Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVII. évfolyam, 2. szám · 2019. május

Szerkesztő / Editor:
Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:
Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:
Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover),
Sárosi Bálint, Somfai László, 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

125 SZABÓ ZOLTÁN
Elveszett Bach-kéziratok fennmaradt árnyképei?
J. S. Bach vonós szólódarabjainak J. P. Kellnertől származó másolata – újraértékelés
139 Surviving Shadows of Lost Bach Manuscripts?
Works by Bach for Solo String Instruments Copied by J. P. Kellner – a Re-assessment (Abstract)

140 RISKÓ KATA
A magyar népies zene Erkel operáiban
167 Folk-like Musical Elements in Ferenc Erkel's Operas (Abstract)

168 ELEK MARTIN
Erkel Ferenc első operai hangszerelése
Mercadante Il giuramentója *a Nemzeti Színházban*
197 Ferenc Erkel's First Operatic Orchestration
Mercadante's Il Giuramento *at the National Theatre* (Abstract)

199 KERÉKFY MÁRTON
A Bartók-kórusok kritikai kiadásának margójára
Új adatok a Székely népdalok *keletkezéstörténetéhez*
212 Apropos the Critical Edition of Bartók's Choral Works
New Data on the Genesis of Székely Folk Songs (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

213 VÁSZKA ANIKÓ
Bartók hangszerelése két színpadi művének tükrében
A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája
233 Bartók's Orchestration in his Two Stage Works
The Typology of The Wooden Prince's *and* The Miraculous Mandarin's *Instrumentation*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

25 NKA Nemzeti Kulturális Alap

Szabó Zoltán

ELVESZETT BACH-KÉZIRATOK FENNMARADT ÁRNYKÉPEI?*

J. S. Bach vonós szólódarabjainak J. P. Kellnertől származó másolata – újraértékelés

Johann Peter Kellnert (1705–1772) hosszú ideje J. S. Bach műveinek egyik legszorgalmasabb másolójaként tartják számon. Legtöbb másolatát Bach orgona- és egyéb billentyűs kompozícióiról készítette, ám más hangszerekre írt figyelemre méltó művek is akadnak köztük. A legismertebbek közé tartozik a vonós szólóhangszerekre komponált két sorozat: a hat csellószvit, illetve a hegedűszonáták és -partiták. Mindkét sorozat ugyanannak a terjedelmes vegyes anyagnak a része, és a kézírás, a papír és a tinta vizsgálata arra utal, hogy azonos időszakban keletkeztek.[1] Kellner megbízhatóságát jól dokumentált másolási hibái miatt sokszor megkérdőjelezték már. Az adatok újraértékelése azonban odavezet, hogy a hangsúly a másolási hibák problémájáról számos más, alapvetőbb kérdés felé tolódik el, végső soron pedig azt a fontos témát boncolja, hogy Kellner vajon pontosan milyen minták alapján dolgozott. Úgy látszik, hogy ezek a források nem voltak ismertek a többi fennmaradt másolat készítői számára, vagy legalábbis nem ezeket használták, következésképpen – miután ezeknek a forrásoknak egyike sem maradt fenn – létüket, még ha közvetetten is, egyedül Kellner másolatai bizonyítják. Kellnernek a hegedűszonátákról és -partitákról, illetve a csellószvitekről készített másolatai azért is érdekesek, mert szembeszökően különböző jellegzetességeket mutatnak; összevetésük mindeddig alulértékelt információkkal szolgál a művek keletkezéséről. Le-

* A tanulmány eredetije: Zoltán Szabó: „Remaining Silhouettes of Lost Bach Manuscripts? Re-evaluating J. P. Kellner's Copy of J. S. Bach's Solo String Compositions", *Understanding Bach* 10. (2015), 71–83.; © Bach Network, https://bachnetwork.co.uk/ub10/ub10-szabo.pdf. Ez a cikk az „An exceedingly careless scribe? J. P. Kellner's copy of the J. S. Bach solo string works" című, a barokk zenéről kétévenként rendezett 16. nemzetközi konferencián (Salzburg, 2014. július 9–13.) tartott előadásom jelentősen revideált és kibővített változata. Köszönettel tartozom Ruth Tatlow-nak azért, hogy megosztotta velem *Bach's Numbers* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) című, e cikk megírásakor még meg nem jelent könyvének egyik fejezetét, továbbá Yo Tomitának az itt érintett kérdések széles skáláját felölelő, értékes megjegyzéseiért és javaslataiért.

1 Bettina Schwermer–Douglas Woodfull-Harris (eds.): *6 suites a violoncello solo senza basso, BWV 1007-1012 / J. S. Bach*. Kassel: Bärenreiter, 2000. Text volume, 4.

hetséges, hogy ezeknek az információknak a fényében újra kell értékelnünk e másolatok jelentőségét.

Kellner elsősorban hivatásos zenész volt (kántor és orgonista a türingiai Gräfenrodában és Frankeinhainban), és csak másodsorban kottamásoló; húszas éveiben mégis olthatatlan vágyat érzett Bach műveinek lemásolása iránt. Legalább negyvenhat Bach-kompozíció másolata maradt fenn tőle, és lehetséges, hogy továbbiak is léteztek, amelyek időközben elvesztek. Egyes esetekben Kellner másolata egy elveszett Bach-mű legkorábbi megmaradt forrása, olykor pedig az egyetlen forrás.[2] Nem tudjuk, milyen célból másolta le és gyűjtötte e darabokat. Elképzelhető, hogy egyszerűen referenciaként akarta használni őket, a billentyűs kompozíciók pedig talán tanítás célját szolgálták, illetve előadási anyagok voltak saját maga vagy tanítványai számára. Orgonistaként közvetlenül is hasznukat vehette, a vonós darabok lemásolása azonban nem járt ilyen előnyökkel. Nincs adatunk arra, hogy játszott vagy tanított volna vonós hangszereken – sőt, négy olyan tanítványáról tudunk, aki billentyűs hangszert tőle, hegedűt viszont másoktól tanult[3] –, és semmi sem bizonyítja, hogy vonós szólódarabokat komponált volna. Ha a vonós szólóművekből egy későbbi időpontban billentyűs átiratokat készített, akkor ezek nem maradtak fenn. Annak sincs nyoma, hogy anyagi megfontolások vezették volna a másolatok elkészítésében.

Mégis: annak ellenére, hogy Kellner gyakorta készített másolatokat Bach kompozícióiról, a legfontosabb 19. századi zenei lexikonok, Gerber[4] és Fétis[5] művei nem szenteltek neki külön szócikket (szemben például Johann Christoph Altnickollal). A vonós szólódarabokról készített másolataira mint forrásokra első ízben Alfred Dörffel hivatkozott, amikor a Bach-Gesellschaft által 1879-ben megjelentetett összkiadás-kötetében foglalkozott velük,[6] ám az ezt követő mintegy száz év folyamán sem sokszor említették őket. Ritka kivételként Andreas Moser (aki Joachim József társszerkesztője volt a szólóhegedűre írott darabok kiadásában) hivatkozott Kellnerre, de csak abban az összefüggésben, hogy igyekezett megmagyarázni, miért hiányoznak bizonyos tételek az ő másolatából.[7] Bizonyára a Kellner születésének 250. évfordulója alkalmából tartott ünnepségek[8] szolgáltatták az első alkalmat arra, hogy megemlékezzenek munkásságáról, működésének átfogó értékelésére azonban 1985-ig kellett várni, amikor Helmut Braunlich egy cikkében

2 Russell Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*. Durham, NC: Doke University Press, 1990, 3.

3 Uott, 60.

4 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger … enthält*. Lipcse: A. Kühnel, 1812–14.

5 François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Brüsszel: Lerouy [és mások], 1835–44.

6 J. S. Bach: *Werke*. Leipzig, 1851–99/R, XXVIII/1, xvi.

7 Andreas Moser: „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein". In: *Bach-Jahrbuch* 17. (1920), 35.

8 Az ünnepségekre Gräfenrodában került sor 1955. szeptember 25. és október 2. között.

felhívta a figyelmet a hegedűszonáták és -partiták Kellner-féle másolatára, felvetve annak lehetőségét, hogy az a zeneszerző egy korai vázlatán alapul.[9] Russell Stinson még ugyanabban az évben másfajta következtetésekre jutott Kellnernek a Bach-művek áthagyományozódásában játszott szerepét illetően, s megállapításait nagyhatású könyvében – *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle* – fejlesztette tovább.[10] Kellner másolói munkájával az újabb német zenetudomány is foglalkozott, nevezetesen az új Bach-összkiadás VI/1. és VI/2. köteteinek kritikai jegyzeteiben és más kritikai kiadásokban.[11]

Annak ellenére, hogy Braunlich igyekezett újraértékelni a szólóhegedű-darabok Kellner-féle másolatát, a tudományos közvélemény általában mindmáig kevéssé pozitívan ítéli meg Kellner munkájának minőségét. A szólóhegedű-darabok Bärenreiter-féle Urtext-kiadásának előszava például mindössze egy lábjegyzetben utal Stinson írásaira, amikor sommásan elutasítja Kellner másolatát: „[Ez a] forrás tehát irreleváns egy tudományos-kritikai kiadás szempontjából".[12] Maga Stinson pedig úgy vélekedett, hogy „Bach zenéjének másolójaként [Kellner] aligha tekinthető a megbízhatóság mintaképének".[13]

Egy olyan helyzetben, amikor egy fiatal és viszonylag tapasztalatlan tanítvány másolatában van meg egy elveszett mű, az erkölcsi töltettel rendelkező „megbízhatóság" szó két különböző jelentésben használható, amelyek finom, de lényeges eltéréseket mutatnak. Vonatkozhat ez a szó a másolat elkészítésekor tanúsított gondosság mértékére, vagyis a koncentráció és a rendezettség szintjére, amellyel a másoló egy kényes, de alapjában mechanikus feladatot elvégzett. Egy másik értelemben ugyanez a szó a másolónak arra a felismerésére vonatkozhat, hogy feladata nem más, mint egy már megkomponált mű reprodukálása legjobb képességei szerint, tartalmának megváltoztatása nélkül. A másolási hibák elkövetése mindennapos jelenség; viszont a szándékos változtatások a másolatban az eredetihez képest – ez valami egészen más dolog. Míg a másolási hibákat olyan mindennapos okok idézhetik elő, mint a rossz világítás, a fáradtság vagy egy elkopott lúdtoll, az előre megfontolt változtatások intervencionista hozzáállást sugallnak.

Kézenfekvő, hogy Kellner „megbízhatósága" mind a két értelemben megkérdőjelezhető,[14] a két kategóriát azonban világosan meg kell különböztetnünk egymástól. Kellner másolói termését tehát *mindkét* szinten vizsgálnunk kell, keresve mind a gondatlan másolásnak, mind pedig a másolt kottaszöveg szándékos megváltoztatásának jeleit.

---

9 Helmut Braunlich: „Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach", *Bach* [quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute], 12/2. (1981), 2–10.

10 Russell Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle*. PhD disszertáció, The University of Chicago, 1985; uő: „J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo", *Early Music* 13/2. (1985), 199–211.; uo˝: The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: a Case Study in Reception History. Durham: Duke University Press, 1990.

11 Ld. mindenekelőtt: Günter Hausswald és Peter Wollny (eds.): *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo, BWV 1001–1006*. Kassel: Bärenreiter, 2001

12 Uott, xi.

13 Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study…, 56*.

14 Uott, 56–59.

A csellószvitek Kellner-féle másolata

A csellószvitek autográfja nem maradt fenn; kottájukat négy különböző kéziratos másolat őrizte meg számunkra, kettő közülük a 18. század első, kettő pedig a második feléből.[15] Ezeknek a kéziratoknak egyike sem teljesen kielégítő, és mindegyikük jelentősen különbözik a többitől. Tulajdonképpen nagyon keveset tudunk azoknak a példányoknak a provenienciájáról, amelyek alapján az egyes másolók dolgoztak. Genealógiai összefüggésük bizonyos fokig tisztázható azonban azzal a módszerrel, amelyet a klasszikus filológiában a közös hiba elvének neveznek. Ha több forrásban ugyanazok a hibák jelennek meg, akkor általában jogos az a feltételezés, hogy ezek ugyanarra a forrásra vezethetők vissza, vagy pedig az egyiket a másikról másolták hűségesen, eltéréseikkel együtt.[16]

Míg az A, C és D forrásban[17] számos közös hiba található, ami azonos mintára utal, a Kellner-másolat (B forrás) hibái egyediek *(1. táblázat)*.[18] Az ő másolata emellett némileg hiányos is (noha jóval kevésbé, mint a szólóhegedű-darabokról készített kézirata): az 5. szvitből (c-moll, BWV 1011) kimaradt a Sarabande, a Gigue pedig az első kilenc ütem után megszakad.

Ezen hiányosságok ellenére a Kellner által ránk hagyományozott másolat nagyjából egy tucat esetben valószínűleg helyes hangokat tartalmaz ott, ahol az A, C és D forrásban ugyanazzal a hibával találkozunk.[19] Érdekes, hogy ezeket a hangokat hallgatólagosan szinte mindegyik későbbi kiadás átvette, annak ellenére, hogy gyakran hangoztatták kételyeiket a Kellner-másolat autenticitásával kapcsolatban.[20]

BWV	*Ütem*	*Hang*	*Kellner (B)*	*A, C, D*
1008/1	19.	3.	*a*	*g*
1010/1	60.	1.	*B♭* a tenorban	*B♭* helyett *d* a tenorban
1011/5	13.	5.	*d'*	*f'*
1012/1	91.	12.	*a'*	*g'*
1012/3	14.	3.	*e*	*fisz*

1. táblázat. Példák valószínű közös hibákra a csellószvitek A, C és D forrásában

15 A négy példány részletes leírása itt található meg: J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo*. Ed. Hans Eppstein. Neue Bach-Ausgabe (a továbbiakban: *NBA)* VI/2, Kritischer Bericht (a továbbiakban: *KB)*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1990, 11–17.

16 James Grier: *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 65.

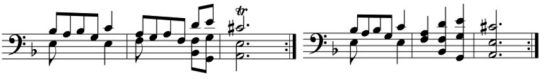
17 A tudományos irodalomban Anna Magdalena másolatára (D-B, Mus. ms. Bach P 269) rendszerint A forrásként hivatkoznak, Kellnerére (D-B Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 40) pedig B forrásként. A 18. század második felében készült másolatokat C (D-B, Mus. ms. Bach P 289, Faszikel 10), illetve D (A-Wn, Mus. Hs. 5007 [S. m. 5007]) forrásnak nevezik.

18 Hans Eppstein itt írta le behatóan a források hasonlóságait és eltéréseit: *NBA KB* VI/2, 18–26.

19 A Kellner-másolat, illetve az A, C és D másolat részletes összehasonlítását a következő cikkemben végeztem el: Zoltán Szabó: „Precarious presumptions and the Minority Report'. Revisiting the Primary Sources of the Bach Cello Suites", *Bach* 45/2. (2014), 1–33.

20 Például: Kirsten Beißwenger (ed.): *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012 / J. S. Bach.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 76.

Hasonló számban fordulnak elő olyan esetek is, amikor Kellner kézirata a zenei szöveg plauzibilis alternatívájával szolgál *(2. táblázat)*.[21] Ezek az alternatívák jobban illeszkednek a zene folyamatába, és gyakran komplexebbek az A, C és D forrásban közölt verzióknál. Eppstein megállapítása szerint valószínű, hogy a négy 18. századi másolat legalább két szerzői modell alapján készült.[22] Ez azt jelenti, hogy a másik három forrásban megőrzött változat igen könnyen autentikus lehet; Kellner másolata viszont a maga érdekesebb olvasataival ugyanolyan autentikus lehet, és egy későbbi, *revideált* szerzői változatot követhet.[23]

BWV	*Ütem*	*Hang*	*Kellner (B)*	*A, C, D*
1008/2	9.	7.	*a* hozzátétele	Egyetlen *disz*
1008/3	21.	1.	*a/f* kettősfogás	Egyetlen *a*
1008/5	6–8.			
1009/1	30.	6.	*H*	*d*
1009/1	86.	1.	kettőstrilla	trilla a felső hangon

2. táblázat. Példák plauzibilis alternatív olvasatokra a csellószvitek Kellner-féle másolatában, illetve az A, C és D forrásban

Ezek a példák alátámasztják azt a feltételezést, hogy Kellner kézirata értékesebb lehet annál, mint korábban feltételezték. Ugyanakkor csupán közvetett bizonyítékoknak tekinthetők, hiszen a feltételezett szerzői kéziratok elvesztek, s így mindez csak hiányosan dokumentálható. Szerencsére rendelkezésre áll egy kézzelfoghatóbb adat is, a c-moll szvit lantátiratának autográfja,[24] amelyet a zeneszerző valamikor 1727 és 1732 között jegyzett le,[25] nagyjából abban az időben, amikor Anna Magdalena elkészítette az összes szvit másolatát. Ez a g-mollba transzponált átirat (BWV 995) jelentős segítséget nyújt annak eldöntéséhez, hogy mennyire pontosak Kellner olvasatai. A lantszvit kézirata legalább tíz olyan esetben[26] mutat egyezést Kellner másolatával, amikor az eltér a másik három másolattól *(3. táblázat a 130. oldalon)*. Jóllehet az A, C és D forrás hangjai és ritmusai plauzibilis megoldásokat jelentenek, de eltérnek a BWV 995 bachi autográfja és a Kellner-másolat verziójától.

21 A négy kéziratos másolat hangi és ritmikai eltéréseire irányuló vizsgálatom (amely a 2017-ben elkészült PhD-disszertációm része) több mint 600 eltérést mutatott ki. Az egyszerűség kedvéért a jelen cikkben a hangmagasság és időtartam eltéréseire szorítkozom, nem térve ki az artikuláció ezeken túlmenő kérdéseire.

22 *NBA KB* VI/2, 18–26.

23 Jóllehet az ellenkező esetre is van példa: Bach a legtöbbször, amikor egy korábbi művét revideálta, hozzáadott a zenei szöveghez, nem pedig egyszerűsített rajta. Szeretnék köszönetet mondani Christoph Wolff professzornak azért, hogy megosztotta velem egy ritka példáját annak, amikor Bach átdolgozása valaminek az elvételével, nem pedig a hozzáadásával járt: a h-moll mise „Agnus Dei" tételében a visszatérés hegedűszólama kisimítja a BWV 11/4-es ária meghatározó éles ritmusait.

24 B-Br, Ms. II 4085.

25 Yoshitake Kobayashi: *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung, NBA* IX/2. Kassel: Bärenreiter, 1989, 100–101., 209.

26 A két kézirat természetéből következően néhány további eset nem egyértelmű.

Tétel	*Ütem*	*Hang(ok)*	*Kellner és BWV 995*	*A, C, D*
Prelude	193.	3.	*A*	*G*
Allemande	25.	4–6.	♬	♬
Courante	3.	1.	*Esz*	*C*
Courante	5.	9.	*d'*	*esz'*
Courante	11.	6–7.	♫	♫

3. táblázat. Példák olyan helyekre, ahol az 5., c-moll csellószvit (BWV 1011) Kellner-féle másolata megegyezik a BWV 995 bachi autográfjával, és eltér az A, C, és D forrástól

Ezeknek az egyezéseknek a fényében a Kellner-másolat eltérő olvasatai szerzői javítások eredményének tetszenek, azt sugallva, hogy Kellner ugyanazt a forrást használta, mint Bach, amikor a darab lantátiratát elkészítette. Ez hathatós érv a Kellner-másolatnak a másik három kéziratos forrástól eltérő státusza mellett: a c-moll szvit Kellner-féle variánsa egy autográf forráson látszik alapulni, éspedig nem azon a példányon, amelyet Anna Magdalena használt a szvitek másolatának elkészítésekor.[27] Már régebben felmerült annak lehetősége, hogy Anna Magdalena másolata a maga számos pontatlanságával egy „kevésbé rendezett, számos javítást tartalmazó kottából"[28] készülhetett. Másfelől viszont a c-moll szvit esetében Kellner modellje egy revideált autográf lehetett, és ha ez így van, akkor valószínűleg ugyanazt a revideált autográfot használhatta a teljes ciklus leírásakor is.[29]

A szólóhegedűre írt művek Kellner-féle másolata

A hegedűszonáták és -partiták Kellnertől származó másolata a csellószvitekétől rendkívül eltérő képet mutat. Nem csupán a darabok sorrendje tér el attól, amit Bach autográf tisztázatából ismerünk, amely a szonáták és partiták váltakozásán alapul, hanem – ami ennél is fontosabb – abban is, hogy ez a másolat nem tartalmazza a többi forrásban megtalálható összes tételt. Kellner a leírást a három teljes szonátával kezdte – a megszokott sorrendben –, majd az E-dúr és a d-moll partita bizonyos – de nem az összes – tételeivel folytatta, számozás nélkül; a h-moll partita viszont teljes egészében hiányzik *(4. táblázat)*.

Három tétel, a d-moll partita Chaconne-ja, illetve a g-moll és a C-dúr szonáta Fuga tétele itt a Bach autográfjában találhatónál jóval rövidebb változatban jelenik meg *(5. táblázat)*.

Feltűnő, hogy a Bach-autográf számos rövidebb szakasza Kellner másolatából hiányzik, vagy kissé módosítva található meg. Ezek a különös szakaszok többféleképpen is magyarázhatók. Stinson felvetése, mely szerint másolás közben Kellner szándékosan változtatta meg a mintájában található tételek hosszúságát, sőt a tar-

27 *NBA KB* VI/2, 22–25.
28 Yo Tomita: „Anna Magdalena as Bach's Copyist", *Understanding Bach* 2. (2007), 60.
29 A hat szvit feltételezett revideált autográfja a szokásos gyakorlat szerint egy kötetbe lehetett kötve.

J. S. Bach	*BWV*	*J. P. Kellner*
1., g-moll szonáta	1001	1., g-moll szonáta
1., h-moll partita	1002	2., a-moll szonáta
2., a-moll szonáta	1003	3., C-dúr szonáta
2., d-moll partita	1004	[3.,] E-dúr partita (a Loure, a 2. Menuet, a Bourrée és a Gigue nélkül)
3., C-dúr szonáta	1005	[2.,] d-moll partita (az Allemande és a Courante nélkül)
3., E-dúr partita	1006	[az 1., h-moll partita teljes egészében hiányzik]

4. táblázat: A szólóhegedűre írott darabok sorrendjének és tartalmának összehasonlítása Bach autográfjának (D-B, Mus. ms. Bach P 967) és Kellner másolatának (D-B, Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 22) alapján

Tétel	*BWV*	*A Kellner másolatából kimaradt szakaszok*
Fúga az 1., g-moll szonátából	1001/2	35–41. ütem
Fúga a 3., C-dúr szonátából	1005/2	188–200., 256–270., 277–286. ütem
Chaconne a 2., d-moll partitából	1004/5	21–24., 89–120., 126–140., 177–216., 241–244. ütem

5. táblázat: A szólóhegedűre írt darabok Kellner-féle másolatából kimaradt szakaszok

talmát is,[30] könnyen igaz lehetett olyan művek esetében, amelyek saját hangszereire, orgonára és egyéb billentyűs hangszerekre íródtak (ezeket a változtatásokat mindjárt ki is próbálhatta, módosíthatta); az azonban kevésbé látszik valószínűnek, hogy hegedű- vagy csellódarabok másolása során próbálkozott volna újrakomponálással. Mindazonáltal az ő másolata és Bach gyönyörűen leírt tisztázata között kétségtelenül alapvetők a különbségek. Kellner változatában meglehetős gyakorisággal fordulnak elő hibás hangok és ritmusok; találunk hiányos ütemeket, és ami még rosszabb, hiányos vagy teljesen hiányzó tételeket. Az eltérésekre adott eddigi magyarázatok azonban ugyancsak nem problémamentesek. Stinson két lényegesen különböző magyarázattal szolgál. Elismeri ugyan, hogy Kellner másolata „a ciklus második legfontosabb forrása, amely egy autentikus korai verziót reprezentál”,[31] ugyanakkor „úgy látszik, Kellner szántszándékkal tér el a modelljétől”, amikor „úgy tűnik, hogy az előtte fekvő szöveget saját maga által komponált anyaggal helyettesíti”.[32]

Bár a fenti elképzelések nem feltétlenül zárják ki egymást, mégis, ha az első igaznak bizonyulna, az megkérdőjelezné a második érvényességét. Ha Kellner modellje valóban a ciklus egy autentikus első változata volna, az megnövelné másola-

30 Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle,* 65.

31 Ez ellentmondani látszik annak, hogy Stinson kritizálja Braunlichot egy hasonló felvetése miatt. Uott, 56.

32 Uott, 57., 66.

tának jelentőségét, mert az így automatikusan egy korai vázlat elérhető legjobb alakjává válna, ritka bepillantást engedve Bach zeneszerzői gyakorlatába. Emellett logikus magyarázattal szolgálna a tételek eltérő hosszúságára és sorrendjére, sőt a harmóniák és a hangok egyes kisebb eltéréseire is.

Kétségtelen, hogy a Bach ismert autográfja és Kellner másolata közötti különbségek nagyságrendje messzemenően valószínűtlenné teszi, hogy Kellner közvetlenül ezt az autográfot másolta volna le. Kézenfekvőbbnek látszik, hogy Kellner a maga kéziratát egy *másik* szerzői kéziratra alapozta, valószínűleg egy korábbi vázlatra, amelyet Bach később jelentősen átdolgozhatott.[33] Lehet, hogy ez a vázlat nem volt teljesen kidolgozva (ami egészen más eset, mint ha tételeket „hagytak volna el" belőle), vagy, ha különálló lapokra írták, akkor egyesek megsérülhettek vagy elveszhettek közülük, mialatt eljutottak a zeneszerzőtől a másolóig és vissza.

Érdemes megjegyezni azt is, hogy a „csonka" vagy „hiányzó" tételektől eltekintve úgy látszik, hogy Kellner jól olvasható, megfelelő másolói munkát végzett, néhány, de nem nagyon sok egyértelmű másolási hibával, továbbá, hogy a szólóhegedű-darabok teljes tételeiben semmilyen nyoma nincs annak, hogy hozzányúlt volna az eredetihez. A befejezett tételek egyenletes – jóllehet nem tökéletes – másolói teljesítménye arra utal, hogy Kellner ezeket a tételeket legjobb tudása szerint másolta le. Ezért nem látszik valószínűnek, hogy mindössze három tételben viszont radikális húzásokat és egyéb változtatásokat hajtott volna végre, számos további tételt meg önkényesen elhagyott volna.

A Chaconne

A hegedű-szólódarabok összes tétele közül ez a d-moll partitát megkoronázó tétel különbözik leginkább Kellner másolatában az autográfban megőrzött formától. A Kellnertől örökölt változatban a Chaconne kilencvenhat ütemből áll, azaz csaknem 40%-kal rövidebb a tétel közismert alakjánál *(5. táblázat)*. Kellner amúgy nem sok figyelemre méltatott másolói működésével kapcsolatban talán a legtöbb vitát az váltotta ki, hogy megfelelő magyarázatot találjanak a hiányzó szakaszok problémájára (különösen a Chaconne esetében, de a korábban említett két fúgáéban is). Andreas Moser feltételezte, hogy az „önkényes kihagyások" célja az volt, hogy az „etűdöt" (ahogy ő a Chaconne-t nevezte) hegedűn könnyebben eljátszhatóvá tegye:

> Miután ennek a könnyített verziónak a létrehozása nem ment erőszak nélkül, aligha képzelhető el, hogy Bach jóváhagyásával történt. Inkább Kellner önkényeskedéseként könyvelhetjük el, akinek számára a rövidítés nélküli változat túlságosan nehéz lehetett."[34]

33 Ez az elképzelés már korábban is fölmerült (Braunlich: *Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas)*, de kellően bizonyító erejű érvek hiányában sohasem vált elfogadottá.

34 „Da es bei diesem Erleichterungsverfahren nicht ohne Gewaltsamkeit abging, ist kaum anzunehmen, daß Bach es gebilligt hat. Wir werden es vielmehr als eine Eigenmächtigkeit Kellners zu buchen haben, dem das Stück in seiner ungekürzten Fassung technisch wohl zu schwer gewesen ist." Moser: *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein,* 46., 1. lábj.

Egy Stinson által felvetett másik lehetőség szerint Kellner a másolatot egy billentyűsátirat megírásához szánta előkészítésül,[35] és a nehezebben átírhatónak bizonyuló szakaszokat önkényesen kihagyta. Később, miután ezt a gondolatot fel-, majd elvetette, Stinson valószínűbbnek találta, hogy Kellner önkényes húzásai egyszerűen a Chaconne rendkívüli hosszúságával függenek össze.[36] Elvben ezeknek a magyarázatoknak mindegyike helyes lehet, közvetlen bizonyítékok azonban nem támasztják alá őket.

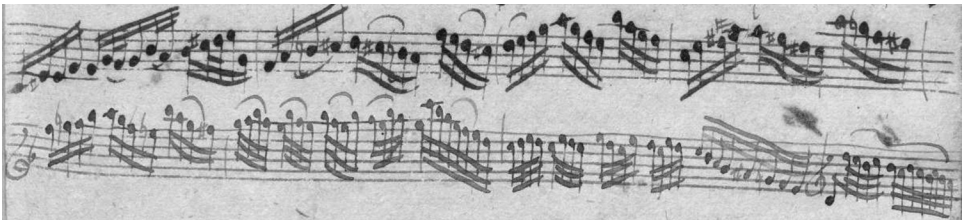
Az e téren végzett kutatások többnyire ugyanabból az irányból közelítették meg a témát: ha a Kellner-féle kézirat hiányos, töredezett prizmáján át tekintünk rá, akkor a Chaconne jól ismert, végső verzióját csak úgy tekinthetjük a másolat modelljének, ha feltételezzük, hogy erősen megcsonkították. Innen nézve a Kellner-másolat nem egyéb sérült anyagnál, ami ahhoz a következtetéshez vezet, hogy „ezáltal a forrás irreleváns". Egy másfajta megközelítésből azonban egészen eltérő következtetésre juthatunk: ha tudniillik Kellner kéziratára úgy tekintünk, mint egy feltételezett (és mára elveszett) autográf tökéletlen, de alapvetően hű másolatára. Nem lehetséges, hogy a másoló nem Johann Sebastian Bach szólóhegedűre írt kompozícióinak „feljavítására" törekedett azzal, hogy ismételten jókora darabokat távolított el belőlük, hanem hogy forrása egy lényegesen rövidebb, korábbi változat lehetett, amely Kellner másolatának közvetítésével egy korábbi verzióról tanúskodik? Ha a problémát ebből a nézőpontból szemléljük, akkor új kérdések merülnek fel, amelyek közül a legfontosabb: a Kellner-másolat mely eltérései nem puszta hibák, s melyek tekinthetők egy későbbi átdolgozás során elvetett korai szerzői változatoknak.

Egy apró, de jellemző példa, amely megvilágítja ennek a legutóbbi kérdésnek a fontosságát, a francia violinkulcs elhelyezésével kapcsolatos.[37] A szólóhegedűdarabok autográfjában Bach a francia violinkulcsot mindig az ütem elején írja ki, egyetlen eset kivételével: a Chaconne 85. ütemében a váltás a francia violinkulcsra a harmadik nyolcad után történik, nemcsak hogy egy ütem belsejében, hanem két ütés között. Ha Kellner másolata a tétel egy korábbi verziójának felel meg, az magyarázattal szolgál erre a szabálytalanságra. A Kellnertől származó kottaszövegben a 81–84. ütem (amely Bach autográfjában a 85–86. ütemnek felel meg) kétszer olyan hosszú értékekben van leírva, mint a közismert változatban (tizenhatodok állnak a harminckettedek helyett, a megelőző ütemek ritmikai sűrűségét folytatva), így négy teljes ütemet alkotva, miáltal a francia violinkulcs, amely ugyanazon a zenei helyen található, az ütemvonalra kerül *(1. fakszimile a 134. oldalon)*. Ha Bach Kellner modellje, vagyis saját korábbi vázlata alapján dolgozta át a Chaconne-t, le-

35 Ennek a kihívásnak Kellner nem tett eleget, a rákövetkező években viszont számos zeneszerző nézett szembe vele, többek között Brahms, Busoni és Joachim Raff.

36 Stinson: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle,* 65.

37 Ahol a hangok hosszabb ideig magasan járnak, Bach időnként az első vonalra helyezett violinkulcsot használ, melyet azért neveztek „franciának", mert a francia zeneszerzők gyakran alkalmazták akkoriban. Ld. Joel Lester: *Bach's Works for Solo Violin. Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999, 12.



1. fakszimile: Chaconne, *a 80–86. ütemek Kellner másolatában (hét és fél ütem)*

hetséges, hogy úgy írta le a kérdéses ütemeket megfelezett értékekben, hogy nem bajlódott a francia violinkulcs áthelyezésével, amely így a revízió során az ütem közepére került.[38]

Összesen több mint negyven eltérés található Kellner másolata és a Chaconne autográfja között; ezek közül egyesek kicsinyek, mindössze egy vagy két hangot érintenek, mások rendkívül terjedelmesek, mint a 177. és 216. ütem közötti szakasz *(6. táblázat)*. Ezeknek több mint a fele bizonyára egyszerű másolási hiba. Kellner kéziratának kiemelkedő jelentőségű, kihívást jelentő és izgalmas tulajdonsága a valószerűnek ható szövegvariánsok viszonylag magas száma; harmóniailag korrekt verziók ezek, amelyek tökéletesen elfogadhatóan hangzanak, de különböznek az ismerttől. Ha ezek a változatok valóban autentikusak, akkor a tisztázat leírása előtt gondosan revideálták őket.

Bár a zenei szövegnek ezek az alternatívái egy vázlatos verzióban megfelelők, későbbi szerzői revíziójuk olyan lehetőség, amely fölött nem lehet könnyedén elsiklani.

Ez a korai vázlatra vonatkozó hipotézis a feltételezett „húzásokra" is érvényes. A Chaconne szokatlan hosszúsága (legtöbb előadása 13–15 percig tart, s így egyike a leghosszabb tételeknek, amelyeket Bach valamilyen szólóhangszerre komponált) aránytalan a partita többi részéhez képest, míg a rövidebb változat könnyebben illeszkedhetett bele a mű struktúrájába.[39] Az öt „kihúzott" szakasz közül négynek a hiánya alig vehető észre, ha a tételt Kellner másolata szerint játsszák: az állandó d-moll / D-dúr tonalitásnak köszönhetően az átmenet zökkenőmentes. Az ötödik „húzás" ezzel szemben nem tekinthető érvényes alternatívának: a 126–140. ütem hiánya megfosztja a hallgatót a Chaconne egyik legnagyszerűbb zenei pillanatától, a d-mollból D-dúrba vezető katartikus átmenettől. Nem kevésbé fontos, hogy a kimaradt szakaszok közül ez az egyetlen, amelyben megszakad a négy-

38 A tinta árnyalatának és esetleg a színének szembetűnő megváltozása a 84. ütemtől (az 1. fakszimile második sorától) nem változtat azon, hogy Kellner és Bach kéziratában a francia violinkulcs azonos helyen jelenik meg.

39 Philipp Spitta nyilván úgy érezte, hogy a Chaconne hosszúsága magyarázatra szorul, amikor ezt írta: „[A Chaconne] hosszabb, mint a szvit összes többi tétele együttvéve, és annak nem is utolsó tételeként, hanem függelékeként értelmezendő; a tulajdonképpeni szvit a gigue-gel véget ér. Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*. Trans. Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. London: Novello, 1884–1885, II. k., 95. Ld. még: Tatlow: *Bach's Numbers,* Chapter Five.

Ütem(ek)	*Hang(ok)*	*Szövegvariánsok Kellner másolatában*
16.	1.	*a / e* 𝅗𝅥. akkord (♫𝅗𝅥 helyett)
21–24.		kimarad
47.	3–4.	*b d'* az *a b* helyett
85–86.		kétszeres értékekben lejegyezve
89–120.		kimarad
152.	1.	hiányzó akkord *(a / e')*
152.	7.	*a''* a *g''* helyett
159.	7–8.	*f'' d''* a *d'' f''* helyett
169.	8.	*a''* az *f''* helyett
170.	8.	*a''* az *e''* helyett
177–216.		kimarad
228.	8.	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 *g' a'* (♫ *g'* helyett)
230.	1.	repetált *e'* (*e' / c'* helyett)
241–244.		kimarad
256.	3.	*tr* (Bach elhagyja ezt a díszítést)

(Az ütemszámokat Bach tisztázata szerint közöljük.)

6. táblázat. A Chaconne szövegvariánsai Kellner másolatában

ütemes variációk egész tételre kiterjedő láncolata; a 125. ütem egy variáció első üteme, amelyet Kellner kéziratában nem hihetően egy újabb „kezdőütem" követ. A feltételezett Bach-autográf lehetett hiányos, de semmiképp sem inkompetens, ami arra enged következtetni, hogy ezúttal egyértelműen Kellner másolói hibájáról van szó. Lehetséges persze, hogy Kellner véletlenül kihagyott két kottasort, de ez eléggé valószínűtlen, és nincs rá más példa ebben a másolatban; az viszont elképzelhető, hogy a kidőlt tinta, egy leszakadt papírdarab vagy valamilyen hasonló véletlen károsodás akadályozta meg abban, hogy a hiányzó 15 ütemet lemásolja. Mindenesetre a négyütemes egységek egymásutánja által meghatározott szerkezet a többi hiányzó szakasz esetében inkább valószínűsít valamiféle hibát, mint a szöveg szándékos megváltoztatását. Ha az utóbbiról volna szó, miért lenne Kellner húzása ennyire ügyetlen, miért metszené ki éppen a megérkezés pillanatát, amelyet Spitta megejtő szépséggel így jellemez: „a D-dúr áhítatos szépsége, amikor a nap egy békés völgyben nyugovóra tér"?[40]

A Chaconne már vázlatos formájában is, kezdettől fogva kivételes tételként öltött testet. Ez lehet a magyarázata annak is, hogy Kellner változatában miért a d-moll partita az utolsó darab, a fölülmúlhatatlan Chaconne-nal a kézirat legvégén.[41]

40 Spitta: *Johann Sebastian Bach…,* 97.

41 Három évtizeddel később Bach második legidősebb fia, Carl Philipp Emanuel H 75-ös, *f-moll* billentyűs szonátáját (a *Probestück Sonaten*-sorozat hatodik darabját) egy másik lehengerlően eredeti és terjedelmes tétellel, a c-moll fantáziával zárta – figyelemre méltó párhuzam!

A két Kellner-másolat párhuzamos jellegzetességei

Kellner másolatait és modelljeiket érdemes alaposan megvizsgálni, mert hasonlóságaik és eltéréseik egyaránt érdekes következtetésekre adnak alkalmat. Mindkét hat, többtételes vonós szólódarabból álló, forradalmi jelentőségű sorozat 1720-ban vagy még korábban keletkezett, és Kellner mindkét esetben 1726-ban vagy még korábban jutott a sorozat kéziratának birtokába, majd le is másolta őket. Mindkét eredeti minta elveszettnek látszik, s így a lelkes orgonista által készített másolat az egyetlen forrásuk. E másolatok nélkül nem is tudnánk az eredetik létezéséről (noha ez mindkét esetben teljesen észszerű). Itt olyan tárgyak – valószínűleg szerzői kéziratok – fennmaradt árnyképeiről van szó, amelyek hosszú idővel ezelőtt eltűntek a szemünk elől.[42]

Hogy ezek a másolatok milyen mértékben tükrözik a szerzői eredetit, azt két tényező homályosíthatja el:

1. Kellner akaratlan másolási hibái;

2. az a feltételezés, amely gyakran bukkan fel a szakirodalomban, hogy Kellner szándékos és önkényes módosításokat hajtott végre az eredetihez képest.

Ez a két lehetőség határozottan eltérő szakmai, illetve emberi viselkedést feltételez, még akkor is, ha következményeik a gyakorlatban nem mindig megkülönböztethetők.

Az akaratlan másolási hibák gyakoriak és teljesen nyilvánvalóak mindkét ciklusban.[43] Ezek a legtöbb esetben könnyen felismerhetők, mert a hibásan lemásolt hangok vagy ritmusok eltérnek a többi ismert forrásban foglaltaktól, emellett a zenei szövetben is furcsán hatnak (például az ütemet egy fölösleges ütéssel bővítik, vagy megtörik egy szekvencia vonalát). Számos esetben viszont a Kellner-másolatok eltérő hangjai vagy ritmusai lehetséges alternatívával szolgálnak, amely eredeti forrásból is származhat.

A Kellner-féle változat és a hegedűszonáták és -partiták autográfja közötti eltérésekről általában azt feltételezték, hogy az eredeti szöveg szándékos, káros hatású megváltoztatásának bizonyítékai. Lényeges azonban, hogy gyakorlatilag semmi sem utal arra, hogy Kellner a csellószvitekben bármit is szándékosan megváltoztatott volna (kivéve három tétel záróakkordját, amelyhez hozzáadott egy-egy hangot), s így igen kevéssé valószínű, hogy gyökeresen változtatott volna szakmai hozzáállásán akkor, amikor ugyanannak a szerzőnek hasonló műveit másolta nagyjából ugyanabban az időben. Ezért meg kell fontolnunk a másik alternatívát: hogy legjobb képességei szerint másolta le azt, ami előtte feküdt. Mintája könnyen lehetett egy másik (számunkra ismeretlen) verzió, valószínűleg egy korai és hiányos vázlat. Ez segítene bennünket abban, hogy megmagyarázzuk az ő másola-

42 Elméletileg lehetséges az is, hogy az (elveszett) autográfok valamelyikét vagy mindegyikét lemásolta egy harmadik személy, és Kellner csupán ezekhez az (ugyancsak elveszett) másolatokhoz jutott hozzá. Ezt a távoli lehetőséget azonban semmilyen bizonyíték nem támasztja alá.

43 Anna Magdalena Bach másolatát hasonló hibák tarkítják.

ta és a fennmaradt, de általa esetleg soha nem is látott Bach-autográf közötti eltéréseket.

A hegedű-szólódarabok Kellner-féle másolata, illetve a többi korabeli kéziratos forrás közötti különbségek mértéke jóval nagyobb, mint a cselló-szólódarabok analóg esetében. Ennélfogva kézenfekvőnek látszik az a következtetés, hogy Kellner mintái között is jelentős különbségek voltak. E látszólagos rendellenességet magyarázhatja az események időbeli sorrendje. A hegedű-szólódarabokat legalább ketten már azelőtt lemásolták, hogy a kotta eljutott volna Kellnerhez. Először egy kötheni kottamásoló készített róla másolatot 1720 táján, a BWV 1001–1005-öt pedig egy ismeretlen kéz is lemásolta, valószínűleg valamikor 1723 és 1726 között.[44] Másfelől viszont tudomásunk szerint Kellner volt az, aki először fért hozzá a csellószvitek kottájához 1726 táján, valószínűleg évekkel azelőtt, hogy Anna Magdalena elkészítette az A kéziratot. Logikusnak látszik, hogy a hegedű-szólóművek esetében, amelyekért gyakorlatilag „sorban kellett állnia", nem az autográf tisztázati példányt kapta meg, hanem egy korábbi, átdolgozás előtti változatot, míg a csellószvitek általa lemásolt verziója a daraboknak ugyanaz a – bizonyára átdolgozott – verziója lehetett, amelyet maga Bach is használt a BWV 995-ös lantszvit komponálása során.

E forgatókönyv szerint az a rejtély, hogy miért dolgozhatott Anna Magdalena a jelek szerint egy rosszabb minőségű példányból azt követően, hogy Kellner a csellószviteket egy jobb forrásból másolta le, továbbra is magyarázatra szorul; kéziratának kijavítatlan másolási hibái és következetesen pontatlan artikulációs jelei viszont magyarázhatók azzal, hogy egy sietve lejegyzett munkapéldányból dolgozott, nem pedig tisztázatból.[45] Az is elképzelhető (s ennek számos oka lehetett), hogy a Kellnerhez eljuttatott kézirat nem ért vissza idejében Lipcsébe Bachékhoz addig az időpontig, amikor Anna Magdalena dolgozni kezdett az A forráson.

Konklúzió

A fentiekben bemutatott adatok alapján meg kell fontolnunk azt a lehetőséget, hogy Kellnernek két igen különböző jellegű Bach-autográf állt a rendelkezésére: a hegedűdarabok esetében egy vázlat vagy korai verzió, a csellószvitekében pedig egy revideált példány. A vonós szólódarabok Kellner-féle másolatai ezeknek a fontos Bach-autográfoknak a létét bizonyíthatják, amelyek nem maradtak fenn, és amelyek tudomásunk szerint semmilyen későbbi másolónak sem álltak rendelkezésére. A két másolat párhuzamos vizsgálata jóval több tanulsággal szolgál egy

44 E (D-B, Mus. ms. Bach P 968), illetve C (D-B, Mus. ms. Bach P 267) forrás; ld. Hausswald–Wollny (eds.): *Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo,* xi, illetve x.

45 Kézenfekvő a feltételezés, hogy az 1727-től az 1730-as évek elejéig tartó rendkívül nehéz időszakban, amelyet beárnyékoltak Bach viaskodásai a lipcsei hatóságokkal, s amikor szinte évente született egy gyermeke, akik közül több a születése után nem sokkal meghalt, és így tovább – Bachnak egyszerűen nem volt ideje és energiája ahhoz, hogy ellenőrizze az Anna Magdalena által használt mintát vagy munkája minőségét.

„rendkívül gondatlan másoló” keze nyomának azonosításánál.[46] Bár kétségtelen, hogy Kellner másolói munkája sokszor pontatlan volt, alapvető fontosságú, hogy a figyelmetlen másoló kántor munkáját ne tévesszük össze azzal a mintával, amelyet felhasznált.

Ezért megújult érdeklődéssel kell tekintenünk a csellószvitek Kellner-féle olvasatára, miután valószínűleg a szviteknek egy érettebb szerzői verzióján alapul, mint amely bármelyik másik másolónak a rendelkezésére állt. Ha pedig ez a helyzet, akkor ez másfajta fényt vet a csak a Kellner-kéziratban található további eltérésekre, amelyeket eddig általában elvetettek, noha lehetséges, hogy a szerző későbbi szándékait tükrözik. A hegedűdarabok Kellner-féle másolata viszont egy hiányos és revideálatlan korai autográfot tükrözhet vissza, így engedve ritka bepillantást a zeneszerző gondolkodásába. Míg a benne található kihagyások némelyike valóban másolási hibának tudható be, a Kellner-másolat és Bach autográfja közti más eltérések segíthetnek bennünket abban, hogy megértsük azt a folyamatot, amelynek során a zeneszerző átdolgozta műveinek korábbi verzióit.

Malina János fordítása

46 Stinson: *J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo,* 200.

ABSTRACT

Zoltán Szabó

SURVIVING SHADOWS OF LOST BACH MANUSCRIPTS?

Works by Bach for Solo String Instruments Copied by J. P. Kellner – a Re-assessment

Johann Peter Kellner has long since been recognised as one of the most prolific copyists of J. S. Bach's works. Copies of at least forty-six Bach compositions survive in Kellner's hand, while many more have been lost. Most of his surviving copies were of organ and clavier compositions of Johann Sebastian, although there are some notable non-keyboard works amongst his copies as well. The best known of these are the two sets for solo string instruments: the six Cello Suites and the Violin Partitas and Sonatas. Kellner was a skilled organist and cantor, but without prominent expertise in playing a string instrument; therefore the reasons behind his endeavour to make these copies are intriguing. According to handwriting studies, both sets of copies stem from the same period, yet internal evidence suggests that they seem to have been based on models of very different calibre. As neither of those models survived, any evidence pointing to *what* authorial script Kellner actually copied can only be circumstantial. Kellner's dependability as a scribe has often been questioned in the past because of his obvious copying mistakes. However, a re-evaluation of the evidence suggests that the problem may have been not his copying but the quality of the exemplars he was working from. If that is true, then the authority of his copies may need to be significantly reassessed. This paper will take a fresh look at his work as mirrored in his copies of the Violin and Cello Solos.

Zoltán Szabó is a cellist and musicologist, educated in Budapest and Cincinnati. As a member of the Budapest Trio, he visited Australia in 1985 to give a series of concerts at the Sydney Festival. After the tour, he was offered a position with the Australian Chamber Orchestra and he has been living in Sydney ever since. He has performed extensively at festivals and recitals in Europe, America and Australia, with the Budapest Trio and later with the Bergonzi String Quartet. He worked as Principal Cello with Opera Australia between 1992–2013. In 2000, a Churchill Fellowship enabled him to study baroque cello and performance practice in Europe. He has taught cello, chamber music and more recently, music history and musicology at the Sydney Conservatorium of Music since 2003. In 2017, he was awarded a Doctor of Philosophy degree (PhD) at the University of Sydney; his thesis is on the source and edition history of the Solo Cello Suites by J. S. Bach. He has also published several articles on this subject. With over 100 concert, opera and theatre reviews to his credit, he has been a regular contributor to *Bachtrack* (London), *The Conversation* and *The Australian Book Review*. His book and CD reviews have been published in professional journals, such as *Eighteenth-Century Music* and *Early Music*. He regularly gives pre-concert talks for Musica Viva and for the Sydney Symphony Orchestra.

