

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXIII. évfolyam, 2. szám · 2025. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Kerékfy Márton, Komlós Katalin, Mikusi Balázs,
Péteri Lóránt, Vikárus László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Richter Pál, Rovátkay Lajos (Hannover),
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. 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 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

ESSZÉ – ESSAY

- 123 KOMLÓS KATALIN
A zeneelmélet alaptéziseinek változásai az európai zenetörténetben
Az átmenetek folyamatának történelmi léptéke
- 130 The Changes of the Fundamental Theses of Music Theory in the
Course of European Music History. *The Historical Scale of the Process
of the Transitions* (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 131 GRABÓCZ MÁRTA
Kétféle zenetudomány? A formától a kollektív emlékezetig (invarián-
sok, memóriakutatási hipotézisek)
- 166 Two Paradigms in Musicology? From a Formalist Approach to Collec-
tive Memory (Invariants, Hypotheses for the Study of Musical Memory)
(Abstract)
- 167 MALINA JÁNOS
Haydn és Eszterháza a városi legendák görbe tükrében
- 184 Haydn and Eszterháza in the Distorting Mirror of Urban Legends
(Abstract)
- 185 KACZMARCZYK ADRIENNE
Liszt művei és a kortárs kiadók
- 207 Liszt's Works and Contemporary Publishers (Abstract)
- 208 ANNA STOLL KNECHT
Richard és Cosima Wagner: az énekművészet 1900 táján
- 222 Richard and Cosima Wagner: Singing around 1900 (Abstract)

RECENZIO – REVIEWS

- 223 ECKHARDT MÁRIA
Újra felfedezett zeneszerző egy fontos sorozatban
*Szabó Ferenc János: Verebi Végh János. Budapest: Budapest Music Center,
2022 (Magyar zeneszerzők, 42.)*

- 227 NÉMETH ZSOMBOR
Zenetudomány a zenetudományról
A Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma Musicologia Hungarica című zenetudománytörténeti kismonográfia-sorozatának első négy kötete (2021–22)
- 232 PETHŐ VERNET CSILLA
Egy „neonormális” zeneszerző gondolatai
A toll- és szó(fel)forgató Ránki György
Ránki György válogatott írásai. Közreadja Ozsvárt Viktória. Budapest: BTK ZTI–Editio Musica, 2022 (*Zeneszerzők szóban és írásban. Dokumentumok a 20. századi magyar zene történetéhez, 1.*)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

ESSZÉ

Komlós Katalin

A ZENEELMÉLET ALAPTÉZISEINEK VÁLTOZÁSAI AZ EURÓPAI ZENETÖRTÉNETBEN*

Az átmenetek folyamatának történelmi léptéke

ÖSSZEFOGLALÁS

Általánosan elfogadott nézet, hogy az európai zenetörténet folyamán az elmélet követte a gyakorlatot; azaz a teoretikusok a gyakorló muzsikusként tevékenységéből vonták le következtetéseiket. A zeneelmélet bizonyos alaptézisei azonban hosszú életűek: olykor túlélnek a zenei nyelv organikus fejlődésének a változásait, így nincsenek mindig szinkronban az egyidejű gyakorlattal. De ennek a fordítottja is igaz: a zenetörténet évszázadainak során merész újítások vagy kiemelkedő teoretikusok gyökeresen új elméleti koncepciói megelőzték korukat, és csak hosszú idő elteltével váltak általánosan elfogadottá a gyakorló muzsikusként részéről. A történelem kerekéi a maguk törvényei szerint, lassan forognak.

Kulcsszavak: zeneelmélet, egyházi hangsorok, modalitás, tonalitás, harmóniatan, dodekafónia

Heinrich Glarean, ismertebb nevén Glareanus svájci humanista és zeneteoretikus 1547-ben megjelent *Dodecachordon* című nagy jelentőségű munkájában a középkorban használatos 8 egyházi hangsor rendszerét kibővítette a későbbi dúr és moll őseinek tekinthető A-alapú eol, és C-alapú ion hangsorokkal. A 16. századi szakmai ismeretek meglepően gyors terjedésének köszönhető, hogy jó tíz évvel később Gioseffo Zarlino már természetes módon számol 8 helyett 12 egyházi hangsorral *Istitutioni harmoniche* című, a Palestrina-stílus alapvetését megörökítő magiszteriális összefoglalásában.

Zarlinónak, az egyetemes zeneelmélet egyik legnagyobb alakjának a cáfolhatatlan tézisei az ellentét tudományáról, konszonzancia és disszonzancia viszonyáról, a hármashangzatról mint a harmónia meghatározó alapegységéről szóló tanításai a mai napig a professzionista zenészképzés elengedhetetlen részét képezik. Sok egyéb megállapítása mellett Zarlino írta le elsőként a zenetörténetben a dúr és moll hangzás (természetesen nem ezekkel a terminusokkal fogalmazva) érzékeinkre gyakorolt hatásának különbözőségét. Szavaival:

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Stílusok, korszakok, átmenetek* címmel rendezett konferenciáján, 2024. október 11-én a Zenetudományi Intézet Bartók-termében elhangzott bevezető előadás írott változata.

A harmónia jellege az alaphangra épülő terctől függ. Ha az kis terc, a harmónia aritmetikus osztású; ha nagy terc, harmonikus osztású lesz. Ebben áll a harmóniák változatossága. Ha a nagy terc alul van, a harmónia örömteli; ha fent van, a harmónia szomorú.¹

Különös, hogy Zarlino tanainak egy megdöbbentően forradalmi döntése, ami az akkori zenei világrend módosítását jelentette, igen kevés figyelmet kapott az utókor részéről, tudomásom szerint mindmáig. Az *Istitutioni harmoniche* után 13 évvel megjelent *Dimostrationsi harmoniche* (1571) fejtegetéseiben Zarlino a 12 hangsor Glareanus-féle rendszerét egy hanggal lejjebb helyezte, így a mindenkori *tonus primus*, a D-sor helyét a C-alapú ion hangsor vette át, és vált első hangsorrá, az A-alapú eol pedig utolsó hangsorrá. Rejtély, hogy mi indította a nagy teoretikust erre a merész lépésre. Annyit tudunk, hogy az ekkor már a velencei San Marco *maestro di cappellájaként* működő Zarlino a dialógusformában írt *Dimostrationsi* megjelenése előtti években tanácskozást folytatott muzsikuskollégákkal és barátokkal a köszvénnel betegeskedő Adrian Willaert házában. Lehetséges, hogy a döntő elhatározás az eminens elmék által tárgyalt témák egyike volt.

Sok évszázados alaptételeket azonban nem lehet egyik napról a másikra megváltoztatni. Zarlino C-re helyezett első hangsora nem kevesebb, mint a mai C-központú zenei univerzumunk kiindulópontja, ez azonban sokáig nem ment át a köztudatba, és még hosszú ideig a „D” (moll/dúr) maradt az „igazi” *tonus primus*. Nem csak a 17. század folyamán megjelent „Primi toni”, „Octavi toni” megjelölésű kompozíciók régi rendszer szerinti meghatározása utal erre; ezt sugallja a történelmi léptékkal mért olyan mérföldkövek hangneme is, mint a teljes egészében d-mollban felépített *Die Kunst der Fuge*, J. S. Bach csúcsteljesítménye. (Ugyanakkor a *Wohltemperiertes Klavier* C-dúrról induló, kromatikusan emelkedő hangnemi rendje modernebb szemléletet tükröz.)

Átugorva másfél évszázadot, konstatálhatjuk hogy a bécsi *Hofkapellmeister*, Johann Joseph Fux, Haydntól Beethovenig a nagy klasszikusok tanítómestere, tudomást sem vett 16. századi elődje reformjáról. Fux visszaállította a zene mesteriségének történelmi óráját: *Gradus ad Parnassum* című, máig fundamentális jelentőségű traktátusa (1725) a régiek gyakorlata szerint dialógus-formában íródott, főhőse pedig maga Palestrina, aki Aloysius néven oktatja a buzgó tanítványt, Josephust.

Fux az ellenpont öt fajtáját részletes kottapéldaanyaggal tárgyaló tankönyv valamennyi példáját ugyanarra a D-alapú *cantus firmus*-ra építi, ami a kontrapunktikus változatok alapjául szolgál. Bemutatása után Aloysius mester így magyaráz: „Folytassuk ugyanezt a gyakorlatot az összes hangsorban, ahogy azok a természetes rendben követik egymást. Kezdjük D-ben, tehát következzenek E, F, G, A, és C kiindulópontokkal.”² Fux egyébként kulcsszerepet játszott a modalitásból a tonalitásba történő igen lassú átmenet polémiájában, ez azonban már egy másik történet.

Schütz, Frescobaldi, később Buxtehude, Purcell zenéjében pontosan követhető az a különleges, összetéveszthetetlen kettősség, amely bizonyos fokig az előző,

1 Gioseffo Zarlino: *Le institutioni harmoniche*, Venetia: [s. n.], 1558, III. xxxi.

2 *The Study of Counterpoint* [from Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*]. Transl. & edit. Alfred Mann. New York: W. W. Norton & Co., 1965, 33.

a reneszánsz korszak nyelvét is őrzi, ugyanakkor új utat mutat a 18–19. század mindenki számára otthonos dúr/moll világa felé.

A megérkezés az 1700 körüli évekre tehető; véleményem szerint az első nagy szerző, aki már egyértelműen a funkciós tonális nyelvet beszéli, Itália csodálatos hegedűvirtuóza és zeneszerzője, Arcangelo Corelli. Hegedűszonátáinak, triószonátáinak, concerto grossóinak a harmóniai gazdagsága, boldogító aurája a zeneművészet egyik legtokéletesebb megnyilvánulása. Az *ars perfecta* ilyen értékei nem az átmenetek, hanem a beteljesülések korában szoktak megszületni.

A dúr/moll polaritás mint a 12 modust követő két alapmodell 1610 körül merül fel a zenei gondolkodásban. Az elméleti konfrontáció azonban csak mintegy száz év múlva élesedett ki a konzervatívok (modális rend) és haladók (dúr/moll) között. Az egyházzeneészek a hagyományos álláspontot képviselték. Andreas Werckmeister például 1700 körül írt számos értekezésében kifejti a modális szisztéma értékeit, de ugyanakkor a modern gyakorlattal is tisztában van, amikor terminológiai kérdéseket tárgyal:

Ma [...] igazán csak négy hangsor használatos: a mixolíddal kevert ión, és az eollal kevert dór. [...] Ezért valójában nem több, mint két hangsor létezik. [...] Egyes muzsikuskok *durnak* és *mollnak* nevezik őket. [...] Tekintve hogy ezek a terminusok már egészen elterjedtek, valószínű rögzülni is fognak.³

Mégis, mint ismeretes, J. S. Bach a *Wohltemperiertes Clavier* I. kötet címlapjának híres megfogalmazásában a következőképpen definiálja a dúr és moll hangnemeket 1722-ben: „Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So Wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlagend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend.” (Bach valószínűleg elődjének, Johann Kuhnaunak a terminológiáját vette át, aki azt *Clavier-Übung* című gyűjteményeiben használta.)

A 18. század első negyedének elméleti csatározásait a minden kérdésben járatos és minden kérdésben meglehetősen éréllyel fellépő Johann Mattheson indította el. 1713-ban megjelent munkájában támadást intézett a modális gondolkodást képviselő „rég iskola” ellen, és a 24 dúr és moll hangnem mellett érvelt a kortárs zene helyes megértése érdekében. „A régiek ostobaságát alig lehet elhinni, még kevésbé megbocsátani” – írta heves felháborodással.⁴ Ez kemény küzdelem kezdetét jelentette.

Az erfurti orgonista, Johann Heinrich Buttstett két év elteltével indulatosan reagált Mattheson „téves nézeteire” [sic!] az *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* című értekezésében, amelyben a régi rendszert a zene „igaz, egyedüli és örökös fundamentumának” tekintette. Újabb két év, és ellenfele, Mattheson 1717-ben visszavágott *Das beschützte Orchestre* című kötetével, amelynek címlapján nagy sírkő díszleg Guido d’Arezzo, a hexachord szótagok, és az

3 Andreas Werckmeister: *Musica mathematicae*. Frankfurt–Leipzig, (1687); faksimile kiadása: Hildesheim etc.: Olms, 1972, 124–125.

4 „Die antike Dummheit ist fast nicht zu begreifen, vielweniger zu excusiren.” Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg: Schiller, 1713; faksimile kiadása: Laaber: Laaber, 2002, 245.

egyházi hangsorok emlékére. A provokatív szöveget Mattheson 13 prominens kortárs muzikusnak ajánlotta (többek között Fux, Händel, Heinichen, Kuhnau, Telemann nevét említve), „pártatlan, szabad és őszinte” véleményüket kérve álláspontjáról. Valamennyi válasz megjelent a Mattheson által szerkesztett *Critica Musica* című folyóirat II. kötetében. Händel így reflektált:

Ami a görög hangsorokat illeti, mindent elmondott róluk. Ismeretük kétségtelenül szükséges a régi zenével foglalkozók számára. De tekintve, hogy már kiszabadultunk a régi zene korlátaiból, nem látom hasznukat a mai zenében.⁵

A jeles organista és zeneszerző, Johann Krieger hasonlóképpen nyilatkozott: „A szolmizáció és a modusok doktrínája a régi zenéhez tartozik. A mai zenére való alkalmazásuk szükségtelen, bonyolult és inadekvát.”⁶

A konzervatívokkal szemben álló harcosok Mattheson mellett másik legaktívabb bajnoka, a zeneteoretikus Johann David Heinichen már Mattheson első fellépése előtt megfogalmazta a vitás kérdés egyik szembetűnő pontját, nevezetesen a modern moll hangnem megkülönböztetését elődjétől, a dór hangsortól. 1711-ben megjelent traktátusában így ír: „Minden moll hangnemben természetsszerűleg az illető darab hangnemének kis szextjét kell alkalmazni, ahol az nincs eleve jelezve az előjegyzésben.”⁷ Minden képzett muzikus tudja, hogy a moll hangnemű kompozíciók egy része még a késői barokkban – beleértve J. S. Bach műveit – sem tartalmaz előjegyzést, ha d-mollban van, vagy csak egy ♭-t, ha g-mollban. Ez a hallgatólagos kettősség régi és új szimultaneitását jelzi, amelyben a gyakorlat már maga mögött hagyta a tradíciókban meggyökeresedett elméletet.

