

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLIX. évfolyam, 2. szám · 2011. május

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 • Nyomatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 133 GÉHER ISTVÁN
A műelemzés lehetőségeiről: „Valami zenét”
Hamlet és a Hamlet zenét beszél
- 142 The Scope of Analysis: “Come, Some Music”
The Discourse of Music within the Play and the Prince (Abstract)
- 143 BOZÓ PÉTER
A tematikus metamorfózis mint revíziós módszer
Néhány megjegyzés Liszt variációs technikájához
- 162 Thematic Transformation as a Method of Revision
Some Remarks on Liszt’s Variation Technique (Abstract)
- 163 RISKÓ KATA
Zampognarók, pifferarók és más zarándokok
Liszt Christusában
- 177 Zampognari, Pifferari and Other Pilgrims in Liszt’s *Christus* (Abstract)
- 178 KOVÁCS SÁNDOR
Brahms, a programzenész?
- 189 Brahms the Composer of Programme Music? (Abstract)
- 190 MESTERHÁZI MÁTÉ
A nemzeti opera eszményének átértékelődése
a 19-20. század fordulóján
*A korabeli bécsi, budapesti, prágai sajtóvisszhang
és egynémely tanulságai*
- 204 The Re-evaluation of the National Ideal in Opera
at the Turn of the 19th and 20th Centuries
*The Reactions of the Press in Vienna, Budapest and Prague,
and Some Lessons from them* (Abstract)
- 206 STEFAN SCHMIDL
„Hol minden piros, fehér, zöldben jár!”
*A csoportok, az alteritások és a nemzet diskurzusai
Ausztria-Magyarország operettjeiben*
- 218 “Where Everything is Red, White and Green”
*Discussions about Collectiveness, Differentiation and Nation
in Austro-Hungarian Operetta* (Abstract)

- 219 ILLÉS MÁRIA
Harangszó
A pentatónia Vántus István művészetében
- 231 *Harangszó* [Bell Music]
Pentatony in the Music of István Vántus (Abstract)

RECENZIO – REVIEWS

- 232 BERLÁSZ MELINDA
I. Memoárkötet Lajtha Lászlóról
Solymosi Tari Emőke: Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról.
- 239 II. „Én és a zene”
Lajtha László utolsó vallomásai önmagáról, kompozícióiról (1960–1962)
Erdélyi Zsuzsanna: A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

TANULMÁNY

Géher István

A MŰELEMZÉS LEHETŐSÉGEIRŐL: „VALAMI ZENÉT”*

Hamlet és a Hamlet zenét beszél

Milyen igaz, hogy *ars longa*, és jelentésvariációinak fogalmi lekottázásához *vita brevis*. A műelemzés lehetőségei végtelenek. Ha van mű. És ami a legkülönösebb, hogy ha nincs, még több lehetőség adódik. A végtelenségig lehet elemezni, hogy miért nincs, miként nincs, ami van. A mű. A *Hamlet* mint írásmű felfogható úgy is, mint egy mérvadóan meghatározott szöveg. Ez kellene mértékül az elemzőnek, mintegy igazolásként. Ilyen szöveg azonban nincs; éspedig éppen azért, mert több van belőle a kelletténél.¹

Az 1601 táján bemutatott darab, mely a közismert téma egy korábbi (véltetően Thomas Kydtől származó) dramatizálásának átdolgozott felújításaként jött létre, nyilván népszerű lehetett, ha már 1603-ban a könyvpiacra került egy quarto kiadása. Az ilyen negyedréti formátumú, papírkötéses könyvecskék a ponyvaanyagok terjesztését szolgálták, közöttük a színházi szövegeket, amelyek nem számítottak magas irodalomnak. Szerzői korrekció nélkül kerültek az olvasók elé, olyan-ami-lyen állapotban. Tanúság rá a *Hamlet* első kiadásának színészi összevissza-diktálásból, kiadói kalózkodás eredményeként létrejött, megrontott pszeudotextusa. A mai irodalomtudomány nem szereti, ha ezt „rossz quartónak” mondjuk. Én annak tartom. 1604-ben ugyanis megjelent (a színtársulat hozzájárulásával?) egy „jó quarto”, a második, amit 1611-ben és 1622-ben további utánnyomások követtek. S még 1637-ben is kijött egy ötödik quarto, ez is, mint a megelőzők, a másodikhoz igazodva. És időközben publikációs áttörés történt. 1623-ban, hét évvel a szerző halála után Shakespeare színésztársai, John Hemming és Henry Condell közreadtak egy Shakespeare-összkiadást folio (nagy alakú, félrét) formátumban. Mindmáig ezt (és nyomában olykor a további három 17. századi Foliót) tekintjük autentikusnak, sok kétséggel.

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

1 A vonatkozó szövegkritika bőséges. Mintaként lásd pl. Graham Holderness: „Text and Tragedy”. In: Richard Dutton–Jean E. Howard (közr.): *A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies*, Malden, Mass. etc.: Blackwell Publishers, 2003, 2006, 158–177.

A Quartók és a Foliók több fontos szöveghelyen különböznek. Ha csak a második („jó”) Quartót és az első („eredeti”) Foliót vesszük alapul, ott sincs azonoság. Van mintegy nyolcvan sor a Folióban, ami nincs meg a második Quartóban, és van mintegy kétszáz sor a második Quartóban, ami kimaradt a Folióból. Ehhez még hozzátehetjük, hogy minden egyes fennmaradt Quarto és Folio példány (a korabeli nyomdatechnikával magyarázhatóan) több-kevesebb eltérést mutat...² És ezután jönnek a tizennyolcadik, tizenkilencedik, huszadik századi szerkesztők, akik magyarázólag helyesbítgetik – „emendálják” – a hagyatékok. Javításai egy része bekerül a Shakespeare-korpuszba, más része más javító-rontó beavatkozásoknak ad helyet...

Mármost, mi az irodalmi műalkotás tökéletességének ismérve? Valamikor úgy tanultuk: az, hogy nem lehet rajta változtatni. Mai ismereteink szerint ebben az ómódi (strukturalista) értelmezésben a világirodalom mindenkori csúcsteljesítménye, a *Hamlet* nem tekinthető tökéletes műalkotásnak, mert nincs autentikus szövege. Talán nem is létezik?

Dehogynem! Változataiban angolul is, magyarul is megvan – mondhatni, a mű platóni ideája. Mert a mű nem pusztán szöveg, hanem az is, amit ellentmondásai-ban gazdag élményként bennünk megteremt, illetve bennünk hagy. Sokféleségében is egyfajta atmoszféra, egyfajta képzeletvilág, egy felismerhető „hamletség”, ami a szöveg változásait felélve és túlélve összeáll az olvasóban.

Igen, a *Hamlet* összeáll: leginkább Hamletté. Hamlet érdekes módon benne is van a műben, meg (képzeletünkben) kívül is áll rajta. Személyiség is, és alkotás is. Középpontban áll, de önmagán kívül. Ennek érzékeltetésére Shakespeare-könyvemben³ egy képtelen hasonlattal éltem: képzeljünk el egy olyan kört, amelyiknek a középpontja a kerületén kívül helyezkedik el. Valahogy ilyenformán helyezkedik el tragédiájában Hamlet: kifordítottságában, paradoxijában így azonos a művel. Hogy a *Hamlet*ből származik-e Hamlet, vagy a *Hamlet* Hamletből, ezt nem lehet eldönteni.

Mint már mondtam, az elemzés lehetőségei végtelenek. Lehet textológiai, esztétikai, filozófiai, pszichológiai és még sokféleképpen elemezni.⁴ Mire figyeljünk? Tekintettel leszek a közönség tűrőképességére, és csak egyetlen elemzési lehetőséget veszek figyelembe. Ennek tárgya pedig – ahogy e falak között illik, és hogy megköszönjem a megtisztelő meghívást – a zene. A zene, amit a darabban hallunk, hangszeres zene vokális kíséret nélkül, vokális zene hangszeres kíséret nélkül, vagy olyan zene, amiről beszélnek, ami csak lelkünk fülével hallható.

A vizsgálatot nem terjesztem ki „Shakespeare és a zene” nagy témájára. Békén hagyom tehát *A velencei kalmárt*, ahol a darab zárójelenete – Lorenzo szavaival – gyönyörűen (és persze a szituációban ironikus ellenpontozással) áradozik a bensőséges zenéről.

2 Vö. Thomas L. Berger–Jesse M. Lander: „Shakespeare in Print”. In: David Scott Kastan (közr.): *A Companion to Shakespeare*, Oxford etc.: Blackwell Publishers 1999, ²2000, 395–413.

3 Géher István: *Tükörképünk 37 darabban. Shakespeare olvasókönyv*. Budapest: Szépirodalmi–Cserépfalvi, 1991, ²1993; úő: *Shakespeare*. Budapest: Corvina, 1998.

4 Vö. Stanley Wells (közr.): *Shakespeare. A Bibliographical Guide*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 215–221.

*Az ember, aki legbelül zenétlen,
S nem hat rá édes hangok egyezése,
Az kész az árulásra, taktikára,
S szelleme tompa, mint az éjszaka
S érzelme komor, mint az Erebus:
Meg ne bízz benne. Hallgass a zenére.*

(V. 1. Vas István fordítása)

Hasonlóképpen elkerülöm a *Vízkeresztet* is, amelynek híres nyitótíradájában a Herceg a zene és a szerelem mohón csömörletes édességét magasztalja:

*Ha a zene szerelmünk étke, fel!
Tovább! Jó bőven csak; jöjjön csömör [...]*

(I. 1. Radnóti Miklós fordítása)

Ezekkel az utalásokkal, bár az életmű egymáshoz köthető más-más pontjain eszmeileg fontosak lehetnek, most nem foglalkozom. A témát kitűnő szakmunkák tárgyalják⁵ – tartalmukat nem ismertetem.

Az áttekintő filológiai teljesség helyett csupán egy szimbolikus részletelemzésre szűkítem a figyelmet: arra, hogy milyen funkcióval, milyen hatással hogyan működik, hogyan létezik a zene a *Hamletben*.

A *Hamletre* nem úgy emlékszünk, mint zenés-dalos játéokra. Az előtte járó *Ahogy tetsziket* és a *Vízkeresztet* (mely utóbbit, ha igaz, paradox szimbiózisban körülöleli a *Hamlet* korábbi és későbbi fogalmazása) mondhatnánk akár Shakespeare kori *musicalnek* is. A *Hamletet* nem, ez túlnyomóan, elsöprően „beszél” darab. Sok beszéd hangzik el benne, kevés ember sokat beszél (a legtöbbet Hamlet), és a mű zenétlen muzikalitását leginkább a beszédözön hivatott valahogy intonálni.

Kellemetlen vagy riasztó háttérzajok kíséretében. Élesen csikorít fülünkbe az elképzelt kakas. Igaz, hogy a második említésben már „zeng a hajnal-madár” (angolul „singeth”, vagyis „énekel”), de akkor is a sötétség és a rontás ellenében. És mintha ráfelelné, mindjárt felharsan a trombita, üstdob, ágyú, Claudius mulateozásának lármája; nem épp vidáman, ha az ingerült Hamlettel értünk egyet és érünk együtt. (I. 1.; I. 4.) Később azután reccsen a betört ajtó, (IV. 5.), koppan a kapa a koponyákon (V. 1.), csattog a mérgezett kard (V. 2.): csupa érzékbántó inger. A megnyugtató harmónia hiányzik a *Hamletből*.

Hát persze, hiszen tragédia. A *Hamletről* ugyanazt mondhatjuk, mint *Hamletről*: hogy zenéjük nyugtalan, staccatoszerűen szaggatott, a hirtelen crescendók hirtelen elhallgatásokkal váltakoznak; nemigen várhatunk tőlük kellemesen áradó muzsikát. Amilyen a darab, olyan a hőse, csak még intenzívebben, sokkal erősebb és rejtelmesebb gondolati-érzelmi töltéssel.

A beszédszöveg zeneisége rejtett. Zeneszerkezetek rejlenek benne, szekvenciák, párhuzamok, tükör és ráktükör struktúrák.⁶ Ezeket nem halljuk, csak érezzük. Leg-

5 John H. Long: *Shakespeare's Use of Music*, Gainesville: Univ. of Florida Press, 1971; Frederick William Sternfeld: *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge & Paul Kegan, 1963.

6 Vö. Frank Kermode: *Shakespeare's Language*. Harmondsworth: Penguin Books, 2001, 98–101.

inkább Hamletnél, aki (mint mondtam) felfokozott intenzitással árasztja magából a darab beszédzenéjét. Ezt a disszonáns intenzitást az önmegtévesztő nyugalomba ringatott környezet úgy értelmezi, hogy a Királyfi bolond, bomlott elméjű, zavarodott. Ő maga is úgy érzi, hogy harmonikus alakzatok megteremtésére alkalmatlan. Opheliának (nem tudható mikor) címzett levelében, amit Polonius tárgyi bizonyítékként megmutat a Királynak, azt írja: „Ó, édes Opheliám! Rosszul megy nekem ez a verselés; nem tudom én mértékre szedni sóhajaimat: de hogy téged, ó, legjobb! Legjobban szeretlek, azt hidd el. Isten veled.” Előtte egy dalfutamot küld:

*Kételd, a nap hogy forgandó,
Kételd, csillagtűz ragyog;
A valót, hogy igazmondó:
Csak ne azt, hogy hű vagyok.*
(II. 2. Arany János fordítása)⁷

Ezzel előre megcáfolja, amit önironikusan állít: hogy nem tud verset írni. Tud, de nem konvencionálisan, olvatagon, mert modern ember, aki gúzsba kötötten szárnyaltatja kozmikus távlatokba az érzelmet és a gondolatot. Így zenél az elfojtottság lírája. Impotensen, nevetségesen? Hasonló helyzettel tréfálkozik a *Sok hűhó semmiért*, ahol a szerelmes Benedetto mindenáron verselni próbálna, de nem bír:

*Rímekben, bizony, el nem zenghetem [...] Nem,
hiába, nem születtem poéták csillaga alatt. Én
nem tudok ünnepélyes szólamokban udvarolni. [...]*
(V. 2. Mészöly Dezső fordítása)

Itt nevetünk; ott nem. A *Hamlet*ben a szólni képtelenségnek valódi fájdalma, súlya, zenéje van.

Elemzésem vezérszava, a „zene”, a dráma második felvonásában hangzik el először, amikor Polonius elküldi ügynökét pénzzel és kikémlelési utasítással Párizsba Laertes után. Itt említi, csak úgy az instrukciók végére vetve, ahogy Arany fordításában olvassuk, hogy „S mondd, a zenét se hanyagolja el.” (II. 1.) Angolul: „And let him play his music.” A mondat értelmét a kritikusok vitatják. Mert ez afféle szólásmondás is, ami azt jelenti, hogy „hadd élje ki, hadd bontakoztassa ki magát”. Harold Jenkins, az Arden-kiadás harmadik sorozatában szereplő *Hamlet*-kötet (1982) szerkesztője amellettt érvel, hogy a kijelentést szó szerint kell értenünk, mivel az Erzsébet-kori fiatal nemesek udvari kötelességei közé tartozott a zenetudás.⁸ Kétlem, hogy igaza lenne. A fiát útra bocsátó „néhány szabály”-ban, mint az önreklámozás tapasztalt szakértője, a gondos apa kitér a célszerű magavi-seletre, az öltözködésre, a gazdálkodásra (I. 3.), de a művelődésről egy szót se szól. Ezért tehát amellettt maradnék, hogy e kitétel jelentése áttételes és általános:

⁷ Az idézett *Hamlet*-szövegeket Arany János fordításában közlöm.

⁸ Harold Jenkins (közr.): *Hamlet. The Arden edition of the works of Shakespeare*. London etc.: Methuen, 1982, 233.

a Király búcsúszavait visszhangozva („Éld hát Laertes, szép világodat ...” (I. 2.), Polonius is azt kívánja, hogy a fiú találja meg magát Franciaországban.

Annál inkább, mert Dániában is ezt szeretné minden fiatal ember: *to play his music*, szabadon kifejtteni, kifejezni önmagát. Amire képtelen, amit nem lehet. „Dánia börtön” (II. 2.); és a börtön nem épp a harmonikus önkifejezés helye. Utaltam a kellemetlen hanghatásokra, de ezeknél is „irtóztatóbb” a beszédzenét ellenpon- tozó nagy-nagy csend. Úgy is mondhatnám, hogy a dráma problematikussága iga- zában egy túlvilági, metafizikus csenddel kezdődik, a Szellem csendjével. A Szel- lem nem beszél. Ebből a csendből kell kikényszerülnie a mindenkori Hamlet-értel- mezésnek: hogy miről nem beszélünk.⁹

Hamlet azokat a fiatalokat képviseli, akikbe belefojtja vagy belebetegíti a sza- bad gondolatot süket lármájával a hazug világ. Ez már-már összetöri, összezavarja benne a természetes igazságérzetet. Ophelia a nagymonológ (III. 1.) után már megtört embernek látja:

*Oda van, ím, oda!
S én legnyomorúbb minden bús hölgy között,
Ki szívtam zengő vallomási mézét,
Most e nemes, fölséges észt, miképp
Szelíd harangot, félrevertve látom[...]*
(III. 1.)

A fordításban a „music” elfátyolozódik; az eredetiben nem: „music vows”. A félrevert harang azonban még kopárabb, konkrétabb, ijesztőbb, mint a „sweet bells jangled out of tune and harsh”. Hamlet mint félrevert harang? Ez nemcsak a megbomlás, a hibbanás tünete, hanem riasztójelzés is; a helyzetre, a „kizökkent idő” vészhelyzetére reagáló.

Hamlet megpróbálná kidalolni a veszélyt, két disszonáns dalstrófában, a szín- darabba tett színdarab félbeszakadt előadása után:

<i>Ám sirjon a nyíl verte vad: Ép gimnek tréfaság; Mert ki vigyáz, ki meg szunnyad: Igy foly le a világ [...]</i>	<i>Mert hát, tudod, hű Dámonom, Ez ország, bírta bár Hajdan Jupiter: bírja most Egy-egy füles – pityke.</i> (III. 1.)
---	--

A rím persze az lenne, a Királyt becsmérleőn, hogy „szamár”. A hang elcsuk- lik, még Horatio előtt sem lehet őszintén dalolgatni. Még azt sem tudjuk, hogy fel- hangzik-e itt a felszabadult dal. A színi utasítás nem jelzi. De aki emlékezik Sir Lawrence Olivier korszakos jelentőségű filmjére (1948), az nem felejtí el, ahogy egy zsámolyon áll Hamlet, két fáklyával a kezében, és extázisban – mert most meggyőződött a király bűnösségéről –, harsányan éneklí a két négysoros szöveget.

Ne volna tehát zene Hamletben? Dehogy nincs. Mondtam, hogy felfokozott, hogy diszharmonikusan dúlt, hogy extatikus, de a fortissimo mélyén a Királyfi ott

9 Vö. Marjorie Garber: *Shakespeare After All*. New York: Pantheon Books, 2004, 477.

érez egy nyugodtabb (végnyugalmú?) melódiát is, ami zaklatott körülményei közt nem jöhet felszínre. Még lélegzethez sem jut a botrányos Egérfogó-produkció után, s képletes beszéddel máris le kell ráznia a tolakodó Guildensternt. Legyen a metafora tárgya a fuvola!

HAMLET: [...] Nem játszanál egyet a sípon?

GUILDENSTERN: Nem tudok, fenség [...]

HAMLET: Hisz az oly könnyű, mint hazudni: kormányozd e szellentyűket ujjaiddal s hüvelykdeddel; száddal lehelj belé; s a legremekebb zenét fogja beszélni.

Látod, ezek a billentyűi.

GUILDENSTERN: De éppen azokat nem bírom harmonia zengedezésre vezényelni; nincs hozzá ügyességem.

HAMLET: No lám, mily becsstelen eszközzé akartok ti tenni engem.

Játszani akartok rajtam; ismerni billentyűimet;

kitépni rejtelmem szívét, hanglétrám minden hangját

kitapogatni a legalsótól a legfelsőig; pedig e kis

eszközben zene rejlik, felséges szózat, mégsem bírjátok

szavát venni. A keservét! azt hiszitek könnyebb

énrajtam játszani, mint egy rossz sípon? Gondoljatok

bármi hangszernek [...] nem

bírtok játszani rajtam.

(III. 2.)

Bírunk-e és hogyan? Ez a *Hamlet*-olvasás örök rejtélye. Hamlet úgy kínálja, hogy nem adja meg magát egykönnyen. Ő a zene eszköze, és ő az eszköz zenéje is. Egyszerre a hangszer és a benne rejlő hang, mely csak az értő érintéstől szólal meg, egyébként néma. Érdekes egybevetni a fuvolametaforát egy korábbival. Az előadás előtt Hamlet arra kéri Horatiót, hogy figyelje meg a Királyt. Bízik benne, igaz barátjának tekinti, nagyra becsüli sztoikus jellemét:

[...] áldott az, kinek

Vérével úgy vegyült itélete,

Hogy nem merő síp a sors ujsa közt,

Oly hangot adni, milyent billeget.

(III. 2)

Magáról is beszél, embereszmenyéről, lelkének zengzetes csendjéről. Az, hogy kinek és milyen hangot tud és hajlandó adni az ember, annak a legszemélyesebb valaminek a próbája, ami „belül van”. (I. 2.) A hamleti zene valahonnan belülről jön; mint általában minden jó és rossz „[b]elül fakad fel s nem látszik kívül” (IV. 4.) – valahol belül vár a kitörésre, belül a darabban, belül Hamletben.

Az elcsukló és eruptívan vulkanikus beszédáriákat kéttagú vokális kórus kíséri, két szereplő, akiből szégyentelenül felfakad az elhangolt zene. Az őrült Ophelia és az ironikus népi bölcsességet megszólaltató Sírásó a darab két különböző pontján (IV. 5.; V. 1.) magánszámokat ad elő; egymástól látványosan különböző figurák, de disszonanciájuk messziről is összehangzik: angyalcsengésű és borízűen csikorgó kíséretükkel úgy környékezik Hamletet, mint a kísértetek.

Ophelia hat dalocskát énekel, összesen mintegy negyven sor terjedelemben. Dalszövegeiben együtt intonálódik a szerelem és a halál, Hamlet és Polonius, a bűnhődő vétek és a gyászoló tisztaság. Harold Jenkins szerint itt „az érzelem olyan mélységéből hallunk hangot, amit a józan ész titokban tartana”.¹⁰ Így igaz. Az apai szuperego nagy nyomása alól felszabadul a tébolyult tudat, és énekben elmondhatja azt, amit máskülönben elhallgatna. Ophelia, aki már nem Ophelia, ebben a jelenetben válik Opheliává. Most értjük meg, hogy miért tetszhetett meg Hamletnek ez a sótlan szűz. Azért, mert belül tele van fűszeres, érzéki, vad képzelettel. Az őrületben már Hamlet paradox gondolkodását is tudja követni, mindent (a kolostort és a bordélyt) fordítva is azonosítva látni.¹¹

A sokat magyarázatott Szent Bálint napi ének egy megesett leányról szól. Bemegy a fiúhoz, neki adja magát, s az mégsem veszi feleségül, pedig megígérte. Miután megkapta, amit akart, visszavonja az ígéretet:

*Úgy is lett volna, esküszöm:
Ne jöttél volna be!
(IV. 5.)*

Primitív értelmezés, hogy ez esett meg Opheliával. Nem. Ez az, ami kimaradt az életéből. Épp ettől zavarodik meg: hogy engedelmes, jó kislány volt, és mégis el kellett szenvednie a büntetést, amit a rossz nő érdemel. Ebből megtanulja, amit ép ésszel nem tudhat: az abszurd világ törvényét. „Tudjuk, mik vagyunk, de nem tudjuk ám, mivé lehetünk.” (IV.5.)

Ezt a tanulságot nehéz felfogni. Kenneth Branagh, mai divatú angol színész és rendező például nem képes rá. 1996-os *Hamlet*-filmjében hosszú jeleneteket látunk, ahol Ophelia Hamlettel hempereg. Mint egy party-girl. Felszínesen aktualizált félreértés. Ophelia nemcsak egy dobott csaj, hanem mitologikus alak is. Dalolva osztja szét a mindentudó virágokat, és virágkoszorúsan, dallamosan süllyed el.

*Gyom-ékszerével a siró folyamba
Zuhant alá. Ruhája szétterülve
Mint habléányt tartá fenn egy korig;
Miközben régi nótákból danolt,
Mint ki nem is gyanítja önbaját;
Vagy oly teremtmény, ki a víz-elem
Szülötte és lakója. Csakhamar
Azonban ittas és nehéz ruhái
Dallam köréből levonák szegényt
Sáros halálba.
(IV. 7.)*

¹⁰ Jenkins: i. m. 530.

¹¹ A Shakespeare-kori angol nyelvben a „nunnery” nemcsak a kolostort jelöli, hanem alattomos szlenghasználatban a bordélyházat is. „Get thee to a nunnery.” Arany János fordításából nem derül ki, hogy a kétségbeesett Hamlet két drasztikusan ellentétes iránymutatást ad a szerencsétlen Opheliának. Jenkins (i. m. 493–496.) hosszas latolgatás után elfogadja, hogy kegyetlen szójátékkal van dolgunk.

A virágai közül sötétbe ragadott Perszephoné. És megvan persze a sötét dallamú Hádésze is. A Sírásó, aki benn lakik a sírban (Ophelia frissen ásott sírjában, Hamlet harminc éve készülő sírjában) – onnan „zúgja” ki kádenciáit. Népmesei halálfigura, a halálra vágyó Hamlet eleven eszű, originális társalgópartnere. Beszédzenéjük egy húron pendül, és dalban is elbeszélődik. A Sírásó szintén a szerelemről énekel és a halálról. Népdallá vált (süllyedt? emelkedett?) műköltészetet idéz. Shakespeare egy bizonyos Thomas Lord Vaugh nevezetű arisztokrata költő hosszú verséből három strófát juttat neki, mintha csak ezek jutnának a pityókos népének eszébe:

*Hajdanda, míg ifjú valék,
Tartottam szeretőt;
Kényemre, hej! Kedvemre, hűj!
Tölthettem az időt. [...]*

*De meglopott öregkorom,
Öklébe markola;
S elhányt-vetett, hogy azt se t'om,
Ki voltam valaha. [...]*

*Ásó, kapa, veremvágó;
Egy szemfedő lepel;
Ó! az ily vendégnek egy gödör,
Egyéb semmi se kell.
(V. 1.)*

Közben dolgozik, „feldob egy koponyát.” A végzet munkásaként ennyiben summazza az emberéletet.¹² Itt állunk a vendégváró gödör előtt. Itt akár vége is lehetne a drámának.

De még nincsen. Még mindenfélét végig kell hallgatnunk: szájalást, veszeke-dést fenyegetőzést, harcias lihegést, ahogy férfiak küszködnek az eléjük nyitott sírban. A kakofónia válik cselekménnyé. Ez még csak az első jelenete a záró felvonásnak, innen tántorodunk át a másodikba, az utolsóba, ahol összecsattannak a végzetes kardok. A halálos viadal végeztével végre megszólal egy elhaló, tiszta hang, a Hamleté: „A többi néma csend.” Jaj, megint nagyon-nagyon itt lenne a vége!

De nincsen vége. Sem a beszédzenének, a gondolatzenének, a képzeletzenének, sem az élet-halál zenének nem lehet vége sohasem. Még búcsúztat Horatio, s egy pillanatra meghalljuk a Hamlettel távozó angyalokat:

*[...] Jó éjt, királyfi;
Nyugosson angyal éneklő sereg!
(V. 2.)*

De nyugtunk most sincsen. Emlékszünk, hogy kezdődött. Volt egy néma csend, aztán jöttek a holtig elhallgattathatatlan emberhangok, és a kísértethang kíséreteként dörrent az ágyú. Az angyalhangok után várhatjuk megint a dörgést.

12 Vö. Garber: i. m. 504.

„Miért jön a dob?” – kérdezi a sírbeszédéből kiriasztott Horatio. Azért, mert a történethamisító sírbeszédet, most is, mint mindig, a győztesek mondják. A hatalmat átvevő Fortinbras, aki a keresztülléphető Hamlet-tetemet úgy ravataloztatja, mint saját ügyének katonáját, kiadja a hadparancsot: „Menj, lőjenek sort!”¹³

Hogy pontosan mit jelent az olyan néma csend, amelyik angyalénektől és sorsűztől visszhangzik, ezt értelmezni kellene. Elemezni. De meddig? Kötelességszerűen, ameddig még élünk? *Ars longa, vita brevis*... Nos, én azzal a tudománytalan propozícióval állok elő, hogy az elemzés végtelen lehetőségei közül válasszunk megint egyet: a nem elemzést. Ne elemezzünk! Hagyjuk, hogy a *Hamlet*-zene kibontakozzon bennünk: fölkaparjon, megrázzon, s valahogy mégis megnyugtasson, lesújtson és felemeljen. Hagyjuk a drámát, az aprólékosan hiábavaló okoskodást mellőzve, zenélni! *Let it play its music*. Hogy is mondta Hamlet?

Több dolgok vannak földön és egen,
[...] mintsem bölcselmetek
Álmodni képes [...] (I. 5.)

Ez a tanácsom a *Hamlet*-elemzőnek: hogy bizonyos (titokzatos) dolgokat hagyjon életre kelni bölcsellett és álommal megzenésített képzeletében. *Let them play their music*.

13 Vö. Jan Kott: *Kortársunk Shakespeare*. Az angol kiadás van előttem: „Hamlet of the Mid-century”. In: uő: *Shakespeare Our Contemporary*. Ford. Boleslaw Taborski. Garden City, N. Y.: Doubleday & Company, Inc., 1964, 64-65.

ABSTRACT

ISTVÁN GÉHER

THE SCOPE OF ANALYSIS: “COME, SOME MUSIC”

The Discourse of Music within the Play and the Prince

The essay, considering the relation of *Hamlet* the play and Hamlet the Prince, analyses the inherent, stifled and disharmonious musicality of the basically non-musical speech-text in the spoken words (or the rarely heard songs) of the characters. It follows up the sound effects on the stage, mostly unpleasant; the verbally mentioned references to music, mostly discordant in the given situations; and the occasional outbursts of instrumental and vocal tunes, mostly of foreboding. Special attention is focused on Ophelia and the Grave-digger, as musically mythical figures: latter-day Persephone and Hades. And all through on Hamlet, paradoxical Everyman, representative of the newly emerging cult of individuality, the eloquent prose-singer of tragic melody.

On the whole: the analysis contends that there is an atonal, concretely modern music in the classic tragedy.

István Géher (b. 1940) has been professionally present in the field of Hungarian literature and Anglo-American studies for more than 45 years as a poet, essayist, teacher, literary historian, critic and translator. The fields of his activity are creative writing and translating, university teaching, publishing, using the media (mainly radio and television) for spreading the knowledge and understanding of world literature and organizing English and American scholarly studies in Hungary. In 1985 he was visiting professor at the University of Minnesota, Minneapolis, in 2004–2005 visiting professor at the Institute of Eastern European Studies, Vienna, in 2003–2009 visiting professor of the Education Abroad Program at the University of California and University of Wisconsin. Prof. Géher has taught at Loránd Eötvös University Budapest (ELTE) since 1972, and from 2001–2005 was head of the Department of English Studies. In 1993–2010 he was Director of the English Renaissance Doctoral Studies, in 2003–2010 full Professor of English and American Literature, and from 2010 Professor Emeritus of English and American Literature in the same institution. Since 1990 he has been President of the Hungarian Shakespeare Committee, and from 2006 President of the Association of Hungarian Translators. In the course of his long career he has published ten books, more than a hundred literary essays, and has delivered lectures at universities and conferences in Hungary and abroad. As a senior Shakespeare scholar he has organized professional cooperation with Hungarian theatres and foreign (European and American: Nürnberg, Stratford, New York, Minneapolis) institutes of research. At present he is engaged on a five-year project of selecting and editing a representative collection (15 books) of William Faulkner's work.

Bozó Péter

A TEMATIKUS METAMORFÓZIS MINT REVÍZIÓS MÓDSZER*

Néhány megjegyzés Liszt variációs technikájához

Bevallom Önnek, hogy bármennyire kedvelem is Lisztet, zenéje kellemetlen hatással van érzékemre, annál is inkább, mivel sajnos látó vagyok, s látom is azokat a rémképeket, melyeket mások csupán hallanak. Mint tudja, a zongora minden egyes hangja felidézi elmémben a neki megfelelő alakot; röviden, a zene látható belső szemeim számára. Még mindig szédeleg a fejem annak a koncertnek pusztán az emlékétől is, amelyen Lisztet legutóbb játszani hallottam. A nyomorgó olaszok javára adott hangversenyen történt, annak a szép és nemes hercegnőnek a palotájában, aki testi és szellemi hazáját, Itáliát és az eget oly szépen képviseli... (Bizonyára látták őt Párizsban, ezt a karcsú alakot, amely azonban csupán a földi börtön, melyben isteni lélek sínylődik... De mily szép ez a börtön...) A nyomorgó olaszok javára rendezett hangversenyen hallottam tehát utoljára Lisztet a múlt télen, már nem tudom mit játszott, de esküdni mernék rá, hogy az Apokalipszis néhány témáját variálta. Eleinte még nem tudtam egészen jól kivenni a négy lelkes állatot, csupán a hangjukat hallottam, különösen az oroszlán üvöltését meg a sas vijjogását. A barmot a könyvvel a kezében egészen pontosan láttam. A legjobban a Josafát völgyét játszotta. Korlátok emelkedtek, mint egy lovagi tornán, nézőként az óriási térség körül tülekedtek az emberek, sápadtan és reszketve. Először a Sátán vágatott be a küzdőtérre, fekete páncélban, vérvörös lovon. Lassan poroszkált mögötte fakó kancáján a Halál. Végül megjelent Krisztus, arany fegyverzetben, fehér paripán, s egy lándzsadőfővel földhöz szegezte a Sátánt, aztán a Halált, s a nézők ujjongtak... Lelkesen megtapsolták a derék Liszt játékát, aki kimerülten hagyta ott a zongorát, meghajolt a hölgyek előtt... A legszebbik arra a melankolikus-édes mosolyra vonta ajkát, amely Itáliát idézi és a mennyet sejteti.¹

* Előadás formájában elhangzott 2011. május 5-én az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Liszt-emlékülésén. A tanulmány 2010 márciusában megvédett PhD doktori értekezésem (A Buch der Lieder-től a Gesammelte Lieder-ig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzeté és előfutárai) egyik fejezetén alapul; disszertációm 2011 márciusában elnyerte a Magyar Tudományos Akadémia Ifjúsági Díját. Itt ragadom meg az alkalmat, hogy értekezésem elkészítése során nyújtott segítségéért köszönetet mondjak témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak.

1 „Je vous avoue que, quelle que soit mon amitié pour Liszt, sa musique n’affecte pas agréablement ma sensibilité, d’autant plus que malheureusement je suis un voyant, et que je vois les spectres que d’autres ne font qu’entendre. Vous savez que chaque son du clavier fait apparaître à mon esprit la figure correspondante à ce son; enfin, que la musique est visible à mes yeux intérieurs. Je suis encore étourdi au souvenir seul du dernier concert où j’ai entendu Liszt jouer. C’était à ce concert pour les Italiens indigents, à l’hôtel de cette belle et noble princesse, qui représente si bien sa double patrie,

A gyilkos tollú Heinrich Heine vetette papírra az idézett sorokat *Második bizalmas levelében*, az egyik legrosszmájúbb és legtalálóbbs karikatúrát rajzolva meg Lisztről.² Az írást, melyben a bibliai *Jelenések könyve* apokaliptikus látomásai, a lelkes állatok mintegy tematikus metamorfózison mennek keresztül,³ nem csupán szórakoztatásul idéztem. Heine karikatúrája egyebek mellett azért is figyelemre méltó, mert – mint minden karikatúra – a modell jellegzetes vonásait veszi célba, s esetünkben ilyen jellegzetes vonás egyebek mellett, hogy a német irodalmár adott témát variáló pianista-zeneszerzőként ábrázolta Lisztet. Előadásomban pontosan azt szeretném néhány példával, köztük egy Heine-dal példájával illusztrálni, hogy a pianista indulás és a variációs elv mennyire meghatározó volt és maradt a zeneszerző Liszt számára.

Bernard Hansen, aki doktori értekezését a variációs elv Liszt zenéjében játszott szerepének szentelte, joggal állapítja meg, hogy a muzsikussal különösen gazdag terepet kínálnak a variánsok kutatásához.⁴ Állítása természetesen a kom-

l'Italie et le Ciel. (Vous savez sans doute à Paris, cette svelte figure qui n'est pourtant que la prison terrestre où languit une âme divine... Mais que cette prison est belle... Ce fut donc au concert, pour les Italiens malheureux, que j'entendis la dernière fois de cet hiver Liszt jouer je ne sais quoi, mais je parierais, à coup sûr, qu'il varia quelques thèmes de l'Apocalypse. D'abord, je ne pus voir distinctement les quatre animaux mystiques; je n'entendais que leur voix, surtout le rougissement du lion et le cri de l'aigle; quant au bœuf, qui tient un livre à la main, je le distinguai fort nettement. La vallée de Josaphat fut ce qu'il joua de mieux. Des barrières s'y dressaient comme pour un tournoi, et les spectateurs qui se pressaient autour de l'immense espace étaient les peuples ressuscités, blêmes et tremblants. Pour commencer, galopa dans l'arène Satan couvert d'une armure noire, et monté sur un cheval rouge comme le sang. La mort venait lentement derrière, montée sur sa pâle haquenée. Enfin parut le Christ sous une armure d'or, sur un coursier blanc, et d'un coup de lance il cloua Satan à la terre, et la mort après lui, et les spectateurs poussèrent des cris de joie. On applaudit avec enthousiasme le jeu du brave Liszt, qui, fatigué, quitta le piano et s'inclina devant les dames... Sur les lèvres de la plus belle courut ce doux sourire mélancolique qui rappelle l'Italie et fait pressentir le ciel." Heinrich Heine: „Lettres confidentielles, II.”. In: Manfred Windfuhr (szerk.): *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 12/1. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980, 498–499.

2 A Heine-írás fordításom alapjául szolgáló, francia változata a párizsi *Revue et Gazette musicale* 1838. február 4-i számában látott napvilágot. Ez néhány részletében eltér ugyan a német változattól („Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald”, megjelent a stuttgarti, illetve tübingeni *Allgemeine Theater-Revue*-ben 1837-ben, az idézett részlet ott mint tizedik levél szerepel), lényegét tekintve azonban nem. Liszt is a francia változatot olvasta, s arra válaszul jelent meg – franciául – a muzsikussal neve alatt a *Lettres d'un Bachelier ès-musique* útilevel-sorozat Heinének címzett, VII. darabja, a *Revue et Gazette musicale* 1838. júl. 8-i számában; ld. Detlef Altenburg (közr.): *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, I.: Rainer Kleinertz (közr.): *Frühe Schriften*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 170–177. – A muzsikussal és az irodalmár köztudottan ambivalens kapcsolatáról ld. Rainer Kleinertz tanulmányát: „Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt”: Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt”. In: Joseph A. Kruse (közr.): *Heine Jahrbuch* 34. Stuttgart–Weimar: Metzler, 1995, 107–139. Kleinertz tanulmányához Anne Vester segítségével jutottam hozzá, amiért ezúton is köszönetet mondok neki.

3 Vö. Jel. 4,6–8., ill. Ez. 1,5–14. – A Luther német Bibliájának megfelelő helyén szereplő párosujjú patás egy bika. A barom – a francia eredetiben szó szerint marha (*bœuf*), a németben ökör (*Ochs*) –, ahogyan a kezében tartott könyv is, Heine szándékos ferdtése; a figurában nehéz nem ráismerni az irodalmi aspirációkat tápláló Lisztre. A Jeruzsálemhez közeli Josafát völgye Jöel próféta látomásai szerint a végítélet helyszínéül kijelölt hely (Jo. 3,12).

4 Bernard Hansen: *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Diss. Universität Hamburg, 1959, 118.

ponista életművének más fejezeteire is igaz; mint arra már Alfred Heuß rámutatott, ugyancsak a variációs elv egyfajta megvalósulása Liszt zenekari darabjainak jellegzetes formaalkotó princípiuma, a tematikus metamorfózis eljárása is.⁵ A lényegretörőbben talán Carl Dahlhaus világítja meg az általa téma-, illetve motívum-transzformációnak nevezett eljárást, aki a szimfonikus liszti eszméjét tárgyaló munkájában a következőképpen írja le:

Egy zenei gondolat átalakul, amennyiben dallamának és hangközstruktúrájának lényege többféle ritmizálásban és tempóban ölt alakot.⁶

Dahlhaus tehát a variálás alapelvét, jellegzetes zenei eszközeit is megadja: ezek szerint a ritmika és tempó megváltoztatása volna az a lényegi mozzanat, amely biztosítja a zenei gondolatok alakváltását s ezáltal az intonációknak és karaktereknek a nagyformában Liszt számára oly fontos váltakozását. Bár a tématranszformáció során természetesen egyéb zenei paraméterek – például a hangszín, a textúra vagy a kísérettípus – megváltoztatása is fontos szerepet játszhat, valóban alapvető jelentőségű a dallamok ritmikai-metrikai átalakítása, mint azt a Tasso szimfonikus költemény menüett-témájának és a művet záró C-dúr Trionfoszakasz témájának kapcsolata illusztrálja (1–2. kotta a 146. oldalon).

A kétféle változat időrendje ebben az esetben éppen a fordítottja a részek szimfonikus költeménybeli sorrendjének: míg a darabban a ferrarai udvari miliőt megfesteni hivatott Fisz-dúr menüett szólal meg először, a mű programját betetőző Trionfo zenei megfelelője, a C-dúr győzelmi induló témája előbb keletkezett, s Liszt csak az 1849-ben bemutatott Tasso-nyitány átdolgozása során egészítette ki a művet a menüett-szakasszal.⁷

Dahlhaus értelmezése szerint a tématranszformáció eljárása mintegy belső formai szükségszerűségből fakadt, a szimfonikus hagyományból ered, a szimfonikus nagyforma tematikus összefogásának igényéből:

Ha tehát a [19.] század közepének kompozíciós feltételei közepette a nagyformának tematikus kifejtésként kellett megvalósulnia, úgy Lisztnek a tematikus munka megőrzése érdekében annak technikáját – amely már a motívum expozícióbeli továbbszövése köz-

5 Alfred Heuß: *Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912, 70–71.; vö. uő: „Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*”. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13. (1911) 1., 10–21.

6 „Ein musikalischer Gedanke wird abgewandelt, indem das melodische oder diastematische Substrat in verschiedenen Rhythmisierungen und in wechselnden Tempi Gestalt nimmt.” Carl Dahlhaus: „Liszt's Idee des Symphonischen”. In: Serge Gut (közr.): *Liszt-Studien 2: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*. München–Salzburg: Katzbichler, 1981, 37.; vö. Hugh Macdonald: „Transformation, thematic”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, 25. k., 694–695.

7 A szimfonikus költemény keletkezéstörténetéhez ld. Peter Raabe: *Liszts Schaffen*. Tutzing: Hans Schneider, 1968, 75–77.; Rena Charnin Mueller: *Liszt's Tasso Sketchbook. Studies in Sources and Revisions*. PhD diss. New York University, 1986, 278–303.; valamint Bozó Péter: „Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der *Années de pèlerinage*”. *Studia Musicologica* 48. (2007) 1–2., 72–78.

Allegretto mosso con grazia (quasi Minuetto)
2 Vlc soli

mf espressivo
p pizz.

Vle, Vlc,
Cb

+ Vle
pizz.

VI 2
Vlc

Cb

1. kotta. Liszt: Tasso (megj. 1856), menüett, 166–173. ütem

Allegro con molto brio

p
Archi

p
pizz.

arco

2. kotta. Liszt: Tasso (megj. 1856), győzelmi induló, 368–371. ütem

ben elhasználódott – pótolni és helyettesítenie kellett. S az az elv, melynek révén az ex-
pozíció és kidolgozás klasszikus eljárás módjához való epigonszerű ragaszkodás nélkül
tarthatta meg a tematikus diskurzus eszméjét, a *Ce qu'on entend sur la montagne* Alfred
Heuß-féle példászerű analízise során felfedezett téma- és motívum-transzformáció volt.⁸

Dahlhaus szerint tehát a tématranszformáció elve eredendően szimfonikus volna, s bár elismeri, hogy ez az elv Liszt más műfajbeli alkotásaiban is szerepet játszik – példaként zongoraversenyeit és az *Esztergomi misét* említi – ezt a jelenséget, úgy tűnik, a szimfonikus stílus más műfajokban való alkalmazásaként értelmezi:

A szimfonikus eszméje, ahogyan azt Liszt megalkotta, semmi esetre sem korlátozódott a szimfónia műfajára, hanem [...] más műfajokra átruházható volt, melyek a szimfónia esztétikai presztízséből részesülve nemesi levelet kaptak.⁹

Alább, ugyanott pedig azt írja:

A téma- vagy motívumtranszformáció eljárásával, melyet Liszt a szimfonikus költeményben éppúgy alkalmazott, mint a szimfonikus koncertben és a szimfonikus misében, elválaszthatatlanul összekapcsolódik egy esztétikai és egy formai mozzanat: „a hangok vagy karakterek váltakozásának” esztétikai, illetve az egy tételbe foglalt többletesség formai mozzanata.¹⁰

A „hangok vagy karakterek váltakozása” – németül: *Wechsel der Töne und Charaktere* – kifejezéssel Dahlhaus alighanem Friedrich Hölderlin *Wechsel der Töne* címet viselő esztétikai írására utalt.

Dahlhaus tanulmánya számos találó megállapítást tartalmaz Liszt szimfonikus-eszméjét illetően, mégis azt hiszem, írása több vonatkozásban újragondolásra érdemes. A tématranszformáció eljárását nem Heuß mutatta ki elsőként, s a terminus sem tőle származik. Richard Pohl – vagyis Liszt németországi körének egyik tagja – a *Faust-szimfóniát* elemző írásában már 1862-ben csaknem pontosan ezzel a műszóval jelölte a szóban forgó zeneszerzői technikát, *thematische Transformation*nak nevezve azt.¹¹ Ennél lényegesebb ellenvetésem is van azonban Dahlhaus értelmezésével szemben.

8 „Sollte also unter den kompositorischen Bedingungen der Jahrhundertmitte die große Form als thematische Abhandlung realisiert werden, so mußte Liszt, um die Funktion der thematischen Arbeit zu bewahren, deren Technik – die bereits zu Motivausspinnung in der Exposition verbraucht wurde – austauschen und ersetzen. Und das Prinzip, mit dem er an der Idee des thematischen Diskurses festhielt, ohne sich epigonal an die klassischen Verfahrensweisen der Exposition und Durchführung zu klammern, war die von Alfred Heuß in einer exemplarischen Analyse der *Berg-Symphonie* entdeckte Themen- und Motiv-Transformation.” Dahlhaus: i. m. 37.

9 „Die Idee des Symphonischen, wie sie Liszt konzipierte, blieb keineswegs auf die Symphonie als Gattung beschränkt, sondern konnte [...] auf andere Gattungen übergreifen, die durch Teilhabe am ästhetischen Prestige der Symphonie gleichsam nobilitiert wurden.” Dahlhaus: i. m. 36.

10 „Mit dem Verfahren der Themen- oder Motiv-Transformation, das Liszt in der Symphonischen Dichtung ebenso praktizierte wie im Symphonischen Konzert und in der Symphonischen Messe, sind ein ästhetisches und ein formales Moment untrennbar verknüpft: das ästhetische des 'Wechsels der Töne oder Charaktere' und das formale der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit.” Dahlhaus: i. m. 38.

11 Richard Pohl: „Liszts Faust-Symphonie (1862)”. In: uő: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Bernhard Schlicke, 1883, 253. – Igen jellemző, hogy Pohl épp e mű kapcsán használja a terminust, s az is, hogy Somfai László a darab keletkezéstörténetét tárgyaló, alapvető írásának címében az „alakváltás” szóval utalt Liszt jellegzetes kompozíciós módszerére: „Liszt Faust-szimfóniájának alakváltásai”, I-II. *Magyar Zene* 2/6. (1961), 559–573. és 2/7. (1961), 78–115.

Liszt tématranszformációs technikája – ezt Dahlhaus maga is kénytelen volt elismerni – feltűnően különbözik a beethoveni tematikus munkától. Ugyan különleges esetben Beethovennél is előfordul, hogy egy téma metrikailag átalakul, miközben a dallam lényegében változatlan marad,¹² ám Beethoven szívesebben változtatja meg, tágítja vagy szűkíti rövid motívumainak hangközlépéseit. A 3. kottában az alapmotívum nagyterc-lépése (1–2. ütem) előbb kisterccé (3–4. ütem), illetve kis szekunddá szűkül (7–8. ütem, brácsaszólam), majd a második témaszakaszban (4. kotta) tiszta kvintté (59–60. ütem, kürtszóló), illetve kvarttá tágul (65–66., ill. 69–70. ütem, mélyvonósok):

Allegro con brio

VI 1-2, Cl

ff

Vle, Vlc,
Cb coll' 8va

VI 2

p

Vle

Vlc, Fg

VI 1

3. kotta. Beethoven: 5. szimfónia (1808),
I. tétel, 1–10. ütem

4. kotta. Beethoven: 5. szimfónia (1808),
I. tétel, 59–70. ütem

2 Cor

ff

sf

sf

sf

p dolce

VI 1

VI 2

Vle

p

Cl

12 Például a 9. szimfónia zárótételében, ahol az Örömmóda-téma a 331. ütemtől 6/8-os, *alla turca* indulóvá átalakulva hangzik el.

Liszt transzformációi során viszont a témák – rendszerint hosszabb zenei gondolatok – hangköz-struktúrája többnyire alig vagy egyáltalán nem változik (vö. 1–2. kotta). Ilyesféle tematikus metamorfózissal ugyan már Haydn 103., *Üstdobpergés szimfóniájában* találkozunk – ott a nyitótétel lassú bevezetésének uniszónó basszustémája alakul át 6/8-os Allegróvá –, ám ez inkább egy kivételes, szellemes ötletnek, mintsem bevett eljárásnak mondható:

Adagio

Fl, Ob,
Cl

Timp. *p*

pp Vc, Fg,
Cb coll'8va

5. kotta. Haydn: 103. szimfónia (1795), I. tétel, 1–7. ütem

Allegro con spirito

Fl, Ob,
Cl

VI 1-2

f *sf* *f*

Vlc, Vlc,
Cb, Fg

f Timp.

6. kotta. Haydn: 103. szimfónia (1795), I. tétel, 214–219. ütem

Ha a liszti tématranszformáció szimfonikus műfajbeli előzményét keressük, akkor talán kézenfekvőbb párhuzam Berlioz *idée fixe* technikája, melynek szintén jellemző vonása a dallam hangköztartó variálása (7–8. kotta a 150. oldalon).

Adagio
p 6

Arpa
mf *espress. e largamente*

Vla solo

7. kotta. Berlioz: Harold en Italie (1834), I. tétel, 38–41. ütem

8. kotta. Berlioz: Harold en Italie (1834), II. tétel, 64–75. ütem

Allegretto
 Canto
 VI 2

Thème de l'Adagio
mf

Vla solo,
 Cor, Cl
 Vlc

Cb

Canto
mf
 + Vlc

A téma kontrapunktikus textúrába való, cantus firmus-szerű beleszövése, ahogyan az a *Harold*-szimfónia második tételében történik (lásd a brácsaszóló kürttel és klarinétal kettőzött dallamát), azonban megintcsak nem jellemző Lisztre, annak ellenére, hogy természetesen betéve tudta Berlioz szóban forgó művét.¹³

Bár igen valószínű, hogy a szimfonikus nagyforma által felvetett zeneszerzői problémák ösztönözhatték Lisztet a tématranszformáció alkalmazására, azt hiszem, nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a zenei gondolat metrikai átalakítása semmiképp sem csupán szimfonikus műveinek sajátos eljárása, hanem a muzsikusi életművének egészére jellemző, karakterisztikus liszti stílusjegyek mondható technika. Említett doktori értekezésében Hansen már Dahlhaus idézett írása előtt majd két évtizeddel egy más nézőpontból, a liszti életmű egészének összefüggésébe helyezve tett kísérletet a tématranszformáció eljárásának értelmezésére. Munkájának alapvető tézisei így összegezhetők: a tématranszformáció, ahogyan a variáció általában, Liszt egész oeuvre-jében előszeretettel alkalmazott kompozíciós elv: saját, eredeti témái és kölcsönanyagok feldolgozása során, szimfonikus és más műfajbeli alkotásaiban, weimari és Weimar előtti darabjaiban egyaránt gyakori. Hansen – véleményem szerint joggal – feltételezi, hogy ez a módszer, illetve tágabb értelemben a zeneszerzőnek a variációs elvhez való vonzódása Liszt pianista indulásával hozható összefüggésbe.¹⁴ Feltevése nagyon is meggyőző Liszt szimfonikus művei előtörténetének ismeretében. Nem véletlen, hogy 1987-es doktori értekezésében utóbb Batta András is a Weimar előtti évtizedek billentyűs fantáziáiban és feldolgozásaiban látta Liszt szimfonikus műveinek elődeit.¹⁵ Hansen és Batta mellett szól, hogy a zeneszerző több nagyzenekari alkotása dokumentálhatóan zongorás feldolgozásra, illetve rögtönzésre nyúlik vissza: a *Tasso* például egy olasz gondolásdalra írott billentyűs variációsorozatról, a *Mazeppa* gyermekkori ujjgyakorlatból, illetve transzcendens etűdből lett utóbb szimfonikus költeménnyé. Mindezek fényében nem úgy tűnik, hogy a tématranszformáció technikája a szimfonikus hagyományból eredne, s valóban olyan arisztokratikus eljárás volna, mint amilyennek Dahlhaus leírta. Mi több, megfontolásra érdemes Charles Rosen interpretációja, aki a *h-moll szonáta* kapcsán talán nem alaptalanul jegyzi meg, hogy a tematikus metamorfózis alapján véve nem túl kifinomult zeneszerzői technika.¹⁶ Miközben

13 Már Schumann zongoradarabjainak szentelt, 1837-es tanulmányában említi Berlioz brácsaszólós programszimfóniáját (Liszt: *Sämtliche Schriften*, I., 380.); utóbb zongorára írta át a mű II. tételét (megj. 1866); brácsa-zongora átiratot is publikált a teljes műből (1879-ben); s végül, de nem utolsósorban Berlioz e kompozíciója kapcsán írott tanulmánya adott alkalmat saját zeneszerzői *ars poeticájának* kifejtésére: „Berlioz und seine Harold-Symphonie”. *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3. (13. Juli 1855), 13–32.; 43/4. (20. Juli 1855), 37–46.; 43/5. (27. Juli 1855), 49–55.; 43/8. (17. August 1855), 77–84.; 43/9. (24. August 1855), 89–97.

14 Hansen: i. m. 6.

15 Batta András: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*. PhD-dissz., Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1987.

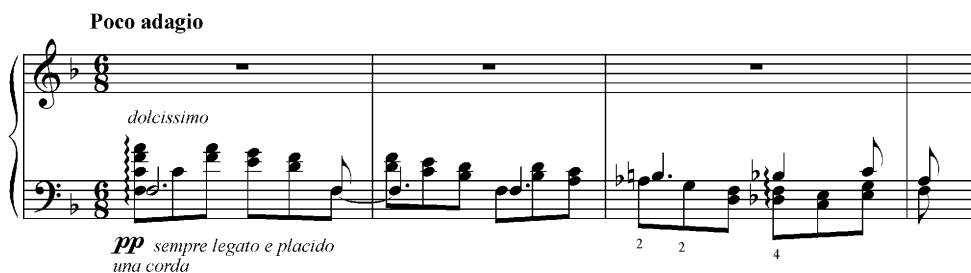
16 Talán ez lehet az oka, hogy a variációt mint zenei formát, illetve mint kompozíciós elvet tárgyaló, Grove-lexikonbeli szócikkében Elaine Sisman nem említi a tématranszformációt önálló típusként. Elaine Sisman: „Variations”. In: Sadie (szerk.): i. m. 26. k., 309–315.

persze ő is elismeri, hogy Liszt témái nem egyszer egészen fantasztikus módon képesek átlényegülni.¹⁷

Akár egyetértünk Rosennel, akár nem, figyelemre méltó, hogy a tematikus metamorfózis nem csupán egy művön belül, hanem Liszt darabjainak revíziós folyamata során is meghatározó szerepet játszott. Erre szintén Hansen hívta fel a figyelmet, aki az ilyen esetekre tartotta fenn a „variáns” (*Variante*) terminust, szemben a „variáció” (*Variation*) műszóval, melyet valamely zenei gondolat egyetlen mű keretén belül megjelenő változataira használt.¹⁸ A hanseni „variánsok” szép példája az ifjú Liszt *F-dúr etűdjének* részlete, illetve ugyanennek a témának újrafogalmazása, transzcendens etüddé átdolgozott változata:



9. kotta. Liszt: Étude en douze exercices, no. 3 (megj. 1826), 1–4. ütem



10. kotta. Liszt: Études d'exécution transcendante, no. 3 (megj. 1852), 1–4. ütem

Utóbbi annál érdekesebb, mivel a motivikus tagolódás némiképp ellentmond az új, 6/8-os metrumnak. A szóló balkézre hangszerelt letét mellesleg Liszt egyik védjegye volt, gyakran találkozunk vele például dalátirataiban.

Liszt daltermését tanulmányozva azt tapasztalhatjuk, hogy ebben a műcsoportban is számos példát találhatunk a hanseni értelemben vett „variánsokra”, vagyis a tématranszformáció revíziós módszerként történő alkalmazására. Bár olykor a

17 Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1995, 480–481.

18 Hansen: i. m. 7.

dalokban is előfordul, hogy egy-egy darab különféle részei állnak hasonló viszonyban egymással, a tématranszformáció Liszt dal-œuvre-jében tanulmányozható példái igen gyakran egy-egy dal különböző megfogalmazásainak megfelelő részei. Ilyen például a *Freudvoll und leidvoll* kezdetének kétféle változata:

Quasi allegretto

Freud - - - voll und leid - - - voll, ge -

dan - - - - - ken voll sein,

11. kotta. Liszt: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 1. megfogalmazás (megj. 1848), 17–23. ütem

Andantino

Freud - voll und leid - voll, ge-dan - ken-voll sein,

pp

Reo. Reo. Reo. Reo. *

12. kotta. Liszt: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 2. megfogalmazás (megj. 1860), 5–8. ütem

A 11. kottán bemutatott, 6/8-os részlet a Goethe-dal 1848-ban publikált megzenésítéséből származik, míg a 12. kotta a megfelelő részt mutatja ugyanennek a dalnak 1860-ban kiadott, 4/4-es megfogalmazásából. A korábbi változat meglehetősen sovány, akkordfelbontásos kísérete a revízió során nem csupán ritmikailag alakult át, hanem egyúttal az énekszólam lelépő szextjeinek visszhangjával gazdagodott.

Liszt tehát daltermésében, a darabok átdolgozása során is sokszor ugyanazt a módszert követte, mint szimfonikus műveinek témaátalakításaiban. Figyelmet érdemel azonban a dalok esetében ennek mértéke: a zeneszerző esetenként igen terjedelmes részeket alkotott újra korábbi darabjainak metrikai átalakítása révén. A *Die Loreley* című Heine-dal 1843-ban illetve 1860-ban kiadott megfogalmazásainak összevetése jól illusztrálja, milyen léptékben alkalmazta a tematikus metamorfózist revíziós módszerként. A darab 1843-ban publikált első megfogalmazásában az első két strófát elválasztó zongoraközjáték még nem triolás 3/4-ben volt, hanem 6/8-ban (13–14. kotta).

Az alkonyodó Rajna az 1860-as változatban 9/8-ban hömpölyög, 1843-ban azonban még 6/8-ban csordogált (15–16. kotta a 156–157. oldalon). Loreley 1860-ban 9/8-ban fésüli arany haját, az 1840-es évek elején ezzel szemben még 6/8-ban csinosította magát (17–18. kotta a 158–159. oldalon). Végül a rajnai szirén 1860-ban 9/8-ban énekel, bő másfél évtizeddel korábban azonban még 6/8-os dallal csábította halálba a hajóst (19–20. kotta a 160–161. oldalon).

Mint láthatjuk, az 1860-as megfogalmazás valamennyi idézett részlete metrikai átalakítás, vagyis tématranszformáció eredménye, s az ütemmutató átszabása alapjaiban változtatta meg a dal témáinak jellegét és a mű arányait. A Liszt daltermésében tanulmányozható ilyen és ehhez hasonló metrikai-karakterbeli átalakítások számomra azt példázzák, hogy a zeneszerző szimfonikus műveinek tématranszformációs technikája – Dahlhaus feltételezésétől eltérően, Hansen illetve Batta értelmezésével összhangban – nem annyira egy speciálisan a szimfonikus műfajra jellemző zeneszerzői problémára adott válasz (bár talán annak is tekinthető), hanem Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban mintegy alkalmazta bevett eljárását, melyet rögtönzés és komponálás során fiatalabb éveiben illetve más műfajokban – jelesül dalaiban – is előszeretettel alkalmazott. Röviden ennyit arról a Lisztről, aki Heine szerint az Apokalipszis néhány témáját variálta.

Nicht schleppend

dolce

una corda

diminuendo — e — *poco rit.*

Rea. *

13. kotta. Liszt: Die Loreley (1860), zongoraközjáték, 23–30. ütem

Andante quasi Allegretto

un poco marcato

rinforzando

poco rall.

14. kotta. Liszt: Die Loreley (1843), zongoraközjáték, 28–38. ütem

(Sehr ruhig aber nicht schleppend)

Die Luft ist kühl und es

dolce sempre legato

dun - kelt, und ru - hig,

ru - hig fließt der Rhein, und ru - hig fließt der Rhein,

Rea * Rea * Rea *

15. kotta. Liszt: Die Loreley (1860), 2. strófa = barkarolatéma, 31–40. ütem

Un poco più lento

Die Luft ist kühl und es dun - kelt, und

dolce placido

ru - hig ru - hig fließt der Rhein, und ru - hig fließt der Rhein.

16. kotta. Liszt: Die Loreley (1843), 2. strófa = barkarolatéma, 39–48. ütem

espressivo

sotto voce

Die schön - - - ste Jung - frau sit - zet dort

o - - ben wun - der - bar, ihr gold - nes Geschmei - de

blit - zet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.

poco rall.

17. kotta. Liszt: Die Loreley (1860), közjáték és 3. strófa, 51–62. ütem

The image displays a musical score for the song 'Die Loreley' by Franz Liszt. It consists of three systems of music, each featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 6/8. The first system includes the word 'Die' and the tempo marking 'amorosamente'. The second system includes the tempo marking 'dolcissimo' and the instruction 'Etwas zurückhaltend mit Begeisterung'. The lyrics are in Hungarian, with the first line being 'schön - ste Jung - frau si - tzet dort o - ben wun - der - bar, ihr' and the second line being 'gold'-nes Ge-schmei - de bli - tzet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.'

Die

amorosamente

dolcissimo

Etwas zurückhaltend mit Begeisterung

schön - ste Jung - frau si - tzet dort o - ben wun - der - bar, ihr

gold'-nes Ge-schmei - de bli - tzet, sie kämmt ihr gold - nes Haar.

18. kotta. Liszt: Die Loreley (1843), közjáték és 3. strófa, 59–70. ütem

Erleichterung

sie kämmt es mit gold' - nem Kam - me und singt ein Lied da -
 sie kämmt es mit gold' - nem Kam - me und singt ein Lied da -
 bei, das hat ei - ne wun - der sa - - - me,
 bei, das hat ei - ne wun - der - sa - - - me
 ge - walt' - ge, ge - walt' - - - ge Me - lo - dei.
 ge - walt' - ge, ge - walt' - - - ge Me - lo - dei.

rinforzando assai
rit.
rinforz.
f

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

THEMATIC TRANSFORMATION AS A METHOD OF REVISION

Some Remarks on Liszt's Variation Technique

In his amusing parody of Liszt (*Confidential Letters to August Lewald on the French Stage*, letter 10, 1837), Heinrich Heine portrayed the musician as a piano virtuoso varying given themes, namely the four beasts of the Apocalypse (cf. Rev 4:6–8). Although Heine was no musician and his writing was obviously meant as a caricature, in my opinion, it is apt, insofar as variation principle played an important role not only in Liszt's piano extemporizations but also in his activity as a composer. As many have pointed out (e.g. Alfred Heuß at the beginning of the 1910s, and Bernard Hansen in his 1959 unpublished dissertation *Variations and Variants in Franz Liszt's Musical Works*, respectively), Liszt's characteristic method of composition, thematic transformation, is also a kind of variation technique. In a thoughtful paper held at the 1978 Eisenstadt international Liszt conference (later published under the title *Liszt's Idea of the Symphonic*), Carl Dahlhaus claimed that Lisztian thematic transformation originated from the symphonic tradition and regarded it as a surrogate of the Beethovenian *thematische Arbeit*. He also claimed that the method was discovered by Alfred Heuß in his analysis of the symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne*. In my study I argue that, contrary to Dahlhaus's interpretation, thematic transformation may have originated rather from the characteristic variation technique of the extemporizing piano virtuoso than from the symphonic tradition. One of the members of Liszt's German circle, Richard Pohl, already used the term *thematische Transformation* in his analysis of Liszt's *Faust* Symphony. I show through some examples that Liszt used thematic transformation not only in his orchestral works but also in other genres (in his piano works and songs) and not only as a composition principle within a single work but also as a method of revising his earlier pieces.

Péter Bozó (b. 1980 Budapest), musicologist. From 1998 to 2003 he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. He was a PhD student at the same university from 2003 to 2006. He received his PhD for his study *A Buch der Liedertöl a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy fürete és előfutárai* (From *Buch der Lieder* to *Gesammelte Lieder*: The First Four Volumes of Liszt's Collected Songs and Their Predecessors) in 2010. Between 1999 and 2007 he worked as a contributor at the Budapest Liszt Memorial Museum and Research Center. From 2005 to 2009 he was assistant lecturer at the Theatre Department of Kaposvár University. He was awarded the Kodály Scholarship of the Hungarian Ministry of Culture and Education in 2005, 2006 and 2007. From 2006 he was an assistant research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, and since October 2010 he has been a research fellow. Between 2006 and 2009 he was the assistant editor of the international journal *Studia Musicologica*. He has been writing music reviews for *Muzsika* since 2002; since 2008 with a Pro Musica scholarship. At present he is studying the history of operetta in Hungary between 1860 and 1958; his postdoctoral researches are funded by the Hungarian Scientific Research Fund. He has lectured at the annual conferences of the Hungarian Musicological Society, at the First Stuttgart International Liszt Conference and at the International Musicological Workshop of the ESF 'Music, Culture and Politics in Early Nineteenth-Century Europe, 1815–1848'. In 2011 he received the Prize of the Hungarian Academy of Sciences for Young Scholars.

Riskó Kata

ZAMPOGNARÓK, PIFFERARÓK ÉS MÁS ZARÁNDOKOK LISZT *CHRISTUSÁBAN**

„Mint egykor, sőt, még inkább, a zenének egyre erőteljesebben a NÉP és az ISTEN felé kell fordulnia, az egyiket a másik felé kell közvetítenie, tegye jobbá, nemesebbé, vigasztalja meg az embereket, áldja és dicsőítse az Istent. Ahhoz, hogy ezt elérjük, új zenét kell alkotnunk. Legyen ez a zene lényegét tekintve vallásos, erőteljes és hatásos, e zene, amelyet jobb kifejezés híján 'humanitáriusnak' nevezhetünk el, kolosszális arányokban egyesíti majd a SZÍNHÁZAT és a TEMPLOMOT. Egyszerre lesz drámai és áhítatos, pompás és egyszerű, patetikus és ünnepélyes, tüzes és féktelen, viharos és nyugodt, derűs és gyöngéd.”¹ Liszt 1834-ben, *A jövő egyházi zenéje* című írásában megfogalmazott törekvése három évtizeddel később, az 1866-ban befejezett *Christus* című oratóriumban² is világosan érezhető. A Krisztus életét végigkövető mű, különösen a „Weihnachtsoratorium” feliratú első, karácsonyi rész³ számos stílusidézetének eszmei mondanivalójával, szimbolikus tartalmával részletesen foglalkozott a kutatás. Liszt azonban nem csupán átvitt értelemben írt dráma és áhítat, színház és templom egyesítéséről. A nyitótétel egy olasz népzenei ihletésű epizódjának felismerése és értelmezése rávilágít arra, hogy a stílusidézetek mindegyikének valójában dramatikus szerepe van, amely túlmutat a bibliai történet fonalán. A „Weihnachtsoratorium” egésze karácsonyi szokások mozzanatain keresztül, de Liszt saját értelmezésében mutatja be Krisztus születésének történetét.

* A tanulmány a *Zenén innen és túl* 3. című zenetudományi konferencián az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2010. június 10-én elhangzott előadás kibővített változata. Köszönöm témavezető tanárom, Tari Lujza, valamint Kaczmarczyk Adrienne és Vikárius László segítségét.

1 „Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU; aller de l'un à l'autre, améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d'une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre (nom) nous appellons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉÂTRE et L'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêteuse et calme, sereine et tendre.” Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, Band I.: *Frühe Schriften*. Szerk. Rainer Kleinertz, Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 58.; a fordítás Domokos Zsuzsanna munkája: *A római 19. századi Palestrina-recepció hatása Liszt művészetére*. Doktori disszertáció, Budapest: LFZE, 2009, 27.

2 A *Christus* három része: „Weihnachtsoratorium”, „Nach Epiphania”, „Passion und Auferstehung”.

3 A „Weihnachtsoratorium” tételei: Einleitung (Bevezetés), Pastorale und Verkündigung des Engels (Pásztorál és Annuntiatio), Stabat Mater speciosa, Hirtenspiel an der Krippe (Pásztorjáték a jászolnál), Die heiligen drei Könige (A háromkirályok).

A zampognarók és pifferarók, azaz olasz dudán és népi oboán játszó pásztorok zenéjének emlékét már a Liszt-kortárs életrajzíró, Lina Ramann felfedezte az oratórium „Hirtenspiel an der Krippe” című hangszeres tételében.⁴ A karácsony és más nagyobb ünnepek – szeplőtelen fogantatás, vízkereszt – előtti időszakban a környező hegyekből pásztorok vonultak Rómába és Nápolyba, és a nyilvános tereken, Mária-szobrok, szentképek előtt az alkalomhoz illő népzenei játszottak. A karácsonyi éjféli mise az ő bevonulásukkal és játékuikkal kezdődött. Alakjuk jelentőségét jól érzékelteti Louis Spohr: úgy ír zenéjükről, mint a római advent zenetálmának teljes csendjében megszólaló egyetlen muzsikáról.⁵ Ramann könyvét Liszt olvasta és elfogadta,⁶ de valójában nem tudhatjuk, kiterjedt-e figyelme Ramann e megjegyzésére. Mégis nehéz elképzelni, hogy a Rómában éveket eltöltő zeneszerző ne hallotta volna a zampogna- és piffero-zenét, vagy legalábbis ne tudott volna róla. Hiszen mind a fogalom, mind pedig maga a zene közismert volt Liszt korában. Utazók leírásai mellett a zeneszerzők közül Spohron kívül Hector Berlioz és Otto Nicolai is beszámolt pifferarókról, családjának Rómából írt levelében Fanny Mendelssohn szintén említi őket,⁷ számos festő pedig képeken örökítette meg alakjukat.⁸ A 19. században egyre ismertebbé és divatosabbá váltak, olyannyira, hogy német és francia területen is rendszeresen felbukkantak.⁹ A *Christus* említett tételének idézetei pedig a pifferarók legismertebb dallamai között vannak: nemcsak a korabeli népzenei lejegyzések között talált szinte pontosan azonosat Friedrich Lippmann,¹⁰ hanem még a 20. századi népzeneben is hallhatók hasonló dallamok.

A hangszeres nyitótétel „Pastorale” feliratú szakasza ennél rejtettebben hordozza magában a zampogna és piffero zenéjének emlékét. A kutatók nem keresték a „Pastorale” rész második felét alkotó, a 233. ütemtől egészen a tételzáró 353. ütemig tartó nagyobb terjedelmű epizód forrását (1. kotta). Pedig a részlet szerkezete, basszusmotívuma, bizonyos dallami elemei és a zampogna–piffero kettősét utánzó felrakás az olasz népzene már említett karácsonyi szokásának egy másik zenei típusát idézik fel. Ez az idézet ad kulcsot a „Weihnachtsoratorium” olasz kontextusának és ezen alapuló drámai felépítésének megfigyeltetéséhez.

4 „...das sprechen die naturalistischen volkstümlichen Weisen der Pifferari, welche Liszt sinnig dieser Nummer einwob, deutlich aus.” Lina Ramann: *Franz Liszt's Oratorium Christus: Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben*. Leipzig: Schubert, 1874, 93.

5 Louis Spohr's *Selbstbiographie*. Bd.1. Kassel: Wigand, 1860, 317.

6 Pl. Liszt levele Hermann Dimmlernek, 1881. január 27. Ebben elsősorban Ramann könyvét („Ramann's treffliche brochüre”, azaz Ramann pompás broszúráját) ajánlja a *Christussal* kapcsolatban. In: Klára Hamburger: „Unpublished Liszt Letters in Munich”. *Journal of American Liszt Society*, 29. (1991), 1., 20.

7 A dokumentumokról részletesen ld. Friedrich Lippmann: „Berlioz, Gounod, Spohr, Nicolai, Landsberg, Liszt und die pifferari”. In: „*Vanitatis fuga, aeternitatis amor.*” *Analecta Musicologica* 36. Közr. Sabine Ehrmann-Herfort–Markus Engelhardt. Laaber: Laaber-Verlag, 2005, 489–558.

8 Hans Geller: *I Pifferari. Musizierende Hirten in Rom*. Leipzig: Seemann, 1954.

9 Geller: i. m. 14. – Ismertségükre Friedrich Lippmann Jacques Fromental Halévy *Guido et Ginevra* című operájának pifferozene-idézetét hozza példának. Lippmann: i. m. 513.

10 A nagyfokú egyezés alapján Lippmann feltételezi, hogy a zeneszerző mindkét téma alapjául annak a Ludwig Landsbergnek a kiadványát használta fel, akinek neves szalonjában Liszt maga is járt. A kiadás a valószínűleg 1845 körül megjelent *Novena cantata dai Pifferari*. Lippmann: i. m. 530.

Fl.

Ob.

Cl. ingl.

Cl. (Sib)

Fg.

f

p tranquillo

f

p il 2. un poco marc.

The first system of the musical score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. ingl.), Clarinet in Bb (Cl. (Sib)), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The Clarinet in G part starts with a forte (*f*) dynamic and a long note, then transitions to a piano (*p*) dynamic with the marking 'triquillo'. The Clarinet in Bb and Bassoon parts start with a forte (*f*) dynamic and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part also has a piano (*p*) section with the marking 'il 2. un poco marc.'

The second system continues the musical score. The Flute and Oboe parts enter with a melodic line. The Clarinet in G part continues with a long note. The Clarinet in Bb and Bassoon parts continue with the rhythmic pattern. The dynamic is marked *p* dolce.

The third system continues the musical score. The Flute and Oboe parts continue with the melodic line. The Clarinet in G part continues with a long note. The Clarinet in Bb and Bassoon parts continue with the rhythmic pattern. The dynamic is marked *p*.

1. A Christus nyitótételének népzenei idézete

Az „Einleitung” és egyben a teljes „Weihnachtsoratorium” mottója az adventi Introitus „Rorate coeli” szövegkezdetű gregorián dallama. Ezt fűzi tovább a nyitótétel második része, a „Pastorale” is. A „Pastorale” egészének karakterét a dallam megszólalási módja: a kíséret, a hangszín, a modus, a ritmika és a szerkezet adja meg. Az orgonapont, a 12/8-os metrum és az olaszos dallamosság révén a barokk oratóriumok, koncertók pasztoráljainak stilizáltan népies, áhítatossá formált hangvételével is összekapcsolhatjuk, hiszen ezek elsősorban Bach, Händel és Corelli művei révén valóban ismertek voltak a romantika korában.¹¹ Más szempontból azonban Liszt eltér tőlük. A tárgyalt szakasz egy részét sajátos módon kizárólag fafúvokkal játszatja, s világosan különválasztja a zampognát és a pifferót realisztikusan utánzó szólamokat. A gregorián dallamot népzenei hatást mutatóan rövid lélegzetű, kétütemnyi dallamrészekbe rendezi. Továbbfejlesztésében leszállított hetedik és emelt negyedik fokot használó hangsort és mixolides fordulatokat használ fel, amelyek általában is jellemzők a különböző népek dudazenéjére, de különösen élő hagyományt képviselnek az olaszoknál. Az orgonapont alsó előkéi a dudára jellemző „nyekkenő” hatást elevenítik fel. A klarinét előkeszerű ugrásai (2. kotta) megelőlegezik a negyedik tételt bevezető svájci *ranz des vaches* vagy *Kuhreihen*¹² elnevezésű pásztorszignál-motivikát,¹³ de éppúgy emlékeztetnek a dudajáték jellegzetes előketípusára is.¹⁴ A Pastorale allegro tempója sem követi a barokk (largo) hagyományt. Hangzása összességében közvetlenebbül utal népzenei mintájára, mint elődei. A karácsonyi áhítat a zeneszerző számára több népies elem felhasználását engedi meg anélkül, hogy a zene komikussá vagy a népzenére támaszkodó rész szigetszerűvé válna. Mindez hangzó népzenei élmény hatására vall, amelynek Liszt a zenei lényegét ragadta meg.

A népies „Pastorale” egészen belül is kiemelkedik a második rész nagyszabású, konkrét népzenei idézete. A szakasz hossza több mint száz ütem még akkor is, ha leszámítjuk a 277–292. ütemben beékelt, az oratórium más tételeiben a „Halleluja” szóhoz kapcsolódva többször feltűnő témát.¹⁵ Az epizód összetartó alapja egy együtemnyi, négyhangnyi basszusmotívum, amely a záró ütemek kivételével

11 Néhány 19. századi karácsonyi mű fel is idézi elődei jellegzetes hangvételét. Mendelssohn *Paulusban* a pasztorálok hangvételének felidézését a szándékos archaizálás indokolhatja. Saint-Saëns *Karácsonyi oratóriumában* az első tétel címében és stílusában is Bachra utalva, stilizáltan idézi fel a barokk pasztorált, Berlioz *Krisztus gyermekkorára* című oratóriuma pedig a „Pásztorok búcsúja” tételben üt meg szintén stilizált, olaszos pasztorális hangot. Liszt Saint-Saëns és Berlioz művét egyaránt ismerte.

12 A svájci pásztorok énekelt, vagy alpesi kürtön játszott állatterelő dallamai. Jellemzőik a kötetlenség, a szabad tempó és az improvizatív karakter. A *ranz des vaches*t több 18-19. századi szerző említi, és közül hozzá dallampéldát (pl. Rousseau), a romantikus zeneszerzők pedig előszeretettel idézték fel a dallamokat: Grétry *Tell Vilmosa* és Beethoven VI. szimfóniája után többek között Rossini, Berlioz, Liszt, Schumann és Meyerbeer is beemelte őket egy-egy pasztorális vagy svájci vonatkozású művébe.

13 Cornelia Knotik: *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus*. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1982, 51.

14 Ez az előketípus Bartók dudát utánzó műveiben is gyakran visszaköszön, pl. *Szonatina I.* „Dudások”. A 19. századi olasz dudazenei ihletésű művek közül pedig Rossini az *Échantillon du Chant de Noël à l’italienne* című olasz karácsonyi zenét felidéző zongoraművében szintén ilyen fordulatokkal színezi a dudautánzó részt, pl. 90–97. ütem.

15 Knotik: i. m. 64.

Fl. 1

Ob. 1

Cl. ing.

Cl. (Sib.) 1

Cor. (Sol.) 1

p *un poco marc.*

mf

p

p

più dolce

p

più p

2. kotta. Liszt: Christus, I/1. „Einleitung” – „Pastorale”, 251–255. ütem

folyamatosan és változatlanul, de a modulációkat követve ismétlődik. Hangsúlyos, először előkékel is alátámasztott kvint-organapontjával egyértelműen dudát utánoz, s maga a motívumismételgetés is általában jellemző a duda repertoárjára. A basszus fölött dallampárokat hallunk, amelyeket egy kétütemes motívum és hangról hangra történő vagy variált ismétlése alkot. Ezek a dallampárok nyitott (domináns funkciójú) végződésükkel egymásba kapcsolódva variációk hatását keltő folyamatos láncolatot adnak ki. Liszt ezekkel a jellegzetességekkel valójában egy olasz népi karácsonyi hangszeres darabokban, karácsonyhoz is kapcsolódó táncjátékokban és karácsonyi énekekben egyaránt élő népzenei típust idéz, amely a „Weihnachtsoratorium” egészében sajátos szerepet kap.

2. A népzenei idézet forrásai, műzenei párhuzamai

A nyitótétel népzenei idézetéhez hasonló, tonikai és domináns funkciójú ütemeket váltogató, motívumismételgető zenei anyagok gyakoriak az olasz népzeneben. Különösen jellemzők a dudán előadott karácsonyi pasztorálokra, illetve tarantellákra, furlanákra, saltarellókra – tehát nem kifejezetten a karácsonyhoz kötődő, gyors táncokra – és más, nem az ünnephez kapcsolódó hangszeres darabokra is. Ezek, a Liszt-részlettel megegyezően, gyakran épülnek a D–D–T–T funkciórendet

követő négy basszushangra.¹⁶ A publikált olasz népzenei hangfelvételek között Dél-Itália különböző területeiről, Róma, Nápoly térségéből, délebbre Calabriából és a Rómától keletre fekvő Abruzzo tartományból egyaránt találunk ilyen darabokat. Az, hogy gyors táncok is vannak köztük, nem meglepő, hiszen ezek a táncok, a hangszerjátékos virtuozitását bizonyítandó, gyakran a karácsonyi pasztorálokkal is összekapcsolódtak.¹⁷ Így történik a „Tarantella e pastorale”-ban is, amelynek vázlatos lejegyzését példaként bemutatom (3. kotta).¹⁸ Az 1979-ben Calabriában gyűjtött tételben nagyrészt a *Christusban* is megjelenő négyhangnyi basszus egy változata szól. A kvart hang azonban ezúttal emelt, ami nem ritka a régi olasz népzeneiben: egyazon dallam természetes és emelt negyedik fokkal egyaránt megszólalhat.¹⁹

Hasonló népi dallamok elsősorban a *Christus*-epizód szerkezetéhez szolgálhattak mintául. Emellett a dallam egyes jellemző mozzanataira is találunk párhuzamokat olasz népzenei tételekben (4a–c kotta).

A 20. században gyűjtött olasz népzenei példák alapvető sajátosságai közősek a Liszt-részletével. Ezért elsődlegesen maga a népzene tekinthető a „Pastorale” mintájának, még ha nem is bizonyítható, hogy Liszt ismerte ezt a zenei típust. Az élő népzene kívülről írott népzenei lejegyzések is lehetséges forrásnak tekinthetők. Berlioz megemlíti emlékirataiban, hogy a pifferarók legtipikusabb dallama – nem a gyors, ütempáros típus, hanem az ezzel váltakozó lassabb rész – több nápolyi kiadványban is szerepel.²⁰ Ezek tehát közismertek lehettek, Liszt pedig komponálás közben többször folyamodott feljegyzésekhez.²¹ Leegyszerűsítő írott forrás be-

16 Például a következő felvételek, illetve egyes részleteik: Roberto Leydi: *Italia vol. 1: I balli, gli strumenti, i canti religiosi*. Albatros, 1969, A/5., 7.; Febo Guizzi–Roberto Leydi: *Zampogna Italia 1*. Albatros, 1980, A/2., 3., 7., B/1., 2., 4., 5., 6.; Roberto Leydi–Febo Guizzi: *Strumenti musicali popolari italiani*. Lazio, 1983, 3., 5., 39., 41., 47., 57., 58.

17 Például: „Novena di natale e tarantella”, „Tarantella e pastorale”, *Zampogna Italia 1*. – Berlioz is gyors és lassú részek váltakozásáról ír a pifferaro-zenével kapcsolatban: „Vidám és szívderítő, igen gyakran ismétlődő refrének után lassú, ünnepélyes, teljesen patriarkálisan kenetteljes fohász fejezi be méltóan a naiv szimfóniát.” („Après de gais et réjouissants refrains, fort longtemps répétés, une prière lente, grave, d’une onction toute patriarcale, vient dignement terminer la naïve symphonie.”) Hector Berlioz: *Mémoires*, I. Szerk. Pierre Citron, Paris: Garnier-Flammarion, 1969, 248. Magyar fordítás: *Hector Berlioz emlékiratai*, I. Ford. Faragó László, szerk. Dr. Kóla Margit, Budapest: Zeneműkiadó, 1956, 152.

18 *Zampogna Italia*, 1. B/1., saját lejegyzés.

19 Hasonló motívumismételtető szerkezet más olasz dallamokban burkoltabban jelenik meg. Alberto Favara szicíliai gyűjteményében a karácsonyhoz kötődő hangszeres Pastorálék vagy más megnevezésű dallamok, illetve az énekelt strófák utáni hangszeres közjátékok döntő többségét ugyanaz a néhány motívum alkotja. (Például Favara: *Corpus di musiche popolari Siciliane*. Milano: Ricordi, 1957, 638., 651., 752., 756., 759., 760., 761.) Gyakorik az ezekhez hasonló vokális karácsonyi dallamok is. Lényegében ütempáros zenei anyagok, amelyekben a motívumok, ezzel együtt a dallamok funkciórendje állandó: megegyezik azzal a négyhangnyi basszusmotívumra építhető funkcióssorral, amelyet a Liszt-részletben is hallunk.

20 Berlioz: *Mémoires*, I. 248.

21 Az *Esztergomi miséhez* például levélben kért magyar dallamokat, ismerjük az írott forrást hűen követő verbunkosfeldolgozásait (Papp Géza: „Unbekannte ‘Verbunkos’-Transkriptionen von Ferenc Liszt”. *Studia Musicologica*, 29. [1987], 181–218.); említettem Lippmann bizonyítékát a pontos forrásátvételle Landsbergtől.

$\text{♩} = \text{ca. } 160$

3. kotta. „Tarantella e pastorale” – részlet

4a kotta. Liszt: Christus, IV. „Hirtenspiel an der Krippe”, 63–66. ütem

4b kotta. Liszt: Christus, I. „Einleitung”, 339–341. ütem

4c kotta. „Saltarello”²²

²² Roberto Leydi: *I canti popolari italiani*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973, 134.

emelésére utalhat a szakasz mereven ismételt basszusmotívuma is. A lejegyzés felhasználásában azonban valamilyen hangzó élményre: vagy más karácsonyi zenét, vagy éppen az elemzett típust játszó zenészek játékának emlékére támaszkodhatott a zeneszerző.

A 20. században gyűjtött karácsonyi népzenei típus egykor virágzó és közismert voltát műzenei párhuzamok is bizonyítják.

Számos olasz barokk billentyűs mű vagy műrészlet alapul hasonló elven, ezek közül példaként Bernardo Pasquini *Pastoraléj*ának első ütemeit mutatom be (5. kotta).²³ Ezeknek a hangzásban egyértelműen dudát utánzó műveknek a fejmotívuma egy bizonyos ismert olasz karácsonyi éneket idéz,²⁴ amely a folytatásban kötetlenül variálódik. Kísérő basszusmotívuma, ezzel együtt funkciós rendje lényegében állandó, megegyezik a Lisztnél hallható négyhangnyi motívummal, s annak szabadabb népzenei mintáival, de egyszeri vagy kétszeri változatlan elhangzás után dallamilag variálódni kezd. A folytonos ismétlődést egy-egy megtorpanás, váltás szakítja meg néha. A tételek egésze vertikálisan egységes, motívumismételtető zenei anyag. A zeneszerzők nem pusztán népies-pasztorális hangvételű karakterdarabot írnak, hanem magát a népzenei parafrázis sűrűbb letétben, több szólamban, mintegy új variánst hozva létre.²⁵



5. kotta. Pasquini: *Pastorale*, 23–32. ütem

23 Ilyen továbbá Girolamo Frescobaldi *Capriccio pastorale* (megjelent 1637-ben) és Giuseppe Aldrovandini *Pastorale* című műve, Domenico Zipoli *Pastoraléja* (megjelent 1716-ban), valamint a vatikáni Chigi-kéziratokban található 17. századi *La piva* című, billentyűs hangszerre írt tétel. A motívumismételtető basszusra épített pasztorál-tételek gyakoriságát Jung is említi az MGG „Pastorale” cikkének olasz barokk billentyűs pasztorálokkal foglalkozó alfejezetében. Heinrich Jung: „Pastorale”. In: Ludwig Finscher (közr.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel–Basel–Stuttgart: Bärenreiter–Metzler, 1997, Sachteil: Bd. 7., 1499–1509. hasáb (ide: 1504–05. hasáb).

24 „San Giusep e la Madona...” Leydi: i. m. 65–66.

25 Az egy egész tételen nagy hűséggel végigkövetett népzenei modell ritka példája ez a barokk zenében. A művek talán nem is pusztán zsánerdarabok, hanem a karácsonyi dudajáték utánzásai, a karácsonykor játszott jellegzetes anyag felidézései lehetnek orgonán, hasonlóan a magyar falusi kántorok karácsonyi dudautánzásához – s hasonló funkcióban is szólalhattak meg.

A kevéssé ismert, a Liszt-epizóddal kevesebb hasonlóságot mutató barokk tételek Liszt *Christus*ára gyakorolt hatása vélhetően nem jelentős.²⁶ Még ha ismerte is a zeneszerző e műveket, zenei mintájuk felfedezéséhez elengedhetetlen a népi forrás élménye. Liszt pedig az oratóriumban különösen hangsúlyozza a népzenei hangzás emlékét. A barokk tételek jelentősége elsősorban az, hogy rávilágítanak a létező és nagyon is élő népzenei gyakorlatra, amelynek ez a motívumismételgető rétege gyakran háttérbe szorul az áhítatos karácsonyi dallamok mellett.

Liszt-korabeli művek bizonyítják, hogy az olasz népzene e típusa közsímt volt a 19. században is. Különösen fontosak ezek a párhuzamok, mivel ugyanúgy mereven ismételtetik a négyhangnyi basszusmotívumot, mint a *Christus* részlete, és ez sem a 20. században ismert népzeneire, sem a barokk művekre nem jellemző. A Berlioznak tulajdonított *Sérénade agreste à la madone sur le thème des pifferari romains* című orgonaműben (6. kotta) a „Quando nascette” kezdetű népszerű karácsonyi ének dallamát feldolgozó lassú részt követi a Liszt pasztoráljához hasonló, a dudajáték tipikus elemeit is felidéző gyors szakasz. Ez a már a barokk művek kapcsán említett, népszerű olasz karácsonyi népdal kezdőmotívumából kiinduló dallampárok füzére, amely először egyszerű oktáv–kvint hangzatokból áll, másodszor pedig a négyhangnyi basszusmotívum ismételtetése felett szólal meg.



6. kotta. Berlioz (?): *Sérénade agreste à la Madone*, 62–66. ütem

A mű kapcsán Lippmann egy datálatlan nápolyi kiadványt mutat példaként, amely ugyanezeket az énekeket tartalmazza, utójátéka pedig a négyhangnyi basszuson alapul.²⁷ Gounod *Six Morceau Faciles*-jének harmadik darabja, az inkább tarantellaszerű *Les Pifferari* csak a kvint-orgonaponttal kiegészített, folyamatosan ismétlődő négyhangnyi basszusmotívumában rokon a Liszt-részlettel. Elképzelhető, hogy Liszt ismerte akár a Berlioznak tulajdonított darabot, akár a Gounod-tételt. Jelentőséget azonban ezek is akkor kaphattak, ha Liszt felismerte bennük a konkrét népzenei hátteret.

A népzeneben, valamint ennek nyomán a barokk korban és a 19. században is széles körben ismert típust Liszt nemcsak egyértelműen idézi, hanem a „Weihnachtsoratorium” egésze szempontjából lényeges szereppel ruházza fel. Ezt a karácsonyi rész egy további zenei idézetének bemutatását követően, annak lehetséges jelentésével együtt ismertetem.

26 A budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont anyagában nem találtam olyan dokumentumot, amely arra utalt volna, hogy Liszt ismerte valamelyik említett olasz barokk billentyűs művet.

27 Lippmann: i. m. 507. – Mivel nem tüntet fel forrást, nem tekinthető megbízhatónak Geller abruzzói zampognarókat és pifferarókat bemutató ismert könyvének énekhangokra és zongorára átírt dallamközlése, amely a „Quando nascette” mögé ugyancsak a „San Giusep e la Madona...” fejmotívummal kezdődő, a négyhangnyi basszusmotívum ismételtetésére épülő hangszeres szakaszt helyezi. Geller: i. m. 62–63.

3. Tannhäuser-emlék a negyedik tételben

A nyitótétel olasz népzenei ihletésű epizódja mellett a „Hirtenspiel an der Krippe” című negyedik tételben is találunk eddig nem azonosított stílusidézetet. A tétel említett olasz népzenei eredetű részlete és a Zarándokévek „Svájc” kötetében is többször felhasznált *ranz des vaches*ra emlékeztető tételkezdő dallam mellett a kutatók figyelmét elkerülte egy Wagner-utalás. Az alpesi és olasz dallamokat, majd egy korált követő „Pastorale” rész a *Tannhäuser* I. felvonásának 3. jelenetét idézi (7. kotta), amelyben egy pásztorfiú sípszava felelget a Rómába induló zarándokok énekére. Az opera e részletét Liszt zongorára is átírta.

Hogy a *Christus e „Pastorale”*-ja nem a mű más részeiben egyértelműen olasz dudát vagy alpesi kürtöt idéző, közvetlenül népzenei ihletésű pasztorál, azt a zeneszerző a hangszerezésben is jelzi. A hangszerek szerepe a többi részhez képest

Fl.

Cl. in A

Vle.

I. Sola

mf un poco marcato

p sempre dolce

p sempre dolce

7. kotta. Liszt: Christus, IV. „Hirtenspiel an der Krippe” – „Pastorale”, 246–253. ütem

felcserélődik, vagy legalábbis elhomályosul. Az addig a népi hangszereket utánzó fafúvós-kar az előzőleg már hallott korál szólal meg; a fúvós-kar tehát itt inkább az orgona hangzását imitálja. A korál sorait a brácsa egy-egy szólója egészíti ki, s ezek a szólók kevésbé utalnak egy bizonyos népzenei rétegre. Improvizatív jellegük az alpesi dallamokat idézi, és emelt kvarttjuk, leszállított szeptimjük is beleillik a csak természetes felhangokat megszólaltató fakürt hangzásvilágába. Még az egyébként az olasz népzeneire különösen jellemző 12/8-os ritmus sem zárja ki a *ranz des vaches*ra a lehetséges zenei minták közül. Ugyanakkor e szólók hangterjedelme már túlmutat a népi hangszer keretein, s a ritmikájuk is kevésbé egyezik a *ranz des vaches* vagy más néven *Kuhreihen* egyik legfőbb jellegzetességével, a kötetlen megszólalással. Mindebben feltűnően különböznek a tétel elején megszólaló ütemektől, amelyek sokkal hívebben jelenítik meg az alpesi kürt tipikus dallamos-

ságát, ritmikai szabadságát, hangszerszerű előkéit. Más a szerepük is: Liszt nem a népzeneire, hanem a *Tannhäuser* említett részletére, a pásztorfiú sípszavának és a zarándokok kórusának váltakozására emlékeztet a „Pastorale” rész koráljának és inkább stilizáltan, mint népiesen svájci hangzású brácsaszólójának felelgetésével. A vallásos és a népies-pásztorális hangvételnek a teljes „Weihnachtsoratorium”-ot végigkísérő összekapcsolódása ugyanúgy fejeződik ki a korál és a pásztorális szólok egymás fölé helyezésében, ahogyan ez a *Tannhäuser* említett szakaszában a szereplők révén megszemélyesítve is jelen van.

4. Zarándoklat a jászolhoz – a zenei idézetek szerepe a „Weihnachtsoratorium”-ban

A *Krisztus-oratórium* nyitótételében az olasz népzenei pásztorál felfedezése az előadói praxis szempontjából is elgondolkodtató lehet. A motívumismételgető baszszusra épülő szakasz háttérében álló népi dudajáték, sőt tarantellatípus ellentmondhat a túlságosan idilli, áhítatos hangvételnek. A legérdekesebb kérdés mégis a népzenei és műzenei idézetek lehetséges jelentése és szerepe a mű egészében.

Egyrészt, a zampognarók és pifferarók felidézése a nyitótételben eleve más tartalommal telítődik, mint a „Hirtenspiel an der Krippe” című negyedik tételben. A nyitótételben az évek óta Rómában élő és a katolikus egyházzene megújításában aktív szerepet vállalni kívánó Liszt abbé az egész oratórium katolikus identitását határozza meg. Ezért idéz fel két par excellence római katolikus egyházzenei korszakot, a gregoriánt és a Palestrina-stílust. Ebben a kontextusban érthető, hogy emellett miért az olasz népi vallásosság zenéjét, és miért nem az életművében, például a *Zarándokévek*ben megszokottabb svájci népzeneét használja fel. A *Zarándokévek* „Svájc” kötetének pásztoráljairól az egyén személyesen megélt hitére asszociálhatunk a címadó Svájc protestáns volta, illetve a *ranz des vaches* szabadabb, improvizatív, szólisztikus jellege miatt. Ráadásul a vallásosság a *Zarándokévek*ben nem közismert dallam vagy stílus révén, hanem az úgynevezett „kereszt-motívum” kifejezetten liszti, tehát egyéni jelképével jelenik meg,²⁸ a sorozatba tervezett jelvénytárgy közösségi ének (a 42. zsoltár) pedig végül kimarad a kötetből.²⁹ A főhőshöz kötődik, annak személyes természetélményét fejezi ki a *ranz des vaches* a kor más zeneszerzőinek műveiben, a *Fantasztiкус szimfóniában* és a

28 Ez persze nem jelenti azt, hogy az úgynevezett kereszt-motívum ne válhatna például a *Hunnenschlacht*-ban a kereszténység jelvénytárgy szimbólumává. Maga a kereszt-motívum egyébként a római katolikus liturgia nagypénteki körmeneti himnuszának refrénjéből származtatott motívum (s,–l,–d–r), amelyet Liszt több művében (pl. *Hunnenschlacht*, *Eglogue*, *h-moll szonáta*) a kereszténység zenei szimbólumaként, illetve egyszerűen vissza-visszatérő motívumaként használt.

29 Ramann hasonló értelmű célzást tesz részben Franz Brendel zenetörténeti könyvére hivatkozva, amelyben a szerző az egyes országok katolikus vagy protestáns volta alapján értelmezi azok zenéjét, zenei fejlődését. Szerinte az első tétel pásztorálja római, katolikus zenének, míg a negyedik tételé germánnak, protestánsnak mondható. Bár Ramann ezt kissé homályos módon, szerkezeti elemekből, képzőművészeti alkotások asszociációiból vezeti le, hasonló következtetésre juthatunk, ha felismerjük az epizódok népzenei párhuzamait. Ramann: i. m. 36–42. és 92–93.

Trisztánban is. A *Christus* olasz népzenei idézetének jelentése éppen ellentétes. Liszt ezzel egy jellegzetesen katolikus, Rómához is szorosan kötődő, közösségi, és népszokásként szertartásos – ráadásul karácsonyi – zenét emel be a műbe. Így a nyitótételbe integrálva mélyebb értelmet nyer a bevezető hangszeres pásztorálja, amely eredetileg a betlehemi mezőn játszódnó második tétel logikus kezdete volt.³⁰ Már nem csak a betlehemi pásztorokat idézi fel, előlegezve az attacca következő tételt. A népzenei ihletésű részlet által Liszt a katolikus egyház műzenei stílusidézetekkel képviselt „művelt” közösségét a népi katolicizmussal, a népi vallásossággal egészíti ki. Másrészt az epizód e szimbolikus tartalma mellett a régi, Európaszerte elterjedt karácsonyi szokások segítségével annak dramatikus jelentésrétét is felfedezhetjük. Karácsonykor a pásztorok mindig is fontos szerepet kaptak, akár magán a misén: a népet megihlette a hozzá közel álló bibliai pásztorok alakja. Ebbe a tradícióba illeszkednek az elsősorban a német kultúrkörben elterjedt pásztormisék is. Az olasz nép körében különösen sokáig élő hagyomány, hogy a karácsony első miséjére, az éjféli misére a környékbeli pásztorok dudaszóval vonulnak be. Általános szokás az is, hogy az éjféli mise sötétben kezdődik, s a Gloria örömhírére kap fényt. A születést hírül adó pap gyakran a gyermek Jézust jelképező bábút mutat be, majd helyez el a templomban felállított jászolban. A szokások központi eleme a karácsonyfa-állítás elterjedéséig a templomokban, köztereken és a családokban felállított jászol, a betlehemi életkép volt, amelynek jelentősége az olaszoknál különösen is megmaradt. A betlehemeket az éjféli mise végeztével a közösség akár együtt is végiglátogatta.

A „Weihnachtsoratorium” korabeli hallgatója óhatatlanul ezekre a tradíciókra asszociálhatott, s a mű révén a bibliai történet mellett saját karácsonyait is újraélte. A „Weihnachtsoratorium”-ból ezek ismeretében egy egységes cselekményt is ki-hallhatunk. A mű misztériumjáték-jellegére hívják fel a figyelmet a stilizált tételcímek is: „Pastorale” és „Hirtenspiel an der Krippe”, azaz „pásztorjáték”, egy, a német nyelvben a karácsonyi dramatikus játékra vonatkozó szóval. A „Die heiligen drei Könige” tétel is műfajra utaló „Marsch” alcímet kapott. Az „Einleitung” adventi dallama, lassan kibontakozó zenéje nemcsak az adventet, hanem az éjféli mise előtt gyakran sötétben végzett, az örömhírré váró ájtatosságot is megjeleníti. Nagyszabású olasz népzenei idézete – legalábbis az azt értők számára – azt a jelenetet láttathatta, amikor az olasz pásztorok a zampognán és pifferón játszva bevonulnak a karácsonyi éjféli misére, ezúttal egy gregorián elemekre alapozott, neo-Palestrina stílusú zenei építménybe. A pásztorok az oltár elé érkezve átlényegülnek, a karácsonyi történet (vagy más síkon a karácsonyi misztériumjáték) betlehemi pásztoráivá válnak, akiknek az attacca második tétel („Verkündigung des Engels”) anyaga *in medias res* megjelenik. Az éjféli mise lényegi eleme, az örömhír Lisztnél is kiemelkedő jelentőséggel bír: a bibliai történethez szorosabban kapcsolódó tételek közül ez

30 Liszt a British Museum ms. Add. 34182 alatt található autográf kézírata szerint először nem választotta szét a két tételt. A mű első kiadásában pedig (1872, Schubert) Liszt a „II.” jelzést a mai I. tétel „Pastorale” szakasza fölé írta. (Paul Allen Munson: *The oratorios of Liszt*. Ann Arbor: UMI, 1996, 89–90.) Az 1873-ban megjelent Kahnt-kiadás már a mai tételbeosztást mutatja.

az egyetlen vokális-szöveges tétel. A karácsonyi mise tartalmát ez a tétel képviseli, hiszen szövege részben az eredeti bibliai kontextusába visszahelyezett Gloria és a szintén misetétel – az adventi böjt után karácsonykor újból felhangzó – Alleluja. Az angyalok kara után visszazökkenünk a valóságba. Ahogyan a barokk passiók gyülekezete korállal reagál a látottakra, úgy a katolikus hívek is saját énekükkel, pusztá orgonakísérettel, a nem liturgikus „Stabat mater speciosá”-val fejezik ki áhítatukat, míg a történetbeli pásztorok a betlehemi mezőről a jászolhoz érnek. E ponton a hívek már a templomban felállított jászolra tekintenek, s Máriáról énekelnek, aki némán, mintegy a templomi betlehem figurájaként része a jelenetnek. Mintha a misét záró, a gyülekezet énekével kísért processzió tanúja lennénk, amely során a pap a jászolba helyezi a gyermek Jézust jelképező bábút, vagy – ha ez már a mise elején megtörtént – gyakran újra felmutatva körbeviszi azt. Vagy akár a „római Betlehemben”, a pápai éjféli mise templomában, a betlehemi jászol darabjait őrző Santa Maria Maggiore templomban a mise végén tartott körmenetre is gondolhatunk, amelyen a gyülekezet énekszavára körbeviszik a jászolereklét.

Itt ér véget az éjféli mise menetét idéző rész. Míg a „Weihnachtsoratorium” eddigi tételei szinte filmszerűen követték a szertartás eseményeit, az ezután következő tételek zenei tartalma alig fejezhető ki vizuálisan. Az utolsó két tétel – „Hirtenspiel an der Krippe” és „Die heiligen drei Könige” – központjában álló jászol nemcsak a bibliai történet kelléke, hanem Liszt saját készítésű betlehemének is, amit a gyülekezet megtekint. Liszt jászla körül a szent családon kívül olasz és svájci pásztorokat, a wartburgi pásztorfiút s vele a Wagner által is Rómába indított zarándokokat, illetve a legmesszebből érkező, magyarnak ábrázolt háromkirályok figuráit láthatjuk. Liszt betleheme nem állókép, a jászolhoz folyamatosan gyűlnek az említett alakok. A nyitótétel bevonuló pásztorainak, a „Stabat mater speciosa” körmenetének és a jászolhoz érkező zarándokoknak köszönhetően a *Krisztus-oratórium* első, karácsonyi része vonulások állandó folyamata. A magyarnak ábrázolt háromkirályok kapcsán Liszt Rubens festményének flamand napkeleti bölcseire hivatkozik,³¹ de az olasz betlehemek korabeli olasz tájakat utánzó hátterét, gyakran kortárs öltözékeit, aktuálpolitikai figuráit ismerve sem lepődünk meg a zeneszerző stílusidézet-jelmezekben öltöztetett 19. századi alakjain.

A kérdés, hogy Liszt a karácsonyi történet melyik szereplőjében ábrázolhatta saját magát, már szinte az oratórium születésétől kezdve foglalkoztatta a kutatókat. Vajon a verbunkossal érkező magyar napkeleti bölcsek között keressük alakját?³² Vagy ahogyan ő maga szerényen kijelentette, valamelyik pásztor lenne?³³ Az általa felállított betlehemben mindegyik figura alkotója keze nyomát viseli; valójában

31 „Indessen hat Rubens auf seinem Bilde Flamänder gezeichnet, also kann auch ich einem meiner Magier einen gewichsten Schnurrbart geben.” August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt, 1908, 157.

32 Eugen Segnitz: *Franz Liszt's Kirchenmusik*. Langensalza: Beyer, 1911, 12.

33 Például „...je resterais en meilleure compagnie avec les 'bergers' qui ont écouté la voix de l'Ange annonçant la paix aux hommes de bonne volonté...”. – *Franz Liszt's Briefe*, 6.: *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Közr. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 322.

mindegyik alak kicsit Liszt-arcú. A zeneszerző önéletrajzi jellegű *Zarándokévek* sorozatának tervében szereplő nemzeteket – olaszokat, svájciakat, németeket és magyarokat – vonultatja fel a jászolnál.³⁴ Az *Utazó naplójának* és a *Zarándokéveknek* a jászolhoz elsőként, egyedül érkező vándorát idézi meg a negyedik tételt nyitó személyes hangú svájci klarinétszóló. Magát Lisztet sejtethetjük a kórus koráljából mindig kilépő, Wagner tervezte kortárs kosztümben színpadra lépő pástorfiú alakjában is. Magyarsága révén a háromkirályok között, saját kijelentése alapján pedig akár az olasz katolikus pástorzenészek sorában is kereshetjük a komponistát. De a jászol készítője nemcsak a jelenet szereplőivel azonosulhatott. Az alkotó Liszt annak az Assisi Szent Ferencnek a nyomába lép, aki a hagyomány szerint elsőként rendezett be betlehemet a grecciói barlangban. Szent Ferenc egy jászol, állatok és élő szereplők mellett kezdte meg karácsonyi miséjét, hogy Krisztus születését felelevenítve méltó módon ünnepelje a karácsonyt. Így emelkedett később a jászol az olasz, majd az európai szokások központi elemévé. Jutalmul Szent Ferenc azt kapta, amit Liszt maga is céljául tűzött ki *A jövő egyházi zenéjében*. A legenda szerint a jászolba fektetett bábu a résztvevők szeme láttára változott át az élő Krisztussá, jelezve ezzel, hogy Ferenc igyekezete sikerrel járt: a szeretetével átfűtött szertartás nyomán a gyermek Jézus a hallgatósága számára is eleven valósággá vált.

A korabeli szokások felidézésén Liszt egyúttal túl is mutat, megvalósítva *A jövő zenéjében* említett „kolosszális arányokat”. Hiszen az éjféli misére összegyűlt közösség, azaz a születés hírére váró kiválasztott nép Lisztnél a stílusidézetek révén a római katolikus egyház egésze, amely az egyházzeneben kifejezhető kezdetektől, vagyis a gregoriántól Palestrina korán át a liszti jelenig tartó adventben várja Krisztus megtestesülését. Majd az örömhírt másokkal megosztva fogadja be a hozzá csatlakozó népeket: svájciakkal és németekkel képviselt protestánsokat, magyar ruhába öltözött pogányokat egyaránt. Időben és térben hatalmassá nő a jászolhoz érkező zarándokok tömege, s ez a tömeg várja a „Weihnachtsoratorium”-ot záró két, pusztán hangszeres tétel csendjében a felnőtt Jézus megszólalását, a „Nach epiphania” részt közvetlenül Jézus beszédével nyitó „Nyolc boldogmondást”. Liszt így a *Christus* nagyobb részei között is átívelő dramaturgiával jeleníti meg Máté evangélista szavait: „Amikor meglátta a sokaságot, felment a hegyre, és miután leült, odamentek hozzá tanítványai. Ő pedig megszólalt, és így tanította őket: Boldogok a lelki szegények...”³⁵

34 A „Deutschland-év” felvázolt tételtervéhez ld. Rena Charmin-Mueller: „Liszt’s Catalogues and Inventories of His Works”. *Studia Musicologica*, 34. (1992) 235.; és Bozó Péter: „Was ist des Deutschen Vaterland? Liszt német *Zarándokéve*nek terve”. *Magyar Zene* 43. (2005), 3., 281–300. – A magyar kötet pusztán címként jelenik meg a *Zarándokévek*ben: „Années de pèlerinage, Hongrie”. Publikálva: Bozó Péter: „Supplément a *Zarándokévek* második kötetéhez”. *Magyar Zene* 44. (2006), 2., 177–214.; értelmezéséhez ld. Kaczmarczyk Adrienne: „Magyar Háromkirályok”. *Magyar Zene* 44. (2006), 4., 387–414., ide: 407–408.

35 Mt. 5,1–3.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

ZAMPOGNARI, PIFFERARI AND OTHER PILGRIMS IN LISZT'S *CHRISTUS*

A musical quotation newly identified in Liszt's *Christus* fills a significant part in the work. The large episode of the Pastoral of *Einleitung* (mm. 233-353.) refers definitely to an Italian folk musical type known from historical transcriptions, baroque and romantic pieces and Italian folk music collected in the 20th century. This quotation allows us to interpret the *Weihnachtsoratorium* as a paraphrase of Christmas customs. By it Liszt evokes the figure of Italian shepherds playing the *zampogna* and *piffero* (bagpipe and pipe), who march into the church at the beginning of midnight Mass. The Mass is represented by the movement "Pastorale und Verkündigung des Engels" quoting the Gloria and Alleluja, which are characteristic parts of Christmas Mass because of their absence from the Masses of Advent. The chorale-like non-liturgical "Stabat mater speciosa" may refer to the procession at the end of Mass, when a puppet representing the Child or a relic of the Bethlehem crib is taken round in the church. In the fourth and fifth movements Liszt makes an own crib, a Bethlehem scene consisting of contemporary figures according to the custom which is especially popular in Italy. By using well-known folk musical quotations, Swiss and Italian shepherds and Hungarian kings are evoked, and by a newly identified *Tannhäuser*-quotation also Wagnerian shepherds and pilgrims. Either of them can represent the composer. As a creator Liszt's ideal was St. Francis of Assisi who set up the first crib to celebrate the Christmas Mass with it. According to legend the puppet placed in the manger changed into living Christ before St Francis's very eyes. In one of his writings Liszt also said his aim was to animate Christ for his listeners. Liszt also broadens Italian customs to become grandiose. The participants in the Mass are Catholics from all ages from the Gregorian and Palestrinian era to Liszt's time, augmented by folk Catholicism. Swiss and German Protestants and Hungarian pagans also arriving at the manger. Finally, they will all constitute the crowd listening to the words of Jesus heard at the beginning of the part "Nach Epiphania".

Kata Riskó (1985) studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on *Bagpipe-Episodes in Classical Music and their Folk Music Relations*. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian speech area. She is an assistant lecturer in folk music theory at the Liszt Ferenc Academy of Music and a writer of music criticism.

Kovács Sándor

BRAHMS, A PROGRAMZENÉSZ?*

Anthony Newcomb¹ egy Schumann-tanulmánya inspirált az alább kifejtendő gondolatokra. Az írás 1984-ben jelent meg, s voltaképp Ludwig Finscher 1979-ben közzétett cikkére reflektál.² Bevezetőjében Newcomb bemutatja a II. (C-dúr) szimfónia fogadtatásának és értékelésének történetét. Az összeállításból az derül ki, hogy a kevésbé sikeres premiért leszámítva a további előadásoktól és a partitúra közreadásától, vagyis az 1840-es évtized második felétől kezdve a művet évtizedeken át mindenki nagyra értékelte. Beethoven ötödikjéhez (olykor kilencedikjéhez) hasonlították, s költői tartalmat tulajdonítottak neki. Nem programot – ilyen megszire senki sem merészkedett – de mégis olyan narratívát (hogy egy újabban divatos kifejezéssel éljek), amely legalább címszavakkal megragadható. S amelyet a jelek szerint a korabeli közönség értett, követni tudott. A huszadik század elejétől azonban felerősödtek azok a hangok, amelyek szerint a C-dúr darab „problémás” kompozíció. Az elemzők egyre kevésbé beszéltek arról, hogy a négy tétel egyfajta zenében elbeszél *Bildungsroman* volna (korábban ilyen kifejezés is napvilágot látott), viszont egyre többször adtak hangot olyan véleménynek, mely szerint Schumann-nak ez az opusza aránytalan, főként a negyedik tétele széteső. A folyamat Mosco Carnernél (1952),³ illetve Armin Gebhardtnál (1968)⁴ érte el csúcspontját. Carner mélyen elhibázottnak látta a művet, Gebhardt pedig a finale szerkezetét egyenesen egy tehervonatéhoz hasonlította – sok különböző kocsi egymás után, amelyeket a zeneszerzői önkény ugyan egybekapcsol, de a zenei logika nem. Úgy gondolom, igaza van Newcombnak, amikor azt mondja mindjárt a tanulmány elején: „világos, hogy ami változott, az nem a szöveg, hanem a mi szövegértésünk”.⁵ Ő természetesen arra tesz kísérletet, hogy ismét igazságot szolgáltatasson a műnek.

* 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 Anthony Newcomb: „Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony”. *19th Century Music*, 7. (1984) 3., 233–250.

2 Ludwig Finscher: „Zwischen absoluter und Programmusik”. In: *Über Symphonien. Festschrift Walter Wiora*. Szerk. Christian-Hellmut Mahling, Tutzing: Schneider, 1979, 103–115.

3 Mosco Carner: „The Orchestral Music”. In: *Schumann: A Symposium*. Közr. Gerald Abraham, Oxford etc.: Oxford University Press, 1952.

4 Armin Gebhardt: *Robert Schumann als Symphoniker*. Regensburg: Bosse, 1968.

5 „Clearly it is not the text, but our way of understanding the text, that has changed”.

Brahms negyedikjének recepciótörténete nem mutat hasonlóan drámai változást: a kezdeti fanyalgó vagy kifejezetten negatív kritikák után (erről mindjárt) a darab zenetörténeti jelentőségét rangos kutató nem vonta kétségbe. Bizonyos hasonlóság azonban akad abban, ahogy a Schumann-művet és az *e-moll szimfóniát* értelmezte az utókor. És ez éppen ott ragadható meg, hogy elemzői mennyiben tulajdonítottak a zenének rejtett költői tartalmat, illetve milyen mértékben irányították figyelmüket a zenei anyag immanens logikájára.

Az alkotómunka körülményeiről elég sokat tudunk, főként Kalbecktől.⁶ Az első két tételt Brahms 1884 nyarán komponálta Mürzzuschlagban, a negyediket és a harmadikat – ebben sorrendben – a következő esztendő nyarán ugyanitt. Csaknem minden Brahms-monográfia idézi azt a Bülownak címzett levelet, amelyben a készülőfélben lévő műről a komponista ezt írta: „tartok tőle, hogy az itteni légkört árasztja majd – itt a cseresznye nem édes”.⁷ (Lényegében ugyanez olvasható az Elisabeth von Herzogenbergnek küldött levélben is).⁸ Október elején szűk körű társaságban a szerző és Ignaz Brüll két zongorán eljátszotta a darabot – és az nem talált kedvező fogadtatásra. Még Hanslick is idegenkedett tőle, Kalbeck pedig egyenesen azt javasolta, hogy a harmadik tételt Brahms dobja a papírkosárba, a zárót önálló variációsorozatként tegye közzé, és írjon helyettük új tételeket. A komponista nem fogadta meg a tanácsot. Igaza lett. A meiningeni ősbemutatón (október 25-én) az *e-moll szimfónia* óriási sikert aratott, a harmadik tételt (a papírkosárba valót) a közönség azonnal meg is ismételtette. Ezután a meiningeni zenekar – Bülow vezetésével – turnéra indult, tucatnyi német és holland városban játszott el a művet – ugyancsak sikerrel. Csak Bécsben volt az átlagnál valamivel hűvösebb a fogadtatás, 1886 elején. Erről az előadásról három olyan beszámoló született, amelyik a mi számunkra érdekes lehet. Az egyik Hanslické – aki továbbra sem volt különösebben lelkes. „[A mű] ötletgazdagsága és zord szépsége első pillantásra nem ismerhető fel, bájai nem demokratikusak” – írta egyebek közt.⁹ Ludwig Speidel mintha akaratlanul is Hanslick rosszkedvének okát tárta volna fel, mondván: „[a szimfónia] valósággal program után kiált”.¹⁰ A harmadik figyelemre méltó kritika valószínűleg a legnegatívabb, ami az *e-moll szimfóniáról* valaha is nyomdafestéket kapott. Szerzője a 26 éves Hugo Wolf. Wolf, aki személyes okból nem kedvelte Brahmsot, ezúttal a szokásosnál is keserűbb epébe mártotta tollát. „Az ötlet nélküli komponálás művészete egyértelműen Brahmsban találta meg méltó képviselőjét” – írta többek közt. – „Akárcsak a Jóisten, Brahms úr is érti a módját, hogy a semmiből csináljon vala-

6 Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, I–III. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1913.

7 Az eredetiben: „ich fürchte mich nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen hier werden nicht süß” etc. – A levelet idézi Kalbeck: i. m. III., 447.

8 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg* I–II. Közr. Max Kalbeck Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907, II., 74.

9 Magyar fordításban olvasható Ludwik Erhardt monográfiájában: *Brahms*. Ford. Hary Judit, Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 291.

10 Ld. Ludwig Koch: *Brahms-Bibliographie*. Budapest Székesfőváros Házinyomdája, 1943, 58. Sajnos Koch nem szó szerint idéz a sajtókritikákból, csak röviden összefoglalja tartalmukat.

mit.”¹¹ A kegyetlenül ironikus mondatokban paradox módon van némi igazság. A nyitótétel kiinduló ötlete valóban végtelenen egyszerű. Wolf nem fejtí ugyan ki, de a főtéma mögött voltaképpen egy előbb lefelé, majd felfelé haladó terclánc áll:



Maradjunk ennél a tercláncnál. Számos korai elemzésben az az érdekes, hogy szerzőik nem szólnak róla, még akkor sem, ha a motivikus ökonómiát említik mint dicsérendő tulajdonságot. Ilyen például Hermann Kretzschmar ismertetője,¹² Walter Niemann¹³ és Heinrich Reimann könyve,¹⁴ Richard Specht,¹⁵ Alfred von Ehrmann¹⁶ vagy Karl Geiringer¹⁷ monográfiája. És ilyen az angol nyelvű ismertető-, illetve analízisirodalom klasszikusáé, Donald Francis Tovey-é.¹⁸ Arnold Schönberg persze észrevette az összefüggést: *Brahms, the Progressive* című híres írásában,¹⁹ csak éppen azt nem fejtette ki, hogy egy ilyen háttérben lévő hangsorozat hasonlóan működik, mint a *Reihe*. Nem motívum vagy téma: a zeneszerző *belőle* alakít ki bizonyos motívumokat, témákat. Mulatságos anakronizmussal akár azt mondhatnánk, Brahms teljesen Schönberg szellemében jár el, amikor úgy alakítja ki a főtémát, hogy a lefelé haladó tercláncot felfelé lépő szextekkel, a felfelé haladót pedig lelépő oktávokkal váltogatja, négyhangú csoportokra szedi szét, illetve karakteres ritmust ad neki. A tétel közepe táján a terclánc kevésbé leplezetten is megjelenik. A harmadik és negyedik tételben található visszautalásokról egyelőre legyen elég annyi: Schönberg hívta fel rá a figyelmet, hogy itt mindig a lefelé haladó terclánc szólal meg, a felfelé tartó ív már nem.

Schönberg után a terclánc szerepe közhellyé vált a Brahms-irodalomban. Alan Walker egy 1958-ban megjelent rövid írásában²⁰ a tétel elejét egyenesen a proto-szerializmus legjobb példájának tekintette. Egon Voss – kissé lehűtve a kedélyeket –

11 „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden im Brahms ihren würdigen Vertreter gefunden”. „Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen.” *Salonblatt*, 1886/I., 24.

12 Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921, I., 757. skk.

13 Walter Niemann: *Brahms*. Stuttgart–Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1922.

14 Heinrich Reimann: *Johannes Brahms*. Berlin: Schlesische Verlagsanstalt, 1922.

15 Richard Specht: *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters*. Hellerau: Avalun-Verlag, 1928.

16 Alfred Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*. Berlin: Breitkopf & Härtel, 1932.

17 Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*. Zürich–Stuttgart: Pan-Verlag, 1955, illetve Taschenbuch-Ausgabe: Kassel etc.: Bärenreiter, 1974.

18 Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford Univ. Press, 1935, I., 115–122.

19 Arnold Schoenberg: „Brahms the Progressive”. In: uő: *Style and Idea*. New York: St. Martins Press, 1975, 398–441.

20 Alan Walker: „Brahms and Serialism”. *Musical Opinion*, 82. (1958), 973., 17–21.

arra mutatott rá, hogy egy ilyen hangsorozat a hagyományos összhangzattan I-VI-IV-II-V harmóniafűzéséből is származtatható.²¹ Mások az egész műben megpróbálták kimutatni a terclánc szervező erejét. A legmesszebbre e tekintetben talán Jonathan Dunsby elemzése ment.²² Ő még az első tétel csellótémáját is a terc-sor változataként interpretálja (nagy üggyel-bajjal). Ez annak az elemzői felfogásnak szinte parodisztikus példája, amely nem törődik korral, a zeneszerző személyével, a zenei anyag minuciózus vizsgálatán kívül minden mást zárójelbe tesz. Az idevágó, beláthatatlan irodalomból talán elég, ha ezúttal Rudolph Réti – egy időben nagy hatású – munkásságára hivatkozom, illetve egy 1931-ben kiadott könyvre, amely ezt a megtévesztő címet viseli: *Beethovens Kompositionspläne*. A szerző, Walter Engelsmann nem a vázlatokról beszél, mint várnók, hanem hegedű-zongora szonátákat elemez, úgy, hogy kiderüljön, a *KopftHEMA* a *Grundriss*, vagyis mindennek az alapja, s minden más, a teljes többletételes ciklus ebből vezethető le (a dolog persze magától értetődik: ha nem a *KopftHEMA* volna az összejt, hanem valamelyik későbbi alakzat, akkor az első hangokat a szerves egészből máris kiiktathatnánk). A könyv „Voraussetzung” című bevezető bekezdésében Engelsmann szinte ars poeticáját adja ennek a „modern” irányzatnak. Egyebek közt ezt írja: „A tárgyilagossá szemléletmód kialakítására való törekvés a kritikai módszerek átalakításához vezetett, s ez a folyamat a huszadik századra érte el csúcspontját: most már nem csupán a hallgató szubjektív érzéseit-viszonyulását sikerült a műanalízisből kiiktatni, hanem magát a zeneszerzőét is”.²³ NB. ha az ember a homlokegyenest ellenkező irányzat néhány képviselőjének munkáit olvassa, megéri a berzenkedést. Véletlenül akadt a kezembe még főiskolás koromban Josef Pembaur, ha szabad így fogalmazni: „ultrahermeneutikus” elemzése Beethoven *d-moll szonátájáról* (Op. 31/1).²⁴ Pembaur készpénznek veszi Schindler nagyon is kétes hitelű tudósítását, mely szerint a kottafejek mögött Shakespeare *Viharja* állna, mindent ezzel magyaráz, az egyik motívumot például így nevezi: „Neptuns Dreizackmotiv”. Akkor már valóban inkább *KopftHEMA*. Ha az elemzőnek sok csúrés-csavarás árán sem sikerül kimutatnia mindenütt-jelenválóságát – nyilván a mű a hibás. Nem szerves egész – tehervonat.

Irányítsuk vissza fejtegetésünk vonatát a hosszas kitérőről a fővágányra. Schönberg pár bekezdéssel odébb Brahms *Négy komoly ének* című ciklusának azt a dalát is elemzi, amelynek szövegkezdeté: „O Tod, o Tod, wie bitter bist du”.²⁵ A dal ugyanazokkal a hangokkal kezdődik, mint a negyedik szimfónia főtemája:

21 Egon Voss: „Die IV. Symphonie oder über die Kirschen von Müzzzuschlag”. In: *Johannes Brahms – das symphonische Werk*. Szerk. Renate Ulm, Kassel etc.: Bärenreiter, 1996, 240. skk.

22 Jonathan Dunsby: *Structural Ambiguity in Brahms*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

23 „Man gelangte über Versuchen, objektive Betrachtungsweisen durchzuführen, zu Umstellungen ihrer kritischen Methoden, die im zwanzigsten Jahrhundert darin gipfeln, nicht nur die menschlichen Beziehungen des Hörers, sondern auch die des Komponisten aus der Werkanalyse zu lösen”. – Walter Engelsmann: *Beethovens Kompositionspläne dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine*. Augsburg: Filser, 1931.

24 Josef Pembaur: *Ludwig van Beethovens Sonaten Op. 31 No. 2 und Op. 57*. Köln: Wunderhorn-Verlag, 1915.

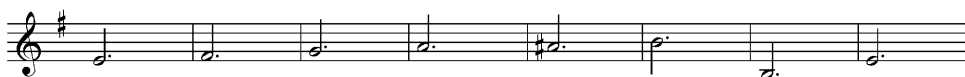
25 Schönberg: i. m. 432–433.

„h-g-e-c”, szextfelugrás nélkül. Az elemzés ezúttal különösebb erőltetés nélkül bizonyítja, hogy az alapgondolat mennyire átjárja a teljes zenei szövetet. A dal és a szimfónia kapcsolatára Schönberg utal ugyan, de mélyebb következtetéseket nem von le az azonosságból. Pedig alighanem ez adja a kulcsot a kezünkbe a szimfónia értelmezéséhez.

A Brahms-kutatás régen felfedezte már, hogy a Mester hangszeres műveiben (számos közismert német népdal mellett) előfordulnak másfajta idézetek, allúziók – bár ezeknek különösebb jelentőséget eleinte nem tulajdonítottak. Hugo Riemann például az e-moll szimfónia főtémája a *Messias* „Behold and see” szövegkezdetű áriájára emlékeztette (az igazat megvallva nehéz belátni, miért).²⁶ Max Kalbeck az efféle feltételezéseket (akadt még) határozottan elutasította. Ugyanakkor ő maga Mozart *g-moll szimfóniáját* tartotta Brahms esetleges – távoli – mintájának. Szórványos megjegyzések a fentebb felsorolt auktorok írásaiban is olvashatók (Niemannál például az *Almira* volna az utolsó tétel egy részletének „előképe”). Mindezek meglehetősen szubjektív hasonlítások, egyedül Kalbeck sorait illendő komolyabban venni – ő mégis Brahms személyes jó barátja volt. Más eset a negyedik tétel alaptémája. Bár sokan (például Kretzschmar, Niemann, Tovey) nem említik, ez valóban idézet, vagy legalábbis allúzió (nem szeretnék most belemenni az utóbbi fogalom tisztázásába, Kenneth Hull hosszasan értekezik róla).²⁷ Az 1850-től elindított Bach-összkiadásnak 1884-ben jelent meg az a kötete, amelyben a 150-es számú kantáta vált végre hozzáférhetővé (a mi szempontunkból mellékes, hogy a modern kutatás kétségeit hangoztatja a mű hitelességével kapcsolatban). Brahms azon frissiben látta a kötetet, baráti körben elzongorázta a nevezetes utolsó kórustételt. Állítólag azt is kijelentette, hogy annak passacaglia- vagy chaconne-jellegű basszusára érdekes feladat volna tisztán hangszeres zenét írni – persze úgy, hogy a diatonikus dallamot kromatikával kellene színezní.²⁸ Végül is pontosan ezt tette. Sőt: az egyszerű melódiát egészen eredeti módon idézte a variációt és szonátaelvet kombináló finálé témájaként. A dallam itt a szopránban hallható (s később is gyakran a felső szólamban) – chaconne-nak, passacagliának nevezni a Brahms-tételt tehát erős leegyszerűsítés. Az eredeti így hangzik:



Brahms témája így:



26 Hugo Riemann: *Johannes Brahms' IV. Symphonie in e-moll, Op. 98*. Leipzig, é. n.

27 Ld. a 32. lábjegyzetet.

28 Ld. Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*. Leipzig: Grethlein, 1922.

A harmonizálás a lehető legkülönösebb. Az e-moll tétel (NB. már az sem mindennapi – erre többen felhívták a figyelmet –, hogy egy moll mű a végén sem válik dúrrá) IV. fokú szextakkorddal kezdődik. Erről II. fokú szextre lép, majd plagális fordulattal első fokra, ahonnan ismét IV. szext a folytatás. Ezután váltódomináns szeptim következik, majd megint plagális fordulattal I. szext, az utolsó előtti akkord olyan domináns terc-kvart, amelyben a basszus fisz helyett f, ez vezet a tonikára, amely viszont nem e-moll, hanem E-dúr. Ha jól meggondoljuk, a bachi harmóniavilág és a bécsi klasszikus összhangzattan teljes kiforgatása mindez. Mintha Brahms tudatosan törekedett volna arra, hogy a „régí” dallam harmóniai kísérete egyetlen pillanatra se legyen „szabályos” – a „régí” elvek szerint.

Ha továbbhaladunk a Brahms-irodalom kronológiájában, meglehetősen sokáig nem találunk érdemi, új információt. Inkább csak Newcomb Schumann-tanulmányának publikálása után kezdenek megszorodni azok az írások, amelyeknek szerzői számos Brahms-műben mutatnak rá addig felfedezetlen idézetekre, önidézetekre, allúziókra, s ezeknek immár tartalmi jelentőséget is tulajdonítanak. (Hogy a zenetudomány szemléletmódjának a huszadik század utolsó harmadában tapasztalható változása, a zenei hangok mögötti vélt vagy valós „tartalom” kutatásának újabb divatja miként függ össze Susan McClary és az úgynevezett feminista zenetudomány feltűnésével, abba ezúttal nem szeretnék belebonyolódni. Nyilvánvalóan van összefüggés. McClary egyik híres-hírhedt elemzése mellesleg éppen séggel Brahms harmadik szimfóniájáról szól.)²⁹ George S. Bozarth 1990-ben megjelent cikkének már a címe is sokat mond: „Brahms’ Lieder ohne Worte”³⁰ (a zongoraszonáták lassúiról van benne szó). Dillon Parmer Brahms kamaraműveiben talált önidézeteket, népdalallúziókat.³¹ Példái meggyőzőek. A megfelelő dalok szövegét is mellékelte – elgondolkodtató olvasmány. Mind közül azonban számunkra legfontosabb a korábban egyszer már említett Kenneth Hull doktori disszertációja (1989), illetve a *Brahms-Studien* sorozat 1998-as kötetében közzétett tanulmánya,³² amely elsősorban az *e-moll szimfóniával* foglalkozik. Hull akkurátusan összefoglalja a kutatási előzményeket (Riemann-nal kezdi a sort). Ami számunkra ezúttal fontos: a terclánc-alapú, legalább négy hangból álló motívum a korai f-moll zongoraszonáta Andante tételétől kezdve számos műben tűnik fel, elsősorban 1879 után alkotott dalokban (Op. 86/2, Op. 94/1 és a már említett Op. 121/3), amelyek szövege valamilyen módon az elmúlás gondolatához kötődik. A legegységértelműbb e tekintetben kétségkívül az *e-moll szimfónia* után keletkezett *Négy komoly ének* harma-

29 Susan McClary: „Narrative Agendas in ‘Absolute Music’. Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony”. In: *Musicology and Difference* etc. Közr. Ruth A. Solie, Berkeley etc.: Univ. of California Press, 1993.

30 George Bozarth: „Brahms’s Lieder ohne Worte etc.” In: *Brahms Studies*. Szerk. George Bozarth, Oxford–New York: Clarendon Press, 1990, 348–355.

31 Dillon Parmer: „Brahms, Song Quotation and Secret Program”. *19th Century Music*, 19. (1995) 2., 161–190.

32 Kenneth Hull: *Brahms, the Allusive* etc. Princeton: Princeton University Press, 1989; illetve uő: „Allusive Irony in Brahms’s Fourth Symphony”. In: *Brahms Studies* 2. Szerk. David Brodbeck, Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1998, 135–164.

dik dala. Itt tehát nem arról van szó, hogy Brahms a szimfóniában felidézi a bibliai szövegű dalt, hanem egy olyan motívumot használ föl, amelyet korábban is gyakran a halálhangulathoz társított, s amelyet a *Négy komoly ének*ben még egyszer, mintegy utólag kommentálva a szimfóniát, felhasznált. Hull megállapítását, mely szerint az „O Tod” akár a szimfónia appendixének is tekinthető, találónak érzem.

De még nem értünk a nyomozás végére. Parmer tér ki cikke vége felé (utalva Eric Sams kutatásaira)³³ egy apró motívum szerepére Brahms életművében. A motívum Schumanntól való idézet volna, s a *Genovéva* című operában fordul elő, így: d-cisz-h-aisz-h. Az operának abban a pillanatában tűnik fel, amikor Siegfried a barátja, Golo védelmére bízta asszonyát („Meines Weibes nimm dich an // wo sie Mannes Schutz bedarf”). Ha egy egész hanggal lejjebb transzponáljuk, c-h-a-gisz-a hangsorozatot kapunk. Miután ez a transzpozíció Clara névbetűit (c-a-a) tartalmazza, Sams és vele Parmer tudatos Clara-névjegyet lát benne. A dolog bizony erőltetettnek tűnik. Ám nézzük meg a Schumann-opera megfelelő részletének zenekari kíséretét. Ott találjuk benne a tercláncot, kétszer is, másodjára éppen „h”-ról lefelé indulva, igen feltűnően, lassú hangjegyértékekben haladva (*kotta a következő oldalon*).

Az nem kérdés, hogy Brahms ismerte a *Genovévát*. Az is valószínű, hogy Siegfried-Schumann mellett saját magát Golóval azonosíthatta (mellőzöm a kézenfekvő biográfiai részleteket). Ha mindezt végig gondoljuk, a terclánc-témában valójában egy Schumann-idézetet kell látnunk, amely több-kevesebb tudatossággal végigvonul Brahms életművén, és végső értelmét a szimfóniában, illetve appendixében nyeri el.

Illesszük most már össze, és egészítsük ki a mozaikkockákat ott, ahol lehet. A negyedik szimfónia kezdetén ez a „Sors” vagy „Halál” motívum leplezve, dallam-má oldva jelenik meg. Jelen van, de jelenléte aligha tudatosul a hallgatóban. Az európai kultúrán felnőtt koncertlátogató legfeljebb a hangulatot érzi. Szomorkásnak, elégikusnak hallhatja a zenét (Niemann egyébként a szimfóniát „Die Elegisché”-nek nevezte).³⁴ A továbbiakban a dallamhoz, megint eléggé leplezve, de azért a beavatottak számára felfedezhetően a „Clara-jelkép” csatlakozik: „c-h-a-gisz-a” (lásd 13–15. ütem). A következő témák karakterükben, hangulatukban éles ellentétei a főgondolatnak. Az egyik inkább harcos, akaratos, a másik – a csellómelódia – szélesen ívelő, érzelmes, a melléktéma pedig (H-dúrban) himnikusan szárnyaló, szinte túláradó. A sors, az elmúlás gondolata azonban újra és újra előbukkan. Ott van például a csellódallam kíséretében. És szinte hátborzongatóan szólal meg az úgynevezett kidolgozási szakasz végén (lásd 246. ütem – nézőpont kérdése, hogy a visszatérést már innen számítjuk, vagy csak a korábbi tempót, ritmust újra felvevő 258. taktustól). Schumann Szfinxre juthat eszünkbe. A *Karnevál* nyolcadik és kilencedik tétele közé jegyzett hangokat ugyan a szerzői utasítás szerint az előadónak nem kell eljátszania, de Schumann legalább a zongoristát beavatja a titokba. Brahms ezen a ponton kevésbé szemérmesnek mutatkozik.

33 Eric Sams: „Brahms and his Clara Themes”. *Musical Times*, 112. (1971), 433–434.

34 Niemann: i. m. 287.

45 GOLO *ritard.* **Etwas bewegter** (♩ = 126)

Güter Bestes au-vertra'n Der bist Du!

52 SIEGFRIED (zu Golo herzlich)

Mei-nes Wei - bes nimm dich an, wo sie Man - nes

59 (zu den andern Dienern)

Schutz be - darf Und ihr, seht in Go - lo

A lassú tételről eddig nem esett szó. Kivétel nélkül minden elemző, aki a zenében többet lát hangok puszta játékánál, a tétel elejét tudatos múltidézésnek tartja. Akadnak egészen fantáziadús leírások is. Kalbeck például Brahms római útjának emlékét véli felfedezni benne.³⁵ A tétel eleje ezek szerint a római romok keltette borongós gondolatokat adná vissza, a folytatást pedig a zöldellő dombok látványa ihlethette. Az értelmezések többsége nem megy ennyire messzire. A jelzők hasonlók,

35 Kalbeck: i. m. III., 451.

nagyobb eltérés csak a melléktémánál mutatkozik. Kürthang indítja a tételt. A kürt egyik jellegzetes szerepe a német zenében (s részben a magyarban is) az invokáció. A kürt felidéz valamit, ami távoli, múltbéli. Siegfried kürtje Wagnernél Fafnert, a sárkányt – s vele mindazt a múltat, ami *A Rajna kincsében* történt. Brahms művében ráadásul a kürtszó egyfajta bűvös kört rajzol. Felfelé, majd lefelé tesz egy kanyart. A kör – vagy inkább a varázsló gömbje – lassanként elszíneződik: ködössé, füstössé válik. A legtöbb elemző az első négy ütemet e-fríg hangneműnek tartja. Nem hiszem, hogy igazuk volna. Az e-f-g, majd e-c-d hangok egyértelműen a C-dúr hangnem alaphangjait járják körül, Brahms ráadásul 2 E-kürt mellett 2 C-hangolását ír elő. A füstköd utáni zenei kép – immár E-dúrban – tehát tercrokön váltással jelenik meg. Hangnemek karakteréről értekezni nem veszélytelen dolog. Túl sokat, s túl sok ellentmondásosat írtak róla. A C- és E-dúrnál a karakterológia aránylag kevesebb eltérést mutat. A C-dúr egyrészt a fehér fény hangneme (*Teremtés*), ünnepélyes hangulatú (ha trombita és üstdob is szól), másrészt az egyszerűségé, tisztaságé. Az origó a számegyenesen. Sonata facile, KV 545. Az E-dúr viszont a varázslaté. Szentivánéj, Erdőzsongás, Tűzvarázs. A C-dúr józansága után ebbe a varázsvilágba vezet bennünket Brahms zenéje. És az irrealitást éppen a tercrokön fordulat érzékelteti. A varázsgömbben megjelenik az idealizált múlt. Szerenád hangzik, pizzicato-kisérettel, ódon hangulatban. Az E-dúr hangnemet minduntalan „d”-k, sőt, „c”-k színezik. A dallamot fafúvók szólaltatják meg, s ez Arany Jánossal szólva „nőteti” a távol-ságot. A fafúvóhang ugyanis a német zenében (talán Beethoventől kezdve) mindig hidegebb, objektívebb, mint a vonósoké. (A rengeteg kínálózó példából itt csak Leonóra E-dúr áriájára hivatkozom, arra a modulációra, amely C-dúrból vezet át E-dúrba – lám, megint ezek a hangnemek! –, és közben fafúvó-színekről vonósokra vált. Ha lenne zenei hőmérő, több fokos melegedést mutathatna ki. Ezután kürttéma szólal meg: Leonóra a boldog múltra emlékezik). Brahms-hoz visszatérve: a következő szakaszban vitathatatlanul a vonóskar veszi át a főszerepet, a fúvósok hát-térbe vonulnak. Talán nem tévedek nagyot, ha ezt a részt szokatlanul érzelmesnek, vágyakozónak, sóvárgónak hallom (30. és következő taktusok). A vágy rövid időre már-már akaratossá, követelőzővé válik (36. és következő taktusok). Ez vezet el aztán a megbékélő, himnikus melódiáig. Hogy a himnikus melódia voltaképp az imént akaratosnak nevezett rész dallamának kisimított változata, s egyáltalán, hogy rajzolata a szerenádra, sőt, ezen keresztül a kürt bűvös körére utal vissza, az valóban az ökonomikus építés mintapéldája. Valószínűleg ez magyarázza, hogy Brahms művét minden elemzői irányzat nagy becsben tartotta. Schumann C-dúrájával ellentétben, az úgymond „immanens” zenei törvényeket kutatók is találhattak benne dicsérni valót. De a komponista nem itt mondja ki a végső szót. Ha a H-dúr melléktémát összevetjük a reprimbeli megfelelőjével, vagyis az E-dúr változattal, feltűnik egy fontos különbség. A H-dúr változat át van szöve mellékszólammokkal, az E-dúr viszont szinte kórushangzást idéz. A megidézett múlt itt válik végképp jelenné – legalább az álmok szintjén (88. és következő ütemek).

A harmadik tétel legérdekesebb tulajdonsága, hogy hangneme C-dúr. Ez szokatlan a Brahms előtti szimfónia-irodalomban. A Menüettnak és utódának, a Scherzónak az alaphangnemből illene lennie. Brahms ugyan nem nevezi a tételt Scherzónak,

nak, de a tempófelirat mégis ilyesmit sugall (*Allegro giocoso*). Azt a hangnemet választja, amely a második tétel elején jelent meg, igaz, csak rövid időre, hogy aztán a múlt (és az álmok) varázsvilágába vezessen. A józan hangnemet, az origót. El lehet töprengeni azon, hogy a kezdőtéma mennyiben tekinthető a Clara-dallam variánsának. Az első három hang megegyezik. A folytatás mintha leszámolna a régi motívummal. Kikerüli a giszt, túllép rajta.

Mindazok, akik figyelmüket a motivikus szervezettségre irányították, a tételben számos zeneszerzés-technikai trükköt fedezhettek fel. A téma megjelenik tükröfordításban, egy szakasznál pedig az alap- és tükröváltozat éppenséggel egyszerre szól. A hangok keltette érzelmeket, a mögöttes tartalmat leírók nehezebb feladattal találták magukat szemközt. Inkább csak abban van köztük egyetértés, hogy a muzsika hallatlanul energikus. Hogy tréfás, játékos, *giocos* is volna? Nos, rögtön az elején van egy váratlan megtorpanás, nagy hangközugrással lefelé (a tükröváltozatban később felfelé). Ez jellegzetes vonása a bécsi klasszika vagy korai romantika scherzóinak. Csakhogy a 48. ütemben ismét előbújik a baljós terclánc. A „vicces” ugrándozásból pedig a tétel vége felé különös harmóniasor áll össze, hosszan kitartott hangokból (317–325. taktus). Visszaütal és előremutat ez a részlet. Visszaütal az első tételnek arra a részére, amely közvetlenül megelőzi a terclánc-téma korábban Sphinx-szerűnek tartott megjelenését. A textúra gyakorlatilag azonos. Csak ami ott sejtelmes piano volt, itt fortissimo csúcsponttá válik. Ezúttal nem követi a „Sphinx” – viszont a szopránhangokból kirajzolódik a következő tétel alapmelódiájának első öt hangja – egy kvinttel lejjebb transzponálva (az összefüggésre Malcolm McDonald³⁶ és Walter Frisch³⁷ is rámutatott.) Az a téma, amely – erre ismét Walter Frisch hívta fel a figyelmet – nem csupán Bach-allúzió: leszármaztatható a terclánc-gondolatból is. És Brahms a zárótételben ezt az összefüggést le is leplezi (233. és következő taktusok).

De ne szaladjunk ennyire előre. Az, hogy a zárótétel első harmóniája nem e-moll I. fok, hanem IV. szextakkord, érdekes összefüggést teremt az egész mű hangnemi felépítésében. Ugyanis a szoprán „e”, a basszus viszont az a „c”, amely a második tétel elejének tonalitása mellett a teljes harmadikat meghatározta. Szöveges műből származó idézet esetén természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni az eredeti kontextust. A kantátatétel szövege így kezdődik: „Meine Tage in Leiden / Endet Gott dennoch zu Freuden”. Aligha kell hozzá kommentár. Minden elemző megegyezik abban, hogy a tétel legérdekesebb vonása az, hogy az utolsó változat kivételével Brahms ragaszkodik a nyolcütemes törvényhez, de úgy, hogy a kölcsönzött témához társul zenei anyag minduntalan megpróbálja áttörni ezt a keretet. Jellegzetes példa erre a második variáció. A cantus firmus – talán ez az elnevezés a legszerencsésebb – itt a brácsákhoz, csellókhoz kerül (tehát se nem basszus, se nem szoprán). A dallam két negyednyi felütéssel korábban kezdődik, és a tonikát csak a következő variáció elejére éri el. Ezt a lázadást a nyolc törvénye ellen a Ha-

36 Malcolm MacDonald: *Brahms*. New York: Schirmer, 1990.

37 Walter Frisch: *Brahms. The Four Symphonies*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2003.

lál-motívum megjelenései hűtik le – például a negyedik variáció végén vagy a hetedik utolsó taktusaiban. A 12. variációnál megváltozik a metrum (3/4-ről 3/2-re), majd a 13.-tól a hangnem is: E-dúr. Ez egyfajta lírai középrész, intermezzo a darabban. A 13. változatban Hull és mások ismét allúziókra bukkantak: ezek szerint egy Schumann-dal motívumát rejtette volna el Brahms a zenei szövetbe (*Frauenliebe*, 6. dal), illetve *A távoli kedveshez* című Beethoven-ciklusnak azt a dallamát, amelyet Schumann is többször felidézett. Ha elfogadjuk az érveket (nem túl meggyőzők), akkor ez kétségtelenül azt erősíti, hogy a műben van egy rejtett „Clara”-szál is. A 16. variációtól kezdődő harmadik szakasz részleteit ezúttal mellőzöm. Elég legyen annyi, hogy a 29. és 30. variációban világít rá Brahms egyértelműen a terc-lánc-téma és a cantus firmus összefüggésére.

Foglaljuk röviden össze. A teljes mű egyfelől egy öregedő ember vallomása, haláltudatról, sorsról, múltba menekülésről (gyermekkorba, elképzelt és idealizált régi világba, ez voltaképpen mellékes), dacos ellenszegülésről és az Örök törvénybe való belenyugvásról. Mindezt színezi a Clara-szál. Programnak kevés. De az biztos, hogy az *e-moll szimfónia* nem csupán abszolút zene – hanslicki értelemben. Azt valósítja meg, amit Schumann valamikor új ideálnak tartott, és „poetische Musik”-nak nevezett. „Zwischen absoluter und Programmusik”.

Lehetséges egy másik értelmezés is, amit Brahms aligha gondolt végig, de mi, kései utódok azért beleláthatunk-hallhatunk a kompozícióba. A szimfónia a késő tizenkilencedik század egyik jellegzetes életérzésének zenei képe. Gondoljuk meg: Bach, Mozart olyan korban született és halt meg, amikor az emberek gyertyával világítottak, és lovas kocsikkal közlekedtek. Így volt ez végig az általuk belátható történelemben. Brahms azonban már vasúton utazhatott Müzzzuschlagba. Élete vége felé megérhette a villanyvilágítást. A korábban elképzeltetetlen ütemű haladás egyszerre kelthetett eufóriát és félelmet a jövőtől, a régi, meghitt, gyermekkori világ eltűnésétől – legelőször éppen Brahms generációjában. A szemérmesen kódolt személyes vallomás így egyben egy generáció vallomása is – méghozzá olyan, ami napjainkban talán aktuálisabb, mint valaha volt.

Zárszó. Joggal vetődhet fel a kérdés, mire való egyetlen – mégoly jelentős – mű elemzésével bíbelődni egy olyan konferencián, amely az analízis általános problémáival foglalkozik. Nos, a Grove-lexikon legújabb kiadása igen részletesen szól a zenei analízis különféle céljairól és módszereiről. Nem hiszem, hogy ehhez lényegeset hozzá lehetne tenni. Nyilvánvaló, hogy másképp elemez a zeneszerzés-tanár növendékei előtt, másképp az, aki valamilyen új módszert akar demonstrálni, ésatöbbi, ésatöbbi. A sokféle célú elemzés közül ezúttal azt szerettem volna kiemelni, amelyik elsősorban a zeneszerető közönségnek szól. Ezt ugyanis különösen fontosnak vélem. Ahogy arra már korábban is céloztam, az európai zenén felnevelkedett, alapvető zenei ismeretekkel rendelkező hallgató bizonyos karaktereket, hangulatokat valószínűleg minden segítség nélkül megérez: nem fog vidámnak tartani egy gyászindulót. Kretzschmar, Tovey és jelesebb társaik voltaképpen azt írták le magas színvonalon, amit egy ideális hallgató a mű befogadásakor érezhet. Ehhez hozzátették a szerkezet ismertetését (beleértve motivikus összefüggéseket is), illetve mindazt, ami a mű keletkezési körülményeiről tudható. Úgy gon-

dolom, ezen a téren maradt még tennivaló. A zene, ha elismerjük, ha nem, jelzésrendszer. Különböző korokban nyilván más és más módon és mértékben az. A 19. század zenéje mögött történelmileg kialakult évszázados (egyes elemeiben jóval régebbi) jelzésrendszer áll. Rá lehet mutatni ennek konkrét, megfogható elemeire. Arra például, hogy mit „jelenthet” a kúrthang, mit üzen a fafúvós–vonós váltás. Mit jelent egy „d” ismételt, hangsúlyozott megjelenése E-dúr környezetben – a romantika korában. Mit sugallnak a hangnemek. S talán mindenekelőtt: milyen „üzenetet” rejtene az idézetek, allúziók azokban a művekben, amelyekben bizonyíthatóan ilyenek is akadnak. A szubjektív beleérzés veszélye persze efféle, többé vagy kevésbé hermeneutikai jellegű analízisekben elkerülhetetlen. De az miért volna kevésbé szubjektív beleérzés, amikor valaki minden alakzatban a *Kopfsthema* változatát fedezi fel? Az ilyen elemzés végül is azzal kecsegteti a koncertlátogatót, hogy ugyanazt tetszik majd hallani háromnegyed órán át, különféle, néha igen ravasz, első hallásra felfoghatatlan változatokban. Csábító perspektíva...

ABSTRACT

SÁNDOR KOVÁCS

BRAHMS THE COMPOSER OF PROGRAMME MUSIC?

This study follows on from an article on Schumann by A. Newcomb, and writings by Kenneth Hull, Dillon Parmer and others. It attempts to reveal the hidden poetic programme of Brahms's Fourth Symphony in E minor, pointing out the deliberate self-quotations, and what can be considered deliberate allusions, as well as the thematic connections of the main theme of the first movement which link it in part to Brahms's songs (chiefly "O Tod..." from the *Four Serious Songs*) and in part to a section from Schumann's opera *Genoveva* which was clearly important to Brahms for personal reasons. It suggests an interpretation of the slow movement too, and draws attention to the role of the so-called Clara motif.

Sándor Kovács (b.1949) studied piano and musicology at the Liszt Academy. After graduating he taught there, becoming head of the Department of Musicology in 2005. In addition he worked at the Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (until 2001), taught and still teaches at the Béla Bartók Musical Institute at Miskolc University (heading the Institute from 2001 to 2005), and since 1997 has been the editor and programme planner for Hungarian Radio's weekly *New Musical News*.

Mesterházi Máté

A NEMZETI OPERA ESZMÉNYÉNEK ÁTÉRTÉKELŐDÉSE

A 19–20. SZÁZAD FORDULÓJÁN*

A korabeli bécsi, budapesti, prágai sajtóvisszhang és egynémely tanulságai

Amikor a budapesti Nemzeti Színház az 1892-ben megrendezett Nemzetközi Zenei és Színházi Kiállításon vendégszerepelt a bécsi Práterben, a *Neue Freie Presse* című liberális napilap leközlölte Joseph Lewinsky, a híres udvari színész egy írását.¹ E cikkében – eredetileg levelében, melyet a neves irodalmárhoz, Petőfi német fordítójához, Neugebauer Lászlóhoz intézett – Lewinsky igen részletesen és elismerően elemzi a Paulay Ede vezette társulat teljesítményét. Csodálata mindenekelőtt Jászai Marinak szól, akit Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájában (1861) mint Évát és Katona József *Bánk bán*-jában (1815) mint Gertrudist látott a kiállítási színházban:

A nagy ívű, patetikus előadásmódban nagy hasonlóságot éreztem a Burgtheater stílusával. A [magyar] nyelv szép hangzása, a szavakba életet lehelő, telt magánhangzók, nekem úgy tűnt, szinte megkövetelik ezt a stílust. E műben [ti. a *Bánk bán*-ban] a nemzet érverését érezzük, miáltal a darab elragadólag hat.²

A fenti idézet két fordulata is érdekes lehet a számunkra. Az egyik: a Burgtheater stílusával való összehasonlítás vagyis összehasonlíthatóság – azaz a Nyugat kultúrájához történő csatlakozás lehetőségének felvillantása. A másik: a „nemzet érverése” („Pulsschlag der Nation”) mint a kor kedvelt nyelvi közhelye – azaz egyidejűleg a kulturális egzotikum hangsúlyozása. „A *Bánk bán* Magyarországon sokáig indexen volt” – olvasható ugyanennek a lapnak egy korábbi számában.³ E cikk

* Az MTA Zenetudományi Intézet „Opera és nemzet” címmel rendezett nemzetközi konferenciáján 2010. október 29-én, németül elhangzott előadás magyar nyelvű, bővített változata. A szerző köszönettel tartozik Gombos Lászlónak, Szacsvai-Kim Katalinnak és Tallián Tibornak értékes tanácsaikért.

1 1892. október 16.

2 „Im großen pathetischen Vortrag fand ich eine große Aehnlichkeit mit dem Style des Burgtheaters. Der schöne Klang der Sprache, die vollen Vocale, der Lebensathem derselben scheinen mir diesen Styl zu fordern. Man fühlt in diesem Werke so recht den Pulsschlag der Nation, und es wirkt dadurch hinreißend.”

3 1892. október 1.

szerzője Siegmund Singer azaz Singer Zsigmond, a *Neue Freie Presse* budapesti tudósítója, ki később munkatársa – még később főszerkesztője – lett a *Pester Lloyd*nak, az akkori Magyarország legfontosabb német nyelvű lapjának (nagyjából a *Neue Freie Presse* budapesti pandanjának). Singer rögtön párhuzamot is von Franz Grillparzer ismert „Bancbanus”-drámájával (*Urának hű szolgálja*; 1828):⁴

Grillparzertől egyenesen azt követelték, szolgáltatssa ki [az *Urának hű szolgálja*] kéziratát, hogy azt teljesen eltüntethessék a föld színéről. Ma viszont mindkettőt játsszák az Udvari Burgtheaterben és a Királyi Nemzeti Színházban.⁵

Persze, tegyük hozzá, szigorúan külön-külön: a bécsi Burgtheater a Grillparzer-drámát, a budapesti Nemzeti Színház Katona művét... Katona drámájának hatása „az évek során inkább nőtt, mint csökkent” – állítja ismét egy újabb cikkíró, nevezetesen Rudolph Lothar, a *Neue Freie Presse* budapesti születésű, ifjú tárcaírója.⁶ „Merthogy”, mint Lothar fogalmaz:

Magyarország képezi ma talán az egyetlen olyan területet, ahol a patriotizmus nő, és nem csökken. Kultúrájával Magyarország megrögzötten *mellette* áll, és nem *bent* a medrében annak a közös fejlődési folyamatnak, amely kiegyenlítő erejével eltörölni igyekszik a népek közötti határokat. Nyelvével, karakterével e nép egyedül áll Európa népei közt, mint zárvány az idegen közetben.⁷

Így példálózik tehát Katona *Bánk bán*jával 1892-ben a *Neue Freie Presse* egyik cikke, amelynek címe: „Nemzeti tragédia” („Eine nationale Tragödie”)...

Hogy az 1892-es Nemzetközi Zenei és Színházi kiállításon a bécsi közönségnek – a nyelvi korlátok ellenére is – a magyar nemzeti *dráma*, nem pedig a magyar nemzeti *opera* mutatkozott be, az mélyen gyökerező kulturális, valamint kultúrpolitikai okokra vezethető vissza.⁸ Ám ugyanez a körülmény egyszersmind súlyos és tartós következményekkel is járt Erkel Ferenc operaművészetének nemzetközi elismertetése terén. Amikor Erkel nyolc hónappal később, 83 évesen meghalt, másnapi nekrológiájában August Beer, a *Pester Lloyd* zenei tárca-írója, az akkori Magyarország minden bizonnyal legjelentősebb zenekritikusa így fogalmazott:⁹

4 A témáról bővebben lásd: Ernst Joseph Görlich: „Grillparzer und Katona. Bánk-Bán in ungarischer und österreichischer Sicht”. In: *Ungarn-Jahrbuch* 3. (1971). Regensburg: Ungarisches Institut, 123–134. – A szempontunkból talán legérdekesebb különbség: Grillparzer drámájában Gertrudét, akit Bancbanus – felesége Otto által előidézett öngyilkossága ellenére is – segít menekülni a zendülő magyarok elől, csupán *véletlenül* sebzí halálra egy, a királyné fivére után hajtott tőr.

5 „'Bánk bán' war lange Zeit in Ungarn auf dem Index, von Grillparzer forderte man sogar die Auslieferung des Manuscriptes, damit die Dichtung ganz aus der Welt geschafft werden könne. Heute werden beide im Hofburgtheater und im königlichen National-Theater gespielt.”

6 1892. október 4.

7 „Ungarn bildet heute vielleicht das einzige Gebiet, wo der Patriotismus im Wachsen und nicht im Sinken ist. Ungarn steht mit seiner Cultur fronthaltend *neben*, nicht *in* dem Strome des gemeinsamen Fortschrittes, der mit seiner ausgleichenden Gewalt die Grenzen der Völker zu verwischen bestrebt ist. Es steht mit seiner Sprache, mit seinem Charakter vereinzelt da unter den Völkern Europas, eine versprengte Ader in fremdem Gestein.”

8 A vendéjátékon harmadik műként Csiky Gergely *A nagymama* című vígjátéka (1891) szerepelt.

9 1893. június 16.

A *Hunyady* [!] és a *Bánk bán* éppoly kevésbé kímélte meg az idő, mint más mesterek ezekkel egy időben született műveit. Az 1840-es évek és napjaink közé beékelődik a hosszan tartó és jelentős Wagner-korszak. A zene azóta teljesen átformálódott, céljai és eszményei mások lettek. A *Hunyady* és a *Bánk bán* Bellini–Rossini-jegyei aligha állják már ki tartósságuk próbáját; ami azonban belátható időn belül mindkét opera népszerűségét és játszottóságát biztosítja, az az erős *nemzeti érverés* [kiemelés tőlem – M. M.]. *Hunyady* az őseredetibb, *Bánk bán* a művészeibb. Ez utóbbi a művészi érettség és tapasztalat előnyeivel rendelkezik. Alaphangütése előkelőbb, nyelvezete jellegzetesebb és műveltebb, hangszerelése finomabb színárnyalatokat kever ki, kórusai pedig, melyeknek drámai fokozásai már Meyerbeer tanulmányozásáról árulkodnak, fölépítésükben és harmonizálásukban művészeibbek. A *Bánk bán* tartalmaz egy sor olyan szépséget, amely még ma is biztosan fejti ki megragadó hatását [...] Igen, Erkel művei a nemzeti elemet olyan erősen hangsúlyozzák, hogy az nem csupán érdekes helyi színként jelentkezik, hanem zenéjének lelkét és értelmét képezi. Hiányzik belőle a nagy, kozmopolita vonás, a szélesebb értelemben vett európai szabásmód. Ez az oka annak, hogy Erkel művei nem tudtak meghonosodni külföldön. Szín pompásan burjánzó virágok ezek, egészen sajátosan fűszeres illatú növények, amelyek csak a hazai talajon nőnek és virágoznak.¹⁰

Amiként pedig August Beer Morvaországból vándorolt be Magyarországra, akként nevezhető immigránsnak Eduard Hanslick is, aki Prágából települt át Bécsbe. Hogy Beer ismerte-e a *Neue Freie Presse*nél működő, nála negyedszázaddal idősebb kollégája majd negyven évvel korábban született ítéletét, az több mint kérdéses. Hogy azonban a magyar Erkel-irodalom milyen sokáig nem vett tudomást e viszonylag korai – az akkori *Pressé*ben megjelent¹¹ – Hanslick-írásról, az legalábbis meglepő. Kiváltója e bírálatnak a *Hunyadi László* (1844) 1856-os bécsi bemutatása volt az Aradról érkezett, Szabó-féle utazó operatársulat vendéjátékaaként a Theater an der Wien-ben. Mivel pedig kritikáját Hanslick – minden elfogultsága mellett – már akkor is, mint később mindig, egyedülállóan alapos érveléssel támasztotta alá, ajánlatos belőle hosszabban is idézni:

10 „'Hunyady' [!] und 'Bánk bán' sind so wenig wie die gleichzeitigen Werke anderer Meister von der Zeit verschont geblieben. Zwischen dem Styl der vierziger Jahre und dem heutigen schiebt sich breit und bedeutend die Wagner-Epoche. Die Musik hat seither eine vollständige Umwälzung erlebt, ihre Ziele und Ideale sind andere geworden. Die Bellini-Rossini-Elemente in 'Hunyady' und 'Bánk bán' halten kaum mehr die Probe auf ihre Widerstandsfähigkeit aus; was aber den beiden Opern noch auf absehbare Zeit ihre Volksthümlichkeit und ihr Bühnenleben sichert, das ist der kräftige nationale Puls, der in ihnen schlägt. 'Hunyady' ist die ursprünglichere, 'Bánk bán' die kunstvollere. Diese zeigt die Vorzüge der gewonnenen Reife und künstlerischen Erfahrung. Der Grundton ist vornehmer, die Sprache charakteristischer und gebildeter, die Instrumentation weist feinere Farbenmischungen auf und die Chöre, deren Heranziehung zu starken dramatischen Steigerungen schon das Studium Meyerbeers verräth, sind kunstvoller in Bau und Harmonisirung. 'Bánk bán' enthält eine Reihe von Schönheiten, die noch heute ihrer packenden Wirkung sicher sind [...] Ja das nationale Element ist in seinen Werken so stark betont, daß es nicht bloß als interessantes Lokalkolorit auftritt, sondern Seele und Inhalt seiner Musik bildet. Es fehlt ihr der große kosmopolitische Zug, der europäische Zuschnitt in weiterem Sinne. Dies ist der Grund, daß Erkels Opern im Auslande sich nicht einzubürgern vermochten. Sie sind farbenprächtige, üppig entfaltete Blumen, Gewächse von ganz eigenem würzigen Duft, die nur in der heimischen Krume blühen und gedeihen.”

11 1856. augusztus 17.

A zene, valamint a képzőművészetek történetében tulajdonképpen csak két népről beszélhetünk: *germánokról* és *latinokról* [*Romanen*]. Ez az a két törzs, amely különböző ágakat növesztve virágot és gyümölcsöt termett a művészetnek. Egy nép természet adta tehetsége önmagában semmiképpen sem az a zsíros talaj, amelyből a művészet csodanövénye máról holnapra hajthatna ki; előbb apránként és folyamatosan fejlődő kulturális életnek kell ezt a tehetséget termővé tennie. Még olyan intenzív zenei tehetségű népek is, mint a szláv, e tehetségüket eddig csak számtalan népdalban tudták – mintegy álmukban – kiénekelni; az általános fejlődésben számottevő *műalkotásokat* nem voltak képesek létrehozni. Hiányzott belőlük a kultúra ősi nemessége.

Ha azonban egy nép, amelynek a létéért és annak legszükségesebb állami alapzatáért folytatott évszázados küzdelmekben kellett erejét harcba vinnie, végre nyugodtan föllelegzik, és tudatára ébred kulturális feladatának, úgy többnyire túlzottan szangvinikus igyekezettel próbálja bepótolni az elmulasztottakat. Általánosan ismert és elismert az, amit Magyarországon a művelődési és a nemesi arisztokrácia a század eleje óta, feszített ütemben pedig tizenöt éve tesz nemzete szellemi életének fölemeléséért. A legrövidebb időn belül utol akarták érni a régebbi kultúrnépeket, hogy azoktól szellemiekben és anyagilag teljesen függetlennek mutatkozhassanak.

Ettől kezdve mindennek magyarnak kellett lennie, az értelem és a fantázia legfinomabb szüleményeitől kezdve le egészen a gyapjúipar legközönségesebb termékeiig; a külföldi gyártmányok elleni nemzeti védegyelet hamarosan még nemzetibb követte a német irodalommal szemben; és több ilyesfajta erőlködés is volt, melyek energiáját, ha mosolyogva is, de el kellett ismerni.

A művészet területén természetesen a költészet volt az, ami a magyaroknál is elsőként fejlődött ki, és amely jelenleg a líra néhány ragyogó képviselőjét jegyzi. A képzőművészetekkel már nehezebben ment a dolog, a nevek itt nagyobb gonddal számláltattak meg, mint amilyennel megmértettek; a zeneművészet nemzeti képviselte terén pedig a legsvárabb a kép. Szerencsére Herr *Erkel Ferencz* [sic!] késznek mutatkozott arra, hogy kielégítse az igazi honi opera [Honi-Oper] iránt mélyen érzett igényt, és megkomponálta a *Hunyadi Lászlót*. Magyar téma, magyar szövegíró, magyar zeneszerző – érthető, hogy hatalmas volt a lelkesedés. És amíg ez az országhatárokon belül terjedt, nem is lehetett semmit felhozni ellene. Egy pártnak jogában áll pártosnak lenni, egy nemzeti agitációnak pedig elég lelkesnek *kell* lennie ahhoz, hogy még egy gyarló műalkotást is mindenáron támogasson, ha az az ő eszméiből sarjadt, az ő céljaira keletkezett. Kétséssé válik azonban ez a pártosság, mihelyt azzal az igénnyel áll elő, hogy nagyműveltségű nemzettek is, amelyek a művészetben évszázadok óta nagyot láttak és alkottak, teljes értékűnek fogadják el egy feltörekvő nép jövőben remélhető szellemi jövedelmeinek efféle önállótlan és éretlen ígéreteit.

Így azután esetünkben a kritika egyetlen olyan feltétel meglétét sem nyugtázhatja, amely Erkel operáját a magyarok „nemzeti műalkotásának” minősíti. Sokkal inkább nyíltan ki kell mondanunk, hogy ezt a zenét sem nemzetinek, sem műalkotásnak nem tudjuk tekinteni.

A *Hunyadi* zenei stílusa teljesen új-olasz, olykor – jobb értelemben – *Donizetti* vagy *Bellini* stílusa, gyakran – legrosszabb értelemben – a *Verdié*. [...]

[...] Az operában magában nagyon gyér számban jelentkezik a nemzeti zene hangzatai, ami – a magyar népdalok [Volkslieder] formailag igen korlátozott, kifejezésben rendkívül monoton jellege okán – inkább dicsérni-, mint kifogásolnivaló. Ezzel nem e népdalok magas értékét akarjuk kisebbiteni, amelyeknek különösen a kesergésükből csendül ki mély és izzó érzelem. Csupán a tragikus opera stílusával egyeztethetők össze nehezen, aminthogy annak kifejezésbeli méltósága és nagysága megsínyli, ha a lokális kolorit ily vastagon van rá felhordva. A magyar dalok és táncok sokkal hatásosabban alkalmazhatók az operetben és a daljátékban.

[...] Erkel operájáról alkotott, egészében kedvezőtlen véleményünket annál is inkább kertilés nélkül kellett kimondanunk, minthogy e mű nagy pretenzióval lépett fel, s évek óta mérhetetlen hírverés veszi körül. Röviddel ezelőtt még Bécsben is élénk agitáció folyt azért, hogy a *Hunyadi* bemutassa az *Udvari Operaház*. Minden szempontból jó, hogy a kísérletet megspórolta magának ez a műintézet; mégiscsak kemény csapás lenne a német zenére, ha az olaszok három hónapos uralma után magyar operák kerülnének sorra, aztán meg talán rutének, és így tovább. Jobb helyük van az ilyen látványosságoknak a külvárosi színházakban.¹²

- 12 „In der Geschichte der Musik, sowie in jener der bildenden Künste, kann eigentlich nur von zwei Nationalitäten die Rede sein: von *Germanen* und *Romanen*. Sie sind die einzigen Stämme, die in verschiedene Aeste auslaufend, für die Kunst Blüthe und Frucht getragen haben. Die natürliche Begabung eines Volkes ist für sich allein keineswegs der fette Boden, auf welchem dies Wundergewächs über Nacht aufschießen könnte; ein allmählig und stetig entwickeltes Culturleben muß diese Begabung zuvor urbar gemacht haben. Selbst Nationalitäten von so intensivem musikalischen Talent, wie die slawische, vermochten bisher dieses Talent nur in zahllosen Volksliedern gleichsam im Träume auszusingen; *Kunstwerke* konnten sie nicht schaffen, die in der allgemeinen Entwicklung mitzählen. Es fehlt ihnen der alte Adel der Cultur.

Gelangt aber irgend ein Volk, das seine ganze Kraft in jahrhundertlangen Kämpfen für seine Existenz und deren nothwendigste staatliche Unterlagen ins Feld führen mußte, endlich zu einem ruhigen Aufathmen, und wird sich seiner Culturaufgabe bewußt, so sucht es meist mit allzu sanguinischem Eifer das Versäumte nachzuholen. Es ist allgemein und rühmlich bekannt, was seit dem Anfang des Jahrhunderts und in erhöhter Anspannung seit fünfzehn Jahren die Aristokratie der Bildung und der Geburt in Ungarn für die Hebung des geistigen Lebens ihrer Nation gethan. Man wollte in kürzester Frist die älteren Culturvölker einholen, sich geistig und materiell total unabhängig von ihnen zeigen.

Alles sollte fortan magyarisch sein, von den feinsten Gespinnsten des Verstandes und der Phantasie, bis herab zu den gröbsten der Wollmanufactur; dem nationalen Schutzverein gegen ausländische Fabricate folgte bald ein noch nationalerer gegen deutsche Literatur; und was solcher Anstrengungen mehr waren, deren Energie man, wenn auch lächelnd, anerkennen mußte.

Im Gebiete der Kunst war es selbstverständlich die Poesie, welche sich auch bei den Magyaren zuerst entwickelte, und gegenwärtig einige glänzende Vertreter der Lyrik zählt. Mit den bildenden Künsten ging es schwerer, die Namen wurden sorgsamer gezählt als gewogen; in der Tonkunst sah die nationale Repräsentation am kahlsten aus. Da fand sich zum Glück Herr *Erkel Ferencz* bereit, dem tiefgefühlten Bedürfniß nach einer echten Honi-Oper abzuhelpen, und componirte den *Hunyadi Laszlo*. Magyarischer Stoff, magyarischer Textdichter, magyarischer Componist, – es begreift sich, daß der Jubel ungeheuer war. Solange er sich innerhalb der Landesgrenzen ergoß, konnte unmöglich etwas dagegen eingewendet werden. Es steht einer Partei zu, parteilich zu sein, und eine nationale Agitation vollends muß begeistert genug fühlen, um selbst ein mangelhaftes Kunstwerk um jeden Preis zu halten, wenn es aus ihren Anschauungen hervorgegangen, für ihre Tendenzen ausgeführt worden ist. Bedenklich wird aber diese Parteilichkeit, sobald sie sich zu der Präntension erweitert, es müßten auch hochgebildete Nationen, die in der Kunst seit Jahrhunderten Großes gekannt und geschaffen, derlei unselbstständige und unreife Anweisungen auf die zu hoffenden geistigen Landeseinkünfte eines aufstrebenden Volkes für vollwichtig annehmen.

So kann in unserem Fall die Kritik unmöglich auf eine der Voraussetzungen eingehen, welche der Erkel'schen Oper als 'nationalem Kunstwerk' bei den Magyaren zu statten kommt. Sie muß vielmehr offen aussprechen, dass sie diese Musik weder für national, noch für ein Kunstwerk anzusehen vermag.

Der musikalische Styl des 'Hunyadi' ist vollkommen neu-italienisch, manchmal im besseren Sinne *Donizetti's* oder *Bellini's*, häufig im allerschlimmsten *Verdi's*. [...]

[...] Anklänge an nationale Musik finden sich in der Oper selbst sehr spärlich, was bei der in der Form sehr beschränkten, im Ausdruck höchst monotonen Weise der ungarischen Volkslieder eher zu loben als zu tadeln ist. Damit soll diesen Volksliedern an sich, die namentlich in der Klage eine tiefe, glühende Empfindung austönen, nichts von ihrem hohen Werth genommen sein. Nur mit dem Styl der tragischen Oper einen sie sich schwer, welcher überhaupt die Localfarbe nie so stark auftragen

Hogy Hanslick elfogult véleményét mennyiben befolyásolta a német kultúra felsőbbrendűségét – még az olasz zenével szemben is – hirdető meggyőződése, illetve – újonnan betelepült bécsiként – bizalmatlansága a Habsburg Birodalom örökös tartományainak nemzeti törekvéseivel szemben, azt nehéz volna pontosan meghatározni.¹³ Hogy azonban 1856-ban, a Bach-korszak kellős közepén a magyar nép „nyugodt föllelegzéséről” ír, az akkor is árulkodó jel, ha nem aktuálpolitikai célzásnak szánta e megállapítását. Nyilván közrejátszhatott a benne kialakult negatív összképben a *Hunyadi László* első bécsi előadásának alacsony zenei színvonala is, amelyről nemcsak Hanslicktól és bécsi kollégáitól, hanem a magyar sajtóból,¹⁴ sőt Erkel reakciójából is értesülünk.¹⁵ Ennél érdekesebb azonban, hogy míg cikkének végén Hans-

soll, dass die Würde und Großheit des Ausdrucks darunter leidet. In der Operette und dem Singspiel lassen sich ungarische Lieder und Tänze viel wirksamer verwerthen.

[...] Wir glaubten unsere im Ganzen abfällige Meinung über Erkel's Oper um so unumwundener aussprechen zu müssen, als diese mit großer Prätension auftrat und seit Jahren auf das unmäßigste ausposaunt wird. Sogar in Wien arbeitete vor kurzem noch eine lebhaft Agitation, den 'Hunyadi' im Hofopertheater durchzubringen. Es ist in jeder Hinsicht gut, daß diesem Kunstinstitut das Experiment erspart worden ist; die deutsche Musik träre es doch etwas hart, wenn nach der dreimonatlichen Herrschaft der Italiener ungarische Opern daran kämen, dann vielleicht ruthenische und so fort. In Vorstadttheatern sind derlei Sehenswürdigkeiten jedenfalls besser am Platz.“ – Eduard Hanslick: *Sämtliche Schriften – Histsorich-kritische Ausgabe* I, 3 (Aufsätze und Rezensionen 1855–1856). Közr. és magyarázattal ellátta Dietmar Strauß. Wien: Böhlau Verlag, 1995, 268–271.

- 13 „Általában is úgy tűnik, hogy a zeneművek (mint művészet) terén Hanslick kevésbé fogékony a nemzeti gondolatra” („Überhaupt scheint Hanslick im Bereich des Musikwerks [als Kunst] dem Nationalgedanken wenig geneigt”) – állapítja meg Dietmar Strauß, Hanslick összegyűjtött írásainak közreadója. És ezzel nem állít sokat. Ugyanakkor végkövetkeztetése, miszerint „minőségszempontú ítélete mentes a nacionalizmusoktól” („sein qualitätsbezogenes Urteil ist von Nationalismen frei”), csak akkor fogadható el fenntartások nélkül, ha a „nacionalizmusok” fogalomköréből kivonjuk Hanslicknak a német kultúra iránti, a kultúrsovinizmus határait súroló elfogultságát. Mindemellett Strauß éppen e *Hunyadi László*-kritikában látja annak bizonyítékát, hogy „Hanslick polémiája az olasz zene bécsi elhatalmasodásával szemben nem függ német-nemzeti érvektől” („Hanslicks Polemik gegen die Vorherrschaft der italienischen Musik in Wien nicht von deutsch-nationalen Argumenten bedingt ist”). Lásd: Hanslick: i. m. 400.
- 14 Szerkesztőségi kommentárjában 1856. augusztus 25-én a *Hölgfutár* így írt: „Mi mégis hisszük, hogy a német bírálók különböző nemzeti stílyok zagyalékát látták e műben, de ez nem Erkel operájának hibája, hanem hibája bizonyára azon középszerű zenekarnak, mely a magyar szellemet nem bírta visszatükrözni. Mi elhiszük, hogy a bírálók művészi egyöntetűséget, s zenei mélységet nem tudtak észrevenni még az opera legszebb részében sem; hanem ezért nem Erkel hanem Szabó urat kell vádolniok, ki a nagy erőt igénylő dalművet, jelentéktelen s részben botrányos énekesek [sic!] s énekesnőkkel adatá elő – meggondolatlanul hevenyészve. Ki tudja, mikor lehet majd a kedvezőtlen első benyomást kitörölni a bécsiek emlékéből. Szabó úr magán érdekből kockázta [sic!] a magyar opera ügyét, s ezért nem igen nagy hálával tartozik neki sem a magyar közönség, sem Erkel, kiről valóban csodáljuk, hogy kitűnő műve iránt nem viseltetik nagyobb szülei féltékenységgel.”
- 15 „Oly gyenge erők közreműködésével [...] soha nem volt szándékom művet a bécsi közönség előtt bemutatni” – írta Erkel 1856. augusztus 19-én a bécsi előadás karmesterének, Franz von Suppénak. Közli: Pándi Marianne: „A *Hunyadi László* két külföldi bemutatója a múlt század közepén”. In: *Magyar Zene* 1965/1., 73–81. Erkel – egyrészt jogos sértettség, másrészt józan szerénység diktálta – önértékelése olvasható ki közel három évtizeddel később, 1883. június 4-én a bécsi Udvari Színházak főintendánsához írt leveléből: „Negyven éve immár, hogy *Hunyadi László*-operámat megírtam és előadtam, s e hosszú idő során soha nem jutott eszembe (vagy nem volt rá alkalmam), hogy művet Bécsre vagy bármilyen más külföldi városra rátukmáljam. A mű megtette a magáét a szülőföldön.” Közli: Bónis Ferenc: „Erkel *Hunyadi László*-operájának meghíusult kísérlete a bécsi Udvari Operaházban”. In: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2000, 95–115.

lick Erkel művét a „zenei paprikakonyha készítményének” („Erzeugnis musikalischer Paprikaküche”) minősíti, addig ugyanitt előzőleg (lásd a fenti idézetet) nemcsak műalkotás mivoltát, hanem egyben nemzeti jellegét is elvitatta.¹⁶ Ez pedig annál is meglepőbb, mivel a hazai Erkel-értékelés általánosan elfogadott ítélete szerint a szerző műveinek külhoni elterjedését éppen ezek „nemzeti alapeszméje” gátolta.¹⁷

Lényegesen toleránsabban, még ha nem fenntartás nélküli lelkesedéssel is nyilatkozott Hanslick ugyanerről a kérdésről majdnem negyven évvel későbbi kritikájában, melyet kétségbevonhatatlan remekműről, Bedřich Smetana *Az eladott menyasszonyáról* (1866) írt. Ellentétben tudniillik a magyar nemzeti operával, amely a bécsi színházi kiállításról teljes egészében hiányzott, a cseh nemzeti opera – a prágai Cseh Nemzeti Színház példamutató vendégjátékának köszönhetően – végleges nemzetközi áttörését ünnepelhette ugyanitt.¹⁸ És jöllehet kritikusként Hanslick föltűnően távol tartotta magát (talán épp a cseh nemzeti törekvésekkel szembeni averziója okán) e vendégjátéktól, a darab hamarosan rákövetkező, Theater an der Wien-beli, német nyelvű bemutatója után többé nem fojthatta magába elismerő véleményét.¹⁹

Smetana operájának cseh-nemzeti talaján helyenként olasz virágocskák nyílnak, és németek is, olyanok, amelyek Schubert, Weber, Lortzing kertjeiben honosak. És ez a mű szerencséje; ha annyira tősgyökeresen cseh volna, hogy hiányoznának belőle a nemzetközi kapcsolatok számai, úgy nem fejthetne ki német földön oly erős hatást, mint most Bécsben. Az ilyen zene a saját népünk szívéből fakad, ám a többi, zeneileg fejlett nemzet értelmének is kell, hogy legyen egy közbevetett szavacskája, amennyiben ez a zene általános érvényű műalkotásként akarja megállni a helyét.²⁰

16 Az idegen (olasz) hatások Hanslick és mások általi kritizálásával szemben érdemes megjegyezni, hogy saját zenéjének egyetlen fennmaradt, hiteles elemzésében, a *Bánk bán*hoz (1861) – annak ősbemutatója előtt – írott kalauzában Erkel kifejezetten művészi vívmányként hangsúlyozza az operájába integrált, különböző nemzetektől elsajátított stílusjegyeket. Közli: Bónis: „Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról”. In: *Mozarttól Bartókig...* 78–94.

17 „Nachdem eine geplante Aufführung in Wien während der Doppelmonarchie nicht zustande gekommen war (wahrscheinlich wegen der nationalen Grundhaltung des Werks), erlebte *Bánk bán* erst 1955 in Dessau [...] seine deutsche Erstaufführung.” Berlász Melinda: „*Bánk bán*”. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 2. München: Piper, 1987, 153. – A mű 1877-ben Bécsben tervezett előadását említi: Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 76.

18 A prágaiak bécsi vendégjátékának műsorán Bedřich Smetana *Prodaná nevěsta* (*Az eladott menyasszony*) és *Dalibor* (1868), Antonín Dvořák *Dimitrij* (1882), Karel Bendl *Lejla* (1868), Karel Šebor *Nevěsta husitská* (*A huszita menyasszony*, 1868) című operája, valamint Zdeněk Fibich *Námluvy Pelopovy* (*Pelopsz udvarlása*, 1889) című melodráma, továbbá két prózai színdarab szerepelt. A vendégjáték és az úgynevezett „cseh kiegyezés” politikai összefüggéséről lásd: David Brodbeck: „'Ausgleichs-Abende': The First Viennese Performance of Smetana's *The Bartered Bride*”. *Austrian Studies*. 17. (2009), London: Modern Humanities Research Association, 2010, 43–61.

19 *Neue Freie Presse*, 1893. április 5.

20 „Auf dem national-czechischen Grund blühen in Smetana's Oper stellenweise italienische Blümchen und auch deutsche, wie sie in Schubert's, Weber's, Lortzing's Gärten heimisch sind. Und das ist ein Glück für die Oper; wäre sie so ganz urczechisch, daß ihr alle internationalen Verbindungsfäden fehlten, sie könnte auf deutschem Boden nimmermehr die starke Wirkung üben, wie jetzt in Wien. Aus dem Herzen des eigenen Volkes heraus ist solche Musik empfunden, aber der Kopf der anderen, musikalisch vorgeschrittenen Nationen muß auch ein Wörtchen dreingesprochen haben, soll sie als Kunstwerk, allgemeingiltig, ihre Stellung behaupten.”



A Nemzetközi Zenei és Színházi Kiállítás Ernst Klimt által tervezett plakátja

Amikor azután Gustav Mahler 1897-ben, a Hofoper újsütetű művészeti igazgatójaként, Smetana *Dalibor*ját mutatta be, Hanslick már egyenesen így fogalmazott:²¹

A cseh-nemzeti elem, amely zenéjében a legélénkebben szólít meg minket, egyik más operájában sem domborodik ki olyan tisztán és szépen, mint *Az eladott menyasszony*ban. Itt a népies cselekmény rendkívül előnyösen készítette elő a talajt a zene számára. Mert bár a *Dalibornak* is cseh-nemzeti témája van, zenéjében semmi nincs meg a *Prodaná nevěsta* pompás, jellegzetes földszagából.²²

Egyrészt tehát „paprikakonyha” (Erkelről, 1856-ban), másrészt viszont „pompás földszag” (Smetanáról, 1897-ben). Ugyanakkor a zenei stílus egyfelől „teljesen újolasz” (Erkelről, 1856), másfelől „nemzeti talaján helyenként olasz virágocskák nyílnak, és németek is” (Smetanáról, 1897). Másképpen szólva: Schubert, Weber, Lortzing *contra* Donizetti, Bellini, Verdi? Amikor a Magyar Királyi Operaház művészei 1895-ben – minden bizonnyal a millenniumi ünnepségek sodrában – a *Hunyadi László*val vendégszerepeltek Prágában, a *Prager Tagblatt* olyan kifogásokkal élt, amelyek meglehetősen egybecsengtek a Hanslick által négy évtizeddel korábban hangoztatottakkal.²³

21 *Neue Freie Presse*, 1897. október 6.

22 „Das national-czechische Element, das uns ja in seiner Musik am lebhaftesten anspricht, ist in keiner seiner übrigen Opern so rein und schön ausgeprägt, wie in der 'Verkauften Braut'. Hier hatte der volkstümliche Inhalt überaus günstig der Musik vorgearbeitet. 'Dalibor' behandelt zwar auch einen national-böhmischen Stoff; die Musik hat jedoch nichts von dem köstlichen, unverkennbaren Erdgeruch der 'Prodaná nevěsta' [...].”

23 „Dr. v. B.” tárcája, 1895. október 29.

[...] sajnálattal kell fölismernünk, hogy az, amit a magyar zenében nemzetinek nevezünk, Erkel zenéjében nincsen képviselve abban a mértékben, amelyet egy nemzeti komponistától elvárnánk. Mert ha van is a terjedelmes partitúrában éppen elég olyan motívum, amelyen átszűrődnek a valódi lokális kolorit sajátosságai, nem rejthetjük véka alá másfelől, hogy e műben ott garázdálkodnak az idegen hatások is, különösen a Donizetti-éi és Rossini-éi. Nem a zárt áriaformára mint olyanra akartunk ezzel elsősorban utalni. Ennek az áriaformának a szokványossága, Largóra és Allegróra való, értelmetlen felosztása, semmi által nem indokolt koloratúraflitterei – ezek azok a vonások, amelyek még az 1844-es év szemszögéből is felháborodásra készítetnek minket. [...]

E régi opera, melynek ötvenéves lábai immáron nem képesek ama csodára, hogy a modern irányzattal lépést tartsanak, kegyetes előadásnak és még kegyetesebb fogadtatásnak örvendett. A közönség tudta, miként viselkedjék ily kényes alkalomkor, amikor a művészeti vendégbarátság és esetleges viszonyosság is tekintetbe veendő. Minden jelenet végén applaudáltak, s a szerző fiát, Erkel [Sándor] urat, ki az operát modern érzeménnyel vezényelte, fáradhatatlan buzgalommal tapsolták ki a függöny elé.²⁴

Ha a Prágában protokolláris udvariassággal fogadott magyar vendégjátékról az 1895-ös pesti lapokból akarnánk tájékozódni, alig találunk valamit.²⁵ Az egész budapesti sajtó nyilvánvaló Mascagni-mámorban úszott ekkor, amit az váltott ki, hogy az olasz szerző személyesen dirigálta *Parasztbecsület* című operájának (1890) századik (!) előadását a Magyar Királyi Operaházban.²⁶ Annál inkább szóba kerül a Hunyadi László 1895-ös tessenék-lássék prágai előadása 1909-ben, amikor Smetana *Daliborját* tűzi műsorára a budapesti opera.²⁷ „Néhány évvel ezelőtt a prágai Or-

24 „[...]wir müssen] mit Bedauern erkennen, das Dasjenige, was wir an der ungarischen Musik national nennen, in Erkel's Schöpfung nicht in jenem Maße vertreten sei, wie wir dies von einem nationalen Componisten erwarten sollten. Gibt es auch Motive genug in der umfangreichen Partitur, die die Eigenthümlichkeiten eines echten localen Colorites deutlich durchschimmern lassen, läßt es sich doch anderseits kaum verhehlen, daß auch fremde Einflüsse, insbesondere aber jene Donizetti's und Rossini's in dem Werke ihr gefährliches Unwesen treiben. Nicht an die geschlossene Arienform überhaupt möchten wir hier vor Allem angespielt haben. Die Convenienz dieser Arienform, ihre gedankenlosen Auflösungen in Largo und Allegro nebst dem dazu gehörigen, durch Nichts motivierten Coloraturflitter – sie sind es, die uns selbst noch vom Standpuncte des Jahres 1844 tief empören müssen.” [...]

Die Aufführung der alten Oper, deren fünfzigjährige Beine kein Wunder mehr befähigen kann, der modernen Richtung den Rang abzulaufen, erfreute sich einer pietätvollen Aufführung und noch pietätvollerer Aufnahme. Man wusste, wie man sich in solchen heiklichen Fragen, in welchen künstlerische Gastfreundschaft und eventuelle Reciprocität in Betracht kommen, zu benehmen habe. Man applaudierte nach jeder Schlussscene und stürmte den Sohn des Autors, Herrn Erkel, welcher die Oper mit moderner Empfindung dirigirte, [...] mit unermüdlichem Eifer hervor.”

25 „Szilágyi Arabella Prágában” – adta hírül mindössze a *Nemzeti Ujság*: „A cseh fővárosában [sic!] tegnap – mint tudósítónk telegrafálja – Szilágyi Arabella nagy sikerrel fellépett. Hunyadi Lászlót adták német fordításban és az előadást a darab szerzőjének fia, Erkel Sándor dirigálta. A ház zsufolásig megtelt és riadó tetszéssel fogadta Szilágyi Arabella játékát, akit nyílt színen és felvonások után számtalanszor a lámpák elé tapsoltak. Erkel Sándornak magyar nemzeti színű szallaggal ellátott koszorút nyújtottak át. Az előadáson több tartománygyűlési képviselő is jelen volt.”

26 A verizmus alapművét Gustav Mahler alig több mint hét hónappal a római ősbemutató után tűzte a budapesti opera műsorára (1890. december 26-án).

27 Az ezután idézett cikkek mind a *Dalibor* budapesti bemutatójának napján (1909. október 23.), illetve az azt követő napokban jelentek meg.

szágos Színházban előadták Erkel *Hunyadi László-ját*” – emlékeztet a *Budapesti Hírlap* cikkírója, majd így folytatja:

Tisztában voltak azzal, hogy a mű modern és idegen közönségre aligha fog hatni, de előadták mint a faji művészet egy érdekes produktumát. Tanulságul a cseheknek, kik művészetükben szintén faji öntudatra ébredtek, elszakadni igyekeznek a német hegemóniától s meg akarják alapítani a cseh nemzeti muzsika önállóságát. Mikor ma a budapesti Operaház színrehozza Smetana *Dalibor* című operáját, ebben a prágai magyar premier viszonzását látjuk. A választás szerencsés és találó: Smetana volt a csehek Erkelje. Kortársa a mi nagy mesterünknek, rokon vele törekvésben és tehetségben. A színházak nemzetközi udvariasságának ténye a mai bemutató, s mint ilyen helyes és dicsérenivaló.

Másmilyen okát adni a *Dalibor* előadásának s a tisztán művészi szemponttal érvelni nem lehet. Smetanában az általános művészi vonás nem érdekel bennünket, mi ránk nézve csak az ő nemzeti művészete fontos. [...]

A bécsi operaházat politikai momentumok vezérelték, mikor a *Dalibor*-t műsorára tűzte, a berlini operaház a régi, melodikus irányt, a német császár kedvelt zenei stílusát honoralja a *Dalibor*-ban. A kicsi színpadok pedig követik a nagyokat.

Hasonlóan érvel a *Független Magyarországnak* Rottenbiller Ödön is, aki szerint Mahler a *Dalibort* pusztán a cseh nemzeti törekvésekre való tekintettel mutatta be a Hofoperben: „okosan, politikai okokból”.²⁸ A mű budapesti színre vitelének kultúrpolitikai kérdését bolygatja a *Pesti Hírlap* is, ám csupán azért, hogy tisztán művészeti szempontból adhasson rá megnyugtató választ:

Még csak azzal a kérdéssel akarunk incidentaliter foglalkozni, hogy a *Dalibort* voltaképpen miért adják elő nálunk, országunk egyetlen dalszínházában, holott a csehek mindent bojkottálnak, ami magyar, és vak gyűlölséggel viseltetnek irányunkban. Hát azért, mert a művészetben nincs helye a politikai gyűlölségnek és retorzióknak, és Smetana zenetörténelmi jelentőségénél fogva megérdemli, hogy az Eladott menyasszonyon kívül még egy komoly tárgyú művével is szerepeljen operánk játérendjében. A legújabb dalműirodalomban – Puccinin és egy-két német epigonon (Pfitzner, Blech, Bittner, D’Albert) kívül – alig akad előadásra érdemes mű; lehet azért olykor visszanyulni régebbi keletű, érdekesebb művekre is. Hogy a *Dalibor* is ilyen, azt senki sem vonhatja kétségbe.

Vagyis: a *Dalibor* budapesti bemutatását pozitívan értékelő magyar nyelvű sajtó egy része inkább Smetana zenetörténeti jelentőségét méltatja, mint a cseh és a magyar nemzeti opera törekvéseinek egylényegűségét. A pesti német lapok persze ezúttal is, mint annyiszor, árnyalatnyíval nyitottabbak. „Smetana ugyanazt az ideált követi, mint a mi halhatatlan Erkel Ferencünk, és sokan vannak, akik ezt az ideált nem tartják álomképnek” – így a *Budapester Tagblatt*.²⁹ August Beer a *Pester Lloyd*-ban ugyanakkor kerüli az Erkelvel való összehasonlítást, miközben kritikája több ponton is rokon a Hanslickéval:

28 E motiváció kizárólagosságát nemcsak az cáfolja, hogy Mahler Hofoper-beli első évadjának műsorát még elődje, Wilhelm Jahn állította össze, hanem az is (és legfőként az), hogy Mahler 1896-ban Hamburgban már szintén bemutatta a *Dalibort*.

29 „Smetana verfolgte das selbe Ideal, das unser unsterblicher Franz Erkel verfolgte und es gibt viele, die dieses Ideal für kein Traumbild halten.”

Hát végre eljutott *Dalibor* a Királyi Operaházba, ami e nemes művet, mely nincs híján melodikus és lírai szépségeknek, korábban megillette volna. [...]

A librettó vékony drótfonátát Smetana sok igazi és szolid zenével szötte körül, még ha nem sikerülhetett is minden hézagot és rést befoltoznia. [...]

A *Dalibor*ból szinte teljesen hiányzik, bizonyára nem előnyére, ez a nemzeti kolorit[*ja Az eladott menyasszonynak*], mely még a második felvonás kocsmajelenetében is alig fedezhető fel, ahol pedig a zene a *Spieloper* barátságosabb modorát ölti magára. [...]

Némely dolgok Wagnerre emlékeztetnek, különösen a *Lohengrin* Wagnerjére, miközben a klasszikus múlt hangzatai is ránk köszönnek. Kölcsönvételről, utánézésről mindazonáltal nem beszélhetünk. A *Dalibor* zenéje igazi Smetana, a csak rá jellemző érzelmi nyelvvél, zenekarának szép hangzásával és minden finom fedőszínnel, formaalkotásának ragyogó tisztaságával. Mindenütt a mesterkéz nyoma, ott is, ahol a tulajdonképpeni invenció akadozik, avagy némely dolgok modern érzületünk számára patináréteggel fedettnek tűnnek.³⁰

Szemben Beer Ágosttal, aki tehát tisztán a „zenei szép” hanslicki szemszögéből hiányolja a *Dalibor*ból a „nemzeti koloritot” (avagy Hanslick szavával: a „pom-pás földszagot”), Gajáry István az *Újságban* egy „nemzeti dráma” vagy éppen „nemzeti tragédia” (erkeli?) eszményének elvi-dramaturgiai alapján is megfogalmazza kifogásait:

Negyven év előtt, mikor Smetana megalkotta, talán nagy sikert arathatott volna nálunk is. A szép dallamok, a változatos harmóniák és az akkor még újszerű hangszínek valószínűleg a mi közönségünknek is tetszettek volna.

A modernséghez szokott fül azonban csak akkor élvezi a régi dolgokat, ha azok a régiségük mellett egyuttal örökbecsűek is, a mit Smetana *Dalibor*járól vakmerőség volna állítani. [...] Az erős faji érzés ebből a muzsikából is kiérzik. Smetana jellegzetes szláv dallamait itt is megtaláljuk, de maga a mű egyes részletei szépségének ellenére sem hathat nálunk és sehol a világon, Csehországot kivéve. Nekünk nem volt nemzeti hősünk *Dalibor*, a tárgyért magáért tehát nem lelkesülünk. [...]

Wenzig József³¹ *Dalibor*a nem a csehek nemzeti hőse. A szerző meglehetősen tágran értelmezi a történeti hűség fogalmát és a hősnek éppen a legjellegzetesebb sajátságait sikasztja el. Nála *Dalibor* nem a király és a kormány zsarnoksága miatt támad a koronához

30 „Nun ist 'Dalibor' endlich in das königliche Opernhaus gelangt, wo das vornehme Werk, dem es an melodischen Wohllaut und lyrischen Schönheiten nicht fehlt, früher seinen Platz verdient hätte. [...]

Das dünne Drahtgeflecht des Librettos hat Smetana mit viel echter und gediegener Musik überponnen, wenn es ihm auch nicht gelingen konnte, alle Lücken und Risse zu verdecken.

[...]

In 'Dalibor' fehlt, gewiss nicht zu seinem Vorteil, dieses nationale Kolorit [der 'Verkauften Braut'] fast vollständig, ist selbst in der Wirtshausszene des zweiten Aktes kaum zu entdecken, wo die Musik die freundlichere Manier der Spieloper annimmt.

[...]

Manches erinnert an Wagner, insbesondere an den Wagner des 'Lohengrin', während andererseits Klänge aus klassischer Vergangenheit herübergrüßen. Von Anlehnung, Anempfindung kann aber die Rede nicht sein. Die Musik des 'Dalibor' ist echter Smetana mit der nur ihm eigenen Gefühlssprache, mit dem Wohlklang und all den feinen Deckfarben seines Orchesters, der prächtigen Klarheit seiner Umgebung. Ueberall das Walten einer Meisterhand, auch dort, wo die eigentliche Erfindung stockt oder gar manches dem modernen Empfinden schon mit einer Patinaschichte überzogen erscheint.”

31 Josef Wenzig a *Dalibor* eredetileg német nyelvű librettójának írója.

hű főurakra, hanem azért, mert legjobb barátját, a hegedűművész Zdenkót megölték. Nem szabadságvágyból, hanem bosszúból perzseli fel Milada testvérbátyjának a kastélyát és öli meg a vár urát. A szöveg szerint csak azért gyilkolt, mert nem hallhatja már Zdenko művészi hegedűjátékát. [...]

A csehek, a kik alaposan ismerik nemzeti hősük életének minden mozzanatát, még ez iránt a halványan körvonalazott alak iránt is lelkesülnek. A Dalibor nekik éppen olyan nemzeti operájuk, mint a milyen nekünk a Hunyadi László vagy a Bánk bán. Ezért náluk még hosszú évtizedekig élni fog Smetanának ez az alkotása.

Mi azonban nem keressük a műben a nemzeti vonatkozásokat, nem tudunk lelkesülni egy szalmabáb hősért, a milyennek Wenzing Dalibort rajzolja, sőt még Smetana muzsikája sem bír bennünket felmelegíteni. [...]

A szerző iránti kegyeletből sokkal jobban tette volna az Operaház igazgatósága, ha egyáltalán színre sem hozza a Dalibort. Smetanát sokkal előnyösebb oldalairól ismeri már a mi közönségünk s kár volt az ő elvitathatatlanul nagy egyéniségébe vetett hitet a Dalibor bemutatásával csökkenteni.

A már ismert érvek hangoztatása mellett „K-ő.” a *Pesti napló*ban a tehetség univerzalizációja és a nemzeti elvárások „béklyója” közötti ellentmondásra is felhívja a figyelmet (s vajon nem áll-e itt is, akárcsak Gajárynál, a háttérben, némán, Erkel vélt vagy valós példája?):

[Smetana] művészetének az a tragikuma, hogy mindenekfelett nemzetinek, csehnek kellett lennie. [...] ha az ő feltétlenül nagyszabású képességeit nem kötik hazai röghöz, ha ő a cseh faji zene anyagával odaállhat kora haladó muzsikusi sorába, ha nem tiltják el kritikusi, barátai cseh nemzeti szempontból a wagneri iskola követésétől, ki tudja, hova fejlődik Smetana zenei alkotó ereje és fantáziája. Béklyókba verték, jelszavak béklyóiba és áldozatul esett annak, hogy nem volt ereje felülemelkedni azon, ami cseh, ami nemzeti, azért, mert az cseh és nemzeti. [...]

[...] újra megállapítjuk, milyen érdekes, tisztelni, szeretni való muzsikusi Smetana és a következő megállapítás mégis csak az, hogy ezeket az örömeiket leszámítva, a Dalibor mégis csak rossz opera, melyben a cseh nemzeti érzések talán felolvadhatnak, de tőlünk messze áll ez a mű, semmi közünk hozzá.

Míg tehát a vélemények többsége a „cseh Erkel Ferencet” látja a *Dalibor* szerzőjében, addig a Smetana-zene nemzeti korlátozottságát hangsúlyozó kritikák akarva-akaratlanul, de Erkel művészete fölött is pálcát törnek. Egyedül Erdős Armand meri az *Egyetértés*ben a Smetana-Erkel összehasonlításból nyíltan Smetanát kihozni győztesnek:

[...] bizvást lehet őt nemcsak kiváló cseh dalműköltőnek nevezni, de egy sorba lehet állítani a régi nagy komponistákkal.

[...] Smetana nagy, nemzeti dalművet akart komponálni. A nemzeti szempont volt az, melynél fogva ugyszólván megkötött kezekkel, sőt, megjelölt és meghatározott irányban kellett dolgoznia és haladnia. Az egész dalmű képét hazafias színkébe kellett mártania és hazafias jelleget kellett dalművébe vegyítenie. Nem volt szabad szem előtt tévesztienie a nemzeti érdektónus skáláit, ami a komponista szárnyainak szabad röptét mindenestre akadályozta.

[...] Ezért „Dalibor” a cseheknek körülbelül az, ami nekünk, magyaroknak, Erkel Ferencz „Hunyadi László”-ja. És mégis a „Dalibor” tullépi a cseh határt, amit – sajnos – a „Hunyadi László” nem tett, sőt Erkel Ferencznek éppen ez az operája bukott meg Prágában.

Mi lehet, vagy mi lehetett ennek az oka? A cseh muzsika szerfölött internacionális jellegű. A magyar zene ellenben (be kell vallani, mert hisz úgy van) külföldön oly szerepet játszik, mint egy keleti népek muzsikája. A magyar zene értékét a román, vagy szerb muzsika értékével állítják egy sorba. A magyar operastilnek nincs bejárata semmiféle jelentős külföldi operába. [...] Még nem győztük le a külföldi operaigazgatóknak előítéletét, akik azt állítják, hogy a magyar muzsika csak magyar füleknek való és csak magyar lelkek érthetik s érezhetik át.

Smetana nemzeti operája – noha kiválóan nemzeti jellegű – megtette mégis útját, amely a nagy zenei országokba vezetett. Megtette útját az összes gátló akadályok dacára, melyekbe a komponista munkája közben ütközött és dacára szinte provokáló történelmi sujtetének.

Az idézett sajtóvélemények tükrében a következő megfigyelések tehetők, illetve tanulságok vonhatók le:

1. Míg a külhoni sajtó szemében a nemzeti opera (Erkel) még *nem elég nemzeti*, addig a belföldi sajtó számára az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedeire a nemzeti opera már *túlságosan is nemzetivé* válik, mintegy akadályát képezve az adott szerző külhoni relevanciájának. Olyan éles eszű és még élesebb nyelvű kritikusok szemében, mint amilyen Eduard Hanslick is volt, e kettősség azonban már korán és egyszerre jelentkezett (lásd a „teljesen új-olasz” zenei stílus, illetve a „zenei paprikakonyha készítménye” között megbúvó ellentmondást), jórészt a mindefajta nemzeti törekvéssel szembeni averzió önkéntelen kifejeződéséeként.³²

2. A magyar sajtó feltűnően kevésbé vetett számot azzal a ténnyel, hogy a *Dalibor* ekvivalense nem annyira a *Hunyadi László*, mint sokkal inkább a *Bánk bán* volna – éspedig ez utóbbi zenei érettsége és eredetisége okán.

3. *Politikai* értelemben az osztrák–magyar kiegyezés (1867) utáni első évek lettek volna a legalkalmasabbak arra, hogy Erkel Bécsben – és ezzel a német kultúra területén – ismertté tegyék. A *Bánk bán* cselekménye és Erkel-személyes beállítódása a kiegyezéssel szemben azonban ekkor még valószínűleg túlságosan kényesnek számított.

4. *Kultúrpolitika*ilag a Nemzetközi Zenei és Színházi Kiállítás a 19. század végén nagyon is kínálkozhatott volna arra, hogy Erkel *Bánk bán*ját Bécsben bemutassák. Hogy ehelyett – többek között – Katona *Bánk bán*ját (azaz Erkel főművének irodalmi előképét) adták elő, annak több oka is lehetett. Talán olcsóbb volt a budapesti Nemzeti Színház társulatát fölléptetni. Ez utóbbi akkoriban talán sikeresebben és olajozottabban működő „kulturüzem”-nek számított, mint a Magyar Királyi Operaház. Ám talán a nemzeti opera eszménye is elavulni látszott már ekkor az Osztrák–Magyar Monarchia második székesfővárosában, Budapesten. (Nem kétséges például, hogy Madách *Tragédiája*, amelynek ősbemutatójára csak 1883-ban került sor, akkoriban frissebb szenzációt jelentett, egyszersmind a német nyelvterületen is ismertebb volt már, mint Erkel operái.)³³

32 Hogy hasonlóan csípős minősítésekkel és politikailag még erőteljesebben motivált ellenszenvvel már az 1840-es évek bécsi sajtójában is találkozhatni, arról lásd: Szőnyiné Szerző Katalin: „A Wiener allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841–1848)”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001, 79–90.

33 Lásd: Podmaniczky Katalin: „Die ersten Aufführungen von Imre Madáchs 'Die Tragödie des Menschen' im deutschen Sprachgebiet”. *Hungarian Studies*, 4. (1988), 2., 149–165.

5. Műsorpolitikai szempontból voltaképpen Gustav Mahlernek kellett volna a bécsi Udvari Operaházban bemutatnia a *Bánk bánt*, ahogyan művészeti igazgatása kezdetén a *Dalibort* be is mutatta, és pedig nem pusztán politikai okokból, miként azt a „cseh kiegyezésre” sanda szemmel néző pesti sajtó rosszul leplezett féltékenységgel állította. Hogy Mahler – minden jel szerint – még csak fontolóra sem vette egy bécsi Erkel-bemutató lehetőségét, az budapesti emlékeivel és személyes ízlésével egyaránt összefüggésben állhatott.³⁴

6. Hogy Smetana *Daliborja* a 19. század végén jobb eséllyel pályázott a német nyelvterületen való elismertetésére, mint Erkel *Bánk bánja*, azt egyebek mellett az előbbinek a posztwagneri korban modernebbül ható, szimfonikusabb nyelvezete is magyarázza. Ugyanakkor stilisztikai érvekkel nem lehet ésszerű okot találni arra a sajnálatos tényre, hogy Erkel főműve külföldön ma, a 21. század elején is ismeretlen. Hiszen időközben a világ operaházaiban ismét hódítanak az olasz belcanto és a francia nagyopera – az Erkel számára mintát nyújtó két fő operastílus – művei.³⁵ A *Bánk bán* mindmáig sikertelen „exportjának” egyik lehetséges oka a darab kultúrpolitikai konnotációjában, kizárólagosan nemzeti operaként való meghatározottságában kereshető. Az úgynevezett „eredeti *Bánk bán*”-ra terhelte kultúrpolitikai elvárások valószínűleg éppoly kevésbé szolgálják a mű ügyét, mint az eredeti (idegen átdolgozások előtti) szövegváltozat elégtelenségét övező túlzott vagy éppenséggel elbogatellizált aggodalmak.³⁶ Fölvetődhetik továbbá a kérdés: milyen sikerrel propagálhatja nemzeti dalművét egy olyan operakultúra, amely csak kevésbé nyitott hasonló sorsú nemzetek operái iránt.³⁷

34 Katona *Bánk bánjának* magyar nyelvű előadása a Práter fesztiválszínházában bizonyára nem ugyanolyan nagy súllyal esett latba, mint amekkorával Erkel *Bánk bánjának* Hofoper-beli s – a kor szokásának megfelelően – német nyelvű előadása esett volna. Ugyanakkor más lehetett a királynőölés motívumának megítélése is 1892-ben, és más a Mahler-éra (1897–1907) nagy részének idején, az Erzsébet császár- és királyné ellen 1898-ban elkövetett merényletet követően (vö. 4-es jegyzet). Érdemes itt még megjegyezni: a Nemzetközi Zenei és Színházi Kiállításon történt sikeres cseh vendégcsereplés után felvetődött annak lehetősége, hogy a prágai Nemzeti Színház föllépjen a bécsi Hofoperben is. Az Udvari Színházak főintendatúrájához 1892 decemberében intézett följegyzésében Mahler elődje, Jahn igazgató ezt azzal hárította el, hogy a csehek kérelme „bizonyára nem maradna egyedül, mert nyilván követné a magyar és lengyel Nemzeti Opera”. („Ebenso würde dies Ansuchen um Überlassung des Hofopertheaters an die czech. National-Oper gewiß nicht vereinzelt bleiben, da die ungarische und polnische National-Oper sicher nachfolgen dürften.”) Idézi: Vlasta Reitterova–Hubert Reitterer: *Vier Dutzend rothe Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der „Verkauften Braut” von Bedrich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, 164.

35 Jól vette észre ezt az összefüggést a rendszerváltás (1990) előtti magyar állami hanglezmezgyártó vállalat, a Hungaroton, amikor tervezett „eredeti *Bánk bán*”-felvételéhez Melinda szolámára Edita Gruberovát kérte föl. Nagy kár, hogy a szlovák belcanto-világ sztár visszaadta a szerepet, nem (vagy talán túlságosan is?) érzékelve az eléneklésében rejlő művészi és kultúrpolitikai kihívást.

36 Mindezt jól példázza az a politikai, valamint kultúr- és zenetudomány-politikai eseményláncolat, amelynek végén 2010-ben, az Erkel-bicentenáriumon megghiúsult a Magyar Állami Operaház „eredeti *Bánk bán*”-jának tervezett színpadi produkciója, a világhírű olasz operarendező, Cesare Lievi újszerű (a nemzetiopera-játszás hazai „kánonjába” nem illeszkedő) koncepciójában.

37 Ehhez itt csak egyetlen adat: Smetana *Az eladott menyasszonyát* 1959 májusában játszotta utoljára a Magyar Állami Operaház. (Azóta 1976 októberében a Prágai Nemzeti Színház vendégjátékaént láthatta egyszer a budapesti közönség.)

„A második basszistát, Vinze [!] urat (Czillay [!] kormányzó), ki minden intonálódó hangot előszeretettel 3-4 hangköz távban egyensúlyoztatott, az előadás érdekében már az I. felvonásban megölték” – írta 1856. augusztus 17-én a *Pressé*-ben Eduard Hanslick,³⁸ ma is arra emlékeztetve az utókort, hogy a nemzeti opera külhoni elismertetésének csak kifogástalan zenei interpretáció mellett lehetnek esélyei.³⁹ Márpedig – mivel öt nappal később a *Hölgyfutár* is arról tudósított, hogy Cillei „úgy énekelt, hogy alig vártuk halálát”⁴⁰ – bizvást állíthatjuk: ez a bizonyos Vince úr 1856. augusztus 14-én a bécsi Theater an der Wien-ben Cilleit tényleg nagyon rosszul énekelte...

38 „Der zweite Bassist, Herr Vinze (Gouverneur Czillay [!]), welcher jeden zu intonirenden Ton gern zwischen 3 bis 4 Intervallen ungenirt balanciren ließ, wurde im Interesse der Vorstellung schon im 1. Act erschlagen.” Hanslick: i. m. 270–271.

39 A Hunyadi László 1856-os bécsi előadásának körülményeiről lásd: Legány: i. m. 41.

40 1856. augusztus 22.

ABSTRACT

MÁTÉ MESTERHÁZI

THE RE-EVALUATION OF THE NATIONAL IDEAL IN OPERA AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

The Reactions of the Press in Vienna, Budapest and Prague, and Some Lessons from them

While outside Hungary in the eyes of the press, national opera (Erkel) was *not nationalist enough*, for the domestic press in the last decades of the Austro-Hungarian Monarchy national opera had become *too nationalist*, as though this represented an obstacle to a particular composer having relevance abroad. In the eyes of critics as sharp-witted and even more sharp-tongued as Eduard Hanslick, this duality of views appeared early and together, largely as an involuntary aversion to every kind of attempt at nationalism.

Politically speaking the years immediately following the Austro-Hungarian Compromise (1867) would have been the most opportune time to make Erkel known in Vienna – and alongside it in the German cultural area. However the plot of *Bánk bán* and Erkel's personal attitude regarding the Compromise were probably at that time too much of a sensitive issue.

In terms of *cultural policy* the International Exhibition of Music and Theatre at the end of the 19th century could have presented itself as an opportunity to premiere Erkel's *Bánk bán* in Vienna. The fact that instead they performed – among other things – Katona's *Bánk bán* (i. e. the literary original on which Erkel's chief *opus* was based) may have been for several reasons. Possibly the nationalist ideal

in opera now seemed out of date in the second capital of the Austro-Hungarian Monarchy, Budapest.

In terms of *programming* policy it was in fact Gustav Mahler who should have staged *Bánk bán* at the Vienna Court Opera, as he did *Dalibor* at the start of his period as artistic director, and not just for political reasons, as was alleged by the Pest press, whose jealousy was barely concealed, and which looked askance at the “Czech Compromise”. The fact that all the signs indicate that Mahler did not even entertain the idea of a Vienna performance of Erkel may have been connected equally with both his personal tastes and the memories he had of Budapest.

The fact that Smetana’s *Dalibor* was more successful in winning wider recognition among German speakers at the end of the 19th century than Erkel’s *Bánk bán* is explained partly by its post-Wagnerian, more modern symphonic musical language. Even so, stylistic reasons are not enough to explain the singular fact that Erkel’s most important work is today, at the start of the 21st century, unknown outside Hungary. In the meantime opera houses all over the world are again being conquered by Italian *belcanto* and French grand opera – the two main operatic styles from which Erkel took his inspiration. One of the possible reasons for the lack of success so far in “exporting” *Bánk bán* is to be sought in the cultural and political connotations of the work, and its being defined as a purely national opera.

Máté Mesterházi finished his studies in musicology at the Budapest Liszt Academy in 1983. He later studied cultural management at the Vienna Conservatoire. He regularly publishes articles on wide-ranging issues to do with the performance of opera in Hungary and internationally. Since 2002 he has worked in the central library of the Liszt Academy as a research assistant, and also teaches the history of opera and oratorio at the Academy. In 2010 his work as a dramaturg was recognised by the Hungarian State with the award of the Kálmán Nádasdy prize.

Stefan Schmidl

„HOL MINDEN PIROS, FEHÉR, ZÖLDBEN JÁR!”*

*A csoportok, az alteritások és a nemzet diskurzusai
Ausztria–Magyarország operettjeiben*

Nemzetépítés az operettben? Első hallásra ellentmondásosan hangzik. Hiszen a tudományos kutatás és a kritika az operett francia ágának ugyan hajlamos szubverzív társadalmi jelentőséget tulajdonítani,¹ a *nation building* funkciót azonban elvitatja attól a zenés színpadi műfajtól, amelyet jellegzetes bécsi és budapesti formájában többnyire csupán az eszképzizmus eszközeként és a „boldog” osztrák–magyar apokalipszis tipikus jelenségeként értelmez. Hogy ez a téves értékelés meggyökeresedhetett, valószínűleg az operett 1918 – és különösen 1945 – után lezajlott depolitizálásának tudható be; egy olyan folyamatnak, amely jó néhány korábban született mű mélyreható, az eredeti forma számos allúzióját módosító átdolgozásában nyilvánult meg.

Az eredeti változatok vizsgálata ugyanakkor meglepő képet mutat a *Donaumonarchie* operettjéről. Figyelemre méltók például Viktor Léon és Lehár Ferenc első sikerdarabja, *A drótostót* (*Der Rastelbinder*) későbbi átalakulásai. Míg az 1902-ben bemutatott eredeti formában még egy „belső alteritás” – a „szlovákok” – ellen irányuló frázisokat is találhatunk, a mű későbbi kiadásából ezek feltűnő módon hiányoznak:

JANKU

Mei' Schatz, mei' Braut,
hat mir vertraut
ganz leis', net laut:
'wär ein Slowak
nicht ganz ihr G'schmack.
Sie hätt's halt gar so gern,
ich sollt' ein Wiener werd'n.

JANKU

Mei' Schatz, mei' Braut,
hat mir vertraut
ganz leis', net laut:
Ihr Herz und Sinn
hängt nur an Wien.
Sie hätt's halt gar so gern,
ich sollt' ein Wiener werd'n.

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján 2010. október 29-én elhangzott „Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!” – Diskurse über Kollektive, Alteritäten und Nation in der Operette Österreich-Ungarns” című előadás írott változatának fordítása.

1 Vö. Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt am Main: Insel, 1980. (Első kiadás: Amsterdam: Albert de Lange, 1937.)

Mit Talent man's leicht werden könnt'.

Das war mein Ziel,

und Liebe kann gar viel!

Bin kein Slowak

mit to je tak!

Ich garantier', bin jetzt von hier

aus Lieb' zu ihr!

Na ja, ich bin von Wien!

Ich bin ein Wiener Kind,

so wie's im Büchel steht,

wie's heut schon selten sind,

a wahre Rarität! (...)

Bin halt a Wiener Kind,

so wie's im Büchel steht,

ich bin kein „Bržesina”,

der kein Wort Deutsch versteht!

Wär' ich kein Wiener wor'n,

hätt' ich ein Eselszorn.

Du Herrgott mein,

geh' lass' mich Wiener sein!²

Mit Talent man's leicht werden könnt'.

Das war mein Ziel,

und Liebe kann gar viel!

Drum war ich g'schwind

ein Wiener Kind.

Ich garantier', bin jetzt von hier

aus Lieb' zu ihr!

Na ja, ich bin von Wien!

Ich bin ein Wiener Kind,

so wie's im Büchel steht,

wie's heut schon selten sind,

a wahre Rarität! (...)

Bin halt a Wiener Kind,

so wie's im Büchel steht,

ka Traurigkeit,

na na, des kenn' man net.

Wär' ich kein Wiener wor'n,

hätt' ich ein Eselszorn.

Du Herrgott mein,

geh' lass' mich Wiener sein!

Viktor Léon: A drótostót (Der Rastelbinder, 1902); eredeti szöveg és későbbi adaptáció

A fenti *Drótostót*-részlethez hasonló példákon keresztül a következőkben azt kívánom bemutatni, hogyan konstruálta meg Ausztria–Magyarország szórakoztató zenés színháza szimbolikus módon a különbözőséget,³ hogyan mutatta be az alteritásokat és ezzel összefüggésben az identitásokat.⁴

1. Előfeltételek

Ausztria–Magyarország városi miliójének a bevándorlásból eredő növekedése alapvetően határozta meg az operett formanyelvét. A folyamat többszörös differenciálódáshoz vezetett,⁵ s ennek következtében a monarchia nagyvárosaiban a zenei heterogenitással való szembesülés mindennapossá vált.⁶ A Srećko Albini horvát komponista 1909-ben Bécsben sikert arató *Die kleine Baronesse* című operettjében

2 *Der Rastelbinder*. Operette in 2 Acten und 1 Vorspiel von Victor Leon. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug. Leipzig: Weinberger, 1902, 32–33.

3 Vö. Johannes Feichtinger: „Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonialisierung in Zentraleuropa”. In: Johannes Feichtinger–Ursula Prutsch–Moritz Csáky (szerk.): *Habsburg postcolonial*. Innsbruck: Studienverlag, 2003, 23.

4 Moritz Csáky: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2010, 173.

5 Moritz Csáky–Johannes Feichtinger–Peter Karoshi–Volker Munz: „Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne”. In: Moritz Csáky–Astrid Kury–Ulrich Tragtshnig (szerk.): *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*. Innsbruck: Studienverlag, 2004, 17.

6 Moritz Csáky: *Ethnisch-kulturelle Heterogenität und Moderne. Wien und Zentraleuropa* (2001). <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCsaky1.pdf>, 5.

elhangzó mondással összhangban, miszerint „a szerelem és a tánc minden népben nemzeti tehetség”,⁷ a műfaj érdeklődve fordult e sajátos zenei világok felé, elősegítette nemzeti szimbólummá szilárdulásukat, és az előadásokon keresztül – részben a szövegtől is támogatva, részben nonverbálisan – a sokszínű urbánus közönség felé közvetítette azokat.

Az Osztrák–Magyar Monarchia politikai erőviszonyainak sajátos kontextusa némelyik zenei idiómát, illetve táncformát különösen erős szimbolikus tartalommal ruházta fel. Éppen ezért idézték meg ezeket újra meg újra – az előadás változó körülményeinek köszönhetően ugyanakkor egy-egy idióma többféle hangsúlyt és aktualitást nyerhetett. A felhasznált zenei kódok a színpadi, illetve librettóbeli cselekvény összefüggésében bizonyos értelemben „keretté” váltak,⁸ amely e multimodális csoportszimbolika különféle interpretációs lehetőségeit támogatta, elidegenítette vagy épp felforgatta. A „bécsi-osztrák” hegemonia kódjaként a valcer mindenesetre mindig kiemelt szerephez jutott:

Polka und Csárdás auch
und was für ein Tanz sonst Brauch,
alles tanz ich gern,
doch fängt der Walzer an,
gar nichts mich halten kann [...] ⁹

Polkát és csárdást is
és amilyen tánc még szokásban van,
mindent szívesen táncolok,
de ha elkezdődik a valcer,
egyáltalán nem tudom tartóztatni magam.

Robert Bodanzky: Der Pusztakavalier (Mágnás Miska, 1916/17)

Az operettek jellegzetes kódokkal való strukturálása az apolitikus felületesség mellett egy szemiotikailag ambivalens mélységet nyitott meg (pontosan a „hétköznapi mítoszainak” Roland Barthes-i értelmében), amely a bel- és külpolitika nemzetiségi konfliktusairól szóló korabeli diskurzusban megteremtette a nemzetről való beszéd lehetőségét.

2. Külső alteritás: Szerbia, Montenegró és Bosznia a bécsi operettben

A külső alterításokhoz kapcsolódó nemzeti csoportszimbólumok használatát az Ausztria–Magyarország határain túli, délkeleti Balkán államokhoz kapcsolódó zenés színházi diskurzuson szemléltethetjük. Johann Strauss „szerb” operettje, a *Ja-buka oder Das Apfelfest* (1894) – a helyi arisztokrácia felé tett néhány oldalgástól eltekintve – még ártalmatlan, folklorisztikus jellegű mű, amelyben a zeneszerző etnográfiai ambíciói mindvégig tetten érhetőek. Szerbia 1903-ban bekövetkezett

7 „Bei jedem Volk ist Lieb und Tanz ein Nationaltalent!” – *Die kleine Baroness*. Operette in einem Akt von Robert Bodanzky. Musik von Felix Albini. Klavierauszug. London–Leipzig–Paris–Wien: Doblinger, 1909, 32–33.

8 Alexander Ziem: „Heuschrecken in Wort und Bild: Zur Karriere einer Metapher”. *Muttersprache* 2 (2008), 108–120.

9 *Der Pusztakavalier*. Operette in drei Akten von Karl von Bakonyi. Deutsche Übersetzung und Text der Gesänge von Robert Bodanzky. Musik von Albert Szirmai. Klavierauszug. Leipzig–Wien: Karczag, 1917, 45.

Habsburg-ellenes külpolitikai fordulata után, s különösen a Bosznia-Hercegovina 1908-as osztrák–magyar annexióját követő válság idején azonban a Balkán több bécsi operettben sokkalta kedvezőtlenebb fényben jelenik meg – így többek között Oscar Straus *A csokoládékatonája* (*Der tapfere Soldat*) című George Bernard Shaw-adaptációjában is, amelyet a szakirodalom az antimilitáris operett figyelemre méltó kísérleteként tart számon.¹⁰

A mű, amely 1885-ben, a bolgár–szerb háború idején játszódik, kétségtelenül meg is felel e besorolásnak. A Jacques Offenbach műveiből eredeztethető szubverzív hangsúlyok¹¹ mellett azonban *A csokoládékatonájában* egy további jelentésréteg is kitapintható, amely közvetlenül a napi politikai kontextushoz, illetve a Balkánról szóló osztrák–magyar diskurzushoz kapcsolódik, és semmiképp sem tekinthető nemzetietlennek. A bolgár szoldateszka Szerbia elleni harcának bemutatása ugyanis elkerülhetetlenül azt a negatív, romboló képet igazolja,¹² amely a déli Balkán államokról a Monarchiában általában élt, és az operett kísérletet sem tesz ennek az imázsnak a dekonstruálására:

MASSAKROFF

Denn Barbaren, ja Barbaren
sind im Kriege die Bulgaren!

CHOR DER SOLDATEN

Weil seit Jahren
wir schon immer furchtbar waren!
Und zu Scherben, Scherben, Scherben
schlagen wir die frechen Serben!
Und wir gerben, gerben, gerben
ihnen s’Fell, bis daß sie sterben!

MASSAKROFF

Meine schöne, hochverehrte Dame,
Massakroff ist mein Name.
Wenn ich den Kerl massakrier,
so kann ich nichts dafür!¹³

MÉSZÁROSSY

Mert barbárok, igen, barbárok
a bolgárok a háborúban!

KATONÁK KÓRUSA

Mínthogy már évek óta
mindig rettenetesek voltunk!
És darabokra, darabokra, darabokra
aprítjuk a pimasz szerbeket!
És kicserezzük, kicserezzük, kicserezzük
az irhájukat, míg bele nem hálnak!

MÉSZÁROSSY

Gyönyörű, mélyen tisztelt úrnőm,
a nevem Mészárossy.
Ha lemészárolom a fickót,
nem tehetek róla.

Rudolf Bernauer–Leopold Jacobson: *A csokoládékatonája* (*Der tapfere Soldat*, 1908)

Ezt a szempontot hangsúlyozza a megzenésítés is. A Balkán „barbarizmusát” alterálatlan, „archaikus” a-moll akkordok és egyszerű alla breve lüktetés ábrázolja (1. kotta a 210. oldalon).

10 Volker Klotz: *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, ²2004, 662–670.

11 Anton Würz: *Reclams Operettenführer*. Stuttgart: Reclam, ²³2003, 147.

12 Christian Glanz: „Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas”. *Musicologica Austriaca* 9. (1989), 78.

13 *Der tapfere Soldat*. Operette in 3 Akten von Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson. Klavierauszug. Wien, Leipzig, 1908, 35–36.



1. kotta. Rudolf Bernauer–Leopold Jacobson–Oscar Straus: A csokoládékatoná (Der tapfere Soldat, 1908), „Bulgaren-Marsch”

Még félreérthetlenebb a balkáni (ebben az esetben szerb) alteritás zenés színpadi ábrázolása Alexander Landesberg és Alfred Maria Willner 1908. november 7-én a bécsi Carltheaterben bemutatott *Der Glücksnarr* című operettjében, melynek zenéjét Heinrich Berté szerezte. Ezúttal az 1903-ban szerb királlyá koronázott Petar Karagyorgyevicset és legidősebb fiát, az akkor még névleges trónörökös Gyorgye Karagyorgyevicset tették nevetségessé mint „Banauzia” uralkodócsaládját: „Banauzia királya [...] éppannyira tiszteletlen, mint háborúra szomjazó fiával együtt egy nagyon is aktuális délkeleti hercegi pár élethű maszkjában jelenik meg.”¹⁴ A diplomáciai feszültségeket enyhítendő a cenzúrahivatal megakadályozta az operett ebben a formában való további előadásait – ahhoz ugyanakkor hozzájárult, hogy a szereplők eredeti jelmezeikben megjelenhessenek a *Wiener Bilder* folyóirat hasábjain.¹⁵



Szerepkép a *Der Glücksnarr* című operettből; I. Karagyorgyevics Petar, Szerbia királya és a trónörökös Gyorgye Karagyorgyevics

14 „Der König von Banausien [...] erscheint mit seinem ebenso kriegsgierigen als respektlosen Sohne in der treuen Maske eines sehr aktuellen südöstlichen Fürstenpaares.” *Neue Freie Presse*, 1908. november 8., 14.

15 *Wiener Bilder*, 1908. november 18., 10.

A Szerbiáról alkotott ellenségkép így a Monarchia propagandacéljaihoz illő színházi megformálást nyert. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a jelenetet kísé-
rő induló nem él a szokásos zenei „Balkán-kódokkal”:



2. kotta. Heinrich Berté: *Der Glücksnarr* (1908), „Ein solcher Sieg, dass ich nicht lüg”

Összetettebb probléma a montenegróiak reprezentációja a bécsi operettben. Mint Csáky Móríc rámutatott, a Léon és Lehár *A víg özvegyéből* (*Die lustige Witwe*, 1905) kirajzolódó országportré ambivalens megfontolásokat tükröz, hiszen a hivatalos Ausztria–Magyarország ugyan baráti kapcsolatokat ápolt Montenegróval, s a bécsi művésztszáraságok (mindenekelőtt a *Jung Wien* kör) ugyancsak pozitívan viszonyultak az országhoz,¹⁶ másfelől viszont az ottani helyzet instabilitása Bécsben is közismert volt és gúny tárgya lett. Ez a két diskurzustoposz határozta meg *A víg özvegy* kettős ábrázolásmódját,¹⁷ amely zeneileg a karikírozó parlando és az orientalizáló egzotikum váltakozásában nyilvánul meg.

Végül különleges esetnek tekinthető Bosznia-Hercegovina, amely külső terü-
letből a Habsburg-monarchia annektált része lett. A szórakoztató zenés színház gyakorlatában ezt a nehezen konszolidálható, új „belső alteritást” az egzotikus idegenség szokásos – azaz „cigány” – kódjaival ábrázolták. Példaként Josef Bayer ba-
lettjét, az *Eine bosnische Hochzeit* (1893) vagy Adolph Müller *Das Weib des Buchbin-
ders oder Österreicher in Bosnien* című singspieljét (1880) említhetjük.



3. kotta. Id. Adolph Müller: *Das Weib des Buchbinders oder Österreicher in Bosnien* (1880),
Nr. 7. „Zigeunerlied”

16 Csáky Móríc: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség: Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról.* Budapest: Európa, 1999, 81.

17 Uott, 94.

3. Belső alteritások

A belső alteritásokhoz éppennyire ambivalens zenés színházi stratégiák kapcsolódtak. Egyfelől félreismerhetetlen a törekvés, hogy a legmagasabb körök által folyamatosan propagált¹⁸ föderatív osztrák identitást szimbolikusan bemutassák. Ezt a gondolatot mindenekelőtt a „nemzeti” táncok szvitszerű egymás mellé állítása fejezi ki, ami korántsem korlátozódott az operett műfajára. Megtaláljuk az operában (például Johann Strauss *Pázmán lovagjának* [Ritter Pásman, 1892] polka–valcer–csárdás sorozatában) és a balettzenében is (többek között Bayer 1888-ban bemutatott, népszerű *Puppenfeejében*). A bécsi operettből idézhető legkarakteresebb példák Strauss *A denevére* (*Die Fledermaus*, 1874), Louis Roth *Frau Reclaméja* (1898), Carl Michael Ziehrer *Svihákokja* (*Die Landstreicher*, 1899) vagy Bayer *Mister Menelausa* (1896), amelyben a táncsorozat „National-Menu” feliratot visel, és tarantellából (Olaszország), polkából (Csehország), ländlerből (Stájerország), csárdásból (Magyarország), valamint valcerből (Bécs) tevődik össze (4. kotta).

Elterjedtebb volt azonban az egyes belső alteritások önálló bemutatása. Ezekben az esetekben körmönfontabb megoldásra volt szükség, hiszen a szerzők a város valamennyi nemzetiségét fizető nézőkké kívánták tenni. A mindezen csoportok iránt tanúsított előzékenység az operettek egynémely húzásában is tetten érhető,¹⁹ de még inkább a megfelelő betoldásokban nyilvánult meg (amelyek akár teljesen idegen nyelvűek is lehettek, mint a „Böhmischer Gesang” Franz von Suppé *Tíz leány és egy férj sem* című operettjében [*Zehn Mädchen und kein Mann*,²⁰ 1862] vagy a „Böhmisches Lied” Müller már említett *Das Weib des Buchbindersében*) (5. kotta). Ugyanakkor a műfaj természetesen a belső alteritásokkal szembeni ellenérzéseket is igyekezett kiszolgálni, amint arról számos, egyértelműen tendenciózus megoldás tanúskodik (5. kotta a 214. oldalon).

A „nemzeti” zenei csoportszimbólumok recepciója – mind az önálló tételek, mind a táncsorozatok esetében – főként az operett előadásának helyétől, illetve a közönség összetételétől függött. A bécsi Alsergrundon található Venedig in Wien-hez vagy Danzers Orpheumhoz hasonló nyári színházak elsősorban a kispolgárokat szolgálták ki,²¹ akiknek többnyire bevándorló háttere volt; a nagyobb házakat, így a Carltheatert és a Theater an der Wient ezzel szemben inkább a jómódú, szabadelvű polgárság látogatta.

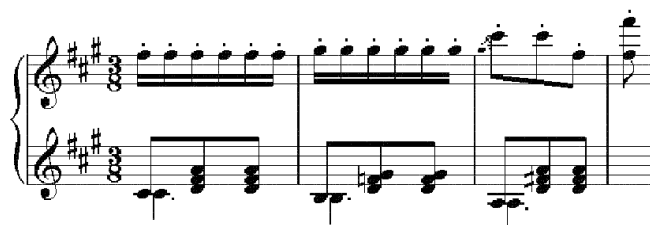
Mínthogy az operettek szabadon forogtak mindezekon a színpadokon, sőt más városok színházai között is, az egyes idiómák használata mögött rejlő eredeti szándékot nem mindig sikerült helyesen dekódolni. A *Neue Freie Presse* beszámolója sze-

18 Christian Glanz: „Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas”. *Musicologica Austriaca* 9. (1989), 77.

19 Vö. például az eredetileg 1892-ben bemutatott *Der Leutnant zur See* című operett adaptációját.

20 „Böhmischer Gesang”. In: *Zehn Mädchen und kein Mann* von Franz von Suppé. Klavierauszug mit Worten. Wien, é. n., 2.

21 Marion Linhardt: „Joseph Hellmesberger jun.”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter–Metzler, 2002. skk., Personenteil 8., 1261.



In Bud - weis, Czas - lan und in Prag, da ko - chen's Mehl - speis to - je - tak!

Ländlerform, doch nicht zu schnell

A stei - ri - sches Bür - scherl, das sitzt bei sein Nür - scherl

f Back - hen - del mit Pa - pri - ka!
mf

f



5. kotta. Id. Adolph Müller: Das Weib des Buchbinders oder Österreicher in Bosnien (1880), „Böhmisches Lied“

rint például Albini *Trenk báróját* (*Baron Trenck*), amelyet voltaképpen Horvátország a Habsburgok mellett tett hűségnyilatkozatának színpadi megfogalmazásául szántak,²² az 1909-ben a Kaiserjubiläums-Stadttheaterben tartott bécsi bemutató²³ alkalmával a zeneszerző „segédcsapatokként szláv nemzeti dallamokkal”²⁴ dúsította, azt sugallva, mintha a mű elszakadáspárti, szecesszionista szellemben fogant volna.

3a. „Csehország” mint alteritás

„Csehország” megjelenítése jól példázza az ábrázolás multimodalitását. A „csehek” zenei csoportszimbóluma a polka volt; a csárdáshoz hasonlóan egy viszonylag új keletű zenei forma, amelyet csupán a 19. század elején, a nemzeti diskurzus keretében alakítottak ki tudatosan egyes korábbi előzményekből.²⁵ Az osztrák–magyar operett keretei között a polka szemantikai, illetve performatív „töltete” folyamatosan változott az újra meg újra erőre kapó osztrák–cseh kiegyezési törekvések, illetve a főként a német nemzeti radikálisok által folytatott csehellenes agitáció nyomán, ami a recepció számára egymásnak ellentmondó olvasatok lehetőségét kínálta fel.

A *denevér* gyakran húzásra ítélt balettzenéjében például „két cseh lány”²⁶ egy polkát énekel, amelynek szövege közkeletű Csehország-sztereotípiákat idéz fel. A felütéses kezdettel Strauss érdekes módon mintha megkérdőjelezné polkája autentikus „cseh” voltát, hiszen a valódi polkát felütés nélkülinek ismerték.²⁷ A részlet tehát éppenséggel az „osztrák fület” is reprezentálhatja, amellyel a „cseh” zenét hallgatjuk (6. kotta).

22 Volker Klotz: *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, 2004, 225–226.

23 Anton Bauer: *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*. Graz–Köln: Böhlau, 1955, 10.

24 „Hilfstruppen slavische National-weisen”. *Neue Freie Presse*, 1909. október 30., 12.

25 Arnold Blöchl–Petr Novák: „Polka”. In: Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 8., 1684.; Rajeczky Benjamin: „Verbunkos”, uott, Sachteil 9, 1354. hasáb.

26 „2 böhmische Mädchen”. Michael Rot (szerk.): *Johann Strauß. Kritische Gesamtausgabe*. Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 2, Operetten, Band 3: *Die Fledermaus*. Wien: Strauss Edition, 1999, 330.

27 Blöchl–Novák: *Polka*, 1682. hasáb.



6. kotta. Ifj. Johann Strauss: Die Fledermaus (1874), „Böhmisch”

Ugyanezen csoportszimbólum hasonló alkalmazása figyelhető meg Bayer már említett *Mister Menelaus* című operettjében, ismét csak a jelzésértékű felütéssel:



7. kotta. Josef Bayer: Mister Menelaus (1896)

A Lehár Bécsi asszonyok (*Wiener Frauen*, 1902) című operettjében megjelenő *Böhmischer Gesang* ezzel szemben a bevándorolt csehekhez szól. Ebben az esetben a – felütés nélküli – polka mint szentimentális-nosztalgikus reminiscencia jelenik meg, s ráadásul a cseh folklór sajátos idiomatikus díszítéseivel, a párhuzamos mordentekkel gazdagodik:



8. kotta. Lehár Ferenc: Wiener Frauen (1902), „Böhmischer Gesang”

A béccsivel ellentétben a budapesti operettben a nemzeti alteritások nem jutottak jelentős szerephez. Az egykor fenyegetőnek érzett, immár azonban nosztalgikusan megrajzolt „török” elem ábrázolásától eltekintve (amint az például Huszka Jenő *Gül babájában* [1905] megjelenik), inkább a saját nemzet vidéki, rusztikus oldala lett az elhatárolódás tárgya. Míg a budapesti operett korai időszakában a vidéket

megidéző szüzsék rendszerint pozitív, megerősítő hangot ütöttek meg,²⁸ 1900 táján ezek a motívumok már főként karikatúrák megrajzolására adtak alkalmat (Kacsóh Pongrác hazafias daljátéka, a *János vitéz* [1904] karakteres kivételével). A városi közönség ezzel markánsan elhatárolta magát a félféudális vidéktől.²⁹ Kálmán Imre pedig éppen ezeknek az elhatárolódási törekvéseknek kívánt megfelelni, amikor *A cigányprímás* (*Der Zigeunerprimas*, 1912) budapesti bemutatójához két új számot is komponált:³⁰ a „Furcsa tánc az úri fajta” („Sonntags, wenn die Meß' vorüber”) kezdetű duettet és a „Dritter Klasse, Eisenbahn” refrénjéről ismert ironikus tercettet a vidéki vonatozás kényelmetlenségeiről.

A vidék csak az első világháború – Magyarország számára traumatikus – lezárása után vált ismét hősi toposszá a budapesti szórakoztató színpadokon; gondolhatunk itt Lehár *A pacsirtájára* (*Wo die Lerche singt*, 1918) vagy Kálmán Imre *Marica grófnőjére* (*Gräfin Mariza*, 1924). Az utóbbi nevezetes „Szép város Kolozsvár” (a német változatban „Komm mit nach Varasdin”) duettjének refrénje – „Hol minden piros, fehér, zöldben jár!” („Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!”)³¹ – kifejezetten az újonnan létrejött határokat tagadja.³²

4. Szecesszionizmus az operettszínpadon

A morva Karel Moor művei arról tanúskodnak, hogy az operett műfaja korántsem csupán az osztrák–magyar hegemonia szolgálatában állhatott. Különösen az 1908-ban Brünnben sikerrel bemutatott *Pan profesor v pekle* idézte meg a morva zenei idiómát a bécsi és a budapesti operett paradigmájától egyaránt markánsan különböző, lokálpatrióta szórakoztató színház kifejezőjeként:



9. kotta. Karel Moor: *Pan profesor v pekle* (1908)

28 Nagy Ildikó: „Vom Volksstück zur 'nationalen' Operette”. In: Richard G. Plaschka–Horst Haselsteiner–Anna M. Drabek (szerk.): *Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, 134.

29 William M. Johnston: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkely, Los Angeles–London: University of California Press, 1972, 342–343.

30 Jesse Wright Martin: *A Survey of the Operettas of Emmerich Kálmán. A Monograph*. University of Louisiana, 2005, 53.

31 *Gräfin Mariza*. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünfeld. Musik von Emmerich Kálmán. Klavierauszug. Leipzig–Wien: Karczag, 1924, 25.

32 Csáky: *Az operett ideológiája*, 260.

Befejezésül egy fontos, a darab fordulópontjául szolgáló részletet mutatok be Georg Jarno *A muzsikus leány* című operettjéből (*Das Musikantenmädel*, 1910), amely Joseph Haydn személyéhez és a *Gott erhalté*hoz kapcsolódó jelenetek sorából áll. Minthogy a Habsburg himnusz természetesen a birodalom nem minden színpadán talált volna meleg fogadtatásra, a zeneszerző egy alternatív változatról is gondoskodott, és erre vonatkozóan a zongorakivonatba a következő rövid megjegyzést illesztette: „Azokon a színpadokon, amelyek helyi okokból az osztrák néphimnuszot nem kívánják játszani, ettől a ponttól kezdve a Függelék érvényes.”³³



10. kotta. Josef Bayer: *Unter Wilden* (1904)

A „helyi okok” sokfélék lehettek, amelyek egyszerre táplálták Ausztria–Magyarország szórakozási kultúráját, és irányt is szabtak neki. A Monarchia városi miliójének atmoszféráját a századfordulón éppen ez a szórakoztató zenei kultúra, annak különféle formái, „nemzeti” formulái és szemantikája határozta meg.³⁴ A belső és külső alteritások reprezentációja és konstruálása e folyamatban sokkalta nagyobb szerephez jutott, mint a saját identitás bemutatása, amely csupán a „régí Bécs” toposzára támaszkodhatott.³⁵ Az Én, az „Otthon” biztosítása, egyfajta valcerlelkületű visszatekintés formájában mindazonáltal az operett, sőt általában az osztrák populáris kultúra leghosszabb életű toposzának bizonyult.

Mikusi Balázs fordítása

33 „Für diejenigen Bühnen, welche aus localen Gründen die österr. Volkshymne nicht bringen wollen, gilt von hier ab der Anhang.” – *Das Musikantenmädel*. Operette in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. Musik von Georg Jarno. Klavierauszug. Stuttgart: Feuchtinger, 1910, 126.

34 Ld. Gernot Böhme: *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 34–39.

35 Christian Glanz: „Himmelblaue Zeiten. Alt-Wien in der Operette”. In: Wolfgang Kos–Christian Rapp (szerk.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Wien: Czernin, 2005, 228–234.

ABSTRACT

STEFAN SCHMIDL

“WHERE EVERYTHING IS RED, WHITE AND GREEN”

*Discussions about Collectiveness, Differentiation and Nation
in Austro-Hungarian Operetta*

Based on the extension and differentiation of the Habsburg Empire's capitals, operetta played an important, even essential part in the construction of national identities, of the Self and the Other in Austro-Hungary and its neighbours. Taking up everyday idioms and turning them into collective musical symbols, operetta librettists and composers could laud, defame, integrate or exclude nationalities. While Hungary was a stable, affirmative topos in operetta since 1867, Bohemia's representation ranged from hefty, but benignant caricatures to openly-hostile grotesques, echoing the delicate domestic developments. When it came to exogenous nations like Serbia, against which the Monarchy took a strong line, operetta unleashed its full mocking powers. But surprisingly operetta was not only the medium of Austro-Hungarian hegemony: the Moravian composer Karel Moor is indicative of a secessionist usage of the genre.

Stefan Schmidl (b. 1974) studied Musicology and Art History at the University of Vienna. He obtained his PhD in Musicology in 2004. Since 2005 has been a postdoctoral research fellow at the Department of Musicology at the Austrian Academy of Sciences. He is also a research fellow in the interdisciplinary project *Sites of Science: Towards a Cultural Topography of early 20th century Vienna* (2005–2006) and researcher at the Institute for Culture Studies and History of Theatre at the OeAW (2007–2010). From 2009 he is a Permanent lecturer in Music History and Applied Music Theory at the Vienna Conservatory Private University. He has held various lectureships at the University of Vienna and the University of Music and Performing Arts Vienna. His research fields are: Music in popular culture (film in particular), identity studies (especially studies in musical national images), music of the turn-of-the-century and in post-war Europe.

Illés Mária

HARANGSZÓ*

A pentatónia Vántus István művészetében

*Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango.*¹

A 20. századi szegedi zenei élet meghatározó egyénisége, Vántus István nem tartozik azok közé a zeneszerzők közé, akiknek életműve sugallhatná a népzenevel való kapcsolatot. Egyetlen művében dolgozott fel népdalt, a tanulmány címében kiemelt *Harangszóban*.² Ám ha a népzenehez való kötődés kevésbé is érhető tetten a felületen, mégis olyan mélynek bizonyul, hogy kiderül, valójában a zeneszerző gondolkodásmódjának egésze erre épül.

Vántus zeneszerzőként a népzenehez való kapcsolódás sajátos módját választotta: zenei világát a pentaton hallásmódra, erre a magyar „zenei anyanyelvre” építette. Elvontan, zeneelméleti oldalról közelítette meg a népdalt, annak hangsora, dallami mozzanatai érdekelték. Bár abban schönbergi mintát követett, hogy egy prekompozíciós alkotói szakaszban hangsor-táblázatot szerkesztett (nem foglalozva a zene más elemeinek rendszerbe foglalásával), azonban nem egy-egy műre, hanem egy egész életműre érvényes kompozíciós táblázatot keresett és alakított ki.³ 1964-ben alkotta meg az úgynevezett „végtelen pentatónia” rendszerét, 1985-ben, ötvenéves korában pedig – az előbbi továbbfejlesztésével – az „elgörbült zenei tér” rendszerét.⁴

A tanulmány időrendben mutatja be Vántus pentatónián alapuló hangrendszerének e két típusát – a „végtelen pentatóniát” és az „elgörbült zenei teret” –, olyan zeneművek példájával, amelyek pentaton kölcsöndallamot dolgoznak fel.

* 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. A tanulmány írása idején a szerző az NKA alkotói támogatásában részesült.

1 „Hívom az élőket, elsíratom a halottakat, szétzúzom a villámokat.” Középkori leoninus vers töredéke, harangfelirat. Az 1486-ban készült schaffhauseni harang felirata alapján Schiller *Lied von der Glocke* című versének mottója lett.

2 Ezen kívül még a *Dunántúli pentatónia – két népdal vonószerekre* című rövid darabban, amely „ráadás-számnak” készült, a szerzői műjegyzékbe nem került bele, és a szerző életében nem hangzott el. (A Weiner Kamarazenekarnak ajánlva, 1986)

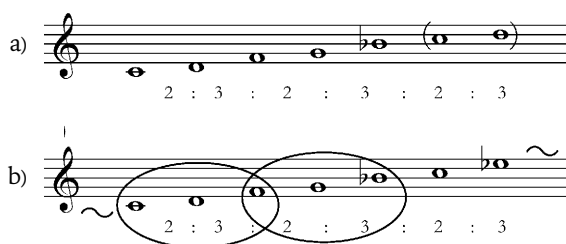
3 Vántus a táblázat használati példányát évekig a zongorája mellett tartotta a falra függesztve.

4 Megjegyzendő, hogy 1985 előtt is beszélt Vántus arról, hogy „a zenei tér elgörbül”.

Mindkét, példaként idézendő művet áthatja a harang szava: az *Aranykoporsó* kataba-jelenetében vészharang – *fulgura frango* –, a *Harangszóban* gyászharang – *mortuos plango* – kondul. A magyar népzene nyomait keresve Vántus művészetében a pentatónia kétféle (szerkezeti és felületi) megjelenési módjára is szeretnék rávilágítani.

A „végtelen pentatónia”

A pentatónia köztudomásúlag olyan – oktávonként ismétlődő – hangrendszer, amely csak nagy szekundot és kis tercet tartalmaz. Vántus a hangközök periodicitását úgy változtatta meg, hogy a pentatóniából 2:3-as modellskálát hozott létre. Ez táblázatának alaphangsora (1. kotta).



1. kotta. a) Anhemiton pentaton hangsor b) Végtelen pentatonlánc
(2:3-as modell, hangsorkivágat)

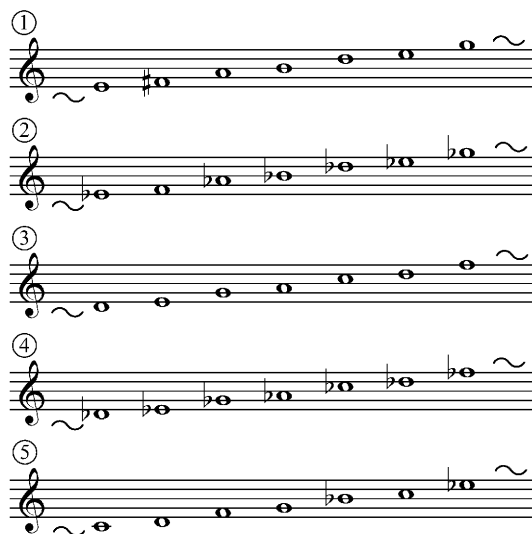
A sornak az oktávon láthatóan nincs „vége”, ott nem kezdődik újra. Huszár Lajos kifejezésével⁵ (aki Lendvai Ernő⁶ és Bárdos Lajos⁷ szóhasználatát gondolta tovább) ez „nyílt – azaz oktávon nem zárul – alternáló distanciális modellskála.” A hangsor mértékhangköze – egy elemének keretező hangköze – a tiszta kvart, ezért mint kvart-sorozat öt oktávonként periodikus. Mivel a tiszta kvart öt kisszekundnyi távolságot jelent a kezdőhangtól, a sornak csak öt transzpozíciója létezik. Vántus a lehetséges transzpozíciókat kromatikusan lefelé haladó rendben írta le (2. kotta).⁸ A hangsorok sajátos moduszként viselkednek, amelyek között a váltást a zeneszerző egyfajta modulációként kezelte. Műveiben a váltások sűrűsége a zenei szerkesztés tudatos eszköze.

5 Huszár Lajos: „Vántus István kompozíciós technikája a Naenia tükrében”. In: Kiss Ernő (szerk.): *Vántustól Vántusról*. Szeged: Bába Kiadó, 2007, 313.

6 Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971, 448. „Ugyanilyen fontos szerepet játszanak Bartók kromatikájában az ún. 1:5, 1:3, és 1:2 modellek. Mindhárom modellt az jellemzi, hogy az 1:5, ill. 1:3. ill. 1:2 arány szakaszos, végtelen ismétlése útján jön létre [...] ily módon a hangsor oktávonként ismétlődik, önmagával találkozik – vagyis zárt rendszert alkot.”

7 Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976, 24. „Az egészhangú skála liszti példánál is meglepőbb volt az a felismerés, hogy a – köztudomás szerint leginkább Bartók nevéhez fűződő – kettős disztanciasorok is megjelennek már szerzőnknel. (Lendvai Ernő hangnemekközi skála-modelleknek nevezi ezeket.)”

8 Itt jegyzem meg, hogy a különböző leírásokban a kezdőhang több esetben eltér e szabályosságtól, de ez indifferens a sor „végtelensége” miatt.



2. kotta. A „végtelen pentatónia” táblázata (hangsorkivágatok)

Az 1970 utáni tizenöt évben keletkeztek Vántus legigényesebb, legérettebb művei, így főműve, az *Aranykoporsó* című opera is. Az opera három fő motívuma közül az egyik pentaton kölcsönanyag, nevezetesen egy gregorián dallam, amely a Diocletianus korában megerősödő kereszténység zenei jelképévé válik. A motívum, amely végighúzódik szinte az egész operán, a *Missa mundi*⁹ Glóriájának pentaton változata. Felhasználta ezt a zenei anyagot Vántus már az 1969-es *Aranykoporsó* kísérőzenében is, amit a Szegedi Nemzeti Színház megbízására írt, a Móra-regény Berczeli Anselm Károly készítette színpadi változatához.¹⁰ A kürtökre írt dallam a táblázat 3. sorának hangjait használja, majd forte kinyílással a 4. sorba „modulál”:

3. kotta. *Aranykoporsó* kísérőzene, No. 1. (részlet)

⁹ *Liber Usualis*, a XV. mise Gloria tétele, a *Missa mundi* része.

¹⁰ Vészits Endréné Móra Anna leveléből: „Korábban már felkeresett a Szegedi Nemzeti Színház igazgatósága, hogy járuljak hozzá az *Aranykoporsó* színpadra viteléhez. Mivel 1967-ben a Mafirt-tal [Magyar Filmiroda Részvénytársaság] megállapodtam a regény filmesítését illetően, ők kizárták annak lehetőségét, hogy a regény a film megjelenése előtt bármilyen módon átdolgozásra kerüljön. A színpadra vitelhez most tekintettel Szeged városára, hozzájárultak, s helyesnek tartanám, ha a színpadi előadást bevárva, annak sikere esetén tennénk meg közösen a további lépéseket.” Közli: Kiss (szerk.): i. m. 267. A tervezett előadás mégsem jött létre.

Az operában először az I. felvonás 3. képében, a keresztények kívülről behalatszó kórusán csendül fel a dallam, amely itt a táblázat 2. sorában van, az 5. sorba térő záróhanggal:

Parlando trionfale (canto gregoriano)

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The title is "Parlando trionfale (canto gregoriano)". The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The vocal parts feature a Gregorian chant melody with triplets and a final cadence. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are in Latin: "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. La - u - da - mus te."

4. kotta. Aranykoporsó opera, II. felvonás 2. kép (részlet)

Hangsúlyosan jelentkezik a gregorián motívum az üldözött keresztények jelenetének elején (II. felvonás 4. kép). Ez az a jelenete az operának, amely a három felvonás – három kép rendjét aszimmetrikussá teszi; mégis egyfajta szimmetriatengelyt alkot, mert visszautal a prológra és előre az opera végkicsengésére. A vészharangok kongását érzékeltető erőteljes *misterioso e spaventoso* zenei anyag váltakozik itt a fafúvókon megszólaló, sorokra szabdalt gregorián dallammal. A harangozás tág regiszterű textúrája a táblázat 2. sorában van, a gregorián az 1. sorban (*h'* kezdőhanggal) – a 2. és 1. sor közötti mozaikszerű moduszváltások fokozzák a jelenet drámaiságát.

Az „elgörbült zenei tér”

Húsz éve alkotott már Vántus a komponáló-táblázatával, amikor annak bővítésére irányuló zeneszerzői kutatása váratlanul „heuréka-élményben” tetőzött – úgy érezte, hogy nem továbbfejlesztette, hanem felfedezte a rendszer teljes alakját. Hangrendszerét végleges alakjában három egymásra épülő hangsor-táblázat alkotja – Vántus kifejezésével három „fokozat.” Az I. fokozat a korábban is használt táblázat, ennek hangsoraiból épülnek a további sorok (5a kotta). A II. fokozat sorai két-két, nagy szekund távolságra lévő alapsor összeillesztéséből jönnek létre (az



5. kotta. Egy-egy hangsor-példa a végleges rendszerből (hangsorkivágatok).

a) I. fokozat 5. sor (I/5). b) II. fokozat 3. sor (II/3). c) III. fokozat 1. sor (III/1)

I. fokozat sorszáma szerint: az 1. és 3., a 2. és 4. stb. sorból). Ez a diatónia fokoza-
ta (5b kotta). A III. fokozatban három-három (szintén nagy szekund távolságra lé-
vő) alapsorból állnak össze a hangsorok, amelyek így kistercnyi kromatikus szaka-
szokat tartalmaznak, azaz a teljes kromatikából egy-egy kvartlánc marad ki (5c kotta).
Az elgörbült zenei tér kifejezés többek között arra utal, hogy a felhasználható hang-
készlet oktávonként különbözik, illetve, hogy egy adott moduszban (egy „felüle-
ten”) nem áll rendelkezésre a teljes hangtartomány.

Huszár Lajos más úton „fejtette meg” a rendszert, a volt zeneszerzés-tanárától,
Vántustól hallott utalások alapján. Gondolatmenete abból indul ki, hogy a végtelen
pentaton-láncot, vagy „pentaton-rácsot” nagy szekund távolságra felírt kvartláncok
alkotják. Ha ehhez a két kvartlánchoz hozzáteszünk még egy nagy szekund távol-
ságra lévő harmadikat, ugyanarra az eredményre jutunk, mint Vántus II. fokozata,
és ha még egyet, akkor a III. fokozat hangjait kapjuk. Ennek alapján könnyen belát-
ható, hogy még egy kvart-sor hiányzik a teljes hangtartomány eléréséhez.¹¹ Vántus
számára azonban ez a következtetés nem volt érvényes, hiszen ő egységként kezelt
két-két kvartláncot, azaz pentatóniában gondolkodott. Így a rendszere nem enged-
hette meg a hiányzó egyetlen kvartlánc beillesztését, és a teljes kromatikus hang-
tartomány elérését.¹² A hiányzó – úgynevezett „vak” – hangokat mindazonáltal
elérhetőnek tartotta, de csakis a táblázat hangsorai közti „modulációval”.¹³

A rendszer e későbbi típusában kevesebb mű született, de ezek annál érdeke-
sebbek. Közülük a *Harangszó – Maros Rudolf emlékére* című kantátát mutatom most
be, kettős jelentősége miatt: egyrészt mert kulcsmű a szerzői hangrendszer tovább-

11 Huszár: i. m. 319.

12 Ami elvileg lehetséges lett volna, az egy újabb (IV.) fokozat felállítása, a következő nagy szekund tá-
volságra eső pentatonlánc felhasználásával (az I. fokozat sorszáma szerint például 5. 3. 1. 4. sorok).
A negyedikként kapcsolódó hangsor kezdőhangja azonban tritonos távolságra kerülne az „alaphang-
tól”, ezzel kívül esne a tiszta kvart mértékhangközön. Megjegyzendő, hogy Vántus István fennma-
radt írásai semmilyen formában nem érintik ezt a kérdést.

13 Lásd a 2. kottát.

fejlesztése szempontjából, másrészt mert e népzeneben gyökerező életműnek ez az egyetlen, a népzenevel való kapcsolatot nyíltan kimondó, érett alkotása. Alapja ugyanis egy pentaton cseremiszi népdal, amely utalás Maros Rudolf egyik utolsó kórusművére, a *Cseremiszi népdalokra*.

A *Harangszó* a jó barátoknak állít emléket. Maros és Vántus szoros művészbarátsága Maros gesztusával kezdődött, aki levélben kereste meg fiatalabb pályatársát 1975-ben, az *Aranykoporsó* rádióközvetítésének meghallgatása után. Kapcsolatuk hangnemére jellemző a Vántus hagyatékában megtalálható egyetlen Maros-kotta, a *Sirató* című mű dedikálása: „a vénvántusnak soxeretettel marosrudi 1978. Rudolf napján.” Tárgyunk szempontjából nem lényegtelen, hogy Vántusnak épp ehhez a magyar népi sirató alapján készült Maros-műhöz volt ilyen erős személyes kötődése.

A *Harangszó* belső címlapján ez áll: „A [cseremiszi] dallam feldolgozása Vikár László lejegyzésének alapján készült.”¹⁴ A népdal egyetlen dallamsor izgalmas variálása A5 A5k A Ak szerkezettel, ahol a harmadik sor kezdete az elsővel kvarttváltó viszonyban van (6. kotta).

♩ = 72

1. wət - šə jo - ɣa, sir - žə ko - deš,

wət - šə jo - ɣa, sir - žə ko - deš,

mā - žə ke - nā, tā - žə ko[da] - da,

mā - žə ke - nā, tā - žə ko[da] - da.

6. kotta. Vikár László: *Cheremis Folksongs*, 304.

Bár Vántus ismerhette Vikár tudományos igényű kiadványát, valószínű, hogy a fülében volt a régről ismert dallamváltozat, a Kodály Zoltán: *Bicinia Hungarica* IV. füzetéből,¹⁵ hiszen ennek a szövegét, Raics István fordítását használta föl (7. kotta).

A Raics-féle három-versszakos szerkezetet Vántus megtartotta, de két strófát használt visszatérő formában. A visszatérés fontos volt számára, hiszen az egész mű felépítését is a szimmetria határozza meg.¹⁶ A népdal az örökre szóló búcsút énekli meg – így ebben a műben nem csak a harangkongás tudatja a halálhírt.

¹⁴ Vikár László: *Cheremis Folksongs*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, 361. (Gyűjtés: 1958–1979)

¹⁵ Kodály Zoltán: *Bicinia Hungarica* IV. Budapest: Editio Musica, 1942, 19.

¹⁶ Munkapéldányban, szöveg nélkül leírt kórusanyag fölé bejegyezte Vántus: „itt is legyen az első 'víz'”.

148. Largo $\text{♩} = 66$ (*...folyóvíz az élet*)

1. Fo-lyík a víz, áll a part, Fo-lyík a víz, áll a part, Fo-lyík a víz, áll a part.
 2. Úgy é - lünk it - ten, mint a ma - dár - ka. Úgy é - lünk it - ten, mint ma - dár, Úgy é - lünk it - ten, mint ma - dár.
 3. S a-hogy szü - let - tünk, el - vő - lünk majd. A-hogy szü - let - tünk, el - vő - lünk, A-hogy szü - let - tünk, el - vő - lünk.

1. El - me - gyünk in - nen, ma - rad más, El - me - gyünk in - nen, ma - rad még más.
 2. Me - leg fész - ké - ben, kis ma - dár, Me - leg fész - ké - ben, mint kis ma - dár.
 3. Ma - rad a név, s mi el - me - gyünk. Még - marad a név, s mi el - me - gyünk.

1. El - me - gyünk in - nen, ma - rad még más, El - me - gyünk in - nen, ma - rad más.
 2. Me - leg fész - ké - ben, tőb - bi ma - dár - ral, Me - leg fész - ké - ben, kis ma - dár.
 3. Ma - rad a név, de mi el - me - gyünk. Ma - rad a név, s mi el - me - gyünk.

7. kotta. Kodály: Bicinia Hungaria IV., 148. C

Folyik a víz, áll a part,
 Folyik a víz, áll a part,
 Elmegyünk innen, marad még más,
 Elmegyünk innen, marad más.

Ahogy születünk, elválunk majd,
 Ahogy születünk, elválunk majd,
 Marad a név, de mi elmegyünk,
 Marad a név, s mi elmegyünk.

Folyik a víz, áll a part,
 Folyik a víz, áll a part,
 Elmegyünk innen, marad még más,
 Elmegyünk innen, marad más.¹⁷

Emellett egy másik szöveg is szerepel a kompozícióban – „a zeneszerző betűjátéka” jelzéssel –, amit Vántus a „marad a név” gondolat asszociációjaként fogalmazott meg:

giling-galang	miling-ralang	maling-rulang	maring-rudang	Marong-Rudong
giling-galang	maling-rulang	maring-rudang	marong-rudong	Maron.-Rudon.
miling-ralang	maring-rudang	marong-rudong	maron.-rudon.	Maro. -Rudo.
maling-rulang	marong-rudong	maron.-rudon.	maro.-rudo.	Ma....-Ru....
				giling-galang ¹⁸

Ebben a Weöres Sándor mintáját követő „betűjátékban”¹⁹ a magasan csengő lélekharang szavából a hangzók cserélgetésével lassan Maros Rudolf mély konduktórus neve sejlik föl, majd „elvész a szélben” és marad a pusztaság.²⁰ Ez az

17 A szöveget begépelte a zeneszerző a partitúratíztázaat belső címlapjára.

18 A szöveget begépelte a zeneszerző a partitúratíztázaat belső címlapjára.

19 Például a *Variáció* és a *Kockajáték* című versek az *Ének a határtalanról* című kötetben (in: Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások. III. kötet*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2003, 376. 390.); hasonlóak: *Csillagzene*, *Körséta*, *Harangkongás*, *Harangszó* (!), uo. 225. 226. 500. 598.

20 Weöres Sándor fordításaira készült Maros Cseremisz *népdalok* ciklusa. (Weöres Sándor: *Cseremisz dalok*. Első megjelenés: *Nyugat* XXXIV 1941). Weöres és Maros ifjú koruktól barátok voltak, az 1940-es évek elején Pécssett dolgoztak mindketten. Weörest Vántus is személyesen ismerte.

érzelmeikkel telített megoldás a távolról hangzó harangszó torzulásának akusztikai élményét ragadja meg. Mindkét szöveghez karakteres zenei anyag tartozik, így egymásra rétegzettségük a zenei formát is alakítja. Drámai hatású, ahogy végül a népdalt hordozó énekszólam is beleolvad a harangozásba.

A mintegy tízperces mű alcíme „gyászzene szoprán szőlóra, vegyeskarra és kamaraegyüttesre”. Az előadói apparátus megválasztása finom gesztus Maros Rudolf felé, hiszen Maros három olyan művet is írt, amelyben énekszólóhoz kamaracsoport csatlakozik: a már említett *Sírató* mellett a *Két síratót*,²¹ és a *Strófák* című darabot.²² A mű egészét meghatározó marosi minta a színes „harangozó” csoport jelenléte, amelyet Marosnál ütőhangszerek, hárfa és zongora együttese alkot, Vántusnál pedig csőharang, vibrafon, hárfa, cseleszta és magyar cimbalom. Marosnak gyakran használt hangszere az altfuvala és a basszusklarinét, ezek is nagy szerepet kapnak a műben. A teljes előadói apparátus a vokális szólamokkal csak a formai-érzelmi tetőponton zeng együtt a népdal második versszakában, ahol egy pillanatra kiemelkedik Maros Rudolf névjegye. Dinamikailag is ez a mű csúcspontja (1. ábra).

A szövegszerkezethez, hangszereléshez és dinamikához hasonlóan a hangköz-építkezést is a kinyílás-bezáródás íve határozza meg: az ősi cseremiszi népdal lápentatonja épül fel, majd bomlik elemeire a mű során. Kezdetben csak egyetlen nagyszekund-inga szól díszítőhangokkal körülvéve, amely a harangok zúgását jeleníti meg, improvizatívnak ható hangszeres játékkal (I. fokozat 2. sor),²³ majd ehhez társul hamarosan a „kórus-harangozás,” amelyet nagy szekund távolságra lévő tiszta kvartok, illetve kis tercek alkotnak. Még mindig az I. fokozatban marad a zene, annak az 1. sorába váltva.

A basszusklarinét belépése drámai erejű pillanat, új indulópont – itt a harangok elhallgatnak. A kvázi imitációval egymáshoz kapcsolódó polifon szólamok a nagy szekundról lassan meghódítják a kis tercet és a tiszta kvart hangközt, majd rávezetnek a népdal kezdő motívumára – így az énekes szólista számára már készen áll a pentatónia. Hollós Máté szavaival „ezek kagylójából bújik elő a szoprán szólón a cseremiszi népdal”.²⁴

A három versszakból csak a két szélső követi az eredeti dallamot, a középső a népdalból származó dallamfordulatokat társít a kórusharangozáshoz – ez a versszak így ritmikailag is elüt a többitől. Ebben a versszakban a kórus harangozása, ostinato jellegű ritmikája ellenpontját képezi a dallamnak – s itt már nem tiszta kvartokban kondul a kórus harangja sem, hanem kvint, szext, szeptim és végül kis szekund hangközökben. Végül kitör a dallam a sorszerkezetből is, és a népdalból

21 A megjelenés éve 1966. Weöres Sándor verseire.

22 Ez a Futó György verseire készült ciklus és a *Két sírató* is megtalálható a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár állományában; az előbbi 1979-től, az utóbbi 1984-től. A könyvtárat gyakran látogatta Vántus, erről tanúskodik az *Inventio poetica* című műve egy példányának ajánlása is: „A Somogyi Könyvtár zenészbójának, nagyrabecsülésel, szeretettel Vántus István Szeged, 1977. dec. 15-én”.

23 Általánosságban elmondható, hogy Vántus zenéjének ritmikája elmosott, szereti a hiányos, átkötött triolacsoportokat.

24 Hollós Máté: *Vántus István. Magyar zenészek 33.* (Sorozatszerk.: Berlász Melinda.) Budapest: Mágus Kiadó, 2005, 23.

(Bevezetés)	A	(B)	B	C (A+B)	B	A	Coda
Harang	Betűjárték	Bevezetés a népdalhoz	NÉPDAL 1. versszak	NÉPDAL 2. versszak + Betűjárték	NÉPDAL 3. versszak	Betűjárték	Harang
Cadmo, <i>Poco rubato</i>			<i>Sensibile, con dolore</i>	<i>Come prima</i>	<i>Molto calmo</i>	<i>Franquillo</i>	<i>Sostenuto</i>
pp			mp-pp	mp-mf-f-ff	pp		ff → pp
ff	ff	ff	ff ff-ff	ff, ff, ff, ff ff, ff, ff, ff ff	ff (ff) (ff)	ff ff	ff ff
	Kórus		Soprán szóló	Soprán szóló + Kórus	Soprán szóló + Kórus imitáció	Soprán szóló + Kórus	
Harangozó csoport	Harangozó csoport	Fűvőcsok + énekek (+ tükör)		Harangozás tutti	Harangozó csoport	Harangozó csoport	Unisono tutti

* Vántas ezt tévesen, ff) jelöléssel írta a Vázlatfüzetbe. (Indokolatlan is lenne a jelölés újabb kiírása, ha nem lenne változás a modulusban.

1. ábra. A Harangszó formai-szerkezeti felépítése. (Az aláhúzással jelölt hangsorjelzések szerzői bejegyzések.)

önállósult apró mozzanatot, az önmagába visszahajló kis tercet ismételteti ringató bódulatban, kromatikus lefelé csúszással, a Ma-Ru szavú harangozás fölött.²⁵ Érdekes, hogy a dallamvonal kromatikus lefelé haladása a moduszok közötti lépcsőzetes emelkedéssel kapcsolódik össze ezen a szerkezeti és érzelmi tetőponton:

III/5 *ff* *poco a poco dim.* III/4

név

[MaRu MaRu MaRu

III/3 *(ppp)* III/2 III/3 III/1

Ma Ru

8. kotta. Harangszó, 16. próbajel (a népdalfeldolgozás második versszakának vége). Szoprán szóló és kivonat a partitúrából

Vántus itt használta életében először hangrendszerének második és harmadik fokozatát. A váltásoknak a sűrűsége is zaklatottságot sugall, szemben a szélső részek nyugalmaival (1. ábra).

Itt térnék ki röviden a *Harangszó* forrásanyagára. Vántus nagyalakú, szürke, 12 soros hangjegyzetbe jegyzetelt, ezekbe vázolta föl zenei ötleteit.²⁶ A komponálás következő szakaszában a teljes művet leírta külön kottalapokra – valószínűleg vissza-visszatérve az éppen használatban lévő Vázlatfüzethez –, majd ezután

25 Megemlítendő Farkas Ferenc *Három monogram* című zongoraciklusa (1962., átdolgozása 1972.), amelyben Maros Rudolf névbetűi (M. R.) alkotják az első „monogramot”. Vántus István ismerhette e művet, mert az a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár állományában 1980 óta megvolt.

26 Vántus Istvánné szíves közlése szerint a zeneszerző időről időre megsemmisítette a régi vázlatokat.

készült el a tisztázata. A *Harangszó* kéziratanyaga az *Aranykoporsó* után íródott művek között a leghosszadalmasabb és legnehezebb komponálási folyamatról tanúskodik. A 12 soros kottalapon elkezdett munkapéldány rengeteg lapszéli jegyzetet, számítást tartalmaz, emellett nagyon sok radírozás nyoma látszik, és sok az indulatról bizonyosságot tévő áthúzás, átfirkálás. Ez a keltezetlen változat félben maradt,²⁷ illetve a népdalt idéző rész teljesen hiányzik belőle. A Vázlatfüzetben található a népdal második versszakának zenei anyagától elkezdett, lendületesen írt, sokszor javított munkapéldány. Vántus a versszak elején – mondhatni büszkén – felírta: „II. fokozat 1. sor!”; majd a második és harmadik népdalsor kezdetéhez szintén beírta a megfelelő jelzéseket. Végül furcsa módon nem jelölte a III. fokozatot a kibővült, kromatikus csúszásokat tartalmazó utolsó népdalsorban. Vélhetően a munka lendülete és a vállalt feladat bonyolultsága és újszerűsége miatt nem tartotta következetesen az eddig sem túlságosan rendezett kottakép jelöléseit.

Gazdagítják a *Harangszó* zenei jelentését a szélső versszakok népdal-alakjának tonális vonatkozásai is. Az első versszak kezdetének *a* alapú lá-pentaton dallama után²⁸ a harmadik sorban Vántus nem tartja meg a tonalitást és az eredeti kvint-váltását, hanem helyette „szekund-váltást” ír; az „Elmegyünk innen” szövegű résznél a dallam egy kis szekunddal feljebb kerül:

Fo - lyik a víz, áll a part,

Fo - lyik a víz, áll a part,

El - me - gyünk in - nen, ma - rad még más

El - me - gyünk in - nen, ma - rad még más.

9. kotta. A népdal 1. versszaka Vántus feldolgozásában

Vántus „szoros olvasatában” tehát „elmegy a zene” egy távoli hangnemi síkra, *esz* lá-pentatonba – ugyanekkor az I. fokozat a 3. moduszából a 2.-ba lép, amely 4.-kel váltakozik. (Sorszerkezet: A2b A2b A2-A A) A harmadik versszak teljes egészében ezen a komor tájon jár: a szólista – immár egyrendszerű – *esz* lá-pentatonban éneklí a dallamot, amit dús harmonizálású *bé* lá-pentatonban imitál a kórus.

27 Vántus természetesen csak a kész művek kézirat-tisztázatait látta el dátummal.

28 Ez esetben – csak az első két sort tekintve – *e* mi-pentatonnak is értelmezhető a dallam.

A szólista és a kórus szoprán-szólama között tehát a visszatérésben kvart-kánon van, a népdal szerkezetében benne rejlő mozzanat kibontásaként. Felerősödik ez által a népdal folyamatossága, „folyása” is, súlyosabban érzékeltetve az idő hőmpölygését. Ez a rész a II. fokozat 2. sorában van, csak a lecsengetése lép vissza az I. fokozat 4. sorába. A kánon-megoldásnak előképe a Kodály-feldolgozás, ahol az első két sor oktáv-imitációval kezdődik (7. kotta).

A Coda harangszava a mű kezdetével megegyező gisz-aisz (illetve asz-bé) nagyszekund-ingát hangoztatja – a népdal „evilági” pentatóniája újra elemeire bomlott. Ám a végkifejlet látványos „felemeléssel” is együtt jár: a mű elején pianissimóban, életszerű, cirkalmas ritmikai elemekkel zendülő harang a mű végén váratlan fortissimóban, személytelen, egyenletes ritmusban, hirdető jellegű oktávmenetben, végzetesen kondul. Az ütőhangszerek és fúvósok felrakása, elgondolkodtató módon, egy pillanatra a kínai rituális zene hangzását idézi föl. Ez a pár ütem újra a harmadik fokozatban jár – annak 5. sorában –, hiszen a három oktávnyi unisono szekund-inga csakis ilyen módon érhető el a rendszeren belül.

Vántus István művészetének el nem vitatható érdeme egyéni hangzásvilága, amelynek alapja a következetesen használt pentaton gyökerű hangrendszer. A hangrendszer továbbnyitásának lehetősége a *Harangszó* hosszú komponálási folyamata közben merült fel (a kézíraton: „1983. április 11. – 1985. október 2.”). A megoldáshoz talán épp szeretett barátja zenei gondolatainak felidézése, és az ehhez kapcsolódó felfokozott érzelmi állapot segíthette hozzá Vántust. Dalos Anna írja Maros *Eufonia* című művéről – „címével is újszerű kihívást fogalmaz meg: egy olyan korszerű zene ideálját, amelynek hangzása nem riasztó, nem sokkoló, hanem modern értelemben véve harmonikus.”²⁹ Ugyanez a gondolat Vántusnak mindig is ars poeticája volt. Nem sokkal a *Harangszó* elkészülte után nyilatkozta sokat idézett mondatát: „jó hangokat lehet modern módon is írni, csak tudni kell, hol vannak azok.”³⁰ Vántus István megköszönte e kantátában Maros Rudolfnak baráti és szakmai támogatását, amelynek nyomán elindulva kiléphetett a maga szabta pentaton keretéből egy szintén pentatóniára épülő, tágabb zenei világba.

29 Dalos Anna: „Maros Rudolf,” *Magyar zeneszerzők 15.* (Sorozatszerk.: Berlász Melinda.) Budapest: Mágus Kiadó, 2002, 18.

30 Nikolényi István: „Jó hangokat kell írni”. In: *Tiszatáj* 1986/6. Közli: Kiss (szerk.): i. m. 284.

ABSTRACT

MÁRIA ILLÉS

HARANGSZÓ [BELL MUSIC]

Pentatony in the Music of István Vántus

In 1964 István Vántus drew up a composing table with the intention of creating his own musical language, the so-called system of “endless pentatony”, the completed form of which he claimed to discover accidentally in 1985. The experience of this discovery led him to fix its tonal system – the system of “curved musical space” – as being intrinsically given, as being a perfect system. It was in this excited frame of mind that Vántus completed *Harangszó – Maros Rudolf emlékére* (Bell Music – in memory of Rudolf Maros), which unfolds from a Cheremissian folk song. Thus in his oeuvre, which was rooted in folk music, *Harangszó* became the work which stated clearly what its connection with folk music was, and a key work for the further development of the composer’s tonal system.

The article focusses attention on two works: the above mentioned *Harangszó* funeral music, together with Vántus’s most important work, his opera *Aranykoporsó* (The Golden Coffin) – which is linked to its subject also by means of a pentatonic musical figure – in other words on works which make use of borrowed pentatonic melodies. In searching for the traces of Hungarian folk music in Vántus’s works I wish to highlight the two ways (as structure and as surface) in which pentatony appears in them.

Mária Illés (b. 1961) graduated in 1983 from the Music Faculty of Szeged University as a teacher of Piano and Solfège, and in 1989 from the Budapest Liszt Academy in Musicology. Since 1994 she has taught music history and style analysis at Szeged. Since 1999 she has been the music critic of the Szeged magazine *Hangoló* and from 2001–2003 was the music critic of *Délmagyarország*. Her writings appear regularly in journals and anthologies and collections of essays. Her field of research is the music of István Vántus. Since June 2010 she has been a doctoral candidate at the postgraduate school of the Liszt Academy, and her thesis in preparation deals with István Vántus’s musical language and its foundation upon a special tonal system.

RECENZIO

Berlász Melinda

I. MEMOÁRKÖTET LAJTHA LÁSZLÓRÓL

Solymosi Tari Emőke: Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról
 Budapest: Hagyományok Háza, 2010

Jelentős forrásgyűjteménnyel gyarapodott a Lajtha-irodalom. Solymosi Tari Emőke, Lajtha László életművének immár húsz éve elkötelezett kutatója elsőként vállalkozott a Lajtha-kortársak, barátok, tanítványok memoárjainak hangfelvételére és publikálására. Ha elgondoljuk, hogy Lajtha László halála után 47 év telt el e kötet megjelenéséig, a kezdeményezést már az utolsó történeti „veszélyzóna” cselekedeteként értelmezhetjük. Azonban ne essünk tévedésbe, hiszen a közzétett beszélgetések nagy része még a Lajtha-centenárium tágabb időkörében készült, így a kezdeményezőnek még lehetősége volt a legjelentősebb emberi-szakmai kapcsolatok látásmódjának megőrzésére.

Az interjúgyűjtemény időszerűségét tekintve említést érdemel, hogy a Lajtha-kutatás programja – a jól ismert történeti, politikai helyzet és a magyar zenetörténeti kutatás személyi, tematikus kötelezettségei okán – csak Lajtha halálát követően mintegy tíz-tizenöt évvel körvonalazódott.¹ Így az alapvető forráskutatások első monografikus és tanulmányyszerű eredményei a nyolcvanas és a kilencvenes években, de kiváltképp az 1992-es centenárium tágabb időkörében váltak publikussá a Lajtha-irodalom első kézikönyveiben.²

A Lajtha-emlékezések jelen gyűjteménye és a Bartókról és Kodályról szóló memoárkötetek keletkezéstörténeti összehasonlítása érdekes tapasztalatokat eredményez. A Bartók-memoárok első kiadása (a Bónis Ferenc szerkesztette *Így láttuk Bartókot* című kötet első megjelenését tekintve) a Bartók-centenárium évéhez kapcsolódott, és a szerző halálát követő 36. évben harminchat nyilatkozatot közölt.³

1 Ujfalussy József, az MTA Zenetudományi Intézetének osztályvezetője, a 20. századi magyar zenetörténet-kutatás tudományos kezdeményezőjeként bízott meg – osztálya fiatal munkatársaként – a Lajtha-életmű kutatásával. Az ő javaslatára, 1970 táján kerestem fel a zeneszerző özvegyét a Váci utcai hagyaték helyszínén, s ekkortól kezdve évtizedeken át a hazai és külföldi Lajtha-források dokumentumainak felkutatásával és publikálásával foglalkoztam. (A tárgykörben mintegy hatvan különböző műfajú publikációt tettem közzé.)

2 Az első önálló Lajtha-kötetek megjelenésének időrendje: Berlász Melinda: *Lajtha László. A múlt magyar tudósai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, ²CD-Rom, Arcanum 2001; uő (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*. I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992; Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992.

3 Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981; ²Püski, 1995.

A Kodály- emlékek közreadása viszont már Kodály halála után egy évtizeddel publikussá vált harmincöt memoárban.⁴ A Bartóknál és Kodálynál tíz évvel fiatalabb Lajtha Lászlóra vonatkozó emlékgyűjtés a kutatómunka elválaszthatatlan feltételként már a hetvenes évektől intenzíven folyt, de akkor még sajnálatos módon nem kapcsolódott össze a korszerű hangrögzítés és publikálás igényével.⁵ A szerző születésének közelgő centenáriuma alkalmából, sőt, már a '80-as évek közepétől több irányú kezdeményezések történtek a Lajtha-memoárok felgyűjtésére, főként a rádió zenei munkatársainak ösztönzésére.⁶ Solymosi Tari Emőke – aki fiatal zenei riporterként is ekkortájt kapcsolódott be a Lajtha-kutatás folyamatába⁷ – a Lajtháról szóló interjúkat kezdettől fogva kellő céltudatossággal, hangfelvételen rögzítette, és két évtizedes gyűjtőmunkája eredményeit napjainkban a Lajtha-irodalom közkinségévé tette.

A jelen kötetben a Lajtháról nyilatkozók száma szinte megegyezik a fent említett Bartók- és Kodály-memoárok első kiadásainak harmincas nagyságrendű arányával, a gyűjteményben összesen 33 személy visszatekintése olvasható. A kötet fejezetei a Lajthához fűződő kapcsolatok tartalma szerint négy hasonló terjedelmű egységre tagolják a könyvet: az elsőben a közvetlen családtagok (feleség, fiúk), a másodikban a barátok és munkatársak (két francia és négy magyar emlékező), a harmadikban a tanítványok, előadók és tisztelők (hat személy), a negyedikben egy nyolcrészes centenáriumi rádiósorozat felkért művészei, zenetörténészei – főként előadóművészek, de köztük a kortárs Farkas Ferenc, továbbá az életmű első kutatói, Berlász Melinda és Sebő Ferenc is – nyilatkoztak.

4 Uő: *Így láttuk Kodályt. (Harmincöt emlékezés).* Budapest: Zeneműkiadó, 1978; ²(*Ötvennégy emlékezés*), Budapest: Zeneműkiadó, 1980; ³(*Nyolcvan emlékezés*), Budapest: Püski, 1994.

5 A jelenlegi, első Lajtha-memoárkötet történeti előzményeként említést kell tennem azokról a szakmai konzultációkról, szóbeli nyilatkozatokról, amelyekről hangfelvétel nem készült, de amelyek fontos információként szolgáltak az első tudományos igényű Lajtha-publikációkhoz. A népzene-kutatói pályáról készülő kismonográfiámhoz fontos szakmai tájékoztatást kaptam Lajtha egykori munkatársaitól, tanítványaitól: többek között Avasi Bélától, Erdélyi Zsuzsannától, Domanovszky Györgytől, Domokos Pál Pétertől, Katanics Máriától, K. Kovács Lászlótól, Marosi Cézártól, Martin Györgytől, Olsvai Imrértől, Pesovár Ernőtől, Rajeczky Benjamintól, Széll Jenőtől, Sztanó Páltól, Tóth Margittól, Vargyas Lajostól, Verness Sándortól, Volly Istvántól, valamint Lajtha számos Néprajzi Múzeum-beli kollégájától. A életmű zeneszerzői ágához francia területen Henry Barraud-val, Claude-Alphonse Leduckel és Jean Leduckel, Marcel Mihalovicivel és másokkal folytattam beszélgetéseket, a tőlük származó ismeretanyagot és a publikálás céljából nekem átadott Lajtha-dokumentumokat kellő hivatkozással közreadtam. Magyar területen ismereteim szerint minden Lajthához közelálló személlyel konzultáltam, akiknek sorából néhány fontos adatközlőt említek meg: például Gáborján Editet, Antal Líviát, Bónis Ferencet, Dálnok Lajost, Dániel Ernőné, Tátrai Vilmost és a Lajtha-unokák közül Christopher Lajthát (Párizs, 1987). Áttekintéssel a Lajtha-kutatás korábbi időszakának adatközlőit megillető tiszteletemet szeretném kifejezni. Egykori tájékoztatásuk a korabeli Lajtha-irodalom nézőpontjának és részletkérdéseinek tisztázását szolgálta.

6 Emlékeim szerint elsőként, 1984-ben Szigeti István zeneszerző, a Magyar Rádió akkori szerkesztője kezdeményezett egy hatrészes interjúsorozatot („*Semmi nem idegen tőlem, ami emberi*” címmel), és ezt követően Papp Márta felkérésére készítette el Solymosi Tari Emőke a kötetben megjelent nyolcrészes rádiósorozatát.

7 Első közös munkakapcsolatunk – Lajtha Ildikó javaslatára – az 1992-ben a Néprajzi Múzeumban rendezett *Lajtha László (1892–1963)* centenáriumi kiállításhoz fűződött, amelynek záró szakaszában fiatal kutatóként segítségemre volt.

A közreadói *Előszó* bravúros tömörségű pályaképet rajzol Lajtha László munkásságáról, és gazdagon informál a gyűjtemény történetének és rendeltetésének szempontjairól. Sajnálatos, hogy ebben a jól szervezett életmű-összefoglalásban Lajtha egyházzenei tevékenységével kapcsolatosan ismét felszínre került az a korábról eredő hiányos szemlélet, amely Lajthának csak a Szabadság téren folytatott egyházzenei szolgálatára szorítkozik, és a másik helyszínre, a Kálvin téri Goudimel kórushoz fűződő kóruskarnagyi munkásságára csak a későbbiekben, más szöveggörnyezetben⁸ történik utalás. Nézetem szerint az újabb szakirodalomnak – éppen a már korábbiakban tapasztalt hiányosság⁹ pótlása céljából – a Szabadság téri szolgálat mellett, annak előzményeként és párjaként hangsúlyoznia kellene a Kálvin téri karnagyi tevékenységet is, mint Lajtha egyházzenei szolgálatának másik, a Szabadság-téritől elválaszthatatlan történeti színterét. Az írásos forrásokon kívül éppen a kortársak nyilatkozataiból¹⁰ vált ismertté a Lajtha által „nagy szenvedéllyel” vezetett kórus, amely a kórustagokon kívül ösztönző hatással volt a fiatal komponistákra is: köztük Veress Sándorra, aki „amolyan másodkarmester”-i szerepét és saját műveinek és Lajtha kórusainak bemutatóit is felidézte visszatekintésében.¹¹

A megjelent interjúk láncolatában értékes kortörténeti és személyes vonatkozású eseményekről kap képet az olvasó. A fejezetek sorrendjében haladva, a családi nyilatkozatok első, nagy terjedelmű egységétől tekintjük át a gyűjtemény néhány részletkérdését. Annak idején köztudomású volt, hogy Lajtha Lászlónéval – életének utolsó éveiben – számos beszélgetést folytatott a sajtó és a rádió, melyek közül némelyek megjelentek, másokat hangfelvételen rögzítettek, és néhányuk nyilvánvalóan megsemmisült. A feleség nyilatkozatainak sorában a Solymosi Tari Emőke által készített interjú, mint tudományos ismeretszerzésre irányuló produktum, kiemelt értéket képvisel, mert általa a Lajtha-irodalom számos, addig még tisztázatlan részletkérdésére derült fény. Ezek közül példaként egy igen fontos témakört említek: Lajtha francia kapcsolatainak személyek szerinti ismertetését. Az 1989-ben készült interjú idején nyilvánvaló tény volt, hogy erre a kérdéskörre már csak az övegytől várható hiteles válasz, annál is inkább, mert Lajtháné saját emlékezetét megerősítő, korábbi feljegyzései alapján a francia szellemtársakról még pontos ismeretekkel rendelkezett. Solymosi Tari Emőke igényességének és Lajtháné alapos felkészültségének eredményeként a most írásban publikált adatszerű információk némiképp ellensúlyozhatják a magyar publicisztikában és közvéleményben élő, túldimenzionált általánosításokat Lajtha franciaországi kapcsolatairól.

8 Lajtha Lászlóné közleményében a 118. jegyzetben.

9 A közelmúltban egy Lajtha-vetélkedőn merült fel a zsűri tagjaiban a Kálvin téri kóruskarnagság történeti tényével kapcsolatos bizonytalanság. A felmerült kérdést a helyszínen az irodalmi ismeretek alapján kíséreltem meg tisztázni. Kiegészítésül lásd a kötetben az 59. oldalon a 118. szerkesztői jegyzetet.

10 Lajtha Lászlóné emlékezésén kívül Dálnok Lajostól, a Kálvin téri templom egykori orgonistájától kaptam tájékoztatást Lajtha kóruskarnagyi működéséről. A Kálvin térhez fűződő karnagyi tevékenységről a Nemzeti Zenede évkönyvei is említést tettek, és még néhány kórustag is nyilatkozott.

11 Veress Sándor Lajtháról szóló nyilatkozatát lásd Bónis Ferenc: „Három nap Veress Sándorral”, *Kortárs*, 1987. II. rész: 100.

A családi emlékek másik oldaláról a Lajtha-fiúk nyilatkoztak. Ők – nemzedékük és korai elszakadásuk következtében – inkább elemző szemmel és érzelmi síkon idézték fel a bennük élő apai kép vonásait, egykori közös életük eseményeit. Visszatekintésük fontos, igazságtartalmú felismerésekre vezetett. Újdonságként derült fény például egy társasági, a Lajtha-lakásban rendszeressé vált összejövetel-sorozatra, amely a háborút követő években – a Lajtha-fiúk szervezésében – amolyan „kulturális klub” szerepét töltötte be. A társasági alkalmak lehetőséget nyújtottak az akkori szellemi élet néhány kiválóságának tudományos és művészeti kérdésekről szóló előadására, közös eszmecserére. A résztvevők közül a visszatekintők csak néhány személyiség nevét idézték fel: Devecseri Gáborról, Karinthy Ferencről és Faragó Györgyről tettek említést. Lajtha Ábel nyilatkozatában egy másik eseményt is megemlített, amelynek koncerthallgatóként részese volt. Egy nevezetes amerikai koncertre emlékezett vissza, amelyet még apja életében Clevelandban rendeztek, Széll György vezényletével. Érdekessége az volt, hogy a műsoron Lajtha egyik zenekari szimfóniája szólalt meg, és a zenei élményt még az is tetézte, hogy a Lajtha-művet követően a közönség egy csoportja – a szerző távollétében – Ábelt köszöntötte lelkes bekiáltásokkal. Recenzensként nem mondhatok le a kínálkozó lehetőségről, hogy a nevezetes koncert adatait pontosítsam: a hangversenyen Lajtha 5. szimfóniáját játszotta a Cleveland Orchestra, Széll György vezényletével, 1960. február 25-én és 27-én.

A kötet második részének emlékanyagát Lajtha két kulcsfontosságú francia patrónusának interjúja nyitja: elsőként Henry Barraud zeneszerzőnek, azt követően pedig Claude-Alphonse Leducnek (Lajtha francia kiadójának) és feleségének nyilatkozatai. Szóbeli emlékezésük rögzítésének és közreadásának kiemelt kortörténeti szerepe van a Lajtha-irodalomban. Ugyanis, mint közismert, Lajtha életének utolsó másfél évtizedében (1948–1962) a francia kortársakkal folytatott szellemi dialógus – a személyes érintkezés hiányában – az ellenőrzött¹² levelezés leszűkített keretei között valósulhatott meg. E körülmény Lajtha oldaláról azt jelentette, hogy nyugati korrespondenciájával a magyar hatóságok negatív megítélését, megfigyelését „vívta ki”. Viszont a Lajtha halálát követő évtizedekben, főként a 90-es évek táján a Lajthára emlékező francia barátok első szabad lehetőségként éltek az alkalommal, hogy az átélt eseményekről őszintén nyilatkozzanak.¹³ Az elmondottak fontos kutatástörténeti következménye, hogy az adott történeti-politikai időszakból származó szóbeli és írásbeli forrásokat – beleértve az emigráns levelezést – összehasonlító kritikai vizsgálat tárgyaként kell szemlélni, amelyben az esetleges tartalmi különbségek értelmezhetővé válnak. Ezért fokozott igény-

12 Lajtha megkísérelte elkerülni a magyar cenzúrát, és mint a Leduc-levelezésből kiderül, időnként a francia követségen keresztül próbálta küldeményeit eljuttatni a címzettekhez. Lásd: Berlász Melinda: „Deodatus. A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1995–1996*, 229–233.

13 Párizsi kutatóútjaim alkalmával személyesen is tapasztalhattam francia részről (ugyancsak Henry Barraud és a Leduc-család képviselői részéről) a nyílt közlés lehetőségének örömet, és az irányomban megmutatkozó feltétlen bizalom jeleit, ami személyes Lajtha-dokumentumaik átadásában is meg nyilvánult.

nyel merül fel a korszak irodalmi emlékeinek közreadása során – a memoárkötekek esetében is – a különféle műfajú, szóbeli és írásbeli dokumentumok utalásszerű összekapcsolása. A fent említett két francia memoár 2010-es közzététele által első alkalommal adódik lehetőség arra, hogy a szóbeli nyilatkozatokat a Lajthával folytatott egykori levelezéssel tartalmilag összehasonlítsuk (a két levelezés anyaga magyar nyelven 1990 és 1994 között jelent meg),¹⁴ tekintettel arra, hogy mindkét levelezés a francia–magyar együttműködés történeti fundamentumát képviseli. A jelen kötetben publikált interjúk rendkívül érdekes, életszerű jelenségekkel gazdagítják az írásos dokumentumokat: kétoldalú nézőpontból láttatják Lajtha és francia barátainak szellemi dialógusát. Ehhez hasonló forráskiegészítésre a Lajtha-irodalomban még nemigen adódott lehetőség.

Az interjúkötet szerkesztője a gyűjtemény egészét tekintve gondos figyelmet fordított a szóbeli közlések és a tematikusan kapcsolódó irodalmi források hivatkozására. Sajnálatos, hogy éppen a kiemelt jelentőségű Leduc-interjú esetében került el figyelmét a témával egységet alkotó publikáció, a Lajtha–Leduc-levelezés magyar nyelvű közreadása.¹⁵ Viszont említést érdemel, hogy az Henry Barraud-memoár esetében az irodalmi előzményt a téma szerves részeként értelmezte közleményében. Az említett mulasztás egy második kiadás esetén könnyen orvosolható.

E kötettrész további interjúalanyai népzene kutatói emlékeikkel csatlakoztak a Lajtha-memoárokhoz. Erdélyi Zsuzsanna, mint Lajtha népzene kutató-csoportjának szövegjegyző munkatársa – 1953-tól 1963-ig Lajtha gyűjtőútjainak értő és érző szemtanúja, részese és szellemtársa –, egész életében megkülönböztetett ösztönzést és felelősséget érzett Lajtha-emlékeinek megőrkítésére. Az elmúlt évtizedekben számos cikkben, interjúban tette közzé legfontosabb emlékeit. A jelen gyűjteményben közölt nyilatkozata a már publikált változatok egyik szép variánsaként értékelhető, melynek részletesebb méltatásától e helyen eltekintünk, mint-hogy kötetünkkel egy időben Erdélyi Zsuzsanna egy különálló, új könyvet szentelt Lajtha László általa feljegyzett szóbeli közléseinek (*A kockás füzet* címen). Az önálló irodalmi alkotással külön recenzióban foglalkozunk.

A gyűjteményben még további adatközlők is nyilatkoztak Lajtha népzenei munkásságáról: egyikük Széll Jenő volt, aki a Népművelési Intézet igazgatójaként Lajtha nyugat-magyarországi gyűjtőcsoportjának tevékenységét patronálta. Másikuk Gábor Éva népzenei lejegyző volt, aki az utolsó évtized hangszeres zenei gyűjtéseinek közzétételét készítette elő Lajtha munkatársaként. Széll Jenő közleményéből megdöbbenő hitelességgel tárul eléink az 50-es évek kor- és művelődéstörténeti képe, a ma már elképzelhetetlen nehézségek és akadályoztatások sorozata,

14 Elsőként a kötetben is több hivatkozással jelzett korrespondenciát, az Henry Barraud-hoz intézett Lajtha-levelek kiadását említem: Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Herry Barraud-hoz”. *Magyar Zene*, XXX (1992), 2., 13–42., továbbá pedig a két részben közzétett Lajtha–Leduc levelezést: uő: „Lajtha Lászlónak a Leduc-kiadóhoz intézett levelei. I.: 1943–1949”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1990/91*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1992, 115–132.; uő: „Lajtha Lászlónak a Leduc-kiadóhoz intézett levelei. II.: 1950–1962”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1992/1994*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994, 161–180.

15 Lásd a 14. jegyzet második és harmadik bibliográfiai adatát.

amelyek közepette a Népművelési Intézet nagy műveltségű igazgatója és Lajtha László baráti-szakmai kapcsolata egzisztált. A Széll Jenő-féle történet némi megértést ébreszthet az utókor olvasóiban a tekintetben is, hogy helyesen értelmezze az 1962-ben kialakult helyzetet: Széll Jenő többéves börtönbüntetését követő kiszabadulása után Lajtha többé már nem vállalta az egykori baráttal való érintkezés kockázatát. A volt igazgató információi szakmai irányban is értékesen egészítik ki ismereteinket. Példaként itt a kevésbé ismert, Lajtha–Tamási Áron kísérezene történetéről szóló elbeszélésre utalok. Az utolsó évek népzenei lejegyzőtársaként nyilatkozó Gábor Éva szakmai és emberi viszonyokról és neves kutatótársakról – Rajeczky Benjaminról, Avasi Béláról – számos részletkérdést idézett fel.

Az interjúkötet két felfedezés-értékű nyilatkozatot is tartalmaz: mindkettő Lajthának egy-egy időszakos munkaköréhez, illetve „részfoglalkozásához” kapcsolódott. Életrajzi eseményekhez, amelyekről eddig igen töredékes forrásanyag állt a kutatás rendelkezésére. Dr. Gáborján Edit néprajzkutató Lajtha rádióbeli, 1945–1946-ig tartó zeneigazgatói munkásságáról számolt be. Az emlékező – akit Lajtha mint egykori zenedei tanítványát hívott maga mellé titkárnőnek – nyolchónapos megbízatásának tapasztalatairól, a háborút követő év rádiótörténeti viszontagságairól és főnöke ellehetetlenülő helyzetéről életszerűen nyilatkozott. A másik emlékező, Németh Margit, a Francia Intézet egykori könyvtárosa, egy eddig szinte ismeretlen, intézményi-patrónusi kapcsolatra derített fényt: Lajthának a Francia Intézethez fűződő, 1947-től haláláig tartó zenei tanácsadói megbízatására. Németh Margit elbeszélése szerint az 1947-ben megalakult budapesti Francia Intézet mint a francia kultúra terjesztője tisztelettel tekintett a „francia orientáltságú szellemi kiválóságra”, és tekintve, hogy a kommunista diktatúra idején Lajtha igen nehéz helyzetbe került, az intézmény minden lehetőséget megragadott arra, hogy Lajtha szerény megélhetését támogassa. Nyilvánvaló, hogy ezt a támogatói viszonyt az Intézet és a Lajtha-család mindenkor diszkréten kezelte, és ennek következtében e körülményről a Lajtha-kutatásnak eddig nem lehetett tudomása. Ez a tény és a fent idézett Széll Jenő-interjú új ismeretekkel egészítik ki a Lajtha-irodalmat; megjegyzendő, hogy a nyilatkozatokra és közlésükre csak ekkoriban, a rendszerváltás utáni szabadabb légkörben kerülhetett sor.

A gyűjtemény harmadik részében Lajtha egykori tanítványai emlékeztek a Nemzeti Zenede nagy tekintélynek örvendő tanár-egyéniségére. A memoároknak ez a nézőpontja talán a legkevésbé hat újdonságként, minthogy a kötetet megelőzően számos hasonló tárgyú közlemény volt olvasható a zenei sajtóban és más kiadványokban. Megjegyzendő, hogy a legnevesebb egykori tanítványok, mint Ferencsik János és Tátrai Vilmos már jóval korábban nyilatkoztak Lajtha tanárságáról. Mindezek ellenére, a mai Lajtha-irodalom szempontjából fontos szerepet töltenek be a most megjelent visszatekintések is, mint a Lajtha-kép pedagógiai ágának fontos reprezentánsai. E fejezetben olvasható Gergely Jánosnak, az évtizedeken át Párizsban élő magyar irodalmi-zenei szaktekintélynek nyilatkozata is, aki – Lajtha francia környezetének személyes tanújaként, a párizsi népzene tudományi kapcsolatok közvetlen ismerőjeként – tárgyilagos nézőpontból értékelte a Lajtha-életmű francia beállítottságát. Ezúttal sem hagyható említésen kívül Gergely Jánosnak az a mulhatat-

lan érdeme, hogy Párizsban, Lajtha halála után öt évvel, a magyar zeneszerzőhöz közelálló francia kollégákat, barátokat emlékeik megírására ösztönözte, és közleményeiket az általa szerkesztett *Études Finno-Ougriennes*-ben, 1968-ban közzétette.¹⁶

A kötet befejező része a centenárium alkalmából készített nyolcrészes rádiósorozatot – *Az eltűnt szépség nyomában* – beszélgetéseit tartalmazza. A felkért, többnyire előadóművész és zenetörténész adatközlők szinte mindnyájan a Lajthát követő első, illetve második generáció képviselőiként nyilatkoztak (a kivétel Farkas Ferenc zeneszerző volt). Az elhangzott dialógusok többnyire már a Lajthával való személyes kapcsolat megélése nélkül, az életmű művészi és tudományos élményei, ismeretei „nyomán” formálódtak két- és háromszemélyes eszmecserekké. A könyvnek e „legújabbkori” fejezetében a múltba tekintő perspektívát az életmű továbbélésének jövőképe váltotta fel. A jól megválasztott nézőpontokból Lajtha zenéjének főbb műfajairól esik szó az előadóművészek tapasztalatai alapján: a vonós kamarazenéről (Tátrai Vilmos, Németh Géza), a kóruskompozíciókról (Szabó Miklós, Párkai István), egy dalciklusról (Antal Livia), a fúvós kamarazenéről (Hara László), zenekari kompozíciókról és az operáról (Jancsovics Antal, Sugár Miklós, Záborszky Kálmán és Selmeczi György). A zenetörténeti és népzenei látásmódról az első, elszánt kutatók – jómagam és Sebő Ferenc – nyilatkoztunk. Az interjúsorozat a 90-es évek Lajtha-szemléletének nézeteit őrizte meg, az első magyar „Lajtha-reneszánsz” művészi és tudományos törekvéseinek lelkes és lelkesítő képét az 1992-es centenárium évében. Az életmű első „meghódítóinak” művészi és szellemi elkötelezettségéről készült pilanatfelvétel ma – húsz év távlatában – már tudománytörténeti perspektívába került.

Az eddigiekben csupán néhány részletkérdésre szorítkozó áttekintés után a kötet átfogó értékelésére térünk. A 20. századi magyar zeneszerzői memoárirodalom láncolatában, a Bartók-, Kodály-, Weiner-gyűjtemények¹⁷ szerves folytatásaként közreadott Lajtha-memoárok zenetörténeti szempontból kiemelt jelentőségűek. Az interjúkötet a maga szűkebb viszonylatában – Lajtha László sokoldalú, szerteágazó életművének első szóbeli közléseken alapuló gyűjteményeként – új nézőponttal, új ismeretekkel gyarapítja a Lajtha-irodalmat. Tartalmában olyan széles merítésű, hogy a sokoldalú alkotó személyiség főbb működési területeit szinte teljes körben felöleli. A szellemi tevékenység elágazásainak állandósága Lajthánál földrajzi vonatkozásban is érvényesült, és meghatározóan nyomta rá jegyeit a Lajtha-életmű zenei, tudományos, pedagógiai területeire.

A memoárok gyűjtője és közreadója kellő tájékozottsággal választotta ki közlőit, és két évtizedes munkája eredményeként gazdag, részletjelenségekre is kiterjedő ismeretanyagot tett közzé. Nem lehet kellően értékelni a szerkesztő stilisztikai igényességét a szóbeli közlések irodalmi szintű szöveggé formálásának tekintetében.

16 „Hommage à László Lajtha. Témoignages sur László Lajtha...” In: *Études Finno-Ougriennes*, V. (1968). Szerk. Jean Gergely, Paris: Éditions Klincksieck 49–72. A memoárok történeti értékeléséről lásd: Berlász Melinda: „Lajtha-körkép, Párizs, 1968. Nyugat-európai és magyar alkotói kapcsolatok a Lajtha-memoárok tükrében”. *Magyar Zene*, XLI. (2003) 2., 167–180.

17 Berlász Melinda: *Emlékeink Weiner Leóról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985; ²úő: *Weiner Leó és tanítványai... Ötven emlékezés*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003.

Összinte elismerés illeti ebben a tökéletességre törekvő folyamatban a szerkesztő segítőtársát, Kerényi Mária újságíró is. A szerkesztő igényességére vallanak az interjúszövegeket bevezető tájékoztatások, amelyekben a nyilatkozatot adó személyek legfontosabb, szaklexikonokban nem felelhető adatairól, vonatkozó munkásságukról szerezhet ismereteket az olvasó. A gyűjtemény áttekinthetőségének, használhatóságának érdekében a kötetet egy névmutató és a szöveghez kapcsolódó válogatott Lajtha-zeneműlista egészíti ki. A tudományos közlésmód szempontjait a szerkesztő a sokoldalú jegyzetapparátus alkalmazásában, valamint a szóbeli közlések és a vonatkozó Lajtha-irodalom bibliográfiai hivatkozásai által is érvényre juttatta.

A feltűnően szép kiállítású könyvet igen gazdag képanyag egészíti ki. A közreadó nemcsak a Lajtha-hagyaték értékes fényképgyűjteményéből válogatott, hanem saját felvételeit és néhány adatközlőtől származó újdonságot is bemutatott gyűjteményében. A gondos képaláírásokat egy általam ismert személy megnevezésével szeretném kiegészíteni: a 116. oldal felső képén, Lajtha és Leduc úr társágában ülő férfialak Ney Tibor hegedűművész, a Magyar vonóstrió egykori primáriusa, aki a Lajtha-művek előadásában fontos szerepet vállalt itthon és külföldön egyaránt.

A tartalmában és megjelenési formájában egyaránt figyelmet keltő interjúgyűjtemény, amely a kor- és a művelődéstörténet személyes tanúi által tájékoztat a 20. századi magyar zenetörténet kiválóságáról, Lajtha Lászlóról, minden erénnyel rendelkezik a tekintetben, hogy a Lajtha-irodalom egyik legnépszerűbb könyveként szolgálja a kutatást és az olvasóközönséget. Példája és sikere talán ösztönző hatást gyakorol majd a már hangfelvételen rögzített, de még publikálatlan Lajtha-interjúknak egy újabb, közös gyűjteményben való közzétételére.

II. „ÉN ÉS A ZENE”

Lajtha László utolsó vallomásai önmagáról, kompozícióiról (1960–1962)

Erdélyi Zsuzsanna: A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval.

Budapest: Hagyományok Háza, 2010

A szöveget gondozta, a jegyzeteket és az utószót írta: Solymosi Tari Emőke

Régóta várt, már nem is remélt ajándékként éltem meg a váratlan fordulatot, az Erdélyi Zsuzsanna által feljegyzett Lajtha-elbeszélések öt évtizedes „titkának” feloldását. A közreadó, Erdélyi Zsuzsanna döntését több, egymást erősítő szempont érte elhatározással. Egyrészt és nem utolsósorban az idő múlása, amely öt évtizedes visszatekintés távlatába helyezte az egykori személyes kapcsolat érzékenységet, „kioltotta” a feljegyzés készítője és a megnyilatkozó között feszülő „érzelmi töltéseket”. A fél évszázados perspektíva a történelmi korszak megítélésében is fordulatot hozott. 2009-ben a közreadó már úgy vélte, hogy elérkezett az idő az ötvenes-hatvanas évek magyarországi eseményeinek történelmi tolmácsolására. De hasonlóképpen támogatták a publikáció gondolatát azok a praktikus lehetőségek is, amelyeket a Hagyományok Házának vezetője, Kelemen László igazgató ajánlott

fel a kézirat méltó elhelyezésének és kiadásának érdekében. Vételi javaslata lehetővé tette, hogy az unikális kézirat távlatilag az intézmény (Lajtha László Dokumentációs Központ) Lajtha-gyűjteményébe kerüljön, a közreadás gyakorlatát pedig Solymosi Tari Emőke szöveggondozói megbízásával támogatta. A *kockás füzet* kiadásának sikeres megvalósulásában az említett tényeken kívül még további érzelmi és szakmai motívumok is szerepet játszottak.

Elkötelezett Lajtha-kutatóként már az 1980-as évek óta tudomásom volt – Erdélyi Zsuzsanna elbeszélése és publikációi alapján – a „titkok titkaként” őrzött „kockás füzetéről”, s arról is, hogy az általa lejegyzett zenei vallomásoknak a középpontjában Lajtha akkortájt készült késői szimfóniáinak esztétikai, zenei analízise áll. A kézirat ismerete utáni vágyakozásom 1989–90-ben már keserű hiányérzetté nőtt, mivel éppen ezekben az években foglalkoztam Lajtha műfajszemléletének koncepciójával,¹ és e témakörben született megállapításaimat örömmel szembesítettem volna Lajtha idevágó nyilatkozataival.²

Erdélyi Zsuzsanna zene- és kortörténeti feljegyzéseinek előtörténete fél évszázad távlatába nyúlik vissza, egészen 1953-ig, amikor Lajtha László népzene kutatócsoportjának³ munkatársi gárdájába – régi családi kapcsolatok és más támogató körülmény alapján – Dobozy Elemérné Erdélyi Zsuzsannát maga mellé vette, és textológusi feladatkörrel bízta meg. Recenziómban a sokszálú történeti és családtörténeti előzmények hiteles tolmácsolását nem tekintem feladatommak, mert A *kockás füzet* című könyvben a szerző több fejezetet (egy bevezető és zárófejezetet) és további kommentárokat⁴ szentelt a témához tartozó életrajzi, szakmai körülmények beható ismertetésének.

Ami a kötet középpontjában álló Lajtha-feljegyzéseket illeti, Erdélyi Zsuzsanna hétéves munkatársi kapcsolat után, 1960-ban érezte elérkezettnek az időt arra, hogy az idős Lajtha Lászlót napi gyűjtőmunkájuk végeztével – szabad óráikban, esténként vagy utazásaik alkalmával – önmagáról, munkájáról, művészi, esztétikai kérdésekről, aktuális témákról beszélgetésre ösztönözze, s azok feljegyzéséhez az elbeszélő is hozzájárulását adja. A kezdeményezésről Erdélyi Zsuzsanna így tájékoztat: „Nem véletlen, hogy csak most kezdem el ezt az írást. Hét év után... Most vagyok ott, hogy nyugalmat s békességet látok magam kö-

1 A témakörben megjelent kétrészes tanulmányom: „Műfajyszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében. Műfajláncok, műfajcsoportok, mint az alkotópálya meghatározói”. I. rész: *Magyar Zene*, XXVIII. (1990) 1., 99–107., II. rész: *Magyar Zene*, XXVIII. (1990) 2., 193–201.

2 Annak idején több alkalommal kértem Erdélyi Zsuzsannát, akivel baráti, kollegiális kapcsolatban voltunk, hogy legalább egy-egy vonatkozó részletre szorítkozva betekintést nyerhessek a kéziratba, de sajnos a válasz mindig elutasító maradt. Ma már, a teljes kézirat ismeretében megértem harminc évvel korábbi elzárkózását.

3 A Népművelési Minisztérium megbízásából Lajtha László népzene kutató csoportot alapított, melynek – más személyek rövidebb alkalmazásától eltekintve – állandó munkatársai Tóth Margit népzene kutató és Erdélyi Zsuzsanna textológus voltak. Munkaterületük főbb színhelye Nyugat-Magyarország volt. A Lajtha vezetésével működő kutatócsoport munkája Lajtha haláláig, 1963-ig volt folyamatos. Lajtha halálát követően néhány évig Tóth Margit irányításával folytatódott a tudományos program.

4 Az *Ajánlás* című bevezetőben, a kötet törzssanyagát záró *Visszatekintésben*, továbbá a „naplófeljegyzések” kommentáló szakaszaiban.

rül, s magamban izgalom nélkülinek ítélem a következő hónapokat.”⁵ „Az öreggel hét év alatt sok mindenről beszélgettünk: irodalom, filozófia, pszichológia, folklór, teológia, képzőművészeti kérdések... Színes, sokat olvasott, művelt egyénisége általában kitűnő meglátásokkal sziporkázott... Gazdag, színes élet, az európai kultúra nagy alakjai vonultak el az ember előtt... Sok olyan dolgot megtudok, amit senkinek sem mondott el, és amit senki sem tud... Amit újságíróknak, esztétáknak mondana, jobb híján elmondja nekem. A közlési vágy mindenében erős. Benne pedig különösen. Lassan érlelődött meg bennem a gondolat, hogy mindezt leírom.”⁶

A Lajtha-közlések két és fél éves időköre és gyakorisága alkalomfüggően alakult: az első Lajtha-elbeszélést rögzítő feljegyzés 1960. március 18-ára datálódott, az utolsó 1962. december 9-ére, két hónappal Lajtha halála előttre. A két és fél év alatt összesen tizenegy közlési alkalomról készült feljegyzés Erdélyi Zsuzsanna jegyzetfüzetében. A közlési alkalmak gyakorisága változó volt: 1960 tavaszán, márciustól májusig hét „beszélgetésre” került sor, ezután viszont majdnem egy évig, 1961 áprilisáig nem adódott alkalom Lajtha újabb elbeszélésére. Csak egy újabb év elteltével, 1962 áprilisában folytatódott a feljegyzések sora, de ez alkalommal is csak egyetlen nyilatkozat gyarapította a sorozatot. Az utolsó három közlés 1962 novemberében és decemberében, a Lajtha halálát megelőző két-három hónapos periódusban jött létre.

Lajtha szóbeli közléseinek *műfaji meghatározása* hosszas mérlegelést igényel. A Lajtha-elbeszélések folyamata lényegében nélkülözi a párbeszéd igényét, nézettek egyeztetését. Erdélyi Zsuzsanna kommentárja is megállapította, hogy az idősebb Lajtha nem dialógusra, hanem önmaga kötetlen, felszabadult kifejezésére vágyott. S mi sem tekinthető természetesebbnek, mint hogy a felszabadító inspirációt egy hozzá közel álló munkatársának jelenléte biztosította számára, akiben hasonló mentalitást, érzelmi elkötelezettséget és az egybehangoltság közös feltételeit megtalálni vélte. A hétéves, havonta mintegy nyolc-tíznapos vidéki gyűjtőmunka összecsiszolódást követelő körülményei Erdélyi Zsuzsannában Lajtha elvárásait fokozatosan megértették. Megjegyzést érdemel Lajtha előadói stílusát és modorát tekintve, hogy fiatal munkatársához intézett beszédmódjában – egykori pedagógusként – időnként oktatói, magyarázó hangvétel is érvényesült.

A műfajkérdéshez visszatérve: a Lajtha-elbeszélések a monológ és a vallomás irodalmi műfajok körébe sorolhatók. Monológként értelmezhetők abban az értelemben, hogy előadásmódja nélkülözi a párbeszéd igényét. (Az elbeszélő csak ritka, szinte formális módon vonta be hallgatóját a közlésbe, többnyire egy-egy oda-vetett megszólítás formájában.) A vallomáskénti értelmezést a közlések közös érzelmi indítéka támasztja alá, egy ösztönző és befogadó személy motiváló jelenléte, aki iránt az elbeszélő érzelmi elkötelezettséget érzett. Ez az érzelmi indíttatású megnyilatkozás a Lajtha-levelezésben járatos olvasók számára nem ismeretlen.

5 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet*, 28.

6 Uott, 29.

Aki valaha is betekintést nyert Lajtha ifjúkori, úgynevezett *Harctéri leveleibe*,⁷ melyeket annak idején menyasszonyához, Hollós Rózához intézett, azonnal felismeri az Erdélyi Zsuzsanna által feljegyzett időskori vallomásoknak és a fiatalkori levelezésnek egymásra „rímelő”, hasonló érzelmi telítettségű, sőt verbális szinten is megmutatkozó lényegi azonosságát. A felszabadító érzelmi indíték, az önkifejezés korlátlan szabadsága, amely Lajtha fiatalkori levelezését és kései vallomásait egybekapcsolja, arról tanúskodik, hogy a személyes megmutatkozás igénye és a közlendő tartalmak az életmű átfogó perspektívájában lényegileg változatlanok maradtak. Ezért választottam jelen írásom címéül – az egész kötet tematikus-tartalmi meghatározójaként – az Erdélyi Zsuzsanna füzetében szereplő Lajtha-elbeszélések egyikének lényegre mutató alcímét: *Én és a zene*.

A *kockás füzetben* közzét, tizenegy részletre tagolódó Lajtha-szövegek tematikája többnyire az akkoriban készült zeneművek kompozíciós tapasztalataihoz, közelgő bemutatókhoz és időszerű témákhoz kapcsolódott. A témák felvezetését olykor Erdélyi Zsuzsanna kezdeményezte, és javaslata inspirálón hatott Lajthára. 1960 tavaszán a vallomások legfőbb témája az 1959-ben komponált 8. szimfónia volt, bár Lajtha egy külön alkalmat szentelt a bemutató előtt álló *Csellószonátának* is, André Navarra közelgő budapesti előadása kapcsán.⁸ 1961 tavaszán már a 9. szimfónia keletkezéstörténete került élményeinek előterébe, számos művészetszemléleti kérdés összefüggésében. 1962 tavaszán újra visszatért utolsó szimfóniájának keletkezéstörténetéhez, viszont az utolsó három nyilatkozat tematikájában az előzményekhez képest némi változás érvényesült. A változást egy életre szóló fordulat élménye okozta: 1962 áprilisában Lajtha újra kiléphetett kényszerű bezártságából, Nyugat-Európába utazhatott. Az április végétől augusztus végéig tartó, művészi és tudományos eseményekben bővelkedő távollét⁹ némiképp átformálta a zeneszerző élményvilágát. Utolsó két terjedelmes közleményének egyikében egy késői, önéletrajzi visszatekintést fogalmazott meg, másikában – európai tapasztalatainak reflexiójaként – a szerializmusról szólt. Az 1962. december 9-én kelt, utolsó rövid „vallomásában” az operához mint műfajhoz való kapcsolatáról beszélt, és kilátásba helyezte, hogy a következő alkalommal a *Chapeau bleu* című, készülő vígoperájával folytatja a témát. De az elbeszélések sora Lajtha 1963. február 16-án bekövetkezett halálával lezárult.

7 *Harctéri levelek* elnevezéssel illetjük Lajtha Lászlónak az I. világháború éveiben, a harcterről menyasszonyához intézett levelezését. E kéziratos levélanyag a Hagyományok Háza Médiatárának Lajtha-hagyatékában őrződik. A leveleknek csak kisebb válogatása vált publikussá néhány alkalmi közlés keretében, melyeknek adatait a jelen összefüggésben nem közöljük.

8 André Navarra francia gordonkaművész 1960 tavaszán járt Budapesten, és ez alkalommal, április 19-i szólóestjén, a Zeneakadémia nagytermében mutatta be Lajtha *Szonátáját* Jacqueline Dussol zongorakíséretével. Ekkoriban készült az a Lajtha-hagyatékból már közismertté vált fénykép, amely a Galyatezőn Kodály és Lajtha társaságában ábrázolja a művészt.

9 Nyugat-európai tartózkodásának művészi és tudományos programjáról lásd: Berlász Melinda: „Az utolsó év vigasza (1962–1963)”. In: *Lajtha Tanár Úr (1892–1992)*. Szerk. Retkesné Szilvássy Ildikó, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992, 31–43., 62–74.

A *kockás füzet* publikálása során a Lajtha-monológok és az elhangzásukat követően hozzájuk fűzött Erdélyi Zsuzsanna-kommentárok az eredeti szövegfeljegyzések kronologikus rendjében követik egymást. Kitűnő szerkesztői megoldásnak tartom, hogy a két szerzőtől származó, szinte folytatólagosan jegyzett kézirat kiadásánál a Lajtha-szövegek és az Erdélyi Zsuzsanna-kommentárok lapszéli jelzés segítségével vizuálisan is megkülönböztethetők. A kötet *törzssanyagát* a *Lajtha-közlések* adják, mintegy 56 nyomtatott oldal terjedelemben. Az Erdélyi Zsuzsannától származó egykorú magyarázatok, amelyek folyamatosan fűzik össze a Lajtha-monológokat, a Lajtha-szöveg terjedelméhez viszonyítva annak mintegy a felét teszik ki. A két szerzőegyeniség együttes megnyilatkozásai (*A kockás füzet* eredeti anyaga) a könyvben mintegy 87 oldalnyi terjedelmet ölelnek fel. A tudományos értékű kézirat publikálásának késői alkalmá lehetőséget nyújtott Erdélyi Zsuzsannának arra is, hogy a kézirrattal kapcsolatos összefüggéseket mai látásmódja alapján értelmezze. 2008 októberében egy átfogó *Visszatekintés*ben summázta a témához tartozó, időszerű gondolatait. A közreadás végső stádiumában, 2009 májusában egy Lajtha Lászlónak szóló *Ajánlással* mutatott rá többek között a könyv szellemi rendeltetésére is.

A kötet profilján maradandó nyomot hagyott a tudós közreadó igényessége, akinek szándékában állt a Lajtha-szövegeknek a hozzájuk kapcsolódó irodalmi és egyéb forrásokkal való kiegészítése. Ezt a szándékot teljesítette a főszöveghez csatlakozó két további fejezetrész közlése is. Az egyikben a szerző *Két adalékot* csatolt a kézirathoz. Ezek egyike egy 1980-ban készült hangfelvételrészlet szövegű közreadása volt, amely Lajtha Lászlóné és Erdélyi Zsuzsanna párbeszédét örököltette meg a Lajtha halálát követő 17. évben. A másik adalék egy 1995-ben megjelent Erdélyi Zsuzsanna-cikk újraközlése,¹⁰ ez eredetileg a *Jel* című folyóiratban Berlász Melinda Lajtha-íráskötetének¹¹ megjelenése alkalmából készült.

Méltó záradéka a kötetnek a *Függelék* funkciójú terjedelmes kép- és dokumentumközlő fejezet, amely a kézirat főszövegét felbecsülhetetlen értékű, eddig ismeretlen levél- és iratanyaggal gazdagítja. Az Erdélyi Zsuzsanna gyűjteményéből származó több mint 50 oldalnyi dokumentum számos családi és hivatalos jellegű fényképet, magán- és intézményhez intézett levelet és egyéb iratot tartalmaz. E dokumentumok a Lajtha-csoport történetéről, tevékenységéről alkotott ismereteink lényeges kiegészítéséül szolgálnak. A sokféle dokumentumtípus egymást követő, folyamatos közlésmódja (családi és szakmai fotók, különböző rendeltetésű levelek, képeslapok, iratok, kéziratos feljegyzések, újságkivágatok) az olvasóban a műfaji csoportosítás igényét veti fel. A *kockás füzet* a Lajtha-irodalom és a II. világháború utáni magyar népzene kutatás-történet megkerülhetetlen jelentőségű forráskiadványaként értékelhető. Lajtha művész-portréjának, zeneszerzői szemléleté-

10 Erdélyi Zsuzsanna: „Még egyszer Lajtha Lászlóról. Berlász Melinda könyve kapcsán”. *Jel*, VII/7. (1995. szeptember), 204–206.

11 *Lajtha László összegyűjtött írásai*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta: Berlász Melinda. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.

nek, népzene kutatói munkásságának, és tágabb értelemben az ötvenes-hatvanas évek kor- és művelődéstörténeti viszonyainak első szintű tudósítója

A figyelmet keltő kiadvány megszületésében komoly érdeme volt a szöveget gondozó és szakjegyzetekkel ellátó Lajtha-kutatónak, Solymosi Tari Emőkének. Az ő kezdeményező szerepe, közreműködése és tudományos igényű „beavatkozása” nélkül (jegyzetek, értelmezések, kiegészítések, Lajtha-művek mutatója) a kiadvány nem teljesíthetné a tudományos szintű közreadás követelményeit.¹² Értékelő utószava fontos támpontul szolgál a kutatók és az érdeklődők számára. A könyv megjelenését a Lajtha-irodalom váratlan újdonságaként, felfedezésként üdvözölhetjük.

12 A filológiai igényesség ellenére egy kisebb hiányosság található a 13. lapon, a 11. lábjegyzetben, ahol Avasi Béla népzene kutató életrajzi adata „nyitva” maradt. Helyesen: (1922–2002).