Riskó Kata

A MAGYAR NÉPIES ZENE ERKEL OPERÁIBAN*

Az Erkel-operák bemutatóit követően megjelent kritikák szerzői gyakran hangsúlyozzák a művek stílusának magyarságát, hangot adva a magyar opera születése, alakulása feletti örömüknek, s olykor népies, sőt népdalszerű részleteket is említenek. Egyes kritikusok már a *Bánk bán* kifejezetten népies vonásaira is felhívják a figyelmet. A *Nefelejts* kritikusa, Bulyovszky Gyula éppen ebből a szempontból különböztette meg a két történelmi opera, a *Hunyadi* és a *Bánk* stílusát:

> Mind a kettő magyar zene. Hanem ha szabad zenében ily elnevezéssel élnünk: Hunyady aristokratikusabb zene, Bánkbán népiesb. Emez dallamaiba, hangszerelésébe sokkal többet vett föl a népdalból s a népzenéből, mint amaz. S valószínűleg öntudatosan. A Szent-György-téren elvérzett hős esetét egy koronával kérlelte meg a sors, a Hunyady-ház legifjabb sarjának fején, – míg Bánk esete a magyar népjogokat hozta előtérbe. *Petur, Tiborcz,* sőt maga *Bánk* a nép öntudatra ébredésének szellemét képviselik.[1]

A *Csatár* szerzője így fogalmazott:

> Mindig sejtettük, hogy a magyar operazene Columbusa az leend, ki ellesi amaz őstisztán magyar népdalok hangmenetét, melyek az alföld rónáin pásztortüzek mellett, csárdákban, boldogtalan bujdosók szive mélyéből, a szerencsétlenség és eredeti szivjóság fájó érzetéből fakadnak föl.[2]

Mosonyi Mihály szerint a *Bánk bán* első kórusa „a magyar népdalok keretében van fogalmazva”,[3] Bánk második felvonásbeli áriájának népdalszerűségét pedig több, alább részletesen bemutatott kritika említette, igaz, nem mindig pozitívan. A *Bánk bán* nagy sikere után Erkel Ferenc következő operája, a *Sarolta* 1862. június 26-i bemutatóját vegyes fogadtatás övezte, de a kritikusok üdvözölték a mű magyar hangját. A *Nefelejts* szerint „egészen magyaros zamatú opera”,[4] mindvégig

* A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. Ezúton köszönöm Kim Katalinnak és Horváth Pálnak a kutatás során nyújtott segítségét. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 *Nefelejts* 1861. márc. 17., idézi Barna István: „Erkel nagy művei és a kritika”. In: *A magyar zene történetéből.* Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955 (Zenetudományi tanulmányok IV.), 211–270., ide: 217.

2 *Csatár* 1861. április 4., uott, 220.

3 *Zenészeti Lapok* 1861. szeptember 11., uott, 224.

4 *Nefelejts* 1862. jún. 29., idézi Legányi Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 80.

magyar stílusúnak nevezi a *Pesti Napló* kritikusa,[5] a *Hölgyfutár* cikke pedig kifejezetten népies vonásait is említi: „Van benne sok szép verbungos, csárdás, népdalok kincses háza, eredeti és reminiscentia magyar dalaink bőségkoszorújából."[6] Ábrányi Kornél az Erkel életét és művészetét bemutató könyvében a zeneszerző stílusának lényeges vonásaként ír a népdalok felhasználásáról, amit a Kolozsváron töltött éveknek és kifejezetten a „magyar-székely népdalok s az erdélyi szabadságharcok énekhagyományainak egész tárházával" való megismerkedés hatására vezet vissza.[7]

Míg a modern kutatás gyakran említi a verbunkosként számon tartott, elsősorban hangszeres 19. századi magyar zene nyilvánvaló jelentőségét Erkel Ferenc stílusában, a népi vagy népies dalrepertoár hatása kisebb hangsúlyt kapott. Kodály Zoltán egy korábbi, Erkel és a népzene kapcsolatát vizsgáló előadásának 1960-as publikálásakor felhívta a figyelmet az Erkelhez köthető népszínművekre, és felvetette a kérdést, hogy a népdallal való foglalkozásnak van-e valami nyoma a későbbi művekben.[8] Maróthy János 1954-ben „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése" című terjedelmes tanulmányában Erkel operáinak számos magyaros, verbunkos elemét mutatta be, és néhány dallamhoz népdalpárhuzamot is említett.[9] Véber Gyula az Erkel-operák magyar elemeit is vizsgáló, 1976-ban megjelent könyvében ezt további adalékokkal egészítette ki.[10] Szabolcsi Bence összefoglaló magyar zenetörténeti munkájában ugyanakkor elsősorban a *Névtelen hősök*et említette, mint amelyben Erkel a népies dalrepertoár felé fordult.[11] Bár a későbbi Erkel-kutatás fókusza az operák keletkezésének, történetének és stílusának más kérdéseire helyeződött, Szacsvai Kim Katalin nemrég részletesen bemutatta az Erkelhez köthető népszínművek keletkezésének történetét és Erkel szerzői közreműködésének problémáit, valamint feltárta a népszínművekben feldolgozott dalok jelenlétét korábbi és egykorú gyűjteményekben.[12] Mindemellett a 19. századi kritikák alapján is felmerül a kérdés, hogy Erkel operáinak általánosan méltatott magyar stílusa mellett mi lehetett az, amit egyes kortár-

5 *Pesti Napló* 1862. június 28.

6 Legányi: i. m., 80.

7 Id. Ábrányi Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése*. Budapest: Schunda V. József, 1895, 15.

8 Kodály Zoltán: „Erkel és a népzene". In uő: *Visszatekintés*, 2.: *Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 91–96.

9 Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése". In: *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954 (Zenetudományi tanulmányok II.), 25–174., ide: 68.

10 Véber Gyula: *Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkels*. Bilthoven: A. B. Creyghton, 1976. A kötet három nagy fejezete közül valójában a harmadik, az „Ungarische Musik in den Opern Ferenc Erkels" című (103–185.) tárgyalja a könyvcímben feltüntetett témát.

11 Szabolcsi Bence: „A XIX. század magyar romantikus zenéje." In: *A magyar zene évszázadai*. *Tanulmányok. XVIII–XIX. század*. Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 151–308., ide: 227–231.

12 Szacsvai Kim Katalin: „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben". In: *Zenetudományi Dolgozatok 2009*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–244., ide: 196.

sak népdalszerűnek érezhettek, s hogy e részletek, stílusjegyek a népzenének, illetve a korszakban ismert népdalkiadványoknak és népies zenének milyen rétegeiből meríthettek.

I.

Az 1842-ben elkészült[13] és 1844 januárjában bemutatott *Hunyadi László* és a *Bánk bán* 1861-es befejezése között eltelt több mint másfél évtized magyar zenéjében igen nagy jelentőségre tettek szert különböző népies műfajok. Bár a „népszínmű" kifejezés először Ney Ferenc *A kalandor* című, az 1844. február 24-i bemutatóval együtt mindössze három előadást megért művének színlapján szerepelt, az új színjátéktípus első kirobbanó sikerét Szigligeti Ede *Szökött katona* című, Szerdahelyi József zenéjével kísért darabjának 1843. november 25-i bemutatója jelentette.[14] Erkel 1844 és 1846 között több népszínmű zenéjének szerkesztésében is közreműködött. Feladata elsősorban a zenei betétekhez kiválasztott, többnyire ismert dallamok kísérettel való ellátására korlátozódott, és kivételesek azok a számok, amelyeket Erkel újonnan komponált. Szacsvai Kim Katalin arra is rámutatott, hogy a színműveket író Szigligeti nagymértékben uralta a művek kialakítását, s gyakran a beillesztendő dalok szövegét is leírta.[15] A műfajban uralkodóvá váló egyszerű feldolgozásokat Erkel valószínűleg egyre kevésbé érezhette kompozíciós szempontból vonzónak, s ez is közrejátszhatott abban, hogy az általa szerkesztett népszínművek 1844-ben megindult sora hamarosan félbeszakadt. Mégis, e művek tükrözik Erkel érdeklődését a népies műfaj iránt, és dokumentálják egyes zenei típusok jelenlétét a komponista eszköztárában. Ezek közé sorolható a *Két pisztoly* „Kanásztánc"-ának népi dudazenét imitáló feldolgozása, amelyet Kodály is kiemelt,[16] vagy a több számban megjelenő dűvőkíséret.

Ugyanakkor a népszínművek dalainak, vagy akár a dallamok típusainak közvetlen hatása nem fedezhető fel a későbbi operákban. Erkel későbbi operáinak stílusa szempontjából a zeneszerző által szerkesztett népszínművekénél nagyobb lehetett a zeneszerző által ismert dalanyag, illetve a Nemzeti Színházban játszott más népszínművek és operák szerepe. Népi és népies dallamokat már a *Szökött katonát* megelőzően is felhasználtak színművek kísérőzenéiben, s éppen e dalbetétek népszerűsége vezethette Szerdahelyit arra, hogy új műveit ismert dallamokra alapozza. Igen nagy sikert aratott például a juhászok által énekelt „Hortobágyi pusztán fúj a szél" kezdetű dal Gaál János és Thern Károly 1838-ban bemutatott és évtizedekig játszott *A peleskei nótárius* című művében.[17] A paródia megnevezésű mű népi jelene-

13 Tallián Tibor: „Keletkezés, sujet, fogadtatás". In: *„Szikrát dobott a nemzet szívébe". Erkel Ferenc három operája*. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 219–260., ide: 219.

14 Kerényi Ferenc: „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)". In: *Magyar Színháztörténet 1790–1873*. Szerk. Kerényi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 284–324., ide: 311.

15 Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely kezdetei,* 194.

16 Kodály: i. m., 96.

17 Pl. *Honművész* 6/83. (1838. október18.), 654. és 6/89. (1838. november 8.), 701–702.

teivel együtt is közelebb áll a vígoperához, mint a későbbi népszínművek, és fontos mintát jelenthetett Erkel számára. Különböző magyar, illetve népies mozzanatok a korszak operáiban is megjelennek. A műfajok kapcsolódási pontjait illusztrálja, hogy a Rákóczi-induló ugyanúgy elhangzott *A peleskei nótárius* első felvonásának fináléjaként (amire a nyitányban a dallam felidézése és továbbszövése előre utal), mint Ney Ferenc *A kalandor* című népszínművének zárószámaként.[18] A kor egyetlen igazán sikeres magyar vígoperájában, Doppler Ferenc 1848-ban keletkezett és 1849-ben bemutatott *Ilka és a huszártoborzó*jának 6. számában pedig eredetileg a színpadra állított cigánybanda húzza el a hazafias indulót, amelyet a szabadságharc leverése után egy, a dallam reminiszcenciáit tartalmazó szám helyettesített.

Doppler műveiben többször felbukkan egy típus, amely magyarosnak érzett choriambusaival, népies dűvőkíséretével a csárdást idézi. Míg a század harmincas éveiben a főrendi bálokat nemcsak német szó, hanem bécsi mintára keringő, galopp, cotillon uralta, az 1840-es években a magyar tánc is a nemzeti eszme iránti elkötelezettség kifejeződésének részévé vált. 1842-ben mutatták be Szőllősy Szabó Lajosnak az akkor népszerű francia négyes mintájára magyar lépésekből megalkotott, szabályozott táncát Rózsavölgyi Márk *Első magyar társastánc*ának zenéjével. A körtánc vagy körmagyar kirobbanó sikert aratott, és a következő években rohamosan terjedt el a magyar köznemesség és a polgárság körében. (Részben ezzel összefüggésben az előbbiektől elkülönülni vágyó főnemességben kedvezőtlenebb fogadtatásra talált.) Több hasonló tánc is született, ezek azonban Szőllősy körtáncával együtt hamarosan háttérbe szorultak a csárdás mögött.[19] A keringők és galoppok divatja mellett a vidéki városokban a köznemesség és a polgárság mulatságaiban a hagyományos páros tánc is megőrződött. A szabályozott társastánc tulajdonképpen előkészítette a nép körében élő, szabályozatlan magyar páros tánc elfogadottságát. Ez utóbbi megnevezése csak 1843 körül lett szinte kizárólagosan a népiességet hangsúlyozó csárdás. Történetében mérföldkő az 1843–44-es pozsonyi országgyűlés, amelyen a tánc 1844 farsangján elsöprő sikert aratott. A páros tánc régi hagyománya és kötetlen volta nagymértékben hozzájárulhatott ahhoz, hogy a következő években a „csárdás" táncnévvel együtt népszerűvé váljon. A korabeli leírások megemlítik a műveltebb körökben járt páros magyar tánc szoros kapcsolatát a parasztság hasonló táncával. A forradalomhoz vezető években a csárdás táncrendbe illesztése, a német táncok kiszorítása a magyar, lengyel és francia táncok mellől egyre inkább összekapcsolódott a politikai törekvésekkel is.[20]

A csárdás új divatjának idején a zenében is új elemek jelentek meg. A kor népszerű szerzői, így Egressy Béni, Rózsavölgyi Márk, Riszner József műveiben 1844-től jellemző a magyarnak és népiesnek érzett choriambus zenei megfelelőjének alkalmazása olyan darabokban, amelyeknek a dallama gyakran népies dalokat idéz, a címük pedig „népies magyar", „csárdás" és hasonló kifejezésekkel utal a népies-

18 A színmű kísérőzenéjének szerzője nem ismert. Szacsvai Kim: i. m., 193.

19 Szentpál Olga: *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954, 14–19.

20 Uott, 21–24.

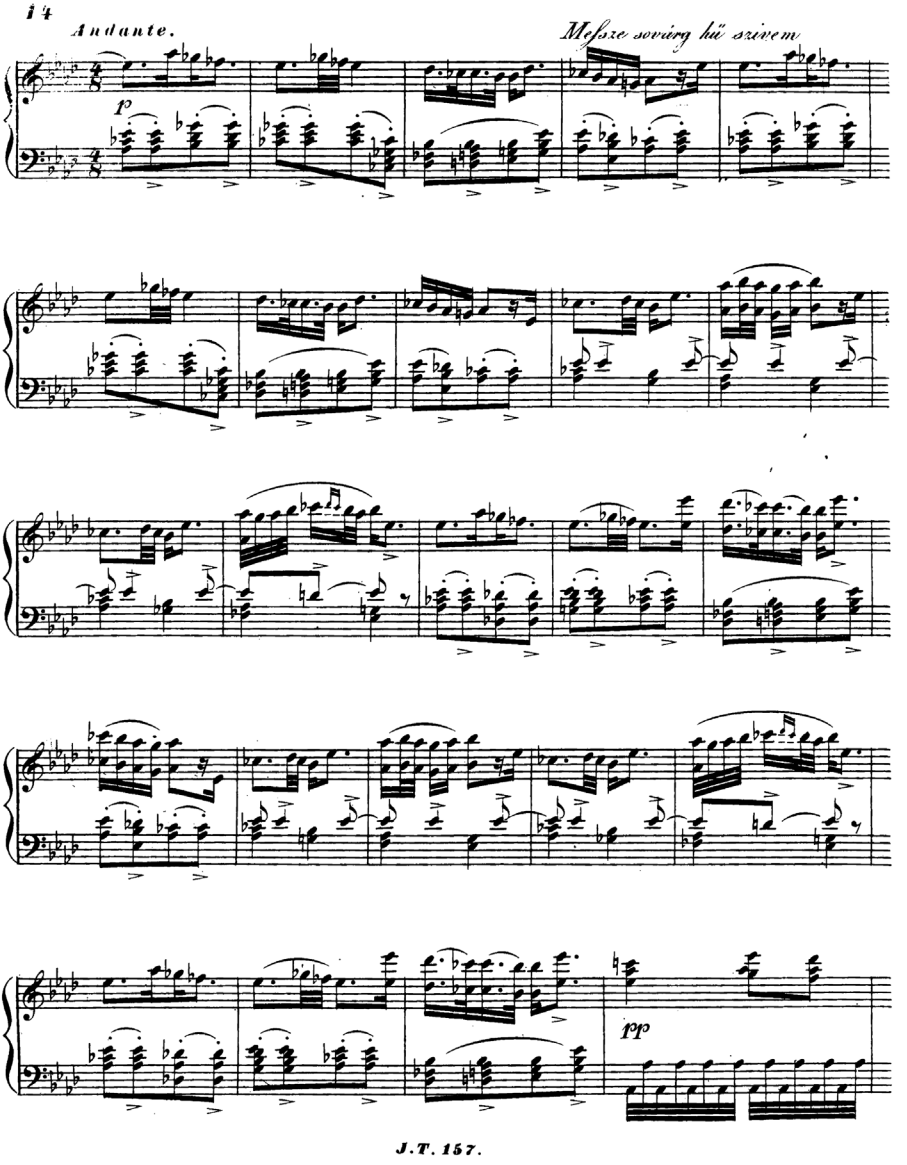
ségre.[21] Ebben valószínűleg a nyelvtudós Fogarasi János munkájára támaszkodtak, aki *A magyar nyelv szelleme* című, 1843-ban publikált könyvében részletesen vizsgált népdalokat. Harminc, általa reprezentatívnak talált és vizsgálatra kiválasztott népdal ritmusában a choriambust, vagy az ő kifejezésével élve lengedezőt, valamint az általa toborzékinak nevezett fordítottját, az antispastust találta legjellemzőbbnek, s a magyar költők és zeneszerzők számára az tanácsolta, hogy igyekezzenek „a magyar nyelv szellemét az egyszerű népdalokbul ellesni".[22] Az említett zeneművek ugyanazt a ritmusváltozatot és lejegyzésmódot alkalmazták, mint amit Fogarasi javasolt. E ritmus mint jellegzetes magyar zenei stílusjegy hamarosan más műfajokban is megjelent. Thern Károly az 1845-ben bemutatott *Tihany ostroma* című operájában a kor magyar stílusának számos elemét alkalmazta. A románc jellegű No. 9 szerelmi duettjében a choriambus zenei megfelelői is felbukkannak, s helyzetüknél fogva is lényegesek e ritmusok az operát a „Győzelemre vidd szünetlen a' magyart, a hadverőt" szöveggel záró, nemzeti érzelmű, verbunkos stílusú kórusban.

Doppler operáiban következetesebben, egyértelmű stílusjegyként jelenik meg a choriambus ritmus és a népies dűvőkíséret együttese. Az 1847-ben bemutatott *Benyovszky, vagy a kamcsatkai száműzöttek* című darabban a címszereplő No. 2-es áriájának Andante feliratú, „Messze sováry hű szívem" kezdetű asz-moll szakasza egyszerű, AABA (a harmadik sor szerkezetét is tekintve AAbbA) szerkezetű dalstrófa *(1. kotta)*. Jellegzetesek sorkezdő choriambusai, amelyeket tipikus verbunkos ékítmények követnek, s a strófán az egyes harmóniákat kétszer, a súlytalan ütemrészeket hangsúlyozó, dűvőt idéző kíséret vonul végig. A choriambus ritmusnak köszönhető Benyovszky No. 7-es áriájában a „Hallom édes szép hazámnak hangjait" kezdetű szakasz középrészének magyaros jellege, valamint a ritmus és a dűvő együttesét használja fel Doppler az *Ilka* No. 2-es „Édes hazám, felsóhajtok" szövegű áriájában. A *Benyovszky*-részletekhez hasonlóan honvágy, vágyakozás tematikájú ária két sorpárból álló szerkezete szintén dalszerű, a lassú részt pedig egy szintén dűvőkíséretes friss követi.

Doppler *Ilká*ja különösen jelentősnek tűnik a népiesség operai stílusba való emelése szempontjából. Már a nyitány Allegro részében feltűnik a burdonszerű kvinthangközből álló gyors dűvő és egy szinkópákkal variált tizenhatodmenetes táncdallam. Különböző zenei és színpadi típusok, így a cigánydal, románc, mazurka mellett a szerző a csárdást is beemeli az operába. A No. 1 Csárdás und Husaren – Csárdás és Kar feliratú számban a színpadon a partitúra szerint „cigányokat" képviselő, vonósnégyesből és klarinétból álló együttes játszik, mindössze a zenekari bőgő és cselló pizzicatójával kiegészülve. Dűvőkíséretes tánczenéjük lassú része choriambus ritmusokra alapozó, népies karakterű dallam, amelynek magyarosságát tehát stilizáltabban viszik tovább a No. 2-es ária jegyei *(2. kotta a 146. oldalon)*.

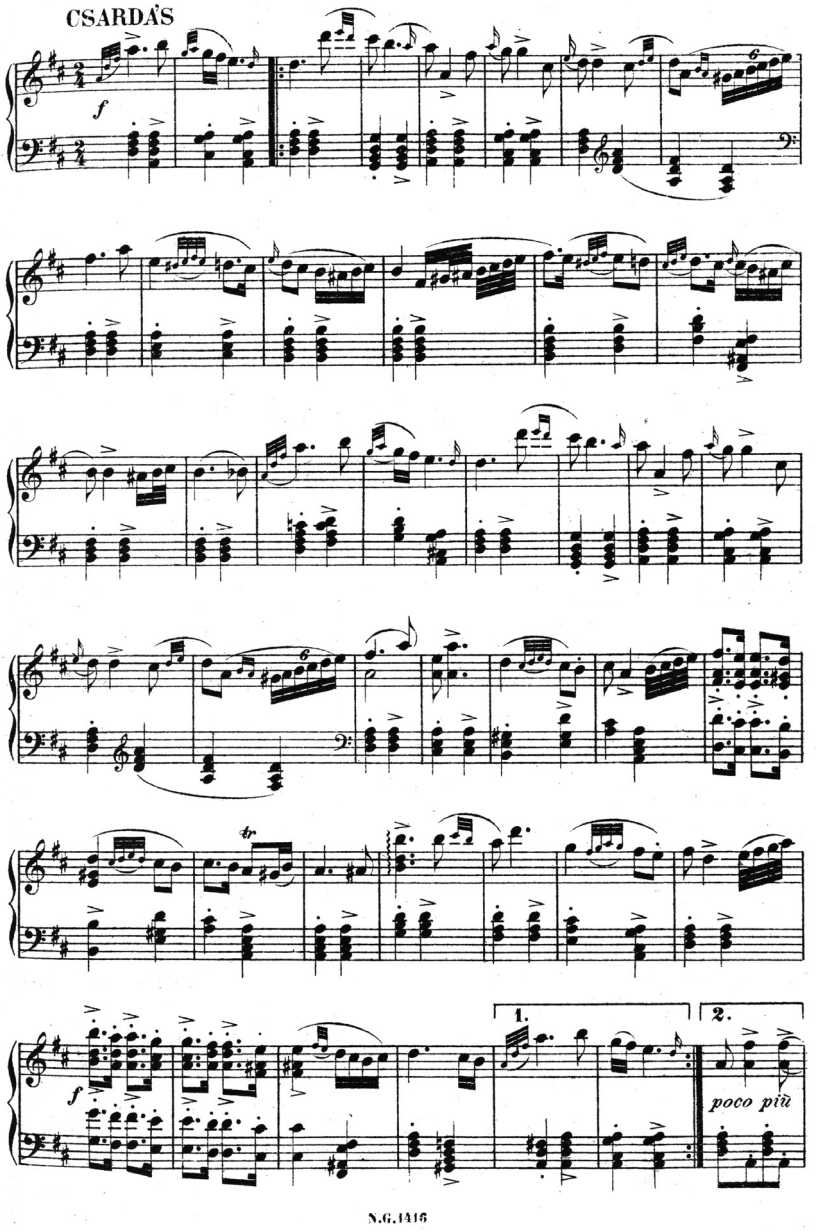
21 Riskó Kata: „Erkel Hymnuszának keletkezése és hagyományozódásának története az első világháborúig". In: *A magyar Himnusz képes albuma*. Szerk. Tóth Magdaléna. Budapest: OSZK–Argumentum, 2017, 97–127., ide: 110–112.

22 Fogarasi János: *A magyar nyelv szelleme*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1843, 366–368. és 387.



1. kotta. Doppler Ferenc: Benyovszky, *No. 2 Duetto, Andante. Mosonyi Mihály zongoraátirata*

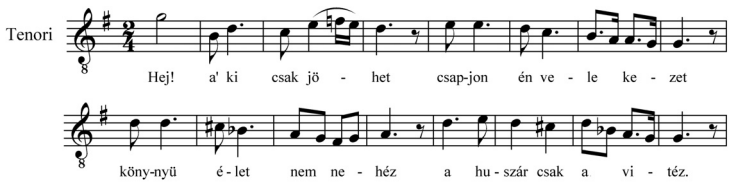
Különböző népies egyszerűségű, de nem feltétlenül magyaros dallamok mellett ismert nemzeti dallam jelenik meg a műben a már említett Rákóczi-indulóval, amelyből a kürtnek az indulót felidéző motívuma vezet át János „Itt állok ujra, szép hazám határán" kezdetű recitatívójába. A kürtök az Andante con moto rész kezdetén azt a népies dalt is idézik, amely „Korcsmárosné bort ide az itcébe" szöveggel Erkel *Két pisztoly* című népszínművében is szerepelt. Az első felvonás fináa



2. kotta. Doppler Ferenc: Ilka vagy a huszártoborzó*, No. 1 Csárdás. Doppler Ferenc zongoraátirata*

léjának kara a 19. században népszerű „Három hordó borom van” kezdetű mulatónótát dolgozza fel szinte teljesen az akkori forrásokból is ismert formában, annak jellegzetes maggiore-minore jellegű tercváltozásával együtt, mielőtt a színpadi banda újabb csárdást játszik[23] *(3. kotta)*.

23 Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményének 17.150.0/1-4 típusa. Fabó Bertalan szerint Doppler az 1847-ben bemutatott *Csikós* című népszínmű egy nótáját is feldolgozta „szép



3. kotta. Doppler Ferenc: Ilka vagy a huszártoborzó*, No. 8 Finale, 25–40. ü.*

E művek Erkel számára is mintát jelenthettek a csárdás és a népies dalanyag műzenei stílusba való integrálásában. A csárdáselemek fokozatos beemelése jól nyomon követhető a zeneszerző műveiben. A *Hunyadi László* eredeti verziójában még sem a népies dűvőkíséretre, sem a choriambus ritmusra nem találunk példát.[24] Az opera bizonyos szakaszai a zeneirodalom burdonkíséretes pasztoráljainak toposzába illenek, magyaros színezet nélkül. A *Hymnusz* első ismert forrásában, a Kölcsey-vers megzenésítésére 1844-ben kiírt pályázatra beadott másolt kéziratban viszont a ritmus lényeges szerepet kapott. A mű eredeti sorkezdő choriambusai valószínűleg a költemény kanásztáncstrófájában rejlő és a pályázati felhívásban is megkövetelt népdalszerűséget képviselik, amelyet Erkel az európai himnuszok stílusjegyeivel ötvözött.[25] Az Erkel által szerkesztett népszínművekben gyakran megjelenő dűvőkíséret a choriambus ritmusú dalokat, így az 1845-ös *A rab* No. 2-es, „Rab vagyok rózsám érted" kezdetű, valamint az 1846-ban bemutatott *Egy szekrény rejtelme* No. 7-es, „Bort ittam én, boros vagyok" szövegű dalát kifejezetten a népszerűvé váló csárdások típusához közelíti.[26] Magát a ritmust Erkel a *Két pisztoly* valószínűleg általa komponált, nem népdalszerű No. 3-as, „Fel, fel e vérző kebelről" kezdetű dalában is alkalmazta.

Ezek a stíluseszközök hamarosan Erkel operáiban is megjelennek. A choriambus ritmus és népies dűvőkíséret csárdást idéző együttese a *Hunyadi László*hoz 1850-ben, Anne de La Grange vendégszereplése alkalmából komponált ária jellegzetes eleme. Az ária felfelé törő, nagyívű, erősen díszített dallama a verbunkos klasszikus típusait idézi, s a csárdáselemek kevésbé a népiesség, mint inkább általában véve a magyar karakter kifejezői. A *Bátori Mária* No. 6-os duettje 1858-ban, az opera második színrevitelekor keletkezett második változatának alapvető ritmusai egyszerű, vagyis nem díszített-aprózott choriambusok. Ha kis számban is, de a zárlatot kiemelő helyen szerepel a ritmus a *Hunyadi László* No. 7-es áriájának 1859-es betoldásában.[27] A choriambus az 1857-ben Ferenc József és felesége ma-

---

hegedűszóban" az *Ilká*ban. Fabó Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908, 303.

24 A *Bátori Mária* No. 4-es cabalettája, amelyben choriambus található, az 1840-es bemutatón még biztosan nem szerepelt. A változtatásokról ld. Szacsvai Kim Katalin: „Bátori Mária. Források és változatok". In: *„Szikrát dobott a nemzet szívébe",* 147–176., ide: 152. és 163.

25 Riskó: i. m., 99–101.

26 Az Erkelhez köthető népszínművek és dallamaik bemutatását ld. Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely kezdetei,* 191–244.

27 *Erkel Ferenc: Hunyadi László*. Közr. Szacsvai Kim Katalin. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006. E részletekről ld. Tallián Tibor és Szacsvai Kim Katalin Bevezetőjének Szacsvai Kim által írt 4. részét: „A szerzőség problémái", XXV–XXVI.

gyarországi látogatása alkalmából a Doppler testvérekkel közösen írt *Erzsébet* című opera Erkel által szerzett II. felvonásában, Erzsébet és Lajos No. 7-es duettjének inkább románcos hangvételű Andante szakaszában, valamint bizalmasaik, Gunda és Kuno No. 8-as kettősének magyaros dallamában is felbukkan.

Újdonság a *Bánk bán*ban, hogy a ritmus kifejezetten egy bizonyos szereplőhöz, Melindához kapcsolódik, s a lélekábrázolás kulcsfontosságú eszközévé válik. Maróthy János szerint Erkel a Melindát jellemző dallamfordulatokat „a *lassú 'verbunkos'* mollos-bővítettmásodos, líraivá vokalizált, érzelmesen vokalizált fordulataiból" meríti, amelynek a choriambus is része. Maróthy úgy látja, Erkel Melinda fejlődését mutatja be azzal, hogy míg eleinte rávetül Ottó románcos hangja, a későbbi dallamaira egyre inkább jellemző a verbunkos stílus.[28] Melinda az első felvonás No. 3-as *Ensemble*-jában valóban Gertrúdéhoz, Ottóéhoz és Biberachéhoz hasonló, pontozott ritmusokban mozgó dallamot énekel. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy éppen e szám összefüggő töredékét tartalmazza az opera legkorábbi ismert forrása, egy, az 1840-es évek végén használt papírra írt Erkel Ferenc-autográf. A részlet 13-tól 20-ig terjedő lapszámozást visel, az utolsó oldal azonban már üres, tehát a zeneszerző talán eddig jutott el a kompozíciós folyamatban az opera keletkezésének e korai szakaszában.[29] Az a tendencia, amelyet Maróthy felfedezni vélt, talán azokból a változásokból adódik, amelyek a *Bánk bán* születésének hosszú időintervallumában végbementek. A már elkészült részletet Erkel a későbbi munkafázisban is megtarthatta, s ez a Maróthy által felvázolt értelemben az opera drámai kifejezőerejének szempontjából sem volt ellentmondásos. A choriambus ritmusok a No. 7-es *Ensemble*-ban Melindához kapcsolódva még inkább alkalmilag jelennek meg, majd a második felvonás 9. számában, a Melinda őrületét felvillantó kettős Allegro részében uralkodóvá válnak, s itt egyes rövid szakaszokban már dűvőszerű kíséretet hallhatunk. A cselekmény előreutaló mozzanatával együtt a kettősnek ezek az elemei zeneileg is megelőlegezik a harmadik felvonás Tisza-parti jelenetét, amelyben a dűvővel, majd markáns burdonnal kísért, lassú és gyors szakaszból álló csárdás az őrület ábrázolásának eszközévé válik. Ahogyan Dolinszky Miklós részletesebben bemutatta, népisége és táncossága egyfajta magyar megvalósítása az őrülési jelenetek hagyományának, amelynek a pasztorális és táncszerű elemek egyaránt gyakran részei.[30]

A *Bánk bán*ban a csárdás kifejezetten táncfunkcióban is megjelenik. A *Bátori Mária* I. felvonásában hallható *Ballet hongroise* lassú része még a verbunkos korábbi korszakának stílusában fogant, a korabeli magyar táncokra jellemző módon a dűvőkíséretes, ereszkedő dallamú friss rész a népiesebb. Karakterét jellemzi, hogy a *Pesther Tageblatt* kritikusa szerint a túl gyors tempó miatt az egész szám a cigányzenéhez vált hasonlóvá.[31] Az opera 1846-os felújításakor beillesztett, talán nem Erkel

28 Maróthy: i. m., 70–72.

29 Dolinszky Miklós: „Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió". In: *„Szikrát dobott a nemzet szívébe"*, 345–400., ide: 367.

30 Dolinszky Miklós: „Külső és belső tájak egzotikuma. A Tisza-parti jelenet". *Parlando* 52/5. (2010), 3–8.

31 *Pesther Tageblatt* 1840. augusztus 12. Idézi Barna István: „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében". In: *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére,* 175–218., ide: 183–185.

által írt két újabb magyar tánc stílusában hasonló a *Ballet hongroise*-hoz.[32] Bár szintén nem bizonyos, hogy Erkel szerezte, a *Hunyadi László*ba csupán 1847 után bekerült *Magyar tánc*[33] az 1840-es évek nemzeti társastáncainak elsősorban Rózsavölgyi *Első magyar társastánc*a által képviselt típusába illik. Ezzel szemben a *Bánk bán* No. 4-es *Magyar tánc*a, amely valószínűleg közvetlenül a bemutató után váltotta fel a korábbi változat hosszabb nemzetközi táncsorozatát,[34] a lassú rész choriambusaival és dűvőjével a csárdás elemeit emeli be az operába.

A *Bánk bán* és a *Sarolta* magyar stílusának különbözőségét jól illusztrálja, hogy az előbbiben a *Magyar tánc* udvari környezetben hangzik fel, zenéjét pedig a choriambus ritmust díszítő aprózások, a dallam nagy ambitusa, ugrásai és bokázói jellemzik, s a tánc „Andalgósan" felirata a nemzeti társastánc első, Andalgó című tételét idézi. A falusi miliőben játszódó *Sarolta* első felvonásában viszont több számban jellemző a dűvőkíséret és choriambus ritmus, és e dallamok a vokális és hangszeres szólamokban is egyszerűbb, népiesebb stílusúak. Míg a *Bánk bán* Melinda őrületével vezetett ki a zenében furulyaszóval és csárdással lefestett Alföldre, a *Saroltá*nak nemcsak cselekménye, hanem zenéje is népi színtéren kezdődik. A nyitány Sarolta második felvonásbeli nagyáriájának gyors részét, annak dűvőkíséretes verbunkos dallamait előlegezi. Az első jelenet helyszíne a partitúra szerint „egy Moson megyei vég vidéki falu előtt lévő, néhány fával és bokorral benőtt szabad tér", ahol a falusi nép „víg pohár közt búcsút ünnepel". A kar éneke négy kanásztáncsorból álló strófa, amelynek ritmikájában az egyszerű, díszítetlen choriambusok a meghatározók. E kórus a falusi kántor, Ordító No. 2-es száma után visszatérve keretezi az első jelenetet. Hasonló jellegű strófák szólalnak meg a felvonás No. 7-es Finaléjának elején és végén *(4. kotta a 150. oldalon)*. A finálét nyitó kar azt a klarinétszólót is visszaidézi, amely a No. 3 elején kifejezetten rurális epizódként, a szöveg szerint „Márton juhász furulyája"-ként hangzott fel. A kórus táncra hív, s a tánc – a „Táncz" – a zenekaron felhangzó, nemcsak choriambusaiban, hanem dallamában is rokon „Lassú"-ból, valamint „Friss"-ből áll, amihez a kórus is csatlakozik. A No. 1-es és No. 7-es kart egyaránt a népi, illetve cigányzenekarok játékmódját felidéző markáns dűvő kíséri. Ritmikájában a teljes Finale csárdásstílusához igazodik Sarolta, Gyula és Ordító közbeékelt Ensemble-ja is.

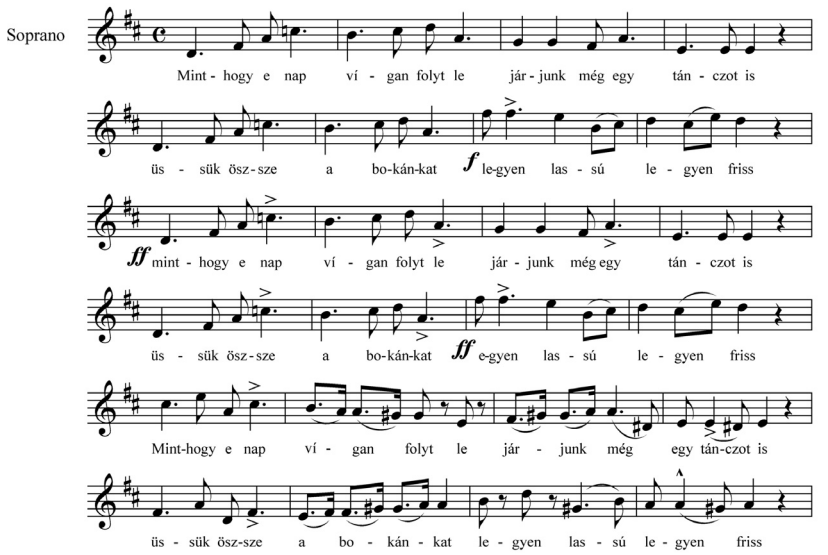
A *Sarolta* második és harmadik felvonása a cselekmény menetének megfelelően kevésbé hangsúlyozza a népiességet, jobban előtérbe kerülnek a harci típusok, mint a katonakórus, a fegyvertánc, amelyek túl nagyszámú, és a főcselekmény szempontjából szükségtelen megjelenését már Bartalus István kritizálta.[35] A choriambus sem válik az opera énekszólamainak állandó részévé, de egyfajta magyar színtérként, a csárdástól már eltávolodva, más szerepben továbbra is kötődik a né-

32 Dolinszky Miklós: „Bevezetés". In: *Erkel Ferenc: Bátori Mária*. Közr. Szacsvai Kim Katalin, Dolinszky Miklós. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2002, VIII–XXI., ide: XVII.

33 Szacsvai Kim Katalin: „Hunyadi László. Források és változatok". In: *„Szikrát dobott a nemzet szívébe"*, 147–176., ide: 262–265.

34 Dolinszky: *Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió,* 389.

35 Bartalus István: „Zenészet. Sarolta". *Az Ország Tükre* 1/15. (1862. július 20.), 226–227.



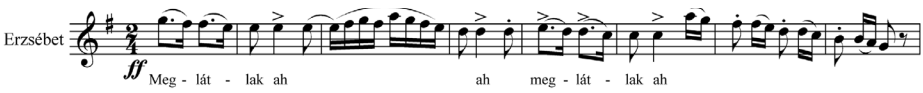
4. kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, *No. 7 Finale, 41–64. ü.*

pet képviselő karhoz. E ritmusból építkezik a második felvonást nyitó No. 8-as, „Fel magyar, fel szittya vér" szövegű kar bokázókkal ékített verbunkos indulója, valamint a No. 12-es Finaléban a kardszentelés Andante religioso, hárfával kísért fohásza. Ez utóbbi az *Erzsébet*nek az eredeti *Hymnusz*-változatot beemelő templomi jelenetét, valamint a *Bánk bán* második felvonását záró kórust – Erkel saját *Bánk bán*-elemzése szerint „Ima magyar Styl" – követve az Erkel-operák „magyar ima" jeleneteinek sorába illik.[36]

II.

A csárdáselemek mellett a *Bánk bán* számos dallamának népdalszerűsége is közrejátszhatott abban, hogy egyes kortársak a népzene hatását érezték a műben. A *Bátori Mária*ra és a *Hunyadi László*ra a vokális dallamok periodikus szerkesztése jellemző, még ha ezeket egyes fordulataik magyarossá is teszik. Az olyan kivétel is, mint a „Meghalt a cselszövő" kezdetű kórus, amelynek első négy azonos ritmusú sora dalstrófának is felfogható, más szemszögből egyetlen nagyperiódusként értelmezhető. Az *Erzsébet* Erkel által komponált második felvonását nyitó Koldusok karát követően, Erzsébet és Lajos No. 7-es duettjében, szimmetrikus periódusok füzérszerű sorában, a maggiore szakasz kezdetén viszont egy akkor közismert ereszkedő vonalú népi vagy népies dallam változata jelenik meg, melynek magya-

36 Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról". In: *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968 (Magyar zenetörténeti tanulmányok), 63–74.



5. kotta. Erkel Ferenc: Erzsébet, *II. felvonás, No. 7 Cabaletta, 18–25. ü.*

ros karakterét Véber Gyula is kiemelte[37] *(5. kotta)*. Az ehhez hasonló ereszkedő, jellegzetes ritmikájú dúr dallamok igen népszerűek voltak a 19. századi magyar zenében, s az *Erzsébet*-beli dallam igen közel áll a „Csak azért szeretem a magyar menyecskét" szövegkezdettel ismert dalhoz. A lengyel népzenében a 20. században is élő krakowiak-dallam[38] magyar variánsai több vokális és hangszeres feljegyzésben is fennmaradtak a 19. századból. Az *Erzsébet* keletkezése előtti időszakból ismertek szerepelnek Almási Sámuel 1834-ben, Tóth István 1832–43 között, illetve Kiss Dénes 1844-ben keletkezett kéziratos gyűjteményében, valamint Bartay Ede 1850-ben megjelent *50 népies csárdás*ában (33. szám), egy távolabbi változata pedig Bognár Ignác *Parlagi Jancsi* című, 1855-ös népszínművében.[39] Az *Erzsébet*ben a két szereplő a duett korábbi táncos, hangszerszerű dallamaihoz hasonló instrumentális megfogalmazásban, kevés szöveggel, számos melizmával énekli.

A népi vagy népies dalok hatása a *Bánk bán* több dallamának formálásában tetten érhető, s azáltal, hogy ezek más magyar zenei stíluselemekkel együtt Bánkhoz és Melindához kötődnek, a dráma zenei kifejezését is elősegítik. A népies dalok történelmi nagyoperába való beemelésének problémáit tükrözi, hogy bár a bemutató utáni kritikák közül több kitért Bánk második felvonásbeli „Hol van, hol szép homlokod liliom virága?" kezdetű áriájára, mint népies, sőt kifejezetten az akkori értelemben vett népdalokhoz kötődő dallamra, a pozitív fogadtatás nem egyértelmű. Barna István bemutatja azt a kisebb polémiát, amely a *Hölgyfutár* és a *Trombita* között zajlott le a *Bánk bán* népies dallamai, elsősorban emiatt az ária miatt.[40] A *Hölgyfutár* 1861. március 12-én általános kritikaként fogalmazza meg, hogy „hősök ajkairól – fájdalmas jelenetekben – a népdal (a maga népdalformájában) lerí. Magasabb stylü dallamok kellenek oda." Két nappal később, egy újabb előadásról szóló kritikában az említett áriát kifogásolja a szerző: „A szép zenerészek nagyon tetszettek, kivált a második fölvonás nagy jeleneti; csak az a népdal, melyet 'Bánkbán' énekel, juttatja eszünkbe a 'Szökött katonákat', a hová sokkal jobban illenék." A március 19-i szám kritikája is megnevezi ugyanezt a helyet, s míg a *Trombita* március 21-i cikke e kritikákon élcelődik, a *Családi Kör* március 24-i írása azt

37 Véber: i. m., 127–128.

38 Kodály több példáját bemutatta lengyel gyűjteményekből. Kodály Zoltán: „Arany János népdalgyűjteményének dallamai". In: *Arany János népdalgyűjteménye*. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952, 39–104., ide: 66.

39 *Népies dalok*. Szerk. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 225.; Tari Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről*. Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 45. A történeti források és újabb gyűjtések adatai megtalálhatók az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének 16.0450 számú dallamtípusában.

40 Barna: *Erkel nagy művei,* 228.

ajánlja, hogy Erkel „a Bánk-bán és Melinda közti gyászos jelenetben előforduló népdalt […] magasabb stylü énekkel pótolja, mert e dal, ha magában véve szép is, de e tragikai helyzetben igen triviálisan hangzik". Bánk áriáját pozitív felhanggal emeli ki viszont Mosonyi a zongorakivonat ismertetésében, szerinte az ária „a legrégibb s tősgyökeres magyar dalcsaládokkal áll rokonságban".[41] E kapcsolat valójában legfeljebb egy generációnyival korábbra, a magyar zene megteremtésére tett törekvések hajnalára tehető. Az ária egyértelműen rokon a korabeli népies dalok egy csoportjával, amelynek viszonylag fiatal voltáról a kortársaknak is tudniuk kellett. A dallam szinte hangról hangra kvintváltó első két sora annak a 19. század közepén kibontakozó népies műdaltípusnak felel meg, amelynek számos példáját felfedezhetjük az Erkelhez köthető népszínművekben is. Ez a típus hatással volt a magyar népdalnak a század második felében született új stílusára, de míg utóbbinak lényegi eleme az első sor visszatérése, a negyvenes években az emelkedő kvintváltás még nem kapcsolódott össze a visszatérő szerkezettel. Bánk A-dúr áriája négysoros, szillabikus, a forma dalszerű zártságát a kezdő- és záróhang egyezése is hangsúlyozza, s csupán a negyedik sor hangnemváltása távolít el a kor dalrepertoárjának e népszerű típusától. Nem véletlen, hogy a *Hölgyfutár* kritikusa egy emblematikus népszínműre, a jóval korábbi *Szökött katoná*ra asszociált, attól függetlenül, hogy abban történetesen nincs ilyen szerkezetű dal. A kritikák nem feltétlenül mondanak ellent a sajtóban is újra és újra kifejezett igénynek a magyar operai stílus megteremtésére, hiszen a cikkíró ezúttal valószínűleg egy akkor a leginkább felszínen lévő, inkább populárisnak mondható típus szinte érintetlen beemelését kifogásolta. A kortársak ízlése a népdalok, népies műdalok ilyen jellegű felidézését már operába, legalábbis történelmi nagyoperába nem illőnek érezhette, és e réteg stilizáltabb integrációját kívánhatta.

Erkel a *Bánk bán*t ismertető-elemző kéziratában, amelyben az opera néhány magyar szakaszát is megnevezte, nem különböztette meg a magyar stílus különböző rétegeit. A felsorolt magyar részletek között szerepel a nyitókórus, amely a zeneszerző megjegyzése szerint „nemzeti Stil könyen felfoghato", az I. felvonás „magyar táncz"-a, Bánk fentebb tárgyalt „tiszta Magyar typus" áriája, az „Ima magyar Styl" s az I. felvonásban Bánk „igazi magyar Stylus három tactus rhytmusos" Cabalettája („Még csak egyszer, ó Melinda").[42] A Mosonyi által a népdalokkal kapcsolatba hozott nyitókart vagy legalábbis a kezdetét Major Ervin egy 1832-es kéziratos gyűjtemény „Megkondultak a' harangok elhala" szövegű dalával állította párhuzamba,[43] a nem teljesen azonos első dallamsort leszámítva azonban sem a dallam, sem a strófaszerkezet nem tekinthető az operarészlet közvetlen rokonának. Inkább a kar zárt formája, izoritmikus dallamsorai keltenek bizonyos értelemben népies benyomást, még ha nem négy, hanem nyolc sorból álló, nagyobb lélegzetű egységről van is szó.

41 Uott, 229.

42 Bónis: i. m., 63–74.

43 Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet". In: *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól.* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968 (Magyar zenetörténeti tanulmányok I.), 11–43., ide: 31.

A *Bánk bán*ban számos más strófaszerű kisformával találkozunk. Nagyperiódusnak tekinthető, de az izoritmikus, rövidebb sorokra bomló frázisoknak köszönhetően bizonyos értelemben népdalszerűnek érezhető az első felvonás „Ó, szép Melinda, ne légy szomorú" szövegű kara, a felvonás fináléjának kórusa vagy a második felvonásban Bánk és Tiborc kettősének „Tiborc, vedd, vedd ez összeget" kezdetű dallama. Szempontunkból a legfontosabbak azok a részben vagy teljesen izoritmikus sorokból építkező dallamok, amelyek a periódusok vagy zenei mondatok megszokott formájától elszakadva kifejezetten a népdalok, jellemzően ereszkedő népdalok szerkezetét idézik.

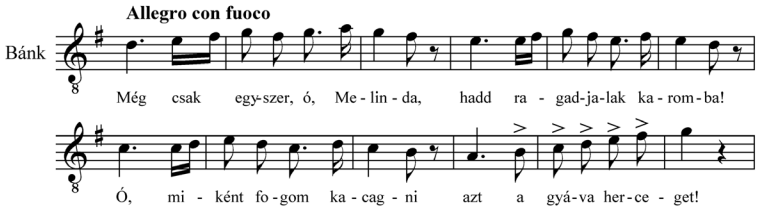
Az Erkel által említett részletek közül a népdalok hatása szempontjából különösen érdekes az első felvonásból Bánk „Még csak egyszer, ó Melinda" kezdetű Cabalettája. A háromrészes kisforma első szakasza a népdalokhoz hasonló strófaként is értelmezhető *(6. kotta a 154. oldalon)*. Jellemzője a négy rövid, nyolcszótagos szövegsornak megfelelő szerkezet, amelyben a dallamsorok önállóságát az első három sor azonos ritmikája is hangsúlyozza. Bár a kisforma periódusnak is tekinthető, az ereszkedő dallamvonalnak köszönhetően közelebb áll az ereszkedő magyar népdalokhoz. Az, hogy az ereszkedő dallam végét Erkel áriaszerűen felfelé fordítja, része volt a kor dalstílusának, így közli például 1865-ös *Dalos könyv*ében Szini Károly az akkor már egyre inkább nemzeti énekké váló *Hymnusz*t.[44] Bánk Cabalettájában, különösen az első és harmadik sor végén mégis világosan érződik a kvintváltó struktúrát rejtő ereszkedő szerkezet. Ahogyan azt az *Erzsébet* már bemutatott dallama is tükrözi, a dúr hangsorú, mereven kvintváltó szerkezetű ereszkedő dallamok jellemzők a kor népies dalrepertoárjára. A Cabalettához hasonlóan nyolcszótagú, háromütemes sorokból álló változatok is ismertek voltak, de különösen elterjedt volt egy szintén tripodikus, dallamvonalában az áriához még közelebbi tízszótagos típus. Ez utóbbi szerepel Almási Sámuel, továbbá két változatban Kiss Dénes kéziratos dalgyűjteményében, Egressy Béni 1850-ben bemutatott *Fidibusz,* az ezzel egykorú *Világismeret* és *A szép juhász* című népszínműveiben, valamint az 1853-as, *A cigány* című, igen népszerű népszínmű Doppler Károly szerezte zenéjében *(7. kotta a 154. oldalon)*. Két változatban is megjelent a Nemzeti Színház két zenésze, Füredi Mihály és Bognár Ignác *100 magyar népdal*ában, amely főleg népszínművek dalait tartalmazza, továbbá hangszeres kidolgozásban is felfedezhetjük különböző csárdások frissében, így a kiadói szám alapján vélhetően 1850 körül megjelent *Falusi csárdás*ban,[45] Bartay Ede 1853-ban megjelent *50 népies csárdás*ának három darabjában, valamint Mahr Gyula 1860-ban kiadott *Cserebogár csárdás*ában.[46]

Sokban hasonló, de stílusában univerzálisabb Melinda egyik többször visszatérő melódiája *(8. kotta a 154. oldalon)*. Maróthy János kiemeli, hogy az általa két

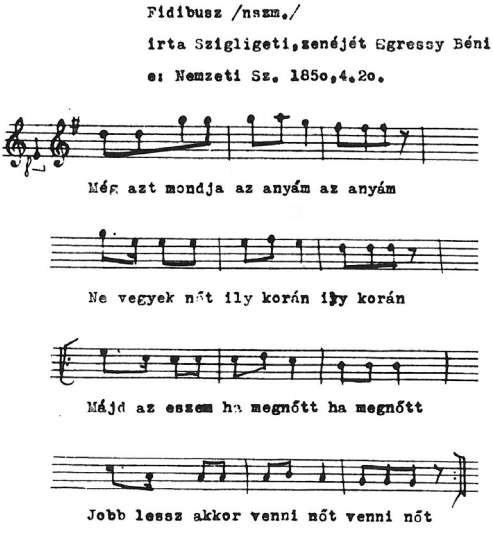
44 Szini Károly: *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1865, 20.

45 *Falusi csárdás,* Pest: Treichlinger József, é. n. Ld. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Összeállította Mona Ilona. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989, 88.

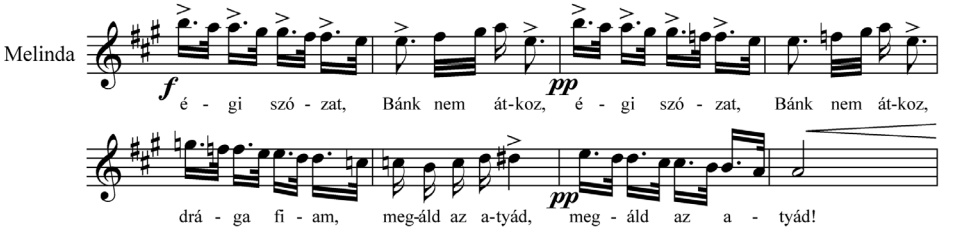
46 A későbbi népi gyűjtések mellett a dallamváltozatok történeti forrásai is megtalálhatók az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének 18.1120. és 10.0120. sz. típusaiban.



6. kotta. Erkel Ferenc: Bánk bán, No. 6 Duetto, Allegro, 20–31. ü.



7. kotta. „Még azt mondja az anyám…”
A Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének támlapja



8. kotta. Erkel Ferenc: Bánk bán, *No. 9 Duetto, 54–61. ü.*

sorával idézett dallam összesűríti az operában Melindához kapcsolódó, verbunkos stílusú zenei jellemzőket.[47] A következő két sorral együtt világossá válik a négysoros strófa és a dallam ereszkedő vonala. Magyaros, hangszerjátékot idéző, de a kor népies dalirodalmában is jelen lévő ékítményei mögött hétszótagos, izoritmikus sorokból álló, ereszkedő vonalú népdalstrófához hasonló forma rejlik, és főleg a 2. és 4. sorban a kvintváltó szerkezet nyoma is tetten érhető. Kezdő és záró sora dúr hangsorú, de a strófát Bánk II. felvonásbeli áriájához hasonlóan a díszítések mellett a sorok maggiore-minore jellegű hangnemi színezése árnyalja. A dallam az opera folyamán kétféle alakban jelenik meg, a népdalokhoz közelebb álló, ereszkedő változat mellett más alkalommal az utolsó sor egy oktávval magasabban szólal meg.

Egy-egy áriából olykor váratlanul bomlanak ki négysoros, izoritmikus, ereszkedő népdalokhoz hasonló formájú, de más szempontból nem kifejezetten népies stílusú strófák. Ilyen az I. felvonásban Bánk No. 6-os románcának „Úgy szétomlál tehát…" szöveggel kezdődő részlete, amelynek strófaszerűségét nyomatékosítja a dallam variált ismétlése. Ritmikailag kevésbé karakteres Bánk és Tiborc kettősében a „De Isten látja fenn…" kezdetű szakasz, amely azonban még inkább különálló a zenei szövetben, s ez hangsúlyozza strófaszerűségét. E dallamok is hozzájárulhattak ahhoz, hogy a *Bánk bán* zenéjét a kortársak kifejezetten magyarnak, sőt a népzenére támaszkodónak érezzék.

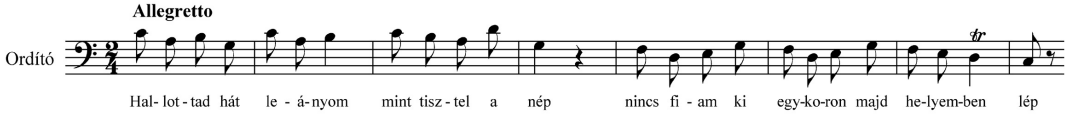
Maróthy János a *Saroltá*ban is az egyes szereplőkhöz kapcsolódó különböző intonációs rétegeket különböztetett meg. A lányát férjhez adni igyekvő nagyhangú falusi kántor, Ordító komikus karakter, akivel új zenei réteg jelenik meg Erkel operáiban. Ordító dallamaiban Maróthy az akkor elsöprő népszerűségű polkák, s talán a Pesten szintén sikeres Offenbach műveinek hatását látta. A kántor lánya, Sarolta hol apja stílusához csatlakozik, hol líraibb, kifejezetten verbunkos dallamokat énekel. Lírai magyar hang Sarolta kedveséé, Gyula vitézé is, bár Maróthy szerint talán az ő alakja az, amelyet Erkel a legkevésbé jellemzett saját intonációs réteggel. A Saroltába szintén szerelmes, hozzá Gyula vitéz álruhájában is közeledni próbáló Gejza király dallamai a legkevésbé magyarosak, megjelenését gyakran királyi pontozott ritmusok kísérik, énekszólama pedig az európai operák románcainak stílusát követi.[48] E típus Erkel magyar stílusával sem áll ellentmondásban. Gejza első, No. 5-ös áriájának ereszkedő dúr dallama Bánk Cabalettája hasonló strófájának távolibb, egyszerűbb rokona, Gejzának a No. 10-es Andante religioso jelenetben elhangzó, inkább románcos „E kápolna előtt…" kezdetű dallama pedig szintén emlékeztet a *Bánk bán*ból például Bánk és Tiborc kettősének motívumaira.

A három nyolcadot szünettel követő sajátos polkaritmus valóban érezhető Ordító kevésbé népdalszerű No. 2-es számában és a No. 17 kifejezetten németes motívumaiban. E részletek olyan népies jegyekkel is társulnak, mint a No. 2 folytatásában a dűvőkíséret vagy a No. 17-es áriát záró motívumismételgetés. Ordító ko-

47 Maróthy: i. m., 71–72.
48 Uott, 88–92.

mikus stílusának zenei előzményeit ugyanakkor a korábbi magyar vígoperák és rokon műfajok részletes vizsgálata tárhatná fel, hiszen hasonló, a polka hatását is mutató dallamokat már Thern *A peleskei nótárius*ában is felfedezhetünk, s a népies egyszerűségű, rövidebb sorokból álló, de nem feltétlenül magyarosnak érződő dallamok, amelyek elsősorban Miska alakjához fűződnek, Doppler *Ilká*jának is részei.

Maróthy Ordítónak a No. 3-ban elhangzó dallamához az „Ugyan édes komámasszony" szöveggel ismert népdal párhuzamát is említi *(9. kotta)*. A dallamnak számos 19. századi forrását ismerjük. Népszerűségében különösen jelentős szerepet játszhatott, hogy Eugene Scribe *Egy nő, ki az ablakon kiugrik* című, a Nemzeti Színházban 1847-ben bemutatott vígjátékának betétjeként is szerepelt. Az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteménye 18.1140-es típusában valamivel későbbi változatait találjuk. Csárdás frisseként szerepel Bartay Ede 1852-es *Pálinkás csárdás*ában, Travnyik János *A fiatal csárdás tánczosok* című, vélhetően 1853 körüli gyűjteményében, Sárközy Ferenc 1853-as *Elfogyott a nótá*jában, Pecsenyánszky János *Hagyd a múltat* című, 1858-as csárdásában és Anton Rubinstein *Fantaisie sur des mélodies Hongroises* című, körülbelül egykorú zongoradarabjában.

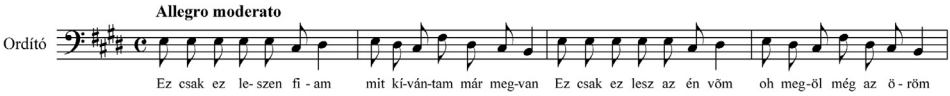


9. kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, *No. 3 Allegretto, 1–8. ü.*

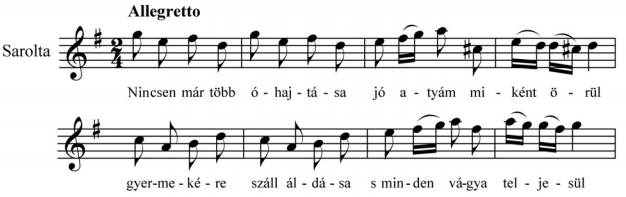
A számos népies egyszerűségű dallam ellenére a *Saroltá*ban nem váltak jellemzőbbé a négysoros népdalstrófára emlékeztető dallamok, tipikusabbak az azonos sort ismétlő vagy ouvert-clos típusú sorpárok, s az ezekből szövődő füzérszerű szerkezetek. A kor népies dalát idéző emelkedő kvintváltó szerkezetű típus a *Saroltá*ban nem jelenik meg egyértelmű formájában.[49] A vígoperai jelleggel együtt viszont nagyobb szerepet kapnak az ereszkedő dúr dallamok, amelyeket ritkán variál a hangsor dúr-moll elszínezése – kivételes a No. 10-es tercett egyik ereszkedő, az *Erzsébet*ben is megjelenő krakowiak ritmusú típust idéző dallama –, és a népies témával összhangban feltűnik a népdalszerű dallamok egyszerűbb, díszítetlen megfogalmazása is. A dúr, ereszkedő kvintváltó típus több változatban és különböző szereplők által is megszólal. Maróthy rámutatott arra, hogy Ordító No. 3-as dallamához közel áll Sarolta és Ordító No. 4-es kettősének egy dallama, de itt a verbunkos elemek is világosan előtérbe kerülnek.[50] A verbunkos díszítéseket, illetve az utolsó sor oktávtörését leszámítva valójában mindkettő ugyanabba a dallamtípusba tartozik. Ezeket kiegészíthetjük a No. 7-es Ensemble Andantéjával, vala-

49 Csak a szerkezetét idézi fel a második felvonást záró Allegro furioso kar, amelyet Erkel a *Bátori Máriá*ból emelt át. Horváth Pál: *Erkel Ferenc vígoperája. A* Sarolta *játszópéldányainak tanulságai.* Szakdolgozat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016, 40–41.

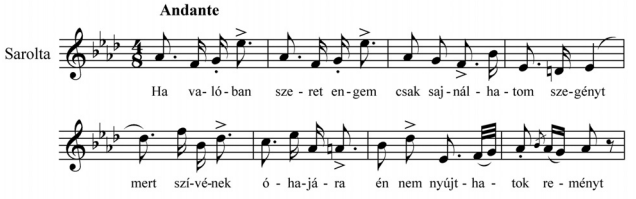
50 Maróthy: i. m., 90–91.



10a kotta. Erkel Ferenc: Sarolta*, No. 4 Allegro moderato, 30–33. ü.*



10b kotta. Erkel Ferenc: Sarolta*, No. 4 Allegretto, 1–8. ü.*



10c kotta. Erkel Ferenc: Sarolta*, No. 7 Ensemble, 1–8. ü.*

mint a No. 4 együttesének egy másik dallamával, amelyben Ordító e dallamtípusnak csak az első felét énekli, s Gyula és Sarolta más, az ő dallamaikra jellemző bővített szekundos sorpárral folytatják azt *(10a–c kotta)*. Távolabbról rokon e típussal Ordító egy további dallama a 11. számban. Ez a típus tehát elsősorban Ordítóhoz kötődik. Ordító e dallamokat az alakjára egyébként is jellemző egyszerű ritmikával, kevéssé díszítve énekli, s nála a dallamtípus a lánya kiházasításáról szóló szövegekkel kapcsolódik össze, de idesorolható Sarolta No. 4-es dallama is, „Nincsen már több óhajtása, jó atyám miként örül" szöveggel. Sarolta szólamában a dallamtípus több verbunkos elemmel fogalmazódik meg, a No. 7-ben a „Ha valóban szeret engem" kezdetű szöveg prozódiájához nem illeszkedő choriambus ritmusok pedig a számot keretező kórusok csárdásritmikájához igazodnak. Az Erkelhez köthető korábbi népszínművekben nem szerepelnek ereszkedő kvintváltó dallamok, ugyanakkor a zeneszerzőnek a saját invenciójú művekben más szempontjai lehettek. A *Bánk bán*t méltatva a magyar népdalokon alapuló operastílus akadályaként több kritikus is felhozza a sajátos ritmikát és a moll hangnem túlsúlyát.[51]

51 Barna: *Erkel nagy művei,* 217–219.

A magyar népdalok pentaton és modális hangsorú dallamaival szemben az ereszkedő dúr kvintváltó típusok műzenével könnyen összeegyeztethető hangsora és a klasszikus periódushoz hasonlóan az ötödik fokra nyitó szerkezete is közrejátszhatott abban, hogy Erkel szívesen felhasználta őket az operáiban. [52]

III.

A *Bánk bán* Tisza-parti jelenetét a korabeli kritikák is kiemelik mint az opera népiségének különösen fontos megnyilvánulását. A magyar színpadi előzmények között említhetjük az 1847-ben bemutatott, igen népszerű *Csikós* című népszínmű egyik számát, amelyben Szerdahelyi József Mátray Gábor 1826-ban megjelent, *Egygy Somogyi birkás furullya Nótája* című, talán valóban népi furulyaszótól ihletett dalát használta fel.[53] Doppler Ferenc 1853 márciusában bemutatott *Két huszár* című vígoperájának második felvonásbeli, No. 7-es Scena et Ariája, a szoprán Erzsi áriája Andante pastorale feliratú hangszeres bevezetővel kezdődik. Egy szólóoboa és -fuvola szabad improvizálást imitáló, számos körülírást, díszítőmotívumot alkalmazó, bővített szekundlépéseket is tartalmazó dallamokat játszik váltakozva, végül a klarinét is csatlakozik hozzájuk. A szólisztikus dallamokat a piccolo magyaros kvart-tremolója tagolja. Erzsi az áriát megelőző rövid recitatívóban mindenre pásztorsípként utal. Bár a *Két huszár* nem lett sikeres, e jelenetet mint jól sikerült számot a *Budapesti Hírlap* részletes kritikája is kiemelte.[54] A sajtó arról is beszámol, hogy a Doppler fivérek 1854 márciusában és szeptemberében egy általuk szerzett, *Magyar pásztor hangok* című, két fuvolára írt új művet adtak elő.[55] Huber Károly *Magyar pásztor hangok* címmel népies dalokat, köztük a „Repülj fecském"-et feldolgozó zenekarkíséretes kompozíciót írt Hollósy Kornélia számára. Az énekesnő először 1859. október 23-án adta elő a művet, és a *Hölgyfutár* szerint „a 'Repülj fecském ablakára' alföldi dalt egész szívéből énekelte, közbe-közbe valóban úgy csattogva, mint egy fülemile."[56] A kéziratos kottából ismert mű egyik szólamváltozatában a dal koloratúrákkal, trillákkal gazdagon ékített énekszólammal szerepel.[57]

52 Az 1867-ben bemutatott *Dózsa György*ben a népies dallamok kevéssé jellemzők, s a közvetettebben idesorolható melódiák moll hangnemükkel és népdalszerű záródordulataikkal új hangot ütnek meg. Ld. Maróthy: i. m., 99–102. A *Dózsa* második felvonásának palotában játszódó első jelenetében a korábbiakhoz hasonló, ereszkedő dúr kvintváltó dallamok szólalnak meg, e szakasz azonban nemcsak zenei stílusában sajátos az opera egészében, hanem Somfai László szerint a zene minősége és a kézirat jellegzetességei alapján talán nem is Erkel Ferenc munkája. Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái". In: *Az opera történetéből*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961 (Zenetudományi tanulmányok IX.), 81–158., ide: 135.

53 *Pannonia. Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménye két kézzel játszandó Fortepiánóra,* II. füzet. Szerk. Rothkrepf Gábor. Wien: Mechetti, é. n., No. 4

54 *Budapesti Hírlap* 66. sz. (1853. március 17.), 315–316.

55 *Budapesti Hírlap* 372. sz. (1854. március 18.), 2083.; 375. sz. (március 22., 2103.); *Családi Lapok* 3/6. (1854. márc. 31.), 290.; a *Divatcsarnok* 2/17. (1854. március 25.), 381. szerint két fuvolára négyes kísérettel; és 2/53. (szeptember 25.), 1247.

56 *Hölgyfutár* 10/127. (1859. október 25.), 1040.

57 Huber Károly: *Magyar pásztor hangok*. Kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 1629.

Az 1850-es évek második felében több, elsősorban zongorára írott tétel született, amelyek közös eleme a gyakran furulyára utaló cím, az improvizatív jellegű szólisztikus dallam, rövid motívumok, körbejáró skálamotívumok ismételgetése, a bővített szekundlépés használata, a „kuruc" kvart- vagy kvinthangzat hangjai közötti tremolo, valamint a furulya játékmódjának, díszítéseinek másfajta felidézése.[58] Amint Dolinszky rámutatott, a Tisza-parti jelenet kisfuvoláinak kettőse az őrülési jelenetek furulyát, fuvolát gyakran szerepeltető hagyományával is összhangban van.[59] Erkel a fuvolák rubato díszítéseit és a magyar pasztorális toposzra jellemző rubato karaktert komplexebb struktúrában fogalmazta meg; az epizód szerkezete mögött talán a *Csikós* egy furulyás konnotációjú dala, a „Repülj fecském" harmóniamenetének reminiszcenciája rejlik.[60]

A *Saroltá*ban a magyar pasztorál mint a népiesség egyik eszköze különböző helyzetekhez, szereplőköz társítva és más-más karakterrel, a lassú, rubato hangvétel mellett gyors tempójú, feszes ritmikájú és táncos epizódként is felhangzik, mindannyiszor a szólóklarinéton. Ebben az operában a különleges hangszerek nem játszanak olyan jelentős szerepet, mint a *Bánk bán*ban. A népi furulyaszót stilizáló fuvolák vagy a tárogatót imitáló angolkürt[61] sem kerül előtérbe. Erkel a *Bánk bán*ba magát a tárogatót is tervezte beemelni,[62] s valószínű, hogy a műben az angolkürt tekinthető a tárogató megfelelőjének. Míg a ma ismert, a 20. század fordulóján kialakított Schunda-féle tárogató szimplanádas, a korábban használt tárogató az oboához hasonlóan duplanádas hangszer volt,[63] a *Magyar Nemzeti Szinházi Zsebkönyv* 1841-ben a Nemzeti Színház zenekarának tagjait felsorolva például két tárogatóst említ, akik valójában oboisták lehettek.[64] 1853-ban Fáy István felhívást tett közzé a tárogatók felkutatására, erre, s különösen az 1859-ben közölt újabb cikkére több hangszer és hangszeres adat érkezett be különböző vidéki településekről.[65] Suck András nemzeti színházi oboista fel is újíttatott egy tárogatót, s azt a Nemzeti Színház dísztermében 1859. december 8-án bemutatta. E kiválasztott hangszer azonban Gábry György szerint valójában egy korai típusú angolkürt, míg Csörsz Rumen István szerint an-

58 Pl. 1857-ben Doppler Ferenc *Pásztor hangok* című zongoraműve és Mosonyi Mihály *Pusztai élet*e, Székely Imre *Idylles Hongroises* sorozatának 19., *Furulyás* című darabja és Mosonyi 1859-es *Magyar Gyermekvilág*ának *A kis furulyás*a. Stílusában igen közel áll ezekhez Doppler Ferenc 1845-ben kiadott, *Magyar és gyász zene Bánk-bán czimű Drámához* című műve.

59 Dolinszky: *Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió,* 378.

60 Riskó Kata: „A Tisza-parti jelenet és az egykorú magyar népies zene". *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018,* előkészületben, 2019.

61 Tallián Tibor: „'Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit'. Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon". In: *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 1–60., ide: 45–46.

62 Uott, 46.

63 Brauer-Benke József: „A tárogató története". *A Békés Megyei Múzeumok Közleményei* 34. (2011), 281–310., ide: 281.

64 *Magyar Nemzeti Szinházi Zsebkönyv 1841-dik évre*. Kiadta Gillyén Sándor és Keresztessy Ambrus. Pest, 1841, 4–5.

65 Gábry György: „A tárogató". *Folia archeologica* 18. (1967), 251–262., ide: 251.; Brauer-Benke: i. m., 293.

golkürtnáddal felszerelt hangszer lehetett.[66] A tárogató és az angolkürt hasonlósága, az est nem különösebb sikere és az ismert hangszerek nem egységes volta is közrejátszhatott abban, hogy Erkel végül magát a tárogatót nem használta. A *Bánk bán*-ban az angolkürt a cimbalomhoz és a fuvolákhoz hasonlóan Melindához kötődik, és kiemelt szerepben, archaizáló felhanggal szólal meg a Tisza-parti jelenetben, Melinda „Volt a világon két kis madár" szöveggel kezdődő Romance-ában.

A *Saroltá*ban a klarinét kapott jelentős szerepet. A hangszer a korabeli cigányzenekarok része volt, a Doppler *Ilká*jának első felvonásában többször megszólaló, cigányzenészeket képviselő banda is vonósnégyesből és klarinétból áll, amelyben a klarinét népies egyszerűséggel követi a prím által játszott dallamot. Ugyanakkor a *Bánk bán* különleges hangszereihez hasonlóan ebben is ösztönző hatással lehettek Erkelre Meyerbeer operáinak az énekszólammal koncertáló hangszerszólói.[67] Meyerbeer *Dinorah*-jában a mezőkön bolyongó, elborult Dinorah Corentin dudás játékát, a klarinéton megszólaltatott dudaszót meghallva az egyes motívumokra énekével felelgetni kezd, s követi a muzsikust. A *Saroltá*ban a hangszer ehhez hasonlóan a rurális helyszín egyik megtestesítője, és Sarolta No. 9-es áriájában a szopránnal koncertáló klarinétszólót is hallunk.

A *Sarolta* No. 4-es áriája, Gyula egyetlen önálló száma valójában Erkel jóval korábban keletkezett, *Auf einer Ungarhaide* című dalán alapul.[68] A dal autográf forrásból is ismert, kéziratos másolatát Erkel látta el címmel és az 1845-ös évszámmal. A vers szerzője Johann Nepomuk Vogl, a különböző népek kultúrája iránt érdeklődő, Magyarországon is népszerű osztrák költő, aki a romantika külföldi magyarságképének, a „puszta"-romantikának a kialakításához is jelentősen hozzájárult.[69] *Auf einer Ungarhaide* című versét az 1843-ban Pesten kiadott *Neueste Dichtungen* című kötetében publikálta, a három költeményből álló *Haidelieder* első darabjaként.[70] Erkel dala 1847-ben jelent meg Bécsben egy Vogl által szerkesztett sorozatban.[71]

66 Gábry: i. m., 252.; Csörsz Rumen István: „A törökök sípjától a magyar töröksípig". In: *Identitás és kultúra a török hódoltság korában*. Szerk. Ács Pál és Székely Júlia. Budapest: Balassi, 2012, 338–358., ide: 348.; Brauer-Benke: i. m., 297.

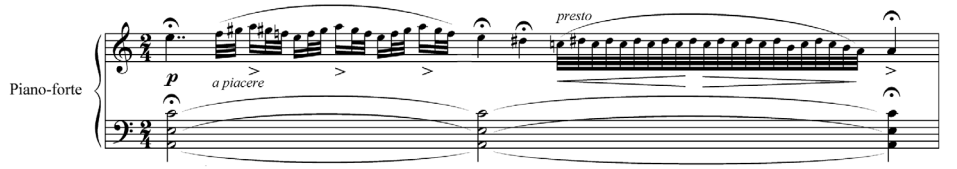
67 Mint Tallián Tibor írja, a *Sarolta* keletkezésének ösztönzői lehettek a magyar színpadon is igen népszerű Meyerbeer vígoperái, a Nemzeti Színházban 1856-ban, illetve 1860-ban bemutatott *Észak csillaga* és *Dinorah*. Tallián Tibor: „Verbunkos épület a tavon", *Muzsika* 45/9. (2002), 41–45.

68 Somfai: i. m., 125.

69 Fried István: „A puszta-romantika bölcsőjénél (J. N. Vogl versei a magyarokról)", *Filológiai Közlöny* 26/4. (1980. október–december), 470–479., ide: 473–474.

70 *Neueste Dichtungen von Joh. Nep. Vogl*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1843, 42.

71 Major Ervin azt írja, hogy Adolf Hofmeister 1852-ben, Lipcsében kiadott *Handbuch der musikalischen Literatur* című katalógusa szerint (IV. kötet, 311.) a dal 1844–45 között jelent meg először a bécsi Müller cégnél, ugyanakkor megállapítja, hogy ez a kiadványt a budapesti könyvtárakban nem ismerik. Major: i. m., 27. Ezt az adatot Legányi Dezső is átveszi. Legányi: i. m., 48. Major azonban valószínűleg tévedett, a katalógus 1844 és 1851 közötti műveket regisztrál közelebbi datálás nélkül, és a dal itt található egyetlen adata bizonyára a bécsi H. F. Müller No. 204–209. jelzetű 1847-es kiadása, amelyet Major második kiadásként tüntetett fel. Nem találtam nyomát annak, hogy a dal korábban is megjelent volna. 1847-ben több újság, elsőként a Vogl által szerkesztett *Österreichisches Morgenblatt* 12/52. (1847. május 1.), 208. is beszámol a Liedertafel című kiadvány első füzetéről, amelynek harmadik darabjaként Erkel dala is megjelent.



11. kotta. Erkel Ferenc: az Auf einer Ungarhaide *bevezetője az 1847-es kiadás alapján*

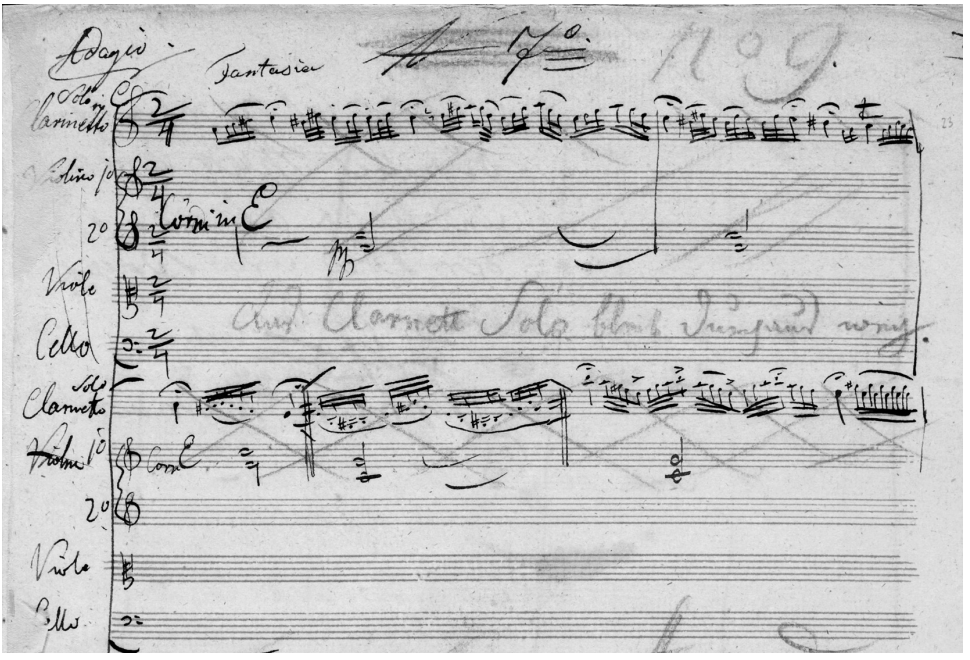
A dal rövid elő- és utójátéka furulyaszót idéző improvizatív dallam, amelyet a *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* az újonnan megjelent kottáról beszámolva, a pusztai homok zenei ábrázolásaként kottával is illusztrálva kiemelt[72] *(11. kotta)*. E zenei gondolattal rokon az 1845. január 4-én bemutatott és mindössze egy előadást megért *Debreceni rüpők* című népszínmű „Kinek lova nincsen…" kezdetű dalának kísérete. Erkel a dalt Adagio tempójelzésű „Fantasia"-ként komponálta meg. A bevezetőként, valamint a dal sorai között, kürtök kvinthangzata felett megszólaló klarinét dallama improvizatív, jellemzők rá a bővített szekundlépések és a fő hangok között kanyargó skálamenetekből építkező díszítések. A dallamban az *Auf einer Ungarhaide* rövidebb elő- és utójátékának motívumait is felfedezhetjük *(1. fakszimile a 162. oldalon)*. A népszínmű 1845. január 4-i bemutatója és bukása, illetve az *Auf einer Ungarhaide* másolatán szereplő 1845-ös évszám azt sugallja, hogy Erkel a sikertelen színműben szereplő zenei ötletet dolgozta ki egy hasonló tartalmi kontextusban. Szacsvai Kim Katalin arra is rámutatott, hogy a *Debreceni rüpők* e részletéhez elvében hasonló, Tempo rubato feliratú klarinétszólót találunk az *Erzsébet* No. 9-es Coro ed Ariájában, Erzsébet nagyáriájában.[73] A bővített szekundos hangsorban, kromatikus fordulatokban mozgó klarinétszólóhoz ugyanakkor a cselekményben nem kapcsolódik pasztorális jelenet.

Az *Auf einer Ungarhaide* vokális szólamán, sőt szövegén csak apróbb változtatások történtek a *Saroltá*ba való beillesztés során. A líraian dalszerű, lassabb tempójú, magyar stílusú áriák az 1840-es évek magyar operáinak is jellegzetes részei. Erkel dalát a szerelmi motívum ellenére puszta-zsánere is rokonítja az olyan, magyar tájhoz kötődő áriákkal, mint Doppler *Benyovszky*jának már említett „Messze sováry hű szívem" kezdetű dalstrófája, az *Ilka* „Édes hazám, felsóhajtok" szövegű No. 2-es áriája, vagy a No. 7-es duett kevésbé népies „Menni kelle búcsú nélkül" kezdetű szakasza. A dal eredeti bevezetését Erkel egy dominánsra nyitó első szakasszal kétszeresére bővítette. Egy Erkel Gyula által lejegyzett partitúrában, amely a *Saroltá*ban szereplő változat alapjául szolgálhatott, a No. 4-es számot még fuvola vezeti be.[74] A végleges változatban a bővített szekundlépéseket is tartalmazó,

72 *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* 1/ 25. (1847. június 23.), 212.

73 Szacsvai Kim Katalin: „Erkel egyedül. Az *Erzsébet* néhány talányos szerzői kéziratoldala", *Magyar Zene* 52/3. (2014. augusztus), 270–315., ide: 296.

74 Horváth: i. m., 44–45.

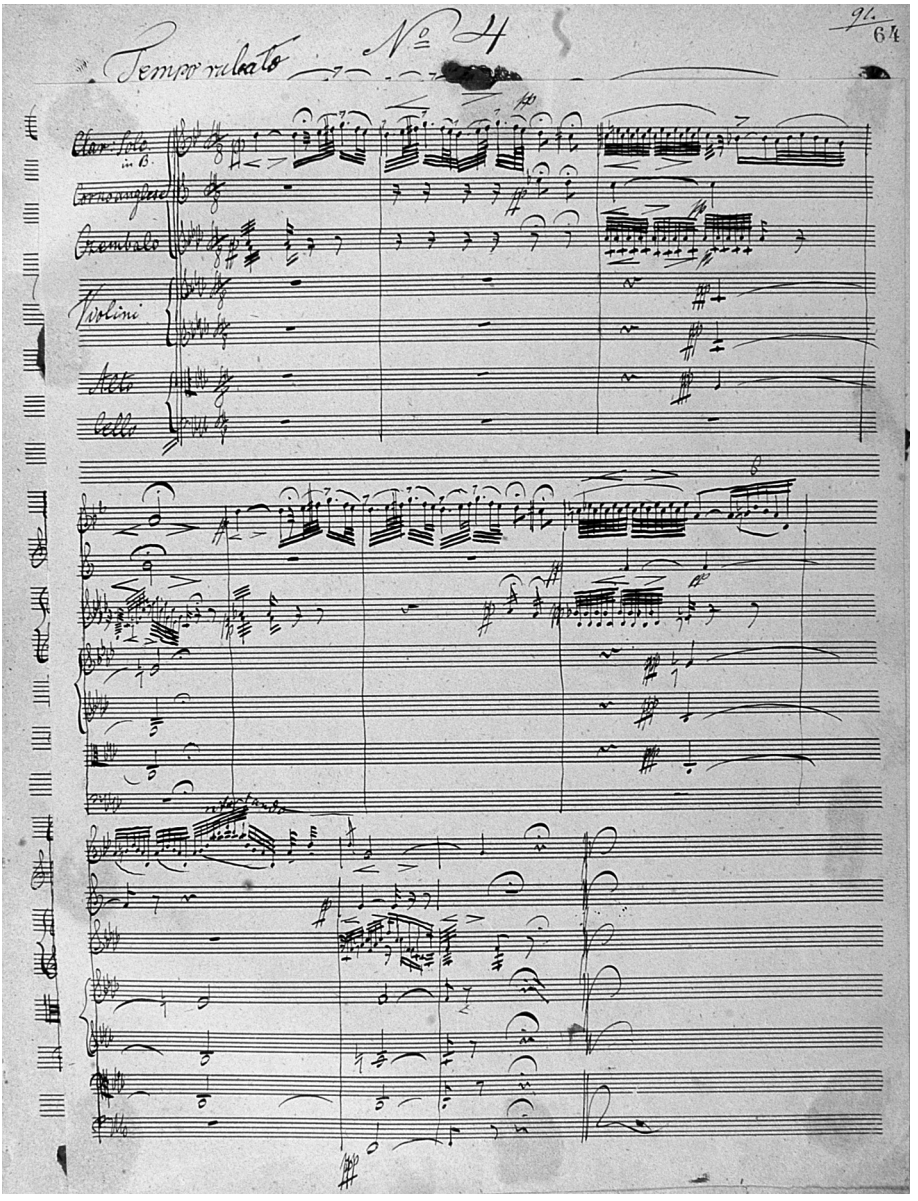


1. fakszimile. Erkel Ferenc: Debreceni rüpők, *No. 7, 1–6. ü. OSZK Zeneműtár, Nepsz. 1299.*

kanyargó skálamenetek klarinéton hangzanak el, s a szólót a cimbalom és a vonósok egy-egy akkordja kíséri. Gyula dalának Lento malinconico első részét a bevezető klarinétszóló második felének újbóli elhangzása zárja, majd a gyors szakasz és Sarolta, Gyula és Ordító tercettje után Erkel újra visszaidézi, s ezúttal a maggiore hangnemben zárja a klarinétszólót *(2. fakszimile)*.

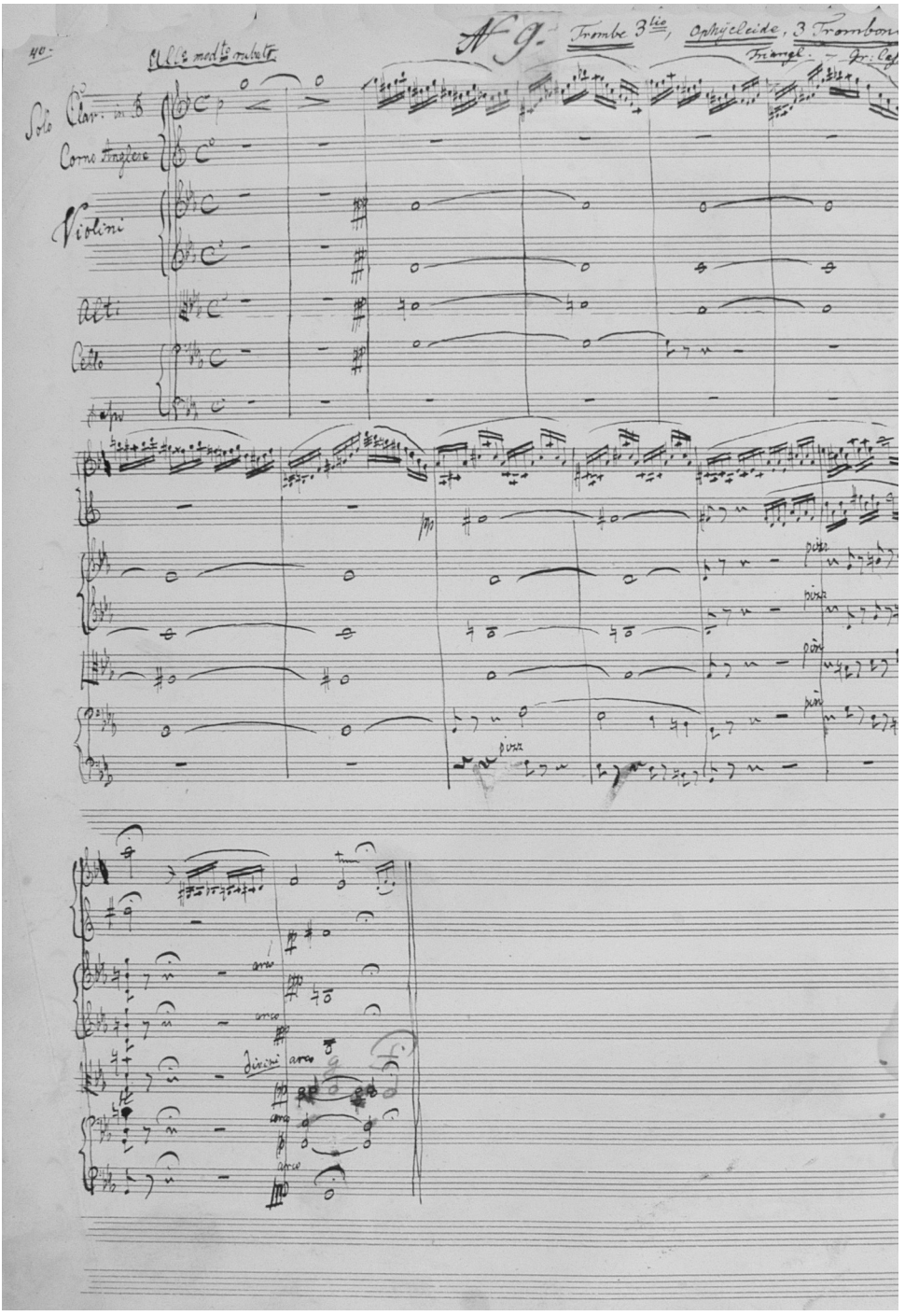
Míg a No. 4 bevezetője a magyar pasztorális toposz legjellemzőbb felidézése, a No. 3 elején a szólóklarinét egyszerű tonika és domináns hármashangzat-felbontásokat ismételget. A típusra általában jellemző skálameneteket, bővített szekundokat e részletben nem halljuk, a tempó pedig a kevésbé tipikus Allegro. Az egybefüggő No. 1-es és No. 2-es jelenetet keretező kórus szava szerint „Ez Márton juhász furulyája", amelyet hallva a kar által megtestesített nép levonul a színről, s Ordító és Sarolta No. 3-es kettőse következik. Az első felvonás No. 7-es Finaléjának Allegro moderato kezdetén, a vonósok dűvőszerűen hangsúlyozott kvint-burdonja felett a szólóklarinét visszaidézi a No. 3 hangzatfelbontásait. Ahogyan ott a kar a klarinétszóra vonult le a színről, úgy most azzal együtt tér vissza, az általa is énekelt csárdás strófái között pedig újra halljuk a gyors klarinétmotívumokat.

Az első felvonás finaléjában, Sarolta, Gejza és Ordító együttesében Sarolta koloratúráival különböző fafúvósok felelgetnek, inkább líraian, mint komikusan megfestve Sarolta nevetését Gejza érzésein. A második felvonás No. 9-es számát, Sarolta verbunkos stílusú áriáját végigkíséri a koncertáló szólóklarinét. A felvonást nyitó, harcba hívó No. 8-as, „Fel magyar, fel szittya vér" kezdetű lelkesítő kórus



2. fakszimile. Erkel Ferenc: Sarolta, *No. 4 Tempo rubato, 1–10. ü. OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 360.*

után éles váltással hangzik fel a Gyula vitézért aggódó Sarolta c-moll áriája. Tizenhat ütemes, Allegro moderato rubato utasítású hangszeres bevezetőjét a vonósok kitartott akkordjai fölött megszólaló klarinét uralja, amelyhez később angolkürt is csatlakozik *(3. fakszimile a 164. oldalon)*. Szűkített akkordokat körülíró, kromatikus futamai rokonok a No. 4 hangszerszólójával, de a szakasz hangvétele sem népies-



3. fakszimile. Erkel Ferenc: Sarolta, *No. 9 Allegro moderato rubato, 1–14. ü. OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 360.*

nek, sem tágabban véve magyarosnak nem érződik. Nem kíséri a No. 4 bevezetésében jelenlévő cimbalom sem, hanem az oboa és az angolkürt tremolója idézi fel stilizáltan annak játékmódját az ária elején. Az Andante rubato feliratú ária hangszerű, egy-egy motívumot variáló, szabad előadásmódú melizmái a bevezető szerves folytatásai, ugyanakkor új színt is hoznak bele. A szoprán a vele koncertáló szólóklarinét dallamvilágát a magyaros stílus felé tereli. Sarolta kvinthangról felfelé induló kezdőmotívuma és a bővített szekundlépéseket alkalmazó rövid skálamenetek nemcsak általában a verbunkoshoz, hanem a magyar pasztorálhoz is közelítik a zenei anyagot, hogy azután az első formaegység végét lezáró bokázóval a klarinéttal kísért ária végleg megérkezzen a magyar stílushoz.

Sarolta áriája jellegében, sőt motívumaiban is közel áll mind a Tisza-parti jelenet szintén klarinétszólóval bevezetett, „Álmodj szelíden, édesdeden" kezdetű áriájához, mind pedig a La Grange áriához. A choriambusok és a lassú dűvőkíséret azonban Sarolta áriájának lassú részében nem jelennek meg. Ahogyan a *Hunyadi*ban és a *Bánk*ban ezeknek az áriáknak a drámaiságát éppen az opera stílusából kitekintő népiség fokozta, úgy a *Sarolta* népi alapstílusából a verbunkos klasszikus hangja emeli ki a kedveséért aggódó nő énekét. A bizakodó Allegro a szólóklarinét gyors, domináns- és tonikafunkciókat ütemenként váltogató hangzatfelbontásaival indul, amelyekhez a vonósok és a kürtök szinkópáló kvint-burdonja csatlakozik. Ezekkel a nem kifejezetten magyaros, inkább rusztikus eszközökkel az ária az opera népies alaphangjához is visszatér, egyúttal az európai műzenében az örömöt gyakran kifejező pasztorális toposzt is felidézi, amely már a *Hunyadi László*ban is a szerelmi boldogság hangja volt.[75]

A sajtó 1861 áprilisában ad hírt arról, hogy Erkel vígoperát ír Czanyuga József *Sarolta* című szövegére. A *Zenészeti Lapok* 1862. január 9-i cikke az első felvonás elkészültéről számol be,[76] az Erkel Ferenc, Erkel Gyula és egy további, ismeretlen kéz által írt partitúrában a második felvonás végén 1862. február 19-i, a harmadik felvonás végén pedig 1862. március 15-i dátum szerepel. Erkel általában lassú munkatempójából kiindulva Somfai László elképzelhetőnek tartotta, hogy a *Sarolta* kompozíciós munkája valójában az opera megírására vonatkozó konkrét hírek előtt, akár a *Bánk bán* írásával párhuzamosan megkezdődhetett.[77] A sajtó már a *Hunyadi* bemutatóját követően arról tudósít, hogy Erkel vígoperán dolgozik. Bár nem tudunk konkrét műről, s Barna István szerint nem valószínű, hogy ez a *Sarolta* lett volna, az is elképzelhető, hogy végül más műbe szánt korábbi szakaszok is beke-

75 Orgonaponttal kísért, dudát idéző előképet is alkalmazó, népies, de nem kifejezetten magyaros szakasz egy változata a No. 12-es Terzettóban anya és fiai találkozását kíséri, jellegzetesebb és hosszabb példái pedig László és Mária kettőseihez kapcsolódnak a No. 14-es duettben, illetve a harmadik felvonás végén, ahol László és Mária esküvőjén, közvetlenül a tragikus fordulat előtt hangzik fel. E jelenetekre utalva a nyitányban és a negyedik felvonás előjátékában is megjelenik. A *Bánk bán*ban ugyanez a toposz szintén a főszereplő szerelmi kettősének része a II. felvonás 9. számában.

76 Legány: i. m., 78–79.

77 Somfai: i. m., 124–127.

rülhettek a *Saroltá*ba.[78] Mindenesetre, ahogyan Véber Gyula megállapította, a *Bánk bán* és a *Sarolta* stílusának magyar jegyei a műfaji különbözőség ellenére közeli rokonságban állnak.[79] Erre már Bartalus István utalt a bemutatót követően az *Ország Tükré*ben publikált cikkében. Bartalus részletesen feltárta a *Sarolta* szövegkönyvének gyengeségeit, Erkel zenéjét azonban csak méltatta, s talán elsősorban a fősodornál pozitívabb ítéletét kívánta megerősíteni azzal, hogy a *Saroltá*t a *Hunyadi László*val és a *Bánk bán*nal egy szintre emelte. Ugyanakkor a *Bánk bán* és a *Sarolta* új, közös jegyeire is utalt: „Sarolta zenéje egy hajszállal sem áll alább Erkel többi műveinél, s ha például Hunyady netalán egy pár dallamot mutat fel, a mely a közönség vérébe is átszivárgott, másfelől Bánk és Sarolta oly zenei momentumokat hoz szinre, a melyek amabban hiányzanak."[80] A művek és az egykorú magyar népies zene kapcsolatának vizsgálata alapján a *Bánk bá*n és a *Sarolta* a magyar stílus szempontjából a *Hunyadi László* után kezdődő időszak lezárásának tekinthető. Az 1840-es évek magyar zenéjének általános nép felé fordulása bizonyára Erkelre is hatással volt. Az Erkelhez köthető népszínművek is tükrözik a zeneszerző érdeklődését nemcsak az új műfaj, hanem általában a népies zene iránt. Úgy tűnik, tudatosan törekedett arra, hogy stílusának magyarságát kifejezetten népiesnek érzett vonásokkal gazdagítsa történelmi és népi tematikájú operájában egyaránt. Műveiben elsősorban a kor népies zenéjében felszínen lévő rétegek, illetve a magyar műzenében már kedveltté vált népies toposzok fedezhetők fel. Mintát jelenthettek számára a korabeli magyar színpadi művek és más magyar zeneművek, többek között Doppler Ferenc operái, Meyerbeer művei pedig új utat mutathattak a komplexebb kidolgozású vígoperák irányába. Erkel operáiban megfigyelhetjük a magyar népies zenéből merített zenei eszközök fokozatos beemelését, a történelmi nagyopera és a népies vígopera stílusához illeszkedő különböző megfogalmazásait, valamint a zeneszerző törekvését arra, hogy az ismert dallamokat, toposzokat műveinek egyre inkább szerves részévé tegye.