A Mattheson által szakmai véleménynyilvánításra bocsátott elméleti dilemma legrészletesebb reflexiója az egyházzene nagy múltú tradícióját képviselő Fuxtól érkezett. Fux és Mattheson hosszantartó levelezés formájában folytatott vitája (1717–18) a kor hagyományos és haladó szemlélete közt kialakult konfliktus ékesszóló dokumentuma. Fux élete végéig tartotta magát az elveihez: a Guido-féle szolmizációnak is hűséges követője maradt, és azt változatlanul tanította a bécsi Stephansdom iskolásainak.

A hangsorok, hangnemek, az ellenponttan története mellett természetes módon került fókuszba a harmóniák rendezésének, tudományos értelmezésének a kérdése ugyanebben az időszakban. A mindenfajta zene harmóniai szubsztanciáját jelölő, a mintegy 1600 óta uralkodó számozott basszus, a *basso continuo* egyszerű és gyakorlati módszere a 18. század elején már igencsak elavultnak tűnhetett a muzsikustársadalom egy része, a felvilágosodás szellemében gondolkodók számára. Nem véletlen, hogy az európai zenetörténet harmóniatanát

5 Idézi Joel Lester: „The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory, 1680–1730”, *Journal of Music Theory* 22/1. (1978).

6 Uott, 91–92.

7 Johann David Heinichen: *Neu erfundene und gründliche Anweisung. Wie Ein Musik-liebender auff gewisse vortheilhaffte Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Schiller, 1711, 199. Idézi Lester: *The Recognition...*, 68.

megalapozó, valóban korszakalkotó jelentőségű értekezés, a *Traité de l'harmonie* egy francia muzsikusból, Jean-Philippe Rameau tollából született meg 1722-ben.

Rameau vaskos kötetének Előszava tömören foglalja össze a felvilágosodás eszméinek zenére vonatkozó felfogását, a *ratio* és a matematikai tudományok e területen is nélkülözhetetlenül fontos szerepét:

A zene eddigi fejlődését tekintve úgy tűnik, hogy minél érzékenyebbé válik a fül annak csodálatos effektusai iránt, annál kevésbé kíváncsi az elme a zene igazi alapelveinek a felfogására. Ezért azt mondhatjuk, hogy míg a tapasztalat bizonyos tekintélyt szerzett, az értelem (*ratio*) elvesztette jogait. [...] Ha a tapasztalat meg is mutatja nekünk a zene különböző összetevőit, magában nem képes arra, hogy az értelem precizitásával fedje fel ezen összetevők alapelveit. A tapasztalati konzekvenciák gyakran hamisak, vagy legalábbis bizonyos kétségeket hagynak bennünk, amelyeket csak az értelem tud eloszlatni. [...] Ezen okból kockáztatom meg új kutatásaim közreadását abban a művészetben, amelynek természetes egyszerűségét igyekeztem felmutatni, hogy tulajdonságait az ész is olyan könnyen felfoghassa, amint a fül azokat érzékeli.

A zene tudomány, amelynek szabályai vannak; ezek a szabályok egy magától értetődő elvből fakadnak; az elv pedig aligha ismerhető meg a matematika segítségével nélkül. Magam is beismerem, hogy bármennyi tapasztalatot is szereztem az alatt a hosszú idő alatt, amióta a zenét művelem, a gondolataim csak a matematika segítségével rendeződtek, és az eddig fel nem ismert világosság felváltotta a homályt.⁸

Descartes racionalizmusa éppúgy áthatja ezeket a fejtegetéseket, mint az egykori „7 szabad művészet” Quadrivium felosztása, amely a matematikai tudományok közé sorolta a *musica* diszciplináját.

Rameau harmóniatana valóságos vízvázlat a zeneelmélet történetében. Bár munkája részletesen tárgyalja a zenei grammatika valamennyi elemét, korszakos jelentősége a modern összhangzattan megalapozása. A generálbasszus módszere helyett, amelyben pusztán számok utalnak a basszus hang fölött megszólaltatandó hangközökre, Rameau minden hármas- és négyeshangzatot, függetlenül annak felrakásától, visszavezet az illető akkord alaphelyzetére, ezáltal megrajzolva a *basse fondamentale*, a fordításoktól független basszusszólam hangjait.

Rameau négy könyvből álló mesterműve a hangzatmegfordítások kimerítő tárgyalásán túl bevezeti és magyarázza a később „klasszikus összhangzattannak” nevezett szakterület szinte valamennyi elemét és terminusát. A három fő funkció, a tökéletes autentikus zárlat alapvetése mellett megvilágítja az álzárlatot, a plagális zárlatot, a diszszonanciakezelést, a keresztállást, és számtalan egyéb jelenséget, ha nem is mindig a később meghonosodott terminológia nyelven. Tehát a mai konzervatóriumi növendékek többsége által mumusnak tartott összhangzattan kapujánál állunk éppen 300 évvel ezelőtt, akkor is, ha Rameau forradalmi nézetei igazán jó másfél évszázaddal később, a nagy német polihisztor, Hugo Riemann rendszerező elméjében kapták meg végleges formájukat.

8 Jean-Philippe Rameau: *Treatise on Harmony*. Transl., intr., notes Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971, Preface, xxxiii-xxxv.

Rameau francia nyelvű, terjedelmes, és rendkívül bonyolult stílusban írt munkája nem remélhette, hogy Európában gyorsan és általánosan elfogadják, ezért 1752-ben az enciklopédisták nevében, Diderot javaslatára, d'Alembert egy világosan fogalmazott összefoglalást készített Rameau teoretikai műveiből. Ezt a változatot németre fordította, majd nyomtatásban is megjelentette a felvilágosodás vezető alakjaival szellemi kapcsolatban álló Friedrich Wilhelm Marburg, aki párizsi tartózkodása során megismerkedett Voltaire-rel, d'Alembert-rel, sőt Rameau-val is. A német – elsősorban berlini – kultúrkörhöz minden bizonnyal Marburg révén jutott el Rameau elmélete, és ellenkezést vagy egyszerű közömbösséget váltott ki. Tudvalévő, hogy német nyelvterületen a 18. század végéig a generálbasszus ismerete és vaskos kötetekbe foglalt gyakorlóanyaga volt a zeneelmélet- és zeneszerzés tan alapstúdiuma: a „tudós” muzsikuskok tábora nem volt arra felkészülve, hogy ezt a nagy hagyományt sutba dobja némely újabb teóriák kedvéért.

A nagy tekintélyű zeneíró és teoretikus, J. S. Bach-tanítvány Johann Philipp Kirnberger nyíltan és határozottan szembefordult Rameau elméletével, és *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773) című munkájában így fogalmazott:

[Véleményem szerint a harmóniatan és a fundamentális akkordok elmélete terén] Rameau annyi összefüggéstelen dologgal zsúfolta tele ezt a teóriát, hogy az ember elámul, hogyan találhattak ezek az extravagáns nézetek hívekre, sőt lelkes támogatókra; köztünk, németek között, akik mindig a legnagyobb harmonistákkal büszkélkedhettünk, akik harmóniakezelése semmiképpen sem magyarázható Rameau elveivel. Egyes Rameau-követők odáig mentek, hogy inkább tagadták egy Bach akkordkezelésének helyességét, mintsem elismerték volna a francia ember tévedését.⁹

Mint említettük, a „klasszikus összhangzattan”, a *Harmonielehre* – elsősorban Hugo Riemann munkássága révén – a 19. század vége felé vált a zeneoktatás egyetemesen elfogadott alapanyagává. Hozzávetőleg akkor, amikor az európai zenetörténet nagy korszakait meghatározó tonális rend alappillérei lazulni kezdtek, és az egyközpontú tonalitás fokozatosan veszített mindenkori erejéből. A 19–20. század fordulójának, majd az új század beköszöntének addig ismeretlen művészi törekvései aggasztották a hagyományok lojális őrzőit. A Beethoven, Brahms, Wagner örökségét mindenkinél jobban értő zseniális muzsikusk, Arnold Schoenberg messianisztikus küldetésének érezte az európai zene megmentését a szilárd elméleti alapokat nélkülöző bizonytalanság veszélyétől. A műhelyében száz évvel ezelőtt megszületett dodekafónia, majd az azt követő szeriális technika a legutóbbi korszakos lépés a zeneszerzés történetében, ami semmiképpen sem a gyakorlatból leszűrt elmélet megfogalmazása, hanem egy új koncepció merész kinyilatkoztatása.

9 „Rameau hat diese Lehre mit so vielen Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern muß, wie verglichen Extravaganzen unter uns Deutschen haben glauben, ja Verfechter finden können, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art mit der Harmonie umzugehen, gewiß nicht nach Rameaus Lehrsätzen zu erklären war. Man gieng hierinn so weit, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Acorde absprechen, als zugestehen wollte, daß der Franzose habe fehlen könne.” Johann Philipp Kirnberger: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*. Berlin und Königsberg: Decker und Hartung, 1773, Vorbericht.

Eddigi történelmi példáinkkal ellentétben itt nem beszélhetünk a felfedezés általánossá válásáról, legfeljebb egyes iskolák, centrumok (Bécs, Párizs, Darmstadt) szerepéről. Az „új” meghonosodása (dodekafónia/szerializmus) nem lett egyetemes érvényű a teljes európai zenetörténet viszonylatában. Elmondható-e, hogy az utóbbi évszázad zeneszerzői nyelvében nincs *lingua franca*, vagyis heterogenitás váltotta fel a „köznyelvet?”

Mivel nem érzem magam kompetensnek ezen fogas kérdések megválaszolásában, és koromnál fogva bizonyára gondolkodásom sem tükrözheti a mai szemléleteket, segítségül kértem tehetséges fiatal kollégám, Balogh Máté véleményét, aki nemcsak jelentős zeneszerző, hanem a Zeneakadémia kiváló zeneelmélet-tanára is, és intenzíven foglalkozik elméleti kérdésekkel. Máté – szokásához híven – azonnal és részletesen reagált. 2024. július 28-án kelt levelének néhány mondatát idézem:

Schoenbergék új esztétikáját soha nem fogadta be széles közönség. [...] A [közmegegyezést] Darmstadtnak sem sikerült visszaszereznie, pedig mindez céljuk volt! [...] Érdekes kérdés, hogy Darmstadton belül van-e zenei köznyelv, véleményem szerint egészen 1968-ig igen: Stockhausen, Ligeti, Nono, Xenakis, Maderna szinte ugyanazt a nyelvet használja. [...] Zenei köznyelv természetesen azóta sincs, sőt, az elektronikus zene, majd pedig a számítógép és az internet elterjedésével bármilyen köznyelv ígérete is megszűnt.

A történelmi lépték ugyanis arányt váltott: a felgyorsult életritmus és technikai fejlődés tempójával párhuzamosan az egykori történelmi lépték korszakai is töredezték, és türelmetlenül egymás nyakára hágtak. Ennek leszűrődését talán 50 év múlva tárgyalhatja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciája, az akkori 80 évesek tudása és tapasztalata alapján.

IRODALOMJEGYZÉK

- Buttstett, Johann Heinrich: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*. Erfurt: Werther, 1715.
- Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*. Wien: Van Ghelen, 1725.
- Glarean, Heinrich: *Dodecachordon*. Basel: Heinrich Petri, 1547.
- Heinichen, Johann David: *Neu erfundene und gründliche Anweisung, Wie Ein Musikliebender auff gewisse vortheilhafftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Schiller, 1711.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*. Berlin und Königsberg: Decker und Hartung, 1773.
- Lester, Joel: „The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory, 1680–1730”, *Journal of Music Theory* 22/1. (1978), 65–103. <https://doi.org/10.2307/843628>
- Mattheson, Johann: *Critica Musica*, II. Hamburg: Thomas von Wierings Erben, 1725.
- Mattheson, Johann: *Das beschützte Orchestre*. Hamburg: [s. n.], 1717.
- Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Schiller, 1713; faksimile kiadása: Laaber: Laaber, 2002.

- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.
- Rameau, Jean-Philippe: *Treatise on Harmony*. Transl., intr., notes Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971.
- Werckmeister, Andreas: *Musica Mathematicae*. Frankfurt–Leipzig: [s. n.], 1687; faksimile kiadása: Hildesheim etc.: Olms, 1972.
- Zarlino, Gioseffo: *Istitutioni harmoniche*. Venezia: [s. n.], 1558.
- Zarlino, Gioseffo: *Dimostrationsi harmoniche*. Venezia: Senese, 1571.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

THE CHANGES OF THE FUNDAMENTAL THESES OF MUSIC THEORY IN THE COURSE OF EUROPEAN MUSIC HISTORY

The Historical Scale of the Process of the Transitions

It is a generally accepted idea that in the course of European music history theory followed practice; that is, theorists drew their conclusions from the activity of practical musicians. Certain fundamental theses of music theory, however, are long-lived: at times they survive the changes in the organic development of the language of music, and thus, they are not always in synchrony with contemporary practice. Still, the inverse of this is true as well: across the centuries of music history bold innovations, or radically new theoretical conceptions of outstanding theorists appeared ahead of their time, and became universally accepted by practical musicians only after a long time. The wheels of history turn slowly, according to their law.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. Later, she pursued doctoral studies at Cornell University, where she received her PhD degree in 1986. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Katalin Komlós has been on the faculty of the Liszt Academy of Music since 1973; at present she is *Professor Emeritus*.

TANULMÁNY

Grabócz Márta

KÉTFÉLE ZENETUDOMÁNY? A FORMÁTÓL A KOLLEKTÍV EMLÉKEZETIG (INVARIÁNSOK, MEMÓRIAKUTATÁSI HIPOTÉZISEK)*

ÖSSZEFOGLALÁS

A zenetudományban, zeneesztétikában a mai napig megfigyelhető az az ősi dualizmus, amely szembeállítja a csak formai, mérhető paraméterek szerint történő elemzést (formalista módszer), a zene kifejező, jelentő elemeit, aspektusait figyelembe vevő közelítéssel (tartalomesztétika). A mai zenei gondolkodásban ez például a zeneszemiotika és a „zenei szemiológia” európai konfliktusában ölt testet, illetve a toposzelmélet és a faktológiai (komputenciális stb.) zenetudomány harcában. A tanulmány vázolja a zenei jelentésre és zenei narratológiára építő tendenciák új kategóriáit (toposz, intonáció, zenei köznyelv, narratív stratégia stb.), illetve ezek nemzetközi irodalmát. A kortárs zenében is érződik a tartalomcentrikus irányzat jelenléte, amikor is a zeneszerzők koruk és társadalmuk kulturális vagy tudományos eredményeire utalnak műveikben, néha szinte programszerű pontossággal (lásd pl. toposzoröklés; újfajta „zenei programok”). A kortárs zene új invariánsokat, típusokat is teremt: a természeti elemek, az állatvilág zenei hangadásainak és az elektroakusztikus zene formatípusainak összevetésével „jelenkori” univerziáliákat, tipikus folyamatokat (TSU) hoz létre. Ezek listája (katalógusa) pedig kapcsolatot teremt a kognitív idegtudományok egyik kérdésfeltevésével: a mentális tárgyak, a kulturális reprezentációk állandóságának hipotézisével. Erre rímel a hosszú távú zenei memória kutatása, ezek mai módszertana, illetve a szerző által javasolt kiindulópontja.

Kulcsszavak: formalizmus, tartalomesztétika, zenei jelentés, zeneszemiotika, toposz, intonáció, narratív stratégia, invariánsok, zenei memóriakutatás

Bevezetés

Az elmúlt negyven évben a zenetudomány nagy változáson ment át: a társadalom- és természettudományok fejlődését követve integrálta azok bizonyos kérdésfeltevéseit, módszereit (lásd például „cultural studies”, kognitív zenepszichológia, zoomuzikológia, biomuzikológia, neuroesztétika, toposzelmélet, zeneszemiotika, zenei narratológia, „performance studies”, feminista zenetudomány, digitális zenetudomány, vázlat- vagy keletkezéstörténet-tanulmányozás, zene és idegtudomány stb.).

* A Magyar Tudományos Akadémián 2023. április 17-én elhangzott székfoglaló előadás írott, kibővített változata. K. Saariaho *Orion* c. művének részleteit a Hal Leonard Europe, Philippe Manoury *Jupiter* c. művének részleteit az Éditions Durand, Pascal Dusapin *Medeamaterial* c. művének részletét az Éditions Salabert szíves engedélyével közöljük.

E sokféleséget figyelembe véve az előadás címében felvetett kérdés polarizáló és kissé provokatív, de a fent felsorolt irányzatok két nagy csoportba sorolhatók. Az egyik típusú megközelítés a zenei paramétereket, a mérhető és formai törvényszerűségeket tanulmányozza, míg a másik a történeti-társadalmi kontextust figyelembe véve, a zenei kifejezést is vizsgálva kapcsolatot terem a társadalom eszmévilágával, életével, valamint az antropológiai kutatások legutóbbi eredményeivel.

E sorok írója harminckét éve szembesül azzal, hogy a kifejezés és a jelentés mellett elkötelezett zenetudomány valóságos „harc”: az „esztétikai agnoszticizmus”¹ ellen vívott mindennapos küzdelem. A legtöbb nyugat-európai országban és az Egyesült Államokban a szakmai műhelyek az említett két tendencia mentén valnak szét, néha a tanításban, kutatásban jelentkező vitákkal.

Tanulmányom első része a fenti alapkonfliktus jelenkori előtérbe kerülését, a dualizmus mai megnyilvánulási formáit mutatja be, illetve főként a második csoport, a „kontextuális és expresszív megközelítés” új elemző módszereire és eredményeire koncentrál. Ezen elemzések egy része az Arisztotelész óta ismert retorikai közhelyfogalmat mint típust tekinti egyik kiindulópontjának, azt, amit Kelet-Európában „intonációnak”, Nyugat-Európában, Amerikában pedig „toposzelméletnek” neveznek. Az utóbbi két évtizedben ezek vizsgálata jelentősen kibővült: egyrészt a zoomuzikológiai, etológiai „univerzálisok” kutatásával, másrészt a kortárs zene új kompozíciós folyamatainak feltárásával, amelyeket a komputeres hangelemzés, a természeti jelenségek hanganalízise inspirált (STU/Semiotic Temporal Units, archetipikus formálások, hangzó naturalizmus stb.).

A tanulmány második része a kollektív emlékezet fogalmára építve egy új kutatási témát vázol fel. Az ezredforduló óta érdekes párhuzam figyelhető meg a zenei típusok vizsgálata (az emberi és az állatvilágbeli invariáns² zenei formák, zenei folyamatok feltérképezése) és a kognitív idegtudomány bizonyos, a mentális tárgyak és kulturális reprezentációk *állandóságára* koncentráló felismerései között. Stanislas Dehaene 2007-ben megjelent munkájában egy fejezetet szentel „A kulturális formák egyetemességének” illetve a kulturális invariánsok problémájának. Jean-Pierre Changeux-t idézi, aki a neuroesztétikáról tartott előadásaiiban az emberi kultúra dimenzióinak rendkívüli, de *nem végtelen* sokféleségét hangsúlyozza. Dehaene a „kulturális tárgyak” invariáns jellegéről szóló elméletet tekinti át (Lévi-Strausstól Chomskyn, Dawkinson és Sperberen át egészen Brownig), és az alábbi következtetésre jut: „Természet és kultúra szorosan összefonódik. Evolúciós történetünk a genetikai örökségünk révén egy részben ugyan módosítható, ám korlátokkal rendelkező agyi architektúrát határoz meg, amely behatárolja a megtanulható kulturális tárgyak terét [...]”.³

1 Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 5.

2 Invariáns: állandó, változatlan elem egy olyan csoportban, amely variációkat is tartalmazhat. Használják fizikában, népzében, néprajzban és a kognitív idegtudományban stb. A zenében formai vagy kifejezésbeli állandókról beszélhetünk.

3 „... nature et culture entretiennent des relations étroitement imbriquées. Notre histoire évolutive, par le biais de notre patrimoine génétique, spécifie une architecture cérébrale contrainte mais partielle-

Ezekre a hipotézisekre építve indult 2022-ben a Strasbourgi Egyetem és a caeni emlékezetkutatással foglalkozó neuropszichológiai laboratórium (NIMH) együttműködésével egy interdiszciplináris kutatás, amely főként a Szabolcsi-féle *Musica mundana* zenepéldáit használja majd fel az „epizodikus” és „szemantikus” zenei emlékezet vizsgálatánál.

I. Kétféle zeneértelmezés az esztétika történetében, a zenetudományban

A fent említett számos új zenetudományi irányzat ellenére ma is nagyon erősen érezhető az az Ujfalussy József által 1962-ben pontosan megfogalmazott diagnózis, amely szerint „napjainkban a zeneesztétika válságával kell számot vetnünk: az esztétikai agnoszticizmussal és az ezekre válaszoló haladó álláspontokkal”.⁴ Ujfalussy a „zenemagyarázat történelmi dilemmáit”, az „esztétikai tanácsalanságot” az ókori filozófusoktól vezeti le, de e kettős, konfliktusos zeneközelítés az európai zenetörténetben végig megfigyelhető.

Zenei formalizmus	Tartalomesztétika
Püthagorasz Kr.e. 5. szd.	Platón, Arisztotelész Kr.e. 5–4. szd.
Jean-Philippe Rameau 18. szd.	Jean-Jacques Rousseau 18. szd.
Eduard Hanslick 19. szd.	Liszt, Berlioz stb. 19. szd.
Heinrich Schenker 20. szd.	Arnold Schering, Hermann Kretzschmar 20. szd.
Zenei „szemiológia” J.-J. Nattiez, N. Meeüs stb. (1980→)	Zenei jelentés, zenei szemiotika E. Tarasti, R. Hatten, R. Monelle stb. (1985→)

1. táblázat. A zeneértelmezés kettős megközelítése az ókortól a 20. századig

Rövid emlékeztetőül: az egyik típusú megközelítés a zenei paramétereket, a mérhető és formai, immanens törvényszerűségeket tanulmányozza, míg a másik – a történeti-társadalmi kontextust figyelembe véve – a zenei kifejezést is vizsgálva kapcsolatot teremt a társadalom eszmevilágával, életével, az egyes korok „kulturális egységeivel”.⁵ Az igazi nagy konfrontáció, a vita paroxizmusa az abszolút zene és a tartalomesztétikai igény közt 1854–55-ben zajlott, Hanslick és Liszt párviadalában. Ujfalussyt idézem:

ment modifiable, qui délimite un espace d’objets culturels apprenables.” Stanislas Dehaene: *Les Neurones de la lecture*, Paris: Odile Jacob, 2007, 198. (Kiemelés tőlem, G.M.)

⁴ Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 5.

⁵ Vö. Umberto Eco: *La production des signes*. Trad. Myriam Bouzaher. Paris: Librairie générale française, 1992 [1975], 55–56. („Expression et contenu” c. fejezet).

Eduard Hanslick híres könyvében (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) goromba nyíltsággal azonosítja a műalkotás tartalmát tárgyával. [...] Kijelenti, hogy a zene csak pusztán hangzásélményeket nyújt, nem pedig érzéseket és affektusokat. [...] „A zene tartalma: hangozva mozgó formák” – oldja fel a tartalmat metafizikus véglegességgel a formában. [...] [Hanslick szerint] a valóság és a zene között vajmi kevés, vagy éppen semmi összefüggés sincs.⁶

A II. világháború után, 1950-től Európában, az akkori kortárs zenében főként a matematikai (szerialista) tendenciák, míg a zenetudományban a pozitivista, filológiai közelítések domináltak⁷.

II. Intonációelmélet, toposzelmélet 1970 után

Az 1970-es években viszont a világ két különböző pontján (Kelet-Európában és az Egyesült Államokban) – egymástól függetlenül – egy-egy olyan folyamat indult el Charles Rosen és Leonard Ratner klasszikus zenéről szóló könyveivel,⁸ illetve Szabolcsi Bence *Musica mundana* lemezalbumával⁹, Ujfalussy és Szabolcsi munkáival¹⁰ és az aszfajevi kiindulású intonációelmélettel, amely a kifejezéstípusokat is figyelembe vette a zenék elemzésekor (2. táblázat).

Intonációelmélet	Toposzelmélet
Borisz Aszfajev J. Jiránek V. Karbusicky Ujfalussy József E. Tarasti stb.	L. Ratner K. Agawu W. J. Allenbrook R. Monelle, R. Hatten C. McClelland stb.

2. táblázat. Az intonációelmélet és a toposzelmélet első teoretikusai

A mai toposzelmélet amerikai atyja, Leonard Ratner gyakorlatilag ugyanazokat a barokk-klasszikus zenei típusokat sorolta fel 1980-ban, mint Szabolcsi Bence a halála előtt rögzített *Musica mundana*-ban 1973-ban (3. táblázat).

6 Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 168.

7 E témában ld. Joseph Kerman fontos könyvét: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985).

8 Charles Rosen: *The Classical Style* (New York: Viking Press, 1971), magyarul: Charles Rosen: *A klasszikus stílus*. Ford. Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977; Leonard Ratner: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

9 Szabolcsi Bence: *Musica mundana*, Budapest: Hungaroton, 1973, SLPX 11725–30.

10 Ujfalussy József: „Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben”. In: *Zenetudományi Tanulmányok*, V.: W. A. Mozart emlékére. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957, 111–159.; uő: *Az esztétika alapjai és a zene*. Budapest: Tankönyvkiadó, [1968] 1978; uő: „Zenecsztétika”, In: Novák Zoltán szerk.: *Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába*. ELTE Bölcsészettudományi kari jegyzet, Budapest: Tankönyvkiadó, 1972, 121–152.; uő: „Zene és valóság”. In: uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 150–179.; Szabolcsi Bence: *A melódia története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1950, 1957.

Leonard Ratner (1980)	Szabolcsi Bence (1973)
1. Táncstípusok: menüett, passepied, sarabande, allemande, polonéz, bourrée, kontratánc, gavotte, siciliano, gigue 2. Indulók 3. Különböző stílusok: alla breve, alla zoppa, amoroso, aria, briliáns (virtuóz) stílus, cadenza, Emfindsamkeit (érmelmesség), lamento, fanfár, francia nyitány, vadászat, tudós/kontrapunktikus stílus („learned style”), ombra stb.	1. Ritmus és varázslat (a természet hangjai; primitív ritmusok) 2. Táncritmusok: gagliarda, polonéz, polka, menüett, Ländler, keringő; verbunkos; alla turca 3. Az utca hangjai 4. A megnövekvő dallam 5. „Marseillaise”-típus; a Mozart-jelige; az Eroica-típus 6. Két zsoldárdallamtípus 7. Vaudeville-chiusetta 8. Dobbantó tánc (estampida), refrén, körtánc, rondó; 9. Varázsének, bővölés 10. Vadászat (caccia, galopp stb.) 11. Sirató, lamento, gyászzene 12. Szabadságzenék 13. Vezérmotívumok (Mozart, Beethoven, Verdi)

3. táblázat. Ratner és Szabolcsi típusai¹¹

(Szabolcsi kivételes lemezgyűjteménye a magyar tudós halála után, 1973-ban jelent meg a Hungarotonnál 301 zenei példával, Mátyás János, Szerző Katalin és Forrai Miklós gondos munkájának eredményeként).

A Ratner-féle toposz fogalom eredete a retorikai hagyományban az „inventio” (a feltalálás), azaz a szónoklattan első része. „A toposzok tulajdonképpen érv-források, vagyis olyan ‘helyek’ [közhelyek], ahonnan érveket vehetünk” – Pécseli Király Imrét idézve.¹²

1990 és 2005 közt az Egyesült Államokban és Angliában a toposzelmélet mellett kiálló, illetve az azzal elemző zenetudósoknak komoly küzdelmet kellett megvívniuk. Az alábbi muzikológusok munkáira gondolok: Leonard Ratner, Kofi Agawu, Wye Jamison Allenbrook, Robert Hatten, Susan McClary, Clive McClelland és Esti Sheinberg. Európai követőik közül az alábbi neveket említhetjük: Eero Tarasti, Raymond Monelle, Danuta Mirka, Joan Grimalt, Nicholas McKay, Julian Hellaby, Malgorzata Gamrat, Malgorzata Pawlowska, stb. (4. táblázat a 136. oldalon).¹³

11 A szürke háttérrel szedett típusok mindkét szerzőnél előfordulnak.

12 Pécseli Király Imre: *Bevezetés a retorikába két könyvben* [1612]. Ford. Constantinovitsné Vladár Zsuzsa. Budapest: Anyanyelvpolitika Szövetsége, Trezor Kiadó, 2017, 25.

13 E téma részletes bemutatását ld. az alábbi cikkemben: Grabócz Márta: „Jelentés és narrativitás a zenében: rövid áttekintés”. In: uő: *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2023, 17–65.

Kofi Agawu	„The Challenge of Musical Semiotics”. In: <i>Rethinking Music</i> . Ed. Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1998, 138–60.
Kofi Agawu	„Topic Theory. Achievement, Critique, Prospects”, lásd. a 15. lábjegyzetet.
Raymond Monelle	<i>The Sense of Music. Semiotic Essays</i> . Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
Robert Hatten	<i>Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert</i> . Bloomington: Indiana University Press, 2004.
Nicholas McKay	„On Topics Today”, lásd a 14. lábjegyzetet.
Susan McClary	„The Sense of Music. Semiotic Essays” (review), <i>Notes</i> 58/2. (January 2001), 326–328.

4. táblázat. A toposzelmélet kezdetének kihívásait jelző főbb munkák

Röviden idézek néhány megnyívánulást a Ratner-követők főbb könyveiből, cikkeiből.

A nyílt támadásokra lehet jó példa Nicholas McKay brit zenetudós McClary-idézete 2007-ben (McKay cikkének címe: „Hol tart ma a toposzelmélet?” – [„On Topics Today”]):

Susan McClary – R. Monelle *The Sense of Music. Semiotic Essays* című könyvéről szóló 2001-es recenziójában – a régi zenetudomány, azaz a formalista elemzés *karikatúráját* mutatja be, amelyet egy „Asperger-szindrómás autista diszciplínaként” ábrázol. Ez utóbbi képtelen felismerni a zene gesztusaiban vagy hangjaiban kódolt kifejező szándékokat. [...] A formalista iskola hívei általában „vakok a társadalmi jelentésekre, és azokat saját összefüggés-hálózataikkal helyettesítik, amelyek a „numerológia és az asztrológia” bonyolult rendszereire emlékeztetnek.¹⁴

A Ratner-tanítvány Kofi Agawu 2007-es munkájában további fogalmakat is bevezet az új szemlélet védelmében, mint például a *toposzkompetenciát*.

Úgy ismerni a toposzokat, mint az anyanyelvünket [avagy: a toposzok nyelvén beszélni], bizony ritka adottság! Mi mással lehetne magyarázni, hogy a klasszikus korszak általános repertoárjának mimetikus tulajdonságai oly sokáig elkerülték a zenetudósok figyelmét? [...] A pedagógiai kihívás tehát az, hogy a nyelvi képességek elsajátításához hasonló módon, az adott kultúrában való elmélyülés révén elősegítsük és bátorítsuk a toposzkompetencia elsajátítását, oly módon, hogy a zenén, a beszéden, a színházon és a táncon keresztül éljük meg és lélegezzük be a tizenennyolcadik század világát.¹⁵

14 „Susan McClary’s caricature of musicology (read “old” musicology; a. k. a. formalist analysis) as an autistic discipline suffering from Asperger syndrome is not so far removed from the truth. Formal analysis is, by its very nature, disinclined towards – if not incapable of – reading expressive intentions encoded in music’s gestures or voices. Like those afflicted with Asperger syndrome, its practitioners are “generally ‘blind to social meanings’ and create instead their own networks of correlations ‘that bring to mind the elaborate pseudoscientific systems of numerology and astrology’.” Nicolas McKay: „On Topics Today”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2. (2007), 159–183. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx> (utolsó megtekintés: 2025. március 23.)

15 „‘Speaking topics as a mother tongue’ is a facility few of us possess, for how else does one explain the fact that the mimetic qualities of a widely performed repertory such as that of the Classic period seemed to elude scholars for so long? [...] The pedagogical challenge then is to foster topical

E sorokból is érződik a magyar zeneesztétika 1960-as, 70-es évekbeli mód-szereivel való rokonság. Szabolcsi Bence hasonlóan fogalmazott 1968-ban *a zenei köznyelv* kapcsán.

Miért is fontos a zenei köznyelv kérdése? Benne és általa világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történeti háttér; s talán még több mint háttér: az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihleti, dajkálja, felneveli, „színrehozza”, az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszerűt a mindig-jelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovacsolja. Szorosabban fogalmazva: *zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenestílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a „középső”, átlagos, a „névtelen” műveket kortársakként, közös „jelrendszerben” egyesíti.* (Kiemelés tőlem, G. M.)¹⁶

A kelet-nyugati párhuzam megvonását az is segíti, hogy az intonáció és a toposz definíciója szinte 80 %-ban egyezik, ha Ujfalussy és Ratner vagy Monelle meghatározásait hasonlítjuk össze.

Mivel Ujfalussy leírásai ismertek,¹⁷ itt Ratner toposzbemutatását idézem 1980-ból, ismét a párhuzam hangsúlyozása végett.

A korai 18. század zenéje a vallási szertartásokkal, a költészettel, a drámával, a mulatóságok zenéjével, a táncsal, az udvari ceremóniával, a katonasággal, a vadászattal, sőt a társadalom népi rétegeivel való kapcsolatának köszönhetően *jellegzetes zenei alakzatok gyűjteményét* alakította ki, amely gazdag örökséget biztosított a klasszikus kor zeneszerzői számára. Ezen képletek némelyikét különböző affektusokkal és érzelmekkel társították, mások pittoreszk, leíró vonásokra tettek szert. A zenei diskurzus alanyaiként *toposzoknak* nevezzük őket. A toposzok megjelenhetnek akár teljes darabok formájában, vagyis *típusként*, de megjelenhetnek témánként vagy egy darab formarészeként, azaz *stílusként*.¹⁸ (Kiemelés tőlem, G. M.)

Raymond Monelle 2007-es definíciója szintén igen közel áll Ujfalussyéhoz:

Napjainkban a *toposzokat* azon dallam- és ritmustöredékekkel, hagyományos formákkal vagy azon hangszínbeli, illetve harmóniai vonásokkal azonosítjuk, amelyek a társadalmi

competence in a manner analogous to the acquisition of ‘linguistic’ facility through ‘cultural’ immersion or acculturation—that is, through living and breathing a constructed eighteenth-century world of music, speech, theatre and dance.” Kofi Agawu: „Topic Theory. Achievement, Critique, Prospects”. In: *Passagen/IMS Congress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge*. Ed. Laurenz Lütteken–Hans-Joachim Hinrichsen. Zürich: Bärenreiter, 2008, 38–69.

16 Szabolcsi Bence: *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása: a századvég és a századforduló Közép-Európában*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 8.

17 Ld. pl. Ujfalussy: *Zene és valóság*, 164–165. (3. alfejezet: „Intonáció és zenei típusalkotás”); továbbá: uő: *A valóság zenei képe*, ld. pl.: „Bevezetés”, 15–17.; VII/3/d fejezet: „A zenei képlet intonációs jelentése”, 118.; VII/5 fejezet: „Intonáció és típus”, 157–168.

18 „From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as *topics* – subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., *types*, or as figures and progressions within a piece, i.e., *styles*.” Ratner: *Classic Music*, 9.

vagy a kulturális élet egyes elemeit jelölik, vagyis például olyan témákat, mint a hősiesség [férfiasság], a természeti táj, az ártatlanság, a panasz stb.¹⁹

A toposz- és intonációelmélet rövid bemutatásával az volt a célom, hogy rávilágítsak az 1970-es években a világ két pontján elindult változások egybeesésére. Tehát teljesen jogosnak tűnik az, hogy a Kofi Agawu által 2008-ban publikált toposzlistát Szabolcsi zenei példáival illusztráljam.

Íme, Agawu listájának első táblázata, amelynek teljes verziója mintegy 150 típust sorol fel, Ratnertől kiindulva, majd különböző zenetudósok munkáival kiegészítve – a 18. századtól a 20. századig:²⁰

1. Alberti Bass	22. Fantasia style	43. Musette
2. Alla breve	23. French overture style	44. Ombra Style
3. Alla zoppa, (syncopé, boiteux)	24. Fugal style	45. Passepied
4. Allemande	25. Fugato	46. Pastorale
5. Amoroso style	26. Galant Style	47. Pathetic style
6. Aria style	27. Gavotte	48. Polonaise
7. Arioso	28. Gigue	49. Popular style
8. Bound style or stile legato	29. High Style	50. Recitative (simple, accompanied, obligé)
9. Bourrée	30. Horn Call	51. Romanza
10. Brilliant style – style virtuose	31. Hunt Style	52. Sarabande
11. Buffa style	32. Hunting fanfare	53. Siciliano
12. Cadenza	33. Italian Style	54. Singing allegro
13. Chaconne Bass	34. Ländler	55. Singing style
14. Chorale	35. Learned Style	56. Strict style
15. commedia dell'arte	36. Lebewohl (horn figure)	57. Sturm und Drang (storm and stress)
16. Concerto style	37. Low style	58. Tragic style
17. Contredanse	38. March	59. Trommelbass
18. Ecclesiastical style	39. Middle style	60. Turkish music
19. <i>Empfindsamkeit</i> style	40. Military Figures	61. Waltz
20. <i>Empfindsamkeit</i> (sensitivity)	41. Minuet	
21. Fanfare	42. Murky bass (oktávtró- rést használó kíséret)	

5. táblázat. K. Agawu toposzlistájának (2008) első része: klasszikus zene 61 típussal (Kofi Agawu: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2008, 41–50.)

19 We now understand that topics may be fragments of melody or rhythm, styles, conventional forms, aspects of timbre or harmony, which signify items of social or cultural life, and through them expressive themes like manliness, the outdoors, innocence, the lament. The nexus between musical element and signification is by means of correlation, Robert Hatten's word for the direct one-to-one signaling of ordinary language and expression. Thus, topical signification is conventional, but it is not 'expressive' in the old sense – the sense whereby music mysteriously moves the listener into a state of emotion. Raymond Monelle: „Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux”. In: *Sens et signification en musique*. Dir. Márta Grabócz. Paris: Hermann, 2007, 177–193., ide: 177.

20 E témákkal kapcsolatban ld. az alábbi cikkeim, olykor az Agawu-lista teljes bemutatásával: Márta Grabócz: „From Musical Signification to Musical Narrativity. Concepts and Analyses”. In: *The Rout-*

A 6. táblázatban Szabolcsi *Musica mundana*jából emelem ki a vadászat, hajsza típusát, mivel később ennek két kortárs zenei megvalósulását is idézem majd: Haydn 72. szimfóniáját és Beethoven Op. 31. No. 3. zongoraszonátájának IV. tételét.

Szabolcsi: vadászat, hajsza	
213. Anonimo italiano del Trecento, caccia	218. Mozart: Esz-dúr zongoraverseny, K 482
214. Vivaldi: A négy évszak	219. Beethoven: Esz-dúr szonáta, Op. 31.
215. Haydn: No. 73., D-dúr („La chasse”) szimfónia	No 3., IV. tétel („Presto con fuoco”)
216. Mozart: Esz-dúr kürtverseny, K. 417	220. Rossini: Tell Vilmos
217. Mozart: B-dúr vonósnygyes, K. 458 („La chasse”, Haydnnek ajánlva)	221. Weber: A bűvös vadász
	222. Wagner: Trisztán és Izolda
	223. Liszt: Szent Erzsébet legendája
	224. Bartók: Cantata profana

6. táblázat. Szabolcsi: *Musica mundana*, a vadászat, hajsza példái (213–224. sz. zenei példák)

Szabolcsi példáinak – többek között – az a nagy értéke, hogy az ábrázoló műfajok, az életközeli művek után²¹ a stilizálás különböző fokain keresztül jutunk el a 20. századi zenéhez, az egyes toposzok életét mintegy három-négy évszázad fejlődésén át követve.

III. A kettős zeneértelmezés mai előfordulásai. Az *International Project on Musical Signification* (ICMS)

Ezen példák után szeretnék röviden arra a történeti mozzanatra hivatkozni, amikor a két jelentéskonceptió – a kelet-európai és amerikai – találkozott. Egyik irányzat sem tudott a másiról körülbelül 1984-ig. Ekkor szervezett Daniel Charles filozófus Párizsban egy olyan nemzetközi konferenciát – Eero Tarasti és más zene-szemiotikusok közreműködésével –, amely egy máig élő nemzetközi projekt alapja lett: *International Project on Musical Signification* (A zenei jelentés nemzetközi projektje, [ICMS]). E csoport ma mintegy 300 zenetudóst foglal magába, akik a világ főbb zenetudományi központjaihoz tartoznak, és két-három évente rendez konferenciát valamelyik európai egyetemen vagy konzervatóriumban. A legutolsó, szám szerint 15. konferencia Barcelonában volt 2022-ben.²² A legtöbb találkozót

ledge *Handbook of Music Signification*. Ed. Esti Sheinberg and William P. Dougherty. New York, London: Routledge, 2020, 197–206.; ld. továbbá: uő: „Musical semiotics today. Theories of the signified and examples of narrative strategies”. In: *Interpretacje dzieła muzycznego*, 3.: *W kręgu semantyki / Interpreting musical works. From a semantic perspective*. Ed. Anny Nowak. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, 2018, 1–23.; Angolul ld. MTMT.hu: <https://m2.mtmt.hu/gui2/?mode=browse¶ms=publication;32074384>; uő: „Nouveaux apports dans la sémiotique musicale. Signifiés et leur organisation en stratégies narratives à la période classique et romantique”. In: Amir Biglari (dir.): *La sémiotique et ses potentiels*. Paris: L'Harmattan, 2025, 575–598.

21 16–17. század (madrigalizmus, hangfestés, imitáció).

22 15th International Congress on Musical Signification, ESMUC Barcelona, Joan Grimalt és Eero Tarasti szervezésében, témája a „Musical Signification and Performance” volt.

publikáció is követi. E csoport első tagjai – 1986-tól – kelet-európai, finn, angol, francia kutatók voltak (Jaroslav Jiránek, Vladimir Karbusicky, Ivanka Stoianova, François Delalande, Daniel Charles, Eero Tarasti, Igor Reznikov, jómagam stb.), akik Helsinkiben találkoztak rendszeresen.

Ami e kutatókat az induláskor – az intonációelméleten túl – összekötötte, az részben a francia irodalomszemiotikai iskola módszertana volt. Nevezetesen a litván származású Algirdas J. Greimas műhelye Párizsban, amely főiskolai kutatócsoport (EHESS) az orosz strukturalistákra épített: főként Vlagyimir Propp meseelemzésére. Tudvalévő, hogy Propp azonos körökben forgott, mint Aszafjev. Tehát így jött létre a közös talaj Párizsban (majd Finnországban) a keleti és a nyugat-európai jelentéskutató módszerek egyesítésére. A helyzet kuriózuma az volt, hogy Eero Tarasti a magyar Thomas S. Sebeok (Sebők S. Tamás), a bloomingtoni egyetemen tanító szemiotikus mentori támogatásával jutott ki az Egyesült Államokba, miután Voigt Vilmos szemiotikakurzusainak volt a hallgatója Helsinkiben. Tarasti lett – és marad mindmáig – az új nemzetközi zenei projekt vezetője, hiszen a finnországi – „semleges” – központ is lehetővé tette az amerikai és kelet-európai tudósok találkozását.

Szintén Tarasti volt az, aki 1979-ben az intonációelméletéről publikált szócikket Greimas és Courtés nagy *Szemiotikai értelmező szótárában*. Ő a *kollektív emlékezet* szerepét emelte ki Aszafjev elméletéből.

Aszafjev szovjet zenetudós javaslata volt, hogy az intonációt tekintsük a zenei jel alapjának. [...] Jóllehet Aszafjev a zenei kompozíciókat „intonált” [jelentő/kifejező] folyamatnak tekintette – ez volt elméletének alapja –, ugyanakkor azt is megértette, hogy a zene nem kizárólag a művek megírásának köszönhetően létezik, hanem a hallgatóság *kollektív zenei emlékezetében* él tovább. Ez a „zenei tudat”, ez a „virtuális zenetár” bizonyos kivételes zenei képletek segítségével jön létre és fejlődik. E mély benyomást tevő zenei elemek számos kompozícióban megtalálhatók, és ezeket Aszafjev *memorandumoknak* nevezi. Épp ezen kifejező elemek összessége alkotja a *kollektív emlékezetet*, és biztosítja annak működését: az új intonációk felbukkanását és a felejtés folyamatát.”²³

E sorokat olvasva ismét nem járunk messze Szabolcsi és Ujfalussy zenei köznyelvről, intonációról és típusról szóló könyveitől, cikkeitől, a kollektív emlékezet mára fontossá vált kérdéseitől. A 2000-es évektől a zenei jelentés kutatói körében a „toposz” terminus maradt meg, kirekesztve az intonáció fogalmát, de nem szabad

23 „Le musicologue soviétique Boris Asafiev a proposé de considérer l'intonation comme la base du signe musical. [...] Bien qu'Asafiev considère la composition en tant que grandeur 'intonnée', comme le point de départ pour la construction de la théorie, il a tout aussi bien compris que l'existence de la musique ne se réduit pas aux instances de la production mais qu'elle persiste dans la mémoire musicale collective des auditeurs. Cette conscience musicale, sorte d'entrepôt virtuel, naît et se développe à partir de quelques passages particulièrement impressionnants, présent en toute composition, qu'Asafiev appelle *memoranda* et dont l'ensemble constitue, précisément, la *mémoire collective* et ses fonctionnements: la pénétration de nouvelles intonations et le processus de l'oubli. Ces *memoranda* pourraient être considérés comme des unités épistémiques de la musique [...]” „Intonation” szócikk, in: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2. par Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés. Paris: Hachette, 1986, 124.

elfelejtenünk ezt a közös, párhuzamos indulást a zenei jelentés tudományos kutatásában.²⁴ Számos fontos könyv született e témakörben, most csak azokat a munkákat sorolom fel, amelyek bizonyos toposzok *monografikus feltárására* vállalkoztak, avagy szintézist, áttekintést kíséreltek meg e témában.

Hermann Jung	<i>Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos.</i> Bern–München: Francke-Verlag, 1980 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 9.).
Raymond Monelle	<i>The Musical Topic. Hunt, Military, Pastoral.</i> Bloomington: Indiana University Press, 2006.
Raymond Monelle	<i>The Sense of Music. Semiotic Essays.</i> Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.
Eero Tarasti	<i>Myth and Music.</i> Helsinki: Suomen Musiikkintieteilinen Seura, 1978 (Acta Semiotica Fennica, 11).
Robert Hatten	<i>Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes.</i> Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
Michael L. Klein	<i>Intertextuality in Western Art Music.</i> Bloomington: Indiana University Press, 2004 (Chapter 4: The Signs of the <i>Uncanny</i> / [<i>Unheimlich, etc.</i>]).
Danuta Mirka (ed.)	<i>The Oxford Handbook of Topic Theory.</i> New York [etc.]: Oxford University Press, 2014.
Péter Lóránt	<i>Mahler, a scherzo és a „kísérteties”.</i> Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
Clive McClelland	<i>Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century.</i> Lanham: Lexington Books, 2017.
	<i>The Routledge Handbook of Music Signification.</i> Ed. Esti Sheinberg–William Dougherty. London–New York: Routledge, 2020.
Joan Grimalt	<i>Mapping Musical Signification.</i> Cham: Springer, 2020.
Julian Hellaby (ed.)	<i>Musical Topics and Musical Performance.</i> Oxfordshire: Routledge, 2023.

7. táblázat. Zenei toposzokat tárgyaló monográfiák (pasztorál, vadászat, katonai, mitikus, „unheimlich/kísérteties”, „tempesta”-toposzok stb.), illetve a teljesebb áttekintést adó könyvek

A mai franciaországi helyzetről az alábbiakat kell elmondani a bevezetőben említett tendenciák kapcsán. Hanslick és Liszt párviadala, azaz az abszolút zene és a tartalomesztétikának elkötelezett zenemagyarázat konfliktusa ma francia nyelven két ellentétes szemiotikai áramlat harcában ölt testet. Bizonyos intézményekben²⁵ a Nattiez-féle *zeneszemiológia* dominál, amely tagadja a zene kifejező, jelentő szerepét és azt, hogy a szemiózis társadalmi jelenség lenne. Tehát egy különös for-

24 Ma az intonációelmélet és -kutatás jelentős újraéledéséről, fellángolásáról beszélhetünk, lásd pl. az alábbi szerzőket (főleg angol nyelven): Anicia Timberlake, Ildar Khannanov, Georges Bériachvili, Gregory Beller, Olga Finsler, Kathryn Fiona McKay stb.

25 Université de Paris IV-Sorbonne, Université de Montréal (Québec/ Kanada).

malista szemiotikával állunk szemben: egy „jel nélküli szemiotikával”!²⁶ Más francia intézmények kutatói viszont a zenei jelentést is elemzik, *zeneszemiotikai* irányzatként.²⁷ A 19. századi harc mai újjáéledésének illusztrálására idézem a párizsi Filharmónia által 2018-ban szervezett zenei találkozót, amelynek témája egy, a Hanslickra emlékeztető kérdés: „A zenei kifejezésről. Mítosz vagy valóság?”²⁸ A kerekasztal előkészítése során, amelyen szintén részt vettem, késhegyre menő vitát kellett folytatnom egy Franciaországban élő filozófussal, aki büszkén hivatkozott legutolsó könyvére, melynek címe: *L'inexpressif musical* (A kifejezés nélküli zeneiség).²⁹

A 18–19. századi toposzok bemutatása után következne a legfontosabb alfejezet arról, hogy hogyan is lehet őket használni a zeneelemzésben. Mint Charles Rosen mondta legutolsó és igen fontos könyvében 2010-ben (*Music and Sentiment* – Zene és érzelem),³⁰ nem a toposzkatalógus a fontos, hanem az, hogy „meg tudjuk ragadni a komplex jelek értelmét, jelentését”, a kifejezőtípusok egymás közti viszonyát, erőviszonyaikat. A könyv 3. fejezetének címe például „Ellentétes érzelmek”.

IV. Zene és narrativitás

A *narrativitás* fogalma nem egyszerű kérdés, de bemutatok róla egy-két egyszerű definíciót. Tarasti idézi Greimast és Lévi-Strauszt:

A narrativitást általános értelemben is felfoghatjuk, pontosan úgy, ahogyan Greimas elméletében van, vagyis az emberi szellem általános kategóriájaként. A narrativitás olyan képesség vagy kompetencia, amelynek segítségével időbeli eseményeket egy bizonyos sorrendbe rakunk, a különálló szakaszokat egységes folyamatba rendezzük. E folyamatnak van kezdete, kibontakozása és vége. Az így létrejövő rendet [...] elbeszélésnek nevezzük.³¹

Másutt Tarasti ezt írja a narratív program kapcsán:

Azokat a narratív programokat kísérjük figyelemmel, amelyek elvezetik a hallgatót a mű végleges megoldásához. Megoldás? Ahhoz, hogy megoldásról beszélhessünk, előzőleg fel kell tételeznünk valamilyen problémát, vagy azonosítanunk kell valamilyen ellent-

26 Vö. Ole Kühl: *Musical Semantics*. Bern: Peter Lang, 2007, 228.

27 E témáról, e kettősségről bővebben olvashat az érdeklődő az alábbi munkában: Grabócz Márta: *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2023, a „Bevezetés” és az 1. fejezet: „Jelentés és narrativitás a zenében: rövid áttekintés”, 5–64.

28 A párizsi *Philharmonie* kerekasztal-beszélgetésének meghívója: „L'expression musicale. Mythe ou réalité?”.

29 Santiago Espinosa: *L'inexpressif musical. Suivi de Questions sans réponse*. Paris: Les Belles Lettres 2013 (Encre marine).

30 Charles Rosen: *Music and Sentiment*. New Haven, London: Yale University Press, 2010.

31 „On peut comprendre la narrativité dans un sens assez général, justement comme dans la théorie de Greimas, c'est-à-dire comme une catégorie générale de l'esprit humain, une capacité ou compétence, quand il s'agit de pouvoir mettre des événements temporels dans un certain ordre, dans un continuum syntagmatique. Ce continuum a un début, un développement et une fin, tandis que cet ordre ainsi créé, on l'appelle, sous certaines conditions, récit.” Eero Tarasti: „La narrativité dans Chopin”, *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*. No. 52, 1987, 6.

mondást, amely valamilyen feloldást vár. Lévi-Straussra utalva feltételezzük, hogy a zenemű, csakúgy, mint a mítosz, valamely problémára adott szimbolikus megoldás, logikus válasz.³²

Én hozzátenném, hogy a zenei narrativitáson egy olyan képességet értünk, amelynek révén megtaláljuk a toposzok/intonációk (a jelentettek) szerveződésének szabályait. Ezek a stratégiák történelmi korszakonként, stílusonként vagy az egyes zeneszerzői életműveket szem előtt tartva³³ is változnak. Zenei narrativitásról főleg akkor beszélünk a klasszikus zenében, ha valami váratlan dolog történik a kifejezőtípusok szervezésében, a toposzok egymás utáni sorrendjében. Egy tétel kivételes, drámai kifejezése mindig módosítja a hagyományos formát, illetve megmagyarázza a megszokottól eltérő, deviáns struktúrákat. Mozart K. 467-es C-dúr zongoraversenyének első tételében nagyon váratlan dolgok történnek egy konvencionális toposz-szerkezethez képest. Itt csak pár mondatra futja. A militáris indulótéma jól igazodik a hagyományos gálans vagy amoroso („éneklő”) témákhoz a tétel elején és a melléktémában, de az átvezetés egy g-moll hangnemű *lamento*-, *pianto*- vagy *flexa*-témával indul, teljesen felborítva ezzel az egyensúlyt (e téma egyben a K 550-es „nagy” g-moll szimfónia előlegezése; lásd az 1–2. kottát a 144–145. oldalon).

A „sírás” („pianto”) toposzának váratlan megjelenése a tétel teljes további lefolyására is kihat: a kidolgozás tragikus csúcspontjára és a visszatérés fájdalmas minore ütemeire. Sőt a II. tétel szerénádhangja is gyakran elborul, elsötétedik. Az első tétel 110. ütemében váratlanul megjelenő *lamento*-toposz tehát a teljes mű kifejező stratégiáját – narratív stratégiáját – meghatározza.

V. Toposzöröklés, toposzhasználat a kortárs zenében

Ujfalussy József felhívta a figyelmet a bevezetőben említett konfliktusnak – azaz a formalizmus és a tartalomesztétika harcának – egy másik, igen fontos jellemzőjére is:

Ezek az esztétikai frontok a *zeneélet mindennapjaiban vívják harcukat*, hatásuk nemcsak szakmai vitákban, a zeneszerzői munka belső konfliktusain mutatkozik meg, hanem eleven a közönség sorai között is, ezer rejtett csatornán át szívódik a köztudatba, és öntudatlanul jó vagy rossz irányból határozza meg a közönség magatartását a zenehallgatásban, különösen a zene 20. századi fejlődésének megítélésében.³⁴

Nagy igazságtartalmuk van e mondatoknak, hiszen például Franciaországban, talán Magyarországon is és másutt, ma is megfigyelhető a zeneszerzői irányzatok elkülönülése a formai, a zenei paramétereket érintő kérdésekre koncentráló, illetve a tartalomesztétikát is hangsúlyozó stílusok szerint.

32 „Nous essaierons [...] de prendre en compte les programmes narratifs qui guident l'auditeur vers la solution finale de l'oeuvre. Solution ? Pour parler de solution, il faudrait préalablement poser un problème ou identifier une contradiction qui exigent une résolution. Nous supposons, avec Lévi-Strauss, que l'oeuvre musicale, de même que le mythe, constitue la solution symbolique, la réponse logique à un problème”. Uő: *Sémiotique musicale*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 1996, 198.

33 Ld. a 20–21. századi zenét.

34 Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 5. (Kiemelés tőlem, G. M.)

Konzert in C

KV 467

Datiert Wien, 9. März 1785

Allegro

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in D $\flat$ /C

Clarino I, II in D $\flat$ /C

Timpani in D $\flat$ -Sol/C-G

Pianoforte

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello e Basso

1. kotta. Mozart: C-dúr zongoraverseny, K. 467/I – főtéma (militáris toposz)

110

Klav.

Klav.

Klav.

Vl.

Vla.

Violoncello

Vlc.

2. kotta. K. 467/I – az átvezetés témája a 110. ütemtől (piano toposz)

Ennek illusztrálására szeretnék néhány példát mutatni, melyek szoros összefüggésben állnak Szabolcsi idézett típusaival: a vadászattal (és a lamentóval). Valójában intonáció- vagy toposzöröklésről beszélhetünk olyan mai zeneszerzők esetében, akik tudatosan hivatkoznak a múlt nagy műveire, ismerve a zenetörténeti hagyományokat.

A vadászfanfár, a hajsza, az üldözés toposza jelenik meg tudatos zeneszerzői döntéssel Kaija Saariaho *Orion* című háromtételes szimfonikus művében.

Saariaho (1952–2023), a finn származású és világszerte gyakran játszott zeneszerzőnő majdnem minden művében találkozunk valamilyen programzenei hivatkozással (amely kötődhet irodalmi, képzőművészeti, természeti jelenséghez vagy asztrofizikához stb.). *Orion* a görög mitológia híres vadásza, akit halála után Artemis az égboltra varázsolt csillagkép, konstelláció formájában. A 2002-ben írt mintegy huszonöt perces nagyzenekari mű három tétele a mitológiai hős történetének három aspektusát írja le: I. *Memento mori* (a halál pillanatának felidézésével); II. *Winter sky* (Téli égbolt); III. *The Hunter* (A vadász). Természetszerűleg a caccia-, illetve a fúga-, illetve az üldözés-toposzt halljuk a III. tételben a mai kompozíciós technikának, írásmódnak megfelelően (3–4. kotta a 148–151. oldalon).³⁵

35 E sorok szerzője egy részletes elemzést publikált 2013-ban Saariaho *Lichtbogen* c. művéről: „Conception graphique de la macrostructure dans les œuvres de Kaija Saariaho et Magnus Lindberg”. In: Márta Grabócz: *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique*



1.kép. a) Az Orion csillagkép (Johannes Hevelius, *Uranographia*, 1690, fordított alakban); b) Orion; c) Orion

contemporaine. Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2013, 107–126.; továbbá 2013. április 16-án egy nemzetközi konferenciát szervezett az alábbi címen: *Les œuvres de Kaija Saariaho entre inspiration visuelle et influence littéraire / The Music of Kaija Saariaho between visual inspiration and Literary influence*). Paris: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2013 [kétnyelvű műsorfüzet], 45. ld. <https://m2.mtmt.hu/gui2/?mode=browse¶ms=publication;32164290>.

Egy másik kortárs zeneszerző, a francia Philippe Manoury (1952*) nagyszemélyen egyesíti a számítógéppel vezérelt élő, interaktív elektronika³⁶ technikai lehetőségeit a hagyományos zenei műfajok, toposzok felelevenítésével. 1987 és 1993 között ő is írt egy mitológiai címet használó ciklust (*Sonus ex machina*, Hang a gépből [azaz: Hang a computerből]), amelyben Jupiter, Neptun, Pluto címekkel publikált olyan hangszeres darabokat, amelyekben a zongora (vagy fuvola vagy zenekar) folytat élő, valós idejű dialógust a számítógéppel (előre felvett hangokkal vagy valós időben generált hangátalakításokkal).

Sok művében halljuk a „vadászat”, az „üldözés” toposzt, olyan értelemben, hogy például a fuvolaszólamot kergetik, fenyegetik a gyakran diszforikus, nyomasztó komputerhangzások, majd a konfliktus, a feszültség valamiféle feloldásra talál.³⁷ (5–6. kotta a 152. oldalon)

Pascal Dusapin (1955*) gyakran múltbeli művekhez társítja új operáit, néha az operaházak felkérései miatt is. Heiner Müller szövegére komponálta 1992-ben *Medea-material* című operáját, amelyet a brüsszeli La Monnaie operaház Purcell *Dido és Aeneas* című művéhez társított egy estén.³⁸ Dusapin természetesen tanulmányozta az affektustant és a 17. századi zene toposzait. Médea tragikus mitológiai története miatt nyilvánvaló, hogy ez az opera 70 %-ban épül különféle siratózenékre (hivatkozom itt Szabolcsi 11. típusára, a lamentóra). A 7. kottán látható példa a passacaglia-motívum, kromatikus leszálló basszussal (153. oldal).

Ami a kortárs zenében újjáéledő „programatikus”, azaz a kifejező stratégiára (is) építő inspirációt illeti, utalni szeretnék Eötvös Péter (1944–2024) egy igen fontos művére, melynek címe: *Reading Malevich* (Malevics-olvasat) 2018-ból, nagyzenekarra. A zeneszerző azt a Malevics-festményt használta fel a zenei formaépítésnél, amelynek címe „Szuprematizmus 56” (Composition Suprématiszte No 56), 1936, 2. kép a 154. oldalon).³⁹

36 Komputerhangokat is tartalmazó „elektronikus” hangzások. Ennek egyik része valós (jelen) idejű hangátalakítást, hangkezelést tartalmaz a fuvola szólamát követve, azt módosítva (mint pl. ringmoduláció, harmonizer – azaz kóriseffektus stb.). A magyar nyelvű terminológia még nem teljesen alakult ki, nem végleges.

37 E sorok szerzője részletes elemzést publikált Manoury *Jupiter* c. darabjáról 2013-ban az alábbi címen: „Dramaturgie expressive et technologie du temps réel. Analyse esthétique et structurelle de *Jupiter* de Philippe Manoury”. In: Grabócz: *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel...*, 65–106.

38 A fenti Ujfalu-sy-idezetet igazolja az a jelenség, hogy Dusapin a jugoszláv háború dátumait, eseményeit feltünteti a partitúrában, amely dátumok egybeestek az egyes operajelenetek komponálásával (1991–1992).

39 A zeneszerző angol nyelvű műleírása megtalálható a honlapján: „The task I set myself for *Reading Malevich* was to transform an image, an optical event, into music. I selected the painting *Suprematism No. 56* by Kazimir Malevich as my starting point. Malevich uses the term suprematism to describe his purely abstract series of paintings, which began with his radical work *Black Square* (1915). My work is in two parts: Horizontal and Vertical. This is a reference to the observer’s line of sight and reading direction. Within these two principal parts, individual sections refer to recognisable forms in Malevich’s painting: The Brown Rectangle, The Pale Yellow Shadow Before The Red Rectangle, etc. In certain passages, these forms represented by the orchestral tutti are inscribed with corresponding details from the painting (2018)” – „Reading Malevich – Peter Eötvös”. <https://eotvospeter.com> (utolsó megtekintés: 2025. április 14.)

The musical score is for Kaija Saariaho's *Orion, III. (Hunter)*, measures 1-10. The tempo is marked $\text{♩} = c. 116$ and the mood is *Sempre giocoso, energico*. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Harp 1, Harp 2, Piano, Organ, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score shows a complex texture with many notes and rests across the measures.

3. kotta. Kaija Saariaho: Orion, III. (Hunter), 1–10. item/B, a hárfák, a zongora, az orgona és a vonósok szólamai „Sempre giocoso, energico” (vadászattoposz: gyors kromatikus skálamenetek, ostinato, majd imitáció) (© 2002 Chester Music, part of Wise Music Classical International)

Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Hrp. 1
 Hrp. 2
 Pno.
 Org.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 D.B.

4. kotta. Kajja Saarialho: Orion, III. (Hunter), 32–42. ütem/B, egyes ütőhangszerek, a hárfák, a zongora, az orgona és a vonósok szólómai
(© 2002 Chester Music, part of Wise Music Classical International)

VIII A

S.T.R.

♩ = 80

ff

Flûte

① *pp* *f* *sfz mf* *p* *sfz*

VIII B

Fl.

③ *sfz > mf* *sfz p* *sfz p* *mf* *mf* *pp*

5. kotta. P. Manoury: Jupiter (1987), fuvolára és STR-re (Système Temps Réel / Jelen idejű hangkezelés, hangátalakítás – Lásd a Sonus ex Machina c. ciklus első darabját.) VIII/A formarész: a fuvolaszólám motívumait, témáit követi – üldözve, fugatóként – a komputerszólám (© 1991 Éditions Durand)

X A

S.T.R.

① ② ③ ④

Flûte

pp *mf* *pp* *f* *mf* *sub.*

6. kotta. P. Manoury: Jupiter (1987), X/A formarész: gyors fugato a fuvola és a komputer szólamában (© 1991 Éditions Durand)

[illegible]

7. kotta. Pascal Dusapin – Heiner Müller: Medeamaterial, 84–89. ü. (a dajka szolámának szövege: „Ich bin älter als mein Weinen und Lachen” (Idősebb vagyok, mint a sírásom, nevetésem – „Herrin ich als mein Weinen oder Lachen – Älter als mein Weinen Herrin Ich bin Ich bin.”); zenei toposz: *lamento, passacaglia a sírás szó miatt – kromatikusan lezálló basszus* (© 1992 Editions Salabert)

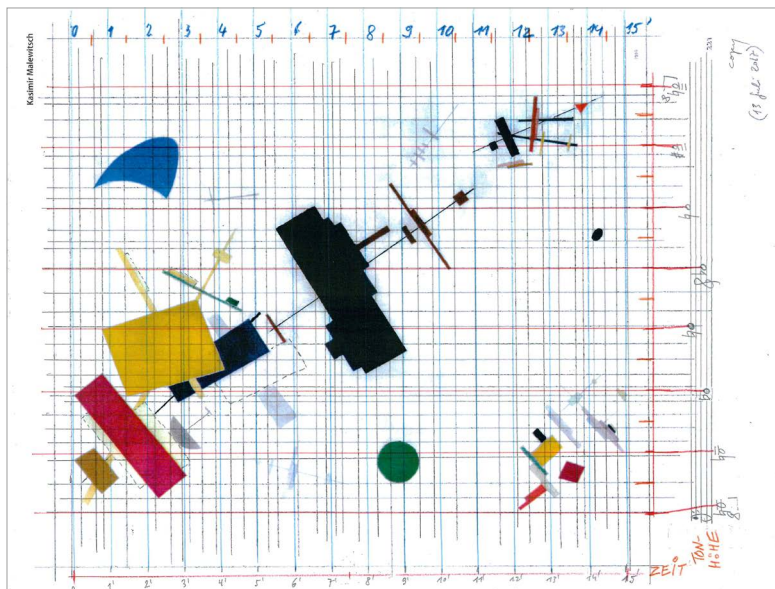


2. kép. Malevics: Suprematisme 56 (1936)

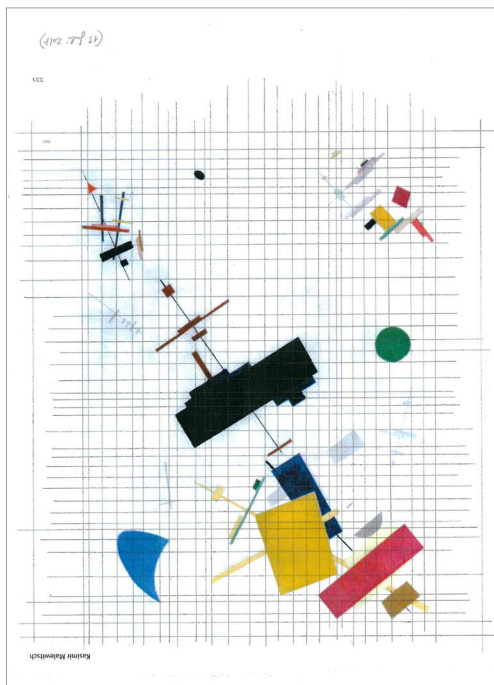
Eötvös a kép egyes alakzatait – színesztéziás alapon – zenei képleteknek feleltette meg, mint például barna négyszög, sárga vagy piros négyszög, zöld kör, stb. (A kiinduló [legfelső] barna/okker négyszög például az alábbi paramétereknek felel meg: kvintek és kvartok fémes hangzásokkal a rézfúvókon, cimbalmón, elektromos gitáron, Hammond-organán stb.) Továbbá milliméterpapírra átmásolva a festményt, két formarészt vezetett le belőle: az egyik, amelyiken *emelkedő sorrendben* „olvassa” az alakzatokat (I. rész: „Horizontális”), a másik pedig a *leszálló variáns* (II. rész: „Vertikális”). Minden grafikus motívum (és szín) önálló zenei paraméterekkel és karakterrel van felruházva.⁴⁰ A darab második része az időtartam körülbelüli aranymetszéspontján kezdődik: azaz a leszálló olvasat rövidebb. A két formarész ideje percekben: kb. 9’30” és 7’.

Az ábrák vízszintes tengelyén az időtartam olvasható, a vertikális tengelyen pedig a hangzó regiszterek. Ez a kivételes programatikus – színesztéziás – kiindulás az utóbbi évek egyik igen fontos művének megszületését eredményezte.

⁴⁰ E sorok szerzője 2022. június 1-én tartott előadást Párizsban az alábbi címmel: „Espace sonore et geste dans la musique contemporaine”, ahol részletesen elemezte a darabot. (*Séminaire international de sémiotique de Paris*).



3. kép. A Malevics-festmény milliméterpapírra másolva – 1. formarész = felfelé menő változat, azaz emelkedő olvasat, 0–15 perc (első, korai verzió: a vízszintes tengely az idő [percekben]; a függőleges tengely a hangzástér, a regiszterek). Eötvös Péter gyűjteménye



4. kép. A Malevics-festmény milliméterpapírra másolva – 2. formarész = leszálló olvasat (Eötvös Péter gyűjteménye)

VI. Zenei univerzáliák, invariánsok a mai zenetudományban és a kortárs zenében

Visszatérve a toposzokra, az invariánsokra, a kortárs zeneszerzők a természeti hangok, sőt az állatvilág hangadásainak elemzésére is építenek, amikor zenei nyelvük kifejező típusait alakítják ki: azokat az állandó, kvázi egyetemes szerkesztési elveket keresik, amelyek – a technikán túl – a zenei kifejezést is meghatározzák.

François-Bernard Mâche zeneszerző és zenefilozófus/zenetudós több könyvet írt a természeti világ azon archetípusairól, amelyek például az állatvilág egyedeinek bizonyos hangzó megnyilvánulásait hasonlítják össze az egymástól földrajzilag távoli emberi kultúrák hangzó típusaival.

Music, Myth, Nature. London: Routledge, 1993.

Musique – Mythe – Nature, Paris: Klincksieck, ¹1983; Paris: Aedam, ²2015 (CD-vel).

Le sonore et l'universel. Écrits au tournant du XXIe siècle. Paris: EAC, 2018.

Musique au singulier. Paris: Odile Jacob, 2001.

Phonurgia universalis. Universals in Music. Cham: Springer, 2024.

8. táblázat. F.-B. Mâche könyvei e témában

Könyveiben részletes leírásokat és hangzó példákat is szolgáltat az univerzáliákra a különböző kultúrákból és az állatvilágból.⁴¹ 1963-ban ezt írta:

A természet igazi utánzása lényegében működő sémáinak, működésmódjainak az utánzása – sokkal inkább, mint az érzékelhető jelenségek felszínes imitálása. A hangzó valóság utánzása azt jelenti, hogy kikutatjuk életének titkait és azokat a folyamatokat, amelyek a természet hangzó jelenségeit jellemzik, mint például a *születés, növekedés, kihalás, asszociáció, disszociáció* stb. Röviden: úgy kell eljárni, ahogy a természet, de nem kell újraalkotnunk azt, amit a természet tesz. [...] ⁴²

Íme néhány olyan szerkesztési vonás illetve folyamat, amelyeket Mâche archetipikusnak tekint, mivel e hangzó jelenségek éppúgy megtalálhatók a különféle zenei kultúrákban, mint az állat- és madárvilág hangadásaiban, vagy a legrégebbi és távoli zenei közösségek zenéjében: izoritmikus ostinato; refrén; ismétlés; bourdon; rezponzoriumtechnika (vagy echó); gyorsulás-lassulás lehetséges paroxizmussal, csúcsponttal; strofikus szerkezet; litániaforma; egyéb rögzült formák (ABA stb).⁴³

⁴¹ Ld. a 2015-ös könyvét CD-melléklettel.

⁴² C'est que la véritable imitation de la nature est essentiellement celle des schémas opératoires, beaucoup plus que celle, superficielle, des résultats sensibles. Imiter la réalité sonore, c'est percevoir quelques secrets de sa vie et des processus qui lui sont propres : naissance, croissance, extinction, association, dissociation, etc. Bref, il s'agit de faire comme la nature, mais non pas de refaire ce qu'elle fait; d'ailleurs Dieu n'était pas un horloger, mais un artiste." François-Bernard Mâche: „Le son et la musique”, *Mercure de France* 1201. (novembre 1963), 582–598.; majd uő: *Entre l'observatoire et l'atelier.* Paris: Kimé, ²1978, 77–88.

⁴³ Mâche-ról magyarul ld. pl. Grabócz Márta: „A hangok demiurgosza és a poeta doctus. François-Bernard Mâche poétikája és művei”. In: uő: *Zene és narrativitás.* Pécs: Jelenkor, 2004, 231–244.; továbbá:

A természeti jelenségekből levezetett alapvető hangzási folyamatok a következők: 1. születés; 2. növekedés 3. elhalás-leépülés 4. asszociáció–társulás 5. szétválasztás–különválás. Mâche zenéje mindegyik folyamatnak sokféle, gazdag megvalósulását nyújtja az egyes darabok tematikája, természeti környezete szerint.⁴⁴

I) „Le son et la musique” (A hang és a zene, 1963-as cikk)	II) <i>Musique au singulier</i> című könyv (2001), illetve angol forítása: <i>Phonurgia universalis. Universals in Music</i> (2024) „Archétypes” szócikk, 41–47.)
Folyamattípusok: 1. születés/naissance 2. növekedés/croissance 3. elhalás – kihalás/extinction 4. asszociáció – társulás/association 5. szétválasztás – különválás/ dissociation	Dinamikus képletek, sémák: 1. gyorsulás/lassulás – lehetséges extázissal vagy paroxizmussal 2. rezonanzóriumtechnika vagy visszhang, écho 3. izoritmikus ostinato (francia kiadás, 78–79.) 4. öthangú (pentaфонikus) bourdon (mint alaprég) 5. a konfliktus képletei; kánon (ellenpont, átfedés, fuga, imitáció, mikropolifónia) 6. érzékszervi-motoros élmények, pl. ringatózás (a tenger hullámszája) (39.) 7. ismétlés, refrén

9. táblázat. F-B. Mâche: zenei archetípusok, invariánsok (1963-ból és 2001-ből)

A fent bemutatott öt folyamattípus (1963) érdekes módon a zenei hangzás morfológiájából is levezethető, hiszen egyetlen analizált hang élete legalább négy fázisból tevődik össze: ADSR (hangindítás/felfutás, csillapítás/esés, tartási szint, lecsengés – 1. ábra a 158. oldalon.)⁴⁵

Ezek a viszonylag egyszerűnek tűnő vonások az új zene artikulálásának arche-típusai lettek.⁴⁶

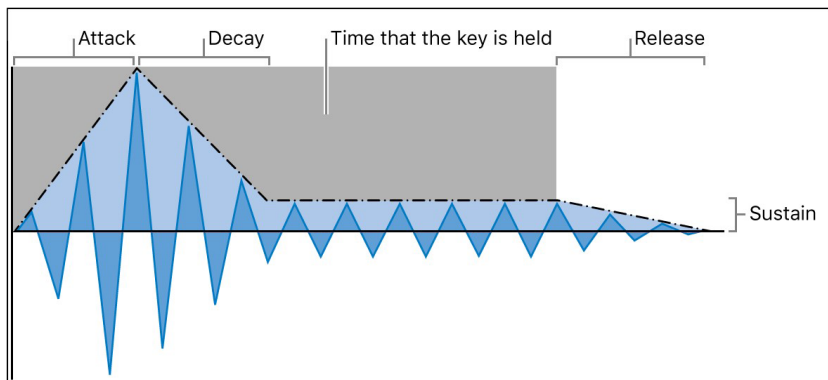
úő: „Az univerzálák és zeneszerzéshez való viszonyuk François-Bernard Mâche munkásságában. Archetípusok az elméletben – archetípusok a zenében”. Ford. Balázs István. *Parlando*, 2025, https://www.parlando.hu/2025/2025-2/Grabocz_Marta1.pdf (utolsó megtekintés: 2025. április 3.).

44 E típusok részletes leírása az alábbi könyvekben található, néha szótárszerűen: *Musique au singulier* [A zene egyes számban]. Paris: Odile Jacob, 2001; angolul uő: *Phonurgia Universalis. Universals in Music*. Cham: Springer, 2024.

45 Vö. pl.: „Exploring ADSR Envelopes: How Music Producers Shape...”, <https://www.abletonlessons.com> (utolsó megtekintés: 2023 január 3.).

46 A kortárs zene új típusai később, 1986 után a következő terminológiát is használták: UST, illetve TSU (angolul): *Temporal Semiotic Units*, 19 mozgásforma (típus) bemutatásával. Vö. „Temporal Semiotic Units (TSUs), a very short introduction – MiM”, <https://www.labo-mim.org/site/index.php?2013/03/29/225-temporal-semiotic-units-tsus-a-very-short-introduction> (utolsó megtekintés: 2023 január 10.); továbbá ld. pl. Márta Grabócz: „Topics in Contemporary Music. Some Archetypal Structural Processes (and TSU) in the Writings and Works of Contemporary Composers”, *Res Facta Nova* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne), 24 (33) (2023), 61–72.

- 1/ A = Felfutás (*Attack*)
 2/ D = Esés, csillapítás (*Decay*)
 3/ S = Kitartás (*Sustain*)
 4/ R = Lecsengés, elengedés (*Release*)

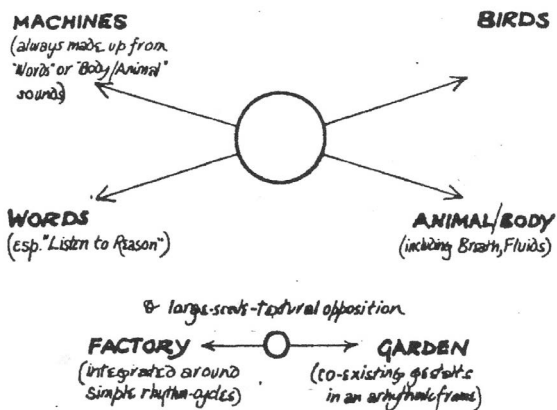


Horizontális tengely = Idő

Függőleges tengely = dinamika, spektrum.

1. ábra. A hang burkológörbéjének négy fázisa (ADSR): felfutás, csillapítás, kitartás, lecsengés

Trevor Wishart, Dennis Smalley, F.-B. Mâche és sok kortárs elektroakusztikus zeneszerző a természeti hangzó jelenségek elemzésével és imitálásával gazdagítja zenei nyelvét. *Red bird. A Political Prisoner's Dream* című művében (1977) Wishart így mutatja be a négy hangforrást: a gépek hangja, a madárvilág hangja, emberi világ [szavak]; természeti hangok (állatvilág is):



2. ábra. Trevor Wishart: *Red bird*, 1977⁴⁷ – Hangforrások négy univerzumból (gépek, madarak, emberi szavak, kert [természet])

47 Trevor Wishart alapműve: *On Sonic Art* (a szerző kiadása, York, 1977), 153., (valamint ld. a 9. fejezetet, „Is there a Natural Morphology of Sound?”, 97–104). (New and rev. ed. New York: Routledge 2019); ill. uő: *Red Bird. A Political Prisoner's Dream; Anticredos*. CD EMF Media, 1980, az ábra forrása a szerző lemezmerttetője.

Összegezve: *a zenei univerzáliák, az archetípusok vagy az invariánsok* kutatása a közelmúltban előtérbe állított néhány olyan hangjelenséget és hangzási folyamatot, amelyek analógiát mutatnak fel (mint genotípusok és/vagy fenotípusok) az „állatvilág hangadásai” és az „emberi zene” között.

François-Bernard Mâche, Dario Martinelli és Niels Wallin, Björn Merker munkacsoportjai több könyvet publikáltak e témában 1992 óta.⁴⁸ Ma a stafétát a kanadai McMaster egyetem *Neuroarts* Laboratóriuma vette át Steven Brown vezetésével. Mâche írásaiban és hanggyűjteményeiben például a következő archetípusok sorát találjuk (az állati hangzásvilágban, illetve a hagyományos zenében és a nyugati zenetörténetben éppúgy létező szerveződési típusokat): gyorsítás/lassítás (esetleges eksztázissal vagy paroxizmussal); válasz vagy visszhang; izoritmikus ostinato; pentafon drone (ötfokú bourdon); konfliktus, kánon, ismétlés/responzoriális válasz; kinetikus illetve mozgási élmények, mint a ringatás (lásd bölcsődal) stb.

VII. A kortárs zene, a mai zenetudomány és a kognitív idegtudomány kapcsolata

Ujfalussy József szerint minden kor zeneszerzői érdeklődnek az őket körülvevő világ jelenségei, eszmevilága iránt, és ezeket fel is használják az adott kor hallgatóival való kapcsolatteremtés céljából.⁴⁹ Ez az érdeklődés a mai zeneszerzők esetében a tudományos felfedezésekre is irányul, sőt akár az idegtudomány eredményeire is. Philippe Manoury és Marco Stroppa zeneszerzők például olvasták Jean-Pierre Changeux fontos könyvét *L'homme neuronal* címmel, amely magyarul is megjelent 2000-ben, *Agyunk által világosan* főcímmel.⁵⁰ E zeneszerzők 1990-től együttműködtek a neurobiológus és agykutató Jean-Pierre Changeux-vel (aki többek között az MTA tiszteletbeli tagja is), és felhasználták zenéikben az egyes elméletek egyéni értelmezését. A zeneszerzők révén jómagam is felvehettem a kapcsolatot a professzorral, mivel Changeux nagyon nyitott minden művészeti kérdés iránt. Ennek bizonyítéka például, hogy 2014-ben egy fontos, a zenéről és a kognitív idegtudományról szóló könyvet is publikált a Boulezzel és Manouryval folytatott párbeszédei formájában, *Éneklő neuronok* címmel.⁵¹

48 *The Origins of Music*. Ed. Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999; Nils L. Wallin: *Biomusicology. Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. New York: Pendragon Press, 1992; François-Bernard Mâche: *Musique–Mythe–Nature*. Paris: Aedam Musicae, 2015, CD-vel; uő: *Phonurgia Universalis. Universals in Music*. Cham: Springer, 2024; *Les Universaux en musique. Actes du congrès ICMS 4*. Dir. Costin Miereanu, Xavier Hascher. Paris: Les Presses de la Sorbonne, 1998; Dario Martinelli: *Of Birds, Whales, and Other Musicians. An Introduction to Zoomusicology*. Scranton: University of Scranton Press, 2009.

49 Vö. Ujfalussy: *Zene és valóság*. Id. főként az alábbi fejezeteket: 4.: „Tartalom és forma. Programzene és abszolút zene” (166–168.) és β.: „Tartalmi igény és programzenei megoldás” (169–170.).

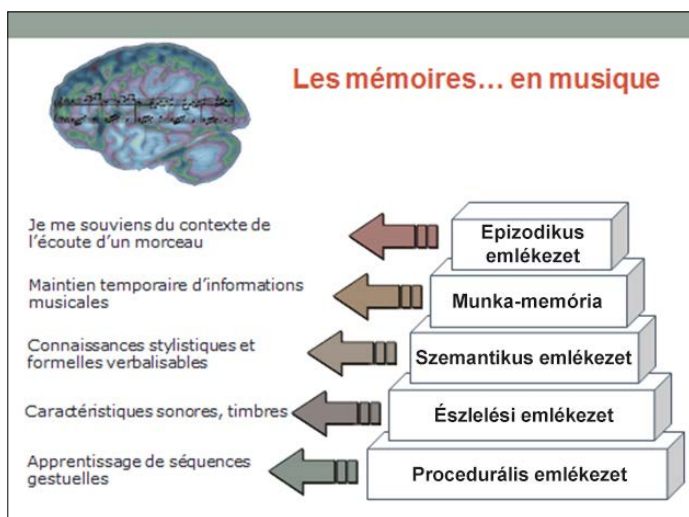
50 Jean-Pierre Changeux: *Agyunk által világosan. A neuronális ember avagy az agykutatás keresztmetszete*. Ford. Gervain Judit. Budapest: Typotex, 2009. (Francia kiadás: 1983).

51 Jean-Pierre Changeux–Pierre Boulez–Philippe Manoury: *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique* (A cím lefordíthatatlan szójáték, a „chanter” [énekelni] és az „enchanté” [bűvös/elvarázsolt] szavakkal). Paris: Odile Jacob, 2014. A könyvet eddig négy nyelvre fordították le.

Miközben a zenei típusokkal, invariánsokkal (toposzokkal, intonációkkal) foglalkoztam, rábukkantam Changeux azon írásaira, amelyekben azt a hipotézist vázolja fel, hogy a kulturális tárgyak, a mentális reprezentációk egyfajta stabilitással rendelkeznek az agyban. Hosszú élettartamukat a hosszú távú memóriában való tárolás magyarázza.⁵² Changeux tanítványa, Stanislas Dehaene is a kulturális formák „állandóságának” és egyetemességének elméletét erősíti meg. Az agyi architektúra limitálja a „kulturális tárgyak” terét, létrehozza ezek invariáns jellegét.⁵³ Ezen hipotézisek szerint a „[...] megtanulható kulturális tárgyak tere behatárolható”.⁵⁴

Ez a zenei invariánsok és kognitív kulturális invariánsok közti egybeesés indította el egy olyan együttműködés tervét a strasbourgi zenei kutatócsoport és a caeni egyetem emlékezetkutatási laboratóriuma között⁵⁵ amely projekt neve „Zene, emlékezet, invariánsok – a kognitív idegtudományokkal összefüggésben”.⁵⁶

A zenei memória sajátosságait eddig kevésbé tanulmányozták. A nyelv (beszéd) és a zene percepciójának viszonylagos agyi függetlenségéről szóló felfogást számos klinikai és kísérleti eredmény támasztja alá, de a specifikusan zenei memóriaformák létezésének kérdése ritkán volt kutatás tárgya.



3. ábra. A zenei emlékezet kutatásának lehetséges szintjei⁵⁷

52 Vö. Jean-Pierre Changeux: *Raison et plaisir*. Paris: Odile Jacob, 1994, 42–44.

53 Vö. Dehaene: *Les Neurones de la lecture*, 396–405.

54 „une architecture cérébrale contrainte mais partiellement modifiable, qui délimite un espace d’objets culturels apprenables.” Uott, 198.

55 NIMH (Caen): *Neuropsychologie et Imagerie de la Mémoire Humaine* – UMR-S INSERM-EPHE-UNICAEN 1077 (Az emberi memória neuropszichológiája és képzőművészete).

56 E témával kapcsolatban ld. az alábbi áttekintő (és bevezető) cikkem: „Mémoire et invariants dans les œuvres de l’histoire musicale européenne, dans la littérature et dans les neurosciences”. In: Oana Andreica (ed.): *Music as Cultural Heritage and Novelty*. Cham: Springer, 2022 (Numanities – Arts and Humanities in Progress 24), 43–55.

57 Ld. Hervé Platel előadását „La Musique. Un Art de la Mémoire” címmel a strasbourgi egyetemen, 2022, a *Projet de Neuroimagerie, musique et mémoire* (ITI Strasbourg et NIMH Caen) c. munkaterv

A zenei memória-kutatás lehetséges szintjei: *epizodikus emlékezet* (amikor egy zenedarab hallgatásának körülményeire emlékezünk); *munkamemória* (rövidtávú emlékezet: a zenei információk ideiglenes megőrzése); *szemantikus emlékezet* (verbálizálható stílusismeret, formaismeret); *észlelési emlékezet* (hangzó, hangszínbeli jellegzetességek memorizálása); *procedurális emlékezet* (gesztusokhoz kötődő folyamatok megtanulása, lásd a 3. ábrát).⁵⁸

A normandiai laboratóriumi kutatások (caeni egyetem, NIMH) eddig az epizodikus és szemantikus zenei emlékezetre helyezték a hangsúlyt⁵⁹ az úgynevezett „zenei szakértők” és „nem szakértők” csoportjainak összehasonlításával.⁶⁰ Egy másik memóriakutatósi dimenzió – nevezetesen a hosszú távú emlékezetre koncentrálva – lesz kísérletek tárgya 2024-2025-től a zenei kifejezőtípusok, a toposzok és az univerzáliai észlelésével/felismerésével kapcsolatban. E kísérletek esetében többek közt a Szabolcsi-féle *Musica mundana* sorozatának zenepéldái teszik majd lehetővé az eddigi kutatások gazdagítását, előtérbe állítva a „kulturális formák állandóságának” hipotézisét.

IRODALOMJEGYZÉK

- Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press: New York, 2008. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195370249.001.0001>
- Agawu, Kofi: *Playing with signs. A semiotic interpretation of classical music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. <https://doi.org/10.1515/9781400861835>
- Agawu, Kofi: „The Challenge of Musical Semiotics”. In: *Rethinking Music*, 138–60. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198790037.003.0007>
- Agawu, Kofi: „Topic Theory. Achievement, Critique, Prospects”. In: *Passagen/IMS Congress Zürich 2007*, 38–69.
- Általános pszichológia, 2.: *Tanulás, emlékezés, tudás*. Szerk. Csépe Valéria, Győri Miklós, Ragó Anett. Budapest: Osiris, 2007.
- Bériachvili, Georges: „L'intonation et le geste expressif. De l'héritage d'Assafiev vers une théorie générale de l'expression artistique”. In: *Topicality of Musical Universals / L'Actualité des universaux en musique*, Paris:EAC, 2013, (Additional contributions, 12–33).
- Biglari, Amir (dir.): *La sémiotique et ses potentiels*. Paris: L'Harmattan, 2025.

keretében. A konferencia címe: *Musique et transmission, sous l'éclairage des sciences cognitives* (Université de Strasbourg, 2022. május 13.; a konferencia szervezői Ester Pineda és Grabócz Márta voltak).

58 A memória-típusokról magyar nyelven ld. *Kognitív idegtudomány*. Szerk. Pléh Csaba–Kovács Gyula–Gulyás Balázs. Budapest: Osiris, 2003, 359–482 (A tanulás és emlékezés folyamatai c. fejezet).

59 Ezek arra a gondolatra épülnek, hogy léteznek olyan hosszú és rövid távú kognitív folyamatok, amelyek specifikusak a zene érzékelésére.

60 Ld. Hervé Platel és Mathilde Groussard könyveit és cikkeit, mint pl. *Le cerveau musicien*. Ed. Bernard Lechevalier [etc.]. Bruxelles: De Boeck, 2010; *Neuropsychologie et Art. Théories et applications cliniques*. Dir. Hervé Platel [etc.]. Paris: De Boeck-Solal, 2014; Hervé Platel: „Musique, cerveau et mémoire. Une approche neuropsychologique”, *Confluence. Sciences & Humanités* 4. (2023/2.), 41–64.; Mathilde Groussard–Hervé Platel: „Neuroplasticité et musique. Des bénéfices tout au long de la vie?” In: *La plasticité Cérébrale*. Montpellier: Sauramps Medical, 2017, 99–108.

- Le cerveau musicien*. Ed. Bernard Lechevalier [etc.]. Bruxelles: De Boeck, 2010.
- Changeux, Jean-Pierre: *Agyunk által világosan. A neuronális ember, avagy az agykutatás keresztmetszete*. Ford. Gervain Judit. Budapest: Typotex, 2009.
- Changeux, Jean-Pierre: *Az igazságkereső ember*. Ford. Pléh Csaba. Budapest: Gondolat, 2008.
- Changeux, Jean-Pierre–Boulez, Pierre–Manoury, