972 között valamennyi szám közölt külföldi lapszemlét. A szakmai érdek elsősorban a nemzetközi zenetudomány kurrens eredményeit megjelenítő német, angol és francia nyelvű folyóiratok szemlészését diktálta. Ezek a folyóiratok azonban szűkebb politikai nézőpontból a kapitalista gazdasági-társadalmi szisztéma termékei voltak. Mint Lózszy védekezéséből kikövetkeztethető, a *Magyar Zene*t bírálókat érte azért, hogy nem fordít kellő figyelmet a szocialista tábor többi országának zenetudományi eredményeire.

15 Bárdos Lajos: „Heptatonia secunda: Egy sajtóságos hangrendszer Kodály műveiben”, I-IV., MZ 3/6. (1962), 583–603. és 4/1. (1963), 3–33., 4/2. (1963), 119–142., 4/3 (1963), 227–255.

16 Zoltai Dénes: „A jelenkori zenekultúra Th. Wiesengrund-Adorno esztétikájának tükrében” I-II., MZ 3/2. és 3/3. (1962), 123–131., 234–248.

17 Sólyom György: „Habet acht...”. A wagneri világkép néhány érdekes fordulója”. MZ 4/6. (1963), 454–485., 586–616.

18 Fejes György: „Hanns Eisler zenéje dalai és kantátái tükrében”. MZ 4/3. (1963), 281–286. A vita idején még előkészületben.

19 Losonczy Ágnes: „Egy zeneszociológiai kutatásról”. MZ 5/3. (1964), 257–266. A vita idején még előkészületben.

20 MTA Bartók Archívum.

21 A Magyar Tudományos Akadémia.

22 Szőke: *Juliánusz barát és összehasonlító népzene kutatásunk*. – A cikk végkövetkeztetése szerint „[...] a magyar népdal ázsiai eredetét semmiféle *formális felszíni dallamegyeztetéssel* sem elvileg, sem gyakorlatilag *kimutatni* nem lehet, s ezért a *népzene kutatásunkban* formai egyezések alapján felállított minden *magyarkelet* hipotézis *eleve nélkülözi* a kellő tudományos alapot, jöllehet egyébként – nem dallamhasználtásunk eredményei alapján – néppen és népünk ázsiai múltja nem eleve kizárt gondolat; [...] népzene tudományunk Ázsia-elméletének társadalmi tudatunkra gyakorolt s ma már inkább negatív – önámítóan *nacionalista* – hatásai ellen harcolni kell, mert ez az elmélet nemzeti s nemzetközi érdekeink egységét, értelmét és társadalmi tartalmát tagadja, elsekélyesítve, külsőlegessé, egyoldalúvá és szinte üressé téve magát a ’nemzeti’ fogalmát is; [...] ezt a küzdelmet a tudományos igazságért elsősorban csakis *magának a megújuló összehasonlító népzene kutatásnak* kell folytatnia, komoly tudományos eszközökkel, sokoldalú konkrét, reális kutatómunkával” (231–232.). A cikk által vert hullámokat e gondolatmenet kifejtésén túl az is magyarázhatja, hogy egyik lábjegyzete magnófelvétel nyomán szó szerinti leiratban idézi Kodály szabadon megfogalmazott elnöki zárszavát az MTA Zenetudományi Bizottságának 1960. április 6-i üléséről, amelynek témája egyébként Szőke Péter könyve volt: *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959.

II.

1. dokumentum

Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöki titkársági üléséről 1963. március 4-én (Magyar Országos Levéltár, P 2146/67)

Jelenlévők

Minisztérium: Barna Andrásné

Titkárság: Farkas Ferenc, Mihály András, Sárai Tibor, Solymos Péter,¹¹ Ujfalussy József

1. napirendi ponthoz: Breuer János, Lózszy János, Maróthy János, Tardos Béla¹²

Napirend

1. A Magyar Zene szerkesztésének problémái. Felelős: Sárai Tibor

[...]

Sárai Tibor üdvözlí a megjelenteket, és az ülést megnyitja. A Magyar Zene szerkesztésének problémáihoz (melynek anyagát mindenki kézhez kapta)¹³ elsőnek

Lózszy János szól hozzá, előrebocsátva, hogy a lap külföldi szemlével foglalkozó rovatában bolgár, lengyel és cseh anyag fordítók hiányában nem jelenhetett meg.¹⁴

Barnáné megkérdezi, van-e a szerkesztőségnek távlati terve.

Lózszy János elmondja, hogy távlati tervük nagyrészt összefüggésben van a [Magyar] Tudományos Akadémia távlati tervével. Előfordul ugyan néhány esetben, hogy közvetlenül kapnak cikkeket (például Bárdos[tól]),¹⁵ de ez nem rendszeres.

Barna Andrásné megkérdezi, milyen kapcsolatuk van a vitákat rendező intézményekkel, melyre

Breuer János válaszol: a Bartók Archivum két vitáját tükrözi a már megjelent Wiesengrund-Adorno-cikk (Zoltai)¹⁶ és az előkészületben lévő Wagner-tanulmány (Sólyom);¹⁷

Maróthy János pedig hozzáfűzi, hogy a Fejes¹⁸ és Losonczy-féle¹⁹ munkák is az Archivummal²⁰ való kapcsolatot tükrözik.

Breuer János még megjegyzi, hogy a Bartók Archivum fennállása óta nem nagy számban születtek közzétehető, komoly komplexumok.

Maróthy János nagyon szükségesnek tartaná egy megbeszélés szervezését a Magyar Zene távlati tervének elkészítése céljából.

Tardos Béla egyetért vele, ugyanis általában a Zeneműkiadóhoz csak „szükség esetén” jelszóval fordulnak leközlésre szánt cikkekkkel. Régebben voltak ilyen irányú megbeszélések; ezek azonban nem vezettek sikerhez, mert egy rendelkezés szerint az Akadémia²¹ anyaga csak saját keretén belül jelenhet meg. – A Zeneműkiadó Vállalat részéről a legteljesebb mértékű együttműködést és segítséget ajánlja fel a lap sikeres megjelentetéséhez.

Sárai Tibor a legfőbb problémára tereli a szót, tudniillik hogy a lap szerkesztésében bekövetkezett törést – amely Szabolcsi, Ujfalussy lemondása következtében állt elő – rendezzék, továbbá, hogy a lap – az eredeti elképzeléshez híven – a szerkesztőbizottság irányításával és közreműködésével jelenjék meg.

Ujfalussy József elmondja, hogy – mint azt sokan gondolják – annak idején ő nem a Szőke-cikk²² miatt mondott le és nem is Szabolcsival való megegyezés alap-

ján. Indítóoka egyszerűen az volt, hogy azt tapasztalta: a lap megél a szerkesztőbizottság működése nélkül is. Ez az érzés mindaddig megmarad benne, míg meg nem győzik az ellenkezőjéről.

Tardos Béla elmondja, régen úgy állapodtak meg, hogy a szerkesztőbizottság időnként foglalkozik a lappal, de nem szabja meg, mi jelenjék meg benne. – Való igaz – mondja –, hogy a lap jelenleg prosperál. De vajon reprezentálja-e a [Magyar] Zeneművészek Szövetségét? – A bizottságnak konzultatív formában való fennállása szerint elengedhetetlenül szükséges. Természetesen felmerülhet az a probléma, hogy ha a bizottság neve szerepel a lapban, akkor az felelősséget is jelent számára. Viszont, ha minden cikket átnéznak, nehezen tud megjelenni a lap. Az ebből eredő panaszok alakították ki az időnkénti konzultáció gyakorlatát. – Elmondja még, hogy igen sok küszködés árán sikerült a Magyar Zenét létrehozni. De ma már megállja a helyét. Egyre kevesebb a remittenda; a rendelkezésre álló szubvencióból fedezni tudják a deficitet. Szüksége van a Szövetségnek erre a lapra, kár lenne az Új Zenei Szemle sorsára juttatni. – Ezért kéri a szerkesztőbizottság tagjait, vonják vissza lemondásukat és munkájukkal járuljanak hozzá a lap fellendítéséhez.

Ujfalussy József elismeri, valóban megállapodtak abban, hogy nem olvas el minden cikket a szerkesztőbizottság, csak időnként összeül és megbeszéli a problémákat. Ezt azonban másfél évi teljes szünet követte. Átmeneti megoldásra van szükség, mely szerint a bizottság munkája nem épül mechanikus rendszerre, de mégis kikéri a véleményét. Vagy pedig a felelős szerkesztő vállalja a felelősséget.

Maróthy János elmondja, hogy a kérdés egyáltalán nem egyszerű. A konzultációk megtartása körül mindig nehézségek voltak vagy a bizottság, vagy a szerkesztőség részéről. Mégis kezdett kialakulni egy gyakorlat; több esetben – szombati napokon – összejöttek; a szerkesztő ilyenkor megmutatta a tartalomjegyzéket, és aztán megbeszélték a problémákat. – De ez csak párszor történt meg, később egészen elmaradt. – Ezután jött a Szőke-féle cikk. – Amikor elolvasta ezt a cikket – mondja –, az volt a véleménye, hogy ha a szerkesztőbizottság előzetesen átnézte volna, és némely dolgot kihúz belőle, valóban közlésre érdemessé válhatott volna. Így pedig válság lett belőle.

Ezután tolmácsolja *Szabolcsi Bence* álláspontját a bizottság újjáalakulásával kapcsolatban: Amennyiben a szerkesztőség sajnálatosnak tartja, hogy eddig nem vonta be a munkába a bizottságot, továbbá garanciát vállal arra, hogy a bizottság véleményét figyelembe veszi, és módot ad a lap tartalmába való betekintésre – ő (Szabolcsi) is vállalja, hogy újra részt vegyen a munkában. – Maróthy még megjegyzi, hogy saját álláspontja megegyezik az előbb említettekkel.

Tardos Béla biztosítéknak felajánlja – amennyiben Lóczy János egyetért vele – hogy ha a teljes anyag együtt van, összehívja a bizottságot. Hangsúlyozza, hogy régebben is szívügyének tekintette ezt a kérdést, és amikor a bizottság két tagja lemondott, azonnal a Szövetséghez fordult. De a nyári szünet, később a közgyűlés stb. miatt nem került sor intézkedésre.

Sárai Tibor a jelentésben vázolt programot minimálisnak tartja. Szerinte feltétlenül kellene féléves, egyéves tervet készíteni. Enélkül nem is lehet kiépíteni a szerzőgárdát. Pedig meg lehetne és kellene találni azokat az embereket, akik állan-

dó munkatársai lennének a lapnak. – Egy másik probléma: Sárai Tibor nem ért egyet azzal, hogy minden előadott magyar műről kritika jelenjék meg, így kevésbé fontos művek túlzottan előtérbe kerüljenek (például Patachich: Gitárverseny).²³

Breuer János elmondja, hogy nagyon nehéz a művek bemutatóiról való íráshoz szerzőt találni. Mindenki inkább hosszú tanulmányokat szeret írni.

Farkas Ferenc elmondja, hogy fiatalkorában a kritikusok nem voltak zenetudósok, de értették a mesterségüket. Ma muzikológusainkat nem kritikák írására neveljük. Pedig például a napilapokban megjelenő cikkeknek azt kellene tartalmazniuk: érdemes-e meghallgatni a művet, vagy nem. Nincs határozott véleményük [sic!] a kritikusoknak.

Mihály András javasolja állandó kritikai rovat felállítását, mely mindennel foglalkozna. Ehhez egy állandó kritikus kell (például Raics [István], Jemnitz [Sándor], Szöllősy [András]). A jelentősebb eseményekről tanulmányzerű elemzések jelennének meg.

Lóczy János elmondja, hogy Szabolcsi Bence üzenete nagy megnyugvást jelent számára. A Szőke-féle eset nagyon nyomasztotta. Úgy látszott, mintha ő csempészte volna be ezt a cikket. Pedig teljes jóhiszeműséggel csupán az abbamaradt vitát akarta újraindítani vele.²⁴ Kéri munkájához a szerkesztőbizottság segítségét. Biztosra veszi, hogy a Kodály-szám is jobb lett volna támogatásukkal, bár sok és nehéz munka fekszik benne.²⁵ Javasolja, hogy meghatározott napokon, esetleg havonként üljön össze a bizottság. (Azt az egyet azonban meg kell jegyeznie, hogy a bizottságot rendkívül nehéz lett volna összehívni az elmúlt időben a külföldi utak miatt: Szabolcsi – Moszkva, Róma; Ujfalussy – Moszkva, Prága, Stockholm, Róma; Maróthy: Róma, Párizs.)

Ujfalussy József Farkas Ferencnek válaszolva (a zenetudós nem kritikus) elmondja, hogy erre vonatkozólag már történtek lépések a Zeneművészeti Főiskolán.

23 Patachich Iván: *Gitárverseny* (1961).

24 A Magyar Zene nyilvános vitát kezdeményező adta közre a Magyar Zeneművészek Szövetségében 1962. február 7-én a nacionalizmusról tartott vitaest bevezető előadásának rövidített formáját. Lásd Maróthy János: „A nacionalizmus és a magyar zenetörténet”. *MZ* 3/1. (1962. február), 28–34. – A szövetségi vita aktualitását a Magyar Szocialista Munkáspárt 1959-es tézisei szolgáltatták: „A burzsoá nacionalizmusról és a szocialista hazafiságról”. Maróthy előadása egyfelől a népzene kutatással foglalkozott. Emellett érvelt, hogy a népzenevel kapcsolatos 20. századi nézetek nem kis részben a 19. századi nemzeti illúziók és mítoszok jegyeit viselik magukon. Vitatta a magyar népzene „rokonnépi” koncepcióját – Rajeczky Benjamin és Vargyas Lajos újabb munkáira hivatkozva a népzene európai kapcsolataira hívta fel a figyelmet: „Ezek az eredmények is jelzik, hogy népzene kutatásunkban sok megoldatlan kérdés érlelődik, s hogy népzeneink ’rokonnépi’ koncepciója mind szűkebbnek bizonyul. Bartók irányzata már a két háború között is a szomszédos népekkel, s a fejlődés általánosabb szálai-val egybekötő koncepciónak adott hangot” (31.). Megkérdőjelezte az újstílusú magyar népdalt a régi stílus „variánsaként”, „megfordításaként” értelmező történeti elméletet. Maróthy – jóval kisebb terjedelemben – a zeneszerzés kérdéseit is érintette. A Rákosi-korszak zeneszerzésének a zsdanovi esztétikai normatívákkal egybevágó népi-nemzeti stilisztikai hivatkozásában „a magyar zenei nacionalizmus harmadik, dekadens ágát” ismerte fel, de az újabb, modernista útkeresést is kritikusan szemlélte, mondván: „[...] a beszűkültebb nacionalizmus talajtalan kozmopolitizmussá változott, az archaizáló pentatóniától sok zeneszerző a talajtalan dodekafóniáig jutott el” (34.).

25 *MZ* 3/6. (1962), „Kodály Zoltán nyolcvan éves” alcímen.

Hozzáfűzi, hogy jelenlegi kritikusaink tulajdonképpen nagyon meg vannak ijedve. Tudniillik mindig baj van velük; vagy azért, hogy nincs véleményük, vagy azért, ha van.

A szerzők (kritikusok) sokirányú elfoglaltsága tekintetében a Magyar Zene késői születése igen sok kárt okozott – mondja.²⁶ A [Magyar] Tudományos Akadémia cikkei valóban általában saját keretükön belül jelennek meg. De ezeken kívül még rengeteg közlésre érdemes téma van. Ennek a lapnak egymagának kell sok olyan igényt kielégítenie, melyek különböző lapokba tartoznak. Például a zenepedagógia problémái, a zenetudomány elméleti kérdései, a Szövetség belső életének mozzanatai stb. – Mindezeket nem sokáig fogja tudni ellátni. Ezért egy másik lapot is létre kellene hozni, mely a gyakorlati élet problémáit tartalmazná, és elkülönülne a tudományos kérdések megvitatásától. – A bizottság újra-feltámasztásához hozzászólva elmondja, hogy öt másfél év alatt sikerült meggyőzni arról, hogy nincs szükség a bizottságra; nehéz másfél óra alatt meggyőzni az ellenkezőjéről. Mindazonáltal nem akar ünneprontó lenni. Ám legyen – mondja.

Határozat – Sárjai Tibor összefoglalja a tárgyalás eredményét:

1. A Magyar Zene szerkesztői sajnálják a szerkesztőbizottság össze nem hívása körül történeteket.

2. A bizottság tagjai újra elvállalják régebben betöltött szerepüket.

3. A bizottság rendszeresen fog ülésezni. Megbeszéli a lap egyéves tervét. Az egyes számok szerkesztésében is részt vesz. A bizottság összehívása a lap felelős szerkesztőjének, Lózszy Jánosnak feladata.

[...]

26 Ujjfalussy arra utalhat, hogy az 1958-ban alapított *Muzsika* című folyóirat, az először 1957 májusában megjelenő hetilap, a *Film Színház Muzsika*, illetve a napilapok ekkortájt megerősödő kulturális rovatai és más sajtóorgánumok „elszipkázták” a kritikusokat az 1960-ban induló *Magyar Zene* elől.

2. dokumentum

A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöki titkárságának ülése 1964. május 18. (Magyar Országos Levéltár, P 2146/70)

Jelen vannak: Farkas Ferenc, Mihály András, Sárjai Tibor, Szabolcsi Bence, Szabó Ferenc, Ujfalussy József, Barna Andrásné, Lózszy János, Tardos Béla, Breuer János

Napirend: A Magyar Zene szerkesztésének problémái

Sárjai Tibor felolvassa Székely Endrének az elnökséghez intézett levelét, melyben a szerzői estjéről megjelent Pernye-kritika ellen tesz panaszt.²⁷ Utána megemlíti a Szőke-féle cikkel kapcsolatos problémákat.²⁸

Szabolcsi Bence elmondja, hogy különböző panaszok érkeztek hozzá és felelőssé tették olyan cikkekért, melyekről nem tudott. A Székelyt támadó cikket sem olvasta. Nem folyik be a szerkesztésbe – mondja –, nincs módjában részt venni a lap irányításában. Ki akar válni a szerkesztőségéből. – Néhány elvi dolgot szeretne megemlíteni: a lapban sok jó cikk jelent meg. Viszont megjelenhetett az is, ami nem jó, mert nincsenek határozott szempontok a lap elvi irányításában. Azt javasolná, alakuljon át a szerkesztőbizottság aktívabb bizottsággá. Legyen minden szakmának képviselője, főleg a fiatalok közül, akik aládolgoznának a végső szerkesztőségi munkának. Átszervezést javasol. Panaszképpen mondja, hogy lett volna alkalom felnevelni egy generációt, amely a Magyar Zene ügyét továbbvitte volna. Népzenei problémák tekintetében bizonyos dilettantisztikus jóindulat káros irányba vitte a lapot. A népzene gyűjtésnek ma kettős veszélye van – mondja.²⁹ A kutatók egyik csoportja jól képzett, de nacionalista beállítottságú. A másik oldal a Szőke-féle végletes csoport, akik támadják ezt az irányzatot. Szőke jóindulatú, de fogyatékos képzettségű ember.³⁰ Ferde irányba vitte a kérdést; ezt ő maga is belátja. Nem szabad, hogy ez a lap így hanykolódjék. A szerkesztőségnek tudnia kell, milyen irányt képvisel. Újfajta szerkesztőgárda kell. Feltétlenül szükségesnek tartja – mondja – a saját kiválását; nem tud a lappal foglalkozni, és nem vállal érte felelősséget.

27 Székely Endre levele nem föllelhető. Pernye András zenekritikái, kortárs zenéről szóló írásai, tanulmányai és esszéi a *Magyar Zene* első két évtizedének egyik meghatározó színét jelentették. A kérdéses írást lásd P. A. [Pernye András]: „Láng István és Székely Endre szerzői estje”. *MZ* 5/1. (1964. február), 76–79. – Pernye megfogalmazása szerint „Székely Endre a jelenkor egyik igen gyakorta fellelhető művésztipusának megtestesítője. Őt kétségkívül 'korszerűnek' kell mondanunk mindenekelőtt a műveiből sugárzó igyekezet és félelem folytán: az előbbi arra irányul, hogy feltétlenül lépést tartson korunk folyvást új és új technikát produkáló zenei irányzataival, az utóbbi pedig abban az érzésben gyökerezik, hogy ez talán mégsem sikerül neki... Mindkét alapérzés szükségképpen bizonyosfajta görcsösséget eredményez, és rendkívüli módon megnehezíti, hogy Székely Endre valóban, a szó teljes és művészi értelmében elsajátítsa a modern technikát.”

28 Szőke: *A meggondolkoztató szlovák népzene kutatás*. – A Nyitrán született, Csehszlovákiából Magyarországra 1947-ben átköltözött Szőke ebben a cikkében négy 1960-ban megjelent szlovák tanulmány ismertetése kapcsán vetett fel általános népzene tudományi kérdéseket. Ennek során élesen bírálta Járdányi Pál *Magyar népdaltípusok* című, 1961-ben megjelent munkáját, illetve azt a tézist fejtegette, mely szerint a szlovák népzene kutatás általában magasabb fejlődési fokon áll a magyarnál.

29 Értsd: „a népzene gyűjtésre (népzene kutatásra) ma kettős veszély leselkedik”.

30 Szőke Péter autodidakta módon szerezte zenei és biológiai ismereteit.

Sárai Tibor megkérdezi, jól értette-e, hogy Szabolcsi nem olvasta a cikkeket. Szabolcsi: igen.

Ujfalussy József elmondja, hogy nem közvetlenül a Székely-probléma volt lemondásának kiváltója. Inkább a Szőke-féle cikk ijesztette meg. A lemondás személyes része ugyanaz, mint Szabolcsié – mondja. A cikkek nagy részét nem ismeri. Magára veszi a felelősség egy részét a megjelentekért, de éppen ezért ki kell jelentenie, nem alkalmas helyzeténél és elfoglaltságánál fogva a szerkesztőbizottsági teendők ellátására, ezért ismételten felmentését kéri. – Ezzel persze a dolog nincs elintézve – mondja. Amikor a lap megindult, tájékozódott, mi lesz a feladatköre. Nehezítette a helyzetet az, hogy a zenetudományi kötetek megszűntek;³¹ az eddig ott megjelent tanulmányoknak is a lapban kellett helyet adni. Azonkívül szövetségi élet, kritikák stb. mind idetartoznak. Nagyon sokféle téma ez. El kellene gondolkodni azon, mi álljon a folyóirat középpontjában. – A Szőke-cikkkel kapcsolatban megjegyzi, hogy egyetért a vélemények megjelentetésével. De ebben az esetben a nemzetközi érzékenység miatt nem nagyon lehet választ írni. Szőke ugyanis a szlovák népzene kutatók nacionalizmusát példamutatóként állítja szembe a magyar kutatók nacionalizmusával. – Helyénvaló elvben a vita, de tudnunk kell, hogy mi legyen a dramaturgiája. A végén jöjjön ki az a vélemény, amit akarunk.³²

Szabolcsi nem lenne ilyen liberális, és nem adna helyet meg nem felelő cikkeknek, vitáknak. A Zenei Lexikonban sem engedtek meg megjelenni olyasmit, amivel nem értettek egyet.³³ Ha van a lapnak célkitűzése, akkor ahhoz kell igazítani a témákat.

Szabó Ferenc elmondja, hogy az említett Zenei Lexikon-cikkeket akkoriban Szabolcsiék átírták ellenkező előjellel. Ez ma így nem megy. De ez a lap most egy postaláda. Nincs semmi tervszerűség, programszerűség. Nincs vezércikk, ami a programot adná. Például ez a lap a Magyar Zeneművészek Szövetsége lapja. Mégis – bizonyos korrekcióval – rendkívül bosszantó cikkek jelentek meg benne. A Kárpáti-cikkben Bartók és Schönberg egyenlőségjelet kap.³⁴ Ez nem lehet a lap programja, nem engedheti ilyen cikkek megjelenését. Mármint ha a tapasztalt emberek is (Szabolcsi, Ujfalussy) elhagyják a lapot, különféle klikkek kezére jut. Akkor inkább javasolja a lap megszűnését, mert nem tudnak olyat írni, amin tíz év múlva ne kellene pironkodni.

Mihály András nagyon furcsának tartja ezt a javaslatot. Ezek a vélemények és véleménykülönbségek a napi sajtóban és mindenütt megnyilatkoznak. Ha kihúz-

31 A *Zenetudományi Tanulmányok* című sorozatról van szó.

32 Szőke Péter cikke nyomában nem jelentek meg vitacikkek a *Magyar Zenében*.

33 Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. Budapest: Győző Andor Kiadása, 1930–31. A lexikon új, átdolgozott kiadása 1965-ben jelent meg a Zeneműkiadónál, Bartha Dénes és Tóth Margit szerkesztésében.

34 Kárpáti János: „Bartók és Schönberg” I–III., *MZ* 4/6. (1963. december), 563–585.; 5/1. (1964. február), 15–30.; 5/2. (1964. április), 130–142. – A tanulmány sorozat a *Bartók Béla vonósnygyesei* című kötet előzeteseként jelent meg (Budapest: Zeneműkiadó, 1967). A Zeneművészeti Főiskola igazgatója, Szabó Ferenc megjegyzései érzékeltetik, hogy Bartók zenéjét az európai modernizmus kontextusába helyezve, Bartók és Schönberg viszonyában a hatások kérdését elemezve Kárpáti erőteljesen szembe ment az 1955 körül kanonizálódó, kvázi hivatalos Bartók-képpel.

zák az utolsó lehetőséget, hogy ezek vita tárgyai lehessenek, akkor nem marad semmi más, mint egy csomó zenekritika tisztázás nélkül. Ez nem megoldás.

Maróthy János helyesli Mihály András szavait. Irodalmi területen van több lap – mondja –, amelyek vitáznak; a zenei életnek egyetlenegy súlyosabb lapja van: a Magyar Zene. Nem a vélemények elnyomása, hanem kicserélése útján kell megpróbálni a helyzet javítását. Szerinte szükséges a lap heterogeneitása is. Hogy miért nem alakult ki egészséges vita? – ez nem csak a szerkesztőség hibája. Szőke gondolatai megérdemlik a nyilvánosságot; Pernye kritikája úgyszintén. Viszont válaszolni kellene rá! Szőke szociológiai kérdésekhez nyúlt, ami eddig nem volt. A válasz – nyílt cikk – helyett lemondások és pusmogások következtek. Tessék vitatkozni vele! Ha nem válaszolnak, zsákutcába torkollik az ügy. Személyi dolgoktól mentes, egészséges, nyílt vitákat kell létrehozni.

Szabolcsival egyetért abban, hogy frissebb vérkeringést kell hozni a lap életébe. Viszont ezt igazságtalanság csak a szerkesztőségtől számonkérni, hiszen az írógárda túlnyomó többsége Szabolcsi Bence zenetudományi tanszakáról került ki. – Haladást csak a meglevő anyag alapján lehet kívánni. Attól fél, hogy ha bővítenék a bizottságot, még dezorganizáltabb lenne. Legjárhatóbb útnak azt tartja, hogy a jelenlegi bizottság legyen aktív. Ők azok az emberek, akik képesek hitelt adni a lapnak, hogy érdemes legyen fenntartani.

Lózszy János elmondja, hogy amikor átvette a lapot, igyekezett a kultúrpolitikai irányelvek szerint dolgozni. Helyet adni a vitáknak, melyek nem tartalmazznak elenséges tendenciákat.³⁵ A valóságban azonban e helyett névtelen levelek, telefonok stb. helyettesítették a vitát. Elindult például a lapban a nacionalizmus-vita. Kudarcba fulladt. Szerették volna legalább a hozzászólásokat leköszölni. Nem lehetett, mert a magnóról letörölték a vitát. (Tardos felháborodik rajta.)³⁶ Sajnálja – mondja, hogy a Szőke-féle ügy megint előkerült, emiatt egy évig nem ült össze a szerkesztőbizottság. A második cikket a bizottság minden tagja olvasta – illetve volt, aki nem akarta elolvasni. – Nem tudta, hogy a vádlottak padján fog ülni – mondja – akkor jobban felszerelte volna magát. A lapszerkesztésben furcsa helyzet alakult ki; csak üzenetek útján érintkezhetett a bizottság tagjaival. Megjegyzi továbbá, hogy a szerkesztőbizottságtól számos olyan cikket kapott a lap – kötelező erővel –, amely aligha érdemelt nyilvánosságot. – Ami a lap szerkesztését illeti, nehéz olyasmit csinálni, ami mindenkinek jó, de mi kértük és kérjük, szóljanak hozzá. Nem szóltak. Komolyabb ügyben, ami miatt lemondás van, soha nem alakult ki vita.

Breuer elmondja, hogy a lapnak két része van: tanulmányok, melyeket mindig elküldtek a bizottságnak; és kritika, melyet nem lehet technikailag vitára bocsátani, mert ha elhúzódik a lap megjelenése, elveszti aktualitását.

A Szőke-cikkről Szabolcsit megkérdeztük, azt mondta, jelenjék meg.

35 Lózszy itt a Magyar Szocialista Munkáspárt 1958. július 25-i művelődéspolitikai irányelveire hivatkozik, melyek a Központi Bizottság határozataként jelentek meg. Szövegéből hosszan idéz Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 336–345.

36 Lásd az 1. dokumentumhoz fűzött megjegyzéseket.

Lózsy megkérdezi, milyen csoportokat lát Szabolcsi, melyeknek a lap helyt adott?

Szabolcsi helyesnek tartja, hogy két csoport van, de kellett volna egy harmadik, mely igazságot tegyen. Tudtak a Szőke-cikkről és mégsem szóltak hozzá. A lapnak fel kellett volna nevelnie egy új generációt.

Breuer megjegyzi: éppen a lapnak kellett volna egy olyan harmadik nézetet létrehozni, ami a magyar népzene kutatásban nincs meg?

Ujfalussy megerősíti azt a nézetet, hogy a lap dezorganizáltsága és vitanélkülisége megvan a zenei életben is. De ezen – és éppen a lap segítségével – segíteni kellene. A Székely-cikkkel kapcsolatban elmondja, hogy nem az elvi részt kifogásolta, hanem a dolog személyes természetét.

Mi a lap alapításának célja? – teszi fel a kérdést Tardos Béla. Szerinte zenetudományi tanulmányok megjelentetése. Azt szerették volna elérni, hogy legyen egy fórum, ahol megnyilatkozhat minden. Persze antiszocialista nézetek nem; de bizonyos fajta megvizsgáláson túl előzetes cenzúrát nem vezettek be. Ajánlja, hogy ezt a kérdést a zenetudományi szakosztály vitassa meg. – A lapnak színvonalasnak kell lennie. Szabolcsi, Ujfalussy garancia volt erre. – Mindannyian nagyon jól tudjuk, hol áll a népzene kutatás – mondja. De csinálni kell. Ezért neveljünk embereket, ne lépjünk mindjárt a nyakukra (Szőke).

Székelynek szerinte el kell viselnie a kritikát. Wagner is elviselte. Tardos a maga részéről nagyon kéri Ujfalussyt és Szabolcsit, csinálják tovább a szerkesztőségi munkát. Ha megszüntetik a lapot – reméli, hogy Szabónak ez egy meggondolatlan javaslata volt – teljesen levegő nélkül maradnak. Az egész magyar kulturális élet (film, irodalom stb.) kezd vitorlanélkülivé válni. – Ezért próbáljunk meg kölcsönös türelemmel nevelni és 2-3 év alatt egy igazán jó lapot kialakítani.

Szabolcsi Tardos kérésére megismétli, hogy nem tudja vállalni a feladatot. Az ideológiai irányításhoz ott van Maróthy. Kell még a zenetörténeti részhez és a népzene kutatáshoz is valaki. Akkor fog menni.

Barnáné elmondja, hogy évek óta folyik a lap ellen és mellett a vita. Itt most mindössze két eseményt ragadtak ki. Ez nem az egész lap! Attól még lehet sok pozitívum, hogy ezek nem tetszettek. – Ez a Szövetség lapja, nem a zenetudományé. Sokkal szélesebb annál. Az útmutatásnak tehát nagyon sokoldalúnak kell lennie. Nem ért egyet Szabó javaslatával. Ez az egyetlen ilyen jellegű lap. Örülni kell, hogy van. Nehéz ezt csinálni. Több szeretetet és türelmet kellene irányában tanúsítani. Nem az a baj, hogy van vita, hanem hogy nincs. Máshol rossz viták vannak. Itt közömbösség. Pedig a lap arra hivatott, hogy helyt adjon a vitáknak. Munkatársakat pedig igenis lehet és kell nevelni. Ez a türelmetlenség viszont még nem indokolt. Meg kellene bízni egyes fiatal zenetörténészeket bizonyos témákkal, például egy-egy zeneszerzői út megrajzolásával. Akkor is, ha vannak ilyen névtelen levelek. – A Szövetség természetesen a zenetudomány tere is. Fiatalokat kellene biztatni, mondják el véleményüket napjaink zenetudományáról. Elemezni fiatal és beérkezett előadók, továbbá a rádió, a televízió stb. munkáját. Foglalkozni a könnyűzenével. Nem szűkülhet le a tematika rendkívül kevés embert érdeklő dolgokra. Élővé kell tenni. Sikerült elérni azt, hogy létezik a lap, kap támogatást az ál-

lamtól – folytatni kell. A jelenlegi szerkesztőbizottságot a Minisztérium vezetősége nevezte ki, a lemondás-problémáról tájékoztatni kell – mondja befejezésül.

Ebben a tekintetben tehát most nem hoz a titkárság döntést. Megállapodnak azonban, hogy a szerkesztőség egyéves munkatervet készít – persze nem merevet; továbbá, hogy a Szövetség sajtó lapjának tekinti a Magyar Zenét és a titkárság fél-évenként megtárgyalja a lap féléves munkatervét.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF MAGYAR ZENE, A HUNGARIAN JOURNAL OF MUSICOLOGY (1960–)

Based on archival sources and oral history, my paper provides an overall survey of the history of *Magyar Zene* ("Hungarian Music") from its foundation until 2009. I examine the cultural political conditions under which the journal was founded. The revolution of 1956 was followed by bloody repression and the restoration of the state socialist political system, however, some distinctive changes were implemented to the earlier Stalinist practices. In terms of cultural politics, the political authorities recognized the *raison d'être* of "non-socialist" trends, as long as they were "not ideologically hostile". A semi-pluralist structure of the public sphere was provided by newly established journals and newspapers. The members of the editorial board of *Magyar Zene*, namely musicologists János Maróthy, Bence Szabolcsi, and József Ujfalussy were appointed by the Ministry of Cultural Affairs, while the journal was affiliated with the Hungarian Musicians' Union and also the Zeneműkiadó Vállalat (a publisher of printed music and music books). The academic profile of the journal was blurred by ambitions epitomizing a music magazine. Both the scholarly and the political aspects of the debates over *Magyar Zene* in the 1960s are discussed in detail and illustrated by previously unpublished archival documents. The position of scholarly publications in the journal was strengthened by János Breuer who was appointed editor-in-chief in 1970. After the political change around 1990 the market and funding of journals were dramatically transformed, and that resulted in severe challenges to *Magyar Zene*. *Magyar Zene*, which has been affiliated with the Hungarian Musicological Society since 1998, turned into a brand of a firm and decent academic journal under the editorial era of András Székely (1999–2009).

Lóránt Péteri is a lecturer at the Liszt Academy of Music, Budapest. He received his PhD from the University of Bristol (UK) in 2008. The title of his thesis is "The Scherzo of Mahler's Second Symphony: A Study of Genre". Among his latest contributions are the studies "God and Revolution: Rewriting the Absolute: Bence Szabolcsi and the Discourse of Hungarian Musical Life". In: Blazekovic Z.– Dobbs Mackenzie B. (ed.): *Music's Intellectual History* (New York: RILM, 2009); and "Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony", *Studia Musicologica* 50 (2009), 3-4.

Malina János

EGY 18. SZÁZAD VÉGI MAGYARORSZÁGI KULTURÁLIS NAGYBERUHÁZÁS PÉNZÜGYI ÖSSZESÍTÉSE

Az itt közreadott, „Summarischer Eventual Extract” (SEE) elnevezésű irat az Eszterházián 1779 november közepén leégett operaház helyén – a decemberi alapkövetélt követően – 1780 és 1781 folyamán felépített második operaház (a helyi szóhasználatban „neues Theater” vagy „Comedie-Haus”) beruházásának pénzügyi összefoglalása. Lelőhelye: Fraknó (Forchtenstein, Ausztria), Vár, Esterházy-levéltár (Esterházyisches Privatarhiv Forchtenstein); ezen belül a *Süttör missiles* elnevezésű fond 16. fasciculusa. A jelzet nélküli dokumentum egyetlen papírlap két oldalát foglalja el; igazi jelentőségét az előoldalon található összefoglaló táblázat adja. Ez a táblázat a jelen forrásközlés közelebbi témája, ennek közlöm a faksimiléjét, átírását és az átírás magyar fordítását. A szóban forgó iratot tudomásom szerint eddig sem a Haydn-irodalom, sem az Eszterházával foglalkozó művészettörténeti irodalom nem említette.¹

A dokumentum dátuma: 1781. május 8.; a benne hivatkozott utolsó pénzügyi kalkuláció (ez történetesen az oldalkulisszákon² végzett lakatosmunkákra vonatkozik; lásd alább) dátuma 1781. május 4. Látjuk tehát, hogy – jöllehet a színházat eredetileg előző ősszel tervezték felavatni, s 1781. február 25-én (a *La fedelta premiata* rég várt bemutatójával) ténylegesen használatba is vették – az épület és felszerelése még hónapokkal később sem volt egészen készen.

1 Különleges köszönettel tartozom Dávid Ferenc művészettörténésznek azért, mert figyelmemet általában a fraknói forrásanyagra, és konkrétan – számos más irattal egyetemben – erre a dokumentumra irányította, s mert mindezekon túl a jelen közlemény szövegét is volt szíves átnézni, több ponton javítani és kiegészíteni. Fraknói kutatásaim során rengeteget tanultam mind tőle, mind pedig Fatsar Kristóf tájépitésztről, a Budapesti Corvinus Egyetem kertépítészeti tanszékének vezetőjétől, aki Eszterháza kertjének és parkjának történetét kutatja. A hercegi udvari adminisztrációra vonatkozóan l. még jelen szerző Dávid Ferencsel, Carsten Junggal és Edward McCue-val közösen írt, „Haydn operaháza. A második eszterházi operaszínpad az új levéltári kutatások tükrében” című cikkét a *BUKSZ* 2010. évi téli számában.

2 Mint minden korabeli operaszínpad, a két eszterházi operaszínpad, sőt a marionett-színházé is, barokk típusú perspektivikus kulisszaszínpad volt. Ennek lényege, hogy az egyes színek háttérül szolgáló látképeket mintegy szeletekre hasítva, a háttérfüggönyre és – a távolság illúzióját erősítendő – tölcselesen szűkülő keretet alkotó oldalkulissza- és (felülről belógó) szuffitta-sorra rávetítve jelenítették meg, oly módon, hogy az említett elemek felhúzásával, illetve oldalirányba való kigördítésével, majd

A SEE Michael Stöger hercegi udvari mérnöknek, az új operaház (egyik) tervezőjének az 1780 körüli évek gazdasági adminisztrációjában lépten-nyomon előbukkanó, lendületes és világos kézírását őrzi. A hátoldálnak az összefoglaló táblázat folytatását képező, *custosszal* is hozzákötött szövege³ egyrészt tisztázza, hogy a dokumentum a március végéig megtörtént, tehát I. negyedévbeli kifizetéseket tekintint adminisztratív szempontból múltbelieknek, a többi költséget pedig felbontja az április 1-jén kezdődő és éppen folyó II. negyedévben esedékesekre és még későbbiekre; továbbá számításba veszi a különböző okokból elkülöníthető formában meg nem jelenő költségeket, amelyeknek összegét hozzávetőlegesen 24 596 gulden 8 ½ krajcárra becsüli, így módon 84 000 guldenes végösszegre jutva a beruházás teljes költsége tekintetében.

A legelső számoszlop legelső sorában található összeg nyilvánvalóan hibás: az első két számjegy felcserélődött. Ennek kijavítása után azonban a táblázat konzisztens: átíráskor az összeadásokat mind vízszintesen, mind függőlegesen ellenőriztem, s azok krajcárra, illetve negyed krajcárra pontosak.

A dokumentumhoz csupán a legszükségesebb magyarázatokat szeretném hozzáfűzni.

új elemek leengedésével, illetve begördítésével a színpadképeket igen látványos módon, néhány másodperc alatt át lehet alakítani. A parányi gödöllői kastélyszínház elhibázott és abszurd színpad-„rekonstrukciója” nemigen adhat fogalmat a kulisszaszínpadnak a mai nézőt is ámulatba ejtő lehetőségeiről; annál inkább a távolabbi környékünkön található Český Krumlov-i kastélyszínház mintaszerűen rekonstruált, eredeti díszletei és színpadi gépezetei. A kulisszaszínpadról kitűnő általános ismertetést tartalmaz Loszmann Dávid *Magyarországi barokk kastélyszínházak* című dolgozata (http://arch.et.bme.hu/korabbi_folyam/27/27loszman.html); az eszterházi színpadokra vonatkozó adatai azonban nem megbízhatóak, pl. az ott közölt, ismert 18. századi kép – állításával ellentétben – nem Eszterháza színpadát ábrázolja.

3 Obwohlen von baaren Auslaagen bis ultimam Martij 1781.

dermahlen nur in Vorschein seind.....	48240 fl 49 ¾.
Und in gegenwärtig 2 ^{ten} Quarthall noch vorkommen werden.....	1011 " 51. ¼.
Darüber aber auch noch in einzeln vorkommen, und nebst Erübrigung auch auf herrschaftl ^{ic} Benutzung verfällig werden wird	10151 " 28 ½

Zusammen also 59404 " 9 ½

Wovon aber hinweg fallet, was über die Fürstl^{ic} Commission

bezahlet, und wider eingehen wird — " 18.

Solchemnach bestünde der eigentlich bekannte Ertrag von..... 59403 " 51 ½

Wann hingegen in Anbetracht des Unterhalts der Bau Officianten,
dann Materialien, als Ziegel, Kalch, Holtz, Stein etc. welches zum Theil
aus hiesigen Vorrath genohmen, meistens aber von Fürstl^{ic} Herrschaften
herbey geliferet worden, wie auch die Stall Fuhren sowohl von Wienn,
als bey dem Bau, gleichwie Mayrzüge, dann die grosse Menge Fuß und Fuhren
Robathen allenthalben in Geldt angeschlagen würden, welches aber wegen
unbekannten Werth ebenso wenig just zu bestimmen ist, als wie noch
andere neben-Auslaagen unwissend seynd, so dürfften hierauf leichtlich
berechnet werden können

24596 " 8 ½

Und folglich die ganze Beköstigung sich belaufen auf..... 84000 fl —

The image shows a handwritten ledger or account book. The table is oriented vertically on the page. The leftmost column contains handwritten text, likely descriptions of transactions or items. The subsequent columns contain numbers, possibly representing amounts or quantities. The table is divided into several sections by horizontal lines. The handwriting is in cursive, typical of the 18th or 19th century. The overall appearance is that of an old, well-used document.

A táblázat baloldali oszlopa a hercegi építési bizottság operaházra vonatkozó döntéseinek sorszámát tartalmazza, az 1780-as és 1781-es döntéseket az „et” (a fordításban: „illetve”) szóval választva el egymástól. Ezek azonban egyébként is könnyen elkülöníthetők, mert a 75-ös döntéstől eltekintve az 1780-as sorszámok három-, a következő évből származók pedig kétjegyűek (az 1781-es 75-ös sorszámu döntés nem a színházzal volt kapcsolatos). E döntések jó része két változatban is fennmaradt. 1779 végétől ugyanis az egyes feladatokra, beszerzésekre vonatko-

Nunerus von Hochfürstlichen Commissions.	Benützlichen.	Auf baare Auslagen			Vorläufige Ertragnis der Herrschaft Benützung			Hierauf ist bereits bezahlt worden			Summa	Mithn waren auch berechtigt und zwar			Commissions werden die Fürstl ^{en} Rechnungs Ausweisen										
		In Commissionsante			Über die auf (?) sonstigt Rescotes (?)			und so auch zu Wienn besonders				von der Bau Cassa aber				Was demselben wirtlich in Anforderung steht	Und solchemnach noch verkommen oder zum auf Herschtl ^{en} (=Herschtl ^{iche}) Benützung verfällt wird (?)								
		~ ½	Zu Wienn	Und in den 1/2 ^{ten} Quartals Extract	-	-	-	von S ^r Durchl dem Fürsten selbst	-	-		-	4887	42%				4887	42%	20%	183	57½			
75. 157. 184. 186. 211. 220. 263. 294. 318. et 16. 37. 46. 91.	Mauer Arbeit zinneimms, und ordnary Tagwerk.	5328	-	-	-	-	-	5328	½	-	-	-	4887	42%	4887	42%	20%	183	57½	von 1 bis 22.					
106. 148. 160. 189. 222. 263. 264. 289. 293.	Steinmetz Arbeit.	2853	24	250	-	-	-	3203	24	2500	-	250	-	441	6	3191	6	-	12	18	19. et 21.				
181. 228. 254. 260.	Zugficker samt Dach Anstreichen	306	-	-	-	-	-	306	18	-	-	-	-	261	4	261	4	-	45	14	8. 9. 11. 14. 15.				
169. 214. 226. 233. 317. 319. et 20. 64. 79. 93.	Tischler Arbeit indus. Wiener Bildhauer und Schlosser Arbeit pr 14811 26 x	9199	16	4274	-	-	-	13474	15	12074	-	-	-	1301	45	13375	45	98	-	-	22.				
183. 189. 245. 261. 267. 291. 324. et 16. 46. 66. 91. 96.	Schlosser d.	2614	16½	99	-	173	58	-	2887	14½	1000	-	99	-	718	2½	1817	2½	527	46	542	26	-	-	12. 18. et 22.
138. 172. 204. 212. 230. 308. 237. 238. 258. 270. 283. 284. 304. 321. et 7. 14. 25. anstreichen.	Glaser d ^r .	229	52	58	-	-	-	287	52	-	-	-	58	-	184	30	242	30	-	-	45	22	-	-	18. 22.
229. 276. et 59. 77.	Mehrer Gähllen, nabel Firben Unkosten zum malhen, und anstreichen.	990	36	-	-	-	-	990	36	-	-	-	-	-	975	33½	975	33½	-	-	15	2½	-	-	1. bis 4. 6. 10. 12. 22
137. 179. et 62. 80.	Vergolter Arbeit	8841	-	1110	-	-	-	9951	-	8600	-	1110	-	241	-	9951	-	-	-	-	-	-	-	-	22.
258. et 49. 59.	Bildhauer	612	45	-	-	-	-	612	45	-	-	-	-	500	-	500	-	112	45	-	-	-	-	-	9. et 22.
216. 271.	Drecker	36	10	-	-	11	14	-	47	24	-	-	-	-	24	8	24	8	23	16	-	-	-	-	18. et 22.
59.	Stokadorr	5337	26½	-	-	-	-	5337	26½	-	-	-	-	-	-	5337	26½	-	-	-	-	-	-	-	-
161. 203.	Spiegelmacher	286	18	2368	-	-	-	2654	18	-	-	2368	-	286	18	2654	18	-	-	-	-	-	-	-	-
127. 299. et 58.	Sailer	98	58	-	-	207	22	-	306	20	-	-	-	306	38	306	38	-	-	-	-	-	-	-	18
318.	Klampferr	147	14	18	-	21	-	-	186	14	-	-	18	-	132	30	150	30	3	14	32	30	-	-	12. 21.
117. 145. 152. 157. 181. 183. 194. 186. 197. 198. 200. 201. 202. 293. 294. 298. 315. et 16. 22. 24. 36. 59.	Wiener Kaufmanns Waaren zur Tapezier Arbeit	-	-	519	-	-	-	519	-	-	-	-	519	-	-	519	-	-	-	-	-	-	-	-	-
138. 143. 194. 203. 242. 262. et 1. 15. 55 86. 96.	Wiener Zeug Schmidt	-	-	26	-	-	-	26	-	-	-	-	26	-	-	26	-	-	-	-	-	-	-	-	-
271. 276. 280.	Haffner	36	18	146	-	-	-	182	18	-	-	-	146	-	35	30	161	30	-	-	-	48	-	-	18. 21.
117. 145. 152. 157. 181. 183. 194. 186. 197. 198. 200. 201. 202. 293. 294. 298. 315. et 16. 22. 24. 36. 59.	Stokadorr und Vergolter Tagelöhner	59	57	-	-	-	-	59	57	-	-	-	-	59	57	59	57	-	-	-	-	-	-	-	12. 13. 15. 16. 18. 19. 20. 22.
138. 143. 194. 203. 242. 262. et 1. 15. 55 86. 96.	Materialien, und Recyvalien, nebst einigen Transport Führen	4087	51	-	-	-	-	7079	39	11167	30	-	-	2300	31½	2300	31½	-	-	-	8866	58½	-	-	1 bis 14. et 22.
34041 [recte 43041]	Für Decorationen, und sonstige Auslagen	1875	59	-	-	-	-	1875	59	-	-	-	-	1479	7	1479	7	-	-	-	396	52	-	-	12. bis 22.
Summa	Summa	34041 [recte 43041]	39½	8868	59	413	34	7079	39	59403	51½	28511	26½	4594	-	14135	23½	48240	49½	1011	51½	10151	28½	-	18

zó előzetes költségbecsléseket a hercegi bizottság (Miklós herceg által aláírt) jóváhagyása után százoldalas füzetekbe, az ún. *Secretariats-Protocollo*kba másolták, amelyek az egész építési időszakról hiánytalanul fennmaradtak. Az eredeti, a herceg által aláírt és záró rendelkezéseivel ellátott költségvetéseket – vagy *Überschlag*okat, a mi fordításunkban komissiókat – viszont külön összegyűjtötték az ún. *Eszterházer Bau-Cassa* (BC), a „Fényes” Miklós által 1763-ban a süttöri munkálatok közvetlen finanszírozására létrehozott elszámolási és kifizetőhely évenként kötegelt és ugyancsak fennmaradt dokumentumai között. Az *Überschlag*ok, különálló lapok lévén, már nem őrződtek meg hiánytalanul, ám a SEE baloldali oszlopa így is biztos fogódzót és hallatlan könnyebbséget jelent az építkezés történetének kutatója számára.

Néhány döntés már 1779-ben megszületett, ezek még nem szerepelnek a *Secretariats-Protocollo*kban; ezeket a táblázat „és a IV. negyedévi kivonatban” megjelölésű oszlopa összesíti.

A " jel az egész táblázatban az üres rubrikát tölti ki, tehát *nem* a fölötte álló információ megismétlését helyettesítő „macskaköröm”.

A bécsi határozmányok alapján elvégzett, a táblázatban külön oszlopot alkotó munkák háttéréről egyelőre semmit sem tudunk; ennél fogva ezekről költségvetések sem állnak rendelkezésre. Feltűnően magas arányban (46%) szerepelnek itt az asztalosmunkák az összes asztalosmunkához képest. Más iratokból is tudjuk, hogy Augustin Haunold bécsi cs. udvari és Esterházy hercegi asztalos és nagyvállalkozó különleges kapcsolatban állt a hercegi udvarral, és nem mindig a szokásos csatornákon keresztül honorálták. Mivel az asztalosmunkákat gyakorlatilag kizárólag ő vagy alkalmazottai végezték, valószínűleg itt kereshetjük annak magyarázatát, hogy a – színpad alatti és színpad feletti – színpadi gépezetekről (amelyek úgyszólván kizárólag faserkezetekből és kötelekből álltak) szinte semmit nem tudunk meg a most tárgyalt pénzügyi dokumentumokból és az őket kiegészítő számlaanyagból. Amit mégis tudunk (például az oldalkulisszákat hordozó és mozgó kocsik számát), az túlnyomórészt a faserkezet elemeire szerelt vasalkatrészek lakatosmunkáira vonatkozó dokumentumokból derül ki.

Egyelőre azt sem érthető világosan, mint jelent pontosan, hogy a munkákat részben „személyesen” a herceg fizette ki, illetve hogy miért volt erre szükség; s hogy a „különösen Bécsben” eszközölt kifizetések ugyancsak a herceghez köthetők-e.

Végül nem világos az sem, hogy az adott években tematikus kötegekbe, úgynevezett *rubrikák*ba sorolt, és a *Bau-Cassá*ban túlnyomórészt ugyancsak megőrzött számlaanyagnak miféle – úgy fest: mindkét év dokumentumait összefogó – csoportosítására vonatkoznak a jobboldali oszlopban feltüntetett sorszámok. Erre a kérdésre is a további kutatásnak kell választ adnia.

Mai szemmel nézve a táblázat legkülönösebb része a túllépéseket tartalmazó oszlop. Voltaképp nincsenek is túllépések, hiszen szinte a teljes oszlop üres, csupán a kötélverők sorában szerénykedik egy 18 krajcáros összeg. (Ez azért nagyságrendileg több pénz Móricz Zsigmond hét krajcárjánál, hiszen egy gulden értéke sokezer, esetleg tízezer mai forintnak feleltethető meg, a krajcár pedig, ne feled-

jük, a gulden hatvanad-, nem pedig századrésze volt; 18 krajcár tehát 0,3 gulden. Sok Magyar Zenét azonban nem lehetett volna venni ebből az összegből.) A hátoldal szövege pedig arra látszik utalni, hogy ez sem igazi költségtúllépés, hanem inkább – visszakövetelhető – *túlfizetés* volt. Mindenesetre a költségvetési fegyelemnek ez a mai világban elképzelhetetlenül magas foka, az adó fogalmának tökéletes hiányával egyetemben, valamilyen sohasem volt álom- vagy mesevilág – *Feenreich* – képzetét kelti bennünk.

A szerző végezetül őszinte köszönetét fejezi ki Dr. Gottfried Holzschuhnak, a fraknoi levéltár vezetőjének készséges és sokoldalú segítségéért és felbecsülhetetlen értékű tanácsaiért.

ABSTRACT

JÁNOS MALINA

FINANCIAL SUMMARY OF A MAJOR CULTURAL INVESTMENT IN 18TH-CENTURY HUNGARY

In mid-November 1779, the opera house of Prince Nicholas Esterházy “The Magnificent” burnt down at Eszterháza (now part of the town of Fertőd in Western Hungary). The construction of a new, “second” opera house started in the following month, and did not reach its completion before some time in mid-1781, although the first premiere took place as early as February 1781.

An exciting document, the financial summary of the construction, prepared by the court administration in May 1781, came to light recently in the Forchtenstein (Burgenland, Austria) archives of the princely Esterházy family (now Esterházsches Privatarchiv Forchtenstein). The document is written on both pages of a single sheet.

Its most important part is a table which, among other things, tells us about the numbers (easily identifiable for the researcher of the archives) of the nearly one hundred decisions connected with the construction; enlists the craftsmen that had carried out the work, from masons, locksmiths and cabinet-maker to stone-cutters, painters, mirror makers, plasterers and gilders etc.; and, finally, sums up for us the entire expenditure itself. Accordingly, the sum-total reached 59,403 Gulden and 51 Kreutzer. The back page of the document explains that the actual value is higher, an estimated sum of 84,000 Gulden because of various extra expenses. This document, hitherto not known to Haydn research, offers an extremely valuable tool, a genuine instruction for use, to the scholar of the hundreds of financial documents in the Forchtenstein archives, which contain a huge amount of fascinating details (like dimensions, materials or amounts) concerning the building and the stage machinery of Haydn’s second opera house.

János Malina was born in Budapest in 1948. He studied mathematics at the Budapest University of Sciences and musicology at the Liszt Academy. His wide-ranging activities include editing of music, performing of Baroque music with his own group Affetti Musicali, doing music journalism and organising festivals. János Malina has been the president of the Hungarian Haydn society since 1996. For the last 15 years he has concentrated on the question of Haydn, Eszterháza and the Eszterháza opera house. He is the artistic director of the “Haydn at Eszterháza” festival, he was the vice-president of the Réseau Européen de Musique Ancienne (REMA) between 2008 and 2010, he founded the International Opera Foundation Eszterháza (IOFE) in 2006, and, with colleagues from IOFE, in 2009 he started researching into the archival documents connected with the stage machinery and decorations of the second Eszterháza opera house, the first results of which generated a lively interest among the international Haydn scene.

RECENZIO

Ittzés Mihály

HIÁNYPÓTLÓ KOTTÁK

Veress Sándor: Kórusművek I–II.

Közreadja: Berlász Melinda

Budapest: Editio Musica, 2007, 2010

Az Editio Musica Budapest régi adósságot törlesztett, amikor Berlász Melinda gondos szerkesztésében és közreadásában megjelentette a Kolozsvárról indult, Budapesten pályát kezdő, majd a svájci Bernben révbe ért jeles zeneszerzőnek, Veress Sándornak (1907–1992), a Bartók és Kodály utáni generáció kiemelkedő alakjának egynemű kari, majd vegyes kari műveit. A sok szép, értékes, életteli (tehát nem csak zenetörténeti érdekességet, múzeumi tárgyat jelentő) énekelnivaló megérdemelné, hogy szélesebb körben gyarapítsa a repertoárt, a gyermekkaroktól a felnőtt műkedvelő és hivatásos együttesekig, hozzájárulva a szerző még mindig meg nem történt jelképes, művek előadásában testet öltő hazatéréséhez. Ez a hazatérés, pontosabban visszafogadás elszórtan jelentkező előzmények után, a Veress Sándor 75. születésnapja alkalmából megjelent tanulmánykötettel kezdődött,¹ majd a rendszerváltást követően vált határozottabbá, de még így is igencsak ritkán hangzanak fel Veress-művek hangversenyeken vagy a rádió műsorában, s a hanglemezkidóknak is vannak adósságaik.

Moldvától a Bakonyon át Llangollenig, sőt egy felkérés és ajánlás révén Ausztráliáig terjed a kétkötetnyi mű inspirációs köre. A közreadó mindkét kötetben alapos, tanulmányértékű bevezetőben tájékoztat a kórusműveknek az életműben és az 1930–40-es évek hazai kóruséletben elfoglalt helyéről. Utal a szórványosnak mondható későbbi előadásokra, illetve az 1960-as években keletkezett két nagyszabású vegyes kari mű (*Óda Európához* és *Songs of the Seasons*) magyarországi bemutatóira is. Mindez persze csak azt mutatja, hogy Veress alkotásai mennyire nem váltak – sajnos! – a kórusrepertoár részévé. A bevezetők számot adnak a forrásokról, a közreadás alapelveiről is, ezenfelül kritikai kiadáshoz méltó jegyzetanyag egészíti ki a köteteket. Bár a művek döntő többsége magyar nyelvű, sőt magyar népdalokon alapul, a szerző nemzetközi rangjára való tekintettel mégis indokolt volt a bevezetőket német és angol nyelven is közölni. A népdalművek esetében a dalok származási helyéről sok esetben már maga a cím tájékoztat, s ebből látszik, hogy Veress a magyar nyelvterület több vidékéről talált feldolgozásra érdemes anyagot. Az első

1 Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: *Veress Sándor*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

hely persze a zeneszerző saját moldvai gyűjtését illeti. Legismertebbnek is a moldvai gyűjtésből gyermekkarra feldolgozott népdalok egy részét vélem. A férfikarok között akad baranyai (Püspökbogád) és rábaközi, a vegyes karok között pedig jánoshidai (Szolnok megye) és bakonyi (Dudar) népdalok feldolgozása is. A gyűjtők személyéről a kiadvány a művek élén tájékoztat, a végükön pedig többnyire megtalálhatjuk a keletkezés idejét is.

Általánosságban szólva még elmondhatjuk, hogy a művek jó részén meglát-szik, hogy Veress Sándor, mestereihez hasonlóan, sokoldalú, soktevékenységű személyiség volt. A feldolgozott népdalok egy részét maga gyűjtötte, és számos darab esetében nyilvánvaló a pedagógiai cél, a népművelői szándék is. Ebből is látszik, hogy Veress – nemzedéktársainak nagyobb részéhez hasonlóan – teljesen magáévá tette Kodály zenei művelődési koncepcióját.

A zongorista-zeneszerző szinte egész életében személyes kapcsolatban volt az énekkari mozgalommal. Néhány darabja már Kerényi György zenetörténeti jelentőségű, 1929-es győri gyermekkar kóruskiadványában szerepelt, s attól kezdve emigrációjáig jelen volt a hazai énekkarok műsorában. Hogy a hazai talajból kiszakadva sem lett hűtlen a kórusokhoz, azt elsősorban nem az emigrációban írott kis-számú énekkari kompozíció mutatja, hanem az, hogy Veress Sándor hosszú időn keresztül visszatérő tagja volt a walesi Llangollenben rendezett nemzetközi verse-nyek zsűrijének. E kapcsolatnak köszönhető a kötelező versenydarabnak készült, a Kodály feldolgozása révén közismert *Én elmentem a vásárba* kezdetű vidám erdélyi népdalon alapuló, variált strofikus, zongorakíséretes kompozíció 1950-ből – angol nyelven! Jelen kiadás persze az eredeti magyar szöveget is visszahelyezi jogaiba. (Itt jegyezzük meg, hogy a magyar szövegű darabok német és angol fordítása a függelékben található.)

Már a kis gyermekkarokban feltűnik, hogy a zenei „alapanyag” egyszerűsége a feldolgozás változatosságával (homofónia és polifónia), olykor érdekes ritmikai-metrikai megoldásokkal párosul. A feldolgozott népdalok között viszonylag sok az aszimmetrikus lüktetésű vagy változó ütemű, a kis kétszólamú *Betlehemi kántá-ló* pedig a polifonikus szerkesztés sajátos megoldását mutatja: a zeneszerző a melodikus-imitációs szólamok önállóságát azzal valósítja meg, hogy nem szorítja be őket egy közös ütembe, hanem az ütemvonalak a hozzáadott szólamok saját hang-súlyrendjének megfelelően vannak jelölve (ráadásul váltakozó 2/4–3/4 lüktetés-sel). (Nem túl gyakran, de más 20. századi szerzőknél is találhatunk hasonló eljá-rást kórusművekben.) Ez nem kis fejtörést okozhat olykor a karvezetőnek, ho-gyan is vezényeljen; a karénekesek számára azonban világosabbá teszi szólamuk hangsúlyrendjét, a frazeálást, végső soron zenei „tennivalójukat”. A másik jel-lemző megoldás, amikor az ütemvonalak ugyan minden szólamban a fődallam-hoz igazodnak, de a hozzáadott szólam(ok) mintegy ütemszinkópaként jelent-keznek a torlasztott imitációban (például a *Bogár-lakodalom* című gyermekkar coda funkciójú 5. versszakában egyszerű 2/4-es metrumban). Másutt még egyér-telműbbé teszik ugyanezt a megoldást a nyolcadhangjegy-csoportoknak a formá-lis ütemvonalakon átnyúló gerendái (például a *Guzsalyasban* című kétszólamú ve-gyes kari darab I. és II. tételében.)

Szerzői útmutatás alapján hívja fel figyelmünket Berlász Melinda az I. kötet bevezetőjében arra, hogy Veress a mind női, mind férfiaroknak alkalmas *Két virág-énekben* (1936) „alakította ki azt a kompozíciós eljárást, amely a mű kísérészólamaiban a népdal-motivikát variatív módon alkalmazza”.² Erről a kompozíciós megoldásról a Bónis Ferenc kérésére elmondott visszaemlékezésében Veress Sándor is szólt, de egy évvel korábbi vegyes kari művéhez kapcsolódva. Mivel népdal-alapú műveinek egyik igen fontos, zeneszerzés-technikai szempontból lényegi kérdéséről van szó, hosszabban idézünk a nyilatkozatból:³

A szonatina-időkben nemcsak a hangszeres muzsikában próbálkoztam új perspektívával, hanem a vokális zenében is. Ide tartozik *Erdélyi kantátám*, amelyben erdélyi népdalokat, részben saját gyűjtésű, régi stílusú csángó népdalt használtam fel. Ebben is megpróbálkoztam azonban a népdalfeldolgozás új módjával. Nemcsak harmonizálni akartam a népdalt, sőt nem is teljes hűségében felhasználni. Példaképeim itt a XVI. századi angol s a XVI–XVII. századi olasz madrigalisták voltak. Megpróbáltam a népdalt úgy kezelni, mint ezek a régi mesterek. Az angol hangszeres zene már a XVI. században újszerű népzenei feldolgozásokat produkált. A *Fitzwilliam Virginal Book*-ból már kiolvasható, hogy a népdal anyagát használták fel – hogy volt bátorságuk feltörni a népdal formai egységét, s az így nyert tematikával, mint anyagkészlettel, gazdálkodni. Ezt próbáltam magam is megvalósítani akkori népdalfeldolgozásaimban. Úgy hiszem az *Erdélyi kantáta* jól sikerült példája ennek a próbálkozásnak. Attól kezdve kisebb hangszeres vagy vokális népdalfeldolgozásaimban is ezt az elvet próbáltam érvényesíteni – azt hiszem, nem volt hiábavaló fáradozás.

Meghallgatva például a *Hat csárdást* (zongorára, 1938), a *Nógrádi verbunkost* (hegedűre és zongorára, 1939), igazolva látjuk a komponista önelemzését. Az *a cappella* karok zeneszerzői elveiben, megoldásaiban közeli rokonait láthatjuk például a 15 kis zongoradarab népdalfeldolgozásaiban.⁴ Veress azért nem hagyta teljesen oda azt a fajta kompozíciós technikát és hangzásvilágot, amely korábbi műveit jellemezte, s amelyeket leginkább Bárdos Lajos azonos műfajú népdalkórusai mutatnak. A kompozíciós technikában megnyilvánuló útkeresés, a fordulat azonban még nem mutatja a népzenetől való elszakadás szándékát. S ez nem is csoda, hiszen a népdalgyűjtői élmények, különösen az 1930-as, eredményes moldvai gyűjtés, a Bartók asszisztenseként végzett népzenetudományi munka oly fontos zenei benyomásokat adtak számára, amelyekről nem lehetett, s akkor még nem is akart könnyen szabadulni. A viszonylagos újat a meglévőben kereste.

Különös példája ennek a vegyes kari *Erdélyi kantáta* III. tétete, melyre Terényi Ede stíluselemző dolgozatában már felhívta a figyelmet.⁵ Veress a *Nagy hegyi tolvaj*

2 Veress Sándor. *Kórusművek I.: Gyermek, női és férfikarok*. Szerk. és közr. Berlász Melinda, Budapest: Editio Musica, 2007 (Z. 14 552), VIII.; uő: *Kórusművek II.: Vegyeskarok*. Budapest: Editio Musica (Z. 14 553).

3 Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2002, 121–122.

4 Veress Sándor: „15 kis zongoradarab”. In: *Új magyar zongoramuzsika III.* Budapest: Magyar Kórus, 1936, M.K. 5415

5 Terényi Ede: „Veress Sándor alkotóperiódusai. Stíluselemzés”. In: Berlász–Demény–Terényi: *Veress Sándor*, 74. és 114., 13. kottapélda.

ballada egy pentaton dallamú változatát dolgozta fel itt melizmatikus szólamok polifonikus-szabad áradásával s végig a *g=lá* pentaton hol levegősebb, hol meg sűrűbb zsongásával. A dallam s vele a pentaton hangsor szinte szabadon kezelt „Reiheként” ad háttérret, tartóelemet az ütemvonalak nélkül lejegyzett tételnek. Ez a technika tulajdonképpen szűkíti – vagy azt is mondhatnánk: hagyományos értelemben elveti – a harmóniai lehetőségeket; Veress azonban e maga vállalta korlátok között a legnagyobb szabadsággal és gazdagsággal dolgozta ki a tételt.

Több darabban feltűnnek olyan népdalok, amelyeket más szerzők, nevezetesen Kodály, illetve Bartók műveiből ismerünk. Nyilván nem eltulajdonításról vagy vetélkedésről van szó. A népdal – akárcsak a korál és sokféle történeti anyag – közkincs, a feldolgozás létjogosultságát a minőség igazolja. Ehhez pedig Veressnél kétség nem fér. Mégis – a már említett vásáros állatsereglet nótája mellett – egy példát fel kell hoznunk. Ez éppen az *Erdélyi kantáta* nyitótétele. Alapdallama ugyanis lényegében Bartók *Magyar népdalok* ciklusának (1931) második tételével azonos: *Ideje bujdosásimnak...* Vajon a tanítvány, munkatárs, ifjabb pályatárs ismerete-e mestere 1935-ben itthon még be nem mutatott vegyes karait, vagy csak *A magyar népdal* 188. számaként találkozott a gyergyóújfalusi dallammal? (A díszítések kottaképe erre a tudományos munkában közölt forrásra utal.) Vajon kért-e hozzájárulást Bartóktól, akinek a mű komponálása idején már asszisztense volt, az általa gyűjtött dallam felhasználásához? Persze ezeknél a kérdéseknél is érdekesebb és fontosabb, hogy Veressnek – akár ismerte Bartók művét, akár nem – mennyire sikerült egyéni módon kórusművé formálnia a gazdagon díszített rubato dallamot. Mindössze két versszakot használt fel művében, és a feldolgozás módja, harmonizálása merőben eltér a Bartókétól. Még egy példát említsünk meg: a gyermekkori *Karácsonyi kantáta* III. tételében szerepel a *Bárcsak régen felébredtem volna* kezdetű népdal. E Volly István gyűjtéséből való peregi népének feldolgozása 1934-es keltezésű Veressnél, a széles körben ismert, sokszor énekelt Kodály: *Karácsonyi pásztortánc* pedig 1935-ből való. Ebben az esetben a fiatalabb szerző előzte meg volt tanárát, aki azonban aligha ismerte az ifjabb pályatárs kis ciklusát. A bevezető tanulmány arról tájékoztat, hogy ez a ciklus – több más népdaltétellel együtt – a kéziratban maradt és a baseli Paul Sacher Stiftung gyűjteményében őrzött darabok közül való.⁶ Íme, még egy, ráadásul súlyosbító körülmény a szóban forgó kották megjelentetésének indokaként!

Veress a népdalokat többnyire csokorba, kis szvittekbe fűzve dolgozta fel. A zenei illeszkedés mellett természetesen a szövegek is meghatározók voltak, s nem is csak olyan nyilvánvalóan funkcionális, népszokás kínálta egybetartozásnál, mint a *Karácsonyi kantáta*. Erre a szerző is rámutatott, például az 1940-es győri dalostalálkozó kötelező darabjai között szereplő *Népdalszvitjének* (1933) ismertetésében:⁷ I. A legény hívja, kéri a leányt. II. A lány anyjának nem tetszik a dolog, s megtépi a lány haját. III. Virágének (*Piros, piros székfü* – ezt a dalt más módon férfikarra is fel-

6 Berlász–Demény–Terényi: i. m. X–XI.

7 *Magyar Dal*, XLV. évf. 3. sz. 1940. május 1. p. 9.

dolgozta a zeneszerző, lásd *Két moldvai csángó magyar népdal*, II.) – szerelmes dal. IV. A szerelmesek elválása.

Az 1930-as években igen sokan – főleg a Kodály-iskola neveltjei, de önjelölt szerzők is – kapcsolódtak az énekkari mozgalomhoz kórusművek komponálásával. A két kötetet lapozgatva szilárd meggyőződésünk lett, hogy a két nagymester, Kodály és Bartók, a tanítványok nemzedékéből pedig Bárdos Lajos művei mellett a legjelentősebbek és legeredetibbek Veress Sándor kórusai.

Irodalmi szövegek kevésbé ihlették szerzőnket kórusművek írására, beleértve a töredékben maradt, ezért publikálásra alkalmatlan néhány darabot is. Éppen ezért meglepő az a férfikarra írott zsenge, melyet Petőfi *Orbán* című versére komponált, mindössze 17 esztendőös növendékként. Rövid, igényes darab, a zenében is ironikus hangvétellel.⁸

Az utolsó kórusidőszakot Veress munkásságában az 1960-as évek jelentették. A szerző ekkor már több mint egy évtizede Svájcban élt, és el is távolodott korai korszaka stíluseszményétől a szabad tizenkétfokúság felé. A fel-feltűnő hagyományosabb elemek mellett ez jellemzi az *Óda Európához* című Illyés-megzenésítést is. Egy magyar európai és egy európai magyar találkozása a 60 éves költő köszöntésének alkalmából.

Az angolosított magyar népdal feldolgozása mellett a némiképp ugyancsak a korai korszak stílustörekvéseire emlékeztető és szintén Llangollennek írott *Mary Had a Little Lamb* (1961) és két kis svájci dalocska jelezte Veress nyugat-európai meggyökeresedését. Növekvő nemzetközi hírért aztán a kórus műfajában is megpecsételte egy nagyszabású ciklus, történetesen utolsó *a cappella* kórusműve: a *Songs of the Seasons – Seven Madrigals to Poems by Christopher Brennan* (1967). A változatos műfajú és előadó-apparátusú hangszeres művek mellett ez a héttételes ciklus is reprezentatív darabja az 1960-as éveknek. Az ausztrál kórus felkérésére, ottani költő verseire írt darabok csak igen kiváló képességű énekkarok repertoárjára való. Hatalmas akkordtömbök, komplikált ritmikájú áttört szakaszok, a szabad tizenkétfokúság intonációs nehézségei közepette, meglepő módon, hagyományosabbnak mutakozó részek is megjelennek. Ilyen a II. tétel (Spring) tiszta kvintekből és tiszta kvartokból felépített keretzenéje vagy a mű – emerre rímelő – végkicsengése, tiszta „fehérbillentyűs” diatóniával, a szólamok között ide-oda lendülő pentaton ternóval. Az ausztrál tél zenéjében a hajdani otthon, a valódi haza emléke?

A közreadó és a kiadó megtette kötelességét. Most már karvezetőinken a sor, hogy ki-ki megkeresse és megszólaltassa Veress Sándor köteteiből a kedvére és a kórusának valót. Közönségüknek biztosan örömet szerezhet velük.

8 A darab 9. ütemében a II. tenor szólamban sajtóhibát sejtünk: a szólammozgás logikája szerint az utolsó hang helyesen *dísz*, nem *e*.