78 Legányi a Huber Károllyal közösen szerzett, 1855-ben Kolozsváron bemutatott, ma ismeretlen *Székely leány Pesten* című népszínművel összefüggésben vet fel hasonló lehetőséget. Legányi: i. m., 78. Horváth Pál szerint viszont kétséges, hogy e népszínmű zenei anyaga, amelyet mindössze Pongrácz Lajos népi zenekarának, azaz cigányzenekarának kíséretében mutattak be, különösebb szerepet játszhatott volna későbbi operák születésében. Horváth: i. m., 16–18.

79 Véber: i. m., 148.

80 Bartalus: i. m., 226–227., ide: 227.

ABSTRACT

Kata Riskó

FOLK-LIKE MUSICAL ELEMENTS IN FERENC ERKEL'S OPERAS

Due to the desire to create a national culture, several new phenomena appeared in the Hungarian music life of the 1840s. Educated people became increasingly interested in folk songs, folk dances and rural life in general. New genres were born, such as the folk play, the national ballroom-dance and the 'csárdás', a new dance that was based on folk dances and referred to peasant life also in its name. In art music, composers often quoted folk genres or folk tunes in their pieces and folk-like melodies and topoi were included in the operas of e.g. Ferenc and Károly Doppler, Károly Thern and Károly Huber, too.

The impact of these purposes can be observed also in the works of Ferenc Erkel written after *Hunyadi László*. Besides participating in the construction of some folk plays from 1844 on, the composer used some Hungarian topoi and folk-like elements in his operas, namely in the second act written by Erkel of the rather occasional opera entitled *Erzsébet* composed together with the Doppler-brothers, *Bánk bán,* and *Sarolta* which can be regarded as the end of a compositional period. Such elements are the characteristic rhythm of the 'csárdás', the 'dűvő' accompaniment typical of folk and Gypsy bands, certain folk song type melodies, a genre quoting the shepherd's flute and the use of certain instruments. While most of them had been present in Hungarian art music in the mid-nineteenth century, the preference for evoking certain descending melody types often with the mark of a fifth-transposition seems to be a special feature of Erkel's Hungarian style. This study focuses on the sources of these folk-like elements, their role in Erkel's works and how the composer elaborated them in the service of dramatic expression.

Kata Riskó (b. 1985), musicologist, ethnomusicologist. She has been working as a reseacher at the Folk Music Department of the Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences since 2012. She studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (2003–2008), attended the same institution's Doctoral Programme in Musicology, and defended her PhD dissertation on the problems of the transmission of several instrumental folk dance tunes in 2019. Her research interests include the connection between folk music and art music in the works of e.g. Haydn, Liszt, Erkel, Bartók, historical and comparative study of instrumental folk music, and Gypsy music. She won the Zoltán Kodály scholarship in musicology on three occasions, and the New National Excellence Programme scholarship in 2017.

Elek Martin

ERKEL FERENC ELSŐ OPERAI HANGSZERELÉSE*

Mercadante Il giuramentója *a Nemzeti Színházban*

1837. augusztus 22-e piros betűs nap a magyar színháztörténetben: ekkor nyitotta meg kapuit az újonnan épült Pesti Magyar Színház. Noha a vármegyei vezetőség kezdettől fogva zenét és drámát is magába foglaló intézményként álmodta meg a ház jövőjét, a rendszeres operajátszásra vonatkozó döntés csupán ősszel született meg.[1] Az igény kielégítéséhez nélkülözhetetlen volt a zenei együttesek újjászervezése. A következő hónapok során jelentősen bővült a zenekari és kórustagok, valamint a magánénekesek száma. Az intézmény jövője szempontjából sorsdöntő akvizíciókra is sor került: szerződtették Schodelné Klein Rozáliát, a külföldön is szép sikereket arató énekesnőt, valamint Erkel Ferencet, aki a Budai Várszínháznál és a Pesti Városi (német) Színháznál szerzett tapasztalatait hamarosan sikerrel kamatoztatta.

Noha az intézmény megnyitása valóban új korszakot nyitott a hazai színházi életben, korai éveinek tevékenységét még leginkább a vándortársulatoktól örökölt gyakorlatok határozták meg. A repertoárépítés első lépéseként a vidéki társulatok kétes hitelességű műveit szerezte be a színház.[2] Innen került az intézmény birtokába Bellini *Normá*jának idegen hangszerelésben terjesztett verziója, valamint *Az idegen nő* (La straniera) hiányos német partitúrája, melyhez Heinisch József utóbb maga komponált recitatívókat.[3]

Teljes darabok újrahangszerelése zongorakivonatból a század első évtizedeiben elterjedt gyakorlatnak számított a magyar társulatok között. Noha az immár szilárd infrastruktúrával rendelkező nemzeti intézmény esetében az eljárást a szakmai nyilvánosság helytelenítette, ez távolról sem vezetett a gyakorlat teljes száműzésé-

* A tanulmány az „Erkel Ferenc és műhelye” K112504-es OTKA pályázat támogatásával készült.

1 Tallián Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*. Budapest: Balassi Kiadó, 2015 (a továbbiakban: Tallián: *Schodel* [2015]), 25–26. A színház építésére, valamint fenntartására gyűjtött pénzalap felügyeletét a Pest vármegye által kinevezett színészeti választmány látta el. A korai években – bérlő hiányában – az intézmény irányításában is aktív részt vállaltak. Ld. Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*, II. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940 (Magyarország Újabbkori Történetének Forrásai), 30–66.

2 Az Udvarhelyi Miklós, Heinisch József és Szerdahelyi József által kínált kották képezték a legkorábbi törzsrepertoárt. Ld. Tallián: *Schodel* (2015), 64–65.

3 Uő: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1999*. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999, 281–286., ide: 284.; uő: *Schodel* (2015), 64., 66.

hez.[4] Az intézmény történetéből egyetlen példát ismerünk házi készítésű teljes újrahangszerelésre, és az éppen a frissen szerződtetett karmester nevéhez kötődik.

Isoz Kálmán 1910-es cikke óta Mercadante *Il giuramento* (Eskü) című operájának zongorakivonatból készített kidolgozását Erkel első nagyszabású instrumentáló gyakorlataként tartjuk számon.[5] Noha a hangszerelés ténye ettől kezdve általánosan ismert volt, az autográf partitúra (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, ZBK 174/a) hozzáférhetetlensége miatt a század végéig senki nem tárgyalta azt részleteiben.[6] A kotta csupán az Operaház úgynevezett „bánya"-gyűjteményének[7] feldolgozása során bukkant fel az 1990-es években. Elsőként Szerző Katalin, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának akkori vezetője tanulmányozta, és állapította meg, hogy a hangszerelés nem egyedül Erkel Ferenc munkája.[8] Ezt követően elsősorban Tallián Tibor tárgyalta a forrást, megfigyeléseihez Kim Katalin szolgált kiegészítésekkel.[9] Az alábbiakban összefoglalom az eddig feltárt ismereteket, melyeket a levéltári és zenei források vizsgálata révén nyert adalékokkal egészítek ki.[10]

A hangszerelés keletkezéstörténete

Saverio Mercadante jelentékeny operáját, az *Il giuramento*t 1837. március 11-én mutatták be a milánói Scalában. A darab – a szerző reformtörekvéseinek[11] első gyümölcse – rövidesen széles körű népszerűségre tett szert: egymást érték európai és egyesült államokbeli bemutatói.

4 Részletek kidolgozása továbbra is élő gyakorlat maradt. Erre utal Szerdahelyi Józsefnek a Pest Megyei Levéltárban őrzött, 1839. április 6. keltezésű nyugtája: „Tekintetes Nyári Pál úr választmányi tag rendelésére egy magánydalt Ermione nevű operából, és egy kettős dalt Moses nevű operából /: mind kettő Rossinitól :/ Clavierkivonatból egész muzsikai karra tettem". In: *Színészeti választmány iratai 1837–1840* (a továbbiakban: *Szín. vál. jegyz.)*. Pest Megyei Levéltár (továbbiakban: PML): Fond IV 7-b 3. A forrásokat modern helyesírás szerint közlöm.

5 Isoz Kálmán: „Erkel és a szimfónikus zene". In: *Erkel Ferencz emlékkönyv*. Szerk. Fabó Bertalan. Budapest: Pátria Irodalmi Vállalat, 1910, 125–156. Ábrányi 1895-ös Erkel-monográfiája még nem tesz említést a darabról. Ld. Ábrányi Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése (kulturtörténelmi korrajz)*. Budapest: Schunda V. József, 1895.

6 Legányi Dezső ugyan felsorol néhány korabeli kritikát, amelyek regisztrálják a hangszerelés tényét, de a kéziratot még nem ismerte. Lásd Legányi Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 22–23.

7 A Nemzeti Színház korai előadási anyaga, melyben partitúrák, szólamanyagok, szövegkönyvek, zongorakivonatok stb. találhatók meg. A Magyar Állami Operaházból a gyűjtemény 1981-ben került át az Országos Széchényi Könyvtárba (a továbbiakban: OSZK).

8 Tallián Tibor személyes közlése.

9 Ld. Tallián: *Átváltozások*…, 281–286.; Szacsvai Kim Katalin: „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadi zenékben". In: *Zenetudományi dolgozatok 2009*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–244.; Tallián Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2011 (továbbiakban: Tallián: *Schodel* [2011]); uő: *Schodel* (2015).

10 Az opera forrásanyaga ritka teljességben maradt fenn. A teljes szólamanyagon kívül fennmaradt az autográf partitúra, hat zongorakivonat, valamint gazdag levéltári forrásanyag. A felhasznált primer források listáját ld. a függelékben.

11 Újítása elsősorban a felületes virtuozitás visszaszorításában és abban nyilvánult meg, hogy a drámára nagyobb hangsúlyt helyezett. Ld. Roland Jackson: „Mercadante's Résumé of Opera Reform". In: →

Az operaújdonság 1838 tavaszán Bécsbe is eljutott: április 3-án vitték színre a Kärtnerthortheaterben. A Pesti Magyar Színház frissen szerződött primadonnája, Schodelné Klein Rozália e szezon során ismerte meg a darabot, és meglátta benne az intézményi repertoárbővítés lehetőségét: ő kezdeményezte az opera hazai bemutatását.[12] Az importálás folyamatában aktív szerepet is vállalt, minden valószínűség szerint Bécsből a darab egy zongorakivonatával tért haza. Közreműködéséről tanúskodik a *Honművész* 1839. január 6-i cikke:

> […] e művésznének köszönhettük Norma, Romeo és Julia, Straniera remek személyesítését; Tenda Beatrice, Elisir d'amore, Giuramento, Halevy Zsidónéja, Belizár, Báléj s a t. megszerzését magyar színpadunk számára.[13]

Mint ahogy arról az 1838. július 31-i színészeti választmányi jegyzőkönyvből értesülünk, a darabok beszerzésére nem csupán honleányi hevület vitte Schodelnét, hanem a vezetőség felkérése és az utólagos költségtérítés reménye is:

> Jelentés tétetvén továbbá az iránt, hogy Schodel János operarendező az általa a választmány megbízásából vett s tulajdonából kifizetett némely daljátékoknak 127 ft 30 kr. pengő árát kéri kifizettetni, – az néki kifizettetni rendeltetett.[14]

Ahogy azt Tallián Tibor megállapítja, a kifizetett összegből ítélve nem lehetett szó a darabok nagyzenekari partitúrájáról, csupán zongorakivonatokról.[15]

A bemutatás előkészületei Schodelék hazatértét követően rövidesen megindultak: június 9-én elrendelték a magyar fordítás elkészítését.[16] A választás Jakab Istvánra, a Tudós Társaság tagjára esett, kinek ajánlatát június 22-én fogadta el a választmány:

> Felolvastatott Jakab István azon levele, amiben az „Il guiramento" című daljáték fordításáért 60 pengőforintnyi tiszteletdíjat követel. Mi is neki megadatni rendeltetvén, utasíttatott Igazgató úr, hogy a nevezettet annak minél előbb, s minél pontosabban leendő eszközlésére szólítsa föl.[17]

Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 2. März 1980. Hrsg. Detlef Altenburg. Köln: Gitarre & Laute, 1980, 271–276.

12 Énekesnői feladatai mellett Schodelné számottevő operaszervezői tevékenységet is folytatott a színházban: a korai időszakban az intézmény operai repertoárbővítési törekvéseinek legbefolyásosabb navigátora volt. Az együttes hiányos erői miatt a francia, a nemzeti ellenállás révén pedig a német irány is háttérbe szorult, így elsődleges törekvéssé a modern olasz operatermés (különösen Bellini és Donizetti művei) importja lépett elő. Ld. Tallián: *Schodel* (2015), 95–97., 103–107.

13 *Honművész* VII/2. (1839. január 6.), 14.

14 PML IV 7-a, b 1. A korban két pénznem volt használatban: a pengő-, más néven ezüstforint, valamint a váltóforint. Ezekhez tartozott még a pengő- és váltókrajcár, melyekből 60 tett ki egy forintot. A váltó és a pengő értékek átváltása 2,5-szörös szorzóval történt: 100 pengőforint 250 váltóforintnak felelt meg. A pénzrendszer 1857-ig, az osztrák értékű forint bevezetéséig maradt használatban.

15 Tallián: *Schodel* (2015), 93. Összehasonlításként néhány adat: a szintén Schodelék által megszerzett *Roberto Devereux* 65 pengőforint, a Milánóból hozatott *Lucrezia Borgia* 68 pengőforint, a *Belisario* 71 pengőforint 56 kr. összegért cserébe került a színház birtokába partitúra formájában. Lásd *Szín. vál. jegyz.*: 1839. március 16., 1839. május 29., 1839. július 15. PML IV 7-a, b 1.

16 „Megbízatott továbbá Igazgató úr az iránt is, hogy a Bécsben közkedvességet nyert 'Il Giuramento' című daljátékot fordíttassa le, – a 'Báléj' címűt pedig szerezze meg." PML IV 7-a, b 1.

17 PML IV 7-a, b 1.

Sajtóhíradások szerint a fordítás még a nyár folyamán elkészült, és még az év során kinyomtatták.[18] Jakab minden bizonnyal egy nyomtatott olasz szövegkönyvből dolgozott.[19]

Noha a magyar librettó rövid időn belül készen állt, az opera bemutatása elé akadály gördült: nem érkezett meg a partitúra. November 30-án erről tanácskozott a választmány:

> Jelentés tétetett az iránt, hogy Erkel a jutalomjátékául választott „Báléj" című daljátékot óhajtja taníttatni. – Mi is azon esetre engedtetett meg, ha az „Il giuramento" című daljáték még hamarjában nem érkeznék meg.[20]

Ez a bejegyzés kétséget kizáróan bizonyítja, hogy a *Honművész* célzásával ellentétben Schodelék bizony nem az opera partitúráját, hanem zongorakivonatát szerezték be Bécsben. Arra vonatkozóan, hogy pontosan honnan várták a partitúra megérkezését, a választmány következő évi üléseiből nyerünk megvilágító erejű információkat. Így szól egy 1839. január 20-i bejegyzés:

> Jelenté ez alkalommal Nyáry Pál választmányi tag, hogy Németh Lajos ágensnek tudósítása szerint Prix a visszaküldött partitúráért fizetett 100 pengőforintot visszafizetni ígérte.[21]

Azt, hogy mely darabról volt szó, egy későbbi híradásból tudjuk meg, ez olvasható ugyanis március 28-i keltezéssel:

> Ugyan az [Nyáry Pál] jelentette, hogy ágens Német Lajos úrtól, ki meg volt kérve, hogy Prixtől Bécsben a Giuramento daljáték partitúrájáért az Igazgatóság részéről kifizetett 100 pengőforintot vegye vissza, az említett 100 pengőforintot kezéhez vette.[22]

Az említett Prix Margarethe Bernbrunn-nal (született Lang) azonos, aki amellett, hogy Bécsben színésznőként, énekesnőként, librettistaként s átdolgozóként működött, ebben az időben Prix Adalbert néven színházi ügynöki tevékenységet is folytatott.[23] Az ígért összeget a színház hamarosan visszakapta, május 29-én már ennek tényét rögzíti a jegyzőkönyv:

---

18 *Hirnök* II/103. (1838. december 24.), [1.]. A nyomtatott szövegkönyvből (*Eskü, nagy opera 3 felv.* Ford. Jakab István. Buda, 1838) nem őriz példányt az OSZK Zeneműtára. A nyomtatás tényéről értesülünk: *A' Magyar Tudós Társaság évkönyvei*, V: *1838–1842*. Buda: Magyar Királyi Egyetem, 1842, 234.; valamint a bemutató egy kritikájából: „Jakab István úr fordításából, mely egy füzetkében igen csinos nyomtatásban a pénztárnál árultaték, az előadás estéjén 300 példányból már egyet sem lehete kapni." *Rajzolatok* V/4. (1839. január 17.), 32.

19 Ezt bizonyítja a szövegverziók összehasonlítása, valamint az általa benyújtott példány másolatának (ZBK 174/h-3) tördelése. Ld. Elek Martin: *Mercadante* Il giuramento *című operája a Nemzeti Színházban – Betekintés az intézmény 19. századi előadói gyakorlatába*. MA szakdolgozat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019, 14., 21.

20 PML IV 7-a, b 1.

21 Uott

22 Uott

23 Ld. „Carl, Margarethe". In: *Consortium of European Research Libraries Thesaurus*. http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01078809 (utolsó hozzáférés: 2019. április 23.)

> Felolvastatott választmányi jegyző Balla Endrének a múlt év [üres hely kihagyva a dátumnak] számadása alá adott 200 pengőforintról készített számadása, melyben jelentvén, hogy az Eskü daljátékért általa kifizetett 100 pengőforint már a kasszába Nyáry úr által visszatétetett, minthogy azt Prix időközben visszaküldte. 71 ft 56 kr. pengő pedig a foglalatban fekvő nyugtatvány szerint Belizár című daljátékért, 1 ft 4 kr. pedig Lendvayné és Bognár leveleiért fizettetett ki – a kiadása tészen összesen 173 ft ezüstben, a maradék 27 forintot pengőben ez alkalommal visszamutatván.[24]

A visszavétel tényét támasztja alá két további dokumentum is: egy nyugta, valamint a május hónapra vonatkozó bevételi összesítés.[25]

Mindebből a következő eseménysor tárul fel: 1838 során, talán a fordítás elrendelésekor a választmány lépéseket tett a *Giuramento* partitúrájának megszerzésére. A szokásos eljárás szerint Bécsből megrendelt kotta azonban nem érkezett meg. November végén még bizakodtak a rendelés teljesítésében, de feltehetően Schodelné nyomásának engedve rövidesen elrendelték a házi hangszerelés elkészítését.[26]

Figyelmet érdemlő részlet, hogy a januári bejegyzés „visszaküldött" partitúráról tesz említést. Bár ez arra is utalhatna, hogy az opera partitúrája járt Pesten, a zenei források vizsgálata révén ezt kizárhatjuk.[27] Feltételezhetjük, hogy december és január fordulóján Prix végül kézhez kapta a kottát, de azt az igény megszűntével kénytelen volt visszaszolgáltatni a másolat készítőjének – talán a Hofopernek. Végül az ügynök visszaküldte a 100 pengőforintnyi előleget.

A január 20-i jegyzőkönyv egy nehezen értelmezhető bejegyzést tartalmaz:

> Bemutatta Nyáry Pál választottsági tag az „Eskü" című dalják megszerzésére kívántatott 200 pgő forintról készült nyugtatványt, leendő exassignálás végett. – Mely ebbeli nyugtatványban foglalt 200 pengőforint ezennel exassignáltatván, kifizetésére pénztárnok Gerenday úr utasíttatik.[28]

A megfejtést egy újonnan feltárt dokumentum nyújtja:

---

24 PML IV 7-a, b 1. A visszaszerzett 100 pengőforintból állták tehát a *Belisario* beszerzését, valamint néhány mellékesen felmerülő költséget. Ez a 200 forintból már korábban elköltött, itt nem részletezett összeggel együtt teszi ki a 173 forint 27 krajcárt. A rendelkezésre álló dokumentumok alapján valószínűtlennek tűnik, hogy a korábban felhasznált 100 forintnak lenne bármi köze a *Giuramento* beszerzéséhez.

25 „Nyugtatvány 100 pengőforintról, melyeket mint Németh ágens úr által Prix Adalberttől visszavett summát mai napon kezemhez vettem. Költ Pest, május 16-kán 1839. Gerenday József pénztárnok". PML IV 7-b 2. A havi elszámolásban szintén május 16-i bejegyzésként szerepel az alábbi tétel: „Német ágens úr által Bécsből visszaküldetett pénz: 250 váltóforint [= 100 pengőforint]", *Bevétel 1839-dik esztendei május havában*. PML IV 7-b 3.

26 A sietség mögött elsősorban a német színházzal való versengés állhatott. Ld. Tallián: *Schodel* (2015), 104.

27 Ha egy bécsi partitúra időben megérkezett volna, akkor egyáltalán nem lett volna szükség hangszerelésre. Ha annak készítése során, vagy utána került volna a kotta Pestre, akkor az a zenei forrásokban bizonyosan nyomot hagyott volna: ha az újramásolás plusz költségétől félve nem is a teljes szólamanyag cseréje, de legalább az obligát hangszerek cseréje mindenképp megtörtént volna.

28 PML IV 7-a, b 1. A bejegyzés értelmezésére Tallián Tibor két eltérő kísérletet tett. Tallián: *Schodel* (2011), 75.; uő: *Schodel* (2015), 93–94.

Nyugta
200 pengőforintról, amely a pesti Nemzeti Színház tisztelt Igazgatói választmánya által az Eskü vagy /: Il Giuramento :/ hősi opera partitúrájának és további szükséges szólamainak könyvvel [szövegkönyvvel] együtt, valamint az ütősszólamnak átadásáért kifizetve lett.
Pest, 1839. Január 20.
Franz Erkel
karmester[29]

A házilag elkészített és kimásolt zenei anyag átadásáról van szó tehát. A levéltári dokumentumok között megtaláljuk Miszlikovsky másoló számláját, melyen az opera leírásának részköltsége olvasható.[30] Egy januári költségkimutatás alapján biztosra vehetjük, hogy ez az összeg nem tartozott bele az Erkel által kézhez vett 200 pengőforintba:

Január 22: Eskü című opera muzsikájáért – 500 váltóforint [200 pengőforint]
Január 30: Eskü című opera írásáért – 81 váltóforint 26 krajcár [32 pengőforint 34 krajcár][31]

Ha benne is foglaltatik a 200 forintban a további másolás költsége – melyre Erkel fogalmazása utalni látszik –, akkor is legalább 180 pengőforinttal, a partitúra beszerzésére szánt összeg közel kétszeresével jutalmazták a hangszerelőket.

Szerző Katalin figyelmeztetése nyomán Tallián regisztrálta, hogy a partitúra kidolgozásában Erkelen kívül egy bizonyos S. P. Kirchlehner is közreműködött, kinek személyét a Pesti Magyar Színház 1838-as zsebkönyve operai koncertmesterként azonosítja.[32] A muzsikus kiléte eddig nyitott kérdés volt a szakirodalomban: a Szerafin, Fülöp és Ferenc nevek egyaránt felmerültek vele kapcsolatban.[33] A monogramban valóban felismerhetjük az előbbi két nevet – Seraph és Philip. A felvetést, hogy a hegedűs megegyezik a későbbiekben Ferencként emlegetett muzsikussal, alátámasztják az újabb vizsgálatok. Kim Katalin állapította meg, hogy az *Eskü*ben látható Kirchlehner-kézírás azonos az Országos Széchényi Könyvtárban Kirchlehner Ferenc neve alatt őrzött kották írásával.[34] Doppler Ferenc *Vadon fia* című operájának, valamint Császár György *Morsinai Erzsébet*ének szövegkönyvíróját

29 „Quittung. Über zwey Hundert Gulden Conventionsmünze, welche von der Löbl. Directorial Deputation des ung. National Theaters in Pesth für Verabfolgung der Partitur und der andere benöthigten Stimmen der heroischen Oper samt Buch Eskü oder /: il Giuramento :/ so wie auch des Schlagpartes entrichtet wurde. Pesth, am 20ten Jänner 1839. Franz Erkel. Capellm." PML IV 7-b 4.

30 PML IV 7-b 4. A számla részletei: 140 ív énekszólam (10 kr./ív), 31 ív karpartitúra (12 kr./ív), 367 ív szólam (zenekar és esetleg *banda,* 6 kr./ív), és 12 és fél ív szövegkönyv (1 ft 12 kr./ív), összesen 81 váltóforint 26 krajcár összegben. Az ívek mennyisége, valamint a szólamanyag eltérő kézírásai alapján feltételezhetjük, hogy ez a nyugta nem regisztrálja az összes másolási munkálatot.

31 *Kimutatása a' pesti magyar szinház elegyes költségének 1839dik esztendei januarius havában*. PML IV 7-b 4.

32 *Pesti Nemzeti Játékszini Zsebkönyv 1839dik évre* [1837. december 16. – 1838. december 15.]. Összeáll. Gillyén Sándor és Nagy Ferencz. Pest: Beimel József.

33 Ld. Tallián: *Átváltozások…*, 283.; uő: *Schodel* (2011), 74.; uő: *Schodel* (2015), 94–95. A korai években Kirchlehner Fülöpöt a sajtó a Pesti Magyar Színház koncertmestereként emlegeti. Ld. *Rajzolatok* IV/20. (1838. március 11.), 164.

34 Szacsvai Kim: i. m., 199. A vizsgált darabok: *Török Marsch Zuelmához* (Népszínházi Gyűjtemény 726), *Ouverture Fantastique pour la Tragedie Medici* (Népszínházi Gyűjtemény 1311). Az előbbit Kim sikeresen →

a korabeli sajtó Kirchlehner Szerafinként nevezi meg.[35] A modern lexikonok viszont ezeket mind Kirchlehner Ferencnek tulajdonítják.[36] 1839. október 8-i keltezéssel Franz Ney írt levelet a Pesti Magyar Színház zenekar-igazgatójának: Franz von Kirchlehnernek.[37] Mint alább látjuk, ekkor még minden bizonnyal ugyanaz a személy töltötte be a pozíciót, akit korábban S. P. monogram jelölt. Major Ervin figyelt fel rá, hogy a Lener Seraf néven 1861-ben publikált könyv[38] szerzőjét a *Zenészeti Lapok* cikkírója azonosítja:

> Kirchlehner Ferenc, nemzeti színházi zenekarunknak egyik veterán s sokérdemű tagjától megjelent a classicus zeneköltők életrajzát tárgyazó munkájának első kötete […] szerző magát Lener Szerafnak nevezi.[39]

Kirchlehnernek nem kellett messzire mennie írói álnévért.

A *Rajzolatok* fentebb idézett cikke nyomán biztosra vehetjük, hogy a muzsikus legalább 1838 márciusa óta látta el a koncertmesteri feladatokat. Mivel az 1837-es zsebkönyv még nem említi, feltételezhetjük, hogy az Erkel alkalmazásával megindúló szervezeti átalakítás során szerződtették. 1838-at követően legközelebb csak 1845-ben találkozunk a nevével a Nemzeti Színház zsebkönyvében; a köztes években a Pesti Városi (német) Színházban tevékenykedett.[40] Tallián kiemeli, hogy Kirchlehner a választmányi jegyzőkönyv tanúsága szerint 1838. december 8-án benyújtotta felmondását.[41] Ezt az adatot a hegedűs azonnali eltávozásaként értelmezte, és e szerint datálta a hangszerelést. Levéltári dokumentumok ezzel szemben azt bizonyítják, hogy a felmondás a következő év végéig nem lépett hatályba. Kirchlehner neve a zenekari kimutatásokban egészen 1839 novemberéig megtalálható.[42]

---

kapcsolta Kocsi Horváth Zsigmond *Zuelma* című drámájához, melyet a színház egyetlen alkalommal, 1846. április 13-án játszott. Kirchlehner Ferenc neve 1845-től kezdve szerepel a Nemzeti Színház zsebkönyveiben, így az azonosítás helytálló.

35 *Divatcsarnok* II/18. (1854. március 30.), 404.; *Hölgyfutár* I/38. (1850. február 15.), 164.

36 *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája,* II.: *Favartné–Komjáti Ferenc*. Szerk. Schöpflin Aladár. Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931, 429.; *Magyar színházművészeti lexikon*. Főszerk. Székely György. Szerk. Török Margit. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 385. A következő lexikonok a szövegíró nevének feltüntetésével csak Császár operáját említik: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon,* II.: *G–N*. Főszerk. Bartha Dénes. Szerk. Tóth Margit. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, 326–327.; *Brockhaus–Riemann zenei lexikon,* II.: *G–N*. Szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. Magyar kiadást szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 295.

37 PML IV 7-b 3.

38 *Das Siebengestirn und die kleineren Sterngruppen im Gebiete der Tonkunst, aus Seraf Leners Werken*. Pest: Johann Herz, 1861.

39 Major Ervin: „Újabb adatok Beethoven magyar vonatkozásaihoz". *A Zene* IX/3. (1927. november 1.), 47–49.; *Zenészeti Lapok* I/16. (1861. január 16.), 128.

40 Tallián: *Schodel* (2015), 94.

41 „Jelentés tétetvén, hogy Kirchlener fölmondott, ez iránt a jegyzőkönyvi kivonat kiadatása mellett Rosty Albert választottsági tag és Erkel Ferencz karmester akként utasíttatván, hogy helyébe egy alkalmas tagot ajánljanak." PML IV 7-a, b 1.; Tallián: *Schodel* (2015), 94–95.

42 PML IV 7-b 2. Fizetési lista a következő hónapokból maradt fenn: 1839. január, március–július, szeptember, november, december – a legutolsóban már nem találjuk meg Kirchlehner nevét.

Az *Eskü* januári bemutatója kapcsán felkért kisegítő muzsikusok nyugtáját is ő látta el aláírásával.[43] 1839. novemberi távozását bizonyítja továbbá Erkel értesítő jegyzete:

> Változások a hangászkarban.
> Kirchlehner úr helyét elfoglalja Kohn úr 85 ft (váltó) fizetéssel 1-ső novembertől kezdve.
> Szintén Kaiser úr havi fizetése felvitetett 85 ftra (váltó).
> Erkel Ferenc
> karmes.
> Pest, 1839. 11. 14.[44]

Miért bízhatták a hegedűsre a hangszerelés presztízskérdéssé duzzadó feladatát? Részben azért, mert megbíztak zeneszerzői képességeiben. Lengey Károly 1837-es szövegkönyvét Kirchlehner 1838 tavaszán zenésítette meg (*A krétai törvény)*.[45] Elbírálás végett 1838. június 22-én került a Pesti Magyar Színház választmánya elé a darab, melyet az illetékesek „jónak de igen nehéznek találtak. Mely is ez oknál fogva, mivel most leginkább a számát volna szükséges a daljátékoknak szaporítani, jövendőre rendeltetett följegyeztetni."[46] Személyét az is előtérbe helyezhette, hogy már korábban is részt vett egy Erkellel közös alkotói munkában. A *Honművész* beszámolója szerint Parázsó Jánosné színésznő temetésén az alábbi zeneművek hangzottak el:

> […] magyar színészek által énekelt magyar gyászdal (szerzé Szerdahelyi József) s rövid gyászbeszéd után, szomorú zene (szerzék Erkel s Kirchlehner urak) szívrázó hangjai […][47]

Az opera eredeti felosztását a magyar előadásra megváltoztatták, az első felvonást két részre bontva, három helyett négy felvonásban adták a művet.[48] (A továbbiakban a magyar elrendezés szerint hivatkozom a darab részleteire.) A bemutatóra készült autográf partitúra (ZBK 174/a) tanúsága szerint Erkel hangszerelte az első felvonást, valamint a második felvonás végét (No. 1–6, 13–14; folio 1a–50b,

43 PML IV 7-b 3.

44 PML IV 7-b 2. Érdemes megjegyezni, hogy ha 1838-as felmondásának szándékát követte is volna tett, a szerződésírás gyakorlata szerint néhány hetes felmondási idő még akkor is legalább a következő hónapig az intézménynél tartotta volna.

45 *Honművész* VII/19. (1839. március 7.), 149–150.

46 PML IV 7-a, b 1. Abban, hogy felmondását követően mégis a színháznál maradt, közrejátszhatott a remény, hogy színpadra állítják az operáját. Bár a darab részleges lemásolásának vannak nyomai (6 ív másolásának nyugtája 1839. április 9-i keltezéssel, PML IV 7-b 3.), a darabot végül nem adták elő. Hasonló sorsra jutott utóbb két történelmi drámája, valamint *Kétalakú* című operája. Ld. *Életképek* IV/16. (1846. október 17.), 509.

47 *Honművész* VI/20. (1838. március 11.), 158. Legányi nem említi a kompozíciót. Ld. Legányi: i. m.

48 A döntés mögött művészi megfontolás húzódhatott. Az első felvonást lezáró No. 6 nagyszabású, önmagában zárt finálé, mely mellett az azt követő két recitativo (Viscardo–Brunoro, Elaisa–Brunoro) eltörpül jelentőségben. Amellett, hogy a felosztás révén feloldódik ez a szerkezeti disszonancia, a felvonások terjedelme is arányosabbá válik. Az új elrendezés azonban új problémát teremtett: a második felvonás kezdetén, a még az első felvonás színhelyén végbemenő rövid párbeszédek után teljes színváltozás megy végbe – csupán pár perccel a függöny felgördülése után.

92a–119b).[49] Kirchlehner az Erkel munkája által közrefogott szakaszt, valamint a hátralévő felvonásokat dolgozta ki. A karmester datálta is munkáját, az első kottás oldalon: „F. E. 7/12 1838"; az első felvonás végén: „F. E. 15/12 1838"; a második felvonás végén pedig: „F. E. 29/12 1838".

Kirchlehner 1838. december 8-i felmondását tényként elfogadva Tallián azt a következtetést vonta le, hogy a hangszereléssel ennél korábban kellett végeznie, tehát már novemberben nekilátott a munkának. Hipotézise szerint Erkel november végén kezdett a hangszereléshez, melyet saját jutalomjátéka kényszerű halasztása miatt szándékosan is lassíthatott. December 15-én fejezte be az első felvonást, a következő két hét során pedig a másodikon dolgozott (december 29-én lezárva a kéziratot).[50] A fentebb idézett dokumentumok tükrében helyesbítenünk kell feltételezését.

Megítélésem szerint december 7-ét plauzibilis Erkel hangszerelésének kezdődátumaként értelmezni. A november 30-i bejegyzés bizonyítja, hogy a munka nem kezdődhetett el decembernél korábban, az egyhetes várakozási időszak pedig beleillik a narratívába.[51] Kirchlehner felmondási kísérlete értelmezhető a rárótt munka elleni tiltakozásképpen is, hasonló álfelmondásra ugyanis találunk példát a jegyzőkönyvekben.[52] Feltehetőleg a pénzügyi juttatás reménye engesztelte ki. Arra vonatkozóan, hogy mikor készült el a harmadik és a negyedik felvonás kidolgozásával, a szólamanyag nyújt támpontot. A korai zenekari garnitúra[53] minden egyes szólama magán viseli az alábbi nyomokat: az első–második és a harmadik–negyedik felvonást egyértelműen külön kötötték be; míg az első egységben egyetlen kivétellel minden szólamban a pesti gyakorlat szerinti felvonásrend található (két külön felvonás), addig a második kötegek az eredeti felosztás szerinti felvonásszámozást tartalmazzák – ezt ceruzával vagy kikaparással utólag korrigálták.[54] Az opera a partitúrában eredetileg háromfelvonásos volt (Erkel még december 29-én is „Finis del Atto 1º" bejegyzéssel zárta le a kéziratot), a későbbi felosztásra csupán ceruzás bejegyzés utal.[55] Noha a szólamkottákban megfigyelhető eltérés

49 A hazai szólamkottákban az opera részleteinek számozása kétfelvonásonként kezdődik újra, az első két felvonás az 1–14. számig terjed, a harmadik–negyedik felvonás az 1–7-ig.

50 Tallián: *Schodel* (2015), 94–95.

51 Jutalomjátéka miatti türelmetlenségét ugyanezen az ülésen 500 váltóforintos előleggel enyhítették. A jegyzőkönyvek tanúsága szerint ez rendkívül magas összegnek számított, melyet a szűkmarkú választmány minden bizonnyal csak Schodelné nyomásának engedve ítélt meg. Ld. PML IV 7-a, b 1. (*Nota bene,* ez az összeg nem azonos a januári kifizetésben említett 500 váltóforinttal.)

52 1838 júliusában a zeneszerző öccse, Erkel József és neje jelezte kilépési szándékát a vezetőségnek. A választmány értesülése szerint a kérés mögött csupán fizetésemelési követelés húzódott meg, melyet a választmány jogosnak ítélt, és amelynek eleget is tett. Ezt követően a pár különösebb zavar nélkül folytatta színházi tevékenységét. Ld. *Szín. vál. jegyz.*: 1839. július 29.

53 Az OSZK Zeneműtárában őrzött szólamanyag (ZBK 174/c, f) két fő rétegre tagolódik: egy korai teljes garnitúra, mely a bejegyzések alapján a bemutatótól kezdve használatban volt, valamint egy újabb keletű, az opera 1863-as felújításához kapcsolható szólamanyag. Ld. a Függeléket a 194. oldalon.

54 Egyetlen kivételt az első hegedű „Direttore" felírású szólama képez. Ezt még azelőtt másolhatták ki, hogy döntést hoztak az új felosztásról, ebben ugyanis az egész opera az eredeti felosztás szerint szerepel.

55 Az operához kötődő kéziratos szövegkönyvek is a döntés kései dátuma mellett tanúskodnak. A ZBK 174/h-3 feltehetően a Jakab által benyújtott példány másolata. A szövegkönyvön 1838-as dátum sze-

következhetne abból is, hogy az egyszerre kiosztott részek másolásához a kopisták eltérő időpontokban láttak hozzá, valószínűbbnek tűnik az, hogy a harmadik–negyedik felvonás hamarabb készült el az első kettőnél.[56] Egy további lényeges adalék: az egyik fagott-szólamkottában a második felvonás (vagyis az eredeti első felvonás) végén a korai próbákra és előadásokra vonatkozóan találunk adatokat:

január 3.	–	4. próba	január 21.	–	próba és előadás
január 5.	–	5. próba	január 29.	–	próba és előadás
január 8.	–	6. próba	február 10.	–	próba (6 órától 9 óráig)
január 10.	–	7. próba	február 14.	–	előadás
január 11.	–	8. próba	március 14.	–	próba és előadás
január 12.	–	előadás	március 20.	–	előadás

Amellett, hogy betekintést nyerünk a darab próbafolyamatába, az is kiviláglik, hogy az Erkel által december 29-én befejezett szakaszt csak január elején kezdték próbálni, az első három zenekari próba során a Kirchlehner által korábban elkészített harmadik és negyedik felvonást tanulták.[57] A feltárt adatok alapján valószínűnek tűnik, hogy Kirchlehner december 8. környékén látott hozzá a harmadik–negyedik felvonás hangszereléséhez. A másodikat akkor kezdhette el kidolgozni, mikor Erkel még mindig az elsőn dolgozott. Amint a karmester befejezte azt (december 15.), átvette Kirchlehnertől a második felvonás instrumentációját, melyet aztán december 29-én zárt le.

Zongorakivonatok

Ahogy fentebb láttuk, Schodelné Bécsből a *Giuramento* egy zongorakivonatával tért haza. Ez a kotta szolgált a hangszerelés alapjául, sőt, a konkrét előadások során is aktív szerepet játszott. Az OSZK és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem kutatókönyvtárában a *Giuramento* 19. századi zongorakivonatának hat példánya lelhető fel. Az újonnan feltárt ismeretanyag révén ezek közül nagy biztossággal azonosítható az a példány, mely eme történeti jelentőségre tett szert.[58]

A milánói Scala színpadán 1837. március 11-én bemutatott *Il Giuramento*t Ricordi adta ki – átiratok és kivonatok formájában.[59] Egy hegedű-zongora kivonatot követően az első teljes ének-zongora kivonatot 1837 áprilisától 1838 júliusáig

repel, és még 3 felvonásosként említi az operát. A ZBK 174/h-5-ös korai ügyelőpéldányt még szintén 3 felvonásos formában másolták ki. A ZBK 174/h-4 jelzetű korai súgókönyv ezzel szemben már az új felosztás bevezetését követően készült el. Ld. a Függeléket a 194. oldalon.

56 A bemutatásra helyezett nyomás miatt valószínűnek tűnik, hogy a másolók a lehető leghamarabb munkához láttak.

57 Ha korábbi próbán is használták volna az első két felvonást, akkor azt az archiváló hajlammal megáldott muzsikus bejegyezte volna a szólamába.

58 A forrásokhoz ld. a Függelék táblázatát.

59 Működésének korai éveiben a cég még publikált teljes zenekari partitúrákat, de a gyakorlattal fokozatosan felhagyott, és az ének-zongora kivonatokat helyezte operapublikálási tevékenységének fókuszába. Ld. Philip Gossett: „The Ricordi Numerical Catalogue: A Background". *Notes* XLII/1. (1985. szeptember), 22–28., ide: 25.

publikálták részletekben.[60] A darab rendkívüli népszerűségéről tesz tanúbizonyságot, hogy az ezt követő évek, évtizedek során az opera kifejezetten nagyszámú átiratban látott napvilágot.[61] Ricordi 1860-ban jelentette meg az opera megújított ének-zongora kivonatát, mely immár a divatos álló formátumban került a nyilvánosság elé.[62] Az élénk kereslet, valamint a jellemzően kis példányszámú nyomtatások a korai ének-zongora kivonat számos újranyomását eredményezték – ennek nyomait őrzik a címlapok időszakos változásai, valamint a lemezszámok betűjeleiben bekövetkező eltérések.[63]

A hazai gyűjteményekben fellelhető kiadványok egytől egyig a legelső kiadás eltérő időben készült utánnyomásai, zenei anyaguk tekintetében tehát azonosak. (A lemezszámok szerinti kronológiát lásd a Függelékben.)

A Nemzeti Zenede könyvtárából származó példányok közül az M 1190 jelzetű különös figyelmet érdemel, hiszen az feltehetően a Pesti Városi (német) Színház saját *Giuramento*-produkciójához köthető.[64] Ha elfogadjuk az intézményhez fűződő kapcsolatot, akkor egy érdekes következtetést vonhatunk le: a német színházban 1844-ben bemutatott operát – bizonyára a magyar előadások hatására – az eredeti három helyett négy felvonásban adták. Az M 1236-ban semmilyen bejegyzés nem látható, így annak hazai színházi igénybevételét talán kizárhatjuk. Az M 1585-ben szerepel magyar szöveg, de kizárólag Manfredo szólamához bejegyezve. Emellett néhány húzás nyomát is őrzi a példány. További adalék híján csupán feltételezhetjük, hogy a forrás esetleg a Nemzeti Színház színpadán Manfredo szerepét éveken át alakító Konti Károlyhoz köthető.

Az OSZK Zeneműtárának Nemzeti Színházi kottatárában (az úgynevezett „bánya”-anyagban) három zongorakivonat található az *Eskü* játszópéldányaihoz besorolva.

---

60 A hegedű-zongora kivonat lemezszámai: 9885–9900; az ének-zongora kivonaté: 9927–9947. A nyereség maximalizálása érdekében Ricordi jellemzően részletekben, számonkénti külön lemezszámozással adta ki az operákat. Ez lehetővé tette számára, hogy a népszerűvé váló részleteket és a teljes operákat extra költség nélkül, azonos lemezekről nyomja – az utóbbiak készítése során nem volt más teendője, mint egymás mellé helyezni az egyes számokat.

61 1847-ig a *Giuramentó*t az alábbi apparátusokra alkalmazva publikálták: zongorára, két kézre (1837–1838); zongorára, négy kézre (1837); zongorára és fuvolára (1837); két fuvolára (1837–1838); fuvolára (1837–1838); zongorára, könnyített verzióban (1837); vonósnégyesre (1839); fuvola, hegedű, brácsa és cselló együttesére (1839); énekhangra és zongorára, német és olasz szöveggel (1839); az *Or là sull'onda* kezdetű cavatinát fuvolára, klarinétra és fagottra (1842); a *La Dea di tutti i cor!* kezdetű cavatinát énekhangra (és zongorára), transzponálva (1847); a *Ma negli estremi istanti* kezdetű románcot énekhangra (és zongorára), transzponálva (1847).

62 Lemezszám: 32281–32301. A korai évtizedekben preferált fekvő formátum az 1850-es évek környékén adta át helyét az állónak. Ld. Jennifer A. Ward: „Ricordi's Solo Vocal Music, 1808–1857”. *Notes* LXXI/3. (2015. március), 387–447., ide: 394–395.

63 A kis példányszám révén elkerülhető volt az eladatlan kották felgyülemlése. Ld. uott, 391. Az elkopott lemezek cseréje révén beállt lemezszámváltozások az újranyomások datálásának egyik legmegbízhatóbb információforrása. A kottákon a lemezszám mellett rendszerint feltüntették az adott szám metszőjének betűjegyét is (SS, VV, NN, stb.). Amikor az egyes lemezek cseréje elkerülhetetlenné vált, az oldalak új metszőjének betűjele került a korábbi helyére. Ld. Giuseppe Verdi*: Ernani. Dramma lirico in Four Acts by Francesco Maria Piave*. Ed. Claudio Gallico. Chicago and London–Milano: The University of Chicago Press–Ricordi, 1985 (The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas), 15.

64 A lemezszámok, valamint a bejegyzések mind erre utalnak. Bővebben ld. Elek: i. m., 33–34.

A ZBK 174/b-2 címlapján az alábbi ceruzás bejegyzés olvasható: *Stéger 1921. H*. Ennek alapján a kottát egyértelműen Stéger Ferenchez köthetjük, akinek hagyatéka 1921-ben került az Operaházhoz. Stéger 1848 és 1863 között hat alkalommal énekelte Viscardo szólamát Pesten, így a kottának – bár egyéb bejegyzés nem erősíti meg – talán van köze az intézmény működéséhez.[65]

A ZBK 174/b-1-et valamikor az 1850-es években nyomtathatták – erre utalnak a szárazbélyegző jelenléte, valamint az újranyomás során történt változások.[66] A ZBK 174/b-2-vel ellentétben ez a kotta számos színielőadásra vonatkozó bejegyzést tartalmaz, mely az opera kései pesti produkcióihoz kapcsolhatja azt.

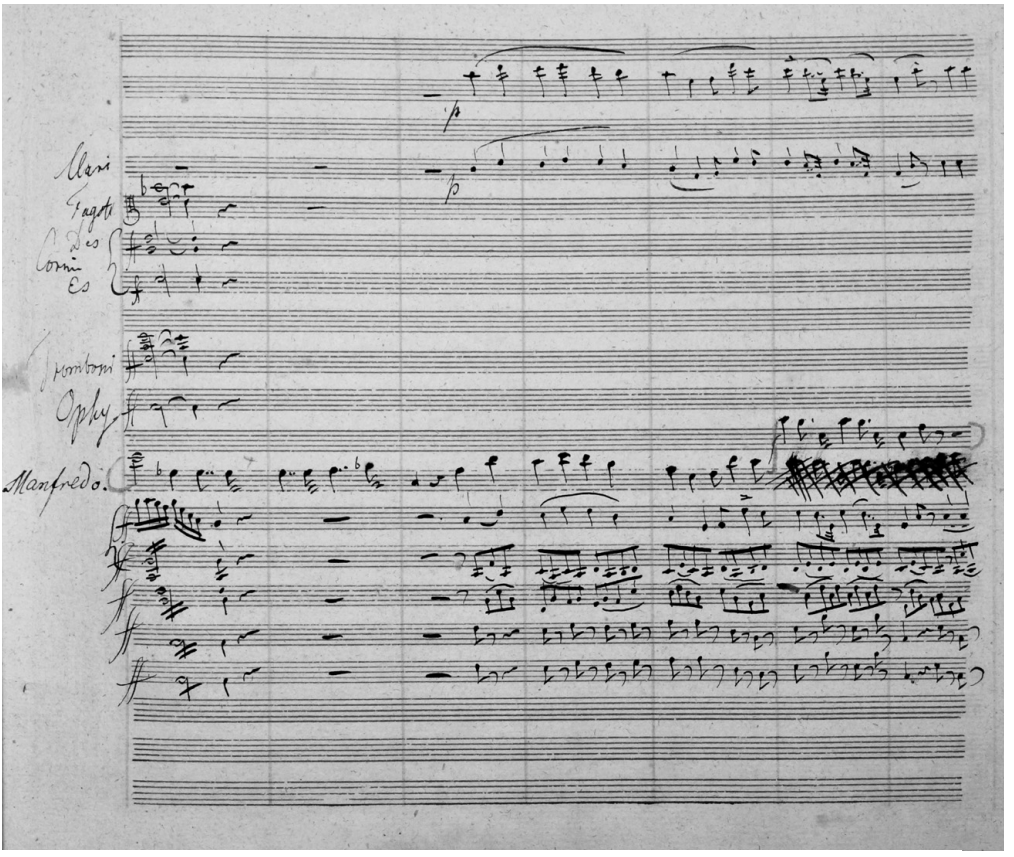
Témánk számára kiemelkedő relevanciával bír a ZBK 174/b-3, mely feltevésem szerint megegyezik a hangszerelés alapjául szolgáló példánnyal. A hazai források között ez viseli magán a legintenzívebb igénybevétel nyomait: számos lapja szakadt, hiányzik, vagy más papír hozzáragasztásával kapott megerősítést. A címlap világít rá a provenienciára: „a' pesti színház könyvtárából". A bejegyzések is az aktív színházi használat jeleit mutatják: a magyar szöveg szinte az ének-zongora kivonat egészében jelen van, néhol még javítások nyomát is őrzi; a tartalomjegyzékben, valamint a kotta megfelelő helyein piros ceruzával – vélhetőleg Erkel saját kézírásával – írt bejegyzések az opera pesti előadásakor használt beosztását tükrözik. Levéltári dokumentumok is megerősítik az azonosítást.[67] Valószínűsíthető, hogy ez a kotta a konkrét előadások során is használatban volt. Manfredo harmadik felvonásbeli *Preghierá*ját megelőzően egy vallásos hangvételű női kórusepizód szerepel, melyet Kirchlehner a lehető legegyszerűbben „hangszerelt" meg: a zongoraletét előadását egy fiszharmonikára bízta.[68] Az adott helyen a kottában egyértelmű bejegyzések utalnak rá, hogy a billentyűs a zongorakivonatból játszott. Egyetlen tényező kérdőjelezi meg az azonosítást. A borítón a következő tintás bejegyzés olvasható: „be kották november 26dic 1846". Ezt a dátumot támasztja alá a belső gerincragasztás is: a megerősítésre használt újságpapíron olvasható egy hirdetés, melyet az online sajtóadatbázisok tanúsága szerint 1842 és 1845 között terjesztettek. Feltételezhetjük, hogy a példány intenzív használata révén az eredeti kötés felbomolhatott, így az 1846. novemberi előadásra újra bekötötték – az eredeti borítót megtartva, de megerősítve a belső gerincet.

65 Az előadókra vonatkozóan az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött színlapanyag szolgál adatokkal.

66 Elek: i. m., 31–32.

67 Egy 1840. decemberi számadásban Karsch Károly könyvkötőnek a színház számára addig készített munkái olvashatók. Feltűnik közöttük az *Eskü* egy ének-zongora kivonatának keménytáblás kötése is. A listán szintén szereplő két partitúra – *Gemma di Vergy* (OSZK Zeneműtár, ZBK 77/a) és *Lucrezia Borgia* (OSZK Zeneműtár, ZBK 80/a) – borítása rendkívül hasonló a ZBK 174/b-3-éhoz, a *Lucrezia Borgia* esetében még a színárnyalatok is megegyeznek. 1839. november 7-i keltezéssel egy kifizetési számla is fennmaradt Karschtól, melyen a későbbi kimutatás első kilenc tétele azzal azonos sorrendben olvasható. Ha a számadás felsorolását tekinthetjük kronológiai rendnek, akkor feltételezhetjük, hogy a tizenhét tételes listán tizenegyedik helyet elfoglaló *Eskü* ének-zongora kivonatát valamikor 1839 és 1840 fordulóján kötötték be.

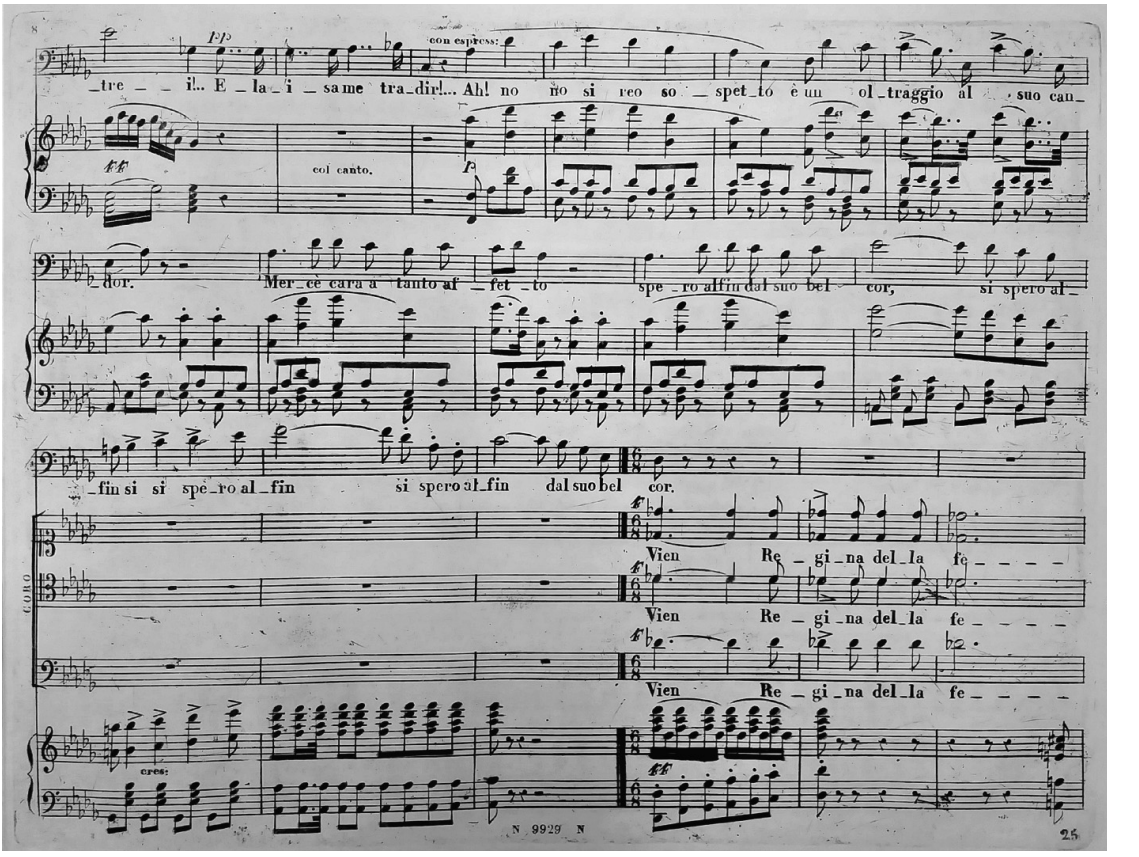
68 A fiszharmonika a harmónium működési elvét követő, annál igénytelenebb billentyűs hangszer. Az opera korai előadási történetéből fennmaradt költségkimutatások megerősítik a jelenlétét. Ld. Elek: i. m., 80–87.



1. fakszimile. Eskü, *partitúra (ZBK 174/a, fol. 24a)*

A kották összehasonlítása igazolja, hogy a pesti partitúra valóban hangszerelés, nem pedig másolás révén készült. Először is regisztrálhatjuk, hogy a kottakép – különösen Erkel kézírásában – kompozíciós munkára utal.[69] A hangszerelés továbbá számos olyan effektust tartalmaz, amelyek a kivonat által sugalltakat követve szembe mennek az eredeti instrumentációval. Mindezek mellett olyan nyomokra is figyelmesek lehetünk, melyek kétséget kizáróan alátámasztják az ének-zongora kivonat használatát. Manfredo első felvonásbeli cavatinájának kidolgozásakor Erkel az énekszólam néhány ütemének hibás lejegyzését hamarjában lesatírozta, majd a fölötte lévő üres kottasorban javította *(1. fakszimile)*. Ha rápillantunk a zongorakivonat megfelelő részletére *(2. fakszimile)*, a hiba oka rögvest világossá válik: a kivonat rendkívül szorosan tördelt oldalán a három szisztéma könnyedén kettőnek olvasható.

69 Először az énekszólamok kerültek be a partitúrába, ezt követték a gyorsabb írással lejegyzett zenekari szólamok.



2. fakszimile. Il giuramento*, ének-zongora kivonat (ZBK 174/b-1, 25. old.)*

Értékelés[70]

Hangszerelésének minőségét figyelembe véve nem meglepő, hogy Kirchlehner a harmadik és a negyedik felvonás kidolgozása után még talált időt Erkelnek is segíteni: munkáját nem túlzás igénytelennek nevezni. A vonóskar szinte kizárólagos használata, a fúvósok sablonszerű, jellemzően dallamduplázásra szolgáló igénybevétele, a zongorakivonat által sugallt textúrák semmibevétele jellemzi.

Erkel hangszerelése kétségkívül nívósabb, mint a hegedűsé – ez annál is figyelemre méltóbb, mivel vele ellentétben a karnagy nem rendelkezett számottevő tapasztalattal a nagyzenekari instrumentáció terén.[71] Noha a vonósok dominanciája általánosságban Erkel szakaszaira is jellemző, a munkájában tükröződő igényesség a teljesít-

70 Az opera autográf partitúrája e tanulmány írásakor nem volt hozzáférhető. Az összehasonlításhoz ezért két másik korabeli partitúrát vettem alapul: az 1838-as nápolyi bemutatóhoz kapcsolódó kottát (lelőhely: Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, jelzet: Rari 29.6.14–15.), valamint egy bécsi forrást (lelőhely: Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung, jelzet: OA 3/1/1–3).

71 Korábbi színpadi zenéje, egyéb kisebb zenekarkíséretes darabjai önmagukban nem készíthették fel a végigkomponált nagyopera jelentékeny kidolgozására. Ld. Kassai István: „Erkel Ferenc hangszeres →

ményét Kirchlehneré fölé emeli. A differenciálás igénye a repetitív formák variációjában világlik ki leginkább. Manfredo első felvonásbeli áriáját a melodikus szakasz első megszólaltatása során a vonósok mellett csak klarinét kíséri, az anyag ismétlésekor fuvola is csatlakozik hozzájuk (az eredetiben a két strófa hangszerelése megegyezik). Elaisa románcának bevezetőjét ugyan sokkal egyszerűbb letéttel (brácsa-, cselló-, és nagybőgőkíséret, valamint basszetkürtszóló) látta el, mint Mercadante (csellószóló mellett vonósok, hárfa, kürt és fagott), érezte, hogy a vokális megszólalás némi differenciálást igényel: a továbbiakban a teljes vonóskarra bízta a kíséretet.[72]

Noha Erkel alapvetően hűségesen követte a zongorakivonatot, igyekezett a zongoraidióma mögé tekinteni. Ez a törekvés esetenként a zenei anyag túlértelmezéséhez vezetett, mint az a második felvonás kvintettjében történt (No. 13, *Scena e Quintetto/Allegro moderato*). Az eredetileg hegedűkön megszólaló indulatos, cirkuláló motívumot Erkel a zongorakivonat alapján a redukció eredményének tekintette, és széthangszerelte azt tutti akkordokra, valamint fúvós trillákra. A szándék becsülendő, az eredmény kevésbé. Erkel verziójában a szakasz elveszítette plasztikusságát és elemi erejét.

Mind eredeti, mind pesti formájában az opera igényt tart *banda,* azaz színpadi fúvósegyüttes közreműködésére – esetenként eltérő helyeken. Az eredeti formában a néhány ütemnyi függönyzenét követő 16 ütem kizárólag a banda játszanivalója. Erkel ezt a teljes zenekarra hangszerelte meg. A második felvonás fináléjában, a lázadó sereg támadásakor katonák tűnnek fel a színen militáns zenei kísérettel. Ezen a ponton mindkét verzió igénybe veszi a színpadi együttest, bár Erkel megvalósítása a zenei dramaturgia kárára válik. Míg Mercadante a színfalak mögül felharsanó csatakiáltások kíséretét kizárólag a fúvósegyüttesre bízza, addig Erkel a szimfonikus zenekarral együtt használja azt – utóbbi esetben a „beszűrődő hang" színpadi effektusa nem érvényesül.

Az első felvonásban egy említésre méltó jelenségre lehetünk figyelmesek. Az Elaisát ünneplő kórus (első felvonás, első jelenet) kíséretét eredetileg egy ponton a tutti zenekartól a banda veszi át. A rendelkezésre álló partitúrákból nem derül ki, hogy Mercadante tervezett-e hangszerelési vagy dinamikai változást a fúvós szakaszon belül.[73] A zongorakivonat készítője mindenesetre crescendóként értelmezte az epizódot és fokozatos erősödésként dolgozta ki azt. Erkel természetesen a kivo-

művei". In: *Erkel Ferencről és koráról*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 1995 (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 55–75., ide: 56–57.; Legány: i. m., 5–7., 18–22.

72 Erkel partitúrájában a szólóhangszer nevét utólag angolkürtre módosították. Ez a változtatás a szólamkották tanúsága szerint a darab 1863-as felújításához köthető. A pesti hangszerelők esetleges szándékuk ellenére sem használhattak hárfát, hiszen állandó játékost csupán 1846-tól foglalkoztatott az intézmény. Ld. Tallián Tibor: „A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében". In: *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 2001 (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 26–40., ide: 30.

73 A 19. századi itáliai operapartitúrákban rendszerint csak *guida*ként, zongoraszólam-szerűen egyszerűsítve, két sorban jegyezték le a *banda*szólamot. Ld. Jürgen Maehder: „'Banda sul palco'. Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?". In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz*. Hrsg. Dietrich Berke, Dorothee Hanemann. Kassel: Bärenreiter, 1987, 293.

nat által sugalltakat rekonstruálta: a banda használata helyett szimfonikus Rossini-crescendóvá alakította az epizódot. Ez a különbség akkor válik igazán érdekessé, ha figyelembe vesszük Mercadante megnyilatkozását operai reformtörekvéseiről:

> Folytattam a *Giuramentó*val megkezdett forradalmat: változatos formák; a triviális cabaletták elhagyása; a crescendo száműzése; korlátozott *tessitura*; kevesebb ismétlés; újítások a *cadenzá*knál; a dráma középpontba helyezése; a zenekar gazdagítása oly módon, hogy az ne fedje el az éneket; megszabadulás a *concertató*k terjedelmes szólóitól, melyek tétlenségre kényszerítik a többi szereplőt, és a cselekmény kárára válnak; kevés nagydob és nagyon kevés *banda*.[74]

Crescendón Mercadante minden bizonnyal az ekkorra már klisévé vált Rossini-crescendót értette, mely technikát igyekezett elkerülni reformoperáiban.[75] Ha Mercadante valóban nem tervezett crescendót az említett szakaszban, akkor mindebből az következik, hogy Erkel – bár nem tudatosan – semmissé tette a zeneszerző újítását azzal, hogy az említett helyre klasszikusan felépített (repetitív anyag folyamatosan gazdagodó hangszereléssel, dinamikai fokozással, a regiszter emelkedésével) Rossini-crescendót helyezett el.

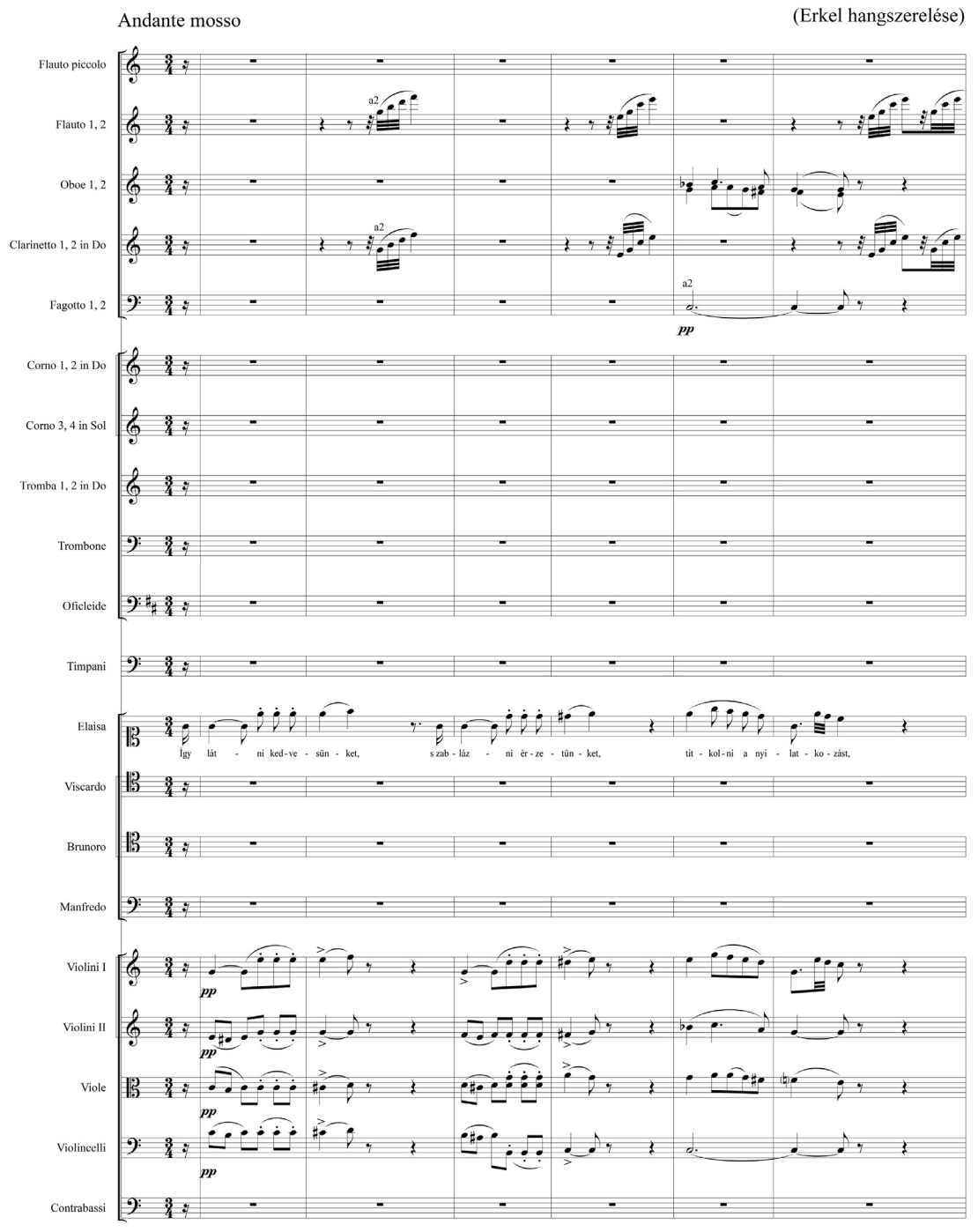
Erkel hangszerelésének illusztrálására az első felvonás kvartettjének (No. 4, *Quartetto nell'Introduzione*) kezdetét mutatom be *(1. kotta a 184–189. oldalon)*. Mercadante hangszerelésében a vonósokon kezdődő recitativo során Elaisa (és őt követően a többi énekes) megszólalását önálló fúvós akkordok kísérik. Ez az apró részlet érzékenyen járul hozzá, hogy a régóta várt hölgy feltűnésének pillanata méltó súlyt kapjon. Szerelme kényszerű elfojtását panaszolja el Elaisa az ezután következő négyes során, melyet a zeneszerző a teljes énekegyüttes belépéséig csak fúvós kísérettel látott el. Ez amellett, hogy elmossa e két szakasz közötti határvonalat, továbbra is megőrzi Elaisa légies atmoszféráját. Erkel recitatívója az utolsó ütemekig csupán vonósokat alkalmaz, így nála ez az effektus nem valósul meg. Az együttest ismét csak vonósokkal indítja, de a textúrába hamarosan belekeveri a fúvósok hangszíneit is. A fuvola és klarinét idiomatikus hármashangzat-felbontásait követően az 5. ütemben szerepet ad az oboáknak. Az új zenei anyag kezdetekor (9. ütem) elhagyja a vonósok támaszát, és egy tisztán fúvós epizóddal zárja a strófát. Bár Erkel partitúrájában nem emeli ki a hangszereléssel Elaisa feltűnését, instrumentációja távolról sem nevezhető laposnak, átsüt rajta a differenciálás igénye.

Recepció

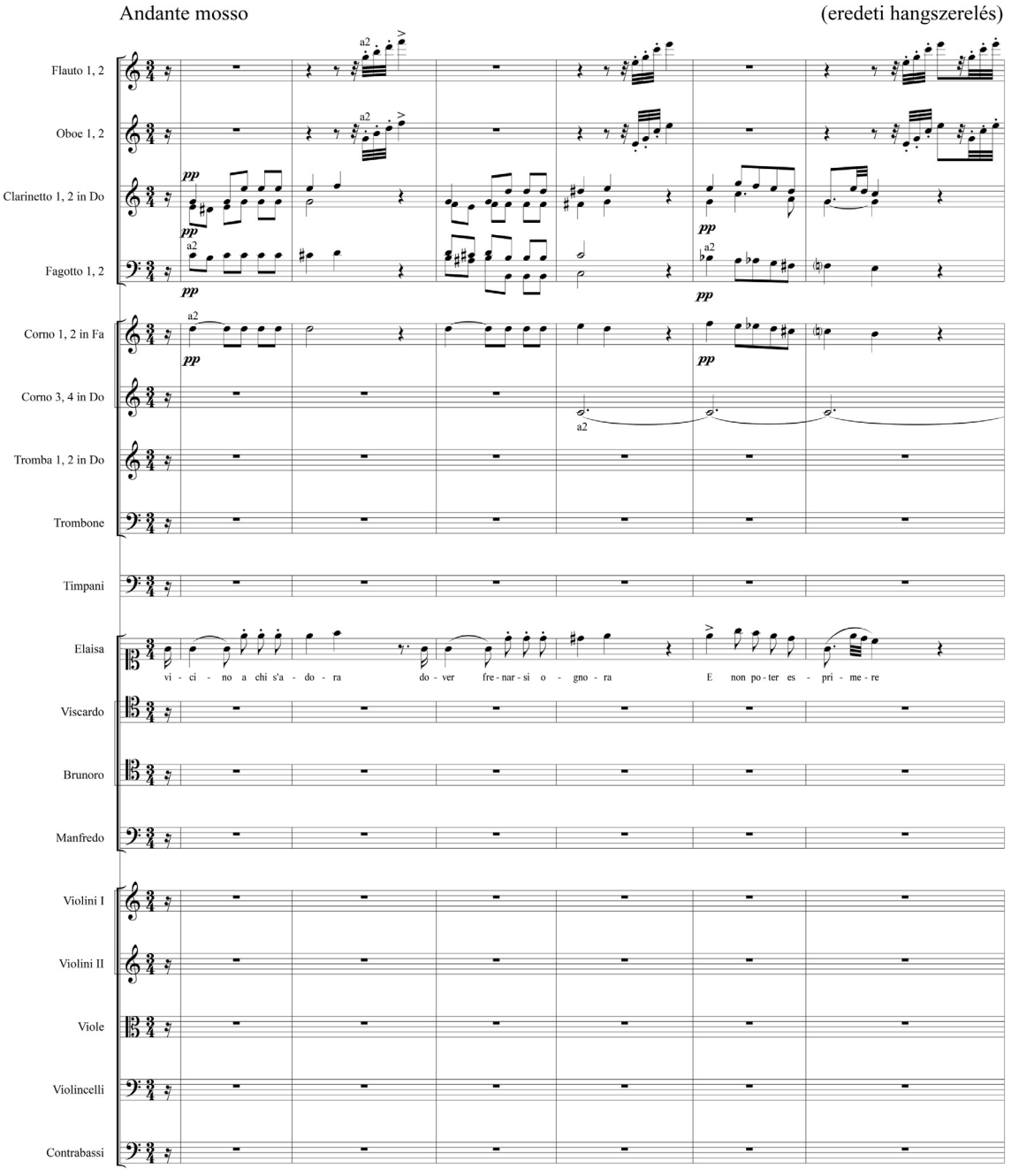
A beszámolókból ítélve kizártnak tűnik, hogy a bemutató közönsége tisztában lett volna a színpadra állítás fentebb részletezett körülményeivel. Ha a kritikák meg is

74 „Ho continuata la rivoluzione cominciata col Giuramento: variete le forme, bando alle cabalette triviali, esilio al crescendo, tessitura corta, meno repliche, qualche novità nelle cadenze, curata la parte drammatica, l'orchestra ricca senza coprire il canto, tolti i lunghi a soli nei pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell'azione, poca gran cassa e pochissima banda." Levél Francesco Florimóhoz. Idézi: Jackson: i. m., 271.

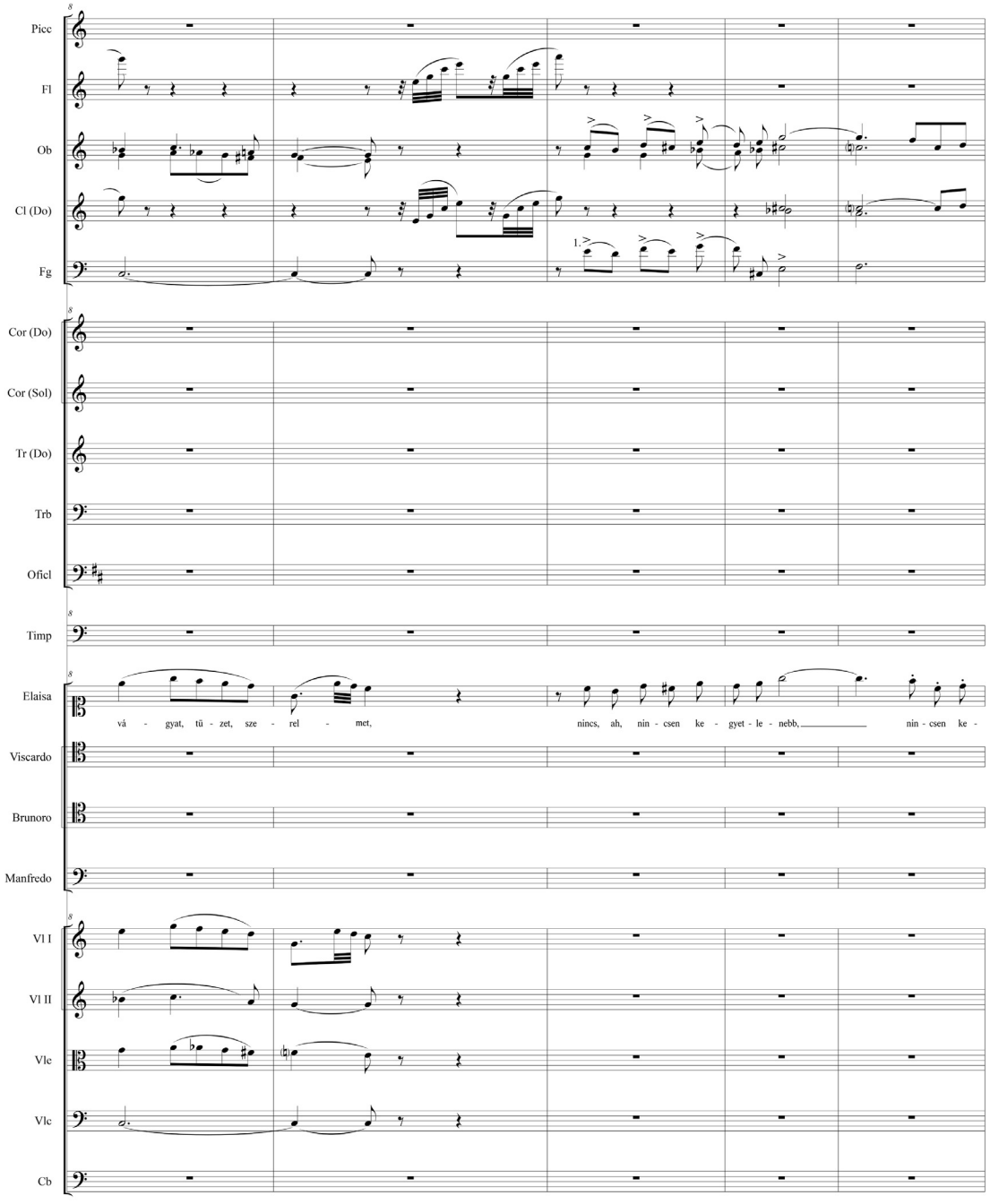
75 Uott, 273.



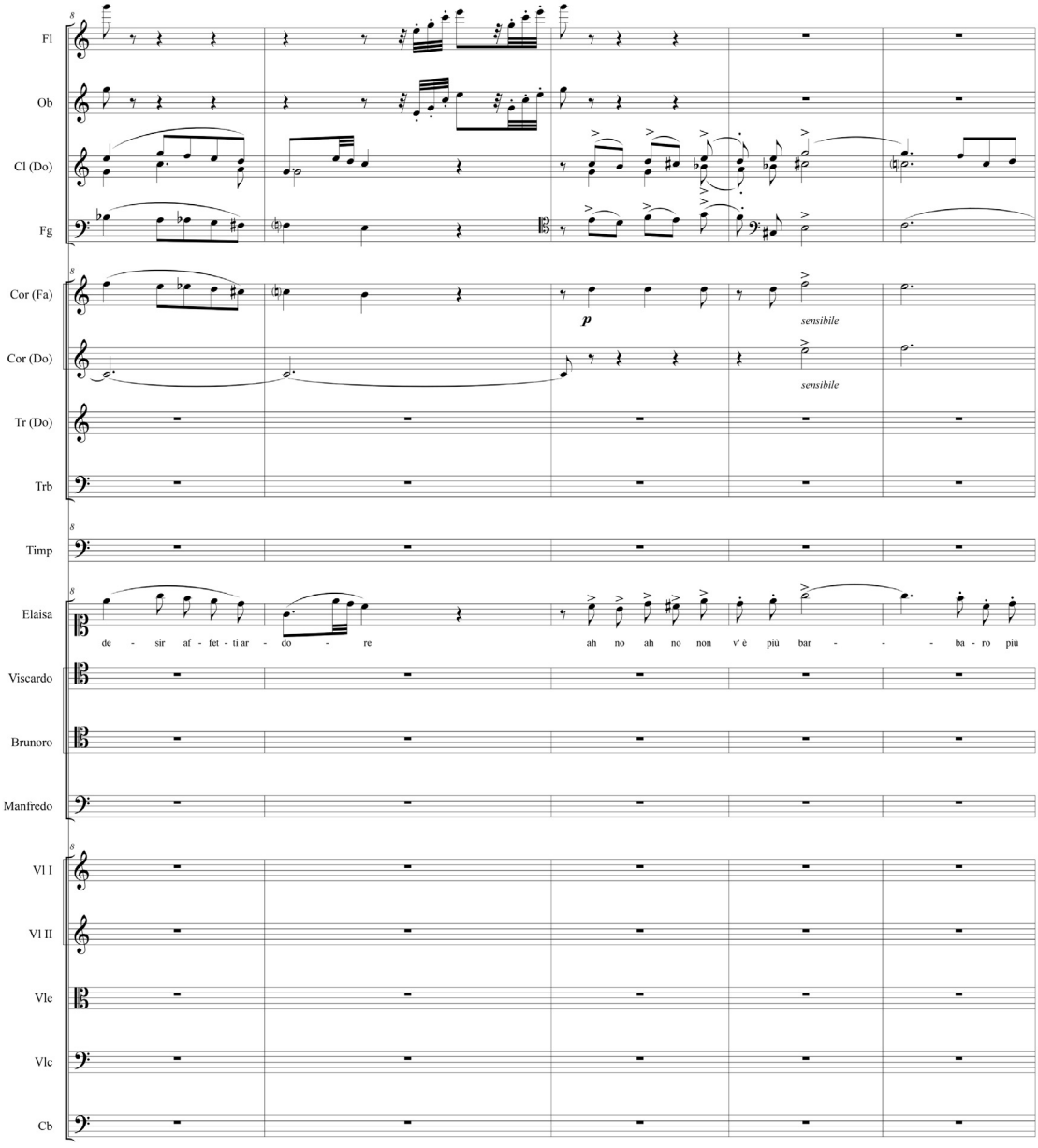
1. kotta. Eskü, a *No. 4 kezdetének Erkel- és Mercadante-féle hangszerelése*


Andante mosso
(eredeti hangszerelés)
Flauto 1, 2
Oboe 1, 2
Clarinetto 1, 2 in Do
Fagotto 1, 2
Corno 1, 2 in Fa
Corno 3, 4 in Do
Tromba 1, 2 in Do
Trombone
Timpani
Elaisa
Viscardo
Brunoro
Manfredo
Violini I
Violini II
Viole
Violincelli
Contrabassi
pp
a2
vi - ci - no a chi s'a - do - ra
do - ver fre - nar - si o - gno - ra
E non po - ter es - pri - me - re

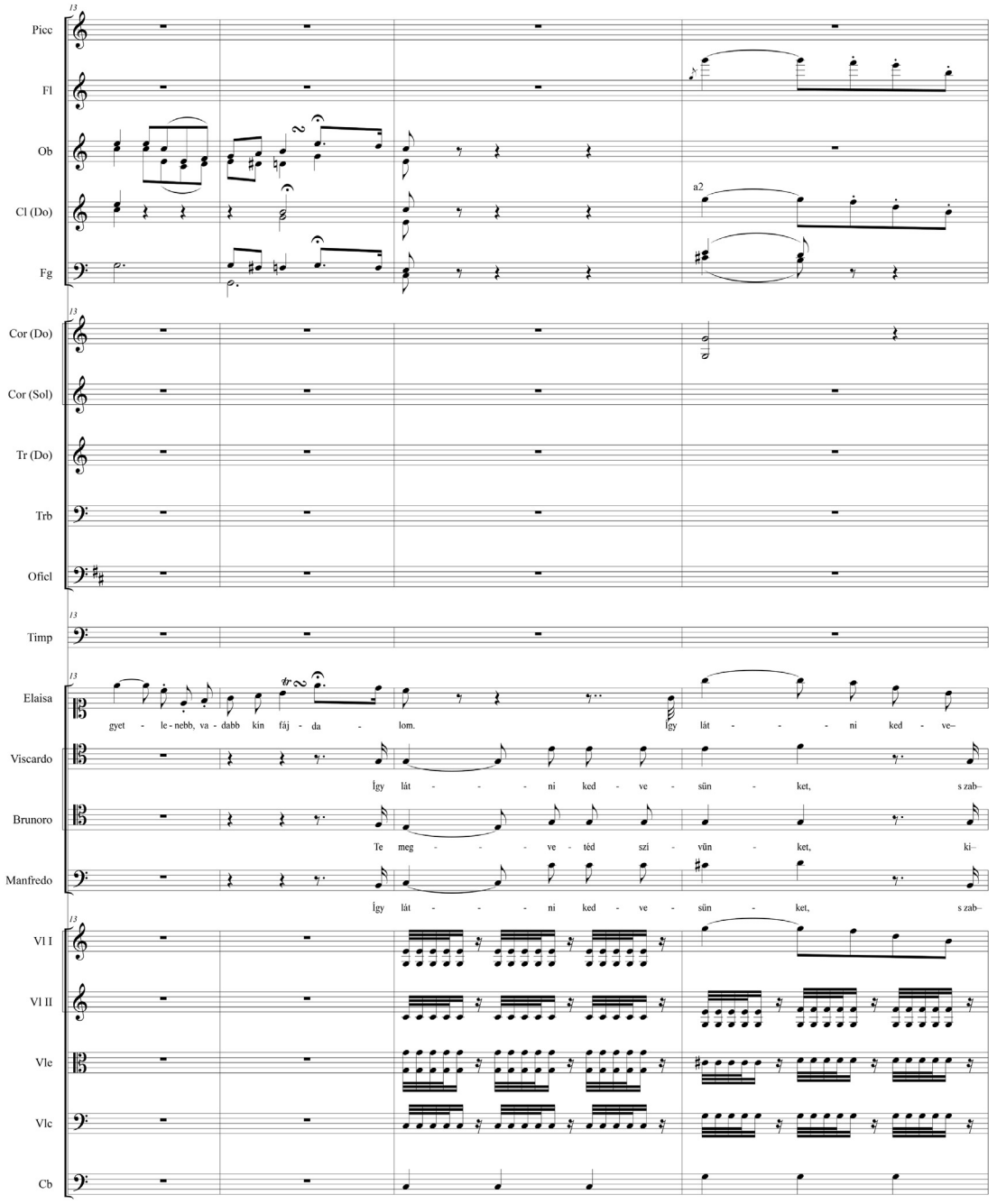
(Erkel hangszerelése)



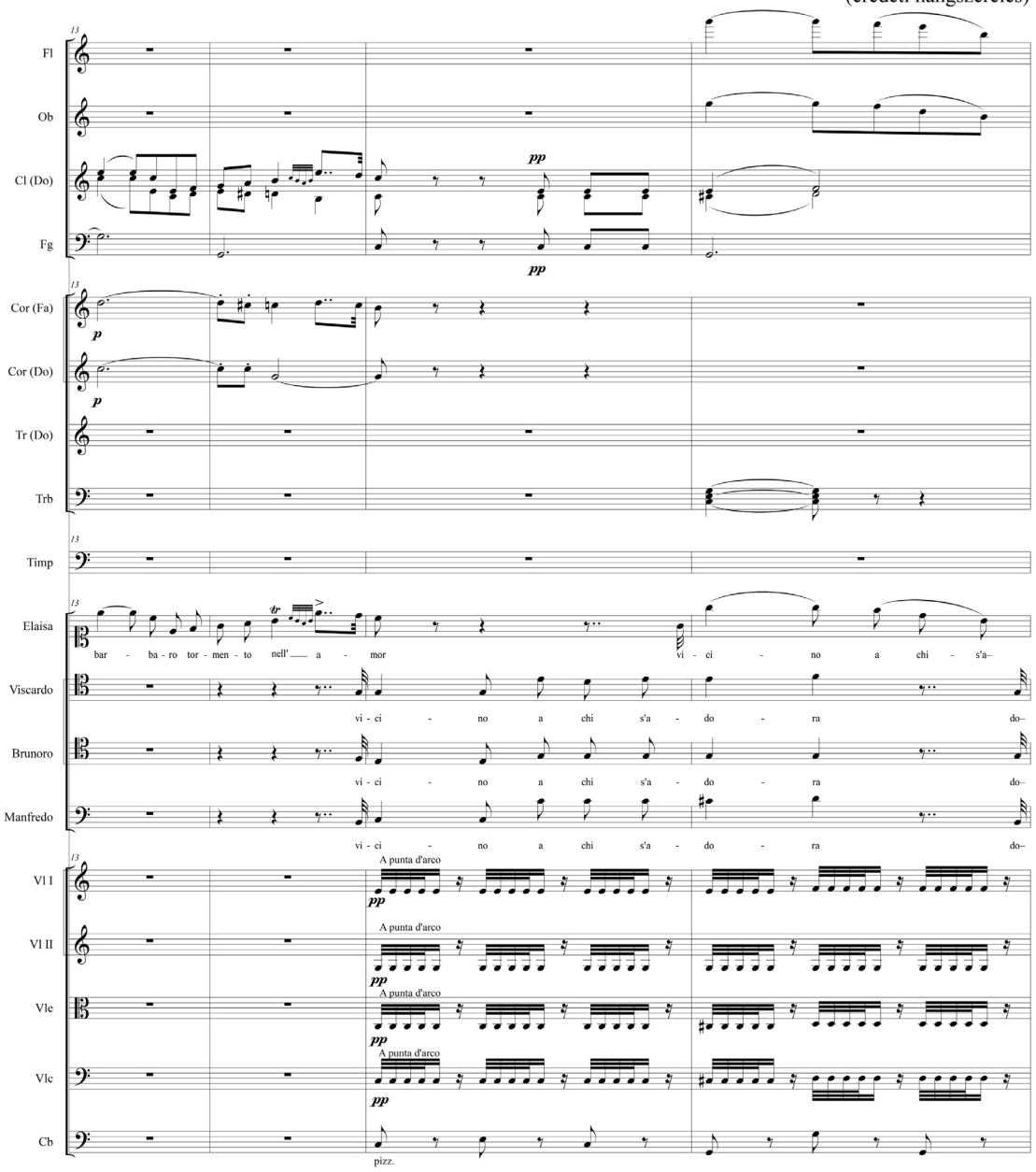
(eredeti hangszerelés)



(Erkel hangszerelése)



(eredeti hangszerelés)



említik a hangszerelést, akkor a darab szerves részeként tárgyalják; egyébként szinte csak pozitív visszajelzéseket kap. A *Honművész* így jellemzi:

> A hangszeresítés meglepő, s a muzsika néhol (a színpadon is hangzó 2-dik hangászkar mellett), oly erős, hogy ötször annyi éneklő személyzetet is megbírna, mint a mennyi most volt.[76]

A *Der Spiegel* véleménye: „Eredetiség, kellemesség, élénk témák és hatásgazdag hangszerelés a fő érdemei ennek a jól sikerült operának."[77] Az *Athenaeum* sem hagyta említés nélkül az „instrumentális rész gazdagságát".[78] A darabot kizárólag a *Pesther Tageblatt* kritikusa fogadta hűvösen. A körülmények ismeretében mosolyra fakasztó, hogy az opera legkevésbé kifogásolható aspektusát éppen a hangszerelésben látta:

> A recitativók színtelenek és bágyadtak […] A hangszerelés – az egészben a legjobb – nem elég magvas, és gyakran – mint a postakürt által kísért hősi ária – ügyetlenül van megoldva.[79]

Legányÿ Dezső hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Honderü* 1845-ös Erkel-életrajza regisztrálta először a házi hangszerelés tényét:

> Első színpadi próbája pedig, az Eskü című dalműnek zongorakivonatból egész zenekarrai remek hangszerezése – instrumentációja volt. Az Eskü most is ez instrumentáció szerint adatik színházunkban. Zeneértők tudni fogják, miképp ez nem könnyű feladat.[80]

Kifogás először e lap hasábjain merült fel 1847-ben:

> Aztán még mindig a zongorakivonat után készített hangszerzés szerint adatik e gyönyörű mű, minek természetes következése, hogy az operát nem halljuk úgy, mint Mercadante írta, hanem úgy, mint számos év előtt Erkel úr instrumentírozni képes volt. Vajon nem érdemlené meg ez opera, hogy partitúrája meghozassék?[81]

A kérés süket fülekre talált, hisz még a darab utolsó, 1863-as felújításakor is ezt a kérést visszhangozta a *Zenészeti Lapok*:

> A nemzeti színházban a többek közt Mercadente [sic] „Eskü" című dalművére is készülnek. Ha jól emlékezünk e dalmű sok évvel ezelőtt már a repertoir-on állott s akkoron nem eredeti, de egyik zenekari tag hangszerelése szerint adatott elő a zongorakivonat után. – Mint halljuk, isméti színrehozatala is ugyan ily módon fog történni. Nem helyeselhető – ha igaz – az ily sem eléggé nem motiválható, sem az intézethez nem méltó eljá-

76 *Honművész* VII/5. (1839. január 17.), 37.

77 „Originalität, Annehmlichkeit, kräftige Motive und eine wirkungsvolle Instrumentirung sind die Hauptvorzüge dieses gelungenen Tonwerkes." *Der Spiegel* XII/8. (1839. január 26.), 61.

78 *Athenaeum* III/1/9. (1839. január 31.), 144.

79 „Die Recitativos sind farblos und matt […] Die Instrumentirung, im Ganzen das Beste, hat wenig Kernhaftigkeit, und ist oft, wie die Begleitung der heroischen Arie mit Posthorn, seltsam ausgeführt." *Pesther Tageblatt* I/13. (1839. január 15.), 120.

80 *Honderü* III/18. (1845. március 4.), 179.; Ld. Legányÿ: i. m., 23.

81 *Honderü* V/17. (1847. április 27.), 340.

rás. […] Ha már más valami érdekesebb dalműi újdonság helyett jónak látják ezt felmelegíteni, hozassák meg az eredeti vezérkönyvet s adják elő Mercadente [sic] nem pedig más zenéjét az övé helyett. Nem sokba kerül a vezérkönyv megszerzése.[82]

A tónus nem változott: a nemzeti intézmény méltóságán aluli a kalózverzió további életben tartása. A források tanúsága szerint a vezetőség végül beadta a derekát, és megrendelte a szólamanyagot.

Előadástörténet

Az opera előadástörténetének részletekbe menő elemzéséről terjedelmi okokból le kell mondanunk. Ebből következően csupán általános tendenciák, valamint néhány figyelmet érdemlő részlet bemutatására szorítkozom.

Ha rátekintünk a függelék előadásokra vonatkozó táblázatára, akkor feltűnővé válik, hogy nagy előszeretettel tűzték műsorra az operát részletekben – különösen az első felvonást részesítették előnyben. Ennek oka részben a nyitó felvonás karakterében keresendő: kifejezetten statikus, számottevő cselekmény nem is megy benne végbe. Következésképp a felvonás önmagában zárt, mondhatni semleges egységet alkot, mely ideálissá tette arra, hogy operai egyvelegek és hangversenyek részét képezze.

1844 szeptemberében az ős-Elaisa, Sofia Dall-Occa Schoberlechner látogatott Pestre, hogy tanítványával, La Roche Amaliával az *Eskü* produkciójában vegyen részt. Ehhez a két előadáshoz kötődik a korai súgókönyv egy figyelemre méltó kiegészítése. Vendégművészek esetében a vezetőség rendszerint szemet hunyt az olasz nyelv használata fölött. Így történt ez Schoberlechner korábbi fellépésein csakúgy, mint 1844-ben.[83] A ZBK 174/h-4 jelzetű súgókönyvben amellett, hogy az alaprétegre ceruzával bejegyezték a vendégek olasz szövegét, bizonyos részleteket teljesen újraírtak. Ez a beillesztés *(3. fakszimile a 192. oldalon)* ritka dokumentumát nyújtja az ilyenkor szokásos eljárásnak: az olaszul éneklő vendégekkel magyarul társalogtak a hazai erők.[84]

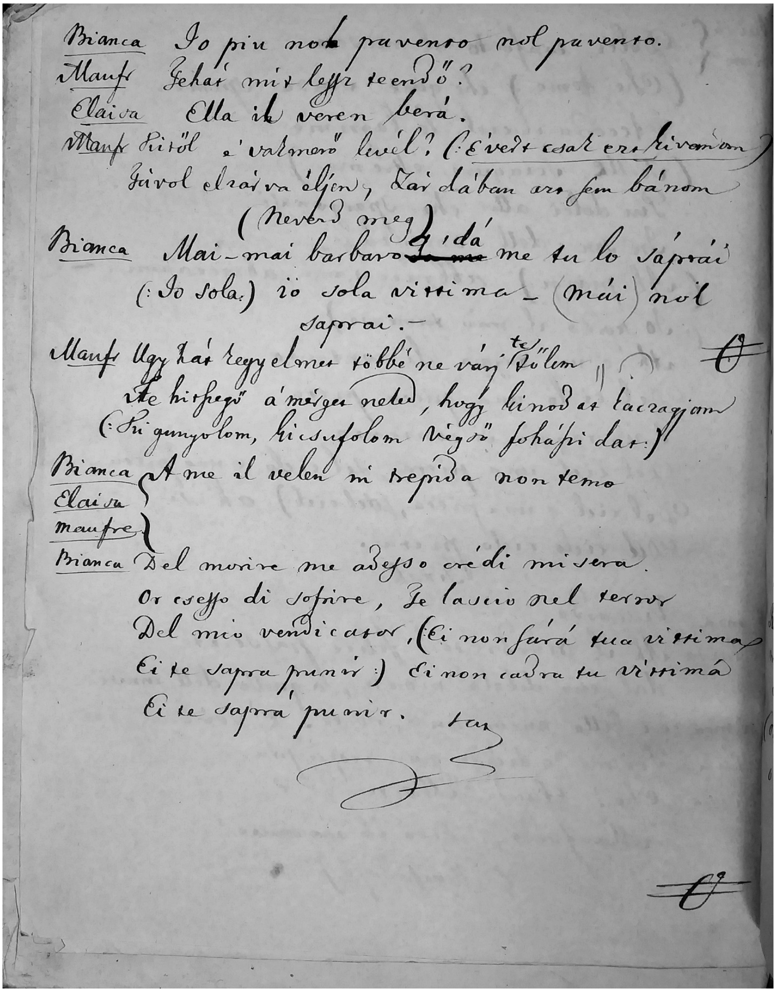
A *Zenészeti Lapok* fentebb idézett cikkén kívül a szólamanyag is arról tanúskodik, hogy csupán a darab utolsó hazai felújítása alkalmával, 1863-ban szerezték be az opera eredeti/nemzetközi verzióját.[85] Ha azt gondolnánk, hogy ezzel végre úgy szólalt meg az opera, ahogyan azt Mercadante megírta, csalódnunk kell. A banda

82 *Zenészeti Lapok* III/42. (1863. július 16.), 338.

83 A korábbi előadásokról lásd *Regélő* I/71. (1842. szeptember 4.), 715.

84 Ennek illúzióromboló hatását csupán a *Der Spiegel* német kritikusa kifogásolta: „Sehr störend auf die Imagination des Zuhörers wirkt bei diesen Opern, wenn die Liebhaberin mit italienischer Glut und Sprache von ihrer Liebe spricht, und der kalte Liebhaber ihr ungarisch antwortet!" (Ezen operák esetében nagyon zavaróan hat a hallgató képzeletére, amikor a szerelmes hölgy olasz tűzzel, olasz nyelven szerelméről beszél, rideg kedvese pedig magyarul válaszol.) *Der Spiegel* XVII/74. (1844. szeptember 14.), 590.

85 A nevek, amelyeket a szólamkottákba ceruzával bejegyeztek, egytől egyig olyan előadókhoz tartoznak, akik az intézmény 1863-as személyzetének voltak a tagjai.


Bianca Io più non pavento non pavento.
Manfr. Tehát mit lessz teendő?
Elaisa Ella il veren berà.
Manfr Kitől e' valamerő levél? (: Évedt csak ezt kívánom)
Távol el árva éljen, Zár dában azt sem bánom
(Nevend meg)
Bianca Mai-mai barbaro [illegible] me tu lo saprai
(: Io sola:) io sola vittima – (mai) nol saprai. –
Manfr Úgy hát rettegj többé ne várj tőlem
Te hitszegő a' mérget neked, hogy kinodat kacagjam
(: Ki gúnyolom, kicsúfolom végső sohajtodat:)
Bianca
Elaisa
Manfre
A me il velen mi trepida non temo
Bianca Del morire me adesso credi misera.
Or cesso di soffrire, Te lascio nel terror
Del mio vendicator, (: Ei non farà tua vittima
Ei te saprà punir:) Ei non cadrà tu vittima
Ei te saprà punir.

3. fakszimile. Utólagos beillesztés az Eskü *súgókönyvében (ZBK 174/h-4)*

számottevő jelenléte az első és a második felvonásban úgy látszik, kellemetlenül érintette a produkció zenei referensét. Ahelyett, hogy katonazenekar felkérésével teljesítették volna az előírást, egyszerűen csak visszatértek Erkel hangszereléséhez ezeken a pontokon. A szólamkották a No. 1, 3, valamint a No. 13, 14 helyén vagy a jól bevált *alte Stimme* használatára utasítják a játékost, vagy kiegészítéseket tartalmaznak, melyekben szintén az Erkel hangszerelésének megfelelő anyagok találhatók. Az ismételt átdolgozás nem állt meg a bandaanyag újbóli széthangszerelésénél. Elaisa románcának bevezetőjében a hárfakíséretet brácsákkal erősítették meg, a csellószólót angolkürtre helyezték át, továbbá húzásokra is sor került. Egy esetben viszont éppenhogy restaurálták: Elaisa első felvonásbeli románca az importált kották alaprétegében, az eredeti verzióval ellentétben csak egy strófával szerepelt – Pesten ezt a hiányt ismétlőjel beillesztésével orvosolták.

A *Zenészeti Lapok* kritikusa nem kérte számon a lap korábbi követelését, láthatólag nem is viselte szívén a darab ügyét:

> Mi ok indította Erkel karnagy urat […] hogy e rég elévült, semmi különös vonzerővel nem bíró olasz sablon opera színrehozatalát tanácsolja az igazgatóságnak: valóban nem értjük. Sem a mű különös belbecse – mint olasz operáé –, sem a közönség kiváló érdekeltsége nem indokolhatja ez idő s erővesztegető eljárást. […] Jó lesz ez operára ismét elmondani a „requiescat in pace"-t.[86]

Barátságosabb hangot ütött meg a *Vasárnapi Ujság* cikkírója:

> Ezen olasz drámai operát Schodelné ideje óta nem volt alkalmunk hallani s azért csak dicséretére válik az igazgatónak, ha Stéger vendégszereplése alkalmával ily dalműveket is előadat, melyekre a közönség most is szívesen emlékezik vissza.[87]

A nemzeti színpadon utoljára énekes növendékek tolmácsolásában hangoztak el az opera részletei.[88] A következő évtizedek folyamán már csak ének- és leányiskolák tananyagaként tűnt fel.[89]

Fentebb láthattuk, hogy a szárnyát bontogató intézménynek milyen kihívásoknak kellett megfelelnie a repertoárépítés terén. Bár az újrahangszerelés gyakorlata még a korábbi, bizonytalan egzisztenciájú társulatokat jellemezte, esetenként az újonnan létesített színház is rákényszerült az igénybevételére. Az intézmény sajátos hozzáállása a műalak kérdéséhez rávilágít arra, hogy a kor előadói gyakorlatában a szerzői autoritást háttérbe szorította egy lényegesebb tényező: a produkció megteremtésének pragmatikus szükségessége.

86 *Zenészeti Lapok* III/45. (1863. augusztus 6.), 362.
87 *Vasárnapi Ujsag* X/32. (1863. augusztus 9.), 288.
88 *Sürgöny* VI/64. (1866. március 20.); *Fővárosi Lapok* XVIII/148. (1881. július 2.), 864.
89 *A Hon* XVII/36. (1879. február 10.), [o. n.]; *Fővárosi Lapok* XVII/86. (1880. április 15.), 427.; *Fővárosi Lapok* XVII/131. (1880. június 10.), 662.; *Az Eperjesi Kir. Kath. Főgymnasium 1885/86-ik tanévi értesítője*. Eperjes: Kósch Árpád Könyvnyomdája, 1886, 60.; *Pécsi Napló* XXII/47. (1913. február 26.), 3.

Függelék 1. Az *Eskü*höz kapcsolódó hazai primer források

Források	A Pesti Magyar Színház bemutatójára készült (1838–1839)	Az 1863-as felújításhoz készült	Megjegyzés	Lelőhely
Partitúra	ZBK 174/a (1838)		Erkel és Kirchlehner autográf partitúrája a Pesti Magyar Színház bemutatójára zongorakivonat alapján készült hangszereléssel. A kézírások megoszlása: Erkel: 1–2. felv. No. 1–6, 13–14 (folio 1a–50b, 92a–119b); Kirchlehner: 1–2. felv. No. 7–12, 3–4. felv. No. 1–7 (folio 51a–91b, 120a–193b)	OSZK Zeneműtár
Zenekari szólamok	ZBK 174/c: vl. I (2 db), vl. II (2 db), vla (2 db), vlc., cb., fl. I, fl. II, picc., ob. I, ob. II, cl. I, cl. II, fg. I, fg. II, cor. I, cor. II, cor. III, cor. IV, tr. I, tr. II, trb. alto, trb. tenore, trb. basso, bombardon, gr. cassa, triang., timp.	ZBK 174/c: vl. I (3 db), vl. II (3 db), vla (2 db), vlc. (2 db), cb. (2 db), fl. I, fl. II, picc., ob. I, ob. II, cl. I, cl. II, fg. I, fg. II, cor. I, cor. II, cor. III, cor. IV, arpa, tr. I, tr. II, trb. I, trb. II, trb. III, serpan, gr. cassa, timp.		
	vl I, vlc		a köztes időszakban készült zenekari duplumok	
Karszólamok	ZBK 174/f: sop. I, sop. II (3 db), ten. I (2 db), ten. II (2 db), basso (3 db)	ZBK 174/f: sop. I (4 db), sop. II (5 db), ten. I, ten. II, basso (5 db)		
	sop. I		a köztes időszakban készült kotta	
Szerepszólamok		ZBK 174/g: Brunoro, Viscardo, Manfredo		
	ZBK 174/g: Brunoro, Viscardo		a köztes időszakban készült kották	

Szövegkönyvek	ZBK 174/h-3		a fordító által benyújtott példány másolata (3 felvonás)	OSZK Zeneműtár
	ZBK 174/h-5		korai ügyelőpéldány (3 felvonás)	
	ZBK 174/h-4		korai súgókönyv, a ZBK 174/h-3 alapján készült (4 felvonás)	
	ZBK 174/h-1		talán kései súgókönyv, a ZBK 174/h-4 alapján készült (4 felvonás)	
	ZBK 174/h-2		talán kései súgókönyv, az 1863-as szerepszólamok szövegforrása, feltehetően a ZBK 174/h-3 alapján készült (3 felvonás)	
Zongorakivonatok (az 1837–1838-as Ricordi-kiadás utánnyomásai; az *A-B-C-D* betűjelek a nyomtatási kronológiát jelölik)	ZBK 174/b-3		a pesti hangszerelés alapjául szolgáló kotta; *A*	
	M 1236		*A*	LFZE kutatókönyvtár
	M 1585		feltehetően a Nemzeti Színház egyik Manfredót alakító énekeséhez köthető kotta; *A*	
	M 1190		a Pesti Városi (német) Színházhoz köthető kotta; *B*	
	ZBK 174/b-2		Stéger Ferenchez köthető kotta; *C*	OSZK Zeneműtár
	ZBK 174/b-1		talán az 1852-es vagy 1863-as előadásokhoz kapcsolható kotta; *D*	
Levéltári források	Próbanapló / foglalkozási könyv / 1851– (NSZ 719)		az opera 1852-es felújításának próbanaplója	OSZK Színháztörténeti Tár
	A színház díszlet- és kelléktára 48. (Fond 4/63)		adatok a produkció díszletéről	
	színlapok		teljes egészében fennmaradtak	
	Jelmezleírások és leltáraik 1838–1840 (NSZ kötetes iratok 785)		a bemutatóhoz készített jelmezterv	
	Jelmezleírások és leltáraik 1849–1855 (NSZ kötetes iratok 788)		az 1852-es felújítás jelmezterve	
	NSZ kötetes iratok: 370, 586, 587, 589, 590, 590/A, 591, 592, 593, 595, 601, 602, 621		az *Eskü* előadásainak napi költségei és bevételei	
	Stéger Ferenc naplója (Ms. mus. 268/1–3.)		adatok az *Eskü* előadásaihoz	OSZK Zeneműtár
	Színészeti választmány iratai 1837–1840 (PML Fond IV 7-a, b 1); Színészeti választmány iratai 1837–1842 (PML Fond IV 7-b 2, 3, 4)		vezetőségi jegyzőkönyvek, számlák, kimutatások	Pest Megyei Levéltár

2. Az *Eskü* előadásai a Pesti Magyar/Nemzeti Színházban (források: színlapok, OSZK Színháztörténeti Tár; sajtó)

1839. 01. 12.	a teljes opera	*1840. 05. 16. [?]*	*csak az első és a második felvonás (sajtóhíradás alapján)*	*1844. 09. 14.*	*csak az első és a negyedik felvonás*
1839. 01. 21	a teljes opera	*1840. 06. 19.*	*csak az első felvonás*	1845. 02. 22.	a teljes opera
1839. 01. 29	a teljes opera	1840. 08. 25.	a teljes opera	*1845. 05. 24.*	*csak az első és a második felvonás*
1839. 02. 14.	a teljes opera	*1842. 01. 08.*	*csak az első felvonás*	1846. 10. 07.	a teljes opera
1839. 03. 14.	a teljes opera	1842. 08. 19.	a teljes opera	*1846. 11. 06.*	*csak az első felvonás*
1839. 03. 20.	a teljes opera	1842. 08. 27.	a teljes opera	1847. 04. 22.	a teljes opera
1839. 05. 14.	*csak az első felvonás*	*1842. 08. 30.*	*csak a harmadik és a negyedik felvonás*	1848. 11. 09.	a teljes opera
1839. 06. 08.	a teljes opera	*1842. 09. 03.*	*csak az első és a negyedik felvonás*	1848. 11. 22.	a teljes opera
1839. 07. 10.	a teljes opera	1842. 10. 25.	a teljes opera	1849. 07. 14.	a teljes opera
1839. 09. 09.	*csak az első felvonás*	*1843. 02. 02.*	*csak az első felvonás*	*1850. 08. 15.*	*csak az első felvonás*
1839. 09. 18.	*csak a harmadik és a negyedik felvonás*	*1843. 04. 10.*	*csak az első felvonás*	1852. 05. 12.	a teljes opera
1839. 11. 09.	a teljes opera	1843. 08. 31.	a teljes opera	1852. 08. 26.	a teljes opera
1839. 12. 21.	*csak az első felvonás (sajtó alapján)*	1843. 09. 22.	a teljes opera	1863. 07. 31.	a teljes opera
1840. 03. 14.	a teljes opera	1843. 11. 06.	a teljes opera	1863. 08. 17.	a teljes opera
1840. 03. 25.	*csak az első felvonás*	1844. 09. 11.	a teljes opera		

ABSTRACT

Martin Elek

FERENC ERKEL'S FIRST OPERATIC ORCHESTRATION

Mercadante's Il Giuramento *at the National Theatre*

The seminal year 1837 marks a milestone in Hungarian theatre and opera history: the opening of the *Hungarian Theatre of Pest* (later *National Theatre)* ushered in a new epoch of artistic professionalism. The theatre's establishment ultimately engendered substantial improvements in performance standards and the art forms' domestic prestige. Nevertheless, the forerunning seasons were beset with difficulties. Issues such as recruitment, financial resources and repertoire development all posed challenges to the budding organisation. Attempting to navigate such obstacles meant adhering to the haphazard *modus operandi* of travelling troupes. A cavalier attitude consequently characterised the institution's early activities regarding the authenticity of performance materials. Although small-scale instrumental reworking was a frequent phenomenon in the theatre's early years, we have knowledge of but one complete re-orchestration. Remarkably, that event coincided with the young Ferenc Erkel's first venture into large-scale orchestral instrumentation. In 1839, the theatre staged Saverio Mercadante's *Il giuramento* in an orchestration by Erkel and the violinist Ferenc Kirchlehner, initiating a performance history of two and a half decades. This study explores the conception of this orchestration and its ensuing reception, drawing on hitherto unexamined archival documents and musical sources. Furthermore, it incorporates a musical analysis of Erkel's instrumentation.

Martin Elek read musicology at the Liszt Academy of music (Budapest), receiving highest honours in both his BA and MA diplomas. He joined the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences) in October of 2016, engaging in the diverse activities of the department in his capacity as a professional member of staff. He has recently embarked upon doctoral study at the University of Cambridge, pursuing his primary research interest which centres on performance practice in the 19th and 20th centuries. In particular, his research is concerned with orchestral and instrumental repertoires. He also regularly publishes operatic and concert reviews in the Hungarian musical press and writes programme notes for the Liszt Academy Concert Centre.

Liszt Ferenc

SARDANAPALO

első felvonás (töredék)

Megjelent az Új Liszt Összkiadásban
(IX. sorozat 2. kötet) · Z. 20017A

Közreadta David Trippett
A közreadó munkatársai Francesca Vella és David Rosen
A librettót rekonstruálta Marco Beghelli

Liszt Ferenc 1845-ben egy olasz opera megírását határozta el Lord Byron *Sardanapalus* című tragédiája (1821) alapján. Operájának Milánóban, Bécsben, Párizsban és Londonban tervezett bemutatót, de végül félbehagyta a munkát, és a kézirat csendben hevert 170 éven át.

Lényegében a teljes első felvonás zenéjét megírta egy 111 oldal terjedelmű ének-zongorafogalmazvány formájában, mely az N4-es számú vázlatfüzetében található. A szövegkönyv csak a vázlatfüzetben, az énekszólamok alá írva maradt fenn. A kéziratot sokáig töredékesnek és részben olvashatatlannak tartották, de a Cambridge Egyetemen tanító zenetörténész, David Trippett rekonstruálta a darabot, sőt meg is hangszerelte.

A *Sardanapalo* Liszt egyetlen érett kori operája. Zenéjét gazdagon melodikus stílus jellemzi, Bellinitől, Verditől, sőt helyenként Wagnertől kölcsönzött elemekkel, és Liszt szimfonikus költeményeinek előjelei is felcsillannak benne: az olaszos stílus és a század közepére jellemző innovatív harmóniavilág sajátos elegye, mindazonáltal jellegzetesen liszti.

A kritikai kiadás részletes tanulmányt tartalmaz az opera keletkezéséről angol, német és magyar nyelven. Tartalmazza továbbá az eredeti olaszlibrettót és annak angol, német és magyar fordítását, ezen felül fakszimileoldalakat Liszt kéziratából és részletes kritikai apparátust.

Keresse a zeneműboltokban és a **www.emb.hu** honlapon.

EMB

EDITIO MUSICA BUDAPEST
Editio Musica Budapest Zeneműkiadó Kft.

Kerékfy Márton

A BARTÓK-KÓRUSOK KRITIKAI KIADÁSÁNAK MARGÓJÁRA*

Új adatok a Székely népdalok *keletkezéstörténetéhez*

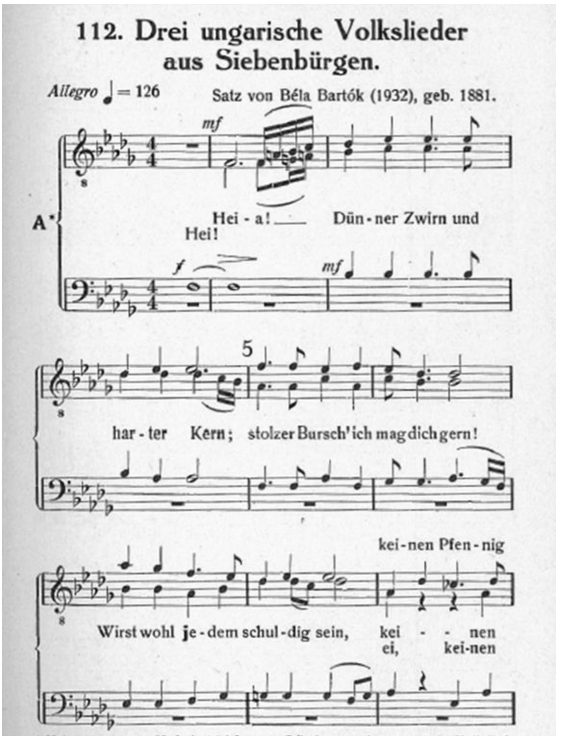
A *Székely népdalok* (BB 106, 1932) Bartók utolsó énekkari népdalfeldolgozás-ciklusa; mind terjedelmét, mind kompozíciós színvonalát tekintve egyik legjelentősebb kórusműve.[1] Mind ez idáig mégis alig tudtunk valamit keletkezésének, bemutatásának és publikálásának körülményeiről. Korábban úgy lehetett tudni, hogy Bartók volt tanítványa, Németh István László és annak pozsonyi kórusa, a Bartók Béla Dalegyesület számára írta a művet 1932 novemberében, s hogy a partitúrát – „Németh Istvánnak és a B. B. Dalegyesületnek" szóló saját kezű ajánlással 1933 márciusában küldette el nekik.[2] Somfai László azonban a kompozíciós források ismeretében megállapította, hogy a mű második része (a későbbi 3–6. tétel) előbb keletkezett, mint az első rész (a későbbi 1–2. tétel). Az 1932 novemberében papírra vetett autográf partitúra eredetileg csak a második részt tartalmazta, és csak német címet viselt: „3 lustige Lieder (Szekler-ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen)" (3 vidám dal [Erdélyi székely népdalok]).[3] Ez a rövidebb forma 1933-ban nyomtatásban is megjelent a Schweizerischer Arbeiter-Sängerverband (Svájci Munkásdalos Egylet) férfikari gyűjteményében, *Drei ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen*

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma által szervezett, „A 20. századi zenetörténeti források hitelessége" című konferencián 2019. május 29-én felolvasott előadás szerkesztett és átdolgozott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója, és e tanulmány megírásának idején az MTA Prémium Posztdoktori Ösztöndíjában részesült.

1 Időtartama 9 és fél–10 perc; csak a vegyeskari *Magyar népdalok* (BB 99, 1930; kb. 12 perc) és az *Elmúlt időkből* (BB 112, 1935; kb. 13 perc) múlja felül terjedelemben.

2 Bartók erről szóló, 1933. március 16-án Némethnek írt levelét Demény János közölte a dedikált partitúra első oldalának részletével együtt *(Bartók Béla levelei,* III., Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 280–281.): „Kedves Németh! Tegnapelőtt Rózsavölgyiék utján feladattam cimére az igért másolatot [Magyar népdalok], továbbá egy uj férfikar másolatát; utóbbit a B. B. egyesület karénekeseinek és Önnek szeretném ajánlani." Németh Toldy Kör nevű férfikara két évvel korábban vette fel – Bartók beleegyezésével – a zeneszerző nevét, ld. Németh Bartóknak, 1931. április 28. (Do*cumenta Bartókiana,* 3. Szerk. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai, 1968, 163.). Németh ebben a levelében arra is megkérte a zeneszerzőt, hogy komponáljon számukra egy „két verssoros jeligét". Bartók szövegmintákat kért, de nincs tudomásunk arról, hogy megírta volna a jeligét, ld. Bartók Némethnek, 1931. május 30. *(Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 412.).

3 Mivel a 3. és 5. tétel azonos népdalra épül, a „3 vidám dal" címadás pontos.



1. fakszimile. A „Három erdélyi magyar népdal" kezdete a Liederbuch *III. kötetében*

(Három erdélyi magyar népdal) címmel, német szöveggel (lásd az *1. fakszimilét*).[4] Ezek szerint a kompozíció hátterében egy svájci felkérés állhatott, erre vonatkozóan azonban semmilyen adat nem állt Somfai rendelkezésére.[5]

A Bartók kritikai összkiadás 9., a szerző összes kíséret nélküli és zongorakíséretes kórusművét tartalmazó kötetének kiadásra való előkészítése, a kompozíciós források és Bartók levelezésének újabb tüzetes vizsgálata során új összefüggések tárultak fel.[6] Ezek alapján immár megkísérelhetjük rekonstruálni a *Székely népdalok* megírásának indítékait és folyamatát, valamint kiadásának történetét. (Ugyan-

4 *Liederbuch für Männerchor,* III. Közr. Schweizerischer Arbeiter-Sängerverband. Bern: Unionsdruckerei, 1933, 379–396.

5 Ld. a kritikai összkiadás 9. kötetéhez készült, Somfai László által fogalmazott bevezető tanulmány 2005 tavaszán lezárt kéziratát a Bartók Archívumban.

6 *Bartók Béla: Kórusművek*. Közr. Szabó Miklós, Somfai László, Kerékfy Márton, Pintér Csilla Mária. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest, 2019. E kötet kéziratának első változata – Szabó Miklós és Somfai László közös munkája – 2005-re készült el. Ezt – a kritikai összkiadás első kötetének megjelenését követően – 2017–2018 folyamán Pintér Csilla Mária és e sorok írója jelentős mértékben átdolgozta és kiegészítette a sorozat addigra kikristályosodott közreadói és szerkesztési elveinek megfelelően. Munkánk során kiegészítő forráskutatásokat végeztünk, jelentősen revideáltuk és kibővítettük a bevezető tanulmányokat, valamint újraírtuk a kritikai megjegyzéseket.

akkor a mű ősbemutatójával és korai előadásaival kapcsolatban továbbra sem állnak rendelkezésünkre adatok.)[7]

A mű komponálásával kapcsolatba hozható legkorábbi dokumentum Bartók 1932. október 26-án kelt, az Universal Editionnak írt levelének utóirata: „Fr. Hug úrtól Bernből úgy értesültem, hogy Önök beleegyeztek abba, hogy én és Kodály kórusokat írjunk a számára."[8] (NB. Bartók exkluzív szerződésben állt a bécsi kiadóval, ezért annak engedélye nélkül nem adhatott művet más kiadónak.) Fritz Hug (1897–1973) a *Schweizerische Sängerzeitung* szerkesztőjeként 1932 júliusában azzal a kéréssel fordult az Universal Editionhoz, hogy segítsenek kapcsolatba kerülnie Bartókkal, akit fel akart kérni egy vagy két tanulmány megírására egy hosszabb, „a népek dalait" bemutató cikksorozat keretében. A kiadó megadta neki Bartók címét,[9] aki el is fogadta a felkérést: a magyar, illetve a román népzenéről írt egy-egy cikke 1933 elején, illetve őszén látott napvilágot. Hug azonban, mint az a fenti idézetből kitűnik, nemcsak írásokat, hanem zeneműveket is szeretett volna közölni Bartóktól, ám sem a Bartókkal, sem az Universal Editionnal folytatott levelezését nem ismerjük, ezért a felkérés részleteiről nincsenek információink.

Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a *Schweizerische Sängerzeitung*ot kiadó Schweizerischer Arbeiter-Sängerverband már említett férfikari gyűjteménye a *Székely népdalok* második részén kívül egy másik Bartók-kompozíció válogatott tételeit is tartalmazza: a másfél évtizeddel korábbi *Tót népdalok* (BB 78, 1917) 1., 2. és 4. számát *Drei Slowakische Volkslieder* (Három tót népdal) címmel, ugyancsak német szöveggel.[10] Bartók fent említett, október 26-i levelére az Universal Edition azt válaszolta, hogy valóban engedélyezték Hugnak az új kórusmű közlését, de a mű kiadói jogaira igényt tartanak.[11] Bartók feltehetően csak a kiadó válaszát követően kezdett el komponálni. Az, hogy épp három erdélyi magyar népdalt választott ki feldolgozásra, aligha lehet független attól, hogy a neve alatt a *Liederbuch*ban megjelenő másik sorozat három szlovák népdalfeldolgozásból állt.[12] Mindkét összeállítás ugyanis a Kárpát-medence kisebbségben élő népeinek folklórját reprezentálja – a korábbi az 1920 előtti Magyarország területén élő szlovákokét, a későbbi az 1920 után Magyarország határain kívül rekedt magyarokét –, s ezen kívül visszatéréses formája is összefűzi a két sorozatot (ABA, illetve ABaC).

Bartók 1930-as évekbeli művei közt egyedülálló módon a *Székely népdalok*hoz sem vázlat, sem fogalmazvány nem maradt fenn (a kompozíciós források jegyzé-

7 A mű első dokumentált magyarországi előadását Csenki Imre vezényelte 1948. december 12-én Debrecenben, ld. *Csenki Imre emlékkönyv*. Szerk. Ittzés Mihály. Kecskemét: Kodály Intézet, 2004, 78. Viszont valószínűtlen, hogy a kompozíció szerzője életében ne hangzott volna el legalább Magyarországon.

8 „Von Herrn Fr. Hug aus Bern habe [ich] eine Nachricht darüber, sie hätten eingewilligt, dass ich und Kodály für ihn Chöre schreibe[n]." Bartók az UE-nak, 1932. október 26., kiadatlan levél. Bartók Péter gyűjteménye, letét a baseli Paul Sacher Stiftungban (a továbbiakban: PB), Bartók és az Universal Edition levelezése (a továbbiakban: BB–UE).

9 Ld. az UE Bartóknak, 1932. július 20. PB, BB–UE.

10 *Liederbuch für Männerchor,* III. kötet, 371–378.

11 Az UE Bartóknak, 1932. október 29. PB, BB–UE.

12 A *Liederbuch*ban szereplő „Három tót népdal" cím mindazonáltal félrevezető, ugyanis az összeállítás első és harmadik darabja ugyanarra a népdalra épül.

két és a forrásláncot lásd a Függelékben). A „3 lustige Lieder (Szekler-ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen)" címet viselő autográf tisztázatot ($\mathbf{A_{II}}$) Bartók pauszpapírra írta, s erről különböző időpontokban több levonat is készült. A tisztázat az eredeti magyar énekszövegen kívül annak német fordítását is tartalmazza. Az első és harmadik népdal fordítását Bartók *A magyar népdal* című monográfiája német kiadásából vette át (Hedwig Lüdeke fordításai);[13] a második népdalt Szabolcsi Bencével fordíttatta le, aki a német szöveget ceruzával vezette be a tisztázatba, majd ezt Bartók tintával véglegesítette. Az ötoldalas tisztázat már 1932 novemberében bizonyosan elkészült; Bartók minden valószínűség szerint egy erről készült kópiát küldött Bernbe ($\mathbf{A_{II}P_1}$), ez azonban nem maradt fenn.

A *Liederbuch*ban megjelent változat több tekintetben eltér az autográf tisztázattól, illetve az arról készült legkorábbi ismert levonattól ($\mathbf{A_{II}P_2}$). A kiadás a négy szólamot két sorba vonja össze; csak német szöveget tartalmaz, továbbá helyenként egyszerűsíti a szólamvezetést. Mindezekből arra következtethetünk, hogy a metszőpéldány nem a Bartók által elküldött levonat, hanem egy arról Svájcban készített kézírásos másolat lehetett ($\mathbf{EC_{SAS}}$). Minthogy a kiadás létrejöttéről nincsenek információink, nem tudjuk, hogy a könnyítéseket a *Liederbuch* ismeretlen szerkesztője vagy maga Bartók javasolta, az azonban kizártnak tűnik, hogy a zeneszerző jóváhagyása nélkül változtattak volna a kottaszövegen, ezért a *Liederbuch*ban megjelent változatot ($\mathbf{E_{SAS}}$) hitelesnek kell tekintenünk.

Úgy tűnik mindazonáltal, hogy a *Liederbuch*beli publikációt a zeneszerző csupán alkalmi változatnak tekintette. Erre utal egyfelől az, hogy a kiadás számára tett könnyítéseket nem vezette be a tisztázatba, másfelől pedig az, hogy a mű Svájcba történt elküldését követően folytatta a komponálást: a három *giusto* karakterű, vidám népdal feldolgozása elé két *parlando* karakterű, szomorú erdélyi magyar népdal feldolgozását illesztette. Az első rész autográf tisztázatának élére magyar és német címet írt – „Székely dalok | Siebenbürgisch ungarische Lieder" –, a második rész tisztázatának éléről kivágta a régi német címet, a mű két része elé a „(I. parte)", illetve „(2. parte)" feliratokat illesztette, valamint a második részt tartalmazó lapokat újraszámozta (5–9. oldal). Az első rész szövegét is Szabolcsi fordította németre, akinek a tisztázatba ceruzával bevezetett fordítását Bartók tintával véglegesítette. Ezzel egyidejűleg vagy nem sokkal ez után a zeneszerző kismértékben revideálta mindkét rész kottaszövegét is.

Az így teljessé vált tisztázat utolsó oldalán olvasható datálás („Budapest, 1932") szerint a mű végleges, kétrészes alakja már az év vége előtt készen állt.[14] A kéziratról Bartók feltehetően 1933 márciusában legalább három levonatot készíttetett ($\mathbf{AP_{1,\,2,\,3}}$). Ezek egyikét ($\mathbf{AP_2}$) dedikálta és küldette el Németh István Lászlónak Pozsonyba. Egy másikat – „Javított" felirattal ($\mathbf{AP_1}$) – megtartott magának, és ebbe március és szeptember között néhány további javítást vezetett be. Ugyanezeket

13 Béla Bartók: *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*. Berlin, Lipcse: Walter de Gruyter & Co., 1925. Reprint: Budapest: Editio Musica Budapest, 1965, 149., 150., 178.

14 Az 1938-ban megjelent első kiadás végén 1932. novemberi datálás olvasható.

a javításokat magába a kéziratos tisztázatba is bevezette, valamint szeptember 25-én levélben megírta Némethnek is, aki azokat gondosan beírta a saját példányába.

A zeneszerző május 21-én értesítette az Universal Editiont, hogy „a magyar férfikarok" megjelentetésére szerződést kapott a *Schweizerische Sängerzeitung*tól, valamint hogy időközben kibővítette a művet, „így az most öt népdalból áll".[15] Bartók közölte kiadójával, hogy noha a népdalfeldolgozások szerződésük értelmében nem tartoznak az automatikusan kiadandó művek közé, átengedi nekik a kiadás jogát, ha vállalják, hogy metszett kottát készítenek. Erre a kiadó a várhatóan gyenge eladhatóság miatt nem vállalkozott, ugyanakkor nem is kívánt minden további nélkül lemondani a kiadás jogáról. Miután Németh István László pozsonyi kórusán kívül már a Budai Dalárda is be szerette volna mutatni a művet, Bartók ultimátumot adott kiadójának, melynek lejártát követően csalódottan írta:

> […] egyáltalán nem veszem rossz néven Önöktől, hogy nem akarják kiadni a kórusokat: tökéletesen megértem a visszautasítás okait (fenntartásaim csak a hosszadalmas hercehurcával és tétovázással kapcsolatban voltak). De teljesen el is ment a kedvem attól, hogy bármit kiadjak olyan közönség számára, amelyik a legcsekélyebb érdeklődést sem tanúsítja a műveim iránt. Meg kívánom jegyezni továbbá, hogy egyáltalán nincs szó arról, hogy bárhol bármilyen más kiadó érdeklődne e művek iránt, és – legalábbis egyelőre – nem is áll szándékomban, hogy kiadót keressek a számukra.[16]

Nem említettem még a harmadik levonatpéldányt ($\mathbf{AP_3}$). Ezt két, nem egy időben készült kópiából állították össze: az első rész levonata feltehetően 1933 márciusában készült az $\mathbf{AP_1}$ és $\mathbf{AP_2}$ jelű kópiákkal együtt, a második részé viszont még 1932 őszén, ezt azonban legkésőbb 1933 márciusában kijavította Bartók ($\mathbf{A_{II}P_2}$). Ezt követően a zeneszerző félretette ezt a példányt, s csak öt évvel később vette elő, amikor – a jelek szerint – átadta azt a Magyar Kórus kiadónak az első kiadás nyomdai kéziratként. A teljes mű magyar szövegű kiadása ugyanis csak 1938 végén látott napvilágot, miután a főként énekkari művekre szakosodott budapesti kiadó 1936 végén már megjelentette Bartók *Huszonhét kórusmű*vét (BB 111a, 1935) és *Elmúlt időkből* című kompozícióját. Ez a nyomdai kéziratként használt példány nem tartalmazta Bartók 1933 márciusa és szeptembere között végrehajtott javításait. Viszont a zeneszerző számos további revíziót hajtott végre benne, mielőtt átadta azt a kiadónak, sőt még utána is, akkor, amikor a – belőle készült – nyomdai alappéldányt ($\mathbf{MC_{MK}}$) ellenőrizte: finomította a harmonizálást, a ritmikát és a szólamvezetést, törölte a két rész számozását, s helyette tételszámozást vezetett be, egyszersmind instrukciókat adott azzal kapcsolatban, mely tételek és hogyan adha-

15 „Ich habe das Werk erweitert, so dass es jetzt aus 5 Volksliedern besteht." Bartók az UE-nak, 1933. május 21. PB, BB–UE

16 „[…] ich nehme es Ihnen durchaus nicht übel, dass Sie die Chöre nicht herausgeben wollen: ich begreife vollkommen die Motive der Zurückweisung (worüber ich mich aufgehalten habe, ist nur dieses lange Hin- und her und Unschlüssigkeit). Ja mir selbst ist die Lust gänzlich vergangen, irgendetwas herauszugeben, für ein Publikum das kaum das minimalste Interesse für meine Werke zeigt. Auch will ich bemerken, dass ich überhaupt keinen anderen Verleger für diese Werke irgendwo in Aussicht habe, auch keinen – wenigsten[s] vorläufig – zu suchen beabsichtige." Bartók az UE-nak, 1933. augusztus 13. PB, BB–UE.

tóak elő önállóan vagy rövidebb tételsorokba rendezve.[17] Az első kiadás nem metszett kotta, hanem az – imént említett – kézírásos nyomdai alappéldányról ($\mathbf{MC_{MK}}$) sokszorosított litográfia. Ez a hivatásos másoló által írt alappéldány – mint ahogy a legtöbb esetben – nem maradt fenn. Bartók ezt a – feltehetően pauszpapírra írt – alappéldányt ellenőrizte több fordulóban, s valószínűleg ceruzával vezette rá a javításait, amelyeket aztán a másoló tintával átírt és kiradírozott.[18]

Az első kiadás két füzetben jelent meg. Érdekes, hogy a mű címe a két füzeten eltérő: az elsőn „Székely dalok" olvasható. A Bartók Hagyatékban fennmaradt az első kiadás egy példánya, melyen Bartók ezt „Székely népdalok"-ra javította. Mivel valamennyi korábbi forráson „Székely dalok" olvasható, feltehetően nem sajtóhibáról van szó, hanem arról, hogy Bartók csak a kiadás első füzetének megjelenése után döntött a címváltoztatásról. A második füzet mindenesetre már *Székely népdalok* címmel jelent meg.

A *Székely népdalok*nak a szerző szándéka szerinti kétnyelvű kiadása sem Bartók életében, sem azóta nem jelent meg;[19] a kritikai összkiadásban lát először napvilágot. A mű forrásainak értékelését és a szerző által hitelesített utolsó szövegváltozat *(Fassung letzter Hand)* megállapítását két tényező nehezíti. Egyrészt a Bartók életéből származó legkésőbbi forrás, az 1938-as első kiadás ($\mathbf{E_{MK}}$) csak a magyar szöveget tartalmazza, és viszonylag sok sajtóhiba maradt benne. Másrészt a forráslánc több ágra szakad, ugyanis – mint láttuk – Bartók sem az $\mathbf{AP_1}$, illetve $\mathbf{AP_2}$ jelű kópiákba beírt javításokat nem vezette be az $\mathbf{AP_3}$ jelű kópiába (s így azok nagyrészt az első kiadásba sem kerültek be), sem pedig az $\mathbf{AP_3}$-ban és a nyomdai alappéldányban ($\mathbf{MC_{MK}}$) érvényesített korrekciókat nem vezette vissza az $\mathbf{AP_1}$ vagy $\mathbf{AP_2}$ példányba. A svájci kiadás ($\mathbf{E_{SAS}}$) és az ahhoz vezető kéziratos források egy további, az előbbi kettőtől független ágat alkotnak a forrásláncban.

Mindemez okoknál fogva a kritikai összkiadás nem az első kiadást választotta a közreadás fő forrásául, hanem a Bartók által gondosan előkészített nyomdai kéziratot, amely a német szöveget is tartalmazza ($\mathbf{AP_3}$); kiegészítő forrásként azonban figyelembe vettük az első kiadást és Bartók saját, 1933 márciusa és szeptembere között javított partitúrapéldányát is ($\mathbf{AP_1}$) is. A mű második részének német nyelvű, némileg egyszerűsített változatát az összkiadás a *Székely népdalok* korai, ideiglenes, ám a szerző jóváhagyásával publikált alternatív formájának tekinti, és függelékben közli.

17 Ez a szöveg az első kiadás első oldalán lábjegyzetben jelent meg: „A III. és V. kivételével egyenként külön-külön is előadhatók (a III. csakis a IV.-hez vagy a VI.-hoz kapcsoltan); ebben az esetben a VI. a széljegyzetben közölt változattal kezdődjék, ha külön, vagy közvetlenül a III.-hoz kapcsoltan adjuk elő. Lehetségesek ilyen kapcsolások is: I. + III. + IV. (a III. első ütemének elhagyásával), I.+IV., I.+VI., II.+III.+IV., II.+VI., III.+IV.+V.+VI., IV.+V.+VI."

18 Bartók dokumentálhatóan két körben ellenőrizte a nyomdai alappéldányt. A második korrektúrát 1938. október 27-én küldte vissza, megjegyezve: „A 'Székely Dalok' 3. és 4. lapját (a két ujraírtat) sajnos még egyszer kell látnom. Nagyon pontatlan ez a másoló." Bartók Kertész Gyulának, 1938. október 27. PB, vegyes levelezés (BB–MISC), K103.

19 A teljes mű német szöveggel megjelent Bartók halála után: *Székely dalok. Három férfikar. Aus vergangenen Zeiten. Drei Chorsätze für Männerchor*. Német szöveg Isolde Schröder. Budapest–Mainz: Editio Musica–B. Schott's Söhne, é. n., lemezszám Z. 4675

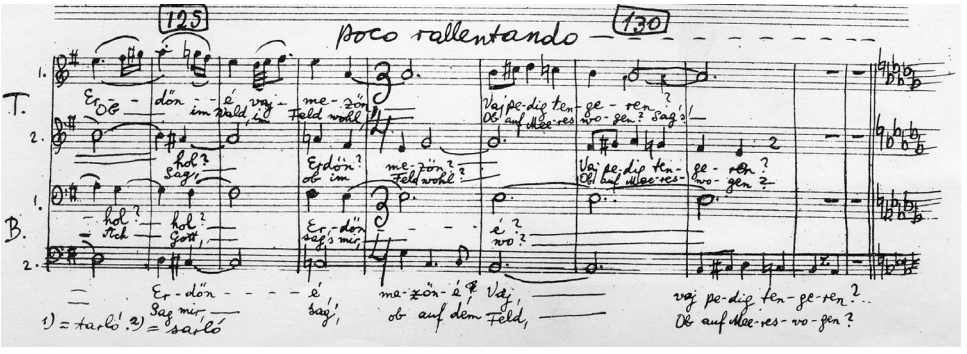
A fenti források közti, egyedi közreadói döntéseket igénylő eltérések három csoportba sorolhatók:

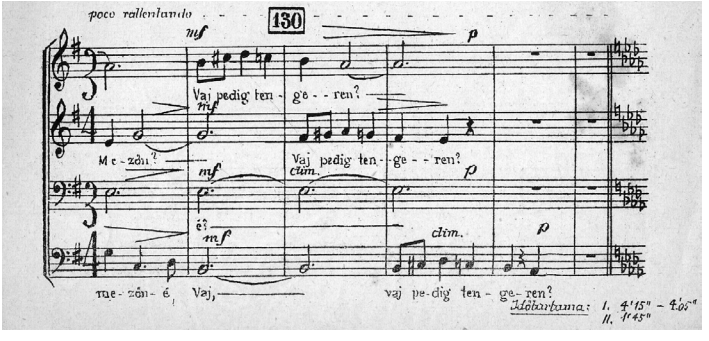
1. Ha az első kiadás (**E**$_{MK}$) szövege eltér az összes többi forrásétól. Ezekben az esetekben – hacsak nem nyilvánvaló sajtóhibáról vagy szövegromlásról van szó – azt kell feltételeznünk, hogy az első kiadás eltérő szövege Bartóknak a lappangó nyomdai alappéldányba beírt javítására vezethető vissza, ezért a közreadás az első kiadás olvasatát tekinti a *Fassung letzter Hand*nak *(lásd az 1. és 2. példát)*.[20]

2. Ha Bartók a saját partitúrapéldányában (**AP**$_1$) nyilvánvaló hibát javított, amelyet a nyomdai kéziratban (**AP**$_3$) elmulasztott korrigálni. Ezekben az esetekben a közreadás **AP**$_1$ olvasatát adja *(lásd a 4. példát)*. Az *5. példán* egy olyan esetet mutatunk be, amelyben Bartók tévedésből a jó olvasatot változtatta meg **AP**$_3$-ban.

3. Ha a revízió csak Bartók saját partitúrapéldányában (**AP**$_1$) szerepel. Ezeket a revíziókat nem tekinthetjük a *Fassung letzter Hand* részének, azonban – mint hiteles alternatív olvasatokat – a közreadás lapalji jegyzetben közli őket *(lásd a 3. és 4. példát)*.

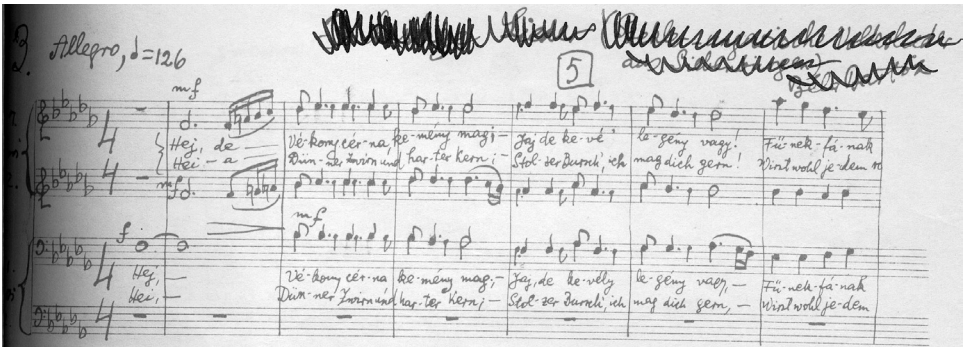
1. példa. A 2. tétel vége Bartók saját partitúrapéldányában (**AP**$_1$) és az első kiadásban (**E**$_{MK}$). Dinamikai jelek csak az utóbbiban szerepelnek.

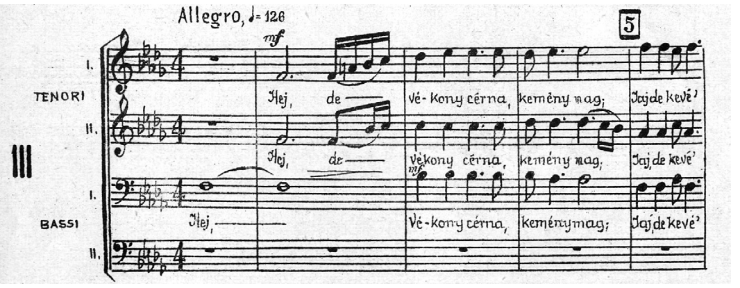




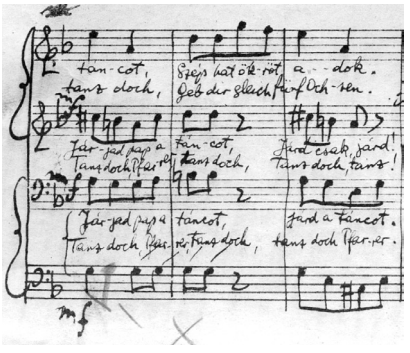
20 Az **AP**$_1$ és **AP**$_3$ jelű példányok fakszimiléit a budapesti Bartók Archívum engedélyével közöljük.

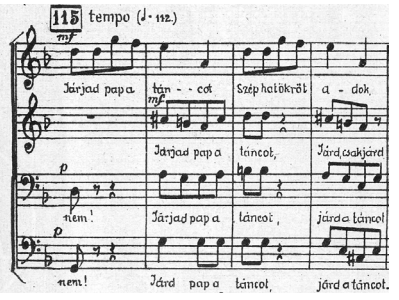
2. példa. A 3. tétel kezdete a nyomdai kéziratban (**AP$_3$**) és az első kiadásban (**E$_{MK}$**). Hangmagasság- és ritmusbeli eltérések a 2–3. ütemben, szövegbeli eltérés az 5. ütemben (kevély – kevé'). Az áthúzás alatt látható a ciklus rövidebb formájának német címe, amely az autográf tisztázat eredeti formáján (**[A$_{II}$]**) állt: „3 lustige Lieder (Szekler-ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen)".



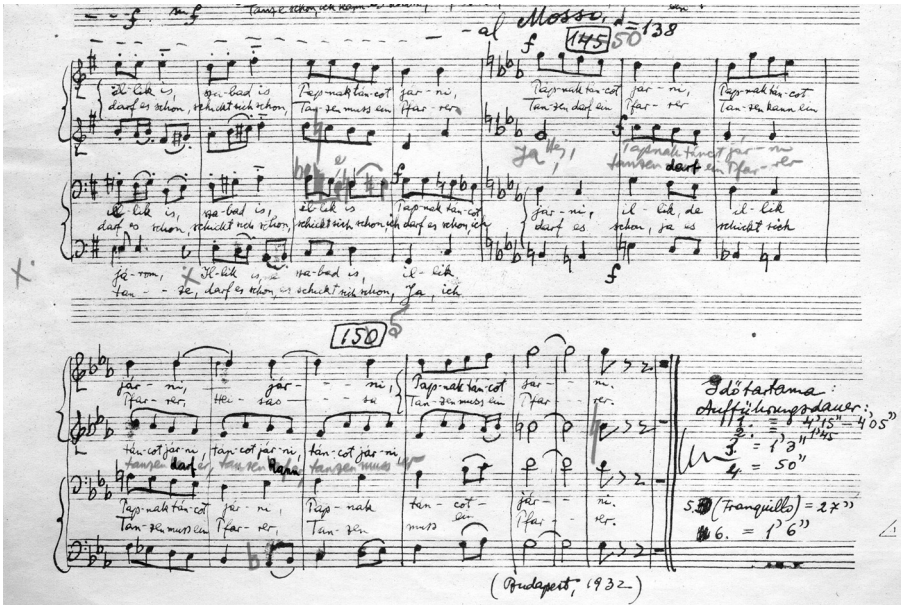


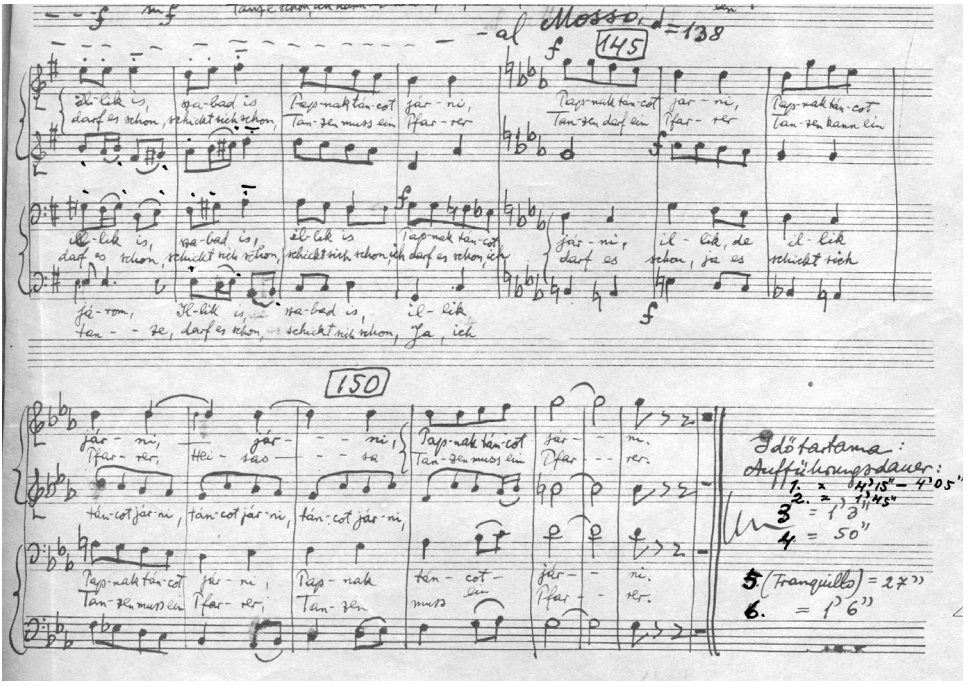
3. példa. A 6. tétel 14. (az első kiadás számozása szerinti 116.) ütemében Bartók a Basso 2 ritmusát saját partitúrapéldányában (**AP$_1$**) a szöveghez igazította, de ugyanezt elmulasztotta megtenni a nyomdai kéziratban (**AP$_3$**). Ezért az első kiadásban (**E$_{MK}$**) a szöveget igazították az eredeti ritmushoz („Járd pap a").





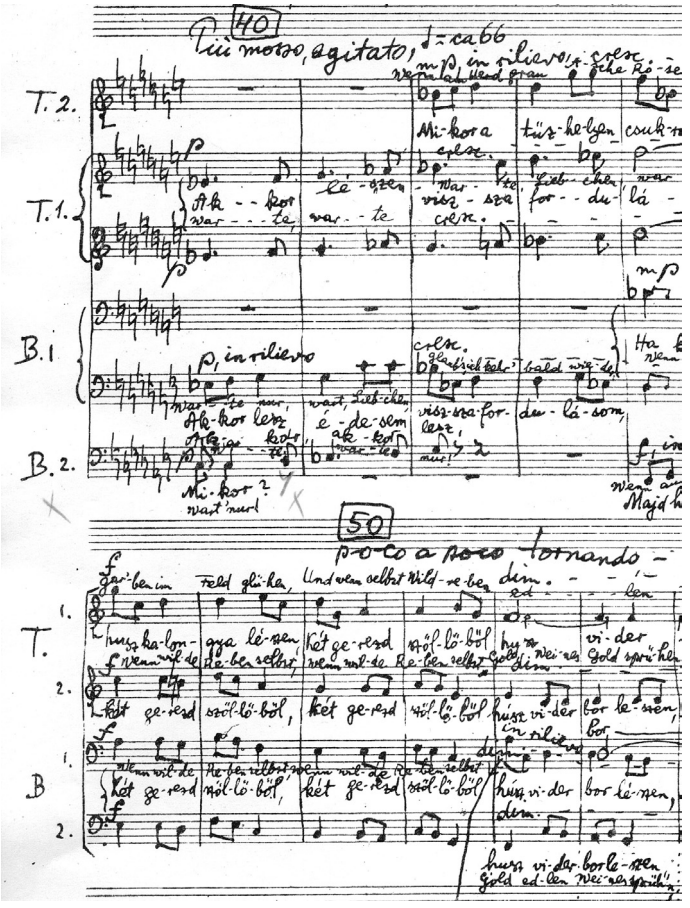
4. példa. A mű befejezéséhez Bartók sok változtatást írt be saját partitúrapéldányába ($\mathbf{AP}_1$), ám ezek egyikét sem vezette be a nyomdai kéziratba ($\mathbf{AP}_3$). A Basso 1 drasztikus megváltoztatása a 47. (az $\mathbf{AP}_1$ számozása szerinti 148.) ütemben a–g–fisz-ről b–e–f–fisz-re nem tekinthető a *Fassung letzter Hand* részének, csak alternatív olvasatnak. Az összes többi változtatás viszont nyilvánvaló hibajavítás.



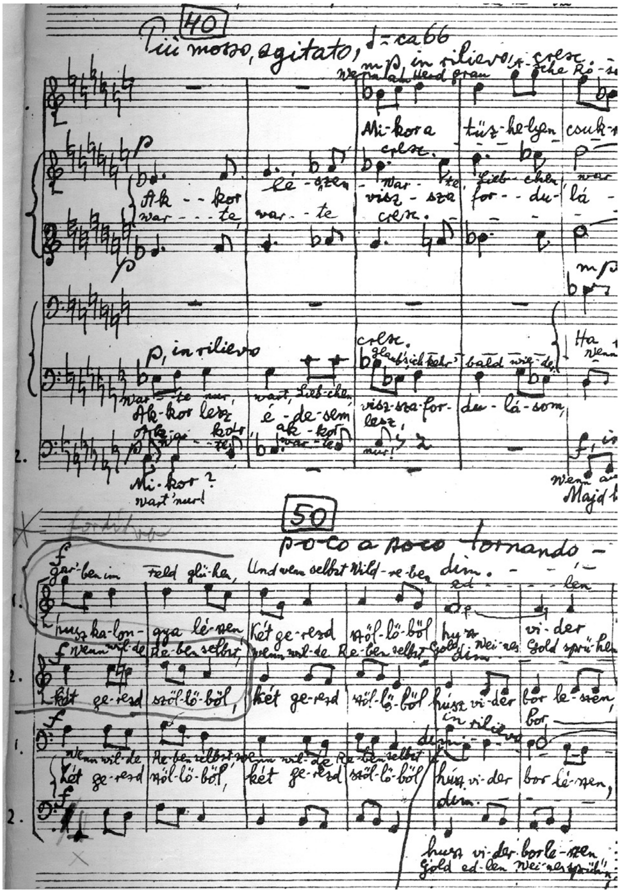


5. példa. Az 1. tétel 40. skk. ütemek Bartók saját partitúrapéldányában (**AP**$_1$), a nyomdai kéziratban (**AP**$_3$) és az első kiadásban (**E**$_{MK}$). A 40. ütemmel kezdődő partitúrafejben a Tenor 1 és Tenor 2 sorrendje **AP**$_1$-ben és **AP**$_3$-ban fordított, a 48. ütemmel kezdődő partitúrafejben viszont helyreáll a sorrendjük. Mivel **AP**$_3$-ban a lapok összefűzése következtében a szólamnevek nem látszanak, Bartók tévedésből a 48–49. ütemben is felcserélte az ott eleve jó sorrendben álló szólamokat, aminek következtében **E**$_{MK}$-ban e két ütemben a két tenor szólam fel van cserélve.

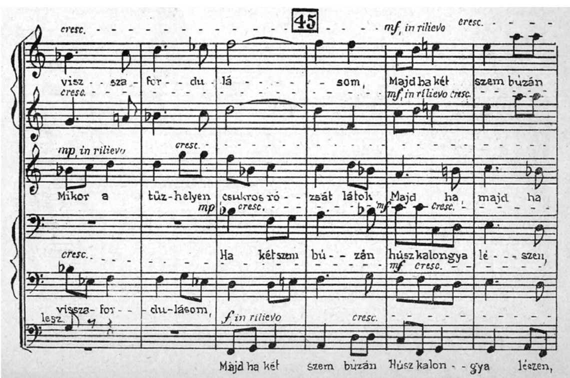
AP$_1$

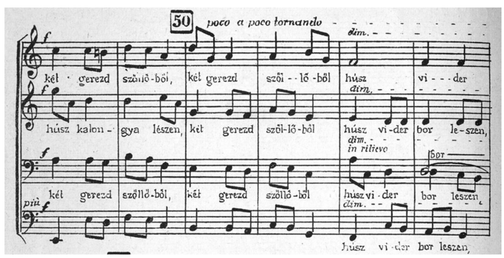


AP_3


40
Più mosso, agitato,
50
poco a poco tornando

E_{MK}


45
cresc.
mf, in rilievo
visz - sza - for - du - lá - som, Majd ha két szem búzán
mp, in rilievo
Mikor a tüz-helyen csukros ró - zsát látok Majd ha majd ha
Ha két szem bú - zán húsz kalongya lé - szen,
vissza- for - du-lásom,
f in rilievo
Majd ha két szem búzán Húsz kalon - gya lészen,


50 poco a poco tornando
dim.
két gerezd szöllő-böl, két gerezd szöl - lő - ből húsz vi - der
húsz kalon - gya lészen, két gerezd szöl-lő-ből húsz vi-der bor le-szen,
in rilievo
két gerezd szöllő-ből, két gerezd szöllő-böl húsz vi - der bor leszen
più f
húsz vi - der bor leszen,

Függelék: a Székely népdalok kompozíciós forrásai és forráslánca[21]

A	PB, 70TBFC1: autográf tisztázat pauszpapíron, utólag beírt német szöveggel (1932)
[A_{II}]	A 3–6. tétel autográf tisztázata pauszpapíron, utólag beírt német szöveggel, utóbb **A** része (1932)
AP_1	BBA, BAN 2001-2: az **A** revideált formájáról készült levonat Bartók javításaival (1933)
AP_2	SK-BRnm, MUS XCVII 60a: az **A** revideált formájáról készült levonat, Németh István Lászlónak dedikált példány (1933)
AP_3	BBA, BAN 2001-3: az **A** 1–4. oldalainak revideált formájáról készült levonat és **[$A_{II}P_2$]** Bartók javításaival (1933/1938)
($A_{II}P_1$)	az **[A_{II}]** eredeti formájáról készült levonat (1932, lappang)
[$A_{II}P_2$]	az **[A_{II}]** revideált formájáról készült levonat Bartók javításaival, utóbb **AP_3** része (1932)
(D)	fogalmazvány (1932, lappang)
E_{MK}	a partitúra magyar szövegű első kiadása (1938)
E_{SAS}	a 3–6. tétel partitúrájának német szövegű kiadása (1933)
(EC_{SAS})	az **E_{SAS}** metszőpéldánya, **($A_{II}P_1$)** másolata (1932–1933, lappang)
(MC_{MK})	az **E_{MK}** Bartók által javított nyomdai alappéldánya (1938, lappang)
(T-$text_1$)	a magyar és a német énekszöveg eredeti gépirata (1932, lappang)

21 A forrásokra a kritikai összkiadásban használt rövidítésükkel hivatkozunk, és rövidítésük alfabetikus rendjében soroljuk fel őket. A forrásrövidítésekben használt betű- és írásjelek jelentése:

A	autográf
AP	autográfról készült levonat *(tissue proof of autograph)*
D	fogalmazvány *(draft)*
E	kiadás *(edition)*
EC	metszőpéldány *(engraver's copy)*
MC	nyomdai alappéldány *(master copy)*
T	gépirat *(typewritten copy)*
( )	lappangó forrás
[ ]	meglévő forrás rekonstruálható korábbi formája

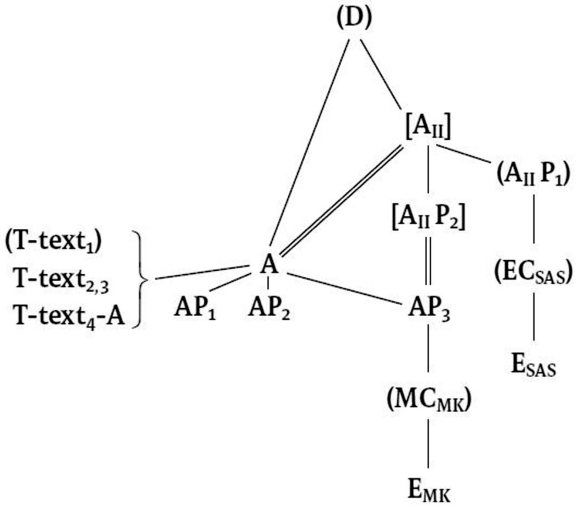
Egyéb rövidítések:

-1, -2, -3	(a könyvtári jelzet után) az egy jelzet alatt őrzött forráscsoport egységeit jelzi
BBA	Bartók Archívum, Budapest (Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet)
MK	Magyar Kórus, Budapest
PB	Bartók Péter gyűjteménye, letét a baseli Paul Sacher Alapítványnál (CH-Bps)
SAS	Schweizerischer Arbeiter-Sängerverband
SK-BRnm	Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Pozsony

A forrásláncban a kettősvonal azt jelzi, hogy egy forrás később egy másik forrás része lett.

T-text$_{2, 3}$ BBA, BAN 2001-1: a **(T-text$_1$)** első és második indigós másolata Bartók javításaival (1932)

T-text$_4$-A PB, 70TBFC1-3: a **(T-text$_1$)** eredeti formájának harmadik indigós másolata Bartók javításaival és általa beírt német szöveggel (1932)



ABSTRACT

Márton Kerékfy

APROPOS THE CRITICAL EDITION OF BARTÓK'S CHORAL WORKS

New Data on the Genesis of Székely Folk Songs

Drawing from evidence of source studies and Bartók correspondence, this article provides new data on the genesis of *Székely Folk Songs* (BB 106, 1932), Béla Bartók's last choral work based on folk music, and points out textual problems that arise from the rather complicated source situation of the work.

It appears that Bartók composed what eventually became the second part (movements 3–6) of the work in November 1932 to a commission from Schweizerischer Arbeiter-Sängerverband [Swiss Workers' Singing Association]. This Association published a large anthology for male choirs (*Liederbuch für Männerchor,* vol. III), including Bartók's setting in German translation under the title 'Drei ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen' [Three Hungarian Folk Songs from Transylvania] in 1933, probably in the summer. The printed version differs at some points from both Bartók's autograph manuscript and its earliest extant set of proofs, presenting something of a simplified version. Although we do not know whether the simplifications were suggested by the unknown editor of the anthology or the composer himself, we have no reason to assume that the changes were made without Bartók's consent, and therefore the version published in the *Liederbuch* should be considered authentic.

This notwithstanding, Bartók must have considered the 'Swiss version' merely as an interim version, because after sending off the score he added two further movements (the final movements I–II) to the autograph manuscript. According to the dating of the autograph, this happened still in 1932. Bartók wanted Universal Edition, Vienna, to publish the full version with Hungarian and German words with the music engraved, but the publisher, expecting low sales, was reluctant to do so. In the end, *Székely Folk Songs* was published in late 1938, six years after its completion, with Hungarian words only and in rather poor quality, by the Budapest company Magyar Kórus. The concluding section of the article addresses specific textual problems that stem from errors in and discrepancies between first edition and surviving manuscript sources.

Márton Kerékfy is Research Fellow at the Budapest Bartók Archives, Editor of the *Béla Bartók Complete Critical Edition,* and Editor-in-Chief at Editio Musica Budapest. He translated into Hungarian and edited Ligeti's selected writings (2010), co-edited *György Ligeti's Cultural Identities* (2017), and authored *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében* [Folk Music and Nostalgia in György Ligeti's Art] (2018). He has published articles on the music of Ligeti and Bartók in, among others, *Tempo, Studia Musicologica,* and *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*.

MŰHELYTANULMÁNY

Vászka Anikó

BARTÓK HANGSZERELÉSE KÉT SZÍNPADI MŰVÉNEK TÜKRÉBEN*

A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája

Bartók színpadi műveit sok szempontból összekapcsolta már a szakirodalom. Elsősorban a darabok alaptémája (a meg nem értett magányos hős, aki szerelemért sóvárog, illetve a férfi-nő kapcsolat) okán,[1] de a drámai mozzanatok és a művek tartalmának szimbólumrendszerbe való ágyazása, a zene monotematikus felépítése,[2] valamint a groteszk jelenetek és a karakterábrázolások[3] – az operában a sóhajtozó vár,[4] a táncjáték fabábtánca és a némajáték öreg gavallérjának megjelenítése – folytán is rokoníthatók a művek. A továbbiakban a hangszereknek és a zenekarnak a szakirodalomban kevésbé tárgyalt szerepét veszem górcső alá, összehasonlítva Bartók táncjátékát és pantomimjét. Elsősorban a zenekarok összeállítását, különösképpen a hangszerek új hangszíneffektusait és gyakori kombinációit kívánom bemutatni, továbbá vizsgálom a hangszerelés összetett funkcióját a szereplők, illetve a történések megjelenítésében.

A táncjáték és a pantomim hangszerösszeállítását párhuzamba állítva *(1. táblázat a 214. oldalon)* feltűnik, hogy Bartók, *A kékszakállú herceg vára* zenekarához[5] hasonlóan, másik két színpadi művében is alkalmaz a zenekari színpalettát gazdagító hangszereket, illetve az egyikben néma kórust is, melyek közreműködésével, mint látni fogjuk, jellegzetessé teszi az egyes jelenetek hangzását. Sajátos hangszínével a két szaxofon, a két kornett, a kasztanyett és a harangjáték a táncjáték zenekarát színezi, az orgona, a zongora és a néma kórus pedig a pantomimban kap fontos szerepet.

* A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj és az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatásával készült.

1 Carl Leafstedt: „The stageworks: portraits of loneliness”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*. Ed. Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 62–78.

2 Erről ld. bővebben: Kroó György: „Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben”. In: *Zenetudományi dolgozatok,*10. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 31–53.

3 Erről ld. bővebben: Julie Brown, *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.

4 Julie Brown meggyőző érvelése alapján a vár egy groteszk testként viselkedik. Uott, 6.

5 Az opera zenekarának összeállítása: piccolo, 3 fuvola, 2 oboa, angolkürt, 2 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, kontrafagott, 4 kürt, 4 trombita, 4 harsona (még 4 trombita és 4 harsona a színfalak mögött), basszustuba, 4 üstdob, kisdob, nagydob, függesztett cintányér, triangulum, tamtam, xilofon, cseleszta, 2 hárfa, orgona és vonóskar.

A fából faragott királyfi	**A csodálatos mandarin**
piccolo	piccolo
3 fuvola	2 fuvola
2 oboa	2 oboa
2 angolkürt	1 angolkürt
2 szaxofon (alt és bariton Esz-ben, tenor B-ben)	
3 klarinét (B, A, Esz-ben)	2 klarinét (B, A, D, Esz-ben)
basszusklarinét (B, A-ban)	basszusklarinét (B, A-ban)
3 fagott	3 fagott
2 kontrafagott	2 kontrafagott
4 kürt	4 kürt
4 trombita	3 trombita
2 kornett	–
3 harsona	3 harsona
–	*2 tenortuba*
2 basszustuba	1 basszustuba
4 timpani	4 timpani
kisdob	kisdob
–	pergődob
kasztanyett	–
harangjáték	–
triangulum	triangulum
xilofon	xilofon
cintányér	cintányér
nagydob	nagydob
tamtam	tamtam
cseleszta	cseleszta
2 hárfa	1 hárfa
–	*zongora*
–	*orgona*
vonóskar	vonóskar
–	*néma kórus*

1. táblázat. A két mű zenekarának összeállítása (az egyes hangszerekben, illetve a hangszerek számában tapasztalható eltéréseket dőlt betűvel emeltem ki)

A fúvóskar szerepe és létszáma a táncjátékban nagyobb. A patakjelenetet (**42**), a királylány kétségbeesését (**170**), valamint az ölelés pillanatát színező szaxofonon kívül (**184**$^{+1}$) a fafúvósegyüttes egy fuvolával, egy angolkürttel és egy klarinéttal, a rézfúvós-apparátus egy trombitával, két kornettel és egy basszustubával gazdagabb, mint a pantomim hangszerösszeállítása. Az utóbbiban Bartók két tenortubát is előír – az első gyilkosság során, a **79**$^{+3}$–**81**$^{+4}$ próbajelek között vált a 2. és a 4. kürt tenortubára –, melyek azonban csak egyszer, ezen a helyen jelennek meg (ezzel is magyarázható, hogy a kérdéses részt rendszerint kürtökön játsszák).[6]

Az ütős apparátus csak néhány hangszerben különbözik egymástól, szintén az epizódok sajátos hangzásának érdekében. A timpani, a kisdob, a nagydob, a cintányér, a triangulum, a tamtam, a xilofon és a cseleszta mellé a táncjátékban a harangjáték és a kasztanyett, a némajátékban a pergődob, az orgona és a zongora társul.

A zenekarhoz a pantomimban néma kórus kapcsolódik, amely fokozza a harmadik gyilkosság drámai erejét (**101**). A szövegtelen kórus alkalmazására Bartók Frederick Deliustól kaphatott inspirációt még 1911-ben, a *Messe des Lebens* bécsi bemutatóján, melyről ő maga készített beszámolót.[7] De az énekkar hasonló kezelését már jóval korábban, Verdi *Rigolettó*jában[8] (a III. felvonás harmadik jelenetében) és Csajkovszkij *Diótörő*jében,[9] továbbá Debussynél – az 1899-es *Három noktürn* „Szirének" tételében – és Ravelnél – az 1912-ben írt *Daphnis és Chloé* balettben – is megtaláljuk. A szövegtelen kórus Bartók művében akkor szólal meg, amikor a felakasztott Mandarin teste elkezd kékeszöld fényt árasztani (**101**), és egészen addig szól, amíg a csavargók a testet le nem vágják a kötélről (**103**$^{+2}$).

E jelenet különös atmoszféráját a néma kórus és a vonóskar együtt teremti meg. A basszus és az alt szólam a kürt erősítésével az ütemsúlyokon lassú ereszkedő kisterceket, a Mandarin motívumát szólaltatja meg egy oktáv távolságra egymástól. Két ütem után a brácsaszólamban egy kromatikusan ereszkedő dallam bontakozik ki (**101**$^{+1}$), amely a második hegedűk (**102**), majd a kétfelé osztott brácsák és az első hegedűk csatlakozásával lépcsőzetesen erősödik, egészen addig, míg a gyorsan változó dallam pontozott ritmusúvá nem alakul (**102**$^{+2}$). Ekkor kapcsolódik be a szoprán és a tenor szólam, egy oktáv távolságban. A tízütemes szakasz során a kórus végig egy lassú, vonszolt dallamot énekel „O" magánhangzót ismételgetve minden hangra, mintegy angyali karként. Az élet és halál között vergődő Mandarin fájdalmait a kórus illusztrálja (a hegedű- és brácsaszólam pedig feltehetően a Mandarin halálát kívánó csavargókat, azok egyre növekvő türelmetlenségét jeleníti meg).

Ebben a jelentben a zenekar kísérő szerepet játszik, komplementer technikával színezve és kiegészítve a néma kórus dallamát. A cseleszta kisszekundjai, a fu-

6 Köszönettel tartozom a szíves felvilágosításért Mali Istvánnak.

7 „Delius-bemutató Bécsben". In: *Bartók összegyűjtött írásai*. Közr. Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 716–717.

8 Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 281.

9 Daniel-Frédéric Lebon: *Béla Bartók Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition*. Berlin: Verlag Köster, 2012, 138. Csajkovszkij balettjében a néma kórus a hóvihart jeleníti meg.

vola és a szólóhegedű (ez utóbbi szordinált, *sulla punta d'arco)* nónaugrásai a négynegyedes ütem második ütésén, míg a zongora, a hárfa, a brácsa és a cselló szekundjai az ütem negyedik ütésén jelennek meg. Két ütőhangszer kapcsolódik szorosan a jelenethez. A cintányér rövid tizenhatod-ütései az első, a tamtam-ütések pedig a második hangszercsoport belépései után hangzanak fel. A zenekar végig pianissimóban szól, és még akkor is csendes morajlásban halljuk, amikor a Leány jelzi a csavargóknak, hogy vegyék le a Mandarint a kötélről. Ekkor belép a klarinét (**102**), a basszusklarinét és a xilofon (**102**$^{+2}$), majd a harsona glissandóval játssza az ereszkedő kistercet (**102**$^{+5}$). A jelenet végét a nagydob-tremolók, a timpani és a tamtam ütése jelzi, azután elcsendesedik a zenekar.

A zongora zenekari alkalmazása Bartóknál nem újdonság, hiszen a hangszer korábban a *Négy zenekari darab*ban (BB 64) és a *Tánc-szvit*ben (BB 86) is szerepelt már. Fontos azonban megemlíteni, hogy a zongora a négykezes játék révén a *Négy zenekari darab* Scherzójában (**11**$^{+4}$, **42**) és a *Tánc-szvit* harmadik tételében is (**31**) kiemelkedik a zenekarból, *A csodálatos mandarin*ban viszont mély regiszterével és fémes hangzásával elsősorban a basszus szólamot erősíti. Az első (**90**$^{+3}$) és a harmadik gyilkosságnál kontra *H*-t ismételget, majd glissandókat játszik a nagy *A*-ig és *Aisz*-ig, a timpani-glissandók és az elhangolt cselló nagy *H* hangjai fölött (**97**). Meghatározó szerepet tölt be a Leány táncánál, ahol a fuvola motívuma alatt futamszerű, gyors hangjaival kiegészíti a cseleszta és a hegedűk tremolóit, valamint a hárfa glissandóit (**49**).

Bartók az orgonát *A kékszakállú herceg vár*ában alkalmazta először (amire Richard Strauss *Imigyen szóla Zarathustra* című műve is inspirálhatta), a birodalom-epizódban (**75**$^{-6}$) és a régi asszonyok jelenetének végén, Kékszakállú „Te voltál a legszebb asszony" szavai után (**136**$^{-1}$). A pantomimban is két alkalommal szólal meg: a bevezetőben (**4**$^{-1}$) és az első gyilkosságnál(**79**). A hangszert a szerző mindkét műben hasonlóan kezeli. A birodalom-epizódban, akárcsak a pantomim nagyvárosi jelenetének kavalkádjában, tartott hangokat játszik: az operában egyedül, organo pleno C-dúr négyeshangzatokat, a némajátékban pedig a basszustubával együtt *A*-kat a nagy oktávban. A régi asszonyok epizódban a basszustubával együtt, a nagy oktávban hosszan tartott pedálhang mellett a fuvolával, az oboával és a hegedűvel együtt játssza a dallamot, a pantomimban pedig a Mandarin szenvedését megjelenítő hegedű, brácsa és cselló változó irányú, a hajsza utolsó dallamával rokon, hol ereszkedő, hol emelkedő dallamát erősíti (**62**). A tíz ütemen át tartó szakasz a vonóskar üveghangjaival szakad meg, és az orgona ereszkedő dallamával zárul. A párnákat és a takarókat a Mandarin fejéhez szorító csavargók ismétlődő mozdulatait a cintányérütések jelzik (**79**$^{+2}$).[10] Az orgona a jelenet végéig játszik, mindaddig, amíg már valószínűnek tűnik, hogy a Mandarin meghalt (**81**$^{-1}$). Megjelenéseit vizsgálva azt feltételezhetjük, hogy szorosan kötődik a művek tragikus végkifejletéhez.

10 Kroó: *Bartók színpadi művei,* 228.

Bartók az első magyar zeneszerző, aki a szaxofont nagyzenekarban alkalmazta,[11] amire Richard Strauss *Symphonia Domestica*ja (melyről Bartók is készített elemzést),[12] valamint Ambroise Thomas *Hamlet* és Jules Massenet *Hérodiade* című műve ösztönözhette.[13] Bartók a táncjáték patakjelenetének népi karakterű motívumait írta alt- és tenorszaxofonra, különös színt kölcsönözve e dallamoknak. A természet kettős arca – a démoni, illetve a nyugodt, „pasztorális" –, akárcsak az erdő táncában (**23**), úgy itt is megmutatkozik.[14] Az utóbbit jelenítik meg a pentaton vagy pentatonikus színezetű, ereszkedő ívű, négysoros dallamok, melyek alatt a vonóskar tartott hangjai és a hullámokat festő fuvola és hárfa törtakkordjai szólnak (**42**). A királyfi ismételt próbálkozását Bartók ezúttal alt- és baritonszaxofonnal ábrázolja; megszólal a harangjáték és a cseleszta is (**45**). Harmadszorra c-mollban tér vissza ismét az alt- és a tenorszaxofon kettőse, melyet a fuvolák és a kibővült vonóskar mellett a hárfák és a cseleszta kísér (**47**). Ezt követően, az újra megelevenedett erdő táncában jelenik meg ismét az alt- és a tenorszaxofon, az oboa, a klarinét és a trombita pontozott ritmusú dallama alatt, a fafúvós és a rézfúvós hangszerek rövid motívumainak, a vonóskarnak, a cseleszta és a hárfa cikázó hangjainak, a timpaninak, valamint a hegedű tremolóinak kíséretében (**170**$^{-1}$). A két szaxofon később egy hasonló nagyzenekari jelenetben, az ölelés-epizódban gazdagítja a hangzást (**184**$^{+1}$).[15]

A kornett a gúny, a paródia eszközeként jelenik meg[16] a királykisasszony és a fabáb táncában (**110**$^{-1}$), az ölelés-jelenetben viszont a klarinéttal és a hegedűvel együtt szólaltatja meg a királyfi alakjához szorosan kapcsolódó, átalakult szerelemtémát (**186**).[17]

Akárcsak az operában, a táncjáték és a némajáték zenekarában is találunk cseleszt́at. (Alkalmazására Bartók valószínűleg Richard Strauss *Salomé*jából kaphatott inspirációt.) A hangszer első alkalommal a *Két kép* (BB 59) „Virágzás" tételében jelenik meg (**10**), majd az opera kincseskamra- (**54**) és könnyek tava- (**91**) jelenetében játszik jelentős szerepet. A táncjátékban nagyon hasonló funkcióban halljuk, hiszen a klarinét és a hárfa mellett a cseleszta idézi fel a víz hömpölygését (**39**$^{+8}$), a nagy apoteózis epizódban pedig – ahol ismét négykezessé bővül a szólam –, a megelevenedett természetet (**137**). A némajátékban a hangszer a cím-

11 A leginkább katona- és tánczenekarok tagjaként, valamint jazzhangszerként ismert szaxofon magyarországi elterjedéséről és használatáról ld. bővebben: Seleljo Erzsébet: *A szaxofon helye a magyar zenében,* DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2017.

12 Ld. *Bartók összegyűjtött írásai,* 707–714.

13 Seleljo: i. m., 4–7.

14 Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 128.

15 Bartók itt szakít a huszadik század első felében meghonosodott hagyománnyal, mely szerint a szaxofon a klarinét és a fagott szólamát erősíti. https://bandestration.com/2014/12/12/saxophone-sections-in-the-orchestra-part-1/ (A megtekintés dátuma: 2019. április 14.) Bartók ezután 1926-ban, a meghangszerelt *Falun* (BB 87b) „Legénytánc" tételében alkalmaz altszaxofont.

16 Siklós Albert: *Hangszerek, hangszínek*. Budapest: Vajna és Bokor, 1941, 176.

17 Kroó: *Bartók színpadi művei,* 154.

szereplő alakjához kapcsolódik, hiszen mindvégig a Leányt fürkésző Mandarin tekintetét kíséri. Megszólal a Leány táncában (**43**$^{-1}$), a második gyilkosság után (**84**), közvetlenül a harmadik gyilkosság előtt (**94**$^{+5}$) és abban a pillanatban is, amikor a Mandarin teste kékeszölden felfénylik (**101**).[18] Felbukkanásai során nem mutat be önálló tematikus anyagot, leginkább a hárfakíséretet kettőzi, de hangszínével sajátos atmoszférát teremt.

A vonóskar (tizenhat első hegedű, tizenhat második hegedű, tíz brácsa, nyolc cselló és hat nagybőgő), egyes szólamai, Bartók korábban komponált zenekari műveihez és *A kékszakállú herceg várá*hoz hasonlóan, gyakran bomlanak három, négy, öt szólamra. Az osztott vonósok fontos szerepet játszanak *A fából faragott királyfi* természetzenéiben: a bevezetőben (**1**$^{+4}$), vagy az erdő táncában (**23**). A patak táncában az első hegedű ötszörös, a többi vonós pedig kétszeres osztásban szerepel (**47**). A némajátékban például az öreg gavallér érkezése előtti szakaszban (**16**) és a Leány táncában szól osztott vonóskar (**50**$^{+1}$). A táncjátékban elsősorban a természeti képek ábrázolásához, míg a pantomimban leginkább a szereplőkhöz, azok cselekedeteihez köthető, és ez utóbbi műben a zeneszerző főként a feszültség fokozására alkalmazza.

A fafúvókat a zeneszerző a korábbi zenekari műveihez hasonlóan kezeli. Gyakran alkotnak párokat – a fagott és a kontrafagott a „Munkadalban" (**54**$^{-1}$), az oboa és a fagott a harmadik gyilkosság során (**98**$^{-2}$) –, vagy kisebb csoportokat: a fuvola, az angolkürt, a klarinét és a fagott négyese szól a királykisasszony és a fabáb táncánál (**97**), a piccolo, a fuvola, az oboa és a klarinét együttese akkor, amikor a Mandarin elkapja a Leányt (**74**). Meghatározó a fafúvóskar szerepe a természetjelenetekben is: az erdőjelenet harmadik témáját a hegedűkkel együtt játssza a piccolo, a fuvola, az oboa és a klarinét (**35**), de a fuvola, az oboa, a klarinét és a fagott hangja emelkedik ki a patak megelevenedését előidéző tündér gesztusainál is (**39**). Az epizód során a hullámzó víz felidézésében a hárfa és a cseleszta mellett a fuvola és a klarinét is fontos szerepet tölt be (**40**$^{-4}$).

Fontos drámai jelenetekben kapnak szerepet a rézfúvós szólók. Főként a basszustuba és a harsona párosa kelt figyelmet mindkét műben. A balettben elsősorban a fabáb megjelenéseit kísérik:[19] felbukkannak a kifaragásánál (**57**), akkor, amikor a királyfi elkészül vele (**62**$^{-2}$), amikor ráteszi a koronáját (**67**$^{-4}$), valamint a fabáb és a királykisasszony táncában (**113**$^{-1}$).[20] Ezt követően (a kürt és a trombita mellett) a királyfi kétségbeesésének (**120**), majd pedig a királykisasszony sikertelen próbálkozásának (hogy átjusson az erdőn) a kifejezőeszközei lesznek (**170**). A basszustuba és a harsona jelentősége még nagyobb a némajátékban. Az egész darab során éreztetik jelenlétüket: a mű kezdetétől (**9**$^{+6}$) a Mandarin megjelené-

18 Lebon: i. m., 129–132.

19 Szabó László: *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2010, 67. Szabó László, a tuba szólamára fókuszálva nem vette figyelembe, hogy a hangszer mindvégig a harsonával együtt jelenik meg.

20 Anne Vester mutat rá az epizód feszes metrumkeretére (**116**–**119**$^{+7}$). „Der holzgeschnitzte Prinz – ein Schlüsselwerk?", *Studia Musicologica* 53/1–3., (2012), 211–230., ide: 222.

sén át (**36**)[21] a hajszában (**73**$^{-3}$),[22] az első gyilkosság során, ahol egyedi színt eredményez a harsonaszólam fölé kapaszkodó basszustuba hangja (**78**$^{+2}$),[23] a harmadik gyilkosság jelenetében (**96**$^{-2}$) és a befejezésben egyaránt (**107**$^{+3}$). Míg a táncjátékban a fabábhoz, addig a pantomimban a Mandarin alakjához kapcsolódik szorosan a két hangszer.

A hárfa mindkét műben rendszerint akkordokat vagy figurált harmóniákat játszik, és elsősorban kíséretként jelenik meg. A pantomimban olyan jelentős pillanatokban halljuk, mint az első gyilkosság után, a Mandarin tekintetét kísérő cseleszta motívumával együtt (**85**$^{-1}$) vagy a második gyilkosság epizódjában. A táncjátékban elsősorban az erdő (**23**), a patak (**39**$^{+8}$) képéhez és a fabáb megelevenedését festő zenekar színeihez társul (**82**$^{+3}$). Bartók a hárfa hangszínét, az operához hasonlóan („Váram sötét töve reszket", **50**), gyakran egy-egy fontosabb motívum megjelenésénél is használja, így jelezve az új szakasz kezdetét, például a nagy apoteózisjelenetben (a cselesztával, a hegedűvel és a brácsával együtt) vagy a fabáb és a királykisasszony alakjának felbukkannása előtt (**142**$^{-9}$). Tematikus anyagot a brácsával, a csellóval és a nagybőgővel együtt játszik a királyfi alakjának ábrázolásánál (**19**). Egyes csúcspontoknál Bartók ugyancsak a hárfa színével gazdagítja a zenekari hangzást, így például az ötödik tánc kezdeténél (a királykisasszony és a fabáb második táncában), ahol egy, majd két hárfát alkalmaz (**149**$^{+5}$). De az is előfordul, hogy a hangszer közvetlenül a kulminációs pont előtt jelenik meg: amikor a királyfi át akarja ölelni a királykisasszonyt (**182**$^{-1}$). A pantomim öreg gavallérjának egyre tolakodóbb mozdulatait megjelenítő szakaszban a hárfaakkordok a vonóskar dallamával ellentétes irányban mozognak (**19,** *1. kotta a 220. oldalon)*.

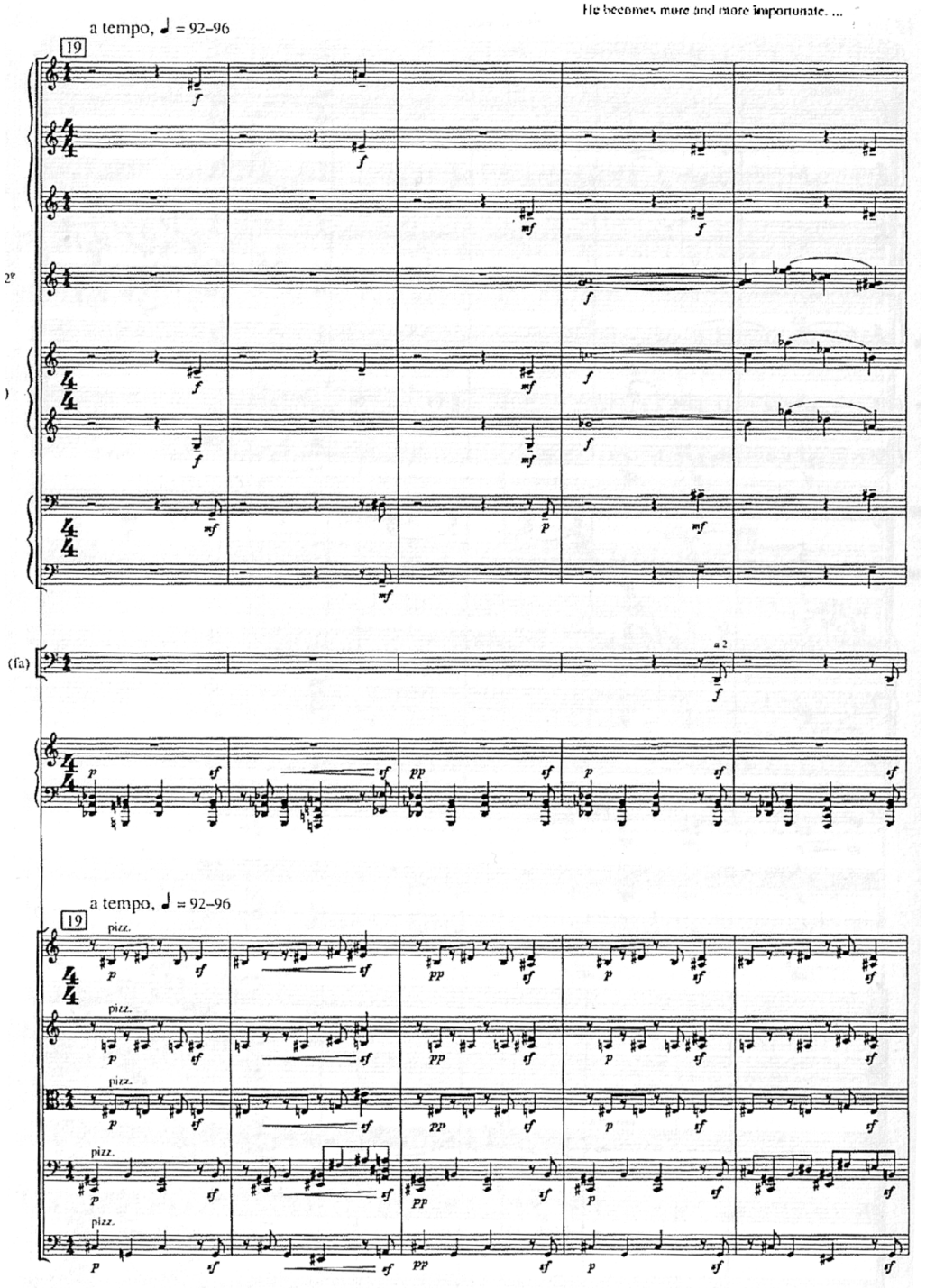
Változatos az ütőhangszerek jelenléte és azok funkciója a két műben. Gyakran zenekari csúcspontokat emelnek ki, például az öreg gavallér kidobásánál (**21**) vagy a gyilkosságoknál, de a hajsza-jelenet[24] feszült hangulatának megjelenítésében is nagy szerepet vállal a nagy ütőapparátus (timpani, kisdob, nagydob, tamtam és pergődob, **69**$^{-7}$). Kulminációs pontokat emelnek ki a balettben is: például amikor a királykisasszony nem veszi észre a királyfit (timpani és cintányér, **20**$^{+9}$), vagy a királyfi elutasító mozdulata után (harangjáték és cintányér, **164**$^{-4}$). A feszültség fokozásának érdekében jelenik meg a timpani és a cintányér akkor, amikor a királyfi nem tud átjutni a patakon (**49**). A páros táncban még hangsúlyosabb az ütős szekció jelenléte a fabáb alakjához társuló ütőhangszerek (a timpani, a pergődob, a nagydob és a xilofon) mellett megszólaló cintányér és kasztanyett révén (**89**$^{+4}$).

21 A két hangszer szólamában a nyolcadok és negyedek kombinációjából alakul ki Bartók jellegzetes giusto-képlete. Pintér Csilla az epizód metrumának egyenletességét és a tempó változatlanságát a Mandarin merevségének megjelenítéseként értelmezi. Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében.* PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2010, 109.

22 A tuba szólamában lévő *g'* hang. Ld. Szabó: i. m., 70–73.

23 Uott, 73.

24 A „Hajsza" kifejezést Bartók 1926-ban írt *Szabadban* (BB 89) sorozat utolsó darabjának címében is használta.



1. kotta. A hárfa és a vonóskar ellentétes irányú, komplementer mozgása A csodálatos mandarinban

*A csodálatos mandarin*ban a Mandarin kifosztása után egy timpani-ütés vezeti fel a gyilkosságokat (**78**). Az elsőt a cintányér, a tamtam és a timpani-tremolo (**79**$^{+2}$), a másodikat pedig a nagydob-tremolo, a timpani-ütések és a cintányér col legnója jelzi (**90**$^{+3}$). A harmadik gyilkosságnál a cintányér, a nagydob és a tamtam tremolói mellett egy új hangszín-effektus is megjelenik: az üstdobokon tremolók és glissandók hallhatók egyszerre (**97**$^{-2}$).[25] Ezt az effektust Bartók később a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (BB 114) III. tételében (**5**), valamint a kétzongorás *Szonáta* (BB 115) I. tételében is alkalmazza (a **91.** és a **133.** próbajelnél). A tremolo és a glissando együttes használatával erőteljesebbé válik a timpanihangzás, amivel a zeneszerző feltehetően a végzetes csapásra utal. A timpani-tremolo és a nagydob szorosan kapcsolódik a csavargók epizódjához is (**6**$^{+2}$–**9**$^{+4}$).

Mindkét műre jellemző az ütőhangszerek előtérbe kerülése, és a dallamhangszerek ütősként való alkalmazása. Így a zongoráé[26] az első gyilkosság előtt (**78**$^{+2}$), a vonóskaré pedig az öreg gavallér jelenetében (**16**) és a fabáb megmozdulásának epizódjában (**82**). Míg a zongora a csavargók kegyetlen tervének, a vonóskar a szereplők merevségének egyik kifejezője.

A cselekmény egyes mozzanatainak, visszatérő elemeinek karakterizálásához a hangszerelés is hozzájárul *(lásd a 2. és 3. táblázatot a 222–223. oldalon)*. Mindkét darab cselekményében nyomon követhetjük a trombita motívumával jelzett parancsepizódokat: a táncjátékban a tündér parancsol a királykisasszonyra, hogy menjen vissza a várába, *A csodálatos mandarin*ban pedig a csavargók utasítják a Leányt, hogy férfiakat csábítson el. A balettben az első parancs egy éles ritmusú mezzoforte motívum. A királykisasszony ellenszegülését érzékeltető zenekarban halljuk újra a trombitaszólót (**17**$^{-3}$).

Hasonló szerepet játszik a trombita a pantomimban is. A Leány vonakodását a zenekar pedálhangjai (az oboa, az angolkürt, a kürt, a trombita, a harsona szólamában), valamint a trombita rövid motívumai érzékeltetik (**10**$^{+9}$). A hegedűn (**11**), majd a fuvolán is megjelenő, majd hirtelen megtorpanó dallam fölött csendül fel a második parancs, ezúttal két trombitán, mezzoforte dinamikával (**12**$^{+4}$). Habár mindkét parancs alatt a háttérben kanyargó rövid motívumok ismétlődését halljuk a fafúvókon és a vonóskaron, a pantomim epizódja sokkal erőteljesebb és hangsúlyosabb, hiszen a harsona glissandói és a basszustuba emelkedő dallama vezeti be, ellentétben a tündér szólójával, amit a klarinét készít elő.

Bartók néhány hangszert a szereplők karakterének ábrázolására használ fel. A pantomimban az első csavargóhoz a brácsa (**6**$^{+6}$), a másodikhoz a hegedű (**8**), a harmadikhoz pedig a harsona és a basszustuba (**9**$^{+5}$) hangszíne társul. Az öreg gavallérhoz az angolkürt (**18**), az ifjúhoz az oboa és a fagott (**25**), a Mandarin alak-

25 Szabó István: *A timpani játéktechnikájának fejlődése. Elliott Carter Eight Pieces for four timpani című műve alapján*. DLA értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2008, 19.

26 A zeneszerző, a hangszer kalapáló jellegére már az Op. 14-es *Szvit* (BB 70, 1916) megírásakor gondolt: „Amikor ezt a művet írtam, a zongoratechnika megújítására gondoltam, egy transzparensebb stílusú zongoratechnikára. Csupa csont és izom stílusra…" In: *Bartók Béla írásai,* I. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 191.

A fából faragott királyfi

Próbajel	Jelenet	Hangszerelés
–8	Bevezető	fuvola, oboa, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, cseleszta, hárfa, vonóskar
8–	A tündér, a királykisasszony játékos mozdulatai	fuvola, klarinét, triangulum, cseleszta, hárfa, vonóskar
11–18	I. tánc – a királykisasszony	piccolo, fuvola, klarinét, oboa, kürt, trombita, timpani, harangjáték, triangulum, cseleszta, hárfa, vonóskar
19–	A királyfi	timpani, hárfa, brácsa, cselló, nagybőgő
23–38	II. tánc – az erdő	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, kornett, trombita, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, cintányér, triangulum, tamtam, cseleszta, hárfa, vonóskar
39^{+8}–50	III. tánc – a patak	fuvola, oboa, klarinét, basszusklarinét, fagott, kontrafagott, alt-, tenor- és basszusszaxofon, kürt, trombita, timpani, harangjáték, hárfa, cseleszta, vonóskar
53–	„Munkadal”, a királyfi próbálkozásai	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, kisdob, nagydob, triangulum, hárfa, vonóskar
81	A fabáb megelevenedése	angolkürt, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, timpani, kisdob, nagydob, xilofon, hárfa, vonóskar
88^{+4}–120	IV. tánc – a királykisasszony a fabábbal	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, kornett, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, kisdob, xilofon, kasztanyett, cintányér, hárfa, vonóskar
120–	A királyfi kétségbeesése	fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, vonóskar
127	Nagy apoteózis	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, kürt, timpani, cintányér, nagydob, cseleszta, hárfa, vonóskar
147–154	V. tánc – a királykisasszony a fabábbal	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, kornett, trombita, timpani, xilofon, harangjáték, hárfa, vonóskar
156–166	VI. tánc – a királykisasszony csalogatja a királyfit	fuvola, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, cseleszta, hárfa, vonóskar
167–171	VII. tánc – az erdő	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, alt és tenor szaxofon, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, nagydob, cseleszta, hárfa, vonóskar
172	A királylány kétségbeesése	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, timpani, cintányér, nagydob, cseleszta, hárfa, vonóskar
183	Átölelik egymást	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, alt és tenor szaxofon, fagott, kontrafagott, kürt, kornett, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, harangjáték, cintányér, cseleszta, hárfa, vonóskar
189–194	Utójáték	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, alt- és tenorszaxofon, fagott, timpani, triangulum, cintányér, cseleszta, hárfa, vonóskar

2. *táblázat*. A fából faragott királyfi *jeleneteinek hangszerelése*

A csodálatos mandarin

Próbajel	Jelenet	Hangszerelés
–6	Bevezető	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, kisdob, pergődob, nagydob, xilofon, zongora, orgona, vonóskar
6^{+6}	1. csavargó	angolkürt, nagydob, timpani, brácsa, cselló, nagybőgő
8	2. csavargó	fagott, nagydob, timpani, zongora, vonóskar
9^{+4}	3. csavargó	klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, nagybőgő nélküli vonóskar
11	A leány	fuvola, kürt, nagydob, hegedű, nagybőgő
13–	1. csalogató	klarinét, basszusklarinét, cselló
17	Az öreg gavallér	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, harsona, basszustuba, angolkürt, zongora, timpani, nagydob, hárfa, vonóskar
21	Az öreg gavallér kidobása	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, trombita, harsona, cintányér, kisdob, nagydob, zongora, vonóskar
22	2. csalogató	fuvola, klarinét, basszusklarinét, kürt, timpani, zongora, cselló, nagybőgő
25	A félénk ifjú	oboa, angolkürt, klarinét, brácsa, cselló
26–28	I. tánc – a leány az ifjúval	fuvola, klarinét, fagott, kürt, triangulum, hárfa, vonóskar
29	A félénk ifjú kidobása	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, kisdob, cintányér, nagydob, nagybőgő nélküli vonóskar
31^{-3}	3. csalogató	fuvola, klarinét, fagott, kürt, hárfa, zongora, vonóskar
36	A mandarin megérkezése	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, kisdob, nagydob, vonóskar
43^{-1}	II. tánc – a leány	fuvola, oboa, klarinét, triangulum, kisdob, timpani, cintányér, cseleszta, zongora, hárfa, vonóskar
59	Hajsza	piccolo, fuvola, oboa, klarinét, angolkürt, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, kisdob, pergődob, tamtam, nagydob, cintányér, xilofon, hárfa, zongora, vonóskar
78	1. gyilkosság – megfojtás párnákkal	fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, tamtam, zongora, orgona, vonóskar
87^{+2}	2. gyilkosság – leszúrás	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kontrafagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, nagydob, kisdob, cintányér, xilofon, zongora, hárfa, vonóskar
97	3. gyilkosság – fölakasztás	oboa, angolkürt, fagott, harsona, tenor tuba, timpani, tamtam, nagydob, zongora, mélyvonóskar
104^{+3}	Átölelik egymást	piccolo, fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, basszustuba, timpani, cintányér, hárfa, vonóskar
111	A mandarin halála	fuvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, harsona, timpani, tamtam, nagydob, zongora, vonóskar

3. táblázat. A csodálatos mandarin *jeleneteinek hangszerelése*

jához pedig a harsona kapcsolódik szorosan (**36**). Az első két szereplő fafúvós színek kíséretében jelenik meg, a Mandarin különös és rendkívüli alakját kiemeli az ezektől nagyon eltérő harsonahangzás. A Leány csalogatóihoz, akárcsak a királykisasszony alakjához (**11**) a klarinét hangja társul (**13**, **22**, **31**$^{-3}$). A tündér parancsoló karakteréhez a trombita(**15**$^{+8}$, **17**$^{-3}$), a királyfihoz a brácsa, a cselló és a mélyvonósok (**19**),a fabábhoz pedig az angolkürt, a fagott, a kontrafagott, a col legno játszó vonóskar (**82**), a xilofon (**89**$^{-6}$) és a kasztanyett (**93**) kapcsolódik.

Különleges szerephez jut a cselló. Szólama a táncjátékban akkor emelkedik ki, amikor a királykisasszony nem tud átjutni az erdőn (**172**$^{-1}$). A pantomimban az első gyilkosság után a Mandarin szenvedését érzékelteti (**84**),[27] az operában pedig Judit énekét kíséri a könnyek tava jelenet végén, amikor Kékszakállút a régi asszonyairól kérdezi (**105**). A hangszer meghatározó jelenléte rendszerint a szenvedés és a küszködés megjelenítését szolgálja.

A táncjáték fából faragott bábujának életre kelt alakját, valamint a némajáték öreg gavallérját egy humoros ritmusformula kíséri, amely az első esetben a groteszk mozdulatokat (**82,** *2. kotta a 226–227. oldalon),* a másodikban pedig a tolakodó gesztusokat (**19**$^{-5}$, *3. kotta a 228. oldalon)* jeleníti meg. Kárpáti János ezt a jelenséget Bartók zenéjében egyfajta karakterizáló toposzként említi, melyet a zeneszerző az egyes szereplők bemutatásához alkalmazott.[28] De nemcsak a ritmus a komikus karakterek kifejezője, hanem a zene többi eleme is. Összevetve a két szereplőt illusztráló motívumok hangszerelését, megfigyelhetjük, hogy mindkét jelenet groteszk mozdulatait col legno játékmóddal mutatja be a vonóskar. A tempó is hasonló: míg a táncjátékban *Molto moderato* előírást és ♩=94 metronómjelzést, a pantomim partitúrájában *Comodo* utasítást és ♩=96 metronómjelzést találunk. Bartók mindkét esetben lassítást is kér: *poco rit.,* és *Andante* szerepel a fabábnál, *molto ritardando* és *Lento* a gavallérnál. Alapvető különbség azonban, hogy a fabáb tánca szögletes (a fagott, a kontrafagott, a timpani, a nagydob, a hárfák és a vonóskar jeleníti meg), az öreg gavallér zenéje pedig az angolkürt és az oboa motívuma révén dallamosabb, és a harsona-glissandóknak köszönhetően erőteljesebb is. Érdekesség, hogy az öreg gavallér jelenetének végén a fabáb karakteréhez társított hangszerek, a fagott és a cselló együtt ábrázolja a gavallér tolakodását (**20**$^{-1}$).[29]

A hangszerelés révén két másik szereplő is párhuzamba állítható. A művek női alakjához, a királykisasszonyhoz és a Leányhoz, pontosabban azok csábító jeleneteihez társul a klarinét lágy hangja. A királykisasszony magyaros témáját a klarinét a hegedűvel együtt szólaltatja meg, melyet a fuvola kvintolái, a cseleszta és a

27 Kroó: *Bartók színpadi művei,* 284.

28 Kárpáti János: „Bartók humora", *Magyar zene* XLI/3. (2003. augusztus), 301–312., ide: 307.

29 Kroó György az öreg gavallér karakterének megformálásában a fabáb jelenetében használt groteszk hangvétel helyettesítését látja. Erről ld. bővebben: Kroó: *Bartók színpadi művei,* 250.

30 Lebon: i. m., 124.; vö. Vester: i. m., 226.

31 Bartók rubatójáról ld. bővebben: Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 266–267. Frigyesi Judit hívja fel a figyelmet arra, hogy a rubato stílus egyedül a Leány alakjánál jelenik meg: „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., (2012), 241–274., ide: 269.

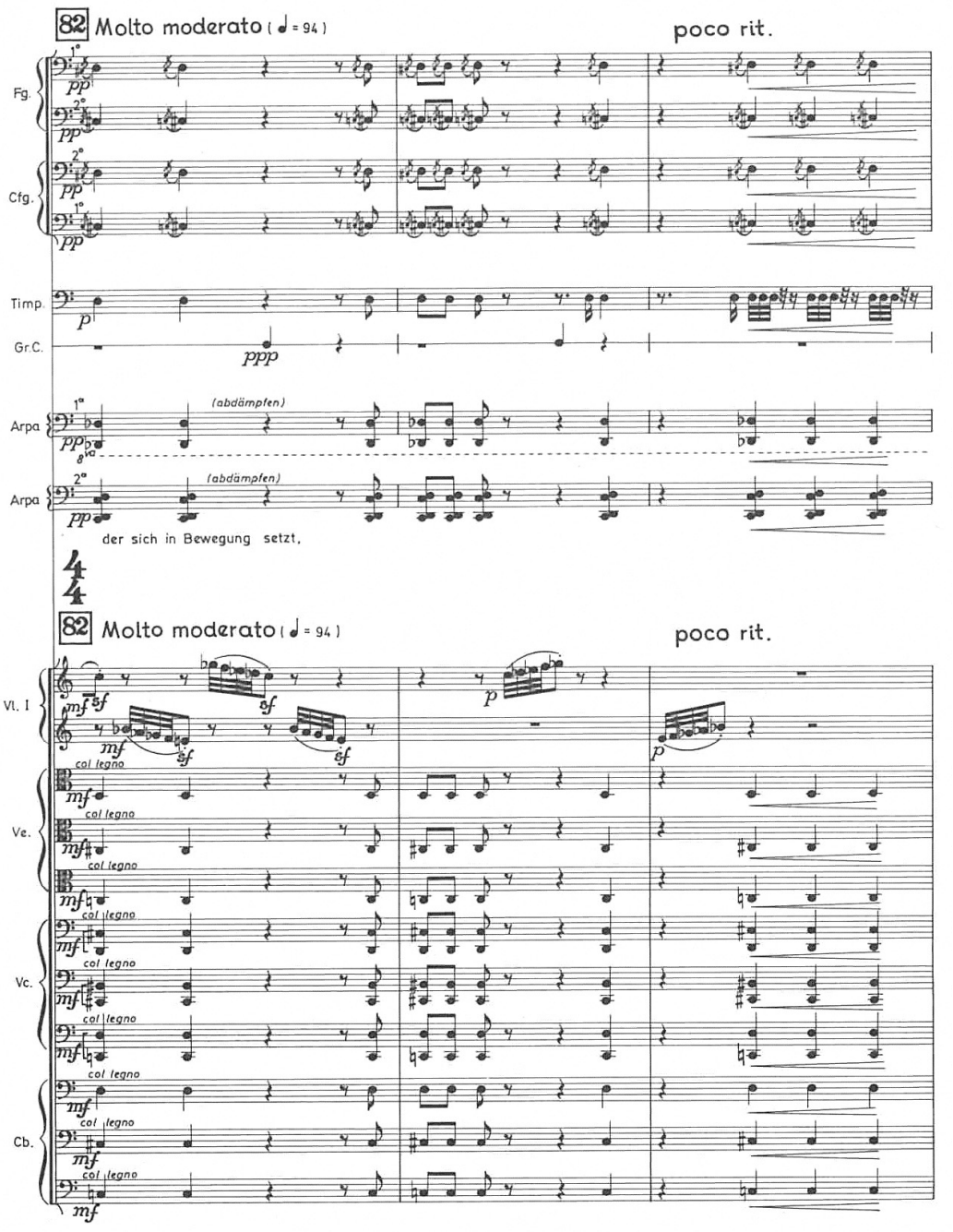
hárfa tartott hangjai, valamint a vonóskar tremolói kísérnek (**156**). A Leány első, verbunkos jellegű táncában[30] a klarinétszólót – melynek deklamáló jellegére utal a *Rubato* jelzés is[31] – a basszusklarinét, valamint a cselló tremolói kísérik (**13**). A második szakaszban a két klarinét válaszolgat egymásnak (**22**$^{+1}$). Szólamaikat a fuvola, a zongora és a mélyvonósok tremolói, a kürt pedálhangjai, valamint a timpani-tremolók támasztják alá. A harmadik epizód már nem a hívogató kvintugrással kezdődik – mint az előző kettő –, hanem tartott *e'* hangról indul, majd gyors futamokkal kapaszkodik fel, és esik le (**31**$^{-3}$).

A trillák, vibratók, tremolók és glissandók a darabok színvilágát gazdagítják mind a vonós- és fúvóskarban, mind az ütőhangszereknél. A zongorára és zenekarra írt *Scherzó*ban (BB 35) jelenik meg először a hosszú vonós tremolo[32] és a timpani-tremolo együttes alkalmazása (**380**$^{+3}$), valamint a fafúvós trilla (**295**$^{-1}$). Később a trillák, a tremolók és a glissandók, valamint kombinációik a zeneszerző kompozíciós stílusjegyévé válnak, így azok szinte mindegyik zenekari művében fellelhetők: az opera kínzókamra-jelenetében (**34**$^{-4}$, **37**, **40**$^{+4}$), a *Négy zenekari darab* Preludio (**17**$^{+1}$) és Scherzo (**20**) darabjaiban, a *Tánc-szvit* harmadik tételében (**32**), a *Cantata profana* Andante epizódjában („Ízzé-porrá zúzódsz, Kedves édes apánk!", **90**) és a *Concerto* „Intermezzo interrottó"-jában (**108**$^{+4}$).

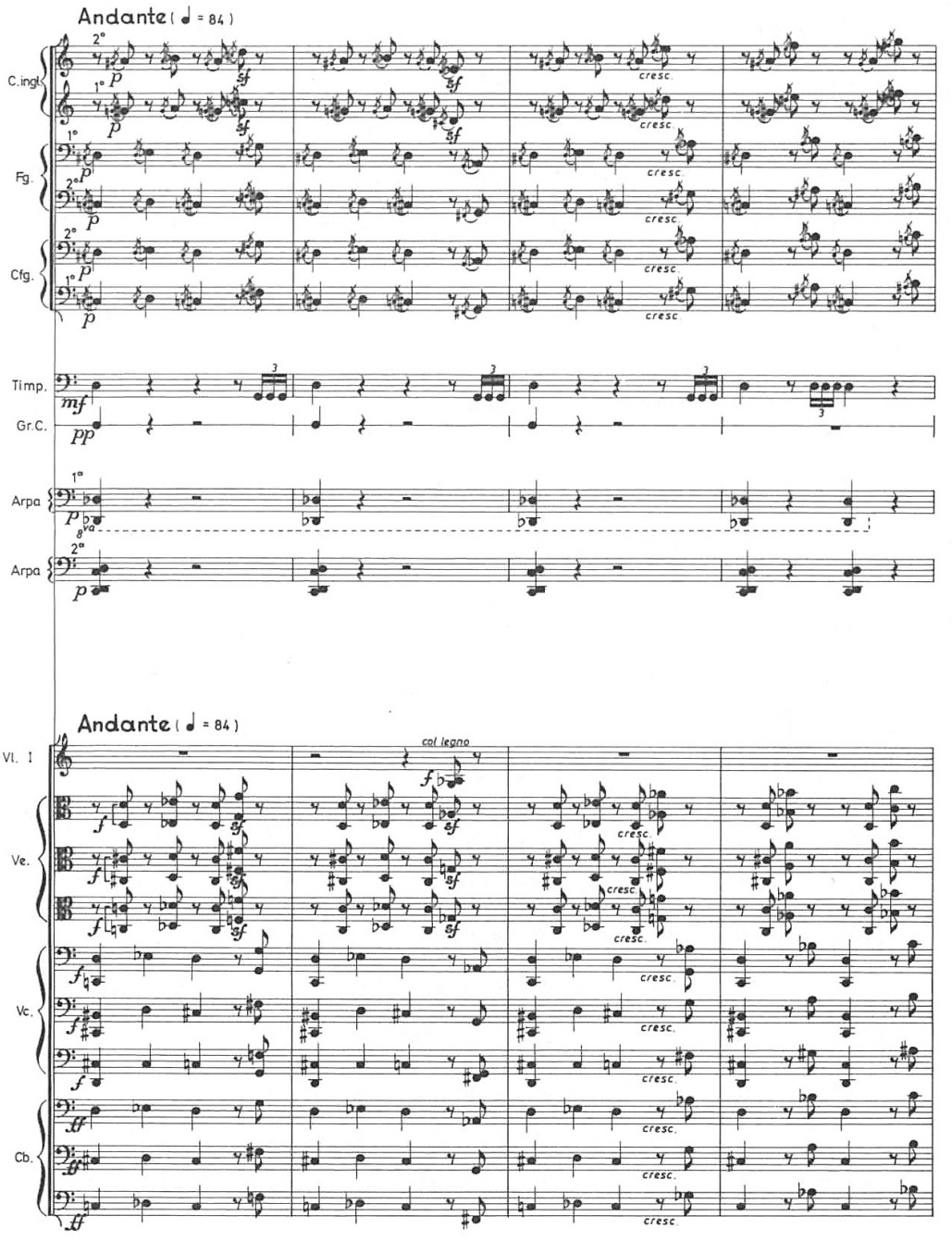
A színpadi művekben is visszatérő hangszín-kombinációként jelenik meg a tremolo, a trilla és glissando együttes alkalmazása, elsősorban a végzetes és visszafordíthatatlan történések kísérőjeként. *A csodálatos mandarin*ban szorosan kapcsolódik a gyilkosságokhoz: az első gyilkosság után (**86**) a fuvola, az oboa, az angolkürt, a kürt és a trombita aprózó hangjai fölött, a hegedű és a nagybőgő trillái, valamint a tamtam és a brácsa tremolói mellett szólnak a hárfa-glissandók. A második gyilkosság (**94**$^{+3}$) után pedig a fuvola és a klarinét vad trillája alatt szól a hegedű-tremolo, valamint a brácsa és a cselló glissandója. A harmadik gyilkosság alatt (**97**), a néma kórus belépéséig (**101**) szól a timpani-tremolo, a zongora-glissando és a nagybőgő-tremolo, majd hozzájuk társul a cselló-glissando és a tamtam-tremolo. A balettben, a fabáb és a királykisasszony táncában a fuvola és az angolkürt trillái alatt a hegedű- és a brácsa-glissando is megjelenik (**109**$^{+1}$), a nagy apoteózis-jelenetben a brácsa és a cselló trillái és a timpani tremolója fölött pedig a cseleszta és a nagybőgő tremolói, valamint a hárfa glissandói szólnak (**131**). A tanulmányozott jelenetekből kitűnik, hogy Bartók ezeknek a hangzási effektusoknak az alkalmazásával igen eltérő tartalmú epizódokat ábrázolt. Nemcsak a negatív történéseket és a szereplők karakterének torzulásait jeleníti meg a segítségükkel, hanem jelenlétük pozitív értelmű is lehet, hiszen megidézik a természetet is, melyben a királyfi vigasztalást nyer.

A zenekar gazdag színeinek létrehozásához Bartók kihasználja a vonós hangszerek játéktechnikájának sok lehetőségét. Szólamaik olyan speciális előadási instrukciókkal vannak tele, mint a molto vibrato a királyfi végső kétségbeesésénél

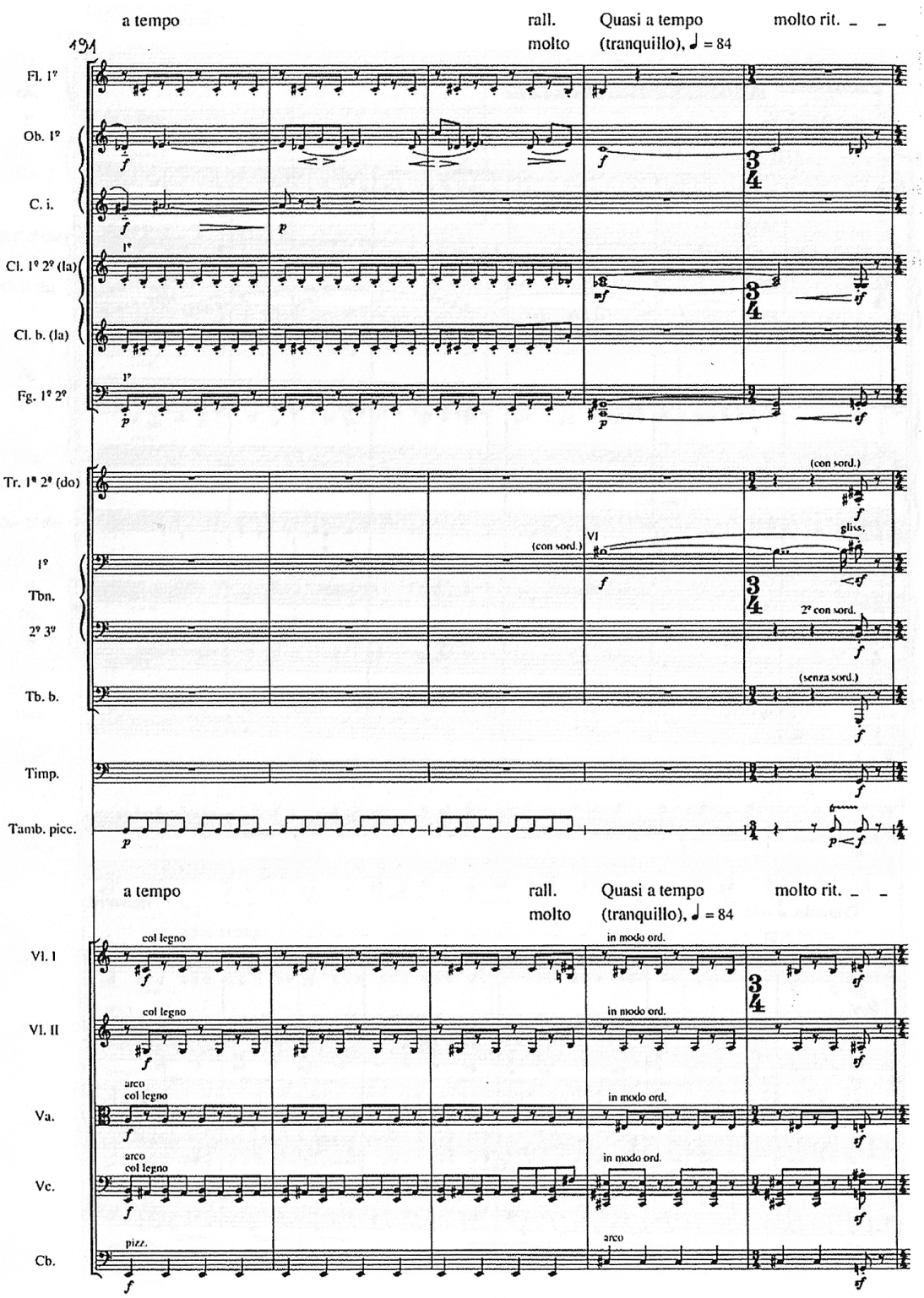
32 Amely, mint ahogy Kern Holoman is rámutat, a 19. század zenéjének egyik jellegzetessége. Ld. D. Kern Holoman: „Instrumentation and Orchestration", *Grove Online,* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article. 20404 (A megtekintés dátuma: 2019. január 3.)



2. *kotta.* A fából faragott királyfi, *„A fabáb megmozdul”*



(a 2. kotta folytatása)



3. kotta. A csodálatos mandarin, *az öreg gavallér jelenete*

(**120**$^{+1}$), vagy a *Tánc-szvit*ből is ismert (**48**$^{+6}$) col legno a „Munkadal"-ban (**54**$^{+4}$) és a fabáb jelenetében, szorosan kapcsolódva annak alakjához (**82**). A brácsa és a cselló pizzicatói a királykisasszony és a fabáb első táncánál (**95**), vonós glissandók pedig a második tánc alatt szólnak (**149**$^{+4}$). Hasonlóképpen a némajátékban:[33] col legno az öreg gavallér megérkezésénél (**16**), pizzicato a teljes vonóskarban a Leány habozásakor (**41**), pizzicato vibrato a hegedűnél a csavargók jelzései alatt, hogy a Leány csábítsa el a Mandarint (**38**$^{-2}$), arco ruvido a hajszában (**62**), glissando a hegedűnél, brácsánál és csellónál az első gyilkosság után (**81**$^{-3}$), arco, sul ponticello a második hegedűnél, a csellónál és a nagybőgőnél a csavargók megdöbbenésekor, hogy a Mandarin nem halt meg (**85**$^{+2}$). A gyorsan változó hangszerösszeállítású zenekar mellett gyakoriak a vonós hangszínváltások is: például a pizzicato gyors váltakozása az arco vonásnemmel a táncjátékban, a tündér parancsának ellenszegülő királykisasszony epizódja során (**17**$^{+1}$), továbbá, amikor a királyfi kétségbeesésében saját levágott haját igazítja a fabábra (**71**), a pantomimban pedig az első gyilkosság után (**86**). (Bartók, mint a *Tánc-szvit* partitúrájába, itt is beírja a vonás irányát is, **78**, **82**$^{-3}$.) A felsorolt játéktechnikák szerves részévé válnak a hangszercsoport hangzásának, és általuk hangsúlyosabbá válik a vonóskar jelenléte a zenekarban, hozzájárulva az érzelmek illetve a szereplők cselekedeteinek megjelenítéséhez. Egyetlenegyszer, a táncjáték erdőjelenetében a hegedűk tremolói fölött a flautando utasítás is megjelenik (**31**$^{-3}$).[34]

De számos egyéb hangszertechnikai elem is feltűnik a darabokban: a vonósok színeit gyarapítják a *Tánc-szvit* második (**20**$^{+17}$) és negyedik tételének utolsó ütemeiben (**43**$^{+4}$) is felbukkanó üveghangok. A táncjáték partitúrájában Bartók több helyen is ennek a hangszíneffektusnak a megszólaltatását kéri a vonósjátékosoktól: az erdő táncában (**30**) – ezt a részt később, az 1932-es revideálás során kihúzta[35] –, valamint abban a pillanatban, amikor a királykisasszony észreveszi a bábot: a klarinét dallamát kísérő fuvola, hárfa, cseleszta és hegedű együttese alatt, a brácsán és a csellón (**74**), *A csodálatos mandarin* partitúrájában, a harmadik csalogatóban pedig a hegedűkön szólnak üveghangok (**31**$^{-2}$).

33 A pantomim egyik (BA-N: 2165 jelzetű) partitúramásolatában – amely feltehetően Szenkár Jenő karmester kottája még a bemutató idejéből – mint utólagos kiegészítés jelenik meg a fogólapra visszacsapódó Bartók-pizzicato. Az 1928-ban, a *4. vonósnégyes*ben (BB 95) alkalmazott játéktechnika a **83**$^{+7}$ próbajelnél, a mélyvonósok szólamában szerepelt. Az 1931-es változtatások után azonban már nem került bele a partitúrába. Erről bővebben ld. Vikárius László: „A 'Bartók-pizzicato'-ról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratairól", *Muzsika* 52/8. (2009. augusztus), 8–11., 52/9. (2009. szeptember), 31–35., ide: 8–10.

34 Kusz Veronika–Szilágyi Szabolcs: „'Párhuzamos életek': egy Bartók-Dohnányi fuvola–zongora-program elméleti háttere", *Parlando* 59/3. (2017. március), 1–15., ide: 2.

35 Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 91. A mű keletkezéstörténetéről ld. továbbá: uő: „A fából faragott királyfi keletkezéséről". In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 289–297.; valamint „Ballet: The Wooden Prince". In: *The Bartók Companion*. Ed. Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993, 360–361.; Tallián Tibor: „Das holzgeschnitzte Hauptwerk", *Studia Musicologica* 37/1. (1996), 51–67.; Lebon: i. m., 74–91.; Anne Vester: *Der Holzgeschnitzte Prinz. Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter philologischen und ästhetischen Aspekten,* PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2015, 132–234.

A hangszerelésnek jelentős szerepe van a kulminációs pontok megformálásában is. A táncjátékban például a „Munkadalt" záró epizód csúcspontját a fafúvós tremolók és trillák, a harsona és a basszustuba pontozott motívuma, a timpani és a vonóskar tremolói emelik ki (**62**$^{-2}$), később pedig a kürttel, a trombitával, a triangulummal, a hárfával és a cselesztával kibővített zenekar jeleníti meg (**73**). A pantomim csúcspontja például az öreg gavallér kirablása (**21**), az ifjú kidobása (**29**) vagy a Mandarin közeledésének pillanata, melyet a piccolo cikázó girlandhangjai, a fafúvósok trillái és tremolói, a vonósok tremolói, a zongora glissandói, a harsona és a basszustuba erőteljes motívuma, valamint a timpani tremolói ábrázolnak (**34**).

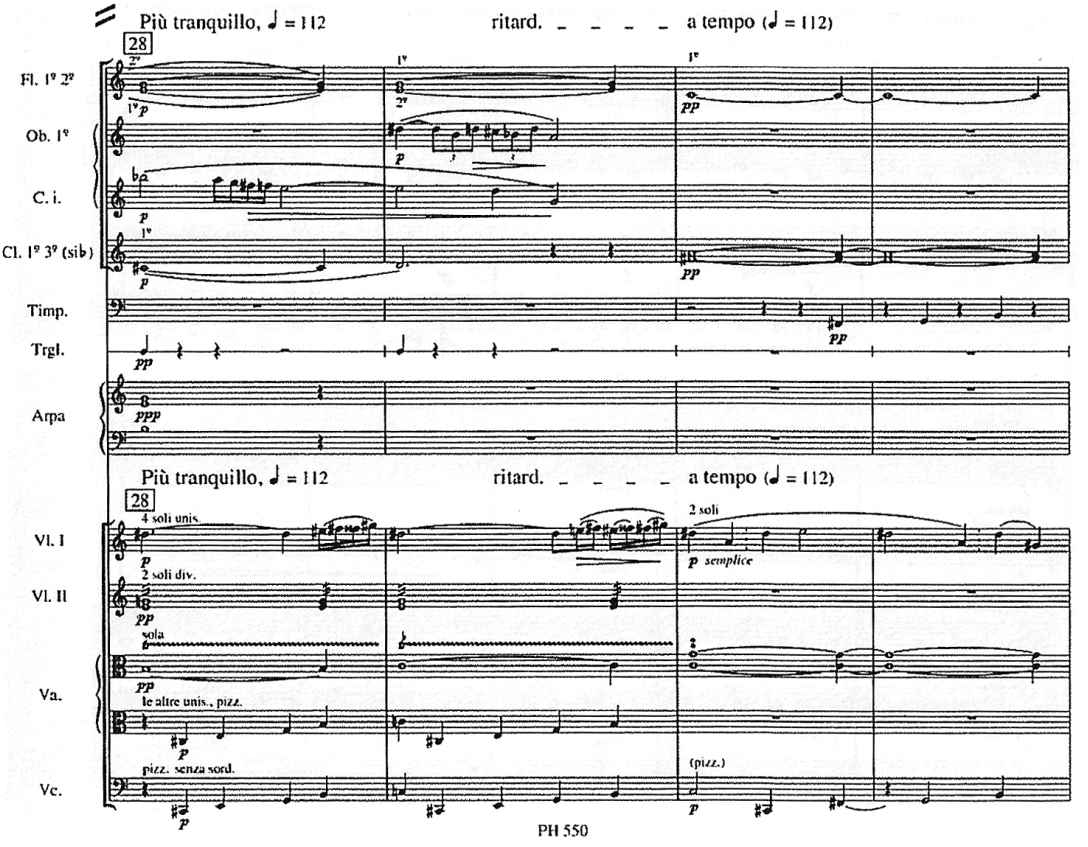
A táncjáték utolsó tetőpontja a királykisasszony és a királyfi ölelésének pillanata, amelyet az oboa, az angolkürt és a szaxofon dallama alatt a cseleszta és a hárfa futamai, a fuvola és a vonóskar tremolói, valamint a hegedű gyors, felfelé kúszó hangjai emelnek ki (**183**).[36] A pantomim utolsó csúcspontja, hasonlóan a táncjátékhoz, a főszereplők szerelmi egyesülése (**104**$^{-4}$). Ebben a jelenetben egy harsány rézfúvós motívum bontakozik ki a trombita, a harsona és a basszustuba szólamában a fafúvós és a vonós tremolók fölött (**108**). A finálé hangvétele megegyezik a két darabban, de a hangszerelés tekintetében eltérnek egymástól. A balettben a bevezető természetzenéjének visszatérésében csendesedik el a zenekar: a kürttéma mellett a fafúvósok tartott hangjai, a vonós tremolók, a cseleszta futamok és hárfa törtakkordjai szólnak (**194**). A némajáték végén – a Bartók-kompozíciók egyik sajátosságaként – a zenei anyag kamarazeneszerűvé válik: az újra felbukkanó kisterc-téma a harsona, a kontrafagott, az angolkürt és a basszusklarinét szólamában a Mandarin halálát jelzi (**111**$^{-5}$).

A párhuzamba állított epizódok rámutatnak a két mű zenekari színeinek alapvető különbségeire is. A pantomim zenéje rendszerint harsányabb, erőteljesebb az ütősök és a rézfúvós hangszerek állandó jelenléte, zenei textúrájának tömörsége, továbbá a mű dramaturgiája révén, amely szinte megköveteli a zenekar állandó lendületét, váratlan és gyors átalakulásait. Ennek ellenére *A csodálatos mandarin* partitúrájában is találunk egy rövid szakaszt, amely a táncjáték mesevilágát idézi: a Leány és a félénk ifjú táncjelenetében két ütemen át az angolkürt, az oboa és a hegedűk motívumát kíséri a fuvola, a klarinét, a triangulum és a vonóskar tremolója és trillája (**28,** *4. kotta a 231. oldalon*). A mesehangulat azonban gyorsan elillan, a tánc egyre hevesebbé válik, s végül a csavargók kidobják az ifjút (**29**).

A hangerő fokozása mellett a zenei folyamat váratlan elcsendesedése is erőteljes hatást kelt. A fordulópontot jelzi a zenekar elhallgatása az opera birodalomjelenete előtt, Kékszakállú szavait követően: „Nézd, hogy derül már a váram" (**73**$^{+2}$), a hatodik ajtó kinyitása és a harmadik sóhaj (**90**$^{+7}$), valamint Kékszakállú óvó szavai után: „Judit, Judit, ne nyissad ki!" (**90**$^{+11}$).[37] A pantomimban a csavargók „ál-

36 Bartók kulminációs pontjainak sajátosságairól ld. Somfai László: „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban". In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 270–276., különösen: 274–275.

37 Később a hetedik ajtó előtt (**101**$^{+2}$), majd Kékszakállú „Nem nyitom ki!" felkiáltása után van ismét fermata (**105**$^{-1}$).



4. kotta. A csodálatos mandarin meseszerű hangja

talános megdöbbenését" jelzi a címszereplő megjelenése (**37**$^{-1}$), a második gyilkosság során pedig a csavargók megállapítását követően – a Mandarin „már meg kellett, hogy haljon" – hallgat el a zenekar (**83**$^{+8}$). A felsorolt jeleneteknél sokkal könnyedebb és derűsebb hangulatú szakaszokban találunk hasonló elnémulásokat a táncjátékban. Például a királyfi szerelmes mozdulata után (**21**$^{-5}$), majd amikor elhatározza, hogy felmegy a királykisasszonyhoz (**21**$^{+12}$).[38] A sorsfordító jelenetekben a váratlan csend minden esetben fontos eszköze a zenei folyamatnak.

A kulminációs pontok után vizsgáljuk meg a két mű zárt táncjeleneteit. A darabok műfajából adódóan a balettben hét, a pantomimban pedig két epizódban jelenik meg „belső" tánc *(2. és 3. táblázat)*. A folyamatábrákat összehasonlítva nyilvánvalóvá válik a táncok eltérő szerepe: míg az egyikben táncbetéteket, a másikban a cselekmény részét képező táncjeleneteket látunk.[39] A balettben az első tánc

38 Az erdő-jelenet is megakad kétszer (**28**$^{-1}$) és (**29**$^{-1}$).

39 Vikárius László: „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében", *Magyar Zene* LI/4. (2013. november), 410–444., ide: 415.

a királykisasszonyé (**11**), majd ezt követik a természet megelevenedései: erdő- (**23–38**) és pataktánc (**39–50**), majd a fabáb és a királykisasszony tánca (**88**$^{+4}$**–120**), amely a nagy apoteózis-jelenet után újból visszatér (**147–154**). A királykisasszony második, a királyfit hívogató szólótánca után (**156–166**) a táncritmus ismét az erdő megelevenedését illusztrálja (**167–171**).

A némajátékban mindkét tánc a Leány alakjához társul: az elsőben a félénk ifjúval (**26–28**), a másodikban pedig a Mandarin megérkezését követően egyedül táncol (**43**$^{-1}$**–58**).[40] A jeleneteket a bizonytalan kezdés és a fokozatos kibontakozás jellemzi. Az első tánc 5/4-es, a második 3/4-es metrumát a néhány ütemenként változó tempó töredezetté teszi. A keringőre utaló *Tempo di valse* (**56**$^{+2}$) szakaszból fejlődik ki a hajsza (**62**).

Az epizódok nagyon eltérők – főként a darabok műfajbeli sajátosságai miatt –, ezért csupán egy kísérletet teszek két tánc, nevezetesen a két páros tánc összehasonlítására hangszerelési szempontból. A királykisasszony és a fabáb első táncának groteszk hangulatát, a megelevenedett bábu szögletességét a kopogó ritmus, valamint a fagott, a kontrafagott, a xilofon és a kisdob karakteres jelenléte határozza meg (**88**$^{+4}$). Az első hegedű szólamában felbukkan az epizód főtémája (**91**). A xilofonnak, a kasztanyettnek és a cintányérnak a fafúvóskarral folytatott rövid dialogizálása után (**93**) a téma újból megjelenik a kürtön (**95**), majd a három fagott, a kontrafagott, a négy trombita, a három harsona és a basszustuba együttesében kulminál, fortississimo csúcspontot létrehozva (**116**$^{-1}$**–120**$^{-1}$).

A pantomim „páros táncának" epizódjában az ifjú alakját az oboa dallama jeleníti meg – ezáltal a királyfira emlékeztet –, amit a klarinét, a hárfa, valamint a brácsa és a cselló tartott hangjai kísérnek (**26**$^{-3}$). A fagott, a hárfa motívuma és a brácsa tremolói érzékeltetik a félénk tánc kezdetét (**26**$^{+4}$), majd ennek felerősödését a fuvola és az első hegedű dallama jelzi (**27**). A tánc egyre hevesebb és érzékibb jellegét a fokozatosan bővülő zenekar mellett – oboával, angolkürttel, klarinéttal, triangulummal – a hegedű rövid kromatikus szólója, a második hegedű tremolói, a timpani, a zongora, a brácsa, a cselló, a bőgő és a hárfa unisono ostinatója, valamint a fuvola trillái jelzik (**28**$^{+4}$). A tánc hirtelen ér véget: a csavargók kidobják az ifjút (**29**).

A hangvételbeli különbözőségek mellett figyelemre méltó, hogy egyik tánc hangszerelését sem a női karakter jelenléte, hanem a partneré határozza meg: a fabáb (xilofon és ütősök) és a félénk ifjú (oboa). Mindkettőben feltűnik, és fontos szerepet játszik a fagott, ám a hangszer két végletesen eltérő hangszínét megmutatva: míg az egyikben egy groteszk táncot, a másikban félénk gesztusokat kísér.

Bartók zenekari kompozícióinak fináléjában toposzként jelenik meg a timpani vonóskart kísérő tremolója vagy nyolcad-ütései.[41] A szerző ezt az eszközt használja e két színpadi darabjában is. A táncjátékban a fuvola, a klarinét, a fagott, a kürt,

40 A jelenet részletes értelmezését ld. uott, 420–426.

41 A *Kossuth szimfonikus költemény* (BB 31) gyászindulójában, a *Scherzo zenekarra és zongorára* (BB 35), az 1. szvit (BB 39), a *Két kép* (BB 59), *A kékszakállú herceg vára* (BB 62) befejezésénél, de a *Magyar képek* (BB 103) „Ürögi kanásztánc"-ának végén is a kisdob tremolói szólnak.

a brácsa és a cselló pedálhangjai, a cseleszta futamai és a hárfa tört akkordjai fölött szól a hegedű-, a nagybőgő-, valamint a timpani-tremolo (**194,** *5. kotta a 234. oldalon*). *A csodálatos mandarin*ban a timpani a Mandarin halálakor (**110**$^{+2}$), illetve a darab végén szólal meg. A pantomim befejezése Bartók korábbi zenekari műveinek gyászindulóit és hasonló karakterű finnáléit (a *Kossuth szimfonikus költemény* gyászindulóját, a *Kékszakállú* befejezését és a *Négy zenekari darab* „Marcia funebre" tételét) idézi, a basszustuba, a tamtam, a nagydob és a zongora közreműködésével még tragikusabb hatást keltve *(6. kotta a 235. oldalon)*.

ABSTRACT

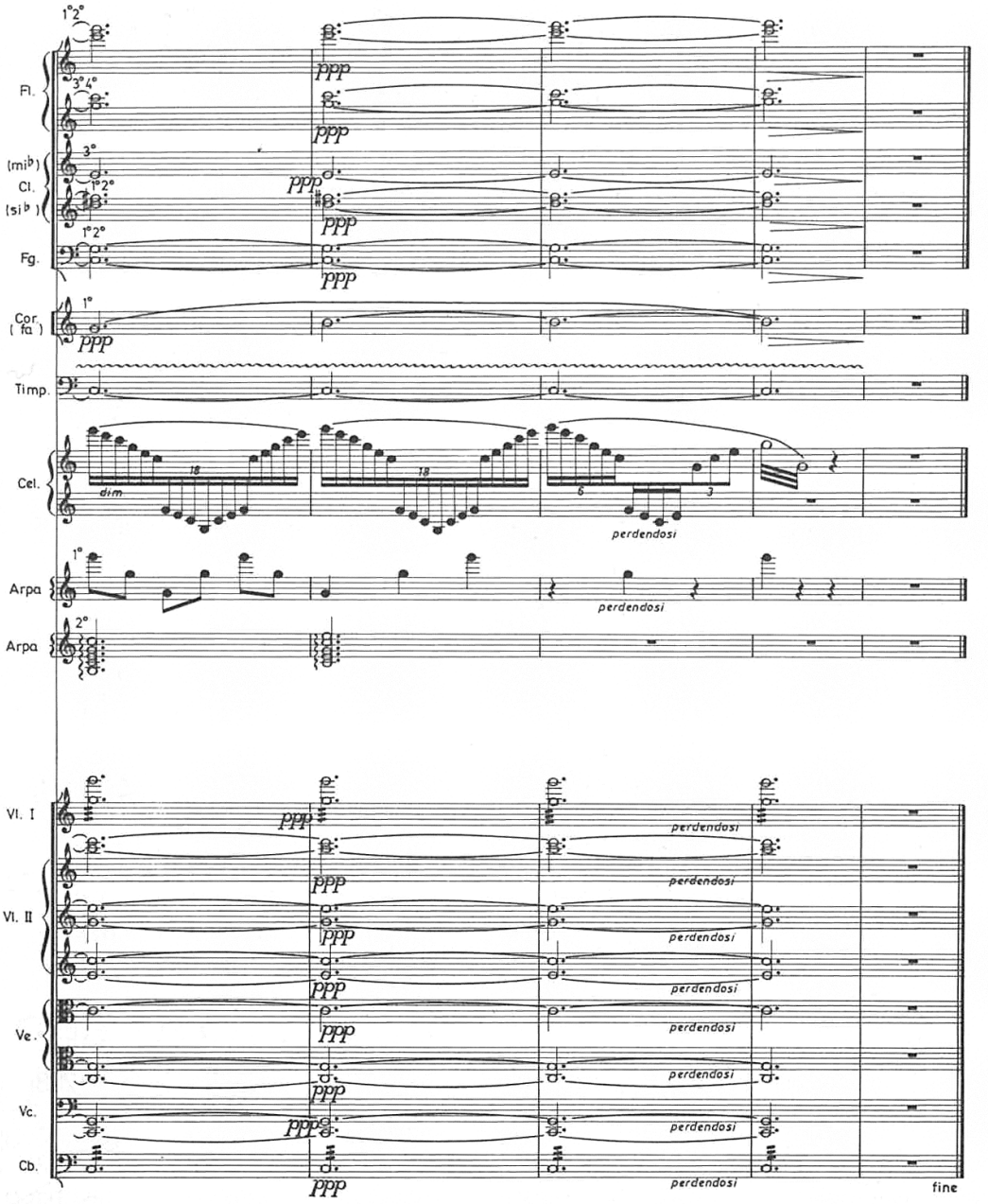
Anikó Vászka

BARTÓK'S ORCHESTRATION IN HIS TWO STAGE WORKS

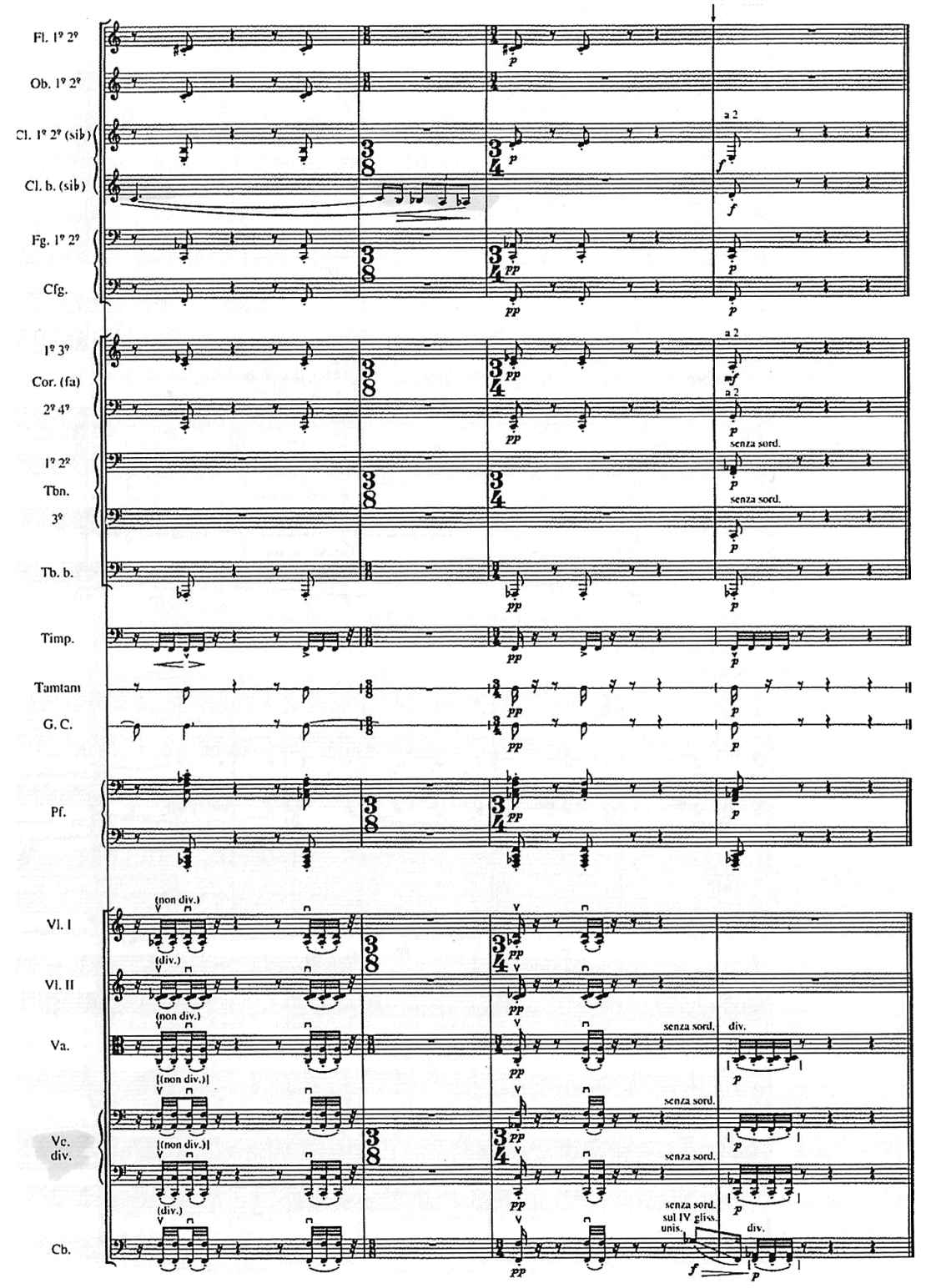
The Typology of The Wooden Prince's and The Miraculous Mandarin's Instrumentation

Béla Bartók's one-act ballet *The Wooden Prince* (BB 74) and his one-act pantomime *The Miraculous Mandarin* (BB 82) are both composed for large orchestra. Although these theatrical pieces have been compared in many ways, their orchestration has not been discussed yet. Therefore this paper examines some of the selected aspects of these two works: such as the role and significance of the orchestra and instruments. The investigation has a double aim: first to try and find the connection between the instruments and characters, and second, to attempt to analyse the ballet (1917) in parallel with the pantomime (1924) showing the similarities and differences, as well as giving an account of Bartók's compositional style. While examining these compositions I discovered some similar characteristics e.g. the grotesque gestures of the wooden prince and the old rake – their rhythm and their instrumentation are comparable – and the significance of some instruments e.g. the clarinet during alluring scenes, or the trumpet during commands.

Anikó Vászka (1985) graduated in 2011 with MA from the Musicology Department of the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania. She attended doctoral studies in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2013–2016). She is writing her dissertation on Béla Bartók's instrumentation in his orchestral works.



5. kotta. A fából faragott királyfi *befejezése*



6. kotta. A csodálatos mandarin *befejezése*