

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Ll. évfolyam, 4. szám · 2013. november

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), 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 (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 357 KÖVÉR GYÖRGY
A történész és a hangok
Forráskutatói tűnődések
- 368 The Historian and the Sounds
Reflections on the Sources and Research
(Abstract)
- 369 RICHTER PÁL
A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig
- 383 From Folk Harmony to Harmonizing Folksongs
(Abstract)
- 384 PAPP ÁGNES
Retrospektív liturgikus-zenei forrásunk új megvilágításban:
a 17. századi Medvedics-rituále
- 399 A Retrospective Liturgical-Musical Source in a New Light:
the So-Called Medvedics Ritual from the 17th Century
(Abstract)
- 400 HAMBURGER KLÁRA
Az utolsó tekercs
- 409 Krapp's Last Tape
29 Unpublished Liszt Documents from the Richard-Wagner-Archives, Bayreuth
(Abstract)
- 410 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
A csodálatos mandarin átlényegülései
A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében
- 444 The Transubstantiation of *The Miraculous Mandarin*
The Significance of Genre in the Composition of Bartók's Pantomime
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

445 KOVÁCS IMRE

Egy liszt tulajdonában lévő Delacroix-rajz:

Hamlet és Horatio a temetőben és a 19. századi Hamlet-recepció

455 A Delacroix Drawing in Liszt's Possession:

Hamlet and Horatio with the Gravediggers and 19th Century

Hamlet-Reception (Abstract)

RECENZIO

456 ALMÁSI ISTVÁN

Minden, amit népzeneink új stílusáról tudni kell

Bereczky János: A magyar népdal új stílusa I–IV.

463 BOZÓ PÉTER

Az operett „csillagos órái”

Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Kövér György

A TÖRTÉNÉSZ ÉS A HANGOK *

Forráskutatói tűnődések

Gustav Droysen (1808–1884) immár klasszikus történelmi módszertani értekezése, a *Historik* háromféle történeti anyagot különböztet meg: a maradványokat („Überreste”), a forrásokat („Quellen”) és az emlékműveket („Denkmäler”). A maradványok közvetlenül rendelkezésünkre állnak, a források az ember képzeletvilágába átkerülve hagyományozódnak ránk, míg a legutolsóban az előző két forma összekapcsolódva van jelen.¹ Már Droysen értékbeli különbséget tett az anyagok három fajtája között attól függően, hogy milyen célt szolgálnak a kutató számára, amihez hozzáfűzte, hogy „a források, még a legkitűnőbbek is, számára úgymond polarizált fényt adnak csak”.² Nem bonyolódva most e „fényjelenség” értelmezésébe, csak előre világítunk általa a 19. század végi módszertani alapvetésekhez. Hogy mennyire eltolódott a hangsúly az írott források felé a történész munkájában. A francia klasszikus, Charles-Victor Langlois (1863–1929), amikor a források két típusát megkülönböztette, már így írt: „A múltbeli tények néha tárgyi nyomot hagynak maguk után (egy műemléket, egy használati tárgyat), néha pedig, az esetek többségében, a történeti tény nyoma pszichológiai természetű: leírás vagy írásos beszámoló. Az első eset sokkal egyértelműbb, mint a második... Ezzel szemben a pszichológiai természetű nyom tisztán szimbolikus: nem azonos magával a ténnyel, még csak nem is a ténynek a tanú gondolkodására gyakorolt közvetlen lenyomata, hanem csupán a tény által a tanúban kiváltott benyomás egyezményes jele. Az írott források tehát – a tárgyi forrásoktól eltérően – önmagukban nem értékesek, csak bonyolult és nehezen kibogozható pszichológiai eljárások jeleként azok... A forrás szerzője által végrehajtott cselekedetek egész láncolatát be kell mutatni, kezdve az általa megfigyelt ténytől a ma rendelkezésünkre álló kéziratig (vagy nyomtatványig). Ezen a láncolaton a kézirat (vagy nyomtatvány) vizsgálatá-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „A forráskutatás múltja, jelene és jövője a magyar zenetudományban” címmel megrendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók Termében 2013. október 5-én elhangzott előadás szerkesztett, bővebb változata.

1 Johann Gustave Droysen: *Grundriss der Historik*. 3., átdolg. kiadás. Leipzig: Veit & Comp. 1882, 21. §. Magyarul: „A Historika alapvonalai”. Ford. Csejtei Dezső, in: Csejtei Dezső et al. (szerk.): *Történetfilozófia* 1. Szeged: Pro Philosophia Szegediensi, 1994 /Ész, élet, egzisztencia, 4./, 123.

2 Uott, 25. §, 124.

val kezdve visszafelé haladunk végig, hogy eljussunk az egykor volt tényig. Ez a kritikai elemzés célja és eljárása.”³ Amikor a századforduló klasszikus német módszertani és történetfilozófiai munkája (így együtt!) Droysenből kiindulva a történész forrásanyagát két csoportra bontotta, hagyományokra és maradványokra, nem mulasztotta el kritikailag megjegyezni francia kortársaival szemben, hogy azok mennyire csak az írásos tradícióra összpontosítanak.⁴ Ám amikor nagyritkán mégis előkerül nála a szóbeli tradíció mint forrás (elbeszélések, sagák, anekdoták, közmondások), szinte mindig a kritikai perspektíva éleződése adja hozzá az aprópót. Vagy a hibák és hamisítások, vagy az önkényes „visszaadás” („Wiedergabe”), vagy a „homályosság” („Trübung”), a valótlanság, de még a „visszaélés” („Mißbrauch”) is meglehetősen természetesen kapcsolódik ezekhez a forrásokhoz.⁵

Abban, hogy a történettudomány számára még a fenti kézikönyvek korában is szinte kizárólag az írott források számítottak, valószínűleg fontos szerepet játszott, hogy a hangzó történeti anyag rögzítésére alkalmas technikák (a gyorsírástól a magnetofonig) kifejezetten modern kori fejlemények. Ezt akkor is fontos eltérésnek tekinthetjük a zenetudományhoz képest, ha tudatában kell lennünk annak, hogy a hangjelek/kották különböző formáinak jóval korábbi elterjedése nem a hangzó anyag utólagos rögzítését, hanem az előadás előkészítését szolgálta. S érdemes lenne végiggondolni ennek kapcsán az improvizáció helyét, szerepét is.⁶ Ám – a kínálkozó alkalom ellenére – nem kívánok illetéktelenül a zenetudományi forrástan területére tévedni, jóllehet az előadások tervezetét látva inkább az tűnt fel, hogy mennyi a közös vonás.

Engedtessek meg, hogy a történésznek kiosztott kontrapunktszólamot ne a zene, hanem az emberi hang (és írott rögzítése) regiszterein próbáljam megszólaltatni a következőkben. Mondandómat néhány olyan alappéldával szeretném illusztrálni, amikor a történésznek lehetősége kínálkozik a hangzó és írott források együttesét kutatni – vajon miként él (élünk) ezzel az adottsággal?

Élőbeszéd és nyilvánosság

Amikor 1873 nyarán, a válság mélypontján az országgyűlés napirendre tűzte az 1874. évi költségvetés tárgyalását, a kormány előzetesen zárt ülés elrendelését kérte.⁷ Azok, akik az ott elhangzottaknak legalább az írott nyomára lennének kíváncsiak, a hivatalos jegyzőkönyvben csak az elnök alábbi felszólítását találják: „Kérem tehát a karzati közönséget: szíveskedjék a termet elhagyni.” S utána az

3 Charles-Victor Langlois: Bevezetés a történeti tanulmányokba [1898]. Ford. Takács Erzsébet, in: Lajtai L. László (szerk.): *A történetírás mint tudomány. A történészi hivatás kialakulása a XIX. századi Franciaországban*, Budapest: Napvilág, 2007, 355–356.

4 Ernst Bernheim: *Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*. 5. és 6. átdolgozott kiadás, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908, 255–256. [Az első kiadás: 1889].

5 Uott, 377., 472., 494., 630.

6 Ezúton köszönöm Komlós Katalin és Péteri Lóránt előadásomhoz fűzött gondolatébresztő megjegyzéseit.

7 Az 1872. évi szeptember hó 1-jére hirdetett országgyűlés Képviselőházának Naplója. VI. Buda: 1873. 1873. június 18., 121.

„egy órai szünet” bejegyzés jelzi a jegyzőkönyvi hiányt. Majd ¼ 1-kor, az ebédidő közeledtével kényelmesen másnapra halasztották a kérdés megvitatását.

Lévén azonban 1873 a válság ellenére a polgári nyilvánosság korszaka, aki aznap kézbe vette a *Pesti Napló* esti kiadását, abban a következőket találhatta: a zárt ülés „mint halljuk a következőképpen folyt le”. A lap Kerkapoly Károly pénzügyminiszter beszédét szó szerint idézte: „az ország érdeke azt sürgeti, hogy a jelen nehéz viszonyokkal szemben az összes pártok együttműködjenek... a költségvetés elhalasztása megingatná hitelünket s a külföld előtt azon színezettel bírna, hogy Magyarország törvényhozása annyira megdöbbsen, hogy a budget megállapításához sem mert hozzáfogni.”⁸ Most nem a pénzügyekről beszélünk, de annyit a helyzet megértéséhez el kell mondanom, hogy a tárgyalásra benyújtott költségvetés meglehetősen különös szerkezetű volt, csak a tervezett kiadásokat részletezte, a bevételeket nem. A liberális sajtóviszonyokat látva a politikatörténész felsóhajthat: mégsem reménytelen vállalkozás számára a múlt tényeinek feltárása. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a zárt ülés elrendelése meglehetősen gyakori esemény volt a parlament életében.

De valóban az hangzott-e el az országgyűlés épületében, amit a képviselőházi napló vagy épp a *Pesti Napló* közölt?

S itt most a korabeli beszédrögzítés technikájával, a parlamenti gyorsírással kell valamelyest foglalkoznunk. Hevesi Lajos irodalmi értékű riportját idézem a *Pester Lloyd* 1873. november 28-i számából („A képviselőház hátulsó szobácskájából”). Négy hónappal a nyári beszéd után, de ismét Kerkapoly pénzügyminisztert halljuk (!?): „Kerkapoly beszél! Ez nagy szó a gyorsírókra nézve. Senki sem követhető nehezebben, mint a pénzügyminiszter. Szava gyors és homályos, nyelvén van mielőtt szükség volna rá; egyik szó újí a másikat és rálép annak utóragjaira még egyidejűleg saját ragjait koptatja rajta. Mennydörgésként a gyorsíró füle által alig megkülönböztethetőleg hangzik helyenként ezen percenként 300 szótagnyi gyorsasággal tova gördülő beszéd. Valami mozdonyyszerű van benne, ami mindent szétzúz maga előtt, de szerkezete sem másnemű szóköteke számtalan nagy és kis acél darabocskákból összeállított kúszált [sic!] gépezetté lesz, mely acéldarabocskák mindegyike másként van alkotva és számtalan társai közt ellenőrizhetetlennek látszik, de ennek ellenére bizonyos rendeltetéssel bír, és alkalmas helyen belevág a szerkezetbe, mert ha nem vágna bele, akkor az egész kaosz ingadozva szétbomlanék. Beszéde nem magyar, sem nem német, sem nem latin, hanem sajátságos idegen szerkezet, jól kigondolt bonyodalom, még ha rögtönzött is, amellet oly tömörségű, hogy nem nélkülözhet egy szótagot sem. Kerülje ki csak egy szó figyelmedet vagy írd tévesen s oda az egész értelem. Ha azonban leírtad betűről-betűre, akkor ne add revizornak és ne szerkeszd, hanem küld nyomdába, mert bár idomtalan, erőltetett, csiszolatlan, mégis nyomdakész. És ez sokat mond.”⁹ Mit is? Hogy a pénzügyi-

8 *Pesti Napló* 1873. június 18E. (szerda). A költségvetésről Kövér György: 1873. *Egy krach anatómiája*. Budapest: Kozmosz, 1986, 97.

9 Idézi Siklóssy László: *Az országgyűlési beszéd útja*. Budapest: Királyi Egyetemi Nyomda, 1939, 417–418.

niszter hadart, hegelianus szelleméhez illő bonyolultsággal fogalmazott, amit csak betű szerint leírni volt lehetséges, de egyáltalán nem biztos, hogy beszédét olvasva megérthetjük. S az sem garantált, hogy a hiba nem a mi készülékünkben van.

Volt egyébként olyan neves parlamenti szónok is, aki nem a beszédével, hanem utólagos javításaival ejtette kétségbe a gyorsírókat. Mint Vikár Béla, a későbbi népzene kutató, etnológus, parlamenti gyorsíró visszaemlékezésében írta, „a mindig épkézláb mondatok, amelyek logikusan folytak Szilágyi [Dezső igazságügy-miniszter, majd parlamenti elnök] ajkairól, a gyorsírónak elég könnyű munkát adtak. De ezt a könnyűséget ellensúlyozta Szilágyi egyéniségének, személyi varázsanak, roppant tekintélyének befolyása az éppen őt író sztenográfusra... Szilágyi látszólag sohasem volt megelégedve önmagával. Hosszú, néha órákig tartó beszédeit a gyorsírókban még hosszabb ideig nemcsak átnézte, hanem valósággal átírta. Ezzel mindig azt a benyomást keltette nálunk gyorsíróknál, hogy elégedetlen a munkánkkal. Holott nem így volt. Erről véletlenül győződtem meg később. Egyszer ugyanis, mielőtt Pozsonyba utazott beszámoló beszédének elmondására, engem magához rendelt. A Harmincad utcában lakott az első emeleten... A szobában fel-alá sétálva úgy mondta el a beszámoló beszédét, mintha a választópolgárság in persona jelen lett volna. Gesztikulált, egész szónoki hévvel beszélt. Soha szebben nem hallottam őt beszélni. Nemcsak stenografáltam, hanem élveztem is a gyönyörű szónoklatot. Ugyanezt mondta el aztán Pozsonyban. [?] De mikor a beszéd másnap megjelent az újságokban, meglepetve olvastam, hogy az mennyi változáson ment keresztül. Csodálkoztam ezen, s meg is mondtam Szilágyinak... Azt mondta nekem: 'Hát nézze, amikor én a közönséghez szólok, nem fűzhetem a mondataimat olyan tömör szerkezetbe, amit a hallgató nem tudna olyan könnyen felfogni. Hát kevésbé kötött formában, közvetlenebbül szólok hozzá. Élőszóval így tartom helyesnek az előadást. De mire a beszéd az újságok hasábjain vagy a hivatalos kiadványban napvilágot lát, nem a hallgató, hanem az olvasó kezébe kerül. Annak pedig van ideje kellő figyelemmel mélyedni bele a beszéd olvasásába. Nem szaladnak el füle mellett a szavak és gondolatok. Az ő számára tehát módosítom a szöveget úgy, amint az megfelel az ő szükségletének. Ez csak figyelem az olvasó iránt.'"¹⁰ S a gyorsíró rögtön kommentálta is a történetet: „Így nyert magyarázatot a beszédek nagyarányú módosítása a nagy szónok részéről. De a gyorsíró szempontjából sokkal jobb lett volna, s talán a történeti hűség számára is többet ér, ha a beszéd egészen úgy jelenik meg nyomtatásban, amint el volt mondva.”¹¹

Ebből a példából egyenesen az derül ki, hogy nemcsak egyszer transzformálódhat a beszéd írott jegyzőkönyvvé. A fenti esetben az átalakulás megduplázódott, sőt Vikárral ellentétben abban sem lehetünk biztosak, hogy Pozsonyban a Harmincad utcában egyszer már lediktált szöveg hangzott-e el.

Innen aztán mélyebb összefüggések felé is elindulhatnánk az írott és szóbeli kommunikáció természetét illetően, amire természetesen nincs most sem idő, sem tér. Csak gondoljunk egy pillanatra Szent Ágoston *Vallomásainak* arra a pont-

10 Vikár Béla: *Gyorsírói emlékeimből*. Klny. Az írás 1931. évi XXI. évfolyamában megjelent cikksorozatból, 10–11.

jára, amikor azt idézi fel, mily áhítattal figyelték Szent Ambrus püspököt, akinek „olvasás közben szeme siklott az oldalakon. Szíve az értelmet kutatta, hangja és nyelve azonban csendesesen pihent.”¹² Mester Béla finom értelmezése szerint itt valószínűleg „a néma olvasás szokatlanságának” mint „a hallomásnál szellemibb és megbízhatóbb ismeretszerzési eljárás” terjedésének jeleit láthatjuk.¹³ S azt is tudjuk, hogy szóbeliség és írásbeliség különválása nemcsak írásmódunkra, hanem elbeszéléseink szövésére is meghatározó befolyással volt.¹⁴

A fentiek alapján rétor és skribler együttműködése a dualizmus korában sem alakult harmonikusan. A már idézett Szilágyi Dezső a gyorsíróiroda korábbi vezetőjével, Kónyi Manóval nemegyszer élesebb konfliktusba keveredett. Legalábbis a *Borsszem Jankó* egyik karcolata erről tanúskodott (mostani témánk miatt a paródia nem mellékes mozzanata, hogy a gyorsíró láthatóan beszédhibás volt, ami a beszédhelyzet szempontjából még kiszolgáltatottabbá tette a félelmetes rétorral szemben!):

„SZ. D. Kónyi úr, a beszédem végett jöttem. Kérem a brouillont.

K. M. Boczámat... csak még néhány szort... Íme tessék, képviselő úr.

SZ. D. Óh, hiszen itt nagy hiány van! Még ennek is bele kell jönni.

K. M. Hiszen nem is méltóztatott ezeket elmondani...

SZ. D. Hogyan? – itt az írás a kezemben. Ez bizonyít. (Bele diktálja a naplóba.) Most engedje meg, hogy némi kritika alá vonjam önnek zárjeles kifejezéseit. Uram...! Ön hamisít...!

K. M. Képviselő úr, én nem hamisítok.

SZ. D. Hiszen tisztán emlékszem, hogy e passzusnál, '... mi az üres csillám és mi a valódi arany...' *zajos helyeslés* volt és ön csak *helyeslést* ír ide. Követelem a helyreigazítást!”¹⁵

Persze a közéleti szereplő akkor is zavarba ejtheti a politikatörténészt, ha zavartan, hogy ne mondjam, zavarodottan szólal meg. Kornis Mihály könyvének CD-mellékleteként¹⁶ ma már mindenki meghallgathatja Kádár János utolsó beszédét, amelyet ugyan nem a nyilvánosság előtt, hanem a Központi Bizottság rendkívüli ülésén, 1989. április 12-én váratlanul felszólalva mondott el. A 20. század végén már nemcsak a gyorsírás, hanem a magnetofon is olyan technikai eszköz, amely gondot okoz a „transzformereknek”.

Másfél évtizeden keresztül nem jelent meg ez a szöveg, s nem csak kegyeleti okokból. S talán nem is csak azért, mert a politika (és a politikatörténet) szeretné

11 Uo. 11. (Kiemelés az eredetiben.)

12 Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Ford. Városi István, Budapest: Gondolat, 1982, 152.

13 Mester Béla: „Bűnös hangok. A gondolkodás elnémulása”. In: Borsi-Kálmán Béla (főszerk.): *Homályzónák. Felvilágosodás és liberalizmus. Tanulmányok Kecskeméti Károly 80. születésnapjára*. Budapest: Sík, 2013, 297–298.

14 Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*. Ford. Kozák Dániel, Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2010.

15 A *Borsszem Jankó* 1879. november 23-i írását idézi: Siklóssy: *Az országgyűlési beszéd útja*, 410. (lábj).

16 Kornis Mihály: *Kádár János utolsó beszéde. Szabad előadás. Dokumentumregény*. Budapest–Pozsony: Kalligram, 2006.

fenntartani annak a látszatát, hogy ebben a szférában a racionalitás uralkodik, ne-hogy napvilágra kerüljön a politikai pszichózis árnyéka, amely minden (nem demokratikus) hatalom fölött ott ólálkodik. Semelyik politikai irányzat sem szereti bevallani, hogy a politikusok szövegeiket nem csak hogy nem maguk írják, hanem ráadásul a sajtóban sem az elhangzott forma jelenik meg, hanem egy utólag átírt változat.

Kádár utolsó beszédének megszerkesztésével is megpróbálkoztak a „Fehér Ház” revizorai. Kimmel Emil, az utolsó helyettes szóvivő – milyen idevágó elnevezés – közre is adta egykorú kísérletét az irracionális szöveg relatív racionalizálására (illetve a magnetofonra felvett szöveg szó szerinti átíratának egy rövid részét).¹⁷ Most nem az eredeti beszéd pszichohistóriai értelmezése felől közelítjük a beszédet (sokan kísérleteztek ezzel), hanem a helyettes szóvivő korrekciós kísérletére vagyunk kíváncsiak, mert ez rávilágít a bevett gyakorlatra (mellesleg jegyezzük meg, hogy a kísérlet kudarcot vallott, a racionalizáló átírást nem sikerült végrehajtani). Annál is inkább érdekelhet bennünket, mert az eredeti Kádár-beszédnek visszatérő mozzanata a szabad és az írott beszéd viszonya:

A magnófelvétel leírása

„Elnézést kérek, hogy elsőnek kértem szót, mert ebből az enyém egy kicsit hosszabb lesz, mint a szokásos. Hát talán régen hallottak engem. Kibírják. A szabad beszédnek van előnye és van hátránya. És az írott beszédnek is van hátránya. Engedjék meg a következőt megjegyeznem: nekem van betegségem, nagyon hasonlít ahhoz, amit a feleségemé, fogy ő is, én is...”

És én világeletemben, hacsak lehetett, szabadon beszéltem és ha valami fontos levelet írtam, erre vannak tanúk, akkor még akkor is megírtam, mert én ugyan primitív ember vagyok, én csak négy akkori elemi jártam, és négy akkori polgárit, az egy kicsit jobb volt. Akkor komolyabban vették, a gyerek legalább megtanult írni olvasni, és nem örök újítás, minden évben más a rendje meg és a többi...”

A szerkesztett átírat

„Elnézést kérek – mondta –, hogy elsőként szólok, mert most én egy kicsit hosszabb leszek a szokásosnál. Talán régen hallottak engem. Kibírják. A szabad beszédnek van előnye és van hátránya. És az írott beszédnek is van hátránya. Engedjék meg egészségi állapotról megjegyeznem: az én betegségem nagyon hasonlít ahhoz, ami a feleségemé. Ő is fogy, és lassacskán elfogy, akárcsak én is...”

Én világeletemben, hacsak lehetett, szabadon beszéltem. És ha valami fontos levelet írtam, – erre vannak tanúk – azt is magam írtam. Mert ugyan én – iskoláimat tekintve – primitív ember vagyok, csak 4 elemi és 4 polgárit jártam ki, de akkor egy kicsit jobb volt az iskola, komolyabban vették a dolgokat, nem volt örökös újítgatás, nem volt minden évben más a tanítás rendje, a gyerek legalább megtanult írni olvasni...”

17 Kimmel Emil: *Végjáték a Fehér Házban. A helyettes szóvivő titkai*. [Budapest]: Téka, 1990, 123–128.

A helyettes szóvivő az értelmezést megkönnyítendő még hozzátette: „Kádár János beszédeit mindig alapos szerkesztőmunka követte... Többnyire szabadon, és ha elemében volt, színesen beszélt, érdekes előadói stílusban, jellegzetes szófüzésekkel, hangsúlyokkal. Csak néhány emlékeztető szót, adatot, egy-egy kulcsmondatot jegyzett föl magának a politikusi-szónoki alkatához egyénített sajátos kis változataiba. Így hát az általa elmondottakat nem volt könnyű a tartalom csorbítása nélkül írott szöveggé formálni.”¹⁸ Újabb adalékok az improvizáció kérdéséhez.

1989-ben azonban a szófarigcsálásba beletört a bicska. Hogy miért, ahhoz elég pár apró részlet a magnóról leírt pszichotikus szöveg Kimmel által nem közölt részéből:

„...nem tudom pontosan, hány ember volt, akik folyton azt mondták, hogy tényleg, hát tényleg maga az elnöke a pártnak, akkor folyton azon harsognak, hogy nem tud megszólalni. Hát miért nem tud megszólalni, maga az elnöke! És én tudom, én azt kértem – mert ehhez mindenkinek joga van, minden interjúkészítőnek –, hogyha nem teszik meg előre írásban a kérdést, és az nem ért egyet avval, akkor visszautasíthatja, és hogy nem adok interjút. A másik pedig az, hogy hát dokumentálni kell az új magyar fölfogás szerint. És én most más vagyok, mint régen voltam... És nekem a következőből ered az én rögeszmém. Ugye hogy ha lefényképezett magnetofon fölvételre alkalmas gép van az asztalon, akkor én nem tehetem azt, hogy ugyanilyen célra alkalmas, nem akarom mondani mit, rejtett ... dolgozzak. Nem akarom a szót használni, mert csúnya szó. Ez szakzsargon...”¹⁹

S ha már a titkos lehallgatásoknál és a rejtett kamerás felvételeknél tartunk (hiszen nyilván Kádár zavart szövegében is valami ilyesmiről esett szó), az sem lehet véletlen, hogy nem is olyan régen beszüntették a kormányüléseken magnetofonfelvétel készítését (érthetően nagy vihart váltva ki ezzel). Mert ugyan a titkos lehallgatásokat aligha lehet megakadályozni, s a lehallgatókat is lehallgatják, ám a lehallgatott szövegeket ugyanúgy át kell tenni írott alakba, mint az eddigieket, s akkor kezdődhet minden előlről. Da capo al fine.

Végző soron tehát a nyilvánosság (és a történetírás) számára a kérdés alapvetően kettős:

1. Keletkezik-e (és fennmarad-e) primer nyoma annak, ami a politikai arénában (parlament, KB, kormány stb. ülésén) elhangzott?

2. Hogyan történik a hangok jegyzőkönyvi átírata?

S csak ezután tehető fel – harmadikként – mint hagyományos heurisztikai kérdés: megismerhető-e pusztán ez utóbbiak alapján az a szituáció, amelyben egy beszéd, egy cselekvés irányt adott az események kifejlődésének?

Hangok a tárgyalóteremben

Nemcsak a politika-, hanem a jogtörténet szempontjából is fontos kérdés, hogy a bírósági tárgyalásokon a vádlottak és tanúk vallomásait a maguk teljességében

¹⁸ Uott, 125.

¹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=0AD3Yi9zYMw> 08.66–11.39. Utolsó hozzáférés 2013. október 4.

rögzítik-e. S csak ennek ismeretében tárgyalható érdemben, hogy vajon a vizsgálat, tárgyalás dokumentumai alapján rekonstruálható-e, bizonyítható-e a „tényállás”, vagyis a tett, amelynek bűncselekménnyé nyilvánítása az eljárás tétje. Hogy a jogi terminológia ennyire emlékeztet a történettudományra, az távolról sem a véletlen műve, elég, ha a hermeneutika történeti fejlődésére gondolunk.

Ismeretes, hogy Magyarországon az első gyorsírással rögzített tárgyalás a tiszaszlári ügyben Nyíregyházán történt. De vajon tényleg szó szerint az jelent-e meg a *Nyírvidék* különkiadásában a sztenogrammban, ami a megyeháza nagytermében elhangzott? Mindent pontosan értettek, és mindent lejegyeztek az egyébként a parlamentből odavezényelt kitűnő gyorsírók? A fentebb már idézett Vikár Béla, a gyorsírók ottani Benjáminja e tárgyban is fontos adalékokkal szolgált. Günther Antal, a későbbi igazságügy-miniszter volt a hattagú gyorsíródnak a vezetője. Neki „olyan memóriája volt, hogy a hozzá beosztott gyorsírót, aki valamely hiányzó szó iránt kétségben volt, emlékezetből könnyű szerrel kisegítette. Sokszor megtörtént, hogy kipróbáltuk az emlékezetét. A kért szó vagy mondat olvashatóan megvolt ugyan a sztenogrammban, de úgy tettünk, mint hogyha nem tudnók elolvasni. Meggyőződünk róla, hogy Günther minden eltérés nélkül szóról szóra meg tudta mondani az állítólag hiányzó részt... Az egész tárgyalást Günther teljes szövegben adta le minden nap a fővárosi lapoknak. Ebben a régi országgyűlések módszerét újítva fel aképpen járt el, hogy folió alakú vonalzott papírost használt s azt ötödrész szélességű szeletekre vágdalta föl. A szeletek 1–5 számokkal voltak jelezve. Mindenik szelethez egy írnok ült. Most már Günther a kezében levő tárgyalási anyagot a bírák, védők, tanúk és vádlottak szavait az élő beszéd gyorsaságával úgy diktálta le, hogy mindenik írnok csupán egy-két szót írt, s mire a diktandó az ötödik írnokhoz került, az első már készen volt a maga szavaival. S így ment ez tovább. Végül a szeleteket hátul összeragasztották, s az így teljes rendben levő, tintával írt, olvasható szöveget a táviró-hivatalnak vette át és továbbította sürgősen Budapest felé. E módon naponként 5-6 ezer szót is le lehetett adni Budapestnek.”²⁰

Anélkül hogy kétséget akarnánk támasztani Günther Antal félelmetes memóriája iránt, elég egyértelműnek látszik a rögzítés technikai tökéletlensége. A végső korrekció ugyanis egyetlen ember memóriájára volt bízva. S mi történik akkor, ha mégsem emlékszik? Vagy nem érti, amire emlékeznie kellene, vagy egyszerűen nem tartja fontosnak, hogy emlékezzék?

Az eszlári ügy nyíregyházi nyilvános tárgyalásán Eötvös Károly védőként szóva tette, hogy a jargonban (értsd: jiddisül) beszélő egyik vádlott vallomását szó szerint kellene rögzíteni (nem csak a bíróság elnöke által összefoglalt módon): „én a védelem részéről súlyt fektetek arra, hogy azok szórul szóra tökéletes részletességgel vezettessenek a gyors írói naplóba és ne csupán úgy, mint az elnök úr reassumálni méltóztatik. Én arról értesülök a gyorsíró uraktól, hogy vádlott előadásának tized részét sem lehet teljesen érteni a jargon miatt. Azért esedezem a

20 Vikár: *Gyorsírói emlékeimből*, 9.

tek. törvényszék előtt, méltóztassék rendelkezni, hogy a Vogel Amsel által elmondott dolgok tételről-tételre, pontról-pontra a gyorsírói naplóba magyarul bevezetessenek, ne kivonatossan az elnöki kijelentés szerint reassumálva, hanem szórol-szóra úgy, ahogy azt a vádlott a tek. törvényszék előtt elmondta.”²¹

Engedtetsek meg itt egy személyes kitérőt tennem. Saját tapasztalatból tudom, hogy a jelenlegi bírósági tárgyalásokon sem a vádlott beszél közvetlenül a magnetofon mikrofonjába, hanem a bíró joga a vallomás hangrögzítése. Mikor saját szavaim egyoldalú értelmezését hallva egy tárgyaláson egyszer közbeszóltam, hogy én nem ezt mondtam, a bíró(nő) ingerülten vágott vissza: „Nem vagyok én filozófus.” Nem merem azzal riposztolni, hogy én sem. Jó ideig nem jöttem, rá, miért épp a filozófusok nevét vette a szájára. Lehet, hogy fölösleges mélyebb értelmet tulajdonítani a kijelentésnek. Valószínűleg csak a filozóktól akart elhatárolódni.

Visszatérve a nyíregyházi jegyzőkönyvekhez. Többször is felbukkan a Napi értesítőben olyan eset, amikor vagy a bíróság, vagy a gyorsíró nem tartja a tárgyhoz tartozónak a tanú vallomásának egyes részleteit. Csak egyetlen példa: Csordás Nagy Jánosné 63 éves napszámos özvegyasszony többször is próbálta elmondani, hogy milyen magányos, mióta férjét szélütés érte, ám erre az elnök egyáltalán nem volt kíváncsi: „Elég ebből” ..., majd ingerülten újra „Az nem tartozik a dologhoz...” Végül a szegény özvegy teljesen belezavarodott a mondandójába, amit a jegyzőkönyv így rögzített: „A tanú több hozzá intézett kérdésekre zavart feleleteket ad. Erre az ülés félórára felfüggesztetik.”²²

S ezzel máris a transzkripció szociális miliőjének kérdéséhez érkeztünk, amelyre egyébként a tárgyalás szövegének tudtunkkal egyetlen kortárs nyelvész elemzője figyelmeztet bennünket: „Az eredeti, hamisítatlan népnelv pedig, miatt annyi átírás retortáján ment keresztül, elvesztette tősgyökeres népies zamatát; színtelen, közönséges, itt-ott egészen irodalmi alakot öltöttek reá, melyben a nép fiát sokszor bizony már fel sem ismerhetni. Így csaknem teljesen elvesztek részünkre a hangalaki sajátosságok. Hogy ilyet sokkal többet hallhattak a jelenlevők, mint amennyit itt felsorolhatunk, azt tudjuk hallomásból is; hisz éppen ezt az oldalát a népnelv sajátságainak tudták a lapok legkevésbé feltüntetni.”²³ Tömlő (később Zolnai) Gyula, ekkoriban harcos ortográfus, akinek a fenti feljegyzést köszönhetjük, három helyen is a már idézett gyorsíró, Vikár Béla közléseire hivatkozik a lapokban nem található hangtani, jelentéstani és mondattani sajátságok példaként. Hiába mondom én, tősgyökeres tisztántúliként, hogy én a jegyzőkönyvezett szöveget olvasván nemcsak a „-nál, -nél” lativusi használatára ismerek rá („mikor mentünk a sakteréknál”), hanem szinte hallani vélem az ízes diftongusokat is. Ennek azonban a tudomány szempontjából bizony nincsen sem jelentése, sem jelentősége.

21 *Tisza-Eszlár (Napi értesítő)*. A Tisza-eszlári bűnper végtárgyalása alkalmából gyorsírói felvétel nyomán kiadja a Nyírvidek szerkesztősége, 18. sz. (1883. július 5-i tárgyalási nap).

22 Uott, 1. Melléklet a 8. számhoz (1883. június 24-i tárgyalási nap).

23 Tömlő Gyula: „Tisza-Eszlár s vidéke nyelvéből”. *Magyar Nyelvőr*, XII. (1883) XI., 505.

Írott orális történelem

A fenti oxymoront nem először teszem elmélkedés tárgyává. Arról van ugyanis szó (amint már eddig is), hogy miközben az orális történelem archívumai hanganyagokat vagy egyenesen audiovizuális interjúkat őriznek, az ebben a műfajban készült művek többnyire nemcsak írott formát öltenek, hanem a bennük felhasznált interjúk is átirat alakban szerepelnek (bár kétségtelenül igen erős a dokumentumfilm vonulat is). Hiába hangzik tehát Paul Thompson klasszikus művének címe így: *The Voice of the Past*, valójában a múlt nem szólal, nem is szólalhat meg benne, csak az interjúalanyok szövegeit illeszti a szerző saját elbeszélésének kontextusába. S ahhoz, hogy ezt megtehesse, egyáltalán nem közömbös, hogy milyen kérdezői stratégiával készültek az eredeti interjúk.

A stratégiáról vagy inkább a taktikáról szólva, nehéz megállnom, hogy ne szőjem bele előadásomba az egyik legszörnyűbb interjúkészítési élményemet. A Fő utcai börtön 1956 utáni orvosát nem volt könnyű szóra bírni. Beszélgetésre végül nagy nehezen kapható volt, de magnetofon bekapcsolása szóba se jött. Aztán a Történeti Interjúk Videótára mégis felkeltette a kíváncsiságát. Hiába, a TV nagy úr, s csodák csodája, még kamera elé is hajlandó volt ülni. Nekem pedig ki volt adva a rendezői utasítás (a Hanák Gáborral közösen készített Losonczy Géza-portréfilm felvételei során játszódott a történet), hogy nem szabad közbeszólnom, akármit mond is az illető. Persze a Nagy Imre-per dokumentumainak ismeretében meglehetősen kényelmetlen volt végighallgatnom a doktor úr saját verzióját, miközben egyfolytában úgy éreztem magam, mint aki „hamis történelmi forrás” előállításához asszisztál. Aztán tíz perc múlva, amikor azt mondta, hogy Losonczy mesterséges táplálásához a „madártej” kinn tartották az előszoba „hűtőszekrényében”, már tűnhetett számomra úgy, hogy az alany biztonságban érezve magát mégis „túlhazudja saját igazságát”, s hogy az általunk felvett szöveg végül mégis leleplezi önmagát.²⁴ De vajon egy jövő nemzedék forráshasználó történésze tudja-e majd, hogy sem a „madártej”, sem a Szaratov márkájú frizsiderek nem voltak rendszeresítve 1957-ben a Fő utcai börtön „előszobájában”?

A hangzó anyag átírásának kérdései bár másodlagos fázisban jelentkeznek a feldolgozás során, egyáltalán nem másodrangúak ebben a műfajban. Egy sor látványlagos technikai kérdés ráadásul messzemenő etikai implikációkkal bír. Mit tegyünk azokkal az információkkal, amelyek elmondásakor interjúalanyunk arra kért, hogy most kapcsoljuk ki a készüléket? Erről nekem rögtön egy muzsikussal készült beszélgetés jut eszembe, amelyet a Losonczy-életrajz (a könyv) anyaggyűjtése során folytattam, aki egy presszókává mellett szívesen adott felvilágosításokat a Népművelési Minisztérium korszakára vonatkozóan, de nem járult hozzá, hogy beszélgetésünket magnóra vegyem, s a végén kijelentette: közléseire egyáltalán nem hivatkozhatok. Közvetlenül a találkozásunk után ugyan emlékezetből leír-

24 Az interjúrészlet megjelent Kövér György: Emlékezet, dokumentum és a történelmi tény. In: uő: *A felhalmozás íve. Társadalom- és gazdaságtörténeti tanulmányok*. Budapest: Új Mandátum, 2002, 400.

tam a tőle szerzett információkat, de csak mint „titkos háttértudást” használhatam fel megállapodásunknak megfelelően.

Aztán mit tegyünk a leíráskor, ha interjúalanyunk többször nekifutva keresi a szavakat, kihagy néhányat, ami helyenként nehezen értelmezhetővé teszi magukat a mondatokat? Már a nyers átíráskor illik lehetőséget biztosítani az interjúalanynak, hogy korrigálja a szövegét. Ezáltal persze a gépelt szöveg nem az lesz, ami elhangzott. Kiadáskor pedig sokszor épp a nekünk közléseivel segítő személy védelmében (sőt lehet, hogy annak kérésére) szokás „megszerkeszteni” a szöveget. Aminek következtében egy sor információt mások számára egyszerűen szándékosan veszni hagyunk. Van rá eset, hogy nemcsak a publikált változat, hanem az eredeti hanganyag digitalizált változata is rendelkezésre áll (például az 56-os Intézet Oral History Archívumában), de nem ez az általános, sőt nem ez a jellemző.²⁵ Mondhatjuk persze, hogy mindig használjuk az eredeti interjút, de mit jelent az eredeti? A hangzó anyag sokszor állományvédelmi okokból hozzáférhetetlen, az első nyers leírás pedig nem mindig a hanganyaggal összevetett, ellenőrzött szöveg. Nemrégiben a Columbia University Baker könyvtárának Oral History Archívumában egy interjú angol leiratát tanulmányozva gyanús lett az eredetileg hol angol, hol magyar szöveg, s kértem az eredeti hanganyag meghallgatásának lehetőségét, amelyre – némi zavar után – ugyan készség mutatkozott, 30 dollár ellenében CD-re mentették volna az interjút. De mire ez elkészült volna, már rég itthon voltam.

Továbbmegyek: épp zenetudósok előtt fejtegessem, hogy mi mindent takarhat egy interjúbeli hosszú szünet, vagy épp a hallgatás? Aztán: hová tűnik a transzkripciókor az intonáció jelentősége? Persze ennek is megvan a szabályos jelrendszere, de ki merné állítani, hogy interjútáraink egységesen ennek szellemében járnak el? Ugyan hol áll rendelkezésre erre kiképzett profi gépíró? S akkor most csak érinthetünk olyan, az akusztikai jelenségeken túlmutató vizuális mozzanatokot, mint hogy az alany kerül a tekintetüket, vagy hirtelen élénken gesztikulálni kezd.

Konklúzió helyett

Néhány, szóbeliséget és írásbeliséget összekapcsoló pontra koncentrálo előadásom végén összefoglalás helyett hadd tegyem fel egy reménybeli párbeszéd aktusként a kérdést: vajon megengedheti-e magának egy akár tradicionális, akár posztmodern történetész, hogy „botfűlű” legyen? S csak remélem, hogy ezt a problémát egyszer a jelen nem lévő saját szakmabelijeim is vitára érdemesnek találják.

25 A hazai oral history archívumok összehasonlító történeti áttekintésére lásd Lénárt András: „Történetgyűjtés” – oral history archívumok Magyarországon”. *Aetas*, 22. (2007) 2. sz., 5–31. A hangzó anyag és a leírt szöveg együttes publikálására legújabbban figyelemre méltó példa: Baráth Magdolna és Feitl István (szerk.): *Lehallgatott kihallgatások. Rákosi és Gerő titkos pártvizsgálatának hangszalagjai, 1962.* DVD-mellékletben a lehallgatások hanganyaga. Budapest: Napvilág-ÁBTL, 2013.

ABSTRACT

GYÖRGY KÖVÉR

THE HISTORIAN AND THE SOUNDS

Reflections on the sources and research

Until quite recently the whole of historiography has dealt almost exclusively with written sources. In part a role in this was probably played by the fact that techniques that can be used to record historical sound material (from written shorthand to the tape-recorder) have been developed in modern times, while the methodology of researching historical resources evolved basically in the pre-modern era. In this essay – without wishing to intrude upon the area of the study of musicological sources – I treat a number of fundamental examples which offer the historian an opportunity to study together both the written and sounding sources – how can he put this situation to good use?

This problem cannot be ignored by traditional political history, or still less by legal history. We should think of the shorthand recording of parliamentary speeches, and the publication of the minutes. In legal history it is also an important matter whether during the trial in court the statements of the accused and the witnesses are recorded in their entirety, or are summarized by the judge speaking into a tape-recorder, the version written into the minutes being his “condensed” one. The questions surrounding the transcribing of spoken material also play a decisive role today in preparing and making use of the sources of so-called “oral history”.

By focussing on the above topics I have attempted to ask the question – should a historian, whether traditional or modern, be in this matter “tone deaf”?

György Kövér (1949) was born in Hajdúböszörmény. He gained a teaching diploma in History and Russian Language and Literature in 1973 at the Lajos Kossuth University in Debrecen. He is a Professor at the Loránd Eötvös University in Budapest. Since 2001 he has been in charge of Social and Economic History doctoral programme. He is a founding member and committee member in the István Hajnal Circle – Association for Social History (its president from 1997 to 2004). He was awarded in 1999 the György Ránki prize of the Soros Foundation Committee, and in 2012 the Academic Prize of the Hungarian Academy of Sciences.

Richter Pál

A NÉPI HARMONIZÁLÁSTÓL A NÉPDALOK HARMONIZÁLÁSÁIG*

Témánk kiinduló pontja Bartók egyik jól ismert, 1931-ből származó megállapítása a népzene a műzenére gyakorolt hatásáról, illetve a népzene jelentőségéről a zeneszerzésben. Bartók három lehetőségét látja a népzene, értsd „parasztzene-nek” a műzenében való megjelenésére:

1. A parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójátékok közé foglaljuk.

a) A kíséret és az elő-, utó- vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint *keret*, ami-be a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük, mint drágakövet a foglalatába.

b) A parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és fődolog az, ami köréje és alája helyeződik.

A kétféle típust számtalan átmeneti fok köti össze [...]. Az azonban mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan, vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátosságokból legyen levezethető, illetve, hogy a dallam és minden hozzáadás *elválaszthatatlan egység benyomását keltse*.

2. A zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett *maga eszel ki* valamilyen parasztdallam-imitációt. Lényeges különbség e közt és az előbb leírt mód közt tulajdonképpen nincs.

3. Sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis *ugyanaz a levegő árad*, mint a parasztzenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző megtanulta a parasztok zenei nyelvét és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével. Vagyis: zenei anyanyelvén lett ez a paraszti zenei kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akárcsak a költő anyanyelvét.¹

Kérdés, hogy ebben a paraszti zenei anyanyelvben van-e, lehet-e, és ha igen, akkor milyen szerepe a harmonizálásnak, ezen belül pedig a népi, paraszti harmo-nizálásnak?

* A tanulmány rövidebb változata azonos címmel előadás formájában elhangzott a Kedd Délutáni Zene-tudomány IV/3. rendezvényén 2012. február 21-én, az LFZE Ligeti épületében.

¹ Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közreadja: Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 138–147. (az idézett részek: 141–142., 143., 144.)

Bartók ugyanebben az írásában, az 1. pontban viszonylag hosszasan érinti a harmonizálás kérdését is, hivatkozva arra a sajátságos balhitre, mely szerint a népi dallamok csupán egészen egyszerű harmóniakat túrnek meg. Ráadásul az egyszerű harmóniak a 19–20. század fordulóján a tonika, domináns, esetleg *aldomináns* (értsd: mellékdomináns) hármashangzatok váltakozását jelentették. E helyen Bartók a nyugati, a funkciós harmóniavilágban született dallamokat kárhoztatja.

Világos, hogy ezek és hasonló szabású más dallamok nehezen túrnek meg szokatlanabb akkordokból álló harmonizálást. Azonban a fentemlített kaptafamuzsikuskok az Oduliber-augustinhoz illő teóriát egyszerűen rá akarták húzni pl. a magyar pentaton skálájú dallamokra. Márpedig ezekben nyoma sincs az úgynevezett tökéletes zárlatra való utalásnak!²

Bartók ugyanakkor kiáll az egyszerűbb, primitívebb dallamok különleges harmonizálásának lehetősége mellett. A dallami egyszerűség kisebb kötöttséget jelent, a hármashangzatok sztereotíp összekapcsolásának, azaz a dallamból következő funkciós harmóniai vonzásoknak a hiánya pedig nagyobb szabadságot, kevesebb korlátot.

Ezeknek a korlátoknak a hiánya engedi meg, hogy a dallamokat a legkülönbözőbb módon világítsuk meg, a legkülönbözőbb irányban levő hangnemek akkordjaival. [...] De más lehetőségeket is rejtett a kelet-európai parasztzene: sajátságos melodikai fordulatok új harmóniai elgondolásokhoz vezettek. Például a szeptimának konszonánssá való előlépése nálunk egyenesen arra vezethető vissza, hogy a pentaton melodikájú népi dallamainkban a szeptima mint a terccel és kvinttel egyenrangú hangköz jelentkezik.³ [...] Mi sem természetesebb annál, hogy *amit annyiszor hallottunk egyenrangúnak az egymásutánban, azt az egyidejűségben is megpróbáljuk egyenrangúnak éreztetni*. Vagyis ezt a négy hangot összefoglaltuk és egyidejűleg szólaltattuk meg olyan beállításban, hogy egyikőjünkél se érezzük a feloldás szükségességét, más szóval: ezt a négy hangot konszonáns akkorddá foglaltuk egybe.

Régi dallamaink sajátságos kvartlépéshalmozásai adtak iniciatívát kvartakkordok megformálásához: a horizontális egymásután itt ugyancsak vertikális egyidejűségbe vetítettük.⁴

Bartók leírásában fontos harmonizálási koncepció jelenik meg, a horizontális, azaz dallami tulajdonságok vertikális, azaz harmóniai megfeleltetése. A zeneszerzői gyakorlat szempontjából releváns megállapítások azonban semmit nem árulnak el egy esetleges népi gyakorlatban létező harmonizálásról. Ugyanakkor tudjuk, hogy Bartók gyűjtései során találkozott népi harmonizálással. A 3 húros kontrát elsőként ő írta le: 1912-ben a Mezőszégen (Mezőszabad – Voiniceni) találkozott vele először, majd 1914-ben további előfordulását rögzítette a Görgény völgyében.

2 Uott, 142.

3 Kodály 1921-ben Bartók zenéjéről írva fejtette ki részletesebben, hogy: „A dallamstílus megváltozása elkerülhetetlenül befolyásolta a harmóniavilágot. Bizonyos hangok közötti új kapcsolatok, amelyek az 'egymásutánban' létrejöttek, az együtthangzásban is érvényesülnek. Megnyugtatónak érzünk olyan hangzásokat is, amelyek régebben feloldás nélkül érthetetlenek voltak.” Kodály Zoltán: „Bartók Béla” (1921). In: *Visszatekintés*, II., Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 426–434. (az idézett rész: 430).

A konszonáns szeptimhanggal kapcsolatban lásd még: Richter Pál: „A 'konszonáns gesz'”. *Magyar Zene* 46/3. (2008 augusztus), 275–284.

4 Bartók i. m., 142–143.

Jó példa erre a *Román népi táncok* (1915, BB 68) első darabjának forrását jelentő mezőszabadi dallam lejegyzése (1. kotta⁵). Úgy tűnik azonban, hogy Bartók a zömében egyszólamú éneklésből megismert zenei kultúrában nem tartotta a stílus szempontjából lényegesnek a harmóniahasználatot, illetve a mennyiségében az összes gyűjtött anyaghoz viszonyítva csekély számú adat alapján nem volt módja a kérdés súlyát felmérni. Inkább ez utóbbit erősíti, hogy például éppen a *Román népi táncok*ban többnyire megőrizte a kontra által játszott eredeti akkordokat. A népi harmonizálás kérdéseit átfogóan azonban csak jóval később kezdték vizsgálni.

128 ROMÁN NÉPI TÁNCOK, 1915 (BB 68),³⁴ I

[Jocul cu bătă] ♩ = 96

hozzá még egy rész

1. kotta

A népi harmonizálásnak, a hangszeres népi együttes zenélés akkordhasználatának (ezen főként a vonószenei gyakorlatot kell érteni) legújabb összefoglaló ismertetését Pávai István vázolta fel.⁶ Lényegében hat szempont figyelembevételét javasolja a népi harmonizálás, illetve népi többszólamúság helyes értelmezéséhez.

5 Lampert Vera (közr.): *Népzene Bartók műveiben: a feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Szerk. Lampert Vera, Vikárius László, Budapest: Hagyományok Háza – Helikon Kiadó – Néprajzi Múzeum – Zenetudományi Intézet, 2005, 96.

6 Először 2004-ben készült doktori értekezésében (*A tánczene és interetnikus kapcsolatai az erdélyi magyar néphagyományban*), majd a 2012-ben (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság) megjelent *Az erdélyi magyar népi tánczene* című könyvében.

A szempontok a következők:

1. a vizsgálandó zenei anyag hitelessége;
2. a zenei folyamat egyes pontjain alkalmazott harmonizálási elvek;
3. a harmóniát biztosító kísérőhangszerek technikai korlátai és lehetőségei;
4. a dallamot megszólaltató hangszerjátékos ismétlési és dallamváltási szándékainak követése a kísérőhangszerek által;
5. az adott műfajhoz (táncfűpushoz) hagyományosan alkalmazott kísérőritmus-formulák és az ezekkel összefüggő tempókeret hatása a harmóniára (a prímás és a kíséret metakommunikációja);
6. a dallam stílusa, karaktere, tipológiai sajátosságai.⁷

Zeneileg hiteles anyagnak azt nevezi,

amelynek harmóniai megoldásait egy tapasztalt, hangszeres tudását a hagyományból örökölt, jó képességű falusi népzeneész utólag visszahallgatva helyeseknek ítéli, az improvizációból származó eltérő variánsokra pedig azt mondja, hogy „így is lehet”. Ezzel szemben az alkalmazott harmonizálási módszertől eltérő hangzatokat téveseknek tartja, azzal együtt, hogy szerinte „nekik” (vagyis a táncosoknak, a mulatság résztvevőinek) így is jó, mintegy igazolván ezzel a zeneileg téves megoldások néprajzi hitelességét.⁸

A hitelesség témakörén belül vizsgálja még az adatközlőnek, beleértve egy zenekar-
nak az összeszokottságát, a gyűjtőnek és a gyűjtésnek a hitelességét. Már ebben a
részben hangsúlyozza, hogy a népies (főként a régi stílusú) harmonizálásban a hegedű
kíséretét két zenész látja el általában: a kontra és a bőgő. A két hangszer által ját-
szott kíséretet azonban tévedés lenne egyetlen harmóniai egységként kezelni, mint
azt a klasszikus műzenében megszoktuk. Tudniillik nem az a két zenész szándéka,
hogy ők együttesen, harmónia és basszus egymást kiegészítő egységét adják.

A harmonizálási elveket bemutató 2. szempont a többszólamúnak hangzó fel-
vételeket vizsgálja, „hogy az[ok] valóban tartalmaz[nak]-e harmonizálási szándék-
ból származó elemeket, vagy csak ún. nem koordinált többszólamúságról van szó.”
A nem koordinált többszólamúságra magyar nyelvterületről a moldvai *hejgetést*
említi példaként. A koordinált, vagy szándékos népi többszólamúságot a harmoni-
zálati stílusuk szerint osztályozza, mely szerint az általa vizsgált erdélyi gyakorlat-
ban alapvetően kétféle harmonizálás használatos:

1. a dallamkövető,
2. a klasszikus műzenéből ismert funkciós vonzásokat érvényesítő.⁹

A gyakorlatban természetesen e kétféle harmonizálási stílusnak különböző arányú ke-
veredését figyelhetjük meg. A különböző dallamkövető kísérésekben közös, hogy a
kísérőhangszerek saját viszonylatukban (kettős fogásokkal, a tánc ritmikája szerint
hosszabb hangokkal stb.) szintén a dallam megszólaltatására törekednek. Ennek a kí-
sérési elvnek a legelterjedtebb formája a dúrakkord-mixtúrás kíséret a hegedű-há-
rom húros kontra-bőgő formációknál. Az ilyen játék általános jellegzetessége:

7 Uott, 334. („A szempontok a népi többszólamúság vizsgálatához” című fejezetben.)

8 Uott, 335.

9 Uott, 344–345.

A pillérhangok természetesen nem mindig azonosak egyazon hangszerjátékos többszöri harmonizálása esetében, valamint a brácsa-bőgő vonatkozásában sem. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy adott esetben más-más dallamhangot értelmeznek pillérhangként, másrészt a két hangszer technikai lehetőségei eltérőek. További módosító tényező lehet a ritmusséma milyensége, a tempó és számos [...] nem zenei tényező [...]. Néha egyszerűen tévednek a hangszerjátékosok, a megfelelő hang (akkord) helyett találmányra egy másikat fognak. Máskor kissé késve érkeznek a hegedű pillérhangjára, vagy éppen ellenkezőleg, megszólaltatják azt, még mielőtt a hegedű szólamában sor kerülne rá.¹⁰



2. kotta

Ebben a harmonizálási módban moll akkordokat nem, vagy csak elvétve használnak, ha eltérnek a dúr hármastól, akkor inkább hiányos, ún. „konszonáns” (azaz nem funkciós) szeptim hallatszik. A 3. kotta¹¹ dallam és basszus szólama dallamkövető harmonizálást mutat, a záratokban funkcionálissal keverten.

Asztali nóta

Magyarpéterlaka

3. kotta

¹⁰ Uott, 354–355.

¹¹ A 3. kotta hangzó felvételét Rostás Tibor készítette (Fekete Antal gyűjtése alapján) Budapesten 1989. március 26–28-án. Lejegyezte Richter Pál 2012-ben. A felvétel kiadása: Csizsár Aladár és péterlaki zenekara. *Fekete Antal gyűjtéseiből* 10. Budapest: FolkEurópa, 2009, FECD 042.

Az úgynevezett funkciós harmonizálás sem a műzenei gyakorlatban megszokottak szerint történik. A funkciós vonzásokat erősítő fő dallami, D–T lépést a vezetőhangról az alaphangra minden kísérő hangszer, és néha a dallamjátszó hangszer is megszólaltatja. A legtöbb akkordfűzés autentikus lépést jelent, a főbb dallamhangok előtt megszólaltatják annak valamiféle domináns hangzatát, általában hiányos szeptimet (vezetőhanggal a basszusban!), vagy a már inkább városias gyakorlatban szűkített szeptimet (4–5. kotta¹²).

[...] a vezetőhang vagy szeptimhang kettőzés nemhogy nem tiltott, hanem majdnem kötelező, hiszen a zenészek ezzel jelzik egymásnak, hogy mindegyikük hallja, mit kell ott fogni, hogyan kell a következő akkordra vezető hangzatot létrehozni. Ezért a bőgősök esetében gyakori, hogy a domináns akkord alapja után annak tercét is megszólaltatják, ami rávezet a következő akkord alaphangjára, miközben a kontra akkordjában, sőt gyakran a dallamban is ugyanez a hang szólal meg (vezetőhang-kettőzés). A példák közül az is látható, hogy a kontra esetében a vezetőhang vagy a szeptim nem oldódik kötelezően a szomszédos hangra, hanem gyakran annak oktávtranszpozíciójára.¹³

Hajnali

Bogártelke



4. kotta. Funkcionális harmonizálás, a záratokban vezetőhangokkal – dallam és basszus szólam

12 A 4–5. kották hangzó felvételét Pávai István készítette Bogártelkén, Kalotaszegen (Băgara, Románia) 1993. július 28-án, lejegyezte Richter Pál 2012-ben. A felvétel kiadása: *A bogártelki Czilikabanda. Kalotaszegi népzene*, szerk.: Pávai István, Budapest: Hagyományok Háza, 2005, HH CD 003–004.

13 Pávai: i. m., 357.

Legényes

basszus szólam

Bogártelke



századból származó orgonakíséretes énekeskönyvek ellentmondanak.¹⁵ Különösen érdekes és izgalmas ebből a szempontból Kájoni János erdélyi ferences szerzetes hangjegyes kéziratait áttanulmányozni.¹⁶ Kájoninál dallamokhoz utólag illesztett basszus kíséretéről beszélhetünk. A lejegyzett kíséret túlzott egyszerűségéhez ráadásul még kvint- és oktávpárhuzamok is társulnak. Az első pillanatban a jelenléte automatikusan a hiányos képzésre, a zenei iskolázatlanságra vezetjük vissza. Ugyanakkor a 17. századi ferences és más kéziratok tanúsága szerint Kájoni zenei műveltsége jóval környezetének korabeli átlaga felett volt. Az *Organo-Missale* és a többi hasonló vonásokat mutató 17–18. századi forrás – Kájoni kódex, Vietoris tabulatúrák könyve,¹⁷ a ferencesek korabeli kéziratai, etc. – tüzetes vizsgálata után azonban sajátos harmonizálási gyakorlat nyomait fedezzük fel, amely a vízszintes irányú, szólamokban való gondolkodást nem ismeri, vagy nem veszi figyelembe, csak a függőleges hangkapcsolatokra, kizárólag az akkordokra összpontosít.

Az ilyen típusú, az *Organo-Missalé*hoz hasonlítható ordinárium harmonizálások legelső fennmaradt emlékei Lodovico Viadana nevéhez fűződnek: 1607-ben, a *Cento concerti ecclesiastici* sorozat második kötetében jelent meg az orgonakísérettel ellátott egyszólamú *Missa Dominicalis*, majd 1619-ben önálló kötetben a 24 egyszólamú Credo-kompozíció (*Venti quattro Credo a canto fermo*). Igaz, hogy Kájoni kézírataival ellentétben Viadanánál nyílt kvintpárhuzamot nem találni, de az énekszólam és kíséret között az éppen csak elfedett kvintpárhuzamok jelenléte igen gyakori.¹⁹

15 Richter Pál: „Kvint- és oktávpárhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban”. *Zenatudományi Dolgozatok*, szerk. Gupcsó Ágnes, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1999, 239–256. (Németül: „Quint- und Oktavparallelen in den Handschriften mit Orgelbegleitung des 17. Jahrhunderts”, *Ars Organi*, 49, 2001, 19–26.)

16 Munkássága átfogó képet ad az utókor számára az európai kultúra peremvidékének korabeli zenei gyakorlatáról. Egyházzenei gyűjteményei (*Organo-Missale* 1667, *Sacri Conventus* 1669, *Cantionale Catholicum* 1676), amelyeknek háttérében forrásmunkaként a Kájoni kódex (*Codex Caioni saeculi XVII. facsimile, transcriptiones*, 1–2. Ed. Saviana Diamandi, Papp Ágnes, București: Editura Muzical, 1993, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994 /Musicalia Danubiana 14/a, b/) áll, kifejezetten a mindennapi használat számára készültek. Kájoni terjedelmes énekeskönyve, az 1676-ban nyomtatásban megjelent *Cantionale Catholicum* hangjegyeket nem tartalmaz. A másik két kézirat gyűjteményben Kájoni a basszus szólam fölé egyetlen énekszólamot jegyzett le. Az így létrejött letétek a kezdő, kevés gyakorlattal rendelkező organista számára is lehetővé tették az ének kísérését, és a praxis alapszintjét jelenthették. Az *Organo-Missale* (*Organo=Missale. Kájoni János kézírata 1667-ből*. Közreadja: Richter Pál, Csíkszereda: Státus, 2003) a ferences rend sajátos zenei stílusát bemutató legkorábbi fennmaradt kézirat és egyben a legkorábbi rendi orgonáskönyv.

17 *Tabulatura Vietoris*. Ed. Ilona Ferenczi-Marta Hulková, Bratislava: Opus, 1986 /Musicalia Danubiana 5/. A kéziratban számos példa található kvint- és oktávpárhuzamokra.

18 Viadana basszus kísérettel ellátott egyszólamú ordináriumi feltehetően túlzott egyszerűségük és kis apparátusuk miatt csekély hatással voltak a misemegzenésítések későbbi alakulására. Ehhez lásd: Flotzinger, Rudolf: „Die kirchliche Monodie um die Wenden des 16./17. Jahrhunderts”. In: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 2. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Hrsg. K. G. Fellerer, Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1976, 78–87. (ide: 79); Massenkeil, Günther: „Die konzertierende Kirchenmusik”. Uott, 92–107. (ide: 101); a kor orgonakíséretes miséiről: Szigeti Kilián: „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története”. In: *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve 1777–1977*, Szombathely: Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság, 1977, 243–430. (ide: 305–309.)

19 Lásd Viadanának a *Cento concerti ecclesiastici* sorozathoz írt előszavában a kvint- és oktávpárhuzamok használatával kapcsolatos megjegyzését: Richter: *Kvint- és oktávpárhuzamok ...* 248.

A párhuzamokkal kapcsolatosan azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy amennyiben a férfiakból, nőkből, gyermekekből vegyesen összeálló közösség egy szőlőben énekel, az oktávpárhuzamok önmaguktól létrejönnek. Orgonakísérettel ugyanez a hangzás még homogénebbé válik.²⁰ Témánk szempontjából e történeti forrásokban a kvint- és oktávpárhuzamokban mozgó rövidebb szakaszok azt a feltevést erősítik, hogy korábban Európában szélesebb körben használatban kellett lennie a dallamkövető harmonizálásnak, melyben a többszólamúság csak a hangzást dúsítja, gazdagítja, de szólamszerkesztésnek, vagy legalább valamiféle szerkesztett többszólamúságban való zenei gondolkodásnak nincs nyoma.

A nem funkciós dallamok kísérése egyébként még német nyelvterületen is okozott nehézséget. A gregorián dallamok orgonakíséretét a 18. század elejétől kezdték rögzíteni, illetve elméleti szinten tárgyalni. A korabeli feljegyzések többnyire alaphelyzetű hármashangzatok használatát mutatják, de előfordulnak végig fordításokat használó harmonizálások is. A régiók népi-népies gyakorlatával ellentétben azonban nem törekedtek a dallam követésére. Az azonos típusú akkordok és a dallamkövetés együttes jelenléte törvényszerűen mixtúra jellegű, párhuzamos mozgást idéz elő. Salzburghban a Szent Péter bencés kolostor 18. századi kézírataiban érdekes példákat találunk az olyan kíséretre (7. kotta a 378. oldalon²¹), amely ma már túlzottan egyszerűnek, képzetlen orgonista lejegyzésének tűnik, és az alábbiak jellemzik:

1. A cantus firmus a felső szólamban van, és az orgonista is játssza
2. A kíséret egyszerű ellenpont (contrapunctus simplex)
3. Az akkordok alaphelyzetben vannak (elenyésző számban van csak szextfordítású akkord)²²

20 Erről tájékoztat bennünket visszaemlékezésében Antimo Liberati kontraaltista (aki 1661-ig a bécsi udvarnál volt szolgálatban, majd a pápai kórusban énekel): „Oktavparallelen beim einstimmigen Gesang von Knaben und Männern aber können, wie Liberati [...] berichtet, von guter Wirkung sein, ebenso wenn sie durch die Orgelbegleitung entstehen. Die Oktav- und Quintregister der Orgel selbst wirken durch die den Klangverschmelzungsprozeß nicht störend. Nicht die starre Regel, sondern die vom Klang bestimmte freizügige Behandlung perfekter und imperfekter Intervalle schafft die gewollte Ausdruckswirkung.” [A férfiak és gyermekek által megszólaltatott egyszólamú éneklésben az oktávpárhuzamok, ahogy Liberati (...) tájékoztat, jó hatást kelthetnek, éppúgy ha ezek a párhuzamok az orgonakíséret révén keletkeznek. Az orgona oktáv- és kvintregisztere önmagában a hangzás egybeolvadásának folyamatát szintén nem zavarja. Nem a szigorú szabályok, hanem a perfekt és imperfekt hangközök hangzás által meghatározott szabad kezelése hozhatja létre a kívánt hatást.] Karl Gustav Fellerer: „Zur Kirchenmusik Roms im 17. Jahrhundert”. *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm*, Wiesbaden: Steiner, 1982, 71–82. (ide: 80.)

21 „Widmann bringt ausschließlich Akkorde in Grundstellung. Diese Eigenart läßt sich in allen älteren Choralbegleitungen nachweisen. Honorat Reich verwendet in seinem Orgelbuch von 1701 für den Hymnus 'Quidcunque vincis' 69 Terzquintenakkorde, hingegen nur 8 Sextenakkorde. Ein extremes Beispiel findet sich in P. Marianus Welschers Liber choralis (1719):” [lásd 7. kotta] In: Petrus Eder OSB: *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*. Tutzing: Schneider, 2004, 85.

22 „An diesem an Kunstlosigkeit kaum zu übertreffenden Stück lassen sich die Merkmale der Choralbegleitung ablesen:

1. Der cantus firmus (hier der Hymnus zu Christi Himmelfahrt) liegt in der Oberstimme. Sie wird von Organisten mitgespielt.
2. Die Begleitung erfolgt im contrapunctus simplex
3. Die Akkorde stehen in Grundstellung.” – Uott, 83.



7. kotta

Magyar viszonylatban a Maróthy György kiadványában és a református melodiáriumokban lejegyzett harmóniás éneklés 18. századi gyakorlatát kell még említenünk.²³ (8. kotta²⁴). Ennek néphagyománybeli továbbélését fedezhetjük fel a szászcsávási többszólamú éneklésben.²⁵

8. kotta

23 A *Soltároknak Négyes Nótáik*, Debrecen, 1743. A melodiáriumok (kéziratok) közül: Szkárosi-melodiárium 1787–1792. E forrásokból tételeket közöl: Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 69*–70*.

24 Temetési ének Orbán Sigmund kéziratából (45v–47r), közreadta: Szabó Csaba: *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból*, Balassi Kiadó, Budapest 2001, CD-ROM, III-195.

25 A történeti és néphagyománybeli éneklést összevetette: Szabó Csaba: „A szászcsávási többszólamúság”, *Zenetudományi írások*, ed.: Szabó Csaba, Bucharest: Kriterion, 1977, 109–123.; uő: *Erdélyi magyar harmóniás énekek...* i. m.

Mindezek ismeretében nem tűnik meglepőnek, hogy a Kárpát-medencében a parasztkántorok körében mind a mai napig igen egyszerű kíséresi móddal találkozunk. Ebben a témában végzett gyűjtéseink során a parasztkántorokat alaposan kikérdeztük, hogy hol, kitől tanulták az orgonajátékot, milyen elméleti ismeretekkel rendelkeznek, ismerik-e a billentyűk nevét, tudják-e mit jelent a dúr és a moll, tudnak-e kottát olvasni, más hangszeren játszának-e stb. A felvételeken csak a megütött billentyűk hangjai szólnak meg, a regisztrációban oktávduplázásokat, automatikusan megszólaló harmóniákat nem engedtünk. A kért kántorok csak elvétve végeztek kántoriskolát, általában a lelkésztől vagy a paptól, illetve az idősebb kántortól tanultak játszani.

Ha a legegyszerűbb játékmódtól haladunk a bonyolultabb felé, az alábbi szinteket különíthetjük el:

1. Mind a két kéz a dallamot játssza oktávban, csak néha, a záratoknál kerül be a harmóniát dúsító hang. A kántorok elmondása szerint az ilyen játékstílust általában autodidakta módon sajátították el, a kottát nem ismerik, az esetenként kitett orgonakíséretes énekeskönyvből csak a szöveget olvassák.

2. A kántorok úgynevezett *susztərbasszussal* kísérik az éneket. Van aki terccel, van aki kvarttal tölti ki az oktávot. A kíséret mozgása teljesen párhuzamos a dallammal. Általában már ismerik a kottát, de a kulcsok közül inkább csak a violin-kulcsot. Ettől függetlenül leginkább emlékezetből játsszák az énekeket. Jellemző, hogy a versszakok végén még rövid közjátékokat is bejátszanak.

3. Szintén *susztərbasszus* jellegű kíséretről beszélhetünk. Teljesen általános már kottaismeret, sőt előfordul olyan, aki zeneiskolát is végzett. A kíséret jellemzően dúrakkord-mixtúrákat használ (például jobb kézzel szextakkordokat, balkéz-zel oktávokat kvinttel dúsítva).

4. A kántorok a közösségben, faluban világi zeneszolgáltatást is ellátnak. Falusi táncmulatságokon is szoktak zenélni, a kíséret harmonizálását általában a helyi, környékbeli cigányzenészekről tanulják el, ami erdélyi viszonylatban a Mezőségen és a Maros-Küküllők vidékén nem funkció, hanem minden hangra dúr harmóniát helyező archaikusabb, fényes hangzást adó kíséret. A gyülekezeti énekeket a *susztərbasszus* és a dúrakkordos harmonizálás keverékével kísérik, de moll akkordokat jellemzően nem használnak. Ismerik a kottát, a violin- és általában a basszus kulcsot is. Többen közülük kántoriskolába is jártak, és négyszólamú korálfeldolgozásokat tanultak. Ennek ellenére az énekek kísérésénél a minél dúsabb és fényesebb hangzás a cél, néha öt-hat hangot is megszólaltatnak, ezért a négyszólamú szerkesztést nem használják, amelynek szárazabb hangzását a hívek sem szeretik. Transzponálni is tudnak, és tisztában vannak az alapvető elméleti kifejezésekkel.

5. A kíséretben keveredik a funkció harmonizálás a dallamot helyenként párhuzamosan követő basszusmenetekkel. (Lásd a 9. kottát a 380. oldalon egy Moldvában készült felvételtől.²⁶) Az előadó kántoriskolát végzett az 1930-as években, és

26 A felvételt Pávai István és Richter Pál készítette, Külsőrekecsin (Fundu Răcăciuni, Moldva – Romania), 1996-ban. Lejegyezte Richter Pál.

az éneket csak a szöveg alapján szólaltatja meg, egy régről őrzött papírdarabról, mivel a magyar nyelvű éneklést tiltott volt, és sajnos javarészt tiltott mind a mai napig.

énekes

orgona

Benke Ferenc kántor (Külsőrekecsin – Moldva)

Ar - ra a nép, jó ba - rá - tim, ró - lunk em - lé - kez - ze - tek

mind-nyá - jan, jó a - ka - ró - im el ne fe - led - kez - ze - tek.

Ké - rünk Krisz - tus mi [... ..] egy szép - sé - ges fej - fá - ért,

Ej néz - ze - tek gyöt - rel - mün - ket, se - git - se - tek ben-nün - köt.

9. kotta

Végül kanyarodjunk vissza kiindulásunkhoz: a fentieket érdemes összevetni a népdalok megharmonizálásával Bartók és Kodály életművében. A legfontosabb különbség, hogy a zeneszerzők által komponált kísérek szólamok szerint mindig strukturáltak, hol egyszerűbb, hol bonyolultabb módon. A harmóniak használatánál módjával, inkább csak a kiemelés, a hangsúlyozás, a fokozás céljából énekek funkcionális záratokkal, általában azonban a modális jelleget erősítik, és a dallamból veszik az akkordok hangjait. Egyetlen emblemikus példa elegendő annak be-

mutatására, hogy a népdalok kísérete a zeneszerzői műhelyben mennyire összetett, bonyolult harmóniai folyamatokkal segíti a tulajdonképpeni autonóm zenei alkotás létrejöttét. Főleg akkor, ha a népzeneből kölcsönvett dallam eredeti formájában, változtatás nélkül hangzik el.

Bartók *Hét darab a Mikrokosmosból* 127 számú darabjának részletét²⁷ mutatja a 10. kotta. Az első zongorán változtatás nélkül hangzik fel az új stílusú, pentaton (h-d-e-fisz-a) népi dallam.²⁸ Bartók a második zongorában, a 15–21. ütemekben a pentatónia alaphangját (h') a kísérő harmóniakban (két kivétellel) felső orgonapontként helyezi el. Ez alatt, a dallam hangnemét képviselő pedálhang alatt Bartók nagyon erős kötést hoz létre a harmóniak között a basszus szólamban a lefelé lépő kvintek segítségével a 18. ütem második felétől a 21. ütem végéig: A-D-G-C-F-Aisz (B). A basszus szólam felett kezdetben dominánsseptim- és nónakkordok hangzanak (18–19. ütem), majd később, a menet feszültségét fokozandó, kétszer

10. kotta. Bartók: *Hét darab a Mikrokosmosból*, két zongorára, No. 127 (a 15–22. ütemek kivonata)

is bővített szextes akkordokat találunk: C-E-Fisz-Aisz és F-A-H-Disz (20–21. ütem), amelyek azonban enharmonikusan mint leszállított kvintű (ún. nápolyi) domináns szeptimnek is értelmezhetők: C-E-Gesz-B, és F-A-Cesz-Esz. Bartók zseniális módját választotta az akkordok kettősségének, ambivalens voltának ki-

27 Lampert: i. m., 167. (313. sz.)

28 *Énbelülem de jó csillag lett volna* szövegkezdettel Berzencén (Somogy megye) gyűjtötte Seemayer Vilmos 1933-ban. Bartók-rend: B 831a–b, Bereczky-rendben: 3633-75 számú típus. Közölve: Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa I–IV*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013, II. kötet 1567. (614C típus)

fejezésére: egyidejűleg megkomponálta az akkordok mindkét lehetséges oldását. A dominánsszeptimét a basszusban halljuk (F és A# [B]), a bővített szextes akkordét pedig a dallamban (piano primo: H és E). A folyamatot utolsó elemként domináns nónakkord zárja: Aisz-Ciszisz-Gisz-H (B-D-Asz-Cesz), ami Disz-re (Esz) oldódna, de ehelyett a második zongora szólamában szünet jön a 22. ütemben. Ez alatt azonban az első zongora folytatja a dallamot a'' hangon, ami éppen poláris távolságra van az oldás hangjától (Disz). Bartók tehát folytatta a poláris távolságú oldások logikáját.

Ellentétben az ilyenfajta harmóniai, texturális összetettséggel a magyar népzenei gyakorlatban a zenei gondolkodásban nincs tényleges többszólamúság, a harmóniák viszonylag egyszerű eljárásban jönnek létre úgy, hogy tulajdonképpen mindenki a dallamot kívánja megszólaltatni. A harmóniák viszonylag egyszerű zenei folyamat eredményeként születnek meg, és a régies harmonizálási stílusban a dallam a kíséretet játszó minden egyes hangszeres szólamában jól kivehető, nyomon követhető. A harmóniáknak zeneileg nincs önálló szerepük, nem külön entitások, csak a hangzás dúsítását szolgálják, hogy a dallam minél erőteljesebben szóljon. Ez a törekvés tulajdonképpen még a népzenei gyakorlatban újabb fejleménynek és fejlettebb technikának számító funkcionális harmonizálásnál is megfigyelhető, ahol a dallamilag érzékeny vezetőhangot igyekszik minden játékos megszólaltatni.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

FROM FOLK HARMONY TO HARMONIZING FOLKSONGS

According to the data and sources Bartók did not consider the use of harmony essential for the style of this musical culture based on the peasant music first of all of the Hungarians, Romanians, and Slovaks. We must not forget that he became familiar with folk music mostly through unison singing. And due to the small amount of data [concerning harmonization in folk music] as compared to the totality of the collected material, he simply did not have the chance to assess the gravity of the issue. It was only much later that issues of folk harmonization were subjected to a comprehensive examination. Some practices of the harmonization notated in historical sources of the 17th–18th centuries are similar to that in folk music. All of them should be compared with the harmonization in the folk song arrangements of Bartók and Kodály. The main difference is that the accompaniment created by these composers is always structured according to the individual voices in either simple or more complex ways. In contrast to this kind of complexity, the folk music practice uses an accompaniment where the harmonization tends and likes to follow the melody. The harmonies come into being as a result of a relatively simple procedure and actually the melody appears in every part of the accompaniment. This phenomenon is similar to the functional-like harmonizing found in the folk music practice, where each member of the instrumental ensemble seeks to play the sensitive leading notes of the melody.

Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Liszt University of Music as a musicologist in 1995, and obtained his PhD degree in 2004. His special field of research is the 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research into the same subject. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. In 2005 he was appointed the head of the Folk Music Archives of the institute. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt University of Music in Budapest, where since 2007 he has been the head of the new Folk Music Department.

Papp Ágnes

RETROSPEKTÍV LITURGIKUS-ZENEI FORRÁSUNK ÚJ MEGVILÁGÍTÁSBAN: A 17. SZÁZADI MEDVEDICS-RITUÁLE*

„Egészen a 18. század második feléig tart még – bár egyre ritkulva – azoknak a forrásoknak sora, melyek jellemzően középkori anyagot őriznek, vagy legalább nyomokban kimutatható bennük a középkori zenei örökség. E művek forrásértéke a középkori zenetörténet szempontjából nem lebecsülendő: tartalmuk néhány esetben teljességgel hiánypótló [...] – olvassuk a *Magyarország zenetörténete* I. kötetében Szendrei Janka tollából a 16–17. századi retrospektív források bemutatásaképpen.¹ Az ezt a hagyományt tartósan tovább őrző egyik legfontosabb forráscsoportnak a zágrábi székesegyház karkönyveit tekintjük. Az Esztergomtól távol eső egyházi központ – élve a Szentszék nyújtotta lehetőséggel – megtartotta saját középkori liturgiáját, vagyis életben tartotta az esztergomi úzus egy változatát azután is, hogy a Pázmány Péter esztergomi érsek elnöklete alatt ülésező 1630-as és 1633-as tartományi zsinatok végül is a magyar liturgikus hagyománnyal szemben a római változatot tették hivatalossá. A zágrábi székesegyház újkori szerkönyvein kívül és Thuz Osvát püspök nevéhez fűződő, 15. század végi reprezentatív kódexei után magának a püspökségnek – egyébként számottevő – területéről alig rendelkezünk értékelhető hangjegyes, liturgikus forrással.²

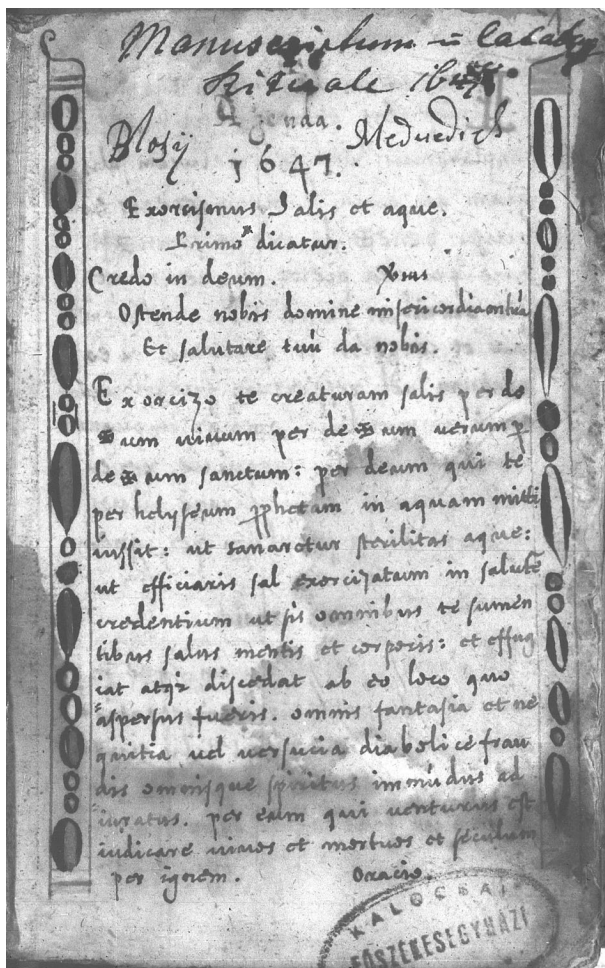
Így kivételes és többszörös jelentőségű az úgynevezett Medvedics-rituále,³ miközben – le kell szögezni – minden más szempontból periferikus. A kielégítő kö-

* Készült az OTKA NK 104426. sz. kutatási programjának támogatásával. Előadás formájában elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „A forráskutatás jelene és jövője a magyar zenetudományban” tematikájú X. tudományos konferenciáján 2013. október 5-én. Bővebb változata német nyelven megjelenés előtt áll a Szlovén Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete (ZRC-SAZU) által kiadott *De musica disserenda* folyóirat következő, Jurij Snojnt köszöntő évfolyamában.

1 Szendrei Janka: „Hangjegyes források”. In: *Magyarország zenetörténete*, I. Szerk. Rajeczky Benjamin, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 243.

2 Vö. uott., 232–233., 243.; uő.: „Latin nyelvű gregorián ének”. In: *Magyarország zenetörténete*, II. Szerk. Bárdos Kornél, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 157–158. „A zsinati határozatokat ld. Carolus Péterffy (ed.): *Sacra concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in regno Hungariae celebrata [...]*, I–II. Posonii: Typis Royer, 1741–1742, 313–316., 319–323. – A zágrábi székesegyház hagyományőrzéséről újabban: Csomó Orsolya: „Protestáló tradicionalisták – a zágrábi történet”. *Magyar Egyházzene*, XVIII. (2010/2011), 247–254.

3 Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez/, C 122 (72.), 49.



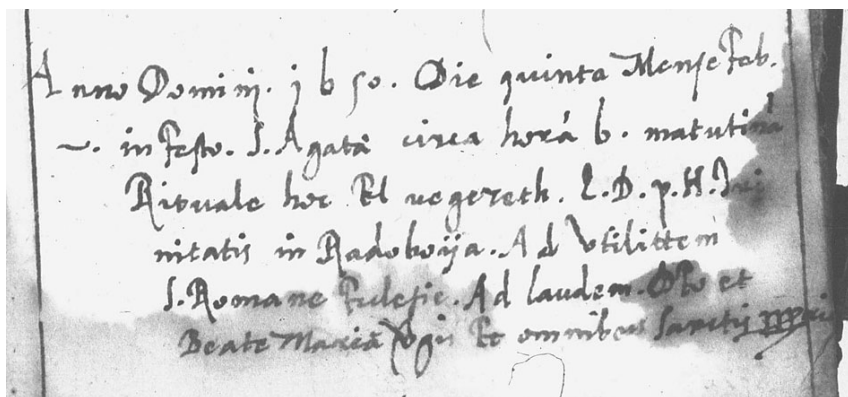
1. kép. Medvedics-rituále, címololdal (f. 1r)

zépkori forrásanyag tekintetében fehér foltnak számító zágrábi egyházmegye ama tájegysége, ahol kéziratunk keletkezett, szó szerint határsávjához tartozott a három részre szakadt Magyarországnak. A kéziratot abban az időben írták – a 17. század közepén –, amikor a liturgikus-énekes gyakorlat évszázados folytonossága megszakadt, amikor a nyomtatás előretörésével a mértékadó liturgikus könyvek kézbe vehetőkké váltak, és a kéziratosság visszaszorulni látszott a „magánszférába”. Az előbbiekkal összefüggésben pedig immár az énekeskönyvtípus sem lehetett átfogó, reprezentatív (gondolunk itt az officium és a mise „klasszikus” könyveire), hanem inkább a szükségleteknek és a kor szellemének megfelelően a liturgikus alkalmakat válogatva közlő, a műfajt tekintve vegyes tartalmú, a szertartások leírását *ad hoc* jelleggel zenei példákkal vegyítő „használati” munkává vált.

A „Rituale” címfeliratot (1. kép) mint a tartalomnak leginkább megfelelő műfajmegjelölést az utókor adta a Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtárban őrzött bőr-

kötéses papírkéziratnak.⁴ Az egykorú címet: „Agenda”, datálást: 1647 és a possorbejegyzést: „Blasii Medvedich” ugyanaz a kéz vezette rá a kézirat első lapjára, mint amely az egész gyűjteményt leírta. A datálások a könyvben lényegében időrendben haladnak előre 1647 elejétől 1650 februárjáig,⁵ a rituále másolása tehát valószínűleg kis megszakításokkal folyamatosan történt.

Az évszámok mellett két alkalommal (f. 214v, 368r) feltűnő helységnév a kézirat keletkezési helyeként Radobojt adja meg („Radoboija”) (2. kép). A település a Dráva és Száva közére eső Zagorje-vidék központjától, Krapinától nem messze fekszik, a középkori Szlavónia észak-nyugati részén, az egykori zagorjei főesperesség területén. Radoboj Szentháromság tiszteletére szentelt egyházát 1334-ben említették először.⁶ Az 1600-as években a hódoltsági terület közvetlen közelébe eső horvát-szlavón végvidékhez tartozott ugyan,⁷ de katolikus egyházi intézményei nem szenvedtek helyrehozhatatlan károkat.⁸



2. kép. Medvedics-rituále, a kézirat kolofonja (f. 368r)

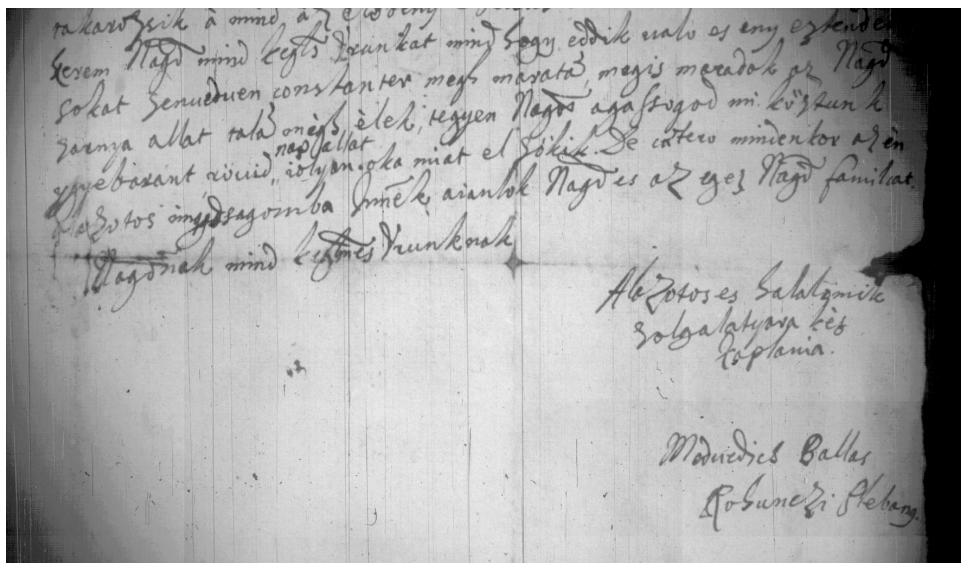
4 Ms. 302 (olim: 215) jelzet alatt. Vö. Boros István: *A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár kéziratkatalógusa. 1850 előtti kéziratok*. Budapest: OSZK, 1989 /Magyarországi egyházi könyvtárak kéziratkatalógusai, 7./, Nr. 292. (S. 67.)

5 A datálással ellátott főlíók: 1r, 15r, 45v, 57v, 85r, 131v, 152r, 178r, 214v, 239r, 280r, 337r, 368r. A legkorábbi pontos dátum „28. Februarij. Anno 1647.” (57v), a legkésőbbi „Anno Domini 1650. Die quinta Mense Feb.” (368r).

6 Ortvy Tivadar: *Magyarország egyházi földleírása a XIV. század elején a pápai tizedjegyzékek alapján feltüntetve*, I. Budapest, 1891–1892, I/2., 748.; Mező András: *Patrociniumok a középkori Magyarországon*. Budapest: METEM, 2003 /METEM Könyvek, 40./, 489. – A Rituáléban: „[P]arochia] Ss. Trinitatis in Radoboija”.

7 Bak Borbála: *Magyarország történeti topográfiája*. Budapest: MTA Történettudományi Intézet, 1997 /História Könyvtár, Monográfiák, 9/I. /, 63–64.

8 Az évszázad folyamán többször is vizitálták őket; Radoboj plébániájáról szó esik az 1639., 1664–66., 1672., 1676. évi egyházlátogatási jegyzőkönyvekben. Lásd Metod Hrg–Josip Kolanović: *Kanonske vizitacije Zagrebačke (nad)biskupije. 1615–1913, Pregled*. Zagreb: Hrvatski Državni Arhiv, 1989 /Les Archives de Croatie de Recherche d'Archives, 1./, 22., 26–27., 69–70., 86–87. – A hódoltsági terület egyházi életének 16–17. századi sajtósági helyzetét az újabb szakirodalom részletesen feldolgozta. Vö. Molnár Antal: *Katolikus missziók a hódolt Magyarországon, I.: 1572–1647*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002 (Humanizmus és reformáció, 26.).



3. kép. Medvedics Balázs „Rohonczy Plebanus” levele Batthyány Ádámhoz – részlet

A Medvedics-rituále korábban azonosítatlan tulajdonosáról nemrégiben sikerült hitelt érdemlő információkhoz jutnunk a kézirat keletkezése előtti és utáni évekből. Ez a felfedezés indított arra, hogy a kézirat sokrétű tartalmát alapos vizsgálat tárgyává tegyük, és mint a magyar középkori liturgia és gregoriánnum utóéletének szerény tanúját, a megfelelő kontextusban értékeljük.

A kézirat nevében szereplő Medvedics papi személy volt (3. kép). Neve, tiszt-sége, sőt jól azonosítható kézírása felbukkan a Batthyány család levéltárában két Batthyány Ádám grófnak címzett magyar nyelvű levélben 1654-ből, illetve év nélkül.⁹ Eszerint az 1654 őszén Krapinán tartózkodó Medvedics Balázs¹⁰ legalább 10 évvel azelőtt plébánosként szolgált Rohoncon (Nyugat-Magyarország, ma Rechnitz, Burgenland, Ausztria). Az 1640-es évek első felében pestisjárványt is átélt a Batthyány-birtokon,¹¹ és miután már a német plébánost is helyet-

9 Magyar Országos Levéltár, Batthyány családi levéltár, Missiles, P 1314, Nr. 30743–30744. – Lásd továbbá: Pinkafő mezőváros levele Medvedics Balázs Vas vármegyei espereshez (1651. október 2.), melléklet egy Batthyány Ádámnak címzett levélhez (1656. május 26. előtt), uott, Nr. 37373. Az utóbbi adatot Koltai Andrásnak (Piarista Rend Magyar Tartománya Központi Levéltára) köszönöm.

10 „Datum in oppidum Crapina 5. septembris 1654”

11 „...azt fogata[m], hogy uiissa (a mind Farabelyek is kiuanak) az Nag[yság]od kegyes szarnya alla térének: es ha teryek egyszer uiissa (naha pestiskor, es annak utana 9. egesz esztendeik az Luteristaktul sok kergetest, es az Buchi Predikatorul sok hamis ream ualo supplikalast szemuettem ...” (Medvedics datált leveléből). – A járvány pontos évét nem sikerült megállapítani, pedig ismeretesek a Batthyány-levéltár e tárgyú iratai (datálva csak 1655-ből). Lásd Zimányi Vera: „Die Beschreibung und Heilung der Pest im Spiegel von Anordnungen auf den Batthyány-Gütern um die Mitte des 17. Jahrhunderts”. Festschrift für Harald Prickler zum 60. Geburtstag, Beiträge zur Landeskunde des burgenländisch-westungarischen Raumes, Eisenstadt: Burgenländisches Landesarchiv, 1994 /Burgenländische Forschungen, Sonderheft XIII./, 314–316.

tesítette,¹² a gróf személyes hívására ismételten készült korábbi tisztét betölteni Rohoncon, ahol Batthyány Ádám udvarának főrezidenciája állt.¹³ Az Agenda szkriptora a radoboji és krapinai keltezéseken kívül a kézirat kolofonja után (f. 370r–v) bejegyzett, a könyv anyagához szorosan nem kapcsolódó, Szent Miklósról szóló kommemorációval (himnusz, verzikulus, Magnificat-antifóna és oráció) is hitelesítette magát: Krapina templomának patrónusa ugyanis Szent Miklós volt.¹⁴

A levelekből és a liturgikus kéziratból kirajzolódó egyházi életpálya végső soron a 17. század Magyarországnak zilált egyházi viszonyaira világít rá. Még a királyi országrészben is állandó paphiánnyal küzdöttek, miközben Batthyány – újonnan a katolikus hitre térve – a saját udvarában és birtokán nem kevés személyes erőfeszítéssel próbált javítani a katolikus vallásgyakorlás elszigetelt helyzetén. Nagy gondot fordított a többnyelvűségre; igyekezett a plébániát német és horvát papokkal is ellátni.¹⁵ Medvedics nem véletlenül fogalmazhatott így levelében: „a mind Püspök Vra[m] ő Nag[yság]a paro[n]chold uala enneke[m] hogy minden haru[m] Natiot itt Rohonci Faraban az en lelki szolgálatom tartanak, meg is cselekedtem, a mind azokis tugiak mondani felőle.”¹⁶ Az is nyilvánvaló, hogy nem véletlenül esett Batthyány választása a zágrábi egyházmegye papjára.¹⁷ Medvedics latin nyelvű Rituáléjában, a korban egyáltalán nem szokatlan módon, rendre horvát és magyar nyelvű szövegek is olvashatók.¹⁸

A rituále (másképp: agenda, manuale) viszonylag fiatal műfaja mindazon papi teendőket volt hivatva összefoglalni, amelyek a misén és a zsolozsmán kívül estek; így a szentségek kiszolgáltatásának ordóit, azokat a szertartásokat és áldásokat, amelyek az emberi élet fordulópontjaihoz, lényeges eseményeihez és színtereihez kapcsolódtak.¹⁹ Az előbbiektől elüt a kézirat processzionále jellegű anyaga; ám emez, vagyis a rendhagyó ordók (itt a hamvazószerda – in die Cinerum és a Litaniae maiores)²⁰ közlése klasszikusan a rituále részét képezte.²¹ A körmenetek lejegyzése a hozzájuk tartozó antifóna- és responzóriumékekkel együtt történt

12 „Azerd iol tuggia Nag[yság]od, hogy en Nemet Farara [Pfarrei=plébánia] gondot uisseltem imar két esztendeik ...” (Medvedics datálatlan leveléből.)

13 Koltai András: *Batthyány Ádám. Egy magyar főúr és udvara a XVII. század közepén*. Győr: Győri Egyházmegyei Levéltár, 2012 /A Győri Egyházmegyei Levéltár Kiadványai, Források, feldolgozások, 14./, 202. skk.

14 Mező: *Patrociniumok*, 320.

15 Koltai: *Batthyány Ádám*, 422–423., 429.; Koltai András: „A Batthyányiak és Carlo della Torre szerződése a rohonci templom építésére”. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. (2008), 387–393.

16 Idézet Medvedics datálatlan leveléből. („paro[n]chold” = parancsolt; „Fara” = Pfarrei, plébánia.) – Ezúton köszönöm Király Péter zenetörténésznek (Kaiserslautern) a levelek kiolvasásában nyújtott szakértő segítségét.

17 Koltai: *A Batthyányiak és Carlo della Torre*, 17. lábjegyzete felsorolja az ismert horvát és német plébánosokat. Medvedics a horvát plébánosok között szerepel, és neve mellett tévesen 1653-as évszám áll.

18 F. 14v, 33r–35v, 173r, 237r–v, 314v–315v, 368r.

19 David Hiley: *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: University Press, 1993, 324.

20 A kéziratban kétszer is: f. 58r és 273r.

21 Miklós István Földváry (ed.): *Ordinarius Strigoniensis*. Budapest: Argumentum, 2009 /Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Series nova, Tom. XVII.; Monumenta Ritualia Hungarica, Tom. II. /, xlvii.

(2. táblázat a 390. oldalon); további zsolozsmarészek és miseénekek (3. táblázat a 391. oldalon) szerepelnek a kéziratban domináló húsvéti liturgikus időszakból és más előnyben részesített ünnepkörökből, mint Szűz Mária és az apostolok ünnepei, vagy ádvent. A temetési szertartás leírását a gyászmise énekei egészítik ki, különválva a megfelelő rituáleszakasztól.²² Az időszaki énekek válogatását kyriale-részletek teszik teljessé.²³ A rituále jellegű anyagon belül ismétlődéseket találni, vagyis a kompilátor időszakosan más-másképpen, és többféle forrás alapján dolgozott. Két alapvető réteg egymástól tartalmilag és formailag is igen jól különválasztható, mi több, forrásaira nézve rekonstruálható:

A/ A Rituale korábbi rétege

Exorcismus salis et aque	1r
Introductio femine post partum	4v
Introductio sponse nove	6v
Introductio mulieris mortue post partum	9r
Benedictio anulorum	11v
De Sacramento extreme unctionis	16v
(Exportatio funeris)	26r
Supra sponsum vel sponsam	28r
Exorcismus contra iminentem	35v
Ordo Baptismi	48r
(Baptismus circa fontem)	55v
Benedictio frugum sive segetum in festo	
B. Marci Ev.	58r
Contra tempestatem	70v
Benedictio trium munerum preciosiorum	
in festo trium regum	78r
Benedictio pomorum in festo b. Blasii	
Ep. Mart.	82v
Benedictio nove domus	85r
Benedictio nove are	87r
Benedictio novorum fructuum	87v
Benedictio animalium contra pestem	88r
Benedictio pabuli et ordei in die festo B.	
Steph. prothomartyris	88v
Benedictio vini in festo Beati Ioh. Ev.	89v
Benedictio panis in festo Res. Dni	92r
Benedictio vini	93r
Benedictio carniū agni	93v
Benedictio carnis avium	94r
Benedictio lardi, casei etc.	95r
Benedictio generalis	96r
De septem peccatis mortalibus et de peccatis operis	155r

B/ A Rituale Strigoniense másolata

Absolutio/Absolutionis forma	164v/
communis	171v
Ritus absolvendi Excommunicatum	
iam mortuum	174v
De modo absolvendi a suspensione	175r
De Sanctissimo Eucaristia	
Sacramento	176r
(De comunione) tempore Paschali	178r
De comunione infirmorum	179r
De Sacramento extremæ unctionis	183r
Ordo ministrandi sacramentum	
extreme unctionis	185r
De visitatione et cura infirmorum	189v
Modus juvandi morientes	200r
Ordo commendationis anime	201v
In expiratione	214v
De exequiis	216r
Exequiarum ordo	218r
Ordo sepeliendi parvulos	225v
De Sacramento matrimonii	230v
Ritus celebrandi Matrimonii	
Sacramentum	233v
Benedictio anulorum	234v
Benedictio nubentium	235r
De secundis nuptiis	237v
Ritus introducendi novam nuptam	239r
De benedictione mulieris post partum	240r
Benedictio candelarum	243r
Benedictio loci	243v
Alia benedictio domus nove	244r
Benedictio thalami	244v
Benedictio nove navis	244v
Benedictio communis super fruges et vineas	245r
Benedictio peregrinorum	245v
Benedictio peregrinorum post reditum	247r
Benedictiones esulentorum	
praesertim in Pascha/B. Agni paschalis	247v
Benedictio ovorum	248r
Benedictio panis	248v
Alia benedictio panis	248v
Benedictio novorum fructuum	249r

Benedictio ad quodcumque comestibile	249r
Benedictio olei simplicis	249v
Benedictio communis	250r
Benedictio vini in Festo S. Ioh. Ev.	250r
Benedictio trium munerum pretiosorum in Festo Ep. Dni	252v
Benedictio pomorum in Festo S. Blasii Ep.	253r
Benedictio nove uvæ in Festo Transfig. Dni	254r
Benedictio herbarum in Festo Assumpt. BMV	254v
Benedictiones ab Episcopis etc.	255r
Benedictio mapparum	256r
Benedictio corporalium	256v
Benedictio tabernaculi	257r
Benedictio nove crucis	257r
Benedictio imaginum	258r
Ritus benedicendi et imponendi primum lapidem	258v
Ritus benedicendi novam ecclesiam	262v
Ritus reconciliandi Ecclesiam violatam	266v
Ritus benedicendi novum coemeterium	268v
Ordo reconciliandi coemeterium violatum	270r
De processionibus/Purificatio BMV	271v
Ordo in Sacratissima Nocte Resurrectionis	271v
Ordo Servandus in Litaniarum Maiorum processione	273r
De iis que sacramentorum administratione etc.	284r
De sacramento baptismi rite	286v
Ordo baptismi adultorum	295r
Ordo supplendi omnia super baptizatum	308v
Ritus servandus cum Episcopus baptizat	310r
Benedictio fontis baptismi extra Sabbathum Paschae	311r
Benedictio fontis in casu necessitatis	313r

1. táblázat

22 Rituále rész: f. 26r és 218r; graduále rész: f. 123r.

23 Forrásunk leírását e szempontból lásd: Gábor Kiss (hrsg.): *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia*. Bd. VI.: *Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa, Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2009, 134.

A/ Benedictiones, Litaniae maiores, Rogationes, Suffragia

FÓLIÓ	INCIPIT	Műfaj ¹	Liturgikus megjelölés	CANTUS ID No. ²	MMMA V, No.
3v	Asperges me	A	Ad aquam benedictio	001494	–
15v	Ite in orbem	R	(Asc)	007028	–
59r	Verbum caro	R	Consecr. segetum	007840	–
62v	Ite in orbem	R	Consecr. segetum	007028	–
65r	Felix valde ³	R	Consecr. segetum	600873 (006725)	–
68v	Inter natos	R	Consecr. segetum	006979	–
144r	Exaudi nos Domine	A	In die Cinerum	002770	–
144v	Clementissime	A	Lit. Maiores	001831	–
145r	Ne reminiscaris	A	Pro pecc.	003861	4228
145v	Praevaluit David	A	Pro rege	004368	8214
146r	Contere Domine	A	Pro Eccl.	–	–
146v	Regina caeli	A	BMV TP	004597	1421
147r	Corpora sanctorum	A	De sanct.	001935	1067
147v	In splendoribus ⁴	A	De patrono	003211	7183
148r	Crucifixum Dominum	A	De mart.	–	–
148v	Domine Rex Deus	A	Pro pluvia	002376	–
149r	Conditor alme	A	Pro serenitate	–	1476
150r	Recordare Domine	A	Contra pestem	–	–
150v	Congregati sunt	A	Contra Turcas	–	–
151r	Da pacem Domine	A	Pro pace	002090	1325
151v	Spes nostra	A	Trin	004991	5093
151v	Jesus Nazarenus	A	Contra paganos	–	3113
273v	Exaudi nos Domine	A	Pasc	002770	–
274v	Litanie		Pasc	–	–

B/ Énekek a zsoltosmából

FÓLIÓ	INCIPIT	Műfaj	Liturgikus megjelölés	CANTUS ID No.	
46r	Veni dulcis consolator	Cantio	De Spir. Scto	–	AH 1, 141
46v	Vita sanctorum	H	(Oct. Pasc)	008412	MHMA No. 87
47r	O Pater sancte	H	Trin	008361	MHMA No. 81
130v	Domine suscipe me	A	Joh. ap.	002391	MMMA V, No. 4243
140r	Hoc est preceptum	R	Comm. Ap.	006844	–
141r	Dum transisset sabbatum	R	Pasc	006565	–
141v	Ego sum vitis vera	R	Phil. Et Jac., Georg.	006635	–

¹ A = antifona; R = responzórius; H = himnusz² A világhálón elérhető adatbázis: <http://www.cantusdatabase.org/>³ Vagy: Felix namque (szövegvariáns).⁴ Vagy: In coelestibus (szövegvariáns).

FÓLIÓ	INCIPIT	MŰFAJ	LIT. MEGJELÖLÉS
28r	Dominus Israel	Intr	Ad Nuptias
29r	Uxor tua	Grad	Ad Nuptias
29v	Lauda anima	All	Ad Nuptias
30r	In te speravi	Off	Ad Nuptias
30v	Aeterne Deus	Praef.	Ad Nuptias
32r	Ecce sic benedicetur	Comm	Ad Nuptias
97r	Protexisti me Deus	Intr	Comm. Sanct. TP
97v	Georgius Christi miles	All	Georg. m.
97v	Ego sum vitis	All	Marc. ev.
98r	Exclamaverunt	Intr	Phil. et Jac.
99r	Tanto tempore	All	Phil. et Jac.
99r	Nos autem	Intr	Inv. S. Crucis
99r	Dulce lignum	All	Inv. S. Crucis
100r	Salve sancta parens	Intr	De BMV
100v	Kyrie – Gloria cum tropis		De BMV
103v	Angelus Domini – Respondens autem	All	In Oct. Pasc
104v	O consolatrix pauperum	All	(Ass. BMV)
105r	Recordare virgo	Off	(Ass. BMV)
105v	Ab hac familia	Tropus	(Ass. BMV)
106v	Sanctus – Agnus		(De BMV)
108r	Regina mundi	Comm	(Ass. BMV)
108v	Kyrie – Gloria		Temp. Adv
110v	Rorate	Intr	Temp. Adv
111v	Vultum tuum	Intr	(De BMV)
112r	Post partum virgo	All	(De BMV)
112v	Grates nunc omnes	Sequ	(Nat)
113r	Angelus Domini – Respondens autem	All	Temp. Pasc
114r	Ave benedicta Maria	All	De BMV TP
114r	O Maria celi via	Tropus	De BMV TP
115r	Virgini Marie laudes ... O beata	Sequ	De BMV TP
116v	Sanctus cum tropis – Agnus		Comm. BMV
119v	Sanctus cum tropis – Agnus		Temp. Adv
122r	Subveni mater pia	All	(De BMV TP)
122v	Requiem	Intr	Pro defunctis
123r	Kyrie		Pro defunctis
123r	Requiem	Grad	Pro defunctis
124r	Dies irae	Sequ	Pro defunctis
127v	Domine Jesu	Off	Pro defunctis
129v	Sanctus – Agnus		Pro defunctis
130v	Lux eterna	Comm	Pro defunctis
142v	Et hunc die in precursoris	Praefatio	Ioh. Bapt.
280r	Victimae paschali	Sequ	Dom. Res.
281r	De ventre matris	Intr	Ioh. Bapt.
281v	Inter natos mulierum	All	Ioh. Bapt.
282r	Terribilis est locus	Intr	Dedic. Eccl.
282v	Fundata est domus	All	Dedic. Eccl.
283r	Domus mea	Comm	Dedic. Eccl.
284r	Mihi autem	Intr	De Ap.
314r	Kyrie. Fons bonitatis		De Spir. Scto

A középkori magyar rituálehagyományt híven és teljességében foglalták össze, tartották életben az 1490-es évektől a tridenti zsinat idejéig megjelent nyomtatott redakciók (vö. *Obsequiale seu baptismale secundum chorum alme ecclesie Strigoniensis*, 1501),²⁴ melyeknek felújított utolsó darabja az Oláh Miklós-féle *Ordo et ritus sanctae metropolitanae Ecclesiae Strigoniensis [...]* című 1560-as nyomtatvány volt.²⁵ A magyar szokásrend mellett még ezeknél is állhatatosabb kitartást tükrözött a rituále Telegdi püspök-féle átdolgozása (*Agendarius*, 1583).²⁶ Miután a tridenti zsinat határozatainak beteljesítésekként megjelent normatív liturgikus könyvek közül utoljára, 1614-ben a *Rituale Romanum* is napvilágot látott – amelynek használatát V. Pál pápa egyáltalán nem tette kötelezővé –, több mint időszerű volt Pázmány Péter esztergomi érsek erőfeszítése: a *Rituale Strigoniense* megszerkesztése és megjelentetése 1625-ben.²⁷ Ez a könyv biztosította évszázadokra – igaz, kompromisszumokkal – a középkori magyar rítus folytonosságát. A Pázmány-rituále ugyanis az esztergomi hagyomány lényeges elemeit dolgozta egybe a *Rituale Romanum* adta szerkezeti keretekkel, bevezető szövegekkel és rubrikákkal. Az 1629-es egyházmegyei zsinat a *Rituale Strigoniense* használatát kötelezően előírta valamennyi plébániája számára úgy, hogy azt az érsek ajándékaként mindenhová megküldték.²⁸

Medvedics Balázs kéziratának második, terjedelmesebb része az 1625-ös *Rituale Strigoniense* beosztását és szövegezését követi (1. táblázat, 2–3. oszlop).²⁹ A penitencia szentségének kiszolgáltatásánál („Absolutio”) kezdte a szisztematikus másolást (f. 164v), és amikor a gyűjtemény végére ért, pótolta a még hiányzó első szakaszt (f. 284r), amely általános bevezetőt tartalmaz a szentségek kiszolgáltatásáról („De iis que sacramentorum administratione [...])”,³⁰ és a keresztelési szertartásokkal („De sacramento baptismi rite”) foglalkozik. A kéziratot már a nyomtatványban is szervesen a rituáléhoz illesztett, a szertartásokat szabályozó határozatok zárják (f. 316r–337r) az 1611-es, Forgách érsek-féle korszakos jelentőségű tartományi zsinat anyagából,³¹ hiánytalan, az összes aláíró felsorakoztató másolatban. A mintapéldányt meglehetősen pontosan követte a szkriptor, így értelem-szerűen bekerült rituáléjába a *Rituale Strigoniense* mindazon saját tematikája, amely az esztergomi rítusnak a rómainál élesen elütő arculatot kölcsönözött. Az ünnep-

24 Szabó Károly–Hellebrandt Árpád: *Régi magyar könyvtár*, III. Budapest: MTA Könyvkiadó Hivatala, 1896, Nr. 101. Vö. Borsa Gedeon: „Az Obsequiale Strigoniense 1526 előtt készült nyomtatott kiadásai”. *Magyar Könyvszemle*, 78. (1962), 210–217.; Földváry (ed.): *Ordinarius Strigoniensis*, xlvii.

25 Szabó–Hellebrandt: *Régi magyar könyvtár*, III., Nr. 474.

26 *Agendarius. Liber continens ritus et caeremonias [...]* – Régi magyarországi nyomtatványok, *Res litteraria Hungariae vetus operum impressorum*, Tomus I.: 1473–1600. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, Nr. 528.

27 *Rituale Strigoniense, seu formula agendorum [...]* – Régi magyarországi nyomtatványok, *Res litteraria Hungariae vetus operum impressorum*, Tomus II.: 1601–1635. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, Nr. 1346.

28 Vö. Péterffy: *Sacra concilia*, 257.

29 Az összehasonlítás alapja a vonatkozó szakirodalomban közölt részletes tartalomjegyzék volt. Andrej Krivda: *Il Rituale Strigoniense (1625) e le sue due fonti: Ordo et Ritus (1560) e Agendarius (1583)*. Roma: Lozzi, 2012, 50–58., 61–74. A világhálón: http://books.google.hu/books?id=qJGFDGXvObwC&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (2013. február 21.).

30 A *Rituale Strigoniense* címszövege szerint: „De servandis in Sacramentorum administratione” (1.)

31 *Decreta Synodi Provincialis, Tyrnaviae habitae, Anno 1611*. Cf. Péterffy: *Sacra concilia*, 203–217.

napokhoz kötött szentelmények (*Benedictio vini in Festo S. Iohannis Evangelistae* etc.; f. 250r-tól kezdődően) – ahol maguknak a festumoknak a kijelölése szignifikáns³² –, vagy a *Litania Maior* búzaszentelési ordójának megtartásával (f. 273r)³³ hazai liturgikus örökséget látszik őrizni. A liturgikus év különleges napjainak processziói és ordói – *Purificatio BMV* (február 2.), *Virágvasárnap* (*Dominica in Ramis Palmarum*), *Húsvét hajnala* – a kéziratban éppúgy rubrikázva és a misszáléhoz utasítva jelennek meg (f. 271v), mint a nyomtatott Rituáléban.

Az anyanyelvhasználatot illetően azonban Medvedics nem mintázta a Pázmány-rituálét. A keresztelés rítusában nem olvashatunk nála magyar szöveget, a penitentia szentségének kiszolgáltatásánál, az exkommunikált visszafogadásakor viszont igen, mégpedig annak az eskünek a mását, amelyet a középkori magyar *consuetudo* szerint a házasságkötéskor mondatnak rituáléink³⁴ – a mi forrásunkban a használat helyéből következően magyarul és horvátul.³⁵

Medvedics kéziratának a Pázmány könyvének tartalomjegyzékével párhuzamba nem állítható első fele nyilvánvalóan a 17. századnál régebbi magyarországi rituálékon alapszik (1. táblázat, 1. oszlop). A vasárnapi szenteltvízhintés (*Asperges*) szertartása a régi *Obsequiálék*ban és az *Ordo et ritus*ban szerepelt hasonlóképpen a könyv élén és ugyanazon – „*Exorcismus salis et aque*” – cím alatt.³⁶ Kétségbevonhatatlan bizonyos további fejezetek (új asszony bevezetése az egyházba, f. 4v, 6v) megfelelése a több mint száz éves rituálékkal,³⁷ köztük az 1511-es nyomtatott zágrábi misszáléban közölt rituálerészekkel.³⁸ A régi esztergomi és zágrábi ordók rubrikája volt a nászmise megfelelőjeként a Szentháromságról vehető mise.³⁹ Medvedics a rubrika után a nászmisét teljes egészében, kottákkal együtt úgy írta ki rituáléjába (f. 28r), ahogyan az egyházmegyéje nyomtatott misszáléjában is következett. Az ünnepnap szentelmények fent említett magyarországi sorozatát a nyomtatott zágrábi misszálé is tartalmazza: innen a kéziratban adódó önisméltés. A Szent István protomártír napján történő abrakmegáldás („*Benedictio pabuli et ordeí*”, f. 88v) később nyilvánvalóan kiveszett hazai rítusa és az esztergomi ordókban másképpen vagy egyáltalán nem szereplő cselekmények esetében (új ház, f. 85r; új oltár megáldása, f. 87r; állatmegáldás pestis ellen, f. 88r) a másoló forrása a zágrábi misszálé lehetett.⁴⁰ Néhol más forrásokkal is számolnunk kell (az utolsó kenet kiszolgáltatása, f. 16v; halott melletti teendők, f. 26r), bár megalapo-

32 Lásd *Rituale Strigoniense*, 180–187.; *Agendarius*, 167–175., 190–192.; *Ordo et ritus*, f. 45v („*Benedictio vini seu amoris sancti Joannis/tertio die post Domini nativitatem*”), f. 76r („*In assumptione BM viri Benedictio herbarum*”).

33 Lásd *Rituale Strigoniense*, 214–227.; *Agendarius*, 176–198.; *Ordo et Ritus*, f. 39v.

34 *Rituale Strigoniense*, 147–148.; *Agendarius*, 69–70.

35 Házasságkötési eskü („*Juramentum*”) horvátul: f. 14v; házasságkötési eskü magyarul: f. 237r–v; feloldozási imák, eskük magyarul: f. 173r.

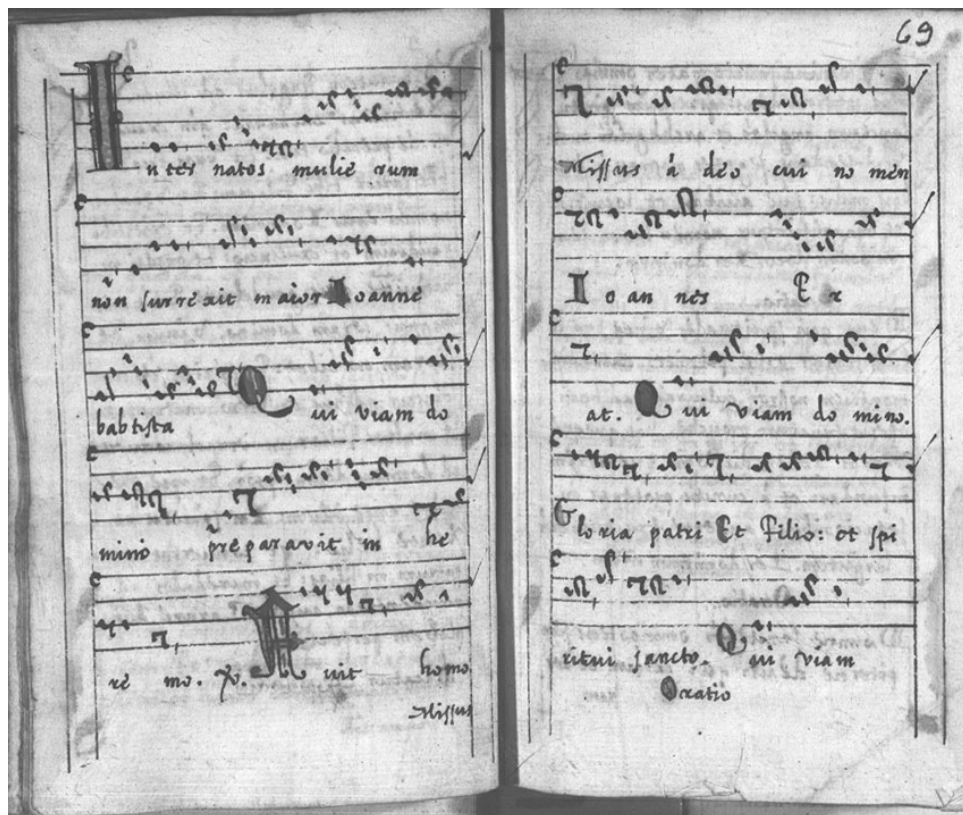
36 *Obsequiale seu baptismale* (1508), f. 2r; *Ordo et ritus*, f. 1v.

37 *Obsequiale seu baptismale* (1508), f. 5v, 11v; *Ordo et ritus*, f. 5r, 12r.

38 *Missale Zagabiense*. Szabó–Hellebrandt: *Régi magyar könyvtár*, III., Nr.176.

39 *Obsequiale seu baptismale* (1508), f. 5v–6r; *Ordo et ritus*, f. 5v; *Missale Zagabiense*, f. 246v.

40 *Missale Zagabiense*, f. 255v–256r.



4a-b kép. A Szent Márk-napi határmegáldó rítus 4. responzóriuma (*Inter natos mulierum*)

a) a Medvedics-rituáléban, f. 68v–69r; b) az 1511-es nyomtatott Zágrábi Misszáléban, f. 252r (a túloldalon)

zatlan lenne kétségbe vonnunk, hogy saját, örökölt hagyománya szerint járt el az egyelőre azonosítatlan, egyedi („*Exorcismus contra iminentem*”, 35v) vagy csupán eltérő terminológiát használó részletekben is. Általánosságban elmondható, hogy a Medvedics-Agenda ordói néhol egyéni és életszerű vonásokkal rendelkeznek valamely kodifikált szöveghez képest.

A Medvedics-kézirat processzionále szakaszának (2. táblázat) túlnyomó részét a tavaszi időszak nagy körmenetének énekei teszik ki, a *Litania maior* és a Szent Márk-napi határmegáldás szokásának tételei. A négy evangéliumi szakasz olvasásával és négy responzóriummal a négy égtáj felé forduló búzaszentelési rítust szokásosan az antifonáléból vett énekekkel látták el; a minden valószínűség szerint korábbi magyar hagyományt őrző processziót⁴¹ kottával együtt középkor utáni könyvek rögzítették, így az 1511-es nyomtatott zágrábi misszálé, majd a 17. században a pálosok procesz-

41 Földváry Miklós István: „A *Litania maior* és a Szent Márk-napi búzaszentelés szokása”. *Magyar Egyházzene*, XVII. (2009/2010), 343–360.

szionáléja.⁴² A responzóriumok lejegyzésében Medvedics hangról hangra egyházmegyéje misszáléját követte (4a–b kép). A suffragium-antifónák esetében sokkal nehezebb megállapítanunk, miféle normatív mintapéldány állhatott előtte. Az antifónasorozat ugyan a 17. századi pálos kéziratokban⁴³ és a század végi zágrábi kézirat processzionálékban⁴⁴ is tanulmányozható, azokhoz képest azonban a Medvedicsé jelentős eltéréseket mutat. A szilárdnak látszó alaprepertoárt alkalmi bővítmények (*Regina caeli*, *Corpora sanctorum*) és alkalmi szerzemények (*Congregati sunt*) egészítették ki. A Dobszay László által elvégzett dallam-összehasonlítás a középkori zágrábi hagyománnyal való teljes megegyezést mutatott ki; igaz, ez kényszerűen az incipitekre korlátozódott, mert csak egy Intonarium kottás anyagát lehetett hozzá felhasználni.⁴⁵ Mivel a középkorban e

függelékes liturgikus repertoár nem igen kapott helyet sem az antifonálékban, sem a miseforrásokban, és benne több újabb alkotás is föllelhető, visszamenőleg nem rendelkezünk elegendően széles körből elemzésre alkalmas kottás adattal.⁴⁶ A 17. századi kancionále- és processzionálejellegű kéziratokban viszont egy csapásra szokássá vált a szuffragium-antifónák rögzítése.⁴⁷

42 *Missale Zagrabiense*, f. 250v–252r; *Processionale Paulinorum de Újhely* (1644). H-BN Oct. Lat. 794, f. 62v–65v. A szertartás leírása az 1697-es zágrábi kézirat processzionálékban is olvasható: HR-Zaa, VII-104, II/ f. 18v. Vö. Csomó Orsolya: *A zágrábi székesegyház XVII–XVIII. századi processzionáléi* (DLA dolgozat) Budapest: LFZE, 2001, 284–285.

43 *Processionale Paulinorum de Újhely*, f. 56r–62r; *Cantuale Paulinorum de Częstochowa* (saec. 16), Biblioteka Jasnogórska, I-215, 8–14. (kurzív függelék).

44 *Processionale Zagrabiense* VII-104, I/f. 39r–42r; *Processionale Zagrabiense* (1698), HR-Zda, Metropolitanska Knjižnica, MR 108, f. 34r–37r.

45 Dobszay László: *Corpus antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2003, 374. – *Intonarium Zagrabiense*, saec. 15/ex, HR-Zda, Metropolitanska Knjižnica, MR 10.

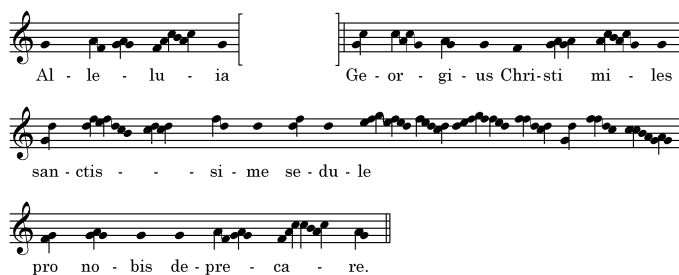
46 Az esztergomi rítus antifónarepertoárját közreadó *MMMA V*-ben sem szerepel mindegyik említett suffragium-antifóna, vö. 2. táblázatunkkal. Lásd László Dobszay–Janka Szendrei (Hrsg.): *Monumenta Monodia Medii Aevi*, Bd. V/1–3.: *Antiphonen*, Kassel etc.: Bärenreiter, 1999.

47 A fent említett pálos kéziratokon kívül itt említendő még: Cserei János énekeskönyve (1634–51). H-BN Oct. Hung. 1609, f. 93r–103r. Vö. Stoll Béla: *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája* (1542–1840). Budapest: Balassi Kiadó, 2002, No. 55.

Arányaiban jelentősnek tűnik Medvedics rituále-énekeskönyvének graduále része (3. táblázat). Összességében azonban a mise énekeinek e válogatása csak kevés következtetést enged meg arra nézve, milyen hagyományt követett a szkriptor. A tavaszi Sanctoraléből Szent György, Szent Márk evangélista, Fülöp és Jakab apostolok és az Inventio Crucis ünnepnapjainak – a mintapéldányában feltehetően nemcsak rubrikával, hanem kottával is szereplő – introitusait és Allelujáit másolta le; Szent György saját Allelujával volt ellátva Zágrábban a 13. század óta (*Georgius Christi miles*).⁴⁸ Medvedics verziója egybecseng a nyilvánvalóan korábbi zágrábi graduále bejegyzésével:



5. kép. Alleluja Szent György ünnepére a Zágrábi Gradualében (14. század?), f. 18v

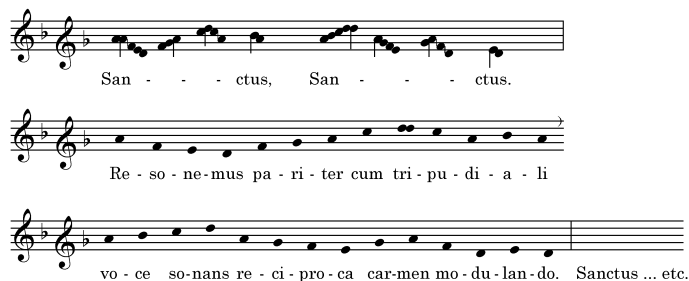


1. kotta. Medvedics-rituále, f. 97v-98r

Noha sok minden tisztázódott, bőven marad még megmagyaráznivaló: többek között a Húsvét oktávjában énekelt kétverzusos *Angelus Domini* – *Respondens autem alleluja* kétszeri lejegyzése (f. 103v, 113r)⁴⁹ vagy a *Resonemus* trópusallal kottázott

48 *Missale Notatum Zagrabiense* (saec. 13/in). A-GÜ, I/43, f. 201v. – *Graduale Zagrabiense* (saec. 14?). HR-Zaa, III. d. 182, f. 18v.

49 Az egyetlen elképzelhető magyarázattal a magában álló *Angelus Domini* alleluja-verzus rubrikái szolgálhatnak a nyomtatott *Missale Zagrabiense*-ben (1511): „In octava resurrectionis Domini et deinceps pro tempore paschali in missis beate Marie virginis primum ...” és „In missis benedicte virginis Marie ab octavis resurrectionis domini et deinceps usque dominicam proximam ante festum ascensionis



2. kotta. Medvedics-rituále, f. 119v

Sanctus hibásnak látszó – vagy talán egyedinek tartandó – transzpozíciója⁵⁰ (2. kotta). Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Medvedics pontosan ugyanabban az elrendezésben másolta Szűz Mária miséjének trópusos allelujáját (*Ave benedicta*⁵¹ – *O Maria caeli via*⁵²) és az azt követő szekvenciát (*Virgini Mariae laudes*),⁵³ mint ahogyan ezek a 16. század eleji nyomtatott zágrábi missáléban állnak⁵⁴ – jöllehet a tételek nem feltétlenül zágrábi specialitások, külön-külön több magyarországi graduáléban is szerepelnek.

Kéziratunk tarkaságához és időszerűségéhez nem kis részben járul hozzá a benne foglalt tonárius, amelyet egyedivé avat, hogy összeállítója az antifóna-min-tapéldákat az általános európai gregorián alaprepertoár kevésbé jellegzetes tételei helyett helyi érvényű énekkészletből válogatta.⁵⁵ Ez a válogatás azt sejteti továbbá, hogy a kompilátor keze ügyében a 17. században korántsem szokatlan kancionále jellegű énekeskönyv lehetett, amely már csak kivonatossan, szegmenseiben őrizte szűkebb környezetének régi énekelt liturgikus repertoárját.

occurren-te festo simplici et super primum” (f. 271v–272r). A kottához és a második verzushoz azonban más forrást kellett segítségül hívnia a lejegyzőnek.

50 *MMMA, Subsidia VI* [lásd 23. l.j.], *Sanctus* 43.2 és vö. *Sanctus* 32. – A transzpozíció hibás volta mellett szól a dallam nem sokkal későbbi, nyomtatott énekeskönyvbeli közlése: *Cantus Catholici* (Kassa, 1674), 3–4. „Adventure valo Sanctus”. Lásd Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970 /Régi Magyar Dallamok Tára, II./, Nr. 42.

51 Vö. Karlheinz Schlager (Hrsg.): *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Bd. VIII.: *Alleluia-Melodien II ab 1100*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1987, No. 46; 587–591. (Csak a német területek és Közép-Európa kódexeiből dokumentálva.)

52 A trópus valamennyi magyarországi előfordulását lásd: Janka Szendrei: „Tropenbestand der ungarischen Handschriften”. In: *Cantus Planus, Papers Read at the third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1990, 297–325. (ide: 316.)

53 C. Blume–H. Bannister (Hrsg.): *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 54. Frankfurt am Main: Minerva, 1961, 21. – E tétel talán még további vizsgálódásra érdemes, figyelmen kívül hagyta ugyanis ezt a szövegvariáns Benjamin Rajeczky (ed.): *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, I.: *Hymni et Sequentiae*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

54 *Missale Zagrabienne*, f. 272r.

55 A tonárius részletes elemzését lásd: Papp Ágnes: „Toni chorales’. Rövid tonáriusok Magyarországon a középkor után”. *Magyar Egyházzene*, XX. (2012/2013), 299–313. (ide: 308–311.)

A Medvedics-rituále a liturgikus szövegek és énekek sajátos válogatása révén speciális, kései könyvtípust testesít meg. Anyagának látszólagos rendszerezetlenségét nem csupán a leíró válogatásának esetlegessége idézte elő, hanem az életszerűség is. A leíró gyakorlatias törekvése érthető: szüksége volt arra, hogy kezében legyenek a mindennapokban leggyakrabban használt szertartási szövegek (szentségek kiszolgáltatása, szentelmények végzése), valamint azok a liturgikus énekek, amelyek a processziók és megemlékezések tartozékai voltak (sokszor a Temporále vagy Sanctorále bizonyos időszakaiból kiemelve, több funkcióban), vagy a tananyag (mint a tonárius), amelyet esetleg tovább kellett adnia. Ezeket semelyik másik liturgikus könyv nem tartalmazta ilyen formában, hiszen a zsoltosma és a mise szövegeit és énekeit magukban foglalók vagy az ordináriuskönyvek egészen más funkciót töltöttek be, és meghatározott egyházi intézményhez voltak kötve.

A Krapina és Rohonc között többször is vándoréletre vállalkozó Medvedics Balázs kéziratgyűjteménye, amelyet összeállítója valószínűleg a maga személyes használatára hozott létre, rendkívül híven tükrözi a helyet és kort, amelyben keletkezett. Medvedics a másolás közben nyilván ahhoz nyúlt, ami számára ismert, megszokott és elérhető volt; célratorően válogatott és vett igénybe különféle forrásokat – nyomtatott szerkönyveket és kéziratot kottás könyveket –, olyanokat, amelyek érvényes úzást rögzítettek. E szemszögből nézve tehát forrásunk, bár a liturgikus ének művelésének időszakát tekintve kései emlék, semmiképpen sem anakronisztikus. Retrospektív ugyanakkor abban az értelemben, hogy a középkor utáni Magyarországnak azon a helyén és a magyarországi liturgia- és gregoriántörténetnek abban a kegyelmi pillanatában született, ahol és amikor még adva volt a jogi lehetősége, illetve a tárgyi és személyi feltétele annak, hogy a régi elődök liturgikus és énekgyakorlatát műveljék. Amennyiben pedig ezek az előzmények a zágrábi egyházmegye sajátjai voltak, a Medvedics-rituále, ha csekély mértékben is, de a középkori források hiányát enyhíti.

ABSTRACT

ÁGNES PAPP

A RETROSPECTIVE LITURGICAL-MUSICAL SOURCE IN A NEW LIGHT: THE SO-CALLED MEDVEDICS RITUAL FROM THE 17TH CENTURY

This study deals with a so far little considered compilation of rituals. It originates from the corner of southern Hungary which remained free from Turkish occupation, and from where we have no liturgical chant book sources from the Middle Ages. By c. 1650, when the source was written, the continuity of the centuries-long cultivation of liturgical-chant practice had been interrupted, and since due to the spread of printing, the relevant liturgical books were easily available, the manuscript culture was driven into the background. As a result, the genre of the chant book is neither comprehensive nor representative (as the “classical books” of the Office and the Mass were) but rather the books have mixed contents selected from the liturgical occasions according to the need and the spirit of the age. They are practical, combining *ad hoc* the description of the services with musical examples.

The eponymous owner and copyist of the Ritual was the priest Balázs Medvedics, who – invited by Count Ádám Batthyány to ease the shortage of priests – entered service in Rechnitz, the Count’s place of residence in the 1640s and 1650s (in all probability before and after writing the Ritual).

The clerical copyist must have been familiar not only with Péter Pázmány’s *Rituale Strigoniense* of 1625, which came into being after the Council of Trent, but also with some of the ritual editions printed after 1500 that preserved the old Gran (Esztergom) liturgical usage as well as the usage of his own diocese. Classically, the Processional-like prayer, reading and chant material also formed part of the ritual in addition to the *ordines* of administering the Sacraments. The Medvedics Ritual is practical and conservative in the sense that it displays an adherence to the local heritage together with traces of the re-employment of the old liturgical services and chant material.

Ágnes Papp graduated in musicology (1992) and in church music (1995) at the Liszt Academy of Music in Budapest. In the second half of the 1990s she finished doctoral studies in church music and musicology there as well. Between 1992 and 2001 she was awarded several scholarships and worked as an assistant at the Early Music Department of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. In 1996 she won the “Ciprian Porumbescu” prize of the Romanian Academy for her scholarly work as co-editor of the *Codex Caioni saeculi XVII* (facsimile and transcriptions). Since 2005 she has been teaching history of music at the Leopold Mozart Music School in Budaörs. Since 2010 she has been a fellow researcher in her former workplace at the Institute for Musicology. She has participated in the international research project “Traditio Iohannis Hollandrini”, which aims at issuing the complete edition of a large corpus of late medieval treatises from Central Europe. Her scholarly scope of activities: studies, articles on topics organ tabulatures, Hungarian catholic hymnals from the 17th–18th centuries, medieval liturgical-musical fragments, late medieval tonaries.

Hamburger Klára

AZ UTOLSÓ TEKERCS*

Samuel Beckett egyfelvonásosának, a *Krapp's Last Tape*-nek¹ a címét személyes okból kölcsönöztem: külföldi könyvtárban többé nem gyűjthetek anyagot, a szekrényemben viszont találtam még egy utolsó dolgozatra valót, Herr Günter Fischer, a bayreuthi Richard-Wagner-Archiv azóta nyugalmazott archiváriusának jóvoltából, aki e 29 Liszt-dokumentum kópiájával még 1997-ben ajándékozott meg. A Wagner-centenárium évében talán különleges a jelentőségük.

A dokumentumok 1841 és 1886 között keletkeztek. Van közöttük két autográf programvázlat² és két távirat. Az egyik sürgönyben Liszt 1879-ben jelenti római érkezését Wittgenstein hercegnének.³ A másikat inasa, Miska, Kreiner Mihály küldte Alexander Gottschalg udvari orgonistának⁴ 1886. augusztus elsején Bayreuthból. Szövege: „Meister ½12 Nacht verschieden. Mihal”.⁵

A kéziratoknak mintegy fele francia nyelvű, a többi német. Kettő közülük töredék.⁶ Az alapos katalogizálásnak köszönhetően a meg nem adott címzettek három kivételével⁷ kideríthetők. A hiányzó dátumok a tartalomból többnyire nagyjából megbecsülhetők.

Saját műveiről vagy azok előadásáról a Mester csak ritkán szól, így a programvázlatokban. Ezek egyike 1841-ből,⁸ a Glanzperiodéból való, és egy berlini, Sing-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Eckhardt Mária 70. születésnapja tiszteletére rendezett konferenciáján, az Intézet Bartók-termében, 2013. október 4-én elhangzott előadás kibővített változata. A dokumentumok, német nyelvű tanulmánnyal és jegyzetekkel – Dr. Sven Friedrich, az RWA, Bayreuth igazgatójának szíves engedélyével – a Rossana Dalmonte szerkesztette *Quaderni dell'Istituto Liszt*nél vannak sajtó alatt.

1 Samuel Beckett *Krapp's Last Tape* című egyfelvonásosának ősbemutatója 1958. 11. november 29-én volt Londonban, a Royal Court Theaterben, az *Endgame* (Végjáték) előjátékaként. Magyarul címe *Az utolsó tekercs*. Ford. Szenczei László, versbetét: Pór Judit. In: *Samuel Beckett Összes Drámái*, Budapest: Európa, 1998.

2 Hs 51/VI-12, Hs 51/X.

3 Hs 51/XXIX.

4 Alexander Wilhelm Gottschalg, tiefurtri orgonista (1827–1908), Liszt odaadó híve.

5 Hs 51/XVIII.

6 Hs 51/XXI, Hs/XXV.

7 Hs 51/VI-4, Hs 51/XXII, Hs 51/XXV.

8 Hs 51/VI-12.

akademie-beli koncertre vonatkozik; a másik⁹ egy általa Weimarban, 1850-ben vezényelt énekes-zenekari hangversenyre. Partitúráival kapcsolatban kiadóinak ír: Hermann Härtelnek¹⁰ 1855-ben, és egy – sajnos csak töredékesen megmaradt – levélben a Schott cég vezetőjének, Dr. Ludwig Streckernek,¹¹ 1880-ban. Ez a dokumentum azért fontos, mert benne németül is expressis verbis „Pilgerjahre”-ként említi a – magyarul rosszul, „Vándorévek”-ként meghonosodott – *Années de pèlerinage*-t.

Tíz dokumentum csak rövid híradást tartalmaz (esetenként névjegyen): meghívót, belépőt, köszönetet, ajánlást, terminusmegbeszélést vagy -lemondást, bejelentkezést – különféle címzetteknek, különféle időpontokban.¹² Hét esetben ezek családtagoknak szólnak.

Liszt örült, ha szívességet tehetett nagyra becsült régi barátjának, Carl Friedrich Weitzmann berlini teoretikusnak. Rábeszélte őt, hogy *Geschichte des Clavierspiels* (A zongorajáték története) című 1879-ben kiegészített formában, díszkötésben újra megjelent munkáját¹³ küldje el Carl Alexander weimari nagyhercegnek,¹⁴ és elintézte, hogy ezért a nagyherceg kitüntetéssel jutalmazza. Ehhez aztán egy másik levélben gratulált a szerzőnek.¹⁵

Négy igen fontos levele arról tanúskodik, hogy kezdettől milyen intenzíven törődött az általa korán zseniként felismert Richard Wagner ügyeivel. Már 1848 júliusában arra kérte drezdai barátját, Alexander von Villerst¹⁶, segítse Wagnert kimászni katasztrofális, zűrzavaros anyagi helyzetéből. 1849 májusában Julius Kistner zeneműkiadót invitálta Weimarba,¹⁷ ahol az akkor már emigrációban élő Wagner *Tannhäuser*-ét dirigálta. 1854 októberében Georg von Ehrenstein¹⁸ drezdai politikust kérte, legyen segítségére a férje amnesztiája ügyében buzgólkodó Minna Wagnernek.¹⁹

1855 márciusában egy hozzá forduló, Jules Guillaume nevű úrnak²⁰ felajánlotta személyes közvetítését, és igen részletes gyakorlati útmutatást adott ahhoz, hogy Wagner Brüsszelben bemutatandó művei közül mely operákat milyen sorrendben és hogyan célszerű – a szerző közreműködésével – francia nyelvre lefordítani.²¹

9 Hs 51/X.

10 Hs 51/VI-5.

11 Hs 51/XXI.

12 Hs 51/VI-1, Hs 51/VI-14, Hs 51/XXII, Hs 51/XXVI, Hs 36/IV-15, Hs 51/XIX, Hs 51/XXIII, Hs 51/VI-7, Hs 51/V-13, Hs 51/VIII-16.

13 Hs 51/VI-9.

14 Carl Alexander, Szászország-Weimar-Eisenach nagyhercege (1818–1901), akinek Liszt a szolgálatában állt.

15 Hs 51/VI-8.

16 Hs 51/VI-6. Alexander von Villers báró (1812–1880), német diplomata. Liszt Párizsban ismerte meg, egy időben közeli barátok voltak, együtt laktak, a báró néhány turnéján is elkísérte.

17 Hs 51/VI-2.

18 Hs 51/VI-10.

19 Minna Wagner, sz. Planer (1809–1866) német színésznő, Richard Wagner első felesége.

20 Jules Guillaume-ról nincs adatunk.

21 Hs 51/XXXIII.

A tervből semmi sem lett. A dokumentumot a Richard-Wagner-Archiv a kópia küldése előtt nem sokkal egy Sotheby-aukción szerezte be.

A gyűjtemény négy kiemelkedően legérdekesebb levele²² nem autográf. A katalógusban Daniela von Bülow²³ másolataiként tartották nyilván őket. De mint-hogy a címzett, Marie Muhanova grófnővel Liszt franciául kommunikált, ezek a levelek pedig német nyelvűek, nyilvánvaló, hogy Daniela német fordításainak tisztázatairól van szó.

Tudjuk, hogy Cosima Wagner, Daniela és Eva²⁴ nevű lányainak a segítségével rengeteg dokumentumot megsemmisített, meghamisított, kivált azokat, amelyek Liszt, Wagner és az ő kapcsolatával, a családi botránnyal, valamint Liszt halálával voltak összefüggésben. Ezért különösen becsesek azok, amelyeket – az 1970-es évek közepe óta – megtaláltak, rekonstruáltak és publikáltak.²⁵ A négy – nyilván Cosima utasítására készült, neki fontos – eddig ismeretlen levélfordítás ezeknek a sorát gazdagítja.

Érdemes bemutatni a címzettet és családját is. Marie von Nesselrode grófnő (1822–1874) az orosz szolgálatban álló német Friedrich gróf és a lengyel Tekla Nalecz Górska lányaként született Varsóban. Szentpétervárott nevelkedett, nagybátyjának, gróf Karl Vasziljevics Nesselrodénak, a nagyhatalmú orosz kancellárnak, a Szent Szövetség vezető diplomatájának házában. 1839-ben férjhez ment egy régi, előkelő krétai görög családból származott gazdag földbirtokoshoz, Janisz Kalergihez. Ugyanebből a családból származott volt egy Vittorio Calergi nevű velencei nemes, aki 1614-ben kibővítette azt a Canal Grande partján álló reneszánsz palotát, amely 1739-ben a Vendramin család birtokába került – amelyben Liszt vendégeskedett, Wagner pedig meghalt.

Lányuk születése után Marie elhagyta férjét, és főként Párizsban és Baden-Badenben élt. 1863-ban, Kalergi halála után újból férjhez ment, a nála fiatalabb Szergej Szergejevics Muhanov cári tiszthez,²⁶ aki 1862-ig Varsó csendőrpáncsnoka volt, lemondása után pedig a varsói színházak prefektusa lett. Marie lánya, Marietta Kalergi a gazdag holland Coudenhove gróf feleségeként Bécsben élt. Egyik fiuk, azaz Marie Muhanova-Kalergi egyik unokája, Heinrich von Coudenhove-Kalergi gróf –

22 Hs 51/XIII-6, Hs 51/ XVIII-7, Hs 51/XIII/8, Hs XIII/9.

23 Daniela Senta von Bülow (1860–1940) Liszt első és legkedvesebb unokája, Cosima Francesca Gaetana Liszt (1837–1930) és Hans von Bülow (1830–1894) lánya. 1886-tól 1914-ig Henry Thode művészettörténész (1857–1920) felesége volt. Cosima és Siegfried Wagner halála (1930) után sógor-nője, Winifred Wagner-Williams (1897–1980) házában, Bayreuthban élt, és náci párttag lett. Lásd Oliver Hilmes: *Cosimas Kinder. Triumph und Tragödie der Wagner-Dynastie*. München: Siedler, 2009.

24 Eva Maria Wagner (1867–1942), 1908-tól a fajelméletíró angol Houston Stuart Chamberlain (1863–1927) felesége. Ők is Bayreuthban éltek.

25 Richard Wagner: *A barna könyv*. Ford. Kardos Péter, Budapest: Gondolat, 1980; Cosima Wagner: *Napló 1869–1883*. Válogatta, szerk., és az előszót írta: Kroó György, ford., jegyzetek: Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1983; Franz Liszt: *Lettres à Cosima et à Daniela*. Prés., comm. Hamburger Klára, Sprimont: Mardaga, 1996; Hamburger Klára: „Ismeretlen dokumentum Liszt Ferenc haláláról”. *Muzsika*, 48/4. (2005. április), 10–13.; *Liszt Ferenc utolsó napjai*. Ford. Fejérvári Boldizsár, Liszt növendéke, Lina Schmalhausen naplója alapján bev., jegyz., szerk. Alan Walker, Budapest: Park Kiadó, 2007.

26 Szergej Szergejevics Muhanov (1833–1897), apja Harkov kormányzója, anyja von Sievers grófnő volt.

aki japán nőt vett feleségül – alapítója volt a páneurópai mozgalomnak. Az ő egyik unokáját, Barbara Coudenhove-Kalergi újságíró, az ORF munkatársát a rendszerváltás előtt gyakran hallgattuk a bécsi rádióban.

A magas növésű, szőke, vakítóan fehér bőrű Marie Nesselrode-Kalergi-Muhajnova grófnő korának híres északi szépsége, művelt, elegáns dámája és gazdag, nagystílusú művészetpártolója volt. Remek zongorista, Chopin tanítványa és pompás interpretátora. Hódolói hatalmas táborába tartozott Cyprian Norwid lengyel és Théophile Gautier francia költő, ez utóbbi *Émaux et cammées* (Zománcok és kámeák) című gyűjteményének *Symphonie en blanc majeur* (Szimfónia fehér dúrban) című költeményében énekelte meg szépségét. Heinrich Heine a *Romanzero*-kötet *Der weisse Elefant* (A fehér elefánt) című versében sziporkázó szellemességű portréját festi a csodás hölgynek, aki után hiába epedez a gazdag szíami király féltett kincse, a fehér elefánt. Íme, a rá vonatkozó strófák, Tandori Dezső fordításában:

Él északon egy szép nőszemély,
teste sudár és hófehér;
elefántod, tudjuk, az erő,
e nőhöz mégse mérhető.

Ez Ámor-Isten kolosszális
dómja, szerelem-katedrális;
örömmécs ég tabernákulumában:
egy szív, csalfátlan-makulátlan.

Hozzá képest fehér egerke!
Az a nő – óriás; növesre
tán Bimha ilyen, a Ramájána
hősnője, s Epheszosz Dianája.

Nem lelnek rá képet poéták,
bőre fehérségét hogy éld át;
nem képes erre Gautier se –
ó, kegyetlen e bőr fehére!

Tagjai ékkel boltozódnak
szép épületté; hordozódnak
két kecses, büszke oszlopon –
mint vakító alabástrom torony.

Hó-csúcsain a Himálája
hamuszürke lesz, hogyha látja;
liliom, ha az ő kezében,
sárga már – vagy sárgul irígyen.

Bianka grófnő e nagy fehér
hölgyné, és Frantz-földön él,
ott Páris-főváros nevelte:
és ő az elefánt szerelme.²⁷

Liszt 1843-ban Varsóban adott hangversenyei idején ismerte meg a szépaszszonyt, és életre szóló barátságot kötöttek. Korrespondenciájukból eddig csak az a 11, Varsóból származó, 1845 és 1874 között írott Liszt-levél volt ismert, amelyet Bernhard Scharlitt adott ki német fordításban, 1911-ben.²⁸ Marie grófnő híve és nagylelkű mecénása lett az új zene német mozgalmának. 1860-ban a Párizsban nyomorgó Wagnert hatalmas összeggel segítette. Ő hálából neki ajánlotta hírhedt írásának, az 1850-es *Das Judenthum in der Musik*nak *Aufklärungen über das Judenthum in der Musik* címmel 1869-ben megjelent új, még uszítóbb tartalmú kiadását. – Szegény

27 Heinrich Heine versei. Vál. Eörsi István, Budapest: Európa, 1978 /Lyra mundi/, 146–147.

28 Bernhard Scharlitt: „Franz Liszt an Maria von Kalergis. Unbekannte Briefe mitgeteilt von –”. In: *Die Musik*, Heft 1.: „Franz Liszt”. 11. Jg. (Oktober 1911), 22–35.

Marie sokat szenvedett. Hamar megtámadta a rák, amely a csontjaira húzódtott. Amikor Lisztet 56. születésnapján, Münchenben meglátogatta, a művész úgy írta le: „tündér, aki most mankón jár, de szellemében tündéribb, mint valaha”.²⁹ A betegség 52 éves korában, Varsóban végzett vele. Halála első évfordulóján, 1875. június 17-én, Weimarban Liszt-hangversenyt tartottak, amelyen a *Requiem*, a 68-as számú *Ave Maria*, az *Hymne de l'enfant à son réveil*, a *Sainte Cécile* kantáta és az emlékére írott első Elégia hangzott el.³⁰

Marie Muhanova Cosimának is barátnője volt – egyike annak a néhány hölgynek, akik 1869 és 1872 között, a – Bülow elhagyása és a Wagnerral való együttélés miatti – nagy családi szakítás idején békíteni próbált apa és lánya között. Szerette, megértette, sajnálta Cosimát, de együtt érzett Liszttel és Bülow-val is.³¹ – Cosimának azonban másokkal szemközt elképesztő elvárásai voltak ebben az ügyben. Így 1869 nyarán megbánta, hogy Muhanovával őszinte volt, csalódott benne, egy ideig haragudott rá.

A négy, eddig ismeretlen, Muhanováának írt, nagyon intim Liszt-levél ebből a kritikus időszakból való: 1868 és 1870 közt íródott.

Az első, Rómában, 1868. január 20-án kelt levél még nem Cosimáról szól. A zeneszerző arról panaszkodik, hogy a világ nem érti őt, amiért „zongorázó ab-bé”³² lett belőle, aki reverendában produkálja magát a szalonokban, ahelyett, hogy kolostorba vonulna. Ő pedig egyedül ezt a maga választotta életutat tartja helyesnek. Írásában visszaidézi egy rég volt társadalmi botrányát is: 1838-ban, viharos sikerű bécsi „árvízi koncertjeinek” idején történt. A mindenható Metternich herceg akkori felesége, Melanie³³ egy este roppant lenézően és provokatívan azt kérdezte tőle, jövedelmező üzletet csinált-e Itáliában. A joggal sértett, öntudatos művész azt felelte: üzletet csak bankárok és diplomaták kötnek, az ő hivatása a zenélés. A felbőszült hercegné erre nemcsak a szalonjából dobta ki, de az V. Ferdinánd lombardiai királlyá koronázása alkalmából Milánóban rendezendő ünnepségekről is törölte a nevét.

A többi levél témája már a családi dráma. Köztudott, hogy Liszt igen sokáig nem volt jó apa. Fiatal, utazó művész korában nevére vette, taníttatta, eltartotta ugyan három gyermekét,³⁴ de feléjük se nézett. Wittgenstein hercegné élettársaként, az ő hatására aztán nemcsak rideg lett és szigorú, de tisztességtelenül is bele-

29 Emilie Merian-Genast (1833–1904) mezzoszoprán énekesnőnek Rómából 1867. december 7-én írott levelében. In: Hamburger Klára (hrsg.): „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast.” *Studia musicologica*, vol. 49. (2008. No.7), 164.

30 LW 12, LW 38, LW 19, LW 5, LW 130.

31 Lásd a lányának írott leveleit: La Mara [Marie Lipsius] (hrsg.): *Marie von Mouchanoff-Kalergis geb. Gräfin Nesselrode in ihren Briefen an ihre Tochter*, No. 169., 170. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907.

32 Kiváló tanítványa, Carl Tausig (1841–1871) nevezte őt így, Peter Corneliusnak (1824–1874) 1865. augusztus 24-én írott levelében. In: Carl Maria Cornelius (hrsg.): *Peter Cornelius Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern*, Bd. I–II., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904–1905.

33 Metternich herceg harmadik felesége, Melanie Zichy-Ferraris hercegnő (1805–1854).

34 Liszt és d'Agoult grófné gyermekei: Blandine Rachel (Madame Émile Ollivier, 1835–1862), Cosima és Daniel Henri (1839–1859).

avatkozott az életükbe. Talán Daniel fia is ennek lett 20 évesen az áldozata. Lányai-val csak férjhezmenetelük után békült meg. Blandine 27 évesen, a szülés utáni szövődményekbe belehalt. Liszt csapásként élte meg, hogy egyetlen élő gyermeke, Cosima éveken át Wagnerral csalta a férjét, az ő legkedvesebb tanítványát, Hans von Bülow-t, és nevetség tárgyává, társadalmilag lehetetlenné tette őt Münchenben. A Mester minden tőle telhetőt megtett, hogy megmentse a házasságot, és megakadályozza a válást – miközben változatlanul csodálta Wagnert, a komponistát –, de nem tudta: 1868 novemberében Cosima végleg Wagnerhez költözött a svájci Tribschenbe, miután annak már harmadik gyermekét várta: Siegfried Wagner 1869. június 6-án született. Ám minderről Liszt már nem is tudott.

Számtalan hiábavaló kísérlet után, 1868. augusztus 2-án igen kemény hangú levélben figyelmeztette Cosimát feleségi és anyai kötelezettségeire, és óvta őt Wagnertől.³⁵ Bülow-nak is írt: kérte, ne egyezzen bele a válásba. Ezután szakadt meg apa és lánya közt a kapcsolat. Hogy ettől Liszt mennyire szenvedett, hogy ő volt, aki békülni vágyott, azt az utóbbi évtizedekben közreadott dokumentumok³⁶ igazolják. Ezek a Muhanovának írt levelek újabb bizonyítékai fájdalmának és szeretetének. Ha persze a Cosima által a családi drámában neki szánt megalázó szerepre nem vállalkozott is. Arra ugyanis, amit Frau Wagner egy másik békítő barátnőjéhez, Marie von Schleinitzhez³⁷ 1871. május 31-én írt levelében fogalmazott meg: elvárta volna, hogy Liszt mint barát, mint apa és egyházi ember, gyámolítója legyen a megcsalt, megsúfolt és elhagyott férjnek, gyógyítója az általa ütött sebnek.³⁸

Az 1869. augusztus 9-én Muhanovának Rómából írt Liszt-levél (amelyet most a német fordításból fordítok) keserű panasz és őszinte vallomás. Látszik: Lisztnek fogalma sem volt a végső fejleményekről.

Hét hete egyetlen szót sem írtak Münchenből. Mit is szólhatnék e megrendítő krízis lát-tán? Nem lehetnek illúzióink: a szituáció megváltoztathatatlan. Nem „két büszke és he-ves jellem látszat teremtette és a külvilág rosszindulatának hatására kiélesedett súrlódá-sáról” van szó, mint Ön feltételezni szeretné. Nem, ez gondosan megtervezett, éveken át fatálisan előkészített, totális vereség. Cosima többé már nem menekülhet attól, amit az emberek „örvénylő mélységnek” neveznek; behajszolja nagy szívének szédítő féktelen

35 Ez a levél Cosima féltestvérének, Claire de Charnacénak (sz. d'Agoult grófnő, 1830–1912) a másola-tában, a versailles-i Városi Könyvtárban maradt fenn. Először angol, majd német fordításban jelent meg: Alice Hunt Sokoloff: *Cosima Wagner. Extraordinary Daughter of Franz Liszt*. New York: Dodd, Mend & Comp., 1969; illetve: *Cosima Wagner. Ausserordentliche Tochter von Franz Liszt*. Deutsch von Margarete Bormann. Hamburg – Düsseldorf: Marion Schröder Verlag, 1970. A francia eredeti Alan Walker *Liszt-trilógiája* francia fordításában látott először napvilágot. *Franz Liszt, Tome 2: Les dernières années, 1861–1886*. Trad. Odile Dombage. Paris: Fayard, 1998, 156–158. Cosimának egy másik levele, amelyben Claire-t arról informálja, hogy apja levélben kérte Bülow-t, ne egyezzen bele a válásba, ugyanabban a könyvtárban, a Charnacé-hagyatékban található. Magyarul: Alan Walker: *Liszt Ferenc, 3.: Az utolsó évek*. Ford. Fejérvári Boldizsár, Budapest: Editio Musica, 2003, 143–145.

36 Hamburger Klára (prés.): *Franz Liszt Lettres à Cosima et à Daniela*. Mardaga: Sprimont, 1996.

37 Marie von Schleinitz grófné (szül. von Buch, 1842–1912), Alexander von Schleinitz porosz minisz-ter, később Wolkenstein gróf felesége.

38 Hamburger: *Lettres à Cosima et à Daniela*, Annexe 1, 220–221.

sége; a szerencsétlen csak álmodja, hogy mindörökre ott maradhat. Bocsássa meg neki, ha Önt nem avatta bizalmába. Miután mindazt elmondtam és megírtam Cosimának, ami a kötelességem volt,³⁹ többet nem akarom kínozni. Már nyolc hónapja nem levelezünk... és nem tudom, mikor találkozunk. Bánatomban egyetlen mentsváram, hogy imádkozom a könyörületeség és vigasz Atyjához: el ne hagyja a lányomat.

1869 nyarán Cosima új, nem remélt közvetítőt talált. II. Lajos – Wagner tiltakozása ellenére – elrendelte *A Rajna kincse*⁴⁰ müncheni bemutatóját. Az augusztus 28-án megtartott, Richter dirigálta nyilvános főpróbán a szerző nem, de mintegy 500 prominens vendég volt jelen, köztük Liszt és Muhanova. Idetartott Párizsból Catulle Mendès költő és felesége, Judith, Théophile Gautier szép, fiatal lánya is, aki már több rajongó cikket írt Wagnerről. Útközben megálltak Tribschenben.

Cosima ekkor még igen rokonszenvesnek találta Judithot (csak 1876-ban lett Wagner egyik utolsó szerelme), őszintén kitárulkozott előtte, és kérte, szóljon érdekében az apjának. Judith Münchenben csakugyan közbenjárt Lisztnél, és Cosima örült a hírnek, hogy apja változatlanul szereti.⁴¹ Judith Gautier *Le troisième rang du collier* (A nyakék harmadik füzére) címmel örökítette meg ezeket a találkozásokat.⁴² A már rákbeteg Muhanovát úgy írja le, mint aki még mindig szép, bár némi művi segédlettel. „Nagyon nagystílú dáma, nagyon magabiztos, szenvedélyes rajongója a művészetnek.” Enyhe orosz akcentussal fűszerezett francia beszédét elbűvölőnek találta.⁴³

A harmadik, Muhanovának írt Liszt-levél Szekszárdon, Augusztéknál⁴⁴ íródott, 1870. szeptember 14-én. Így kezdődik: „Cosima iránti mély szimpátiája végtelenül drága és jól eső a számomra. Régóta nem beszél nekem róla senki más, és kizárólag Ön az, aki képes azt mondani, amit hallani szeretnék – minden egyéb csak megsebez és szíven szúr. Úgy tetszik, Ön valóban belelát a lelkébe, amelyet az én lelkem sohasem hagy el.” Mondja ezt akkor, miután, mint írja, a *Weimarer Zeitung*-ból értesült lánya és Wagner 1870. augusztus 25-én megtartott esküvőjéről, és még reménykedik, hogy Cosima a hitét a férje kedvéért nem hagyja el. Keserűen ír Franciaország, III. Napóleon és a kormánya élén álló másik veje, Émile Ollivier⁴⁵ számára roppant fájdalmas bukásáról, valamint a saját, abszolút bizonytalan jövőjéről.

39 Lásd a 35. lábjegyzetet.

40 Wagner *Der Ring des Nibelungen* (*A nibelung gyűrűje*) című tetralógiájának első része; a szerző nem akarta darabonként bemutatni a művet, csak majd egyben, egy erre a célra hivatott színházban.

41 Cosima Wagner: *Napló*, 1869. augusztus 28.: „Délután levél Judithtól, közli, hogy Apám rendezni akarja az ügyemet, mert szeretet [...] A levél végtelenül jólesett, ismét fellélegeztem.”

42 Judith Gautier *Le troisième rang du collier*. Chapitre XXX–XXXVII., 107. skk. Először 1909-ben, a *La Revue de Paris*-ban jelent meg. Forrás: wikisource.org/wiki/Le-Troisième-Rang-du-Collier.

43 Uott, 148–162.

44 Liszt többször vendégeskedett legjobb magyar barátja, báró Augusz Antal (1807–1878) szekszárdi házában. A neki annyira fájdalmas francia–porosz háború idején hosszabb ideig.

45 Émile Ollivier (1825–1913), az elhunyt Blandine férje, jogász, Liszttel mindvégig igen jó barátságban volt.

Pozitívumként Liszt elmondja Muhanovának a levélben: Mihalovich Ödön⁴⁶ és Sophie Menter⁴⁷ érkezését várja, s még úgy hiszi, a *miséjét* a szeszárdi templom-avatáskor, szeptember 25-én előadják.⁴⁸

A protestánssá és lelkes németté vált Cosima viszont november 6-án ezt jegyzi fel *Naplójába*: „Apám nem akar Weimarba menni, mert a franciákkal rokonszenvezik, így most aztán áthághatatlaná vált a szakadék.”⁴⁹

Az utolsó, Muhanovának írt levél Pesten kelt, 1870. december 11-én. „[...] Cosima máris kapott egy olyan összeget – írja Liszt –, amely lehetővé teszi, hogy kivárja a Rothschild bankház formalitásait. Teljes szívemből köszönöm, hogy írt a lányomról, és arra kérem, tegye ezt a jövőben is, mert mindenki más, aki ezt a témát megemlítené, kétségkívül megbántana.” Az ügy háttere a következő: Cosimának apja a Rothschild bankházból rendszeresen küldetett apanázst. A franciaporosz háború után ezt valószínűleg bürokratikus nehézségek hátráltatták. Cosima az apja pénzügyi ügyeit kezelő bécsi rokonhoz, Dr. Eduard Liszt⁵⁰ fordult segítségért. A Mester azonnal, gyorssegélyként küldte az említett összeget, melyet a gyűlölettel teli Wagner rögtön sztornóztatott. Cosima azt írja *Naplójában* 1870. december 5-én: „Liszt nagybátyám Apám nevében tizenötezer frankot küld. Richard kívánságára visszaküldöm, azzal a megjegyzéssel, hogy arra kértem, rendezze Rothschilddal való viszonyomat, nem pedig arra, hogy segítsen ki pillanatnyi pénzzavaromból.”⁵¹

Mindeközben Liszt Wagner *Beethoven* című esszéjét olvasta, megjegyzéseivel teleírta,⁵² és Muhanovának kifejtette, hogy a schopenhaueri–wagneri világnézet⁵³ mennyire különbözik az ő mélységesen katolikus látásmódjától. Végül meghívta a grófnőt a pesti Beethoven-ünnepekre.⁵⁴

A Wagnerék és Liszt közötti nagy kibékülésre 1872 szeptemberében került sor. Hogy ezután Liszt mi mindent tett Bayreuthért, hogy – mindentől függetlenül – egész életében mennyire csodálta Wagnert, hogy milyen jelentős, kései alkotásaiban siratta el,⁵⁵ közzismert. Nem kevésbé az a tény, hogy Wagnerék a zenéjét, őt magát mennyire nem értették, nem becsülték, hogy 1886-ban, az Ünnepi Játékok

46 Mihalovich Ödön (1842–1927) zeneszerző, zenepedagógus, a budapesti Zeneakadémia későbbi igazgatója, Liszt híve.

47 Sophie Menter (1846–1918) német zongoraművésznő, Liszt legjobb nőtanítványa.

48 A *Szeszárdi mise* (LW 8/2) bemutatója ekkor elmaradt, mert az újvárosi templom nem készült el. A művet először Jénában adták elő, 1872. június 26-án.

49 Cosima Wagner: *Napló*, 78.

50 Dr. Eduard Liszt bécsi jogtanácsos (1817–1879), az „Onkel-Cousin”, a Mester legkedvesebb rokona.

51 Cosima Wagner: *Napló*, 79.

52 Richard Wagner: *Beethoven*, 1870. augusztus–szeptember. Először Lipcsében jelent meg, Fritzschnél. A könyv Liszt autográf bejegyzéseivel K 570 (LH) jelzettel megtalálható a budapesti LFZE Liszt Kutatóközpont Könyvtárában. Lásd Eckhardt Mária (szerk.): *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán*. I. Könyvek. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986, No. 248, 142.

53 Arthur Schopenhauer (1788–1880) filozófija és főműve, *A világ mint akarat és képzet*, ismeretes módon, erősen hatott Wagner gondolatvilágára és zenéjére.

54 A meghívásnak Muhanova nem tett eleget.

55 *La lugubre gondolái*, II., LW 200/1, 2; R. W. *Venezia*, LW 201; *Am Grabe Richard Wagners*, LW 202.

közben, végzetes betegségekcor Cosima milyen kevésbé törődött vele, hogy a végső szentségeket sem vehette magához, hogy Wagner apósaként, a Nagyasszony apjaként temették ott el. És hogy – az utód, Dr. Nike Wagner⁵⁶ elbeszélése szerint – a családban csak úgy emlegették, ironikusan: „Der Abbé”...

A Muhanovának írt Liszt-levelek – hangjukban és tartalmukban – úgy hiszem, még árnyalják a képet.

56 Dr. Nike Wagner (sz. 1945), Wieland (1917–1966) lánya, Liszt ük- illetve Wagner dédunokája.

ABSTRACT

KLÁRA HAMBURGER

KRAPP'S LAST TAPE

29 Unpublished Liszt Documents from the Richard-Wagner-Archives, Bayreuth

I have borrowed the title of Samuel Beckett's play because I am not able to do research work in foreign archives and libraries anymore, but luckily enough I found these 29 copies in my filing cabinet. (They will be published in the original languages, by kind permission of Dr. Sven Friedrich, Director of the Archives, in *Quaderni dell'Istituto Liszt*, edited by Professor Rossana Dalmonte, with a preface and notes in German.)

Half of the documents are written in French, the other half in German. Many of them are but short messages to friends, acquaintances, and family members. In three of them Liszt mentions his own compositions: these are an autograph concert programme draft from Berlin, 1841, a letter on the publishing of his symphonic poems to Härtel, and a fragment to Dr. Strecker, director of Schott, concerning vol. III of *Années de Pèlerinage*. There are two telegrams: one sent by Liszt to Princess Wittgenstein, announcing his arrival in Rome. The other was sent "the morning after", by his butler Miska to the organist Gottschalg in Weimar, announcing the Master's decease. There are some remarkable autographs, proving how Liszt tried to help Wagner before and during his exile from Germany, concerning the later's catastrophic financial situation, and a Saxon amnesty. In a long letter to a Belgian writer Liszt gives conscientious and practical advice concerning a projected translation of Wagner's operas into French, in order to perform them in Brussels. The most significant are the four intimate Liszt-letters, written to Countess Marie Moukhanoff-Kalergis, between 1868 and 1870, which survive only in the German translation by Daniela von Bülow: three of them concern the family scandal Cosima-Bülow-Wagner-Liszt – all of them demonstrate the nobility and fine feelings of Liszt.

Klára Hamburger, born in Budapest, studied musicology at the Franz Liszt Music Academy Budapest, degree 1961. "Doctor of Sciences", of the Hungarian Academy of Sciences (2003), member of the Committee for Musicology. Worked as a librarian, an editor of music books (publishing house "Gondolat", Budapest 1966–1990), Secretary General of the Hungarian Liszt Society (1991–2005). Books: *Liszt*, a biography, in Hungarian [Budapest: Gondolat, 1966, 1980], in German: *Franz Liszt* [Budapest: Corvina Press, 1973, 1987] and in English [Budapest: Corvina Press, 1987]. *Franz Liszt Leben und Werk*. [Weimar–Köln–Wien: Böhlau Verlag, 2010.] A Concert Goer's Liszt-Handbook, in Hungarian [*Liszt kalauz*, Editio Musica Budapest, 1986]; *Liszt Ferenc zenéje* (The Music of F. Liszt). Budapest: Balassi Kiadó, 2010; *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela* [Mardaga, Sprimont, 1996]); *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*. [Eisenstadt, 2000]. Studies in Hungarian, American, English, French, Dutch, Swedish, Russian periodicals and series. Editor of *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* [Budapest: Corvina, 1978]; *Liszt 2000* [Budapest: Hungarian Liszt Society, 2000]. Papers at different international conferences in Hungarian, German, English, French, Italian. Award for Excellence of the American Liszt Society, 1994. Szabolcsi Prize, 2007.

Vikárius László

A CSODÁLATOS MANDARIN ÁTLÉNYEGÜLÉSEI*

A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében

[...] most, mikor békére nevelt emberek, fáradt családapák vonultak ki világszerte a földekre, hogy lövészárkokba bújva, szinte harag nélkül békés szíveikben, búsan gyilkolják egymást, olyan szenvedéseken menve keresztül, amelyek föllülműlják Dante fantáziáit a poklok gyötrelméről, most, mikor az egész világ óriási szerencsétlenségnek érzi a háborút – ezt az érzést kitörülhetetlenül át kell menteni a következő nemzedék számára. Tudja meg, mi ez – tapasztaljon és okuljon, ha egyáltalán képes rá.

Lengyel Menyhért (1916)

A *csodálatos mandarin*, a mű maga is, akárcsak furcsa és nyugtalanító címszereplője, a leküzdhetetlennek látszó nehézségek közötti szüntelen vergődés és mindenkivel dacoló beteljesülés jelképe lehet. Sorsát – legalábbis szerzője életében – megpecsételte a bemutató körül támadt botrány, ám valószínűleg tévedünk, ha úgy hisszük, véletlenül alakult így, elkészülhetett volna előbb – „idejében”, akár már 1920-ra –, bemutathatták volna egy alkalmas helyszínen – mondjuk a világváros Berlinben a konzervatív Köln helyett –, s válhatott volna valóban Stravinsky 1913-ban bemutatott *Sacre du printemps*-jának párdarabjává a század nyugati zenetörténetében.¹ A mű hányattatása aligha független páratlan művészi radikalizmusától.

* Az alább közölt tanulmány három, egymástól jelentős részben eltérő előadáson alapul. Az első „Bartók and Ballet” címmel a Szombathelyi Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál keretében 2009. július 9-én hangzott el, a második „Bartók: A csodálatos mandarin. Keletkezéstörténet és műfajválasztás összefüggései” címmel a „Kedd Délutáni Zenetudomány” keretében a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2012. december 11-én, végül a harmadik „A csodálatos mandarin átlényegülései. A Bartók-mű keletkezéstörténeti műalakjainak és variánsformáinak kritikai közreadásáról” címmel 2013. május 9-én szerepelt a Magyar Tudományos Akadémia I. osztályának „Kritikai közreadásaink legújabb eredményei” címmel Szegedy-Maszkák Mihály által szervezett ülésén. A *csodálatos mandarin* forrásainak vizsgálatát általában, s egy 2012. augusztusi tanulmányút megszervezését a bázeli Sacher Stiftungba az OTKA támogatta nagyvonalúan a „Bartók-összkiadás” pályázat keretében. A kottapéldákat és a faksimilét az Universal Edition, Wien szíves engedélyével közöljük.

1 „Ha A csodálatos mandarint Bartók szándékainak megfelelően Berlinben vagy Párizsban mutatták volna be, s az Universal Edition ügyesebben propagálja, a *Sacre du Printemps*-éhoz fogható hívekre találhatott volna.” (Had the work been first performed in Berlin as Bartók wanted, or in Paris, and had Universal Edition been more adept at publicity, *The Miraculous Mandarin* might have gained a following comparable to that of *Le Sacre du printemps*.) Így vélte John Vinton témánk szempontjából úttörő tanulmányában,

Az elhúzódó keletkezéstörténet, az egymást követő revíziók sora mutatja, hogy a komponista maga is küszködött mind anyagával, mind mondandójának és kifejezési eszközeinek merészségével. Hozzáállását és problémáját jól kifejezheti az a mondat, amelyet 1916-ban Gombossy Klárának írt akkori legfrissebb kompozícióival kapcsolatban: „az Ady-dalaim olyan vadak, hogy egyelőre nem mernék velük Bécsben pódiumra lépni”.²

Pantomim

A mű keletkezéstörténetének vizsgálatát érdemes első s egyetlen, a komponista jelenlétében lezajlott előadásának rövid krónikájával kezdenünk. A kölni opera akkori karmestere, Szenkár Jenő, korábban a másik két színpadi mű Magyarországon kívüli első, frankfurti előadásának dirigense emlékezett vissza így az 1926. november 27-én lezajlott bemutató körüli botrányra:³

Bartók Béla nagyszerű *A csodálatos mandarin*-ját, mely később világraszóló jelentőségre tett szert, én mutattam be. Számtalan zenekari próbára volt szükség, mert a darab nagyon nehéz volt, s szokatlanul komplikált az akkori zenekarok számára. De hogyan is írjam le azt a botrányt, melyet a közönségben, s főként a sajtóban kiváltott! A bemutató után füttykoncert és fujjózás következett. Bartók jelen volt, ahogy egyáltalán az összes próba alatt a nézőtérben ült. A botrány olyan fülsiketítő és fenyegető volt, hogy le kellett engedni a vasfüggönyt. [...] Persze lehetett hallani egy-egy brávót is, de elnyelte a tumultus! Azután jött a másnap: a kritikák! Hogy mit írtak, különösen a Zentrumpárt lapjában, a katolikus *Volkszeitung*-ban, az elmondhatatlan! Az én drága barátom azonban nem hagyta, hogy megzavarják, feltétlenül be akart vezetni egy apró javítást a klarinétszólamba, s csakis az aggasztotta, hogy mielőbb bejusson az operába, és kikereshesse a szölamot a zenekari anyagból. Ilyen volt Bartók!

Bécsi kiadójával, az Universal Editionnal folytatott levelezése is bizonyítja, hogy Szenkár nem túlzott. Bartók legfőbb gondja az volt, hogy a javítandók listáját, melyet műve – még sokáig legfontosabbnak tartott műve – egyetlen előadásának és az ahhoz kapcsolódó, 1926. november 23. és 27. közötti próbáknak⁴ a tapasztalatai alapján állított össze, eljuttassa kiadójának.⁵ A levelezés ugyanakkor

lásd „The Case of the *The Miraculous Mandarin*”. *The Musical Quarterly*, L/1. (January 1964), 1–17., ide: 17. (Az idegen nyelvű forrásokból a tanulmányban magyar nyelven idézett szövegrészeket, ha külön nem jelzem, saját fordításomban közlöm.) Vö. Somfai László: „Bartók Béla zenéje”. In: uő: *Tizen-nyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 15.: „Ha megírása időpontjában (1918/19-ben) színre kerül, a progresszív zene Stravinskyval vetekedő szenzációja lehetett volna.”

2 Bartók Gombossy Klárának, 1916. július 29. Vö. Denijs Dille: „Bartók et Ady”. In: uő: *Béla Bartók. Regard sur le passé*. Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art collège Érasme, 1990, 293–302., ide: 299.

3 Szenkár Jenő kiadatlan visszaemlékezése, lásd Annette von Wangenheim: *Béla Bartók „Der wunderbare Mandarin”. Von der Pantomime zum Tanztheater*. Köln: Ulrich Steiner Verlag, 1985, 59. dokumentum.

4 Vö. ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*, 2. kiadás, Budapest: Helikon, 2006, 247.

5 Lásd e jegyzékekről részletesebben Vikárius László: „A »Bartók-pizzicato«-ról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kézíratairól”. *Muzsika*, 52/8. (2009. augusztus), 8–11. és 52/9. (2009. szeptember), 31–35.

mutatja, hogy Bartók nagyon is tisztában volt a botrány jelentőségével, s a darab betiltásának várható következményeivel.

A zeneszerzőt mindazonáltal valószínűleg nem érte készületlenül a szöveg-könyv heves elutasítása – hiszen az általános felháborodást mindenekelőtt az operaszínpadon megjelenő helyszín és cselekmény váltotta ki. Már a bemutató tervezésekor, amikor pedig még számos operaházból, Budapest mellett több német városból is – Berlinen kívül például Münchenből⁶ – mutatkozott érdeklődés a világpremier iránt, újra és újra fölmerült, hogy a sikeres színdarabíró, az I. világháború alatt a *Nyugatban* pacifista írásokat közlő Lengyel Menyhért⁷ 1917-ben megjelent pantomimjából⁸ eredő szöveget módosítani kellene. Az 1918 szeptemberében már a zeneszerző képzeletében formálódó,⁹ októbertől 1919 májusáig fogalmazványban papírra vetett pantomim hangszerelésére, mint ismert, többszörös halasztás után csak 1924-ben került sor. Addigra több jelentős új mű született, az *Improvizációk*, az Arányi Jellynek írt két Hegedűszonáta, a *Táncszvit*, valamint elkészült a Négy zenekari darab ugyancsak megkésett hangszerelése is. A zeneszerző magánéletében is döntő változás esett erre az időre, 1923-ban vált el Ziegler Mártától, s vette feleségül zeneakadémiai tanítványát, a zongoraművészeknek készülő Pásztory Dittát. A *Mandarin* hangszerelésén éppen a gyermekük, Péter születése körüli időben dolgozott.

Amikor a zeneszerző végre *A csodálatos mandarin* premierjét tervezhette – 1925. június 22-én kelt levele szerint –, a librettó megváltoztatásának gondolatától nem zárkózott el, de hozzájárulását feltételekhez kívánta kötni:

Mármost ami a Mandarin bemutatását illeti, a szöveg „részleges megváltoztatása” ellen nincs semmi elvi kifogásom két feltétellel: 1) hogy a mű ne kapjon groteszk mellékízt, 2) hogy a változtatások ne legyenek ellentmondásban a szöveggel. N.b. a művet nem szabad látványos baletté átalakítani, hiszen pantomimnak készült.¹⁰

6 Lásd többek között az Universal Edition 1924. május 27-i levelét. Bartók és bécsi kiadója, az Universal Edition levelezése máig nagyrészt kiadatlan. A zeneszerző eredeti leveleinek döntő többsége Bartók Péter gyűjteményében (ma a bázeli Sacher Stiftungban) található a kiadói levelek másolataival, míg a kiadói levelek elküldött példányait a budapesti Bartók Archivum őrzi. Másolatokkal kiegészítve a teljes levelezési anyag tanulmányozható a budapesti gyűjteményben. Az itt közölt levélrészletek közül néhány megtalálható a levelezésnek a lipcsei egyetem honlapján közzétett szemelvényes közreadásában, lásd Adrienne Gombocz–László Vikárius, „Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt”, http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/5_Vikarius.pdf.

7 Lengyel Menyhért „Egyszerű gondolatok” címmel közölte pacifista írásait a *Nyugatban*. Lásd pl. a mottóul választott részletet a IX/1. számban (1916. január 1.), 40.

8 *Nyugat*, X/1. (1917. január 1.), 87–93.

9 Lásd Bartók sokat idézett 1918. szeptember 5-i levelét Ziegler Mártának: *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 282. A komponálás ezt követő időszakával részletesebben foglalkozott újabban Frigyesi Judit: „Who is the Girl in Bartók’s *The Miraculous Mandarin*? A Case Study of Mimi’s Deleted Scene and Its Dramatic Meaning”. *Studia Musicologica*, 53/1–3. (2012), 241–274.

10 „Was nun die Uraufführung des Mandarins anbetrifft, so habe ich gegen eine »teilweise Abänderung« des Sujets prinzipiell nichts einzuwenden unter zwei Bedingungen: 1) Dass das Werk keinen grotesken Beigeschmack erhält, 2) dass die Änderungen der Musik nicht widersprechen. N.b. es darf aus dem Werke kein Schau-ballett werden, es ist ja als eine Pantomime gedacht.” Gombocz–Vikárius, „Briefwechsel”, 64.

Aggodalma, hogy zenéjét látványos baletthez használnák föl, akkor alighanem túlzott volt. Feltételei mindazonáltal nagyon is komolyan veendőek voltak. Egy ars poetica-szerű nyilatkozatát éppen e szöveggönyv javasolt átdolgozása váltotta ki belőle. Már a botrányt okozó kölni, majd a sikeres prágai bemutató után, 1927. április 11-én írta:¹¹

Ma kaptam meg a Csodálatos mandarin megváltoztatott szövegét. A változások (mégpedig a harmadik személy megjelenésétől) sajnos egyáltalán nem illenek a zenéhez. Ez a zene ugyanis – ellentétben a mai tárgyias, motorikus stb. irányzatokkal, lelki folyamatokat kíván kifejezni. Nem lehet hozzá olyan szöveget illeszteni, mely sok helyen éppen ellentétes hangulatot fejez ki, mint a zene. Így pl.: eredeti szöveg: A mandarin megjelenése – a lány megrémül; megváltoztatott szöveg: a 3. személy (Siva) megjelenése – a lány menyeyei elragadtatása.

Ez lehetetlenség. Így hát – amennyiben alkalmasabb átdolgozást nem lehet kapni –, le kell mondanunk a színpadi előadásról?

„[...] a cselekmény csupán két személy lelki konfliktusát adja és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott.”¹² Mintha *A kékszakállú hercegvára* ellen fölmerült kifogást idézné a pantomimról szóló nyilatkozat. Föl kell emellett figyelni a korábbi levéldízetben a műfaji meghatározás fontosságára: „pantomim” – hangsúlyozza a zeneszerző –, vagyis szuggesztív színészi játékra, gesztusokra és mimikára épülő zenés színházi kompozíció, nem pedig „tánc-játék”, mint akár – még mindig a kifejező-cselekményes balett típusán belül – *A fából faragott királyfi*. Már 1925. március 7-én így figyelmeztette Bartók a kiadóját:

Látom, hogy az U. E. a „Mandarin”-t balettként hirdeti; meg kell jegyeznem, hogy ez a mű nem annyira balett, mint inkább pantomim, mivel benne mindössze két tánc szerepel. Megfelelőbb lenne, ha pantomimnak neveznék.¹³

Már a mű komponálása és kiérlelődésének, alakváltásainak folyamata is összefügg a műfajválasztással. Emil Hertzka, az Universal Edition igazgatója 1923. augusztu-

11 „Heute habe ich den geänderten Text des Wunderbaren Mandarin’s erhalten. Leider passen die Änderungen (namentlich vom Erscheinen der dritten Person an) gar nicht zur Musik. Diese Musik will nämlich – im Gegensatz zu der heutigen objektiven, motorischen usw. Strömung – seelische Vorgänge ausdrücken. Es kann ihr also kein Text unterschoben werden, der an vielen Stellen gerade eine gegensätzliche Stimmung, als die der Musik, ausdrückt. So z.B. Original-Text: Erscheinen des Mandarins – Furcht und Entsetzen beim Mädchen; geänderter Text: Erscheinen der 3. Person (Siva) – himmlische Entzückung beim Mädchen. Das ist unmöglich. So müssen wir denn – falls keine andere, geeignetere Bearbeitung zu haben ist, vorläufig auf Bühnenaufführungen verzichten?” Gombocz-Vikárius, „Briefwechsel”, 74. Wangenheim közli a kiadói levelezésben fönnmaradt, Max Terpistől való „Der tanzende Siva” címmel javasolt új szcenárium teljes szövegét, lásd *Béla Bartók. „Der wunderbare Mandarin”*, 44–45.

12 Bartók: „A fából faragott királyfi (op. 13)”. In: *Bartók Béla Írásai* 1., közr. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 62.

13 „Ich sehe, dass die U. E. den »Mandarin« als ein Ballett anzeigt; ich muss bemerken, dass dieses Werk weniger ein Ballett als eine Pantomime ist, da ja darin eigentlich bloss zwei Tänze vorkommen. Es wäre also entschieden praktischer, dasselbe eine Pantomime zu nennen.” A levél másolata a budapesti Bartók Archivumban tanulmányozható.

sában *A kékszakállú herceg vára* egy németországi előadási tervével kapcsolatban érdeklődött Bartóknál, hogyan is áll pantomimjával, melynek elkészültéről a zeneszerző évekkel korábban, 1919. júliusában értesítette, jelezve ugyanakkor, hogy egyelőre nem jut hozzá a mű hangszereléséhez. 1923. augusztus 31-i válaszlevelében Bartók a következőt közölte:

Igazán kár, hogy a „Mandarin” még mindig csupán vázlatban készült el, mert ez a mű volna a legalkalmasabb, hogy a Kékszakállúval előadják. A buta koncertezés és egyéb hasonló munkák olyan sok időmet igénybe vesznek, hogy mindeddig még csak hozzá sem foghattam a partitúrához. Másfelől ennek az elhúzódnak vannak előnyei is: különböző tapasztalatok arra az elhatározásra bírtak, hogy e pantomim zenéjét jelentős mértékben lerövidítem (40 perc helyett a mű alig lesz valamivel 30 percnél hosszabb), és hogy úgy alakítsam ki, hogy a zene változtatás nélkül színpad nélkül is előadható legyen.¹⁴

Hogy Bartókban fölmerült a teljes *Mandarin* koncertszerű előadásának – később elvetett – gondolata, arra vall, hogy a „tapasztalatok” egy része a szövegkönyv kiváltotta ellenállás lehetett. Talán érzékelte, hogy az I. világháború utáni, politikailag és társadalmilag fölfordult időszakban komponált mű tartalma a húszas évek újra berendezkedő polgári világában nehezen lesz elfogadtatható. A komponálás idején úgy hihette, hogy az érzékiség problémájának ábrázolása és a radikális társadalomkritika – hiszen a *Mandarinnak* a vágy és az ösztönök ereje mellett a társadalmon kívülség, az emberi függőség és elnyomás is központi témája – a korábbinál nagyobb teret kaphat a művészetben. A színpad nélküli előadhatóságra törekvés egyúttal a mű színpadtól való függőségének erőteljes csökkentését is feltételezi. S alighanem az eredeti mű színpadhoz való kapcsolódásának módjával állnak összefüggésben további tapasztalatai. Bartók támaszkodhatott valamilyen mértékben a korabeli zeneélet, elsősorban az 1922-es nyugat-európai – angliai, franciaországi, németországi – koncertútján hallott új művek élményére, és különösen operája és balettje ugyancsak 1922-ben lezajlott, kevésbé sikeres frankfurti bemutatójához kapcsolódó újabb színpadi tapasztalataira.

A *Mandarin* zenéjét Bartóknak nem volt alkalma színpadon (vagy zenekarral) hallania az 1926. novemberi kölni bemutató próbái előtt. Tudjuk azonban, hogy különböző személyeknek – ahogy más műveivel is tette – zongorán előadta. Feltehetőleg eljátszotta Dohnányiéknek közvetlenül a mű elkészülte után, 1919 tavaszán; Ziegler Márta egyik leveléből, illetve Galafres Elza visszaemlékezéseiből értesü-

14 „Es ist wirklich schade, dass der »Mandarin« noch immer bloss in Skizzen vorliegt, denn dieses Werk wäre das geeignetste, um mit dem Blaubart aufgeführt zu werden. Das dumme Konzertieren, und sonstige Arbeiten ähnlicher Art nehmen mir so viel Zeit in Anspruch, dass ich bis jetzt die Partitur nicht einmal beginnen konnte. Andererseits hat aber diese Verzögerung auch einige Vorteile: verschiedene Erfahrungen haben mich zum Entschluss gebracht die Musik dieser Pantomime bedeutend zu verkürzen (statt 40 Minuten wird das Werk kaum etwas über 30 Minuten dauern), und so zu gestalten, dass die Musik ohne irgen[d]welche Änderungen auch ohne Bühne aufgeführt werden kann. Ich hoffe übrigens diesen Winter mich an die Arbeit machen zu können.” Gombocz-Vikárius, „Briefwechsel”, 61.

lünk erről.¹⁵ Lengyel Menyhért naplóbejegyzése szerint ő maga 1919. július 5-én hallotta Thomán István lakásán. Bartók magával vitte 1920 tavaszi berlini útjára a négykezes zongorakivonatot,¹⁶ mely – talán éppen a berlini úttal összefüggésben – eredetileg csak német szöveget tartalmazott. Visszautaztában Pozsonyból írta feleségének: „Berlinben az utolsó napokban még sok futkározásom volt; előjátésként a Fából faragottat nagyobb társaságnak; a Mandarint Strasserrel¹⁷ két kisebb társaságnak”. S játszott belőle egyik odaadó hívének, az angol kritikus Cecil Graynek, ki 1921-ben Budapesten járva hallgatta a mű zenéjét egy lehangolódott zongorán, s az előadásra semmihez sem fogható szenvedésként emlékezett vissza.¹⁸ Gray barátja, Philip Heseltine, Bartók másik odaadó angliai híve Stravinsky-ellenes beállítottságának köszönhetően ugyancsak gyanakodva vette tudomásul, hogy Bartók is hódol a „balettmaniának”.¹⁹

A *csodálatos mandarin* azonban, mint láttuk, nem balettnek, hanem pantomimnak készült, s benne valóban mindössze két részlet szerepel, melyet szerzője táncként határozott meg. Az első táncra a második látogató, a fiú jelenetében kerül sor; benne – a cselekménynek megfelelően – a leány ösztönzi táncra a félénk ifjút. A második a mandarin megérkezését követően szerepel; ez a lány magányos tánca, melyben a mandarin érzékeit igyekszik fölébreszteni. Mindkét tánc tétova kezdetre, fokozatos, és szinte csak föllobbanásnyi kibontakozása mutatja, mennyire cselekménybe ágyazott jelenetekről, nem pedig önmagukért való „zsánerek”-ről van szó a műnek még ezeken a pontjain is. Éppen *A fából faragott királyfi* szerkeze-

15 „[...] ahogy Dohnányi megjegyezte: »Béla nincs tudatában annak, milyen hatást vált ki.« Hogy mennyire igaza volt Dohnányinak, jól mutatja Bartók pantomimja, *A csodálatos mandarin* fogadtatása. Lengyel Menyhért [...] először Dohnányinak küldte el a librettót, de ő képtelen volt vele foglalkozni, egyrészt mert két operája is befejezetlenül állt, másrészt, s ez a döntő, mert a *grand Guignol* témát Bartók stílusához jobban illőnek tartotta. Bartók elfogadta a fölkerést, és amikor később megmutatta Dohnányinak a mű kottáját, az fölhívta figyelmét arra, hogy a bevezetésben van valami félreértés. Lengyel ugyanis az első jelenetet párizsi környezetbe helyezte. Bartók viszont azonnal egzotikus zenével indította a darabot, s ezáltal megelőlegezte azt a hangulatot, aminek csak a mandarin megjelenésétől kezdve kellett volna érzékelhetővé válnia, lefestve ezt a furcsa, idegen szereplőt és annak furcsa, idegen világát.” ([...] as Dohnanyi explained: „As Bela creates he is not conscious of the effects.” How right Dohnanyi was is proven by the reception given to Bartók’s pantomime, „The Miraculous Mandarin.” Melchior Lengyel [...] had sent a libretto to Dohnanyi, but the latter was unable to undertake it, first because his two operas were still unfinished, and second, but more important, he thought the theme, on a grand Guignol subject, was more suitable to Bartók’s style. Bartók accepted the assignment and later showed the score to Dohnanyi, who tried to draw his attention to what he thought must be a mistake in the introduction. Lengyel had set the first scene against the background of Paris, Bartók began immediately with exotic music thus precipitating the atmosphere which should begin to make itself manifest only with the appearance of the Mandarin, and should depict his strange character and strange world.) Lásd Elza Galafrés [sic]: *Lives... Loves... Losses*. Vancouver: Versatile, 1973, 236–237.

16 Ez nyilván a Bartók Péter gyűjteményébe tartozó négykezes zongorakivonat lehetett (H forrás, lásd a tanulmány függelékében).

17 Strasser István karmesterről van szó, aki 1916-ban a *Két portré* bemutatóját vezényelte.

18 Cecil Gray: *Musical Chairs*. London: Home and van Thal, 1948, 181. A vonatkozó részletet idézi Malcolm Gillies: *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 1990, 68.

19 Malcolm Gillies: *Bartók in Britain. A Guided Tour*. Oxford: Clarendon, 1989, 123.

tével való összehasonlítás mutatja legvilágosabban, mennyire eltérő szerepet játszik a két műben a *par excellence* balettem, a tánc:

<i>A fából faragott királyfi</i>		<i>A csodálatos mandarin</i>	
Bevezető	–8	Bevezető	–6
A tündér	8–	A csavargók és a leány	6–
I. <i>tánc</i> (a királykisasszony)	11–18	1. csalogató	13–
A királyfi	19–	Az öreg gavallér	17–
II. <i>tánc</i> (az erdő)	23–38	Az öreg gavallér kidobása	21–
III. <i>tánc</i> (a patak)	39–50	2. csalogató	22–
„Munkadal”	53–	A félénk ifjú	25–
IV. <i>tánc</i> (a királykisasszony a fabákkal)	88–120	[I.] <i>tánc</i>	26–28
A királyfi kétségbeesése	120–	A félénk ifjú kidobása	29–
„Nagy apoteózis”	127–	3. csalogató	31–
V. <i>tánc</i> (a királykisasszony a fabákkal)	147–154	A mandarin megérkezése	36–
VI. <i>tánc</i> (a királykisasszony csalogatja a királyfit)	156–166	[II.] <i>tánc</i>	44–
VII. <i>tánc</i> (az erdő)	167–171	<i>Tempo di Valse</i>	56–58
A királynő kétségbeesése	172	Hajsza	59–
Átölelik egymást	183	1. gyilkosság	
Utójáték	189–194	(megfojtás párnákkal)	78–
		2. gyilkosság (leszúrás)	87–
		3. gyilkosság (fölkasztás)	97–
		Átölelik egymást	104–
		A mandarin halála	111

1. ábra. Táncjelenetek A fából faragott királyfi és A csodálatos mandarin szerkezetében (a megadott próbajelek csak tájékoztató pontul kívánnak szolgálni)

Hogy Bartók mit értett pantomimen, elég pontosan kiderül a *Musical Courier* 1921. februári számában közölt „budapesti leveléből”, melyben így számol be különös részletességgel az előző évad egyik operaházi eseményéről:

Dohnányi művei közül [...] idén is, mint már 1918 óta évi rendszerességgel, az Operaház műsorra tűzte komoly pantomimját, a Schnitzler szövegére készült „Pierrette fátyolá”-t, és már kétszer elő is adta. A címszerepet – Pierrette-et – minden alkalommal Dohnányiné, született Elsa Galafres (a bécsi Burgtheater egykori tagja) alakítja vendéglőadóként. Minthogy ugyancsak vendégként Dohnányi maga dirigál, legalább ezen alkalmakor zeneileg tökéleteset nyújt az Operaház. És nem csak zeneileg, hanem színpadi szempontból is. Ugyanis az új betanulásnál a rendezést a Dohnányi házaspárra bízta, kik a színpadi játékot a legkisebb részletig gondosan és a zenével csodálatos összhangban dolgozták ki úgy, hogy közben az ábrázolás semmit sem veszített nagyvonalúságából. Ebben a pantomimban ugyanis nem olcsó tömeghatásokról, nem alacsonyrendű ízlést kiszolgáló csillogó dekorációról van szó. Sokkal inkább a gesztusok kifinomításáról, minden sablontól mentes tökéletessé tételéről, mely teljes mértékben fölér az elsőrangú színházi művészettel. Minden színészi gesztus, minden lépés egy közreműködő hangszer pontosságával esik az azt ábrázoló zenei frázis megfelelő hangjára. Dohnányiné nagy színészi művészete révén, akinek itt alkalma nyílt képességeit a többi szerep betanításában, valamint a rendezésben is érvényesíteni, biztosította a scenikai előadás tökéletességét.

Nem hétköznapi, banális értelemben vett pantomimet, hanem egy szöveg nélküli, komoly, mélyen megrázó színpadi művet kaptunk, melyben a szó szerepét Dohnányi rendkívül jellegzetes zenéje képviselte.²⁰

Bartók beszámolójában hangsúlyozza „a legkisebb részletig gondosan és a zenével csodálatos összhangban” kidolgozott színpadi játékot, valamint „a gesztusok [...] sablontól mentes tökéletessé tételét”. Kiemeli, hogy „minden színészi gesztus, minden lépés egy közreműködő hangszer pontosságával esik az azt ábrázoló zenei frázis megfelelő hangjára”, s hogy „egy szöveg nélküli, komoly, mélyen megrázó színpadi művet kaptunk, melyben a szó szerepét Dohnányi rendkívül jellegzetes zenéje képviselte”. A *csodálatos mandarin* fogalmazványának elkészülte után mintegy másfél évvel, a hangszerelés munkájának tervezése idején papírra vetett sorok mintha már saját művének elképzelt hatását igyekeznének szavakba önteni. Különösen, ha azt olvassuk Ziegler Márta még 1919. májusában Bartók édesanyjának írt levelében, hogy Galafrès Elza táncolná az éppen elkészült pantomim leányszereplőjét, A *csodálatos mandarin* keletkezése idején a komponista szeme előtt lebegő előadói stílusról és műfajról alkothatunk fogalmat.²¹ „B. a pantomimmel már szinte egészen kész van, talán nemsokára megkezdí a hangszerelését. Galafrès-ék már nagyon kíváncsiak reá, mert Elza, (ki, amint tán tudod, az opera mimi-ka művésznője lett) akarja táncolni a leányt.”²² Márta – mint megjegyzi – „rosszmájúan” teszi még hozzá: „na, *tetszeni* nem fog *nekik*, az bizonyos”.

A zene a szó szerepében

A *csodálatos mandarin* ismert zenéjében is nyilvánvalóan fontos szerepet játszanak pantomimikus részletek. Jellemző példát találunk a mandarin megjelenését követő s az említett második táncot közvetlenül megelőző jelenetben. A darab első felét tagoló három csalogató közül az utolsót követően, az egyként kidobott pénztelen öreg gavallér és a fiú után jelenik meg a gazdag kínai. Lengyel Menyhért szövegkönyve így hangzik a mandarin belépésétől, vagyis éppen attól a jelenettől, melyet Bartók az elvetett szövegátdolgozás kapcsán kiemelt.

[...] az ajtó kinyílik és a küszöbön ott áll a mandarin.

Egy kínai. Vastag, sárga arc – vágott, meredt szem, mely nem is rebben, csak szúrósan egyenesen néz, mint egy hal. Fején selyem sapka, mely alól hosszú, fekete copf hullik a hátára. Gazdag, dúsan hímzett, bő sárga selyem kabát, fekete bársony nadrág és nagyon finom csizma.

20 Bartók: „Schönberg és Stravinsky vérontás nélkül tör be a keresztény-nemzeti Budapestre”. Lásd Vikiárius László: „Bartók az integritás válságának idején: két Bartók-írás Budapest zeneéletéről (1920/21)”. *Muzsika*, 50/7. (2007 július), 8–13.

21 Galafrès Elza közreműködése „a tánc betanítása” és „a koreográfia” terén még a Márkus László által rendezett 1931-es operaházi próbák idején is fölmerült, vö. Kristóf Károly: *Beszélgetések Bartók Bélával*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957, 67., 1930. október 9-i híradás.

22 Ziegler Márta 1919. május 14-i levele anyósának, lásd *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 295.

Nyakán sok rétbbe csavart aranylánc. Kabátja gombjai ragyognak, finom ujjai tele briliánsokkal.

Áll a küszöbön és rebbenés nélküli meredt szemmel, halálos komolyan néz a lányra.

A lány megijedt tőle és hátrál. De akárhova megy, az asztalhoz, szekrényhez, vagy az ágyhoz – az elrejtőzött csavargók lökik, taszítják a mandarin felé. Végül elszánja magát és óvatosan a küszöbön álló mandarin felé közeledik. Félénken hívja: jöjjön közelebb. A mandarin nem mozdul. Még egyszer hívja. A mandarin megindul. Egyenletesen, lassan a szoba közepére jön. A lány rámutat a székre: üljön le. A mandarin leül. De mereven és folytonosan – halálos komolyan és a nélkül, hogy egy arcizma mozdulna, folyton a lányt nézi.

A megzenésítésnél feltehetőleg a zeneszerző maga egyszerűsített és alakított a szövegen, hogy alkalmas legyen a kottában történő közlésre.²³ A négykezes zongorakivonat első kiadásában ugyanez a részlet így hangzik:

Belép a mandarin, mozdulatlanul megáll az ajtóban; a leány rémülten menekül a szoba tulsó végébe.

Általános megdöbbenés. – A három csavargó lopva integet rejtékelyéből a leánynak, hogy kezdjen már valamit, csalja közelébb a mandarint, hálózza be. A leány leküzdí irtózását és hívja a mandarint.

„Gyere közelebb! Mért bámulsz rám olyan mozdulatlanul?”

A mandarin kettőt lép, ismét megáll.

A leány: „Még közelebb! Ül j erre a székre!”

A mandarin leül.

A kottában közölt változatból értelemszerűen elmarad a szereplő idegenszerű testi sajátosságainak és egzotikus, finom, gazdag ruházatának leírása. Az összetömörített szöveg lényegében mozdulatokra, gesztusokra, illetve a lelkiállapot lehető legegyszerűbb jellemzésére szorítkozik. Érdemes ugyanakkor megfigyelni, hogy a Lengyelnél olvasható folyamatos leírás helyett Bartók a szereplőknek a Schnitzler-pantomimra s Dohnányi megzenésítésére egyaránt jellemző rövid megszólalásait, másutt pedig kifejezetten „párbeszédet” alkalmaz. Azonban ezek is csupán a gesztus verbalizálásai. Ami Lengyel szövegében központi mozzanat, hogy a mandarin minden megszokott gesztust és arckifejezést mellőzve mereven néz („rebbenés nélküli meredt szemmel, halálos komolyan néz a lányra”, illetve „mereven és folytonosan – halálos komolyan és a nélkül, hogy egy arcizma mozdulna, folyton a lányt nézi”), az Bartóknál csupán közvetve derül ki. Jellemzőnek tűnik, hogy a lány gesztusára bízza ennek színpadi utasításba foglalt megfogalmazását: „Mért bámulsz rám?”

A zene feladata tehát egyfelől a leírás és jellemzés pótlása. Nem kell a kottabeli szövegkönyvben megadni, milyen a mandarin, és milyen benyomást kelt. Mind ezt a zene közvetíti. De a zene lefordítja az egyes érzelmi reakciókat és a jelenlé-

23 Valamennyi kéziratoss forrás arra vall, hogy Bartók a librettón alapuló, de a kottába átfogalmazva beírt szöveget maga alakította ki. Hasonlóan járt el bizonyíthatóan *A fából faragott királyfi* esetében. Gombossy Klárának írt 1916. június 10-i levelében maga említi, hogy vállalja saját „egyszerű-bővített mondatai”-t, ha nem is „Nyugatképesek”. Lásd a brüsszeli Királyi Könyvtár Zeneműtárának Bartók Archívumában, Dille-fond I/4/I/13/I/9 Mus.

vők gesztusait is. Különös jelenet tanúi vagyunk tehát. A három csavargó rejtekhe-lyén izgatottan figyel, olykor jeleket ad a lánynak. A mandarin mozdulatlanul áll. A megriadt leány pedig előbb menekül, majd közeledik, hogy félénken hívogassa a látogatót. „Minden színészi gesztust”, „minden lépést” egy „zenei frázis megfele-lő hangjai ábrázolnak”. E rendkívül közvetlenül ábrázoló zenei részletet Bartók színpad nélkül nem is érezte előadhatónak, s ezért a koncertváltozatból kihagyta. Ugyanakkor épp e részlet mutatja legjobban azt a megzenésítési módot, amely alapján Bartók 1918/19-ben komponált pantomimja alapstílusát kialakította.

A jelenet kezdetén a lassú kisterc (Asz–F) lelépés jeleníti meg a belépő manda-rint. A *Kékszakállú* 5. ajtójának különös ellenképe ez a pillanat, hasonlóan magasz-tos, ám félelmetességével ellentétes csúcspont. Habár szívesen kapcsolja az elem-ző e hangközöt Bartók számos funkcióban kedvelt kistercéhez, itt érdemes figye-lembe venni, hogy a meghatározó hangköz valamennyi korai forrásban, valamint a zongorakivonatokban is a partitúráétól eltérő írásmóddal szerepel, a kisterc he-lyett Bartók következetesen bővített szekundot ír (Gisz–F), hiszen a motívumhoz az A hang is csatlakozik, kettős tercívé téve a képletet (1. kotta). A későbbi „Haj-sza” egyik pontján, a mandarin elbotlását (71. próbajel, *fermata breve*) követő *Sempre vivace* szakasz elején (2. kotta) a mandarinmotívum a partitúra harsona-szólamában is Gisszel szerepel. Ha komolyan vesszük a bővített szekundot, logi-kusnak tűnik, hogy épp e hangköz mutatja be a furcsa idegent. A bővített szekund ily módon a Nyugatra csöppenő egzotikum, a keleti idegen *par excellence* jelképe. Nem véletlen, hogy a Gisz–F hangköz, ahogy erről még lesz szó, a mandarin hal-doklásakor is fontos szerepet kap.



1. kotta. A mandarin témája megjelenésekor, A csodálatos mandarin, 36



2. kotta. A „Haj-sza” részlete, 71: (a) a zongorakivonat szerint, (b) a Fekete zsebkönyvbeli legkorábbi följegyzés szerint

A mandarin teljes témája a kezdet markáns és többször ismételt hangközétől függetlenül is különleges, és feltűnő 12 hangú tendenciát mutat.²⁴ Nem a későbbi

24 A fogalmazvány (B forrás) szerint Bartók számos harmóniai változtatást eszközölt, mialatt fokozato-san, több lépésben kialakította a témát.

dodekafónia elvei szerint, hangismétlés nélkül, ám mégis azzal rokon módon, lépésről lépésre vezeti be a teljes kromatikus hangkészletet, s feltűnő, hogy a témát záró együtthangzások hozzák be az addig hiányzó H és Gesz hangot.²⁵ A mandarin megjelenésekor felhangzó témát felépítése is zárt egésszé teszi. Tulajdonképpen háromszor három egységből (motívumból) áll, s a kezdő és záró motívum egyaránt háromszori elhangzása kölcsönöz a szerkezetnek különösen erőteljes zártságot (1. kotta). A téma fölött felhangzó kromatikus előke és trilla a lány rémületét festi a hallgató számára.²⁶

Az ezt követő részletben épp ilyen pontosan, ha nem még pontosabban feleltethetők meg a zenei elemek a szereplők mozgulatainak és szavainak. Az egyes szereplőknek a zene külön-külön rétege felel meg. Pengetett mélyvonósok tétova mozgulatai közvetítik a csavargók viselkedését, zavarodott rejtőzködésüket, a lánynak szóló s a mandarin számára nem látható, titkos, izgatott jeladásait. A bátortalan fafúvós- (fuvola-, klarinét-, majd oboa-) motívumokban a leány mozgulataira és szavaira ismerünk. Az egész jelenet zenei gerincét a mandarin megjelenésével föllépő, már említett merev mozgulatlansággal kürtön, majd fagotton tovább szóló tartott hangpár (a H/D kisterc) adja. A mandarin a hívó szóra egyet-egyet lép, majd leül, s minden egyes mozgulata egy-egy újabb – közeledő – lépés az ereszkedő termenet skálafokain (3. kotta).²⁷ Ezt értette Bartók azon, hogy művét nem táncjátéknak, hanem pantomimnak komponálta. Ebből a jelenetből bontakozik ki a mű már említett második tánca, ez a kezdetben magányos, félénk csábtánc.

Bartók a kottában ezt a jelenetet követően már nem ütemről ütemre vagy szakaszcsoportról szakaszra közli a cselekményt, hanem mintegy előzetes összefoglalót ad róla. Alighanem összefügg ez a jelenet nagy részének az eddig látott pantomimikus írásmódtól eltérő, nagyobb lélegzetű kibontakozásával, melyet leginkább szimfonikus jellegűnek mondhatunk. A 42. próbajel utáni 7–8. ütem fölött kezdődik a színpadi utasítás, mely szerint a leány: „Végre leküzdí ellenszenvét és félénk táncba kezd. (Tánca lassankint, a kíséző zenének megfelelően, mind bátrabb lesz, s végül vadul-erotikus táncig fokozódik. –” Csupán a gondolatjel választja el a mandarin reakciójának ezt követő leírását, mely közvetlenül a 44. próbajel előtt indul: „A mandarin az egész tánc alatt merően nézi a leányt, ébredő szenvedélye még alig tükröződik szemében.” Az ez után következő több mint 100 ütemen át egyetlen színpadi utasítást sem találunk. Pedig itt sincs szó folyamatos táncjeletről. Ezt a számtalan, gyakran néhány ütemenként egymást követő tempóváltozás éppúgy jelzi, mint a zenei anyag motivikai töredezettsége. Az „erotikussá foko-

25 A 12 hang megjelenésének rendje („sora”): Gisz–A–F–E/B/Esz–(A)/Cisz/D–(A)/C/G–(E/B/Esz)–H/(D)–(Esz)/Gesz. Bartókra jellemzőnek tűnik ezenkívül a kromatikus, részben szimmetrikus táguláshatár szűkülés a harmóniafűzésben: Gisz–A–F → E/B, majd B/Esz → A/Cisz/D, illetve B/Esz → H/D.

26 Ezen a ponton kellett volna a zenének „mennyei elragadtatottságot” kifejeznie a megváltoztatott szövegkönyvnek megfelelően.

27 A jelenetet pantomimikus szempontból ugyancsak kimerítően elemzi Daniel-Frédéric Lebon: *Béla Bartók's Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*. Berlin: Verlag Dr. Köster, 2012, 265–268. Nem véletlen, hogy disszertációja címlapjára éppen ennek a jelenetnek kéziratrészletét választotta a szerző.

[A leány:]
„Gyere közelebb, – mért bámulsz

Meno mosso ♩ = 126 Più mosso ♩ = 144 Meno mosso ♩ = 126 Tranquillo ♩ = 100

p dolce *pp* *p*

olyan merev mozdulatlansággal rám?” A mandarin egyet lép, – és még egyet.

Più tranquillo ♩ = 84 Più mosso ♩ = 132

3. kotta. A csodálatos mandarin, 39

zódó tánc”-hoz a *Tempo di Valse* feliratú résznél, az 56. próbajel után érkezünk csak el. Előtte egyetlen hosszabb egységes zenei szakasz alakul ki: az 50. próbajel előtt 2 ütemmel szerepel egy *Allegretto* tempóutasítás, mely néhány lassítással és azt követő *a tempo* utasítással nagyjából érvényben marad a *Tempo di Valse*-ot közvetlenül előkészítő ütemekig, ahol a tánc motívumai újból középpontba kerülnek. A tánc fokozatos kibontakozását megakasztó *Allegretto* szakasz továbbra sem tartalmaz semmiféle színpadi utasítást. Jellegében mégis közelebb áll a pantomimikus fogalmazáshoz. De miről is szólhat ez a jelenet? Nézzük a szöveg folytatását először ismét a pantomimból idézve!

Végre tenni kell valamit és Mimi ügyetlenül, trémázva, elkezd játszani. Elsuhog, eltáncol a mandarin előtt – kelleti magát: Körülkeringőzik a szobán s mikor tánc közben az ajtóhoz ér – hirtelen bereteszeli az ajtót – tovább táncol. A mandarin nézi – szemrebbenés nélkül –, halálos komolyan. Mimi egyre gyorsabban táncol, már bátrabb, szabadabb s mikor egy fordulónál a mandarin elé ér, látva a kínai furcsa merevségét, mozdulatlanságát – kacagni kezd – egyre jobban s szédülten a táncról, feloldódva a kacagásban, a mozdulatlan mandarin ölébe esik.

A partitúra 59. próbajelénél (*Allegro*) szerepel csak az utasítás, hogy „A leány a mandarin ölébe borul [...]”. Nem kétséges, hogy ez pontosan megfelel Lengyel Menyhért szövegében a „mandarin ölébe esik” pillanatnak. Bartók még hozzáteszi: „a mandarin lázas izgalmaiban reszketni kezd.” Majd – ismét Bartók – így folytatja:

De a leány irtózik az ölelésétől, – ki akarja magát szabadítani, – Vad hajsza kezdődik, a mandarin meg akarja fogni a folyton menekülő leányt.

A „hajsza”-ig Bartók mindenben pontosan követi Lengyel szövegét, mely itt ismét jóval részletezőbb. Az eredeti pantomim szövegében ezt olvashatjuk:

S amint a kacagó nő ott fekszik, hánykolódik, hajladozik előtte, a mandarin lassan saját-ságos változáson megy keresztül. Halk reszketés fut át rajta, a talpától a feje búbjáig. Az arca kipirul. Az eddig meredt szemek megrebbennek és azontúl mind gyorsabban pislognak. A melle emelkedik – nehezen, szaggatottan kezd lélegzeni. A kezei megrándulnak és ujjai gyorsuló futamokban – a lány nyakára – fejére tévednek... Izgalma egyre fokozódik. Apró reflexmozdulatok ütköznek ki rajta, – megrándul – didereg – s hirtelen, a vér forró hullámától, mely keresztül zúg rajta, egész testében reszketni kezd. A lány ránéz – megijed tőle – a nevetése megszakad – felugrik – hátrál.

A mandarin szintén feláll. Kinyújtja karjait és a lány után indul. A lány menekül – nyomában a mandarin – szemei rámeredve – arca eltorzult és könyörgő mint egy beteg állat. Üldözés kezdődik...

Az „üldözés” szó helyett láthatólag Bartók maga választja a „Hajsza” kifejezést, mely az 1926-os *Szabadban* ciklust záró zongoradarabban válik zenei univerzumának egyértelmű toposzává, s így lesz nyilvánvaló, hogy nem csupán szövegvagy diktálta, cselekményhez kapcsolódó helyzetképről van szó.

A megzenésítésben a mandarin megjelenésétől a „Hajsza”-ig tartó szakasz nagyjából a következő fő egységekre bontható a drámai változások, illetve az ezeket kifejező tempóváltozások alapján:

36 A mandarin belép: *Maestoso*

37 Megdőbbenés – a leány hívja: *Non troppo vivo – Meno mosso, Più mosso* stb.

40 A mandarin leül: *Tranquillo – Vivo, Meno vivo* stb.

43 A leány táncba kezd: *Lento – ritard. molto – a tempo* stb.

50 –: *Allegretto*

56 –: *Tempo di Valse*

59 A leány a mandarin ölébe borul: *Allegro – Più allegro*

62 Vad hajsza kezdődik: *Sempre vivace*

Az egyetlen nagyobb egység, melyhez semmi támpontot nem adnak a partitúrába bejegyzett színpadi utasítások, az *Allegretto* szakasz. Mi történik itt tulajdonképpen? A tánc motívumai eltűntek. A 48. próbajeltől egy rövid *accelerando* szakasz trillái kétségkívül a lány kacagását festik. Lengyel Menyhért szövege ezen a ponton nem részletezi az eseményeket, hiszen a kacagás leírását szinte azonnal követi a lánynak a mandarin ölébe esése. Bartóknál azonban épp itt sokkal részletesebb a zenei megjelenítés, amennyiben a *Tempo di Valse*-nál jutunk még csak a tánc igazi kibontakozásához, melyet majd az „ölbe borulás” zár le. Mit ábrázolhat tehát a kettő közé ékelődő *Allegretto* zenéje?

E zenei részlet jelentőségére Bartók maga hívta fel a figyelmet, amikor a *Nyugat* Osvát Ernő „irodalmi működésének 25-ik jubileumára” megjelent 1923. júniusi dupla számának zenei mellékletében egy kottarészletet közölt *A csodálatos manda-*

rinből (1. faksimile a 424–425. oldalon). A folyóirat ünnepi kötetében két zenei kézirat hasonmása kapott helyet, Bartók *A csodálatos mandarin* zongorakivonatának két oldalát Kodály Ady-megzenésítése, a „Sappho szerelmes éneke” követte. A négykezes műrészlet éles ellentétben áll az utána következő Kodály-dallal. Bár fölíratában hirdeti, hogy irodalmi mű megzenésítéséről van itt is szó, mely, tudjuk, eredetileg is a *Nyugat*-ban látott napvilágot, a zenei részlet a címtől eltekintve teljes titokzatosságba burkolódik. E rejtőzködés jól jellemzi alkotóját, s a nyilván cseppet sem véletlenszerűen kiválasztott részlet értelmezése sokat elárul a művel kapcsolatos zeneszerzői magatartásról. A faksimilén olvasható zene önmaga nehezen értelmezhető: magas fekvésű, gyors futamokat látunk, melyek alatt furcsa, szögletes mozdulatok–gesztusok rajzolódnak ki. A secondo szólam furcsa, görcsös fordulatokkal, hol tükröződő motívumokkal, hol nagy hangközlépésekben mozgó párhuzamokkal rendkívül disszonáns stílust mutat.

Az alsó szólamban szereplő különös gesztusokat a hangszerelés szerint a klarinét és a basszusklarinét játssza. E hangszerek és a motivika a leányt és az alakjához kapcsolódó érzéki csábítást jelenítheti meg. Elemzők már régóta a leány reakcióját látták e részletben,²⁸ az egész mögött vagy fölött megszólaló, a hangszerelés szerint zongorát, hárfát és cselesztát alkalmazó nyugtalanító, különös vibrálás pedig egy újabb, meggyőző elemzés szerint valószínűleg a mandarin tekintetét ábrázolja.²⁹ Vagyis mintha azt látnánk e jelenetben, ahogy a mandarin figyeli a táncoló, tőle még mindig viszolygó leányt.

Ezek után megkísérelhetjük – a pantomim szövegére és a kottabeli előzetes összefoglaló néhány részletére támaszkodva – kiegészíteni az előbbi szerkezeti ábrát:

43 A leány táncba kezd: *Lento – ritard. molto – a tempo* stb.

48 [A leány kacagni kezd]: *Molto sostenuto – molto rallentando – poco a poco accelerando*

50 [A mandarin merőn nézi a leányt]: *Allegretto*

56 [A tánc végül vadul erotikus táncig fokozódik]: *Tempo di Valse*

59 A leány a mandarin ölébe borul: *Allegro – Più allegro*

Amikor a zeneszerző már úgy látta, pantomimja mégsem alkalmas rá, hogy változtatás nélkül kerüljön a koncertterembe, és elhatározta, hogy zenéjének egy részét kiemelve tegye azt alkalmassá koncertszerű előadásra, ugyancsak a manda-

28 „A vivőmelodika, bár még egy pillanatra feltűnik a klarinétok szólamában (marcato), átadja helyét egy ködös, homályos hangzásnak. Az előző zongorafutamok hangzása szilárdul itt meg és lép elő alapszínné. A vonósok tremolója árnyékot vet a képre. A hangulatilag alig megfogható jelenet úgy tűnik, a lány félelmére, vívódására utal. Jellemző, hogy a klarinétok dallampárjával néhány pillanatig tizenkétfokú hangzás szólal meg. Ennek a hangulatnak felel meg a jelenet *smorzando* kicsengése is. Ez volt az utolsó megtorpanás, a kétely utoljára jutott kifejezésre.” Vö. Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 219. „Ezek az »irtózások« a klarinétokon, ha szabad így neveznünk őket, innen nyerik táguló-szűkülő szimbolikájukat; hatásukat csak fokozza, hogy a dallam messzire kinyúló csápjai szext, sőt szeptim távolságokra nyújtóznak.” Vö. Lendvai: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Akkord, 1993, 194.

29 Lebon: *Béla Bartók's Handlungsballette*, 129–134., nem elsősorban ebben a jelenetben, ám a műben következetesen a mandarin tekintetének ábrázolásához tudja kapcsolni a cseleszta megjelenését, s kitér a tekintet mint erotikus szimbólum használatára.

Részlet a „Csodálatos Mandarin”-ból

BARTÓK BÉLA

Copyright 1923 by Universal Edition

Allegretto
♩ = 112

f marcato

f

all. molto *a tempo* *molto rallent.*
♩ = 112

pp marcato *p, con celerità*

Allegretto
♩ = 96

I.
II.

poco allargando . . . *al*

I.
II.

1. fakszimile. A csodálatos mandarin 50-től induló Allegretto szakasza, hasonmás a négykezes zongorakivonatból, Nyugat (1923)

rin jelenetére esett először a választása. E jelenet indulásánál, a 36. próbajelnél határozta meg az akkor még egyetlen jelenetnek szánt tétel kezdetét, s – a végleges koncertváltozattal egyező módon – a „Hajsza” zenéjével ért véget, magában foglalva a rejtélyes *Allegretto* szakaszt is. A mandarin megérkezését követő, korábban részletesen vizsgált pantomimikus szakaszt (a 37. próbajeltől a 43.-ig) azonban a koncertváltozatból kihagyta.³⁰ Ebben a formában lett végül is az 1927-ben megjelent „Jelenetek” – a zeneszerző életében napvilágot látott egyetlen (részleges) partitúrákiadás – második fele.

Bartók csupán a betiltással végződő bemutató után döntött műve szinte teljes első felének zenekari darabként történő megjelentetéséről.³¹ „Most, a kölni előadás nyomán látom, hogy jóval nagyobb részek alkalmasak koncertelőadásra, mint ahogy eredetileg képzeltem.”³² Ettől kezdve a komponista számára a műve kétféle alakban létezett: egyrészt koncertdarabként, melynek előadását igyekezett szorgalmazni, másrészt pantomimként, mely néhány sikeres prágai előadást követően nem talált utat újabb színpadokra.

Források

Ha van olyan Bartók-mű, amely a források szinte áttekinthetetlen sokaságán keresztül érlelődött, s találta meg a kutatót helyenként még mindig bizonytalanságban hagyó többé-kevésbé végső alakját, akkor az *A csodálatos mandarin*.³³ Bár a primer forrásanyag nagy valószínűséggel nem maradt fenn hiánytalanul, annak bősége, sokfélesége, bennük a funkciók – és műalakok – keveredése és megoszlása igen nehezíti a keletkezéstörténet, a komponálás és többszörös revízió valamennyi részletének áttekintését; egyenes vonalú leírás szinte bizonyosan nem is adható a forrásokról.

30 Bartók 1925. június 22-i levele szerint a 36. próbaszámtól az ismert „szvit”-befejezésig kihagyás nélkül képzelte el a *Mandarin* kiemelt jelenetének koncertszerű előadását. A partitúrában C–D-vel jelölt kihagyás szükségességéről először 1926. szeptember 12-i levelében értesítette kiadóját, de ekkor még valamivel hosszabbra tervezte az ugrást, ugyanis a 44. próbajel utáni 4. ütemig adta meg, vagyis a mandarin megjelenését a *Più mosso* szakasz folytatta volna. A kihagyás végleges alakját, melyben a *Più mosso* előtti *Lento* szakasz is szerepel, a kölni előadás tapasztalatai alapján határozta el, amint erről 1927. február 3-i levelében értesítette kiadóját, amikor e jelenet előtt egyetlen kihagyással a darab egész első szakaszát eljátszhatónak nyilvánította. Az első szakaszban található, A–B-vel jelölt ugrás a leány első bemutatkozását (a 11–12. próbajel körüli szakaszt) hagyja ki nyilván a folytonos tempóváltást alkalmazó pantomimikus jellege miatt.

31 A „Jelenetek” zenei anyagából az Universal Edition archívumában fennmaradt másolat (M forrás, lásd a függelék) eredetileg a 36-os próbajeltől indult, s csupán utólag, nyilvánvalóan a zeneszerző 1927. február 3-i levele nyomán egészítették ki a mű szinte teljes első felével.

32 „Jetzt, nach der Kölner Aufführung sehe ich, dass viel grössere Partien sich zur Konzertaufführung eignen, als ich es mir ursprünglich vorgestellt habe.” Bartók 1927. február 3-i levele az Universal Editionnak. Gombocz–Vikárius, „Briefwechsel”, 72.

33 A forrásokhoz mindenképp érdemes figyelembe venni Alexander Crouch szakdolgozatát, melyben forrásláncot dolgozott ki, s a legfontosabb kéziratokat jellemzi is, lásd *The Sources and Evolution of Béla Bartók's The Miraculous Mandarin. A Case-Study*. BA-dolgozat, The University of New South Wales, 1997, 28–49.; megjegyzendő ugyanakkor, hogy nem lehetett módja valamennyi kézirat tanulmányozására, és leírása nem mentes a tévedésektől sem.

Önálló vázlat, emlékeztető témaföljegyzés a mű teljes első feléhez hiányzik, eltekintve a fogalmazványban magában található részvázlatoktól. Elképzelhető, hogy a zeneszerző otthonában zongora mellett érlelte ki a kompozíció teljes első felét, s a fennmaradt folyamatfogalmazvány (A forrás) esetleg valóban a legkorábbi írott forrás.³⁴ A mű második feléhez, mint ismeretes, Bartók Fekete zsebkönyve (α forrás) tartalmazza kétségkívül a legkorábbi, helyenként töredékes és töredezett megfogalmazást,³⁵ s Bartók innen másolva dolgozott tovább a kompozíción, visszatérve a nagy kottalapokon készülő kézírathoz (A forrás). A fogalmazvány alapján Bartók egy négykezes zongorakivonatot (B forrás) készített, s e zongorakivonatnak is készen kellett lennie már 1920-as berlini tartózkodása idején, hiszen ebből játszhatták el Strasser Istvánnal a művet, s a színpadi utasítások, mint említettem, eredetileg kizárólag német nyelven történt bevezetése is ehhez a fontos, az első világháborút követő első nyugat-európai úthoz kapcsolódhatott. A négykezes zongorakivonatot Bartók – úgy tűnik – Herrmann Scherchennél hagyta Berlinben, s a következő évben, amikor először gondolt ismét a mű meghangszerelésére, többször, többféle úton próbálta elérni, hogy visszakaphassa.³⁶ 1921 tavaszán mindenestre kiadójával egyeztetve szerződést kötött a Budapesti Operaházzal, melynek értelmében mindenekelőtt a zongorakivonatot és a szöveggönyvet kellett benyújtania.³⁷ Mint Herczeg Sándor (1905 és 1933 között „karhangjegy felügyelő”) nyugtája mutatja, 1921. május 9-én Bartók egy zongorakivonatot és egy szöveggönyvet valóban leadott az Operaháznak.³⁸ Bár a szöveggönyv eddig nem került elő, a zongorakivonat Ziegler Márta másolata volt (E forrás), mely később, a változtatások

34 „Béla dolgozik a Lengyel-pantomimon s a felével kb. készen is van már. A múlt héten játszotta el először nekem s azóta minden este.” Ifj. Bartók Béla idézi Ziegler Mártának 1919. február 12-én anyósához írt levelét. Lásd *Apám életének krónikája*, 174. Bár nincs szó róla, melyik felével készült el, szinte biztosra vehető, hogy az első feléről lehet szó, s Bartók a Fekete zsebkönyvbe (*Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*. Somfai László utószavával, Budapest: Editio Musica, 1987) alighanem 1919. február eleje után vázolhatta a folytatást. Crouch forrásláncába feltételelesen fölvettem egy elveszett forrást, mely megelőzné az ismert A kéziratot, s amelyet a Fekete zsebkönyvbeli leírás mintegy folytatna, lásd *The Sources and Evolution of Béla Bartók's The Miraculous Mandarin*, 32. – A források zárójelben megadott azonosítója a tanulmány függelékében található jegyzékre utal.

35 A komponálásra 1918 ősze és 1919 tavasza különösen nyugtalan társadalmi helyzetében került sor. Ez idő alatt Bartók gyakran volt távol rákoskeresztúri otthonától, ami arra indíthatta, hogy normál kottapapír helyett a ritkán, s csakis utazás közben használt vázlatfüzetbe komponáljon. A jelenleg ismert életrajzi adatok ennek az időszaknak egyértelmű meghatározását sajnos nem tesz ki lehetővé.

36 1921. április 7-i levele szerint: „Berlinből nem kaptam meg a »Mandarin« négykezes kivonatát, tehát kérem, legyen szíves soron következő berlini tartózkodása alatt Scherchen úrtól valahogy visszaszerelni. Ha sikerül, nagyon hálás leszek Önnek.” (Aus Berlin habe ich den 4-händigen Auszug des „Mandarin”s nicht erhalten, also bitte ich nun Sie, gelegentlich Ihres bevorstehenden Aufenthaltes in Berlin denselben von Herrn Scherchen irgendwie herauszuzwingen. Gelingt es, so werde ich Ihnen sehr dankbar sein.) 1921. április 18-i levele szerint Hertzka igazgató megígérte, hogy éppen esedékes berlini útján találkozik majd Scherchennel, s a zongorakivonatot visszakéri tőle. A kiadatlan levelek a budapesti Bartók Archívumban tanulmányozhatók.

37 Lásd Bartók 1921. március 22-i levelét kiadójának. Az Universal Edition igazgatója 1921. május 23-án köszönte meg a véglegesített operaházi szerződés másolatának megküldését. A levél eredetije a budapesti Bartók Archívumban található.

38 A nyugta eredetije az operaház gyűjteményében található; másolata a Bartók Archívumban.

bevezetése után is az Operaházban maradt, s jelenleg a Bartók Archívum őrzi. Ezek szerint a zeneszerző ekkorra mindenesetre már elkészítette és feleségével lemásoltatta a mű két kézre szánt korrepetitor-kivonatát. Saját eredeti kéziratát e kétkezes zongorakivonathoz (C forrás) csak 1924. július 29-i levelében említi s ígéri kiadójának. Végül valószínűleg csak az év novemberében tudta elküldeni a kéziratot, mely mind a mai napig az Universal Edition archívumának gyűjteményébe tartozik.³⁹

A mű hangszerelése – az első nagyobb revíziójával együtt – 1924-ben, a zeneszerző új házasságából való második fia, Péter július 31-i születése körül készült.⁴⁰ A hangszerelést a zeneszerző, valószínűleg a munka hajszoltságából adódóan, s talán a kéziratok szakaszonkénti másoltatása miatt, részben a folyamatfogalmazványban (A forrás), részben a négykezes zongorakivonatban (B forrás) készítette elő. Ekkor Bartók és másolói, eleinte második felesége, Pásztory Ditta, majd a segítségükre siető Ziegler Márta, párhuzamosan dolgoztak a partitúrán és a négykezesen. Az autográf partitúra (F forrás) elkészült részeiből, valamint a négykezes kivonathoz másolat is készült. Mind a négykezes, mind a partitúra családi másolatát (H és G forrás) az Universal Editionnak szánták, s Bartók részletekben küldte el 1924 nyarán–őszén. A partitúrát ugyanakkor a budapesti Operaház számára ottani hivatalos másolóval is lemásoltatták (I forrás). Tehát ekkorra a fogalmazványon kívül a zeneszerzőnél volt az autográf négykezes zongorakivonat és az autográf partitúra. A kiadó megkapta az autográf kétkezes kivonatot, továbbá mind a négykezes kivonatot, mind a partitúra családi másolatát. Az Operaháznál volt már 1921 óta a kétkezes kivonat másolata, valamint a saját használatra ekkor készült partitúramásolat.

A Fekete zsebkönyvbeli leírást nem számolva az összesen nyolc zenei kézirat legtöbbje az eddig végrehajtott módosítások következtében részben többretegű forrás, bár a korai rétegek nem mindegyikben őrződtek meg teljes egészükben. Bartóknak revideálnia kellett az autográf négykezes kivonatot, az autográf kétkezes kivonatot és ennek 1921-ben az Operaháznak leadott másolatát. A javítások jelentős részét áthúzással, illetve az újrafogalmazott szakaszok beragasztásával vették be.⁴¹ Nyilván e revízió következtében vált érvénytelenné a legelső befejezés két kottalap négy oldalán külön fennmaradt autográfja (D forrás), mely valószínűleg az Universalhoz került kétkezes kivonathoz tartozhatott, mielőtt a zeneszerző a kéziratból kiemelte volna.⁴² A négykezes autográf áthúzott utolsó oldalait Bar-

39 Jelenleg a Wienbibliothek őrzi.

40 Az Universal Editionnal folytatott levelezésből pontosan követhető a hangszerelés munkája. Bartók 1924. június 5-én fogott hozzá, s éppen Péter fia születése előtt két nappal, július 29-én küldte el mind a négykezes zongorakivonatot, mind a partitúramásolatot (G és H forrás) első részét. Ezt követően még három részletben küldte el a kéziratok frissen elkészült lapjait, lásd Bartók szeptember 25-i, november 7-i és november 19-i levelét. A levelek másolatai tanulmányozhatók a budapesti Bartók Archívumban.

41 Míg a kézirat restaurálása óta a Bartók Archívumban őrzött operaházi kétkezes zongorakivonat ragasztás alatti rétegei is láthatók, az Universalnál fennmaradt zongorakivonat leragasztásai fölnyitatlanok.

42 A vázlatok, fogalmazványok megőrzésénél is inkább jelzi e kétkezes kivonathoz félretett kottaív, hogy a zeneszerző nem kívánta az utókor elől elrejtetni műve korai változatát.

tók megőrizte, s így már korábban is tanulmányozható volt e rész eredeti formája,⁴³ mely megegyezik a kétkezes kivonatból származó, kihagyott korai záró szakasz („1.” befejezés) zenei szövegével, sőt, kisebb változásoktól eltekintve, lényegében a Fekete zsebkönyvben, illetve a fogalmazványban található formával is azonos. A négykezes zongorakivonat kéziratában azonban egyéb, más forrásokból hiányzó részletek is hiánytalanul fennmaradtak a leragasztások alatt.⁴⁴

Mint tudjuk, a mű revízióinak, s így forrásainak sora sem ért azonban itt véget. 1925-ben megjelent a négykezes zongorakivonat, s ennek egy példányát (L forrás) használta Bartók 1926. április 8-i rádióhangversenyén, amikor Kósa Györggyel játszotta el az akkor koncerthasználatra szánt egyetlen jelenet zenéjét a mandarin megjelenésétől a „Hajsza” végéig.⁴⁵ A partitúra családi másolata (G forrás) lehetett a kölni próbák karmesteri partitúrája, s benne feltehetőleg Szenkár Jenőtől származó bejegyzéseket találunk. A zeneszerző észrevételeit a próbák alatt saját autográf partitúrájába (F forrás) vezette be. A budapesti Operaházban szólamok és zongorakivonat-másolatok készültek (K és J forráscsoport), melyek részben töredékesen maradtak fenn, ugyanakkor olyan pótolhatatlan dokumentumokat rejteneek, mint Sergio Failoninak, az 1931-es budapesti próbák karmesterének olasz bejegyzéseit tartalmazó példány néhány lapja a mű zárószakaszával, vagy az 1931-es próbákhoz kapcsolódó rendezői utasításokat tartalmazó zongorakivonat.⁴⁶ A mű budapesti bemutatását többszörös halasztás után 1931 márciusára, a zeneszerző 50. születésnapjára tervezték, de ez is meghiúsult.⁴⁷ Bizonyosan volt ebben szerepe a cenzúra szöveggönyv ellen felhozott kifogásainak is, de újsághírek szerint végül a zeneszerző maga is visszavonta művét.⁴⁸ E próbákhoz kapcsolódik a befejezés átdolgozása, amelyet az operaházi források „Új befejezés”-ként 1931-es

43 Ennek alapján már több részletet idézett átírásban Vinton a mű első befejezés változatából, lásd *The Case of The Miraculous Mandarin*, 4. és 11. Frigyesi Judit tanulmányában pedig négy hasonmás oldalt közöl a kézirat kihagyott részéből, lásd *Who is the Girl in Bartók's The Miraculous Mandarin*, 246–249.

44 A ragasztások fölnyitásakor két elveszettnek hitt oldal bukkant elő, miután a zeneszerző ezeket nem eldobta, csupán egymáshoz ragasztotta. Bartók a saját eredeti számozása szerinti 18. és 19. oldalt ragasztotta össze, s csupán a megelőző 17. (könyvtárosi számozás szerint 19.) oldal és a (későbbi számozás szerint is) 20. oldal volt látható. A leragasztott részek a fiú jelenetének a véglegesnél jóval bővebb második felét tartalmazzák, ahol éppen a műben szereplő első tánc lényegesen nagyobb szerepet kap, mint a végleges műalakban.

45 Lásd a négykezes zongorakivonat Bartók által használt példányát a Bartók Archívumban (L forrás).

46 Körtvélyes Géza: „A Csodálatos mandarin az Operaházban”. In: uő: *A modern táncművészet útján*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970, 114–176.; lásd különösen a zongorakivonat Márkus László által használt rendezői példányában található 1931-es bejegyzések közlését, 128–134. A Failonitól származó töredékes példány azonban akkor még nem volt ismert.

47 Lásd többek között Harangozó Gyula: „Mozaikok az operai balett és pályám történetéből”. *Táncművészeti Értesítő*, 1971, 64–79. Erre az értékes visszaemlékezésre még Körtvélyes Géza volt szíves fölhívni figyelmemet.

48 Lásd például a Kristóf Károly kötetében (*Beszélgetések Bartók Bélával*), a 79. oldalon közölt 1931. március 29-i híradást. Bartók 1931. április 4-én az Operaház Igazgatóságának írt levele mindössze annyit közöl szükséztlenül, hogy „A mai napon visszaküldöm a M. Kir. operaházról a Csodálatos Mandarinra kapott előleget: 30.000 papírkorona = 2.40 pengőt postautalványon feladva. Kiváló tisztelettel Bartók Béla” Az eredeti levél az operaház gyűjteményében található, másolata a Bartók Archívumban.

évszámmal megjelölve tartalmazzanak.⁴⁹ Az átdolgozást Bartók a négykezes zongorakivonat kiadott kottájában (L forrás) készítette elő, ám, nyilván a pantomim előadásának a napirendről való lekerülése miatt, csak 1936-ban, újabb előadások lehetőségének fölmerülésekor küldte el kiadójának. Az operaházi partitúramásolat (I forrás) és a szólamanyag (K forráscsoport) végül további húzásokat is tartalmaz. Számos egyéb húzási lehetőséget jegyzett be Bartók maga is a négykezes zongorakivonat Universal-féle kiadásába (L forrás).⁵⁰

A legutolsó, feltételezhetően a szerzőre visszavezethető revízió eredetét csak valószínűsíthetjük. Kétségtelen, hogy *A fából faragott királyfi* Harangozó Gyula által rendezett és koreografált 1939-es második felújítását követően Bartók tárgyalta a balett-táncossal a *Mandarin* bemutatásának lehetőségéről is.⁵¹ Az Operaházzal Amerikába utazása előtt, 1940 szeptemberében kötött szerződés már a pantomim Harangozó Gyula-féle átdolgozására vonatkozik.⁵² Így nagy valószínűséggel, bár ez egyelőre zenei dokumentumokban közvetlenül nem látszik bizonyíthatónak, a Harangozóval folytatott megbeszéléssel áll összefüggésben a forrásokban megjelenő néhány további kisebb rövidítés, általában néhány ütemes egységek, motívumismétlések kihúzása,⁵³ melyeket a Bartók halála után egy évtizeddel, 1955-ben megjelent Universal-partitúrában érvényesítettek.⁵⁴ Nem mellékes talán, hogy a Bartók házaspár búcsúhangversenyén is vezénylő Ferencsik János, az operaház karmestere, egyik nyilatkozatában külön hangsúlyozta a *Mandarin* húzásainak fontosságát és hitelességét.⁵⁵

49 Mind az operaházi ún. „B” partitúrában (I forrás), mind a szólamokban 1931-es évszámmal szerepel a végleges befejezés kézírata, lásd a forrásjegyzékben.

50 A „Jelenetek” forrásait, valamint a posztumusz nagypartitúra kiadásának dokumentációját, melyek az Universal Edition archívumában maradtak fenn, és melyeket jelenleg a Wienbibliothekban őriznek, lásd: M és O forrás.

51 Harangozó Gyula az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncgyűjteményében őrzött hagyatékában egy album egyelőre azonosítatlan újságkivágást tartalmaz, melynek szövege: „*Harangozó Gyula*. Esztendőkkal ezelőtt nyújtotta be az Operaháznak *Bartók Béla* „*Csodálatos mandarin*” című táncjátékát, amelyet azóta sem adott elő az Operaház. A napokban hírt adtunk róla, hogy a nevezetes *Bartók-balettet* a jövő szízezonban bemutatja a firenzei operaház. Ugyanakkor felvetődött az ötlet, hogy *Budapest* is bemutassák a híres balettet. *Harangozó Gyula*, az Operaház európai hírnépszerű balettmestere meg is látogatta ebben az ügyben tegnap *Bartók Bélát* és megállapodott vele, hogy új koreográfiával bemutatják az elkövetkező szezonban a „*Csodálatos mandarint*”-t. *Harangozó Gyula*, aki tegnap délután utazott el feleségével, *Vera Ilonával*, az Operaház nagyszerű balerinájával *Balatonújhelyre* nyaralni, a következőben vállalta az Operaház jövő esztendői baletterveit. – Elsősorban – mondotta – a „*Csodálatos mandarin*” koreográfiájának gondolatával foglalkozom, *Bartók Bélával* teljesen átbeszéltem a balett egyes részleteit és most már bizonyosra veszem, hogy az előadásnak nem lesz semmiféle akadály. [...]”

52 Vö. az Operaház 1587. szám / 1940-es szerződését, melybe Vásárhelyi Gábor jóvoltából volt alkalom beletekinteni.

53 A helyreállított ütemek felsorolása megtalálható a Bartók Péter által gondozott s 1999-ben kelt előszavával megjelent új Philharmonia-kispartitúra (PH 550) kiadás jegyzeteiben, „Notes”, 213.

54 Bartók Péter *A csodálatos mandarin* zongorakivonatának új kiadásához írt előszava szerint a zongorakivonat 1952-es revidált kiadása még csak az új befejezést tartalmazta, viszont 1955-ben készült egy újabb (külön nem jelzett harmadik) kiadás, mely a további rövidítéseket is érvényesítette. Vö. „Preface”, in: Béla Bartók, *Der wunderbare Mandarin*, op. 19, Klavierauszug für zwei Klaviere, Neuausgabe 2000, Revision: Peter Bartók (UE31 432).

55 *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy visszaemlékezés*. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Püski, 1995, 193. Fennmaradt, s jelenleg magángyűjteményben őrzik Ferencsik János két világháború közt vásárolt zongora-

Ő maga nemhogy nem ragaszkodott a táncjáték [*A fából faragott királyfi*] minden egyes hangjához, hanem kifejezetten megkövetelt bizonyos húzásokat. Akárcsak az *I. Szvitben* vagy a *Csodálatos mandarinban*.⁵⁶

Az Universal Edition Bartók Péter által gondozott legújabb kiadása mindazonáltal helyreállította ezeket a kihagyott részleteket, miután a javított kiadás előkészítésekor e rövidítéseket regisztrálták, s a források alapján e húzások nem látszóttak zeneszerzői szándékra visszavezethetőeknek. Habár valószínű, hogy valamelyik budapesti előadás reménye diktálta ezeket a változtatásokat, és így kérdés, végérvényesnek kell-e tekintenünk őket, ismerve a pantomim keletkezéstörténete során megmutatkozó revíziós tendenciát, fölvetendő, hogy a komponista a mű zenének ezt a tömörítését is előnyösnek találta.⁵⁷

Gesztusok sablontól mentes tökéletessé tétele

A kéziratok áthúzott, leragasztott, újrairással eltüntetett részletei a mű eredeti koncepciójának szerves részét képezték. Ezekben sokkal erőteljesebben van jelen a mű eredeti pantomimikus koncepciója, mint többszörösen átdolgozott végleges formájában. Az eredeti pantomimikus koncepcióra és későbbi revíziójára jellemző példát találunk mindjárt a második jelenetben.

A kottában közölt szövegeknyv szerint a lány ennyit kérdez: „Van pénzed?”, mire az öreg gavallér válaszol: „A pénz mellékes, fő a szerelem!” A végleges változat szerint (*4a kotta a 432. oldalon*) a leány a 18. próbajel előtti *Comodo* szünettel tagolt három akkordja alatt teszi föl a kérdését, s a választ a következő ütemben kapjuk meg. A mű korai változata szerint azonban a leány két részben teszi fel kérdését:

kivonatát (a másik két színpadi művel egybekötött példány), mely tartalmazza az Universal-kiadás, illetve az operaházi partitúra valamennyi húzását. Nem kizárható, hogy Ferencsik a zeneszerzőtől közvetlenül kapott útbaigazítást, noha ez csak *A fából faragott királyfi* esetén bizonyos, amit mind visszaemlékezése, mind Bartók saját kezű bejegyzése a zongorakivonatban bizonyít. A színpadi művek Ferencsik tulajdonában volt zongorakivonatai másolatban hozzáférhető a budapesti Bartók Archivumban.

56 Habár tisztázhatatlannak tűnik egyelőre az 1955-ös Universal-féle partitúrákiadás létrejöttének legfontosabb mozzanata, hogy ti. miért döntöttek a rövidített változat közlése mellett, nem kizárható, hogy Ferencsiknek szerepe lehetett benne, miután 1948 és 1950 között a bécsi Staatsopernak is karmestere volt, s így elképzelhető, hogy a kiadónak alkalma nyílt konzultálni vele.

57 Bartók Péter hihetőnek tetsző feltevése, miszerint a rövidítéseket az 1931-es próbák során kizárólag a budapesti előadás létrejöttének reményében vezette be a zeneszerző a szövegeknyv akkori átdolgozása alkalmával, nem látom bizonyíthatónak az 1931-es próbák során használt források, mindenekelőtt a rendezői példány (J forráscsoport) alapján. Valószínűbbnek tűnik, hogy Bartók az 1931-es próbák nyomán határozta el, s véglegesítette a befejezés utolsó (3.) változatát, bár a próbák még vélhetőleg a korábbi (2.) befejezés szerint folytak. Éppen a befejezés tökéletesebb változatának elkészülte lehetett a fő ok, ami miatt a zeneszerző maga is a bemutató elhalasztása mellett döntött. Az, hogy 1936. április 12-i levele szerint csak a záró rész revideált változatát küldte el, jelentheti azt is, hogy a további rövidítések gondolata még nem merült föl, hanem csak később, az újabb, 1941-re tervezett Harangozó-féle előadás előkészítő megbeszélésén. Bartók Péter elgondolását a Philharmonia új kispartitúra-bevezetőjében (lásd 54. jegyzet) fejtette ki legrészletesebben, vö. „Preface”, in: Béla Bartók: *Der wunderbare Mandarin*, I–II.

A leány:
„Van pénzed?”

Az öreg gavallér:
„A pénz mellékes”

a) Comodo, $\text{♩} = 96$



b) Comodo, $\text{♩} = 96$

A leány:
„Van pénzed?”

Mit adsz?”

Az öreg gavallér:
„A pénz mellékes”

4a–b kotta. A csodálatos mandarin, 18: (a) a végleges változat szerint, (b) a zongorakivonatok korai rétege alapján

„Van pénzed? Mit adsz?”, s Bartók mind a két kérdést jellegzetes, a leányra jellemző zenei gesztussal ábrázolta (4b kotta).⁵⁸ A jelenet biztonságos rekonstruálása csak több forrás figyelembevételével lehetséges. Miközben itt a kétkezes zongorakivonat (C, illetve E forrás) alapján közlöm a részlet eredeti alakját, figyelembe vettem a négykezes fogalmazványt is (B forrás), melyben egyes részletek az áthúzások ellenére jobban olvashatók. Ugyancsak a négykezes változat autográfja tartalmazza egyedül a leány első kérdésénél szereplő eltérő előadói utasítást: „*leggero con sfacciataggione*”, vagyis könnyedén és – ritka, de igen kifejező instrukcióként – „szemtelenül” áll itt a későbbi kétkezes kivonatban megjelenő *precipitandosi* helyén.

Az átdolgozás a darab számos pontján hasonló. A mű vége előtti szakaszban a felakasztott mandarin „függő teste” – mint a kottabeli színpadi utasításban olvasuk – „kékes-zöld fényt áraszt – szemeit mereven a leányra szegzi”. Ezt kíséri a

58 A rövid jelenet zenei anyagát már Nirschy Ott Aurél is közölte átírásban, lásd „Varianten zu Bartóks Pantomime Der wunderbare Mandarin”. *Studia Musicologica*, II. (1962), 189–223., ide: 194., csak hogy egyetlen forrás, a Ziegler Márta által lemásolt operaházi kétkezes kivonat alapján, s bár jelezte a törlesztymokat, nem állíthatta helyre az eredeti szöveget, s így kottaátírása valójában két réteg keveredését mutatja. Hasonlóan jár el Lebon, aki a konkrét szövegimitáló zene (*musique parlante*) lehetőségét vizsgálja, a hiányosan ismert korai műalakot értelmezi, s az itt közölt első ütem három akkordját veti össze a három szótagú, de semmiképp sem a szünettel tagolt akkordok szerint kiejtendő „Van pénzed?” kérdéssel, holott a teljes rekonstruált zenei anyag alapján egyértelmű, hogy csak a (feltehetőleg fafúvásra szánt) magas fekvésű dallamgesztus kívánja magát a kérdést visszaadni. Annál is inkább, mert a harmóniai kíséret a jelenet folytatásánál is érvényben marad, amikor már az öreg gavallér „beszél”. Lebon értelmezéséhez lásd: Béla Bartóks *Handlungsballette*, 287–289.

mű egyik legmeggrázóbb részlete, a vokalizáló kórus harangozást idéző siratója. Eközben

Végre a lányban felvillan a mentő gondolat. Int a három csavargónak: „Vegyétek le a mandarint!”

A három csavargó ezt megteszi. A mandarin a földre zuhan és egyenesen a leányhoz rohan. A leány nem ellenkezik... Átölelik egymást.

A mű végleges változata szerint (5. kotta a 434. oldalon) a csavargók egy generálpauza alatt vágják le a mandarin testét, mely lezuhan, s a mandarin mindjárt a leányhoz rohan. De vajon hol közelítik meg, s hol és hogyan zuhan a földre a mandarin? A korai kéziratváltozatban az e^2 -ről esz-moll érintésével lehajló hegedűmotívum csupán az átölelés pillanatát festi, minden korábbi mozzanat külön zenei megjelenítést kap. Megelőzte a csavargók közeledése a mandarinhoz, a test leemelése, a mandarin földre zuhanása (*accelerando*) és *appassionato* a leányhoz rohanása (6. kotta a 434. oldalon).⁵⁹

Végül pedig fontos szerepet játszott a színpadi eseményhez kapcsolódó közvetlen zenei megjelenítés a zárójelenet utolsó szakaszában. Bartók a befejezést többször is átdolgozta. Érdekes a pantomim lassú (*Più lento*) utolsó ütemei felől megközelítenünk e részlet zenei vizsgálatát. A címszereplő haldoklásának ábrázolása a ma általánosan ismert változat szerint mindössze két zenei elemre épül. Egy szabálytalanul – kihagyó szívdobbanásoknak ható – akkordismétlésből s az élet utolsó jeleként föl-fölhangzó kis kromatikus motívumból. Mindkét motívum kezdetétől végigkíséri a művet, hiszen az akkordismétlés a bevezető nagyvárosi zajától kezdve jelen van, a mandarin bővített szekund/kisterc lépését kitöltő (négyhangú, ereszkedő) kromatikus motívum pedig a hangszerelés során már a címszereplő megjelenésekor glissando formájában jelentkezik, s összekapcsolódik a csavargókra és a leányra jellemző ugyancsak kromatikus (háromhangú) motívummal.⁶⁰ Az egyre jobban elhaló zárásnak egyetlen utolsó, tragikus végérvényességgel a mélybe hulló gesztus vet véget, melyet mély fekvésű (sixe ajoutée-val kiegészített f-moll) akkordmegremegés zár le. Lengyel pantomimszövege szerint:

Ekkor hasán a seb s fején a lyuk csendesen elkezd vérezni. Mindjobban elalél – karjai, mellyel a lányt szorította, lelankadnak, lábai megrogynak. –

Szemei még mereven – boldogan – nézik a lányt, de lassan lecsukódnak...

Eltorzult arca mosolyog.

Vágya kialudt.

A lány lassan, győzelmesen, mosolyogva leereszti a földre; – egy furcsa, recsegő, egzotikus muzsika hangjai mellett a mandarin meghalt.

59 E jelenetsorral s főként annak dramaturgiai jelentőségével részletesen foglalkozik Frigyesi Judit tanulmányában, *Who is the Girl in Bartók's The Miraculous Mandarin*, 266–273. A tanulmányban szerepel az itt átirásban közölt részlet hasonmása a négykezes zongorakivonatból (B forrás), 248–249.

60 A sűrű motívikus kapcsolatokról először Kroó György írt részletesen, lásd „Monothematik und Dramaturgie in Bartóks Bühnenwerken”. *Studia Musicologica*, 5. (1963), 449–467.

A három csavargó A mandarin a földre zuhan és A leány nem ellenkezik,
ezt megteszi egyenesen a leányhoz rohan.

Più mosso, $\text{♩} = 144$ *allarg.* *Vivo*, $\text{♩} = 86-96$

5. kotta. A csodálatos mandarin, 104: a végleges változat a kétkeszes kivonat szerint

125 Schliesslich nähern sie sich furchtsam dem Mandarin,

Moderato, $\text{♩} = 152$

nehmen ihn von der Stricke heraus; er fällt zur erde. Am selben moment stürzt er sich an das Mädchen.

quasi, *stringendo*, *molto*, *Appassionato*, $\text{♩} = 112$, *f appassionato*

126 Sie weigert sich diesmal nicht, gibt sich ihm hin

Er küsst sie.

f, *espr.*, *piü f*, *f*, *piü f*, *Allargando molto*, **127** *Vivace molto*, $\text{♩} = 240$, *p*

6. kotta. A csodálatos mandarin, 104 (végleges számozás) előtti kihagyott szakasz a kétkeszes zongorakivonat szerint

Bartóknál a befejezés végleges változatában mindebből mindössze ennyi áll: „sebei elkezdenek vérezni, egyre jobban gyengül s rövid haláltusa után meghal”.

A mű korábbi befejezésváltozata, mely a Bartók életében megjelent egyetlen kiadásában, az 1925-ös zongorakivonatban is szerepelt, hasonló elemekre épül, csak valamivel részletesebb. Végét a többszöri lehanyatló mozdulatok közül az utolsót követő egyetlen záróakkord jelzi. (Az f-mollt itt A és Cisz is színezi a D mellett.) Minthogy ebben a (2.) befejezésváltozat a záró gesztust már korábban megelőlegezi, hatása még nem olyan drámai, mint a végső (3.) formában. A zárásnak azonban nem ez volt az első változata. A fogalmazványokban egy még korábbi, s a két későbbitől jelentősen eltérő formát találunk. A legkorábbi fogalmazásban, a Fekete zsebkönyvben az utolsó ütem ugyan emlékeztet a végső befejezésre, de nem teljesen azonos vele, s a záróakkordoknak is mintha más lenne az értelmük. A lehanyatlás előtt pedig nem a görcsös mozdulatokat, hanem tág felrakású akkordok lassú, szimmetrikusan kinyíló, majd összezáruló menetét látjuk. Visszafelé haladva ezt megelőzi egy széles kvintakkordsor, amelyhez a zárószakaszon végigvonuló pontozott ritmusú gyászzenekíséret járul. Apróbb átmeneti módosításokkal ezt a zenei anyagot találjuk a fogalmazványba (A forrás) átvezetett befejezésnél, a kétkezes leírás kihagyott lapjain (D forrás), majd pedig, legkidolgozottabb formában, a négykezes átiratban (B forrás). Ezúttal a német nyelvű szöveg is valamivel részletesebb.

und nachdem seine Liebessehnsucht gestillt ist, sinkt er ermattet zur Erde. Seine Stichwunde fängt an zu bluten ... er wird immer schwächer ... und – – – stirbt.

Miután szerelmi vágya beteljesült, elgyengülve hanyatlik a földre. Szúrt sebe elkezd vérezni ... egyre gyengébb ... és – – – meghal.

Ám nem is valamivel részletesebb jellege a lényeges, hanem az, amit számtalan más ponton is megtalálunk e kézirat legkorábbi szövegbeírásainál, hogy tudniillik minden szó pontos zenei megfelelőhöz rendelődik. Ami már az elsőként megjelent s a mű korai előadásain elhangzott *második* befejezésváltozatban sincs jelen, az éppen az egyes mozzanatok, az „elgyengülés”, a „lehanyatlás”, a sebek „vérzésének megindulása” pontos megjelenítése (7. kotta a 436. oldalon).

Miközben a befejezés végleges formája lépésről lépésre elvesztette a cselekmény mozzanataihoz kötöttséget, ugyancsak fokozatosan egy csúcspont – még hozzá szimfonikus csúcspont – alakult ki a zárórészen belül. A mandarin levágását a kötélről, a lány átkarolását, majd pedig a mandarin halálát egyetlen tömör jelenetté formáló, jelentősen lerövidült zárószakasz középpontjába egy nagy dallam került. Ahogy a zeneszerző számos helyen földalta eredeti pantomimikus elképzelését a kompozíció revíziói során, itt is fokozatosan lemondott a közvetlen zenei gesztusnyelvről. De talán ennek köszönhetjük, hogy a mű igazi zenei jelentőségét megkapta. Mert – kárpótlásul – Bartók megtalálta, mivel lehet – immár a szimfonikus gondolkodás jegyében – ellensúlyozni a megrendítő siratókórust. Megkomponálta a zárórész tragikus nagy dallamát (8a–b kotta a 437. oldalon).

Előzménye a legkorábbi befejezésváltozatokban nem található meg. Csupán az 1925-ös zongorakivonatban megjelent, első publikált (valójában „2.”) befeje-

und nach dem seine Liebessehnsucht gestillt ist, sinkt er ermattet zur Erde.

137 (Largo $\text{♩} = 63$)

ritard. - - - al - - - Più lento $\text{♩} = 52$

138

allargando

$\text{♩} = 88$

Seine Stichwunde fängt an
molto allargando

zu bluten
a tempo $\text{♩} = 63$

er wird immer schwächer

139

Adagio $\text{♩} = 52$ *dolce*

und - - - - - stirbt.

Allegro $\text{♩} = 88$

140

(Vorhang)

Sostenuto molto $\text{♩} = 88$

a) *ff* *dim.* *f* *dim.*

Sostenuto $\text{♩} = 66$

b) *ff* *sf* *f* *sf*

poco a poco più tranquillo — — — — — al Lento $\text{♩} = 50$

p (*quasi gliss.*) *p* *pp*

rallent. — — — — — Lento $\text{♩} = 50$

mf *dim.* *p* *pp*

8. kotta. A csodálatos mandarin, a mandarin nagy dallamának születése (a) a második, majd (b) a harmadik befejezésváltozatban

zés tartalmazza korai formáját. Az 1931-es befejezés, mely tovább rövidítette és tömörítette a mű teljes zárórészét, alakította ki e központi ütemek teljes, sőt kiteljesedett formáját.⁶¹ A mandarin életerejének utolsó hatalmas, diadalmas fellobbanása után már nem volt helye pantomimikus gesztusok és történések változatos füzérének. E kitárgulkozó dallam után a lezáró rész már nem tűrt jelentősebb zenei eseményt.⁶² Így alakult ki a fokozatosan egyszerűsödő, az agóniát lélegzetelállítóan festő zárószakasz. Bartók a négykezes zongorakivonat első kiadásába (L forrás) jegyezte be e részlet átalakításának tervét, s az utolsó oldal megformálásán már csak finomítania kellett.

Ahogy a görög származású angol zenei írónak, Michel Dimitri Calvocoressi-nek 1929-ben adott interjújában a pantomim bemutatása által kiváltott tiltakozás kapcsán a művét jellemzi, mintha a mű átdolgozásának tulajdonképpeni értelmét is megadná:

A tiltakozásoknak különféle okai voltak. Az emberek még az előadás előtt olvasták a *Mandarin* cselekményét, és úgy döntöttek, hogy az kifogásolható. A cselekmény a színpadon gyors tempóban zajlik. Lélegzetelállító a sebesség az elejétől a végéig, következés-

61 Analóg ez azzal, ahogy Kékszakállú Judittól búcsúzó himnikus megszólalása a „Szép vagy, szép vagy, százszorszép vagy” szöveggel csak fokozatosan találta meg helyét és súlyát Bartók operájában. Lásd ehhez „Kommentár”. In: Bartók Béla: *A kékszakállú herceg vára, opus 11, 1911. Autográf fogalmazvány*, közr. Vikárius László, Budapest: Balassi Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 29–33.

62 Ezt az átalakulást jellemezte már Vinton igen találóan, amikor arról írt, hogy a zene „inkább transzcendens, mint fizikai élmény” közvetít (an experience more transcendental than physical), lásd *The Case of The Miraculous Mandarin*, 15.

képp a hatás meglehetősen különbözik attól, amit mindazok feltehetően elképzeltek, akik ráérősen eltöprengetek a téma adta lehetőségek fölött. A *Mandarin* nagyon hasonlít a keleti mesékhez, és semmi elvetendő nincs benne.⁶³

A *Mandarin* zenéje koncertteremben vagy színpadon egyaránt revideált végső „szimfonikus” alakjában nyerte el legerőteljesebb, leghatásosabb, legnagyobb szabású formáját. A mű keletkezéstörténetének és eredeti koncepciójának azonban integráns része a pantomimszerű zenei fogalmazás, benne elválaszthatatlanul összeforrt zene és gesztus, zene és ki-nem-mondott szó. A mű teljes korai alakja a zeneszerző kifejezőmódjának különösen közvetlen kompozíciós megvalósulását őrzi legexpresszívabb korszaka idejéből.

63 *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk 1911–1945.* Szerk. Wilhelm András, Budapest: Kijárat, 2000, 108. A mű stílusának jellemzése a közlés eredeti angol szövege szerint: „On the stage the action is carried out at a very brisk pace. From beginning to end the speed is almost breathless [...]”, lásd M.-D. Calvocoressi: „A Conversation with Bartók”, újraközölte Malcolm Gillies: „A Conversation with Bartók: 1929”, *The Musical Times*, 77/1736. (October 1987), 555–559., ide: 556. A beszélgetés egyébként valószínűleg németül folyt.

Függelék

A csodálatos mandarin Op. 19 (1918/19, hangszerelés 1924), BB 82 elsődleges forrásai⁶⁴

Rövidítések:

BA-N	Naplószám az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában
BBA	Budapesti Bartók Archívum az MTA BTK Zenetudományi Intézetben
BH	Magyarországi Bartók Hagyaték, illetve Bartók hagyatéki szám
FSFC	Full-score final copy (partitúratisztázata)
PB	Bartók Péter gyűjteménye, jelenleg letéti anyag a bázeli Paul Sacher Stiftungban
PS	Piano sketch (zongoravázlat vagy -fogalmazvány)
TPPFC	Transcription for two pianos, final copy (kétzongorás átírat tisztázata)
TPPS	Transcription for two pianos, sketch (kétzongorás átírat vázlata vagy fogalmazványa)
UE	Universal Edition, Wien, Bartók bécsi kiadója

α Folyamatvázlat a „Hajsza”-jelenettől (59. próbaszám) a mű végéig (1. befejezés), „Fekete zsebkönyv”, f. 15^r–24^v (BBA BH: I/206).

A Particella-fogalmazvány, részben hangszerelést előkészítő jegyzetekkel és két befejezésváltozattal (1. és 2. befejezés),⁶⁵ valamint részvázlatokkal a hangszereléshez (PB 49PS1, letét a bázeli Sacher Stiftungban, 52 számozó kalapáccsal számozott oldal címlappal, üres hátlapokkal és töredéklapokkal).

B Részben tisztázatlanul négykezes autográf másolat további fogalmazványjellegű részekkel (1. és 3. befejezés), hangszerelést előkészítő jegyzetekkel (PB 49TPPS1, letét a bázeli Sacher Stiftungban, eredetileg címlap és 1–60-ig számozott oldalak, leragasztásokkal és a ragasztások miatt látszólag hiányzó két

64 A függelékben közölt jegyzék alapját Somfai László forráskatalógusa képezte – lásd *Bartók Béla kompozíciós módszere*, Budapest: Akkord, 2000, 313. –, melyet kiegészítésekkel láttam el, és kísérletet tettem a források lehető legszigorúbb kronológiáját követni, nem választva szét a későbbi leírások esetén sem a partitúra-, illetve kivonatszerű kéziratokat. Saját kiegészitésem továbbá a források betűjellel történő ellátása. E bővített forrásjegyzék első formájában megjelent tanulmányomban, A »Bartók-pizzicato«-ról, egy különös akkordról és A csodálatos Mandarin kéziratairól, (2), 34–35. A jegyzék itt közölt változata négy újonnan megismert forrást, illetve forráscsoportot tartalmaz, és tovább pontosítja a források adatait és kronológiáját. Megjegyzendő, hogy az Alexander Crouch dolgozatában szereplő forrásleírás, bár számos hasznos észrevételt tartalmaz, egyrészt hiányos, miután néhány a fontosabb források közül (C, D és E) sem állt a szerző rendelkezésére, másrészt tévesen az autográf partitúrát (F), melynek első oldala tanulmányában 1. faksimileként szerepel, a partitúra családi másolatának hiszi (G), s akként tárgyalja. Lásd *The Sources and Evolution of Béla Bartók's The Miraculous Mandarin*, 19 és 41.

65 E jegyzékben „1.” befejezésen a legkorábbi (zongorára írt négykezes formában, B forrás) véglegesített befejezésváltozatot értem. Az első meghangszerelt és publikált változat befejezését nevezem itt „2.” befejezésnek, míg a revideált „3.” befejezésváltozat hozza létre a revideált második publikált műalakot.

oldallal, majd az új befejezés és hátlap, jelenleg 01–66 számozó kalapáccsal számozott oldal). Mivel tartalmazza a legkorábbi befejezést, részben igen korai kompozíciós fázist képvisel. (A négykezes forma 2. befejezés autográfja, mely eredetileg ehhez a kézirathoz készült, a particellafogalmazványban található, lásd A). A kéziratot 2012 nyarán restaurálták, s a fölnyitott ragasztások alatt láthatóvá vált a hiányzó két oldal (Bartók eredeti számozása szerint 18–19. oldal). A 27–28. oldal (az 50⁻²–54⁻²) átmeneti formája faksimile reprodukcióként jelent meg: *Nyugat*, XVI/11–12. (1923. június). E részletnél kijelölés is látható.⁶⁶

- C Zongora kétkezes betanítópéldány autográf kézirat csak a 6-tól (korábban Universal Edition, Historisches Archiv, jelenleg Wienbibliothek, Bartók 001, címlap bécsi kézírással, ezután 3–35. számozott oldal) a 2. befejezéssel, átragasztásokkal, újraírt oldalakkal, köztük a befejezés is cserelapokon került a kéziratba (33–35. oldal).⁶⁷
- D Az eredeti (vagyis 1.) befejezés (124⁻¹–140⁺⁵) autográf leírása (BBA BH: I/217, 2 lap = 4 oldal) valószínűleg a C kézirathoz tartozott.
- E A zongora kétkezes betanítópéldánynak a budapesti Operaház számára készült másolata, eleje Bartók írása (1–1a oldal, tulajdonképpen autográf kiegészítés, mivel mintája, a C forrás nem tartalmazta), a folytatás Ziegler Márta másolata Pásztory Ditta kiegészítéseivel (BBA BA-N: 2155, címlap, 1, 1a, 1b–39 számozott oldal).⁶⁸ Belső címlapján kiegészítés (Herczeg operaházi muzsikusi és könyvtáros írása): „Bartók Béla | 1921”, ami alapján feltehetőleg az 1921. tavaszi tárgyalásokhoz kapcsolódva került benyújtásra az operaházhoz. Lásd a Herczeg kézírásával és aláírásával készült, az Operaház archívumában őrzött nyugtát, mely szerint „Csodálatos mandarinból 1 zongora kivonat és 1 szöv[eg]. k[önyv]. érkezett 1921 május hó 9-én Üdvözlő őszinte híved Herczeg”. (Az említett szöveggönyv nem föllelhető.)
- F Autográf partitúra a 2. befejezéssel (PB 49FSFC1, letét a bázeli Sacher Stifftungban, címlap és 1–127. számozott oldal), tartalmazza a koncertváltozat befejezését is (129–130. oldal), valamint az új (3.) befejezés fogalmazványát és tisztázatát (PB 49FSFC2, 01–22. számozó kalapáccsal számozott oldal, az utolsó lap egy címlapnak szánt, eldobott partitúraoldal). Bartók ezt a partitú-

66 A források korábbi felsorolásában, így a *Muzsika* forrásjegyzékében is tévesen külön forrásként szerepel, melynek eredetije lappang. A négykezes fogalmazvánnyal való részletes egybevetés azonban kétségtelenül bizonyítja, hogy annak részlete, csupán a kéziratba utóbb számos kiegészítés és módosítás került, s így jelentősen eltér a *Nyugat*-ban közölt korai formájától.

67 E forrás először a *Muzsikában* közölt jegyzékben szerepel. Faksimilerészletet közöltek belőle az *Universal Edition. 1901–2001* (Wien: Universal Edition AG, 2000) című képes kiadványban, 20–21.

68 A kétkezes betanító példányt Bartók Péter adta közre: *Erstausgabe*, 2000, Universal Edition A. G., Wien: UE 31 431.

rát használhatta a kölni próbákon, ebbe jegyezte be javításait, melyekről utóbb két jegyzéket is készített. A kézírathoz csatolták egy Bartók által megválasztott kiadói kérdéseket tartalmazó lap („Fragezettel”) és a kölni előadás nyomán fölmerült változások jegyzékének („Änderungen im »Mandarin«”) másolatát. A javításjegyzék (eredetije Wienbibliothek, Bartók 003) az I forrás (a) melléklete alapján készült, de tartalmaz tőle eltéréseket.

- G** Partitúramásolat a budapesti Operaházból („A” partitúra), Pásztory Ditta és Ziegler Márta írása, Bartók kiegészítéseivel, a 2. befejezéssel (BBA BA-N: 2165, 1–127. számozott oldal és 1 üres oldal, 1924). Ennek kiegészítésére készült a 118–126. oldalszámot viselő új (3.) befejezés másolói leírása (Wienbibliothek, Bartók 024 (D), lásd **O**(d)). Ez a partitúra az Universal Editiontól került az Operához, mint címlapja és az első kottás oldal alján található kiadói pecsét mutatja. Nagy valószínűséggel ezt használták kölcsönpartitúraként a dirigensek, így például Szenkár Jenő a kölni bemutatón, 1926-ban.
- H** A négykezes verzió másolata, Pásztory Ditta és Ziegler Márta írása Bartók kiegészítéseivel, 1924, az UE 7706 lemezszámú első kiadás (1925) metszőpéldánya, a 2. befejezéssel (PB 49TPPFC1, letét a bázeli Sacher Stiftungban).
- I** Operaházi partitúramásolat („B” partitúra), Chomout⁶⁹ Ottó kopista írása, 1925, az alapírás a 2. befejezéssel készült, de tartalmazza az új (3.) befejezést is külön „Csodálatos mandarin | Partitura, új rész | 1931” felirattal (BBA BA-N: 2154, címlap, előzéklap és kottarész; foliószámozás: 1–76.; eredeti oldalszámozás: 1–160., valamint új befejezés: 1–9.). E partitúrát használták a budapesti Operaház megghiúsult bemutatóinak előkészítésekor. Tehát 1931-ből (Sergio Failonitól), de esetleg már a húszas évek végéről is tartalmaz karmesteri bejegyzéseket. Tartozik hozzá egy két kottalapnyi melléklet autográf javításjegyzék: (a) „Änderungen im »Mandarin«” a kölni próbák alapján bevezetendő módosítások jegyzéke (1, 3–4. oldal); (b) további javítások magyar nyelvű felsorolása (2. oldal).
- J** Zongorakivonatok a Magyar Állami Operaház kottatárában: (1) „Csodálatos mandarin | zongora kivonat | Főrendezői példány | 1926.” 54 oldal, a kottalapok közé a rendezői utasítások számára bekötött fehér lapokkal. A rendezői bejegyzések az 1931-es próbákkal állnak összefüggésben. Csak a 2. befejezést tartalmazza. (2) „Csodálatos mandarin | zongorakivonat | Színpadi rendező”,

69 A korábbi szakirodalomban tévesen „Chamouk” Ottó formában szerepelt a kopista neve. Chomout Ottó 1919 és 1945 között az Operaház zenekarában játszott – *A magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából* (Budapest: Magyar Királyi Operaház, [1935]) című kiadvány szerint harsónásként, lásd 10. és 107., valamint *A budapesti Operaház 100 éve*, szerk. Staud Géza. Budapest: Zene-műkiadó, 1984, 524 (a zenekar tagjainak névsora). Lásd még az **O** forrásban található, Chomout Ottó által szignált másolatot.

eredetileg 54 oldal, de 33–52. oldal hiányzik, helyette benne (3) zongorakivonat töredék, 65–76. oldal (egyetlen ternio), a 92⁻¹–112⁺⁷ szakasz zenéje. Bizonyára a Sergio Failoni által használt példány maradványa nagyszámú olasz bejegyzéssel.

- K** A korabeli szólamok közül egyedül a Magyar Állami Operaházban őrzött szólamanyag maradt fenn szinte hiánytalanul: eredetileg 54, egyenként bekötött és számozott szólamkotta (jelenleg hiányzik: 1, 19, 38) cím, hangszer megjelöléssel és 1925-ös évszámmal a vinyettán. Eredetileg a 2. befejezéssel készült, majd külön betétlapon vagy betétíven került az egyes szólamokba a 3. befejezésváltozat. Az utóbbit ugyanaz a kéz írta, mint az operaházi partitúra kiegészítését. Valamennyi szólam tartalmazza a partitúra húzásait, valamint különféle muzsikusbefegyzéseket.
- L** A négykezes zongorakivonat UE 7706 lemezszámú első kiadásának (1925) házi javítópéldánya, 1 oldal autográf kiegészítéssel a koncertváltozat befejezésének négykezes előadásához (BBA, BHadd: 80). Bartók és Kósa György 1926. április 8-i négykezes rádióhangversenyén feltehetőleg ebből a kottából játszották a mű egy részletét. Nagyszámú húzást tartalmaz, valamint az utolsó lapon jegyzeteket az új (3.) befejezés előkészítéséhez.
- M** A koncertváltozat kiadói másolata, eredetileg csak 36-tól (első négy oldala későbbi leírás, 5–60. oldal eredeti), mely megfelel Bartók koncertváltozatra vonatkozó korábbi elképzelésének, s melyet utóbb, az ő levélbeli instrukcióit követve kiegészítettek a mű két rövid ugrástól eltekintve teljes első részével (végleges oldalszámozás szerint címlap és [1]–114. oldal; Wienbibliothek, Bartók 022 (D)). Melléklete egy, a kérdéses helyekre vonatkozó s Bartók által megválaszolt szerkesztői kérdőív (1 lap).
- N** A koncertváltozat (Der Wunderbare Mandarin. Musik aus der gleichnamigen Pantomime) UE 8909 lemezszámú litografált partitúrákiadásának (1927) autográf javításokat, valamint karmesteri bejegyzéseket tartalmazó példánya (BBA, BHadd: 79).
- O** Az Universal Editionnál a balett teljes, 1955-ös kiadásának előkészítését dokumentáló vegyes forrás: (a) a koncertváltozat 1927-es partitúrájának egy javításokkal ellátott példánya. Ehhez közvetlenül három kiegészítés készült: 1 betétkottaív a 26–27. oldal között (aa–bb oldalszámozással); 1 ívből és hozzáragasztott további kottalapból álló kiegészítés a 72–73. oldal között (cc–gg oldalszámozással); 1 kottaív „Ballet continuation” felirattal (hh–kk oldalszámozással) a kotta végére helyezve. Valamennyi kiegészítés kéziratos másolat zürichi kottapapíron (Schutzmarke | Musikhaus | Hüni Zürich | No. 330). Ugyancsak a kotta végéhez csatolva két további egység található: (c) egy kéziratos másolatról készült fotó nagytáblán utólagosan ráírt javításokkal és szer-

kesztői bejegyzésekkel (87–116. oldal); a másolat maga „Beethoven” feliratú kottapapírra készült. A másolat egy, a mű második felében található kisebb húzásokat tartalmazó leírásról (esetleg az operaházi példányról, I forrás?), a rövidítések érvényesítésével készült (de mechanikus másolatként a kihagyott ütemek előtt szükséges zenei módosítások kialakítása nélkül). Végül (d) egy füzetű összetűzött ternio, a *Mandarin* utolsó (3.) befejezésének másolata címlappal és a záróvonal utáni bejegyzéssel: „Chomout Ottó Knlg. ung. Opernhaus Bpest.” (Utólagos oldalszámozás szerint 117–126. oldal; Wienbibliothek Bartók 024 (D), vö. G.)

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

THE TRANSUBSTANTIATION

OF THE MIRACULOUS MANDARIN:

The Significance of Genre in the Composition of Bartók's Pantomime

Bartók composed *The Miraculous Mandarin* (libretto by Melchior Lengyel, 1917) between October 1918 and May 1919 but, despite renewed efforts and even negotiations with opera houses, he could only orchestrate it in 1924. By that time, the composer had significantly revised the work making the music more succinct and changing the final section (2nd ending; see Ex.7 for a transcription of the 1st ending). Early on, Bartók emphasised the fact that the work was conceived as a “pantomime” (a dramatic genre) rather than a “ballet” in his correspondence with his publisher, the Universal Edition in Vienna. The choice of genre for the *Mandarin* seems to be crucial for understanding the troubled history of its composition and gradual revisions. After the publication of the four-hand piano score in 1925 and the famously banned first performance on stage in Cologne in 1926 of the already revised music, Bartók further reworked the closing part, the final embrace and the death of the Mandarin (3rd ending), instigated by the rehearsals for the planned but cancelled Budapest performance in 1931. He finally consented to a planned performance to be directed and choreographed by Gyula Harangozó in 1941 in Budapest, yet another cancelled staging, whose preparatory discussions might have resulted in the last cuts integrated in the first full score and the revised edition of the piano score published in 1955 by Universal Edition. Apart from a discussion of all primary and secondary sources (separately listed and described in the appendix) musical examples reproduce passages that show how Bartók reshaped his composition from the original “gesture” music into a symphonic style (Exx.4a–b, 5 and 6). Central to the article are the scene following the appearance of the Mandarin (Ex.3 and Facs.1) and the evolution of the final melodic outburst at figure 108 (Ex.8).

László Vikárius directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. His main field of research is centred on Bartók's life, style and, especially, compositional sources. He has published articles in *Hungarian Quarterly*, *International Journal of Musicology*, *Magyar Zene*, *Musical Quarterly*, *Studia Musicologica* and *Studien zur Wertungsforschung*. His study *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] was published in 1999 (Pécs: Jelenkor) and his most recent publications include the facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), available with commentary in English, Hungarian, German and French. He co-edited, with Vera Lampert, the *Somfai Fs* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the revised English edition of Vera Lampert's *Folk Music in Bartók's Compositions* (Budapest: Helikon, 2008) and, with János Kárpáti and István Pávai, the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (Budapest: European Folklore Institute, 2006).

KÖZLEMÉNY

Kovács Imre

EGY LISZT TULAJDONÁBAN LÉVŐ DELACROIX- RAJZ: HAMLET ÉS HORATIO A TEMETŐBEN ÉS A 19. SZÁZADI HAMLET-RECEPCIÓ

Eckhardt Mária 70. születésnapjára

Liszt második élettársa, Carolyn Sayn-Wittgenstein hercegnő rajzgyűjteményét mára már csak egy fotókkal illusztrált eladási katalógus alapján ismerjük.¹ A Liszt-kutatásban eddig gyakorlatilag figyelmen kívül hagyott katalógus fontos szerepet játszhat annak rekonstruálásában, hogy a hercegnőt és a zeneszerzőt közös weimari éveikben (1848–1861) milyen műalkotások vették körül. E gyűjtemény egyes darabjainak számbavétele nemcsak – sok tekintetben – közös ízlésvilágukra, hanem művészeti kapcsolataikra is rávilágíthat.

Jelen tanulmány középpontjában egy, a gyűjteményből származó, művészet- és kultúrtörténeti szempontból is igen értékes rajz áll. A kérdéses mű egy Delacroix által készített, Lisztnek dedikált rajz, mely a zeneszerző és a festő között fennálló, még Liszt párizsi éveiből datálódó baráti kapcsolat egyedülálló vizuális dokumentuma (1. kép a 446. oldalon).²

A rajz témáját a festő a *Hamlet* 5. felvonásának temetőjelenetéből veszi. Ophelia sírjának ásása közben a sírásók rábukkannak az egykori udvari bolond, Yorick koponyájára, s ez Hamletet *memento mori* tartalmú, filozofikus töprengésre indítja. A jelenet, mint az egész mű színpadias *leitmotivja*, a 19. századi Hamlet-ábrázolások közül messze a legnépszerűbb volt, maga Delacroix öt festmény- és két litográfiaváltozatát készítette el.³ Az egyik litográfia a festő 1843-ban kiadott Hamlet-sorozathoz tartozott; képünk ennek lehetett egyik előkészítő rajza (2. kép a 447. oldalon).⁴

1 *Sammlung von Handzeichnungen aus dem Besitze der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein (1819–1889)*. [Eladási katalógus.] München: Emil Hirsch, 1921.

2 Uott, 52., 7., (kat. 52.). A dedikáció: „Petit souvenir d'un fervent admirateur à F. Liszt.” A gyűjteményben egy másik Delacroix-rajz is volt (kat. 51.: Oroszlánvadászat Algériában), amelynek esetleges Liszt-vonatkozásáról nincs információ.

3 Lee Johnson: *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, III. Oxford: Clarendon, 1986, nos. 258., 267., 332., L140., L148. (korábbi bibliográfiával); Alan R. Young: *Hamlet and the Visual Arts, 1709–1900*. Newark and London: University of Delaware press, 2002, 252–255.; Robert I. Edenbaum: „Delacroix's Hamlet Studies”. In: *Art Journal* 26/4. (1967), 347–350.; Frank Anderson Trapp: *The Attainment of Delacroix*. Baltimore and London: Johns Hopkins Press, 1970, 168–171.

4 Alfred Robaut: *Delacroix*. Paris: Charavay, 1885, nos. 593., 594.; Loys Delteil: *Le Peintre – graveur illustré*, Paris: Delteil, 1908, vol. 3. no. 116. A litográfia vázlataihoz és előkészítő rajzaihoz lásd: René →



1. kép. Eugène Delacroix: *Hamlet és Horatio a temetőben*, 1843. Rajz. 21,7 cm x 28,7 cm. Őrzési helye ismeretlen

Mivel Liszt is foglalkozott a *Hamlet* zenei formába öntésével, ugyanezzel a címmel 1858-ban szimfonikus költeményt komponált, a kérdés óhatatlanul felmerül: lehetett-e valamiféle kapcsolat a két *Hamlet*-témájú mű között? A válaszádsra azután teszünk kísérletet, miután kijelöltük helyüket a 19. századi *Hamlet*-receptióban.

Shakespeare meghatározó szerepet játszott az 1820-as évek Franciaországában fellépő romantikus nemzedék művészi identitáskeresésében: a szabálytalan zsenik Michelangelo, Beethoven és Dante nevével fémjelzett panteonjában tartották számon. Nem utolsósorban azért, mert művei – ezek közül is elsősorban a

Jullian: „Delacroix et la scène d'Hamlet au cimetière”. In: *Bulletin de la Société l'Histoire de l'Art Français*. Année 1975 (1976), 250–252. A Jullian által említett egyik előkészítő rajz (7. kép; London, Lehman-gyűjtemény) csak néhány apró részletében és méreteiben tér el az általunk vizsgált rajztól, melyet a szerző egyébként nem ismer. Mivel a litográfiához kapcsolódó rajzok mind a Delacroix halála után tartott árverésen kerültek ki a festő műhelyéből, rajzunk ismeretlensége a szakirodalomban adalék ahhoz, hogy még Delacroix életében (1863 előtt) juthatott el Liszthez, feltehetően a hercegnőn keresztül.



2. kép. Eugène Delacroix: Hamlet és Horatio a temetőben, 1843.
Litográfia. Budapest, Szépművészeti Múzeum

Hamlet – szemben álltak a francia klasszicista színházi *decorum* által megkövetelt szigorú szabályokkal.⁵ Létezett ugyan párizsi színpadokon egy francia *Hamlet*-verzió (1769-től 1847-ig, az ún. Ducis-féle), azonban ez az adaptáció a mű „barbár szabálytalanságait” szinte a felismerhetetlenségig kiirtotta.⁶ Ennek tükrében érthető, hogy miért is gyakorolt a romantikusokra olyan frenetikus hatást az angol Charles Kemble társulatának 1827-es vendégszereplése a párizsi Odéonban.

Az előadás, melyen ott ült az új nemzedék színe-java – Delacroix, Berlioz, Alexandre Dumas, Victor Hugo és Alfred de Vigny – a képzőművészek fantáziáját is megmozgatta.⁷ Az előadás után Deveria és Boulanger litografált albumot adott

5 Helen Phelps Bailey: *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue*. Genève: Droz, 1964.

6 George Heard Hamilton: „Hamlet or Childe Harold? Delacroix and Byron? II.” In: *Gazette des Beaux-Arts* 26/6. (1944), 377–379.

7 Young: i. m., 108–109. Az említettek később mind Liszt párizsi körének tagjai voltak. Arról, hogy az ekkor már Párizsban élő, 16 éves Liszt is látta volna az előadást, nincs adat.

ki, de kimutatható, hogy ugyanez az előadás állhatott – legalábbis részben – Delacroix 1843-as Hamlet-litográfiatorozatának háttérében is.⁸ Különösen a francia színpadokról ez idáig száműzött jeleneteket és figurákat ábrázolták szívesen, mint például az egérfogó-jelenetet, Hamlet apja szellemének megjelenését vagy a sírásókat; ezek mind helyet kaptak Delacroix sorozatában is. Jellemző, hogy a sírásókat, csakúgy, mint a *Hamlet* egyéb groteszk figuráit és jeleneteit, a Kemble-féle előadás kritikái is lelkesülten fogadták. A Globe kritikusa azt írta például, hogy jól lehet ezek ellentétesek a klasszicista színházi *decorum*mal, mégsem öncélúak, hanem a tragédia beteljesülésének intenzitását fokozzák; hozzájárulnak a mű egységéhez.⁹

Victor Hugo, aki Shakespeare-t a romantika követendő irodalmi hősévé emelte, nagyhatású manifestójában, a *Cromwell* előszavában (1827) hasonló megfontolások alapján határozta meg saját korának esztétikai ideáljait.¹⁰ Nemcsak a régieknek a színjátszás műfaji tisztaságára vonatkozó, arisztotelészi alapokon álló nézeteit illette kritikával, hanem azt is, hogy a rút és a groteszk hiányzik az általuk követett klasszikus szépségesszményből. Hugo szerint a modern *fenséges* a klasszikus *szépnél* azért lehet magasabb rendű, mert – a természethez hasonlóan – integrálja magába a rútat, a groteszket, s éppen ez a kontraszt teszi még intenzívebbé szépségét.

Ennek az esztétikának a jegyében Delacroix 1839-ben festett temetőjelenete, úgy véljük, hitelesen interpretálható (3. kép).¹¹ A kompozíció, mint azt a korabeli kritikák is kiemelték, ellentétekre épül, ami Hamlet karakterének bemutatására szolgál.¹² A groteszk és férfiasan aktív, pórias sírásó, valamint a melankolikusan rezignált Hamlet ellentéte a főhős befelé forduló passzivitását, míg Horatio idősebb, szakállas megjelenítése a fiatalságát hangsúlyozza.

8 Trapp: i. m., 158–163.

9 Bailey: i. m., 68.

10 Victor Hugo: *Oeuvres complètes*. Paris: Hetzel, 1882, 16–23. Részletek: Charles Harrison – Paul Wood – Jason Gaiger (eds.): *Art in Theory: 1815–1900*, Oxford: Blackwell, 1998, 45–48.

11 Johnson: i. m., no. 263.

12 A képet az 1839-es Salon elfogadta, az egyik dicsérő kritikában Thoré a következőképpen fogalmazott: „Il y a un contraste singulier entre cette tête inquiète de l’Hamlet et la tête insouciance du paysan. Celui-ci n’a point songé au mystère de la mort, ni au mystère de la vie, qui tourmente sans cesse la pensée d’Hamlet. C’est dans cette opposition ingénieusement sentie qu’est surtout l’intérêt du tableau. Et quelle exécution en accord avec cette sombre philosophie!” („Különös ellentét van Hamlet töprengő és a paraszt gondtalan arkifejezése között. Ez utóbbi nem törődik sem az élet, sem a halál rejtélyével, amely Hamletet szünet nélkül gyötri. Ez az ellentét adja a kép különlegességét. És kicsoda, ezzel a komor filozófiával összhangban álló kivitelezés!”) Idézi: Johnson: i. m., 88. Thoré állításának, mely szerint a kép Hamletjében Liszt fiziognómiája tükröződne vissza, nem kell túl nagy jelentőséget tulajdonítanunk. Liszt arcvonásainak közkedveltsége a 30-as évek Párizsában valóságos kultuszt teremtett; jó néhány képzőművészeti alkotásban a kortársak az ő arcvonásait vélték felfedezni. Ezek között voltak persze „valódi” rejtett portrék is, egy ilyen portréhoz lásd: Kovács Imre: „The Portrait of Liszt as an Allegory of the Artist in Ary Scheffer’s *Three Magi*”. In: *Studia Musicologica*, 49/1–2. (2008), 91–104. A kérdést átfogóan tárgyalja, a kortársak beszámolóit Liszt rejtett portréiról mind tényként kezelve: Pauline Pocknell: „Clandestine Portraits. Liszt in the Art of His Age”. In: Michael Saffle – James Andrew Deaville (eds.): *New Light on Liszt and his Music. Essays in Honor of Alan Walker’s 65th Birthday*. New York: Pendragon, 1997, 128–135.



3. kép. Eugène Delacroix: *Hamlet és Horatio a temetőben*, 1839.
Olajfestmény vászonra. 81,5 cm x 65,4 cm. Párizs, Musée du Louvre

Kérdés, hogy Delacroix miért így módon, első látásra inkább Dante Gabriel Rossetti palettájára illő festői eszközökkel jellemezte Hamletjét.¹³ A válasz a kor Hamlet-recepciójának tanulságaiból következik. A klasszicista esztétika heroikus Hamletje a romantika korára melankolikus ábrándokba menekülő, törékeny hőssé szelídült. „Hogyan jellemezhetnénk jobban a sápadt fényű Hamletet, ha nem mint a legnemesebb áldozatát korunk szent betegségének: mindent tud, mindent érez, semmin sem lepődik meg, roppant intelligens, de gyenge karakter” – írta Sainte-Beuve, s ezzel a véleményével nem volt egyedül.¹⁴ A *mal du siècle* szellemét rávetíteni Hamlet alakjára irodalmi toposznak számított ekkor; a kor irodalmi hősei – mint amilyen Goethe Werthere is volt – reinkarnálódtak benne. Goethe említése

13 Edenbaum: i. m., 348.

14 Idézi Bailey: i. m., 74.

azért is indokolt, mert ő volt az, aki angol előzmények után, a *Wilhelm Meister tanulóévei* (1796) című regényében ezt a Hamlet-felfogást kidolgozta, s az ő tekintélye terjesztette el egész Európában.¹⁵ Hamlet bonyolult karakterének kulcsát Goethe a nagymonológban vélte felfedezni. Szerinte a konfliktus abban rejlett, hogy Hamlet tisztaságával és erkölcsösségével gyenge karakter párosult. Ez volt az oka annak, hogy kénytelen volt meghátrálni küldetésétől: apja erőszakos halálának megbosszulásától.

Ez a melankolikus, „lenni vagy nem lenni”-típusú Hamlet volt az uralkodó irányzat a 19. század első felének Shakespeare-színjátszásában. Ilyennek láthatták a párizsiak Charles Kemble-t a dán királyfi szerepében,¹⁶ de ugyanennek a korszellemnek volt a gyermeke Delacroix imént elemzett Hamlet-ábrázolása is.¹⁷ A 19. század közepe táján azonban változás tapasztalható, melyet egy *Hamlet*-előadás Baudelaire által írt kritikája tanúsít 1855-ből.¹⁸ Benne a francia költő és kritikus csodálattal adózott a híres színész, Philibert Rouvière Hamlet-alakításának: lenyűgözte gesztusainak intenzitása, lobbanékonyága és tettekre készsége. Jóllehet az előadás mérföldkő a színjátszás történetében, írta Baudelaire, de Goethének biztosan nem tetszett volna. A goethei Hamlet-kép antitézise tehát az, ami Rouvière férfias szerepformálásában kifejeződött; ez az új típusú hős néz ránk Manet szerepmoddell-képéről is (4. kép).¹⁹ Rouvière-Hamlet egy arcát szakállal övező harcos, aki nek attribútuma – jellemző módon – nem koponya, hanem kard.

Ugyanez a változás tetten érhető Delacroix festészetében is. A festő utolsó, 1859-ben festett temetőjelenetében ugyanis, szöges ellentétben a korábbi verziókkal, egy szakállas és idősebb Hamlet-karakter jelenik meg (5. kép).²⁰ A szakállal kiemelt férfias jelleget – melyben talán Rouvière-re való utalást is láthatunk – Delacroix oly módon hangsúlyozta, hogy Horatiót szakálltalanul ábrázolta. A cse-re különösen akkor szembeűnő, ha összevetjük képünket azzal az 1828-as Delacroix-litográfiával, amely a festmény kiindulópontjául szolgált. A litográfián a dán királyfi erőtlen, szakálltalan divatfi, vele szemben a szakállas Horatio az, aki a férfiúi princípiumot képviseli.²¹

Delacroix 1859-ben festett képével tehát a kor Hamlet-felfogásában bekövetkezett változáshoz alkalmazkodott, amikor egy férfiasabb, vagyis korszerűbb Hamlettel lépett a színre. Úgy gondoljuk, ebbe az irányba tett első lépésként értelmezhető a Wittgenstein-gyűjtemény rajzának Hamlet-ábrázolása. Összehasonlítva

15 Hans Jürg Lüthi: *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*. Nendeln: Kraus reprint, 1970

16 John R. Elliott: „The Shakespeare Berlioz saw”. In: *Music and Letters*, 57/3. (1976), 296.

17 Delacroix már korábban, 1835-os temetőjelenet-festményén (Svájc, magángyűjtemény) is ezt a melankolikus Hamlet-felfogást követi. Lásd Johnson: i. m., no. 258. Nem ő volt az első azonban, aki Hamletet ily módon ábrázolta. Sir Thomas Lawrence John Philipp Kemble-t ábrázoló szerepmoddell-képén (1802; London, Tate Gallery), jelenik meg talán először ez az ideál. Young: i. m., 248–250.

18 Bailey: i. m., 80.

19 Sarah Carr-Gomm: *Manet*. London: Studio, 1992, 78.

20 Johnson: i. m., no. 332. Vincent Promarede et al.: *Delacroix. The Late Work*. [Kiállítási katalógus.] Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1998, 230–231.

21 Delteil: i. m., no. 75.



4. kép. Édouard Manet: *Philibert Rouvière mint Hamlet*, 1865–66.
Olajfestmény vászonra. 187,2 cm x 108,1 cm. Washington, National Gallery of Art

ez utóbbit Delacroix 1839-ben készült festményével, mely kiindulópontjául szolgált, nem nehéz felismerni: a festmény melankolikusán passzív, törékeny Hamletje helyébe egy másfajta egyéniség lépett. Ez utóbbi figura, jóllehet fiatal és szakálltalan, arcán a szenvedés nyomaival, de sokkal erőteljesebb testfelépítésű; mozgásának dinamizmusában erő és elszántság rejlik. Ezt a jellemzést szem előtt tartva fordulhatunk most már Liszt Hamlet-recepciója felé.

A fiatalkorát Párizsban töltő Liszt a francia romantikus nemzedék Shakespeare- és *Hamlet*-kultuszát közvetlenül élhette át. Ezek a hatások Weimarban, a német *Hamlet*-színjátszás Goethe óta fontos helyszínén, ahol Liszt udvari *kapellmeister*ként tevékenykedett, új impulzusokkal párosultak.²² 1856-ban a zeneszerző

22 Liszt Shakespeare-recepciójáról jó áttekintést nyújt: Joanne Deere: *Form and Programme in Liszt's Hamlet. A New Perspective*. MA thesis. University of Birmingham, Dept. of Music, 2009, 12–29. <http://etheses.bham.ac.uk/531/1/deere10Mmus.pdf>, utolsó letöltés: 2013. október 9.



5. kép. Eugène Delacroix: Hamlet és Horatio a temetőben, 1859.

Olajfestmény vászonra. 29 cm x 36 cm. Párizs, Musée du Louvre

itt látott egy előadást, amely Hamlet-felfogásának kialakítása szempontjából meghatározónak bizonyult. Különösen a dán királyfit játszó drezdai vendégszínész, Bogumil Dawison gyakorolt rá nagy hatást. Egyik, Agnes Street-Klindworth-nek írt levelében így számolt be a színész alakításáról.²³

[Dawison] felfogása Hamlet szerepéről egészen új. Nem tartja határozatlan álmódzó-nak, aki összeomlik missziója súlya alatt. Olyannak, amilyennek általában tartják, amióta Goethe kifejtette ezt az elméletét a *Wilhelm Meister*ben. Hamlet ebben az új értelmezésben sokkal inkább egy tehetséges, vállalkozó szellemű, nagyszabású politikai terveket

23 „Sa conception du rôle de Hamlet est tout à fait neuve. Il ne le prend pas comme un songe creux succombant sous le poids de sa mission ainsi qu'on est convenu de l'envisager depuis la theorie de Goethe (dans Wilhelm Meister) mais bien comme un prince intelligent, entreprenant, a hautes visées politiques, qui attend le moment propice pour accomplir sa vengeance et toucher à la fois au but de son ambition en se faisant couronner à la place de son oncle.” Agnes Street-Klindworth-nek, Bécs, 1856. január 18. La Mara (hrsg.): *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. Bd. III. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898, 58. Pauline Pocknell (ed.): *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondance, 1854–1886*. New York: Pendragon, 2000 /Franz Liszt Studies, 8./ 81–82, 322.

szövő herceg, aki a kedvező pillanatot várja céljai elérésére. Arra, hogy bosszút álljon, és hogy ambíciójának teret engedjen: királlyá koronázzák nagybátyja helyett.

A Dawison-féle szerepformálás arról tanúskodik, hogy a goethei világfájdalmas Hamlet helyébe német nyelvterületen is egy tette kész, céltudatos hős, egy újfajta karakter lépett. Liszt számára a hagyományos Hamlet-színjátszást, vagyis a viszonyítási alapot Emil Devrient weimari alakítása jelentette, aki a dán királyfit – a kritikák tanúsága szerint – goethei szellemben játszotta.²⁴ Ez Goethe városában persze egyáltalán nem mondható meglepőnek, magyarázatra inkább az szorul, hogy Liszt miért rajongott ennyire az újért, Dawison alakításáért. Minden bizonynyal azért, mert ez a Hamlet-felfogás jobban beleillett az általa vallott tragikus, emberfeletti hős általános ideálképébe, mint a *mal du siècle* Hamletje. Ez a hősképp, amelyet Liszt valószínűleg Carlyle közvetítésével tett magáévá, már korábbi szimfonikus költeményei, a *Tasso* vagy a *Prométheusz* főhőseinek zenei alapkarakterét is meghatározta.²⁵

Liszt *Hamlet*jét eredetileg egy színházi előadás nyitányának szánta, s csak később vette fel szimfonikus költeményei sorába.²⁶ A művet a zenetörténeti szakirodalom általában egyfajta zenei jellemrajzként határozta meg, olyan műként, amelyben a főhős zenei karaktere mellett, annak ellenpontjaként, megjelenik Opheliáé is. Egyöntetű az a vélekedés, hogy Liszt a két évvel korábban látott Dawison-féle előadás nyomán benne kialakult Hamlet- (és Ophelia) képet ültette át a zenei anyagba.²⁷ Hogy hogyan, annak részletes elemzése nem lehet feladatunk, csupán egyetlenegy, témánk szempontjából lényeges motívumot emelnék ki.

A mű *sehr langsam und düster* jelzésű bevezető részét általában a töprengő-szenvedő Hamlet,²⁸ vagy a „lenni vagy nem lenni” baljóslatú zenei képeként értelmezik.²⁹ Így vagy úgy, de a goethei világfájdalmas Hamletre való zenei utalás az, ami bevezeti a művet. A bevezető rész után, a 74. ütemtől kezdve, *Allegro appassionato ed agitato assai* jelzéssel teljes fegyverzetében lép színre a harcosan aktív Hamlet. Ebben a szakaszban (74–159. ütem) megjelenik a szimfonikus költemény legtöbb témája; ezek egyike a „lenni vagy nem lenni”-téma transzformá-

24 Deere: i. m., 33.

25 Lisztre nagy hatást gyakorolt Thomas Carlyle: *Heroes, Hero-Worship and the Heroic History* (London, 1840) című könyve. Lásd Gerhard J. Winkler: „Liszt's 'Weimarer Mythology'”. In: Michael Saffle (ed.): *Liszt and his World. Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20–23 May 1993*. New York: Pendragon, 1998 /Franz Liszt Studies, 5./, 68–73; Deere: i. m., 29–33.

26 Keith T. Johns: *The Symphonic Poems of Franz Liszt*. New York: Pendragon, 1997 /Franz Liszt Studies, 3./, 74–78.; Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 60–63.

27 Liszt Opheliát Hamlet árnyképének szánta, aki nem értette meg a főhős küldetését. Az autográf kottában Liszt megjelölte Ophelia témáját (160–176. ütem), és instrukciót is adott hozzá: „Dieser Zwischensatz, 3/2 Takt, soll äusserst ruhig gehalten sein und wie ein Schattenbild erklingen, auf Ophelia hindeutend.” Lásd Johns: i. m., 76.

28 Hamburger: i. m., 62.

29 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Bd. II., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–94, 294–295.

ciójaként.³⁰ Hamlet karakterének zenei jellemzése tehát ambivalens, ugyanakkor átalakulást kifejező. A töprengő, szorongó főhős átadja helyét – a Lisztre jellemző tematikus transzformáció segítségével – egy erőteljes, magabiztosan férfias, ambiciózus Hamletnek.³¹

A tanulmány bevezetőjében feltett kérdésben annak a megválaszolását ígértük: felvethető-e valamiféle – műfajokon keresztül átívelő – kapcsolat Liszt szimfonikus költeménye és a tulajdonában lévő Delacroix-rajz között. Recepciótörténeti szempontból bizonyára igen; a két mű Hamlet karakterábrázolásának szempontjából ikertestvérek. Kiindulópontjuk a *mal du siècle* melankóliáját középpontba állító goethei Hamlet-recepció, melyet mindkét mű a férfiúi princípium előtérbe helyezésével szándékozott meghaladni. Ilyen értelemben – Liszt szemszögéből nézve – felvethetjük, hogy a rajzban a képzőművészet iránt kivételes érzékenységet mutató zeneszerző saját Hamlet-képének adekvát vizuális kifejezési formáját is láthatta: pendant-ját az ő szimfonikus költeményéből előlépő Hamletnek.³² Szimbólumát ugyanakkor annak a *groteszket* és *fenségest* szembeállító hugói esztétikának, melynek zenei nyelvre való átfordítása nem állt tőle távol.³³

30 Deere: i. m., 54. Ez a főhős később elbukik; a kóda visszaidézi a bevezetés első nyolc ütemének peszsimisztikus Hamlet-képét (338–345. ütem), de ez már a tragikus véget jelöli, s vezeti be a művet lezáró gyászindulót (*Moderato funebre*). Lásd Hamburger: i. m., 62.

31 Uott, 63.

32 Liszt jó néhány művét képzőművészeti alkotások inspirálták. Erről összefoglalóan: Laurence Le Diagon-Jacquín: *La musique de Liszt et les arts visuels*. Paris: Hermann, 2009.

33 Liszt és Victor Hugo kapcsolatához: Jim Samson: „Orpheus and the Exile. Liszt and Victor Hugo”. In: Jacqueline Waeber (ed.): *La note bleue: mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*. Bern: Peter Lang, 2005, 267–285.; Hamburger Klára: „Liszt és Victor Hugo.” *Muzsika*, 2009. január. [http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id=2847&hl=Hamburger Klára](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id=2847&hl=Hamburger%20Klára), utolsó letöltés ideje: 2013. október 9. Jellemző Liszt képzőművészeti alkotásokról való gondolkodására, hogy nemegyszer szimbólumokat látott bennük. Raffaello Szent Cecíliáját például az Isten által inspirált keresztény művész jelképének tekintette. Lásd Rainer Kleinertz (hrsg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*. Bd. I. Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 296.

ABSTRACT

IMRE KOVÁCS

A DELACROIX DRAWING IN LISZT'S POSSESSION: *HAMLET AND HORATIO WITH THE GRAVEDIGGERS* AND 19TH CENTURY HAMLET-RECEPTION

This study focuses on two works in different genres based on the theme of Hamlet, and looks for the links that join them together. One of them is a drawing by Delacroix dedicated to Liszt which illustrates the cemetery scene from the play, and the other is Liszt's own symphonic poem *Hamlet*.

It is my opinion that the portrayal of Hamlet in Delacroix's cemetery scene, together with that of the protagonist of the play presented in musical form in Liszt's symphonic poem, are reflections upon the period's changed image of Hamlet. The painter's earlier portraits of Hamlet correspond to the Romantic period's Goethe-style image of a Hamlet taking refuge in melancholy dreaming, whereas in his last two portraits – which include the drawing here under examination – we can see a change has taken place in Hamlet's character: he is positively dynamic and manly.

This change can also be felt in German culture, as witnessed by a performance of Hamlet at Weimar, which had a big influence on Liszt. The actor who played Hamlet was Bogumil Dawison from Dresden, his portrayal defined by its markedly masculine character, a new interpretation which broke with the Goethe tradition, and whose musical portrayal Liszt outlined in his symphonic poem. That this was the statement of the composer is supported by an analysis of the music: the Hamlet theme with its "to be or not to be" Goethe-like character of pessimistic musing, changes into a dynamic manly Hamlet theme by means of the composer's characteristic process of thematic transformation. Analysing the two works of art in tandem, we can surmise that the Liszt who was so sensitive to pictorial art saw in the drawing a visual version corresponding to his own image of Hamlet: a pendant to the Hamlet who jumps out at us from his symphonic poem.

Imre Kovács is an art historian. He works as an associate professor at the Department of Art History, Pázmány Péter Catholic University. He gives courses in medieval and renaissance art. He obtained his PhD in Art History at ELTE University, Budapest in 2001. His dissertation examines the medieval iconography of the *Holy Face* of Christ. Initially his research was focussed on medieval and renaissance iconography, and a recent addition to his field of interests is Liszt and the visual arts. He was awarded three 6-month scholarships from the Soros Foundation, the Andrew Mellon Foundation and an Eötvös scholarship from the Hungarian State to research into different aspects of medieval and renaissance art: (at Edinburgh University; the Warburg Institute of London; the Catholic University, Leuven). He was also awarded a 3-year János Bolyai scholarship by the Hungarian Academy of Sciences to carry out research in the field of Liszt and the visual arts. The results of this have been published in *Acta Historiae Artium* and *Studia Musicologica*.

RECENZIO

Almási István

MINDEN, AMIT NÉPZENÉNK ÚJ STÍLUSÁRÓL TUDNI KELL*

*Bereczky János: A magyar népdal új stílusa I–IV.
Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013*

A népzene kutatók érdeklődése sokáig főképpen a régi stílusok tanulmányozására irányult. Ennek egyfelől az volt az oka, hogy a régi dalok történeti és művészi értékét mindig kimagaslónak tartották, másfelől már kezdettől fogva megnyilvánult az a nem is indokolatlan aggodalom, hogy ezeket a dalokat a feledésbe merülés kikerülhetetlen veszélye fenyegeti. Ezzel szemben, minthogy az új stílusú dallamok a nagyszabású, tudományos igényű gyűjtések megindulásakor nyilvánvalóan a föllendülés, a diadalmas térhódítás szakaszában voltak, és a falvak többségében már úgyszólván meghatározták a fiatalság zenei ízlését, úgy tűnt, hogy alapos stíluskritikai elemzésük nem égetően sürgős. Ezenkívül a szakemberek az új stílust – Bartók Béla véleményével egyetértve – szinte a legutóbbi időig homogén tömbnek tekintették, és inkább csak keletkezésének koráról vitatkoztak. Egyes zenetörténeteszek szerint az új stílus a 18. század folyamán már létezett, kezdetei pedig régebben megjelentek. Folkloristák viszont többnyire azt vallották, hogy a jelentős stílusváltás a 19. század második felében ment végbe, bár a legnagyobb tudósok vélekedései sem voltak mentesek következtetlenségektől.

Bereczky János több mint két évtizede elérkezettnek látta az időt ahhoz, hogy mélyreható vizsgálatok alapján perdöntő módon tisztázza a vitás kérdéseket, meghatározza az új stílusú dalok szerkezeti, dallami, ritmikai és metrikai sajátosságait, valamint a hozzájuk kapcsolódó szövegek műfaji, illetve verstani tulajdonságait, továbbá hogy kidolgozza e dalok új zenei típusrendjét. Tüzetesen elemezte a 20. századi népzene kutatások eredményeként a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpontja Zenetudományi Intézetének Népzenei Archivumába került dallamokat, a 19. századi kéziratos és nyomtatott dalgyűjtemények, akárcsak a 20. századi népzenei kiadványok idevágó anyagát – összesen mintegy hatvanezer új stílusú dallamot! –, és áttanulmányozta a tárgykörre vonatkozó korábbi elméleti, történeti és rendszertani írásokat. A dallamok végletesen aprólékos boncolgatása számos újszerű felismerésre nyújtott lehetőséget. Teljesen

* Elhangzott 2013. szeptember 11-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Bartók Termében, a recenzált mű bemutatása alkalmával.

önállóan végzett munkájában főként Bartók Béla és Vargyas Lajos nyomát követte. Az előtte járt kutatók észleléseit, következtetéseit részint elfogadta, sőt igazolta, nagyobbrészt viszont saját újabban felhalmozott, bőséges ismeretei és tapasztalatai alapján árnyalta vagy éppen cáfolta, bátran rámutatva az állításaikban előforduló ellentmondásokra. Alig öt-hat elődjének a megállapításait hagyta bíráló, helyesbítő vagy elutasító megjegyzés nélkül.

A mű kifogástalan logikával felépített bevezető tanulmányában Bereczky János elsősorban Bartók Bélának az új stílus fogalmát a magyar népzenetudományban való meghonosítása és zenei ismertetőjegyeinek leírása révén szerzett úttörő érdemeiből indul ki, majd a Vargyas Lajostól kiemelt jellemző vonásokra hívja föl a figyelmet. Folytatásképpen áttekinti az új stílus megjelenésének korszakával kapcsolatos különböző, gyakran bizonytalanságról tanúskodó és egymással élesen szembenálló vélekedéseket. Önnön kiforrott álláspontját ebben a kérdésben így önti szavakba: „Azt mindenekelőtt és *minden különösebb kutatás nélkül* is le lehet és le kell szögezni, hogy azok az elméletek, amelyek a magyar népzene új stílusának érlelődését, keletkezését vagy éppenséggel kifejlődését a 19. századnál korábban helyezték, teljességgel tarthatatlannak bizonyulnak.” (I. k., 10.) A szerző ismételten – helytállóan – hangsúlyozza, hogy addig nem lehet szó stílusról, amíg az ismérvek szórványosan, véletlenszerűen fordulnak elő, hanem csak akkor, amikor azok már számos dallamban vannak jelen.

Szilárd meggyőződése szerint az 1830-as évektől kezdve született népszínműveknek és a szorosan hozzájuk tartozó népies műdaloknak döntő szerepük volt visszatérő szerkezetű dallamok terjesztésében, ugyanis ezek folklorizálódása jelentette az új stílus kialakulásának az elindító mozzanatát, jóllehet e formai sajátosságon kívül a stílusra jellemző többi vonás egyelőre még nem mutatkozott. Ebben a tekintetben egyértelműen Kodály Zoltán megállapítását erősíti meg, aki 1937-ben *A magyar népzene* című összegző művében kijelentette, hogy „A falura került műzene termékenyítő hatással volt a népzeneré, s abban újabb, azelőtt ismeretlen alakulatok létrejöttére adott ösztönzést.”¹ Ez a gondolat a legsarkítottabb formát Bereczky tanulmányának utolsó fejezetében ölti: „A magyar népdal világából nem lehet a népies műdal eredetűeket kizárni. Végképpen nem lehet pedig az új stíluséból, mert 1) maga az egész stílus – mint az fejlődéstörténeti áttekintésünkéből világosan kiderült – népies műdal eredetű; 2) története során végig népies műdal és népdal egymást megtermékenyítő kölcsönhatásának légkörében alakult, fejlődött; 3) éppen ezért e két kategória nem pusztán érintkezik, hanem egymással keveredik, egymásba átfolyik: a műdalok közt akárhány népdalszerű, a népdalok közt akárhány műdalszerű van, ha nem ismerjük konkrétan a szerzőt – és a legtöbbször ez a helyzet –, lehetetlen közöttük bírónak lenni, ha pedig valaki mégis bírónak vállalkozik, könnyen megcsalatozik [...]”. (104.) Lényegében ugyanez a felfogás érvényesül abban az állásfoglalásban, amellyel Bartóknak az új stílust jellemző egyik észrevételére reflektál, mely szerint „dór és eol dal-

1 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 10.

lamokban gyakoriak a pentaton fordulatok, ami kétségtől a régi stílusból átmenett sajátság”,² illetve Kodály Zoltán nevezetes szentenciájára: „Az új magyar dallamstílus szerves folytatása a réginek.”³ A szerző így fejt ki az álláspontját: „Mi folytonosságot a két stílus között nem látunk. Látunk ellenben a két, mintegy másfél évszázadon át együtt élt stílus között kölcsönhatásokat. Ilyen kölcsönhatás az új stílusba utólag beszivárgott és idővel egyre nagyobb teret nyert ötfokúság is.” (71.)

Bereczky János voltaképpen Vargyas Lajos útját járta, amikor stílustörténeti bűvárkódásai során a dallamok korát történelmi eseményekhez köthető dalszövegeik alapján határozta meg. E módszer alkalmasságát és eredményességét először leginkább a Garibaldi-nóták esetében lehetett bizonyítani. Amint megjegyzi: „Igen jól behatárolható időszakhoz köthető például a Garibaldi-nóták keletkezése.” (17.) Ez az időszak az 1860-as évek eleje. Nem sokkal ezután, 1866-ban az olasz és a porosz hadsereg Ausztria elleni hadjárata alkalmával, majd 1878-ban az Osztrák–Magyar Monarchia csapatainak boszniai és hercegovinai bevonulása és a terület megszállása idején sok fiatal vittek háborúba, s akkor valóban sok katonadal született.

A Bartóktól jellegmeghatározónak tartott sablonos sorzáró ritmusformulát – állandósult „sztereotip sorvéget” – Bereczky János a 18. század utolsó és a 19. század első harmadában virágkorát élő *verbunkoszene* úgynevezett bokázó zárlatából származtatja. Az új stílusú dallamokra ugyancsak jellemző pontozott ritmus megjelenését viszont annak a fordulatnak tulajdonítja, amely az 1850-es és 1860-as években (előbb a magasabb körök „nemzeti táncrendjében”) következett be a hangszeres jellegű verbunkosdallamok után a *lassú csárdás* és az ezt kísérő 4/4-es ütemű vokális jellegű dallamok föltűnésével. Amikor pedig egy-két évtized elteltével a negyedes lüktetésű, augmentálódott – szélesebbé vált – ritmika a parasztság körében keletkezett dallamokban is otthonossá vált, a népi énekesek egészséges prozódiai érzékének érvényre jutásával kialakult az *alkalmazkodó pontozott ritmus*, vagyis a dallam hangértékeinek igazodása a szöveg hosszú és rövid szótagjainak természetes időtartam-viszonyaihoz. „[...] az architektonikus szerkezet és az alkalmazkodó pontozott ritmus egymásra találásából [...] jött létre az a *valóban* új stílus, mely jellegzetes szerkezetével és jellegzetes ritmikájával-melodikájával már csakugyan elütött nemcsak a magyar népzene addigi anyagától, hanem a korabeli Európa egész népzenei világától. Egy ténylegesen új hangot szólaltatott meg ez a stílus, melyet az új szerkezet és az új ritmika szintézisével volt képes létrehozni: *egy új nemzedék új életérzésének új hangját*” – jelenti ki a szerző. (37.)

Bereczky János nemcsak az új stílus kialakulásának idejére derített fényt, hanem a népzene tudomány történetében elsőként a stíluson belül is ki tudta mutatni a fejlődési folyamat zenei jellegzetességeivel szemléltethető különbségeit. Elmélyült vizsgálatai alapján ma már nem kétséges, hogy e stílusnak van egy korai és egy kifejtett szakasza, ezek között pedig két átmeneti rétege. Kutatásainak erről a rendkívül fontos eredményéről, de több más érdekes, korábban figyelmen kívül

2 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924, XXXVI.

3 Kodály: i. m., 34.

maradt jelenség észleléséről is az évek során már munka közben beszámolt a szakfolyóiratokban. Mindig új álláspontot megfogalmazó, gondolatébresztő tanulmányai közül hadd említsem meg azokat, amelyek 1992 és 2008 között a *Zenatudományi dolgozatok* lapjain láttak napvilágot: *A korai és a kifejlett új stílus* (1992–1994, 217–242.); *Egy sajátos hangsor népzeneünkben* (1999, 75–85.); *Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzeneünkben* (2003, 411–454.); *Ál-régi és ál-új stílusú dalok* (2006–2007, 171–194.); „*Az első dallamsor záróhangja 1*” –? (2008, 297–324.)

A mű szerzője új felfogásban tárgyalja az autentikus és plagális dallamok kérdését: ezeket egyenrangú alkotásoknak tartja, ellentétben némelyik kutatóelőd véleményével. „[...] plagális dalok [...] bőségesen vannak, és annak, aki az egész anyagot akarja elrendezni, valamiféleképpen az ő számukra is helyet kell készítenie, még ha a többiektől valahol, valamilyen szinten elkülönítve is. Mivel [...] a plagális dalok minden korban hozzátétőleg egyenlő mértékben fordultak elő, ez az elkülönítés az új stílus új zenei rendjének kidolgozása során [...] a rendszer [...] végéhez közeli pontján látszott legcélszerűbbnek.” (97.) Pragmatizmusát tükrözi az a tény, hogy a műdalokból folklorizálódott dallamokat is természetes módon besorolja a népdalok közé, persze csak akkor, ha a népi használatban átalakult a szerkezetük, jelentősen módosult a dallamuk íve, altípusaik jöttek létre, és saját szövegek kapcsolódtak hozzájuk. Tehát elfogulatlanul, az igazi tudós tárgyilagosságával és rugalmasságával szemléli és értékeli a zenei néphagyományok alkotóműhelyében lejátszódott folyamatokat. A fejlődési tendenciákat a dallamok történeti szempontú vizsgálata alapján domborítja ki. Helyesen látja meg, hogy a belső formáló erők működése következtében az élő stílus fejlődési iránya állandóan a növekedés, a bővülés, az emelkedés felé mutat.

Nagyon részletesen foglalkozik a ritmika problémáival. Rávilágít arra a tényre, hogy a visszatérő – Bartók kedvelt szakkifejezésével – architektonikus szerkezetű dallamokban sokkal gyakoribb az alkalmazkodó pontozott ritmus, mint a régi stílusok adalékaiban. A korai új stílushoz tartozó dallamok ritmusa szerintem közelebb áll a régi stílusokéhoz, mivelhogy az többnyire úgynevezett változatlan tempo giusto. Ezek csoportjában viszont más-más arányban fordulnak elő a feszes és a kötetlen ritmusú dallamok. Külön elemzi a korai és a kifejlett réteg dallamaiban a nyolcad-, illetőleg a negyedértékeknek a szövegtől függő rövidülését vagy hosszabbodását, amelyet megfigyelése szerint elsősorban a tempó befolyásol, olykor azonban az énekesek előadási szokása is.

Feltűnően gyakran találkozott az új stílusú dallamokban azzal a jelenséggel, amelyet a *kéthangsorúság* elnevezéssel látott el. Ez többféle módon fordulhat elő: 1) a dallamnak egyik – akár az A, akár a B – sorában két hangsor váltakozik; 2) a dallam némelyik részén jelentkeznek más-más hangsorú fordulatok; 3) a dallam változatai teljes egészükben kétféle hangsorban szólnak; 4) a dallam A és B sorának egymástól eltérő a hangsora. Nem ritka a hiányos hangsorú, azaz szekund, terc, szext, vagy szeptim nélküli dallam. Különleges az a Palócföldön és szomszédságában honos mixolíd hangsor, amelynek csak az alaphangtól számított terce nagy, a decimája viszont kicsi. Ezt a hangsort a szerző már 1999-es, *Egy sajátos hangsor népzeneünkben* című tanulmányában ismertette.

Volt gondja rá, hogy a dalszövegeket is áttekintse. Mindenekelőtt azt emeli ki, hogy kiváltképp a kifejlett új stílusú dallamokhoz kevés olyan szöveg kapcsolódik, amely régi dallamokkal volt hallható. Két névnapi köszöntő kivételével hiányoznak a jeles napi szokások szövegei. Csekély a balladák száma is. A korai új stílus dallamaihoz néhány ponyvaballada tartozik. Alig van olyan lírai szöveg, amelynek két-három versszaka tartalmilag összefügg. Leggyakoribbak a szerelmi és a katonadalok. A két világháború közötti években kedveltek voltak az ún. summásdalok.

Lényeges újdonsága Bereczky János munkájának az új stílusú dallamtípusok korszerű rendszerének a megalkotása. Először természetesen tisztázza a zenei rendszerezés általános elvi kérdéseit, majd ismerteti elgondolásait a népzenei rend céljáról és megteremtésének módjáról. Háláját nyilvánítja a népzene tudós elődöknek, akik már kidolgozták a dallamtípus fogalmát, és kialakították a típusoknak a legnagyobb részét. Önmaga számára az elvégzendő feladatot így szabja meg: „[...] a népzenei rendezőnek arra kell törekednie, hogy olyan rendet alakítson ki, amely a lehető legtöbb rokon dallamot hozza egymás mellé és lehető legkevesebbet választ el; olyan rendet, mely a lehető legtöbb rokonsági viszonyt tudja napfényre hozni és lehető legkevesebbet sikkaszt el.” (83.) Mielőtt rátérne saját, új szempontok szerint tervezett rendjének bemutatására, számba veszi és kritikai észrevételeinek közbeiktatásával ismerteti az új stílusú dallamok rendszerezésére tett korábbi kísérleteket, nevezetesen Bartók Béla, Kodály Zoltán, Járdányi Pál, Szendrei Janka és Meszéna Beáta ilyen irányú munkásságát.

Szemléletmódja a hatalmas népdalkincs egyre behatóbb megismerése nyomán kristályosodott ki, mígnem maga a dallamanyag sugallta számára a rendszerezés kritériumait, melyek figyelembevételével célul tűzhetette ki a különböző stílusrétegek azonosítását és ezek időbeli sorrendjének a meghatározását. Félreérthetetlenül a tudomány szemszögéből vizsgálta azokat a dallamokat, amelyeknek a variánsaiban csereberélődnek az első és a második sorok kölcsönös viszonyai, más szóval az előadói gyakorlatban meglehetősen szabadsággal módosul a formájuk: A sorhoz többféle B sor kapcsolódik, illetve B sorhoz többféle A sor társul. Ez a gyakori jelenség vezette rá arra a megoldásra, amelyik a korábbi osztályozási módszerrel szakítva nem a négy tipikus dallamszerkezetet tekintette a rendszerezés alapjának. Az új stílusú dallamok világosan elkülöníthető rétegeinek a történeti fejlődés szerinti egymásutánja alapján négy csoportot határolt el egymástól, s így a rendszer elején a korai új stílus dallamai – „régí ritmika kötetlen zárlattal” –, végén a kifejlett új stílusú dallamok állnak – „új ritmika sablonos zárlattal” –, közöttük pedig két átmeneti réteg, melyek fő jellemzői a „régí ritmika sablonos zárlattal”, illetve az „új ritmika kötetlen zárlattal”. Ezeken a csoportokon belül Bereczky János először különválasztotta a kis és a nagy hangterjedelmű dallamokat, majd a létrejött részekben belül az alacsony, a közepes és a magas szótagszámú dalokat. További rendezési szempontként a sorok időtartamát, a dallamok autentikus vagy plagális voltát, a dallamindítás magasságát s végül a dallamvonal csúcs-, illetve mélypontjának helyzetét vette tekintetbe. Nagyon fontos újítás ebben a rendszerezésben az a megoldás, amely a stílus sajátosságait szem előtt tartva lényegében egyedül a dallamok első sorának juttat meghatározó szerepet. Az új zenei rend

nem csupán az új stílus fejlődéstörténetének megbízható érzékeltetését teszi lehetővé, hanem a dallamok ezreiben való biztos tájékozódást is, amit nagymértékben megkönnyít egy általa kidolgozott leleményes számkombináció alkalmazása. Igen célszerűnek bizonyult ugyanakkor a negyedhangnyi időtartamot jelentő *mérő* vagy *mérőegység* fogalmának beiktatása a rendszerezési műveletbe, mert ez is segíti-gyorsítja a típusok, altípusok vagy variánsok keresését, valamint a nemzetközi összehasonlító vizsgálódást.

Számot vetett azzal a lehetőséggel, hogy más kutatók föltehetően más szempontok szerint különítenék el a típusokat, mert, amint hangsúlyozza, „[m]aga a típusokba rendezés [...] nem mindig egyértelmű feladat. Mindig vannak olyan egyedek, melyeknek típushoz tartozása kétséges. [...] Ez azonban csak a változatkör perifériáját illeti, és semmiképpen sem indokolja a típusok kialakításáról, a *népzene*nek *típusokban látásáról* való lemondást.” (103.) Ő mindenesetre úgyszólván szerzetesi visszavonultságban, elszántan, kitérők nélkül, lankadatlanul dolgozva haladt előre a maga kijelölte úton.

A szerzőnek a sokoldalúan elemzett forrásanyag alapján sikerült hitelesen ábrázolnia az új stílus fejlődésmenetét a legelső dallamok megjelenésétől a stílus virágzásának addig a szakaszáig, amely után már nem következett sem a sorok hosszának, sem a dallamok hangterjedelmének további növekedése, sem a ritmikának, sem a dallamszerkezetnek újabb, korábban nem észlelt változása. Az is kétségtelen, hogy eredményei a magyar zenetörténet kutatói számára szintén hasznosak. A Zenetudományi Intézet népdalgyűjteményének új stílusú dallamai ma már a szerző által kidolgozott rendszerben állnak a kutatók rendelkezésére.

Ugyanilyen rendszerezésben tesz közzé Bereczky János legújabb művében 1600 dallamtípust 2664 (úgyszólván kivétel nélkül korábban sehol meg nem jelent) változatban, szövegeikkel és a szükséges mutatók apparátusával együtt, szakszerű, kimerítő áttekintést nyújtva a magyar népzene új stílusáról, nagyon sok olyan ismeretet osztva meg a szakemberekkel, melyek kizárólag az ő hozzáértő, szívós munkásságának eredményeként tárultak fel. A dallamok kottarajzai kitűnő minőségűek. Ezekhez a szerző hangzó mellékletet is csatolt. Az ilyen formában közlésre szánt példák válogatásában is megnyilvánult Bereczky János ügyszere-tete és szakmai igényessége: igyekezett minden típust az elérhető legépebb adalékkal képviseltetni, olyannal, amelyik mind az előadásmód, mind a gépi hangrögzítés szempontjából a legsikerültebb.

Bereczky János tartózkodó egyéniségére jellemző a mód, ahogyan az olvasó elé tárja azokat az okokat és körülményeket, amelyek úgyszólván kényszerítő erővel, ellenállhatatlanul terelték az érdeklődését annak a húsz évre szóló óriási feladatnak az elvégzésére, amelynek nagyszerű, nem egy vonatkozásban meglepő eredményeit a nemrég napvilágot látott – 3658 oldal terjedelmű – négy impozáns kötetben csodálhatjuk meg. Tudniillik a szokásos eljárástól eltérően nem a mű elején vall személyes indítékairól, hanem a bevezető tanulmánynak majdnem a végén. Itt számol be arról, hogy először 1992 novemberében olvasta fel a Zenetudományi Intézetben *Javaslat az új stílus új zenei rendjének kialakítására* című előadását, ám csak a következő évben kapott hivatalos megbízást az akadémiai gyűjtemény új stílusú

dallamainak új szempontú rendszerezésére, miután *A korai és a kifejlett új stílus* című értekezésével meggyőzte az intézet vezetőségét a kezdeményezés fontosságáról, időszerűségéről és gyakorlati hasznáról.

Hangsúlyoznom kell a szerző kivételes írói tehetségét. Tökéletességre törekvő tudományos alapossága mellett lényegre összpontosító mondatainak kristálytisztasága és érzékletessége, kifejezéseinek eredeti fordulatai, friss, újszerű, határozott egyéni szóhasználata – megannyi érdeme Bereczky Jánosnak.

A magyar népdal új stílusa című hatalmas mű méltó a magyar népzene kutatás gazdag hagyományaihoz. Megjelenése kétségkívül tudománytörténeti jelentőségű esemény. A dallamrendszerezési eljárások megújításáért, a stílustörténeti szemlélet korszerűségéért és a szerkesztésmód magas színvonaláért, valamint a két évtizedes, nemes hivatástudattal végzett munkáért a szerzőnek őszinte elismeréssel fejezem ki.

Bozó Péter

AZ OPERETT „CSILLAGOS ÓRÁI”*

Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956

A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig

Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012

A munka hét tanulmányból áll, melyek látszólag hét különböző témát tárgyalnak. Két fő gondolatkört jelez a kötet két nagyobb részének címadása: „Operett és kulturális emlékezet”, illetve „Operett és interkulturalitás”. Végző soron azonban valamennyi írás egyetlen témához, a magyar szocialista realista operett gyakorlatához kapcsolódik. Heltai Gyöngyi kötete igazi *opus magnum*: válogatás és összegzés mindannak alapján, amit színháztörténész szerzője több mint egy évtizednyi témába vágó kutatásai nyomán különféle tudományos folyóiratokban megjelent tanulmányaiban, valamint egy doktori értekezés keretében is behatóan vizsgált – utóbbi munkát a kanadai Laval Egyetemen francia nyelven védte meg, és ugyancsak franciául publikálta.¹ A kötet szerzője persze a magyar operett-történet más, korábbi korszakainak is alapos ismerője: vizsgálta már a két fővárosi Népszínháznak a 19. századi nemzetépítésben játszott szerepét,² vagy éppen a Király Színház két világháború közötti történetét³ – hogy csupán néhány olyan munkáját említsem, amely nem a tanulmánykötet címében jelzett időszakhoz kapcsolódik.

Bár több fontos operett-tárgyú írás látott már napvilágot magyarul más szerzők tollából is, Batta András munkáitól⁴ Csáky Móríc kultúrtörténeti tanulmá-

* Az írás az ELTE Atelier Európai Társadalomtudományok Historiográfia Tanszék könyvbemutatóján elhangzott ismertetés írásos változata.

1 Heltai Gyöngyi: *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest: Collection Atelier Könyvtár, 2011.

2 Uő: „Népszínház a nemzetépítésben. A szakmai diskurzus kialakulása (1861–1881)”. *Korall*, 37/10. (2009. november), 57–89., valamint „'Ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni' – Népszínházi nemzetdiskurzusok”. In: *Nemzeti látószögek a 19. századi Magyarországon*, Budapest: Atelier Könyvtár, 2010, 213–264.

3 Uő: „A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)”, *Táncstudományi Közlemények*, 3/1. (2011), 53–68. [1. rész]; 3/2. (2011), 33–75. [2. rész].

4 Batta András: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek a Habsburg Monarchiában*. Budapest: Corvina, 1992. Németül: *Träume sind Schäume... Die Operette in der Donaumonarchie*, übers. von Maria Eisenreich, Budapest: Corvina, 1992; uő.: „Magyar operett az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben” és „Magyar operett a Monarchia széthullása után”. In: *Magyarország a 20. században*, III.: *Kultúra, művészet, sport és szórakozás*, szerk. Kollega Tarsoly István, Szekszárd: Babits, 1998, 505–510. és 515–517.; uő.: „A Monarchia osztrák–magyar operettje”. In: *Képes magyar zenetörténet*, szerk. Kárpáti János, Budapest: Rózsavölgyi, 2004, 206–220.

nyáig,⁵ Heltai Gyöngyinek ez a mostani kötete a maga nemében egyedülálló, úttörő munka, amennyiben a szocreál operett első és mindeddig egyetlen könyv terjedelmű, magyar nyelvű feldolgozása. Az ő kutatásait megelőzően tudomásom szerint csupán egy írás foglalkozott a témával: Szemere Annának a *Zenetudományi Dolgozatok* 1979-es kötetében megjelent, nyúlfarknyi tanulmánya.⁶ Ez azonban Heltai Gyöngyi munkásságához képest csupán szerény kezdetnek mondható, ráadásul publikálásának időpontjából adódóan szerzője nem ismerhette azt a tetemes mennyiségű, pártállami működést dokumentáló archivális forrásanyagot sem, mely a rendszerváltást követő levéltári forradalomnak köszönhetően mára hozzáférhetővé vált, s amelyre Heltai Gyöngyi nem csekély mértékben támaszkodott.

Mint azt a kötet címadása is jelzi az olvasó számára, a szórakoztató zenés színházi műfaj figyelemre méltó átváltozásokon ment keresztül a kötet tárgyául szolgáló időszakban. A könyv némi iróniát sem nélkülöző alcíme – A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimuszjáték”-ig – e változások két fő stációját nevezi meg. Az idézőjelek persze világosan utalnak rá, hogy a szerző nem saját értékítéletét fejezi ki e nagyvonalú kategóriákkal, hanem az 1950-es évekbeli színházi élet egyik főszereplőjének, Gáspár Margitnak történeti konstrukciójára utal velük. Gáspár a magyar színházak 1949-es államosítása és az ’56-os forradalom közötti időszakban a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként kulcsszerepet játszott nem csupán az intézmény arculatának és repertoárjának alakításában, hanem a Színművészeti Főiskola operett tanszakának tanáráként, illetve elméleti írásoknak álcázott pamfletek szerzőjeként általában véve a magyar operett sorsának alakulásában. A kommunista hatalomátvételt követő évek beszűkült politikai és kulturális keretfeltételei mellett minden bizonnyal az ő személyes ambíciója is lényegesen hozzájárult, hogy az 1950-es években a műfaj sajátos újjászületése zajlott le, amelyet – Szentkuthy Miklós egyik Orpheus-füzete címének, a *Fekete reneszánsznak* analógiájára – talán „vörös reneszánsz”-nak, esetleg az operett „csillagos óráinak” nevezhetünk.

Már a könyv felépítése is mutatja, hogy Heltai Gyöngyi nem valamiféle nagy, összefüggő, folyamatos narratívaként beszéli el számunkra az operett 1950-es évekbeli propagandisztikus célú felhasználásának történetét. Inkább jellemző példákat, eseteket emel ki, s a színház- és társadalomtörténet korábbi kutatóinak munkáiban jól körülírt jelenségekként azonosítja és ragadja meg azokat. Az esettanulmányok sorában az első a legendás operettprimadonnát, Fedák Sárít Pierre Nora francia történészről kölcsönzött műszóval élve „lieu de mémoire”-ként, „emlékezeti hely”-ként határozza meg; a díva 1945 utáni meghurcoltatására és színpadtól való eltiltására pedig az „elrendelt felejtés” kifejezést használja. A két világ háború közötti színházi bulvárlapból, a *Színházi Életből* idézett részletek jól illusztr-

5 Csáky Mór (Moritz Csáky): *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*. Wien–Weimar: Böhlau, 1996. Magyarul: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999.

6 Szemere Anna: „A sematizmus ’víványa’, a szocialista realista operett”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 1979, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 145–151.

rálják Fedák figyelemre méltó, hivatásán messze túlmutató társadalmi reputációját. A '45 utáni évek szatirikus lapnak álcázott propagandaorgánumból, a *Ludas Matyi*-ből idézett írások pedig arról árulkodnak, hogy a régi rend hívének kikiáltott primadonnát éppen a kárhoztatott régi bulvárszínházi gyakorlat hagyományos műfajait felhasználva támadták. A Fedák állítólagos nyilasszimpatiáját megbélyegző, a *Bob herceg*, a *János vitéz* és a *Szibill* című operettek népszerű zeneszámaint átszővegező paródiák persze kevésbé lepnek meg, ha tudjuk, hogy a *Ludas Matyi* főszerkesztője az a Gábor Andor volt, aki 1919-es emigrációja előtt fordítóként és szövegkönyvíróként maga is a budapesti operettiparban tevékenykedett. A Fedák 1955 májusi temetéséről készült, Rákosi Mátyás titkári iratai között fennmaradt, Heltai Gyöngyi által idézett három jelentés azonban arról tanúskodik, hogy a politikai hatalom által elrendelt felejtés nem következett be; a gyászszertartás külsőségei éppen hogy az elhunyt személyéhez kapcsolódó emlékeket idézték fel, s ezáltal néma politikai demonstráció jelleget öltöttek.

De hogyan kerülhetett egyáltalán sor az operett 1950-es évekbeli utóvirágzására, és hogyan maradhatott életképes ez a *par excellence* polgári és profitorientált műfaj a hidegháború éveinek politikai viszonyai közepette, amikor a szovjet befolyási övezetbe tartozó kelet-európai államokban a múlt mindenféle burzsoá csökevénye *ab ovo* ideológiailag károsnak és elvetendőnek minősült? Részben e kérdésre ad választ a kötet második tanulmánya.

Gáspár Margitnak az operett gyökereire vonatkozó elméletét Heltai a brit történész Eric Hobsbawmtól vett terminussal élve „invented tradition”-ként, „kitalált hagyomány”-ként írja le. Mint a szerző kimutatja, Gáspár 1949-es brosrájában⁷ olyan eredetmítoszt fogalmazott meg a műfaj kezdeteivel kapcsolatban, amely szerint „az operett nem a polgári társadalom sajátos terméke”, és nem az opera paródiájaként született a virágzó kapitalizmus idején, hanem az ókori római népies színjátszás sajátos műfajának, a *mimus*-nak örököse volna. Gáspár írásán persze érezhető a kor politikai irányvonalának való megfelelni akarás. Például amikor az ókori római mimusszínház előadóit afféle népi demokratikus operetthősökként jellemzi, akik

[n]em jártak kothurnuson mint a tragédiák színészei: meztelen talpuk a földet taposta. Nagy többségük álarcot sem viselt: igazi arcukat mutatták a közönségnek. [...] A nép közt, a népnek játszottak ők, akik a népből valók voltak. Proletárok színészei, maguk is színész proletárok.⁸

A *mimus*, olvashatjuk Adamik Tamás római irodalomtörténetében, a római színjátszás egyetlen olyan műfaja volt, melyben nők is színre léphettek. Gáspár azonban elhallgatja, hogy e női előadók nemcsak kothurnust és álarcot nem viseltek, hanem bizonyos alkalmakkor egyáltalán semmit sem. A *mimus*-előadások

7 Gáspár Margit: Az operett. Budapest: Népszava, 1949 /Kultúriskola, 5./.

8 Figyeljünk fel a Gáspár által alkalmazott retorikai fogásokra, a polypotonra és a kiazmusra, melyek a broszúra szerzőjének a szónoki beszédben való jártasságáról árulkodnak.

ugyanis Flora istennő termékenységkultuszához kapcsolódtak, hagyományosan a Floraliának nevezett ünnep keretében zajlottak, s többek között Valerius Maximus történetíró egyik anekdotájából tudjuk: a produkciók fő vonzereje éppen az volt, hogy a színésznők, a *mimák* a közönség szeme láttára meztelenre vetkőztek.⁹ „Igazi arcukat mutatták a közönségnek” – miként Gáspár Margit fogalmaz.

De hagyjuk a szexualitást a hanyatló Nyugat ópiumának! Az ókori *mimusi*rodalmat Gáspár kevéssé ismerhette, tekintve, hogy a latin népies színjátszás e műfaja, csekélyszámú és terjedelmű töredéktől eltekintve nagyrészt elveszett. Szemlélatomást épp emiatt lehetett rá alkalmas, hogy tetszetős teória alapjául szolgáljon, melynek célja, mint Heltai Gyöngyi rámutat, egyszerre volt az ideológiai szempontból gyanús operett műfaj legitimálása, 1945 előtti hagyományainak diszkreditálása, egyszersmind újonnan létrehozni kívánt, szocialista realista válfájának elméleti megalapozása. E cél érdekében, mint Heltai Gyöngyi kimutatja, Gáspár érvelése egyebekben is fittyet hány a színháztörténeti tényekre. Az operett kezdeteivel kapcsolatos legújabb szakirodalom – Jean-Claude Yon,¹⁰ Andrew Lamb¹¹ vagy éppen Matthias Brzoska¹² közelmúltban megjelent munkái – ugyanis az Operettszínház egykori igazgatónőjével ellentétben egybehangzóan állítják, hogy a műfaj az opera és daljáték határmezsgyéjén egyensúlyozó opéra-comique szatirikus változataként jött létre Párizsban az 1850-es évek közepén, egy kapitalista részvénytársaság által működtetett bulvárszínházban, s fontos előzményét képezték olyan egyéb francia zenés színházi műfajok, mint a népszerű dalok átszővegezett változataival megtűzdelt vaudeville,¹³ illetve a francia nyelvterületen különösen virulens operaparódia hagyományai. Ezt egyébként Offenbach művei is tanúsítják, melyekben gyakran találkozunk népszerű operákból vett zenei idézetekkel, illetve esetenként a zenei stílusparódia igen szórakoztató példáival. Gáspár teóriája, melyet a '60-as évtized kezdetén könyvterjedelemben is kifejtett,¹⁴ mindenestre meglepően életképesnek bizonyult. Ezt a Heltai Gyöngyi által említett példák mellett Thomas Schipperges, Christoph Dohr és Kerstin Rüllke 1998-ban megjelent Offenbach-bibliográfiája is tanúsítja, melyben Gáspár könyvének 1969-es német kiadása¹⁵ az operett műfaj-

9 Adamik Tamás: *Római irodalom az aranykorban*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2001, 51–52.

10 Jean-Claude Yon: „La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette”. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 39. (octobre–décembre 1992), 575–600., valamint uő: *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000.

11 Andrew Lamb: „Operetta”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 18, 493–498.

12 Matthias Brzoska: „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”. In: Elisabeth Schmierer (hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 2009, 27–36.

13 Ralph Olivier-Schwarz: „Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: *La Vie parisienne*”. In: Schmierer (hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 198–220., valamint uő: „'Es ist das lustigste Theater in Paris'. Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal 1831–1866”, uott, 46–64.

14 Gáspár Margit: *A műzsák neveletlen gyermeke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1963.

15 Margit Gáspár: *Stiefkind der Musen. Operette von der Antike bis Offenbach*. Übers. von Hans Skirecki, Berlin: Lied der Zeit, 1969. Megjegyzendő, hogy a német kiadás címében a „gyermek”, az operett jelzője már nem neveletlen voltára, hanem a vele szembeni negatív bánásmódra utal: *Stiefkind* ugyanis mostohagyermeket jelent.

történetét tárgyaló szekunder irodalomként szerepel.¹⁶ Érdekes példa arra, hogyan lesz egy propagandisztikus célú írásból „tudományos munka”.

A kötet harmadik tanulmányában Heltai Gyöngyi Marco de Marinis olasz színháztörténészről kölcsönzött kategóriával élve „hagyományos komikus”-ként jellemzi a szocreál operettekben is nagy sikert aratott táncoskomikust, Latabár Kálmánt, egy hasonló, olasz színésszel, a Totò művésznévű Antonio de Curtis-szal állítva párhuzamba. Az írás a korabeli színházi élet és kultúrpolitika szereplőinek megnyilatkozásai, illetve egykorú levéltári dokumentumok révén mutatja be, mennyire ellentmondásos volt a hatalom Latabárhoz való viszonya: egyfelől kárhoztatták „öncélú” játékmódja miatt; a feledésre, illetve átnevelésre ítélt, régi bulvárszínházi hagyomány képviselőjeként gyanakvással figyelték, és még Operettszínházon kívüli fellépéseit is számon tartották; másfelől viszont sztároknak kijáró, Gáspár igazgatónőét is meghaladó fizetést és Kossuth-díjat kapott. Ugyanis idővel még a Rákosi-korszak színházi életének alakítói is kénytelenek voltak belátni, hogy az új, politikai didaxissal terhelt operetteket – vagy ahogyan Heltai Gyöngyi szórakoztatóan fogalmaz: „a Szabad Nép félórák dramatizált vagy megzenésített változatait” – csak a Latabárhoz hasonló népszerűséggel rendelkező előadók képesek elfogadtatni a közönséggel. Még hozzá többnyire annak árán, hogy a hangsúly az eszmei mondanivalóról az „öncélú” nevetetésre helyeződött. Valószínűleg kevesen tudják, számomra legalábbis újdonság volt, amire Heltai Gyöngyi figyelmeztet: az ezredfordulón felépült új Nemzeti Színház előtti parkban Párkányi Raab Péter egy szocreál operett szerepében, Sárközy István *A szelistyei asszonyok* című művének Mujkó udvari bolondjaként mintázta meg Latabár Kálmán alakját.

Jan Assmann példáját követve a „kontraprezentikus emlékezet” működésének eseteként szerepel a kötetben egy olyan tanulmány, mely Gáspár Margit visszaemlékezéseinek¹⁷ anekdotisztikus részletéből kiindulva azt vizsgálja, hogyan és miért aratott kolosszális sikert a Nagy Imre-korszakban két egészen különböző kulturális mezőhöz tartozó, eltérő presztízsű darab: a *Csárdáskirálynő* és *Az ember tragédiája*. A Heltai által feltárt és idézett forrásokat olvasva megdöbbenő látni, miként kerül egymás mellé és kapcsolódik össze ez a két, teljesen különböző rangú mű a színházak műsortervét megvitató, népművelési minisztériumi értekezletek jegyzőkönyveiben; a diktátor, Rákosi Mátyás memoárok által megörökített hisztérikus reakcióiban; valamint a szóban forgó produkciókra jegyet szerezni próbálók fennmaradt leveleiben.

Mint a kötet két következő írásából kiderül, Heltai a magyar szocialista operettet – Michael Werner és Michel Espagne terminusával élve – olyan kulturális transzferként értelmezi, amely – megint csak Hobsbawm kategóriáival – egy régi hagyomány (a szórakoztató zenés színházi műfajnak a Habsburg Monarchia ope-

16 Thomas Schipperges, Christoph Dohr und Kerstin Rüllke (hrsg.): *Bibliotheca Offenbachiana*. Köln: Verlag Dohr, 1998 / *Beiträge zur Offenbach-Forschung*, Bd. 1, hrsg. von Christoph Dohr/, 105.

17 Venczel Sándor: „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal”. *Színház*, 32/8. (1999. augusztus), 16–21. [1. rész]; 32/9. (1999. szeptember), 39–42. [2. rész]; 32/10. (1999. október), 46–48. [3. rész].

rettjéből kinőtt, magyarországi bulvárszínházi tradíciója) és egy kitalált hagyomány (a szovjet szocialista realista operett) kényszerű kölcsönhatásának eredményeként jött létre. A kétféle hagyomány kapcsolatának jellemzésére a könyv szerzője Kirsten Hastrup színház-antropológiai sémáját hívja segítségül, mely az interkulturális kapcsolatok típusait a kapcsolat jellege és az identifikációs stratégia alapján a kulturális szigetek / kulturális pluralizmus / kulturális kreolizáció / multikulturalizmus kategóriáival ragadja meg.

Minthogy a szocialista operett két, tartós népszerűsége szert tett képviselője – Kerekes János 1952-es *Állami áruháza* és a *Csárdáskirálynő* 1954-es, Békeffy István és Kellér Dezső által átdolgozott változata – filmverziójának köszönhetően – ma is tanulmányozható mint előadás, Heltai e két darab részletes elemzésén keresztül illusztrálja a szocialista operett kétféle modelljét a kötet utolsó előtti írásában. A két darab ugyanis – bármennyire magán viseli is mindkettő a korszak politikai ideológiájának nyomát – karakteresen különbözik. Míg Kerekes filmoperettjét elsősorban a kitalált hagyomány dominanciája jellemzi, melybe mintegy elkülönülve, betétszerűen épülnek be a régi hagyomány elemei, s így Hastrup „kulturális szigetek” kategóriájába sorolható, addig a *Csárdáskirálynő* 1954-es, szocreál adaptációja a régi operethagyomány látványos újjáéledéséről, illetve részben kisajátításáról árulkodik, ennél fogva a „kulturális kreolizáció” példája.

Kakuktkojának tűnhet a kötetben a hetedik írás, amely mindenekelőtt egy prózai darab, Illyés *Fáklyaláng* című drámájának 1954-es marosvásárhelyi bemutatója kapcsán illusztrálja, milyen veszélyt rejtettek magukban bizonyos, a nemzeti történelmi emlékezetet aktiválni képes darabok előadásai a romániai magyar színpadokon az 1950-es években. Annnyiban azonban ez a tanulmány is szorosan kapcsolódik a többihez, hogy a szerző az operett műfajából is említ hasonló példákat. Közülük a nevetségesség határát súrolja a *János vitéz* 1953. márciusi, kolozsvári előadásának esete, melyben a magyar nemzeti trikolór helyett a műsorfüzet címlapképével díszített fehér zászlót lobogtattak, így kívánva kiküszöbölni a hallgatóság politikailag nemkívánatos reakcióit.

Esettanulmányok egymásutánjaként jellemeztem Heltai Gyöngyi kötetét; a könyv egésze azonban valójában jóval több ennél: módszertani tanulmányok sora is. Kedvenc oldalam ebből a szempontból a 73., ahol Marco de Marinis új teatralizációjának felvetéseit ismerteti, melyek azt a látszólag egyszerű, valójában azonban nagyon is problematikus kérdést boncolgatják, hogy mi is voltaképpen a színház-történet tárgya. A zenetudomány, egy másik performatív művészeti ág történetének hazai kutatói a színház-történészekkel ellentétben ma sem igazán léptek túl a szövegközpontúság prekonceptióján – ennek oka valószínűleg több lehet pusztán maradiságnál; talán nem kis részben annak is köszönhető, hogy a nyugati műzenei hagyományt spekulatív jellegén túl éppen az írásbeliség hangsúlyozott szerepe különbözteti meg a populáris és tradicionális zenei gyakorlatok többségétől. (Az operett érdekes határeset ebből a szempontból). Az mindenesetre az opera és operett zenetörténész kutatói számára is gyümölcsöző megközelítés lehet, hogy a színházi tényt nem lehet heterogén komponenseire bontva, illetve tágabb történeti, társadalmi és kulturális kontextusától elválasztva elemezni.

Könyvismertetőmet olvasva persze felmerülhet a kérdés, miért recenzeálok Heltai Gyöngyi alapvetően színház-, társadalom- és kultúrtörténeti, illetve antropológiai vonatkozású munkáját egy zenetudományi folyóiratban. Túl azon, hogy az operett zenés műfaj, két okból is különösen figyelemre méltónak és érdekesnek találom ezt a könyvet. Az egyik ok személyes jellegű: különösképpen foglalkoztat Offenbach opéra-bouffe-jainak magyarországi fogadtatása, s az 1950-es évtized ebből a szempontból is igen izgalmas időszak. Másfelől a 20. század zenetörténetét vizsgálva nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a – valóban nem feltétlenül vonzó – jelenségeket sem, mint amilyen például a szocreál operett. Annál kevésbé, mivel az 1950-es évek magyar zeneéletében a komoly és „szórakoztató” műfajok különös egybemosódása figyelhető meg.

Az első magyar szocreál operett, az 1950-ben bemutatott *Aranycsillag* zenéjét olyan komponista, Székely Endre írta, aki a hivatalos zeneélet meghatározó személyisége volt: 1948-tól a kórusélet központosítására létrehozott Bartók Béla Szövetségben, '49 és '51 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtítkáráként töltött be vezető szerepet.¹⁸ (Mint ismeretes, ez nagyjából olyan jellegű és funkciójú szervezet volt, mint a Heltai Gyöngyi által többször említett Színház- és Filmművészeti Szövetség). Vincze Ottó *Boci-boci tarka* című operettjét 1953. júniusi, operettszínházi bemutatóját követően a Második Magyar Zenei Hét, vagyis egy kortárs zenei fórum keretében is bemutatták, olyan művek szomszédságában, mint Járdányi Pál *Vörösmarty*-szimfóniája vagy Ránki György operája, a *Pomádé király új ruhája*.¹⁹ Vincze az 1920-as években Siklós Alberttől tanult zeneszerzést a Zeneakadémián, ahol utóbb az egyházzeneszképzőt is elvégezte. Érdekes nyomon követni, hogyan lett ebből a muzsikusból, akitől ifjúkorában orgonakiséretes latin misetételt, *Agnus Dei*t mutattak be a Zeneakadémia házi hangversenyeinek egyikén, egy olyan szocreál operett zeneszerzője, amely a mezőgazdaság kollektivizálása és a falusi osztályharc izgalmas témáját dolgozza fel, s amelyben egy traktoros brigád induló és két élő borjú is szerepelt. Mellesleg a mű egy lakodalmi tablóval zárul, melyet matyó népviseletbe öltözve táncoltak, zenéjében pedig Vincze – operettben meglehetősen szokatlan módon – eredeti magyar népdalokat dolgozott fel; ezeket a Kodály-tanítvány zeneszerző és folklorista, Volly István válogatta össze, részben saját gyűjtése alapján. Székelyhez és Vollyhoz hasonlóan Kodály zeneszerzés-tanítványa volt Bródy Tamás karmester, aki az Operettszínház számos premierjét dirigálta, maga is több operettet írt, s aki nemcsak az 1954-es *Csárdáskirálynő*-felújítást vezényelte, hanem utóbb a Rádiózenekar dirigense lett, s egyebek mellett Richard Wagner zenedrámáinak is kiváló tolmácsolója volt. Egyszer érdemes volna egy

18 Székely 1951 tavaszáig volt tagja a Magyar Zeneszerzők Szövetsége elnökségének, amikor egy Révai József népművelési miniszter által elrendelt zenepolitikai irányváltással összefüggésben Mihály András mellett őt tették felelőssé a korábbi „hibáért”. Lásd Péteri Lóránt: „Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953)”, *Muzsika*, 45/1. (2002. január), 16–22.

19 Szabó Ferenc: „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek”. *Új Zenei Szemle*, 4/11. (1953. november), 21.

tanulmányt írni „Kodály Zoltán szocreáloperett-szerző tanítványai” címmel. Nem maradhatna ki belőle Polgár Tibor neve sem, aki az '50-es években több Offenbach-operett zenéjét dolgozta át a felismerhetetlenségig.

De nem untatom tovább a könyv iránt érdeklődőt operett és hivatalos zene-élet összefonódásainak taglalásával. Befejezésül csak annyit mondhatok a kötet leendő olvasóinak: remélem, hogy Heltai Gyöngyi munkája számukra is olyan inspiráló és tanulságos olvasmány lesz, mint amilyen számomra volt.

Magyar
ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
A 2013. ÉVI, LI. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

TANULMÁNY

PETER, BLOOM

Berlioz és Wagner

Epizódok két művész életéből

5

BOZÓ PÉTER

Az egyházzenesz operettje

Sztojanovits Jenő: Peking rózsája

297

DALOS ANNA

Kurtág magyar identitása és a Bornemisza Péter mondásai

(1963–1968)

142

HAMBURGER KLÁRA

Ismeretlen Liszt-dokumentumok német könyvtárakban

282

Az utolsó tekercs

400

IGNÁCZ ÁDÁM

Szimmetria, körkörösség, linearitás

A forma kérdése Arnold Schönberg Die glückliche Hand című művében

37

KERÉKFY MÁRTON

Egy elvetett népzenei kollázs

Ligeti György: Hegedűverseny, első változat, első tétel (1990)

68

KOVÁCS SÁNDOR

...és celestára

(Gondolatok a „Zenéről”)

51

KÖVÉR GYÖRGY

A történész és a hangok

Forráskutatói tűnődések

357

MIKUSI BALÁZS

Haydn *Il Distratto* kísérőzenéje és a „színházi szimfónia” esztétikája 249

PAPP ÁGNES

Retrospektív liturgikus-zenei forrásunk új megvilágításban:
a 17. századi Medvedics-rituále 384

PAPP MÁRTA

Muszorgszkij elfeledett dalai 25
Levél a szerkesztőhöz 90

PÉTERI LÓRÁNT

„A mi népünk az ön népe, de az enyém is...”
Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód 121

RICHTER PÁL

A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig 369

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

A csodálatos mandarin átlényegülései
A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében 410

KÖZLEMÉNY

KOVÁCS IMRE

Egy liszt tulajdonában lévő Delacroix-rajz:
Hamlet és Horatio a temetőben és a 19. századi Hamlet-recepció 445

SZABÓ BALÁZS

Bartók 1. hegedű- zongoraszonátájának fináléjáról 316

DOCUMENTA

BERLÁSZ MELINDA

Veress Sándor Radó Ági zongoraművészhez intézett levelei
(1967–1973) 154

PRAHÁCS MARGIT

Emlékek Bartókról 79

MŰHELYTANULMÁNY**BIRÓ VIOLA**

Megjegyzések Lajtha László szerénáddenéhez 323

DINYÉS SOMA

Johann Sebastian Bach kantátastílusának változása 209

SZABÓ FERENC JÁNOS

Lajtha László fiatalkori zongoraművei 335

SZASZOVSKY ÁGNES

A veszprémi pontifikále 165

RECENZÍÓ**ALMÁSI ISTVÁN**Minden, amit népzeneink új stílusáról tudni kell
Bereczky János: A magyar népdal új stílusa I–IV. 456**BOZÓ PÉTER**Az operett „csillagos órái”
Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956 463

Magyar
ZENE

JOURNAL OF MUSICOLOGY

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME L, 2013

ARTICLES

PETER, BLOOM

Berlioz and Wagner

23

BOZÓ, PÉTER

The Church Musician's Operetta

Jenő Sztojanovits: The Rose of Peking

315

DALOS, ANNA

György Kurtág's Hungarian Identity and *The Sayings of*
Péter Bornemisza (1963–1968)

153

HAMBURGER, KLÁRA

Unpublished Liszt Documents in German Libraries

296

Krapp's Last Tape

Unpublished Liszt Documents from the Richard-Wagner-Archives, Bayreuth

409

IGNÁCZ, ÁDÁM

Symmetry, Circularity and Linear Thinking

The Question of Form in Arnold Schönberg's Die glückliche Hand

50

KERÉKFY, MÁRTON

A Folkloric Collage Jettisoned

The Original Version of the First Movement of György Ligeti's
Violin Concerto (1990)

78

KOVÁCS, SÁNDOR

...and Celesta

(Thoughts on „Music...”)

67

KÖVÉR, GYÖRGY

The Historian and the Sounds

Reflections on the Sources and Research

368

MIKUSI, BALÁZSHaydn's *Il Distratto* and the Aesthetics of the Theatre Symphony

281

PAPP, ÁGNESA Retrospective Liturgical-Musical Source in a New Light:
the So-Called Medvedics Ritual from the 17th Century

399

PAPP, MÁRTA

Musorgsky's Forgotten Songs

36

PÉTERI, LÓRÁNT

„Our people is yours, but also mine...”

Zoltán Kodály, János Kádár and the Paternalistic Thought

141

RICHTER, PÁL

From Folk Harmony to Harmonizing Folksongs

383

VIKÁRIUS, LÁSZLÓ

The Transubstantiation of The Miraculous Mandarin

The Significance of Genre in the Composition of Bartók's Pantomime

444

SHORT CONTRIBUTION**KOVÁCS, IMRE**A Delacroix Drawing in Liszt's Possession: *Hamlet and Horatio*
with the *Gravediggers* and 19th Century Hamlet-Reception

455

SZABÓ, BALÁZS

The Finale of Bartók's First Violin Sonata

322

DOCUMENTA**BERLÁSZ, MELINDA**

Sándor Veress's Letters to the Pianist Ági Radó

207

PRAHÁCS, MARGIT

Memories of Bartók

90

WORK IN PROGRESS

BIRÓ, VIOLA

Observations on László Lajtha's Serenade Music 334

DINYÉS, SOMA

The Change of Style in Johann Sebastian Bach's Cantatas 243

SZABÓ, FERENC JÁNOS

The Early Piano Works of László Lajtha 350

SZASZOVSKY, ÁGNES

The Veszprém Pontifical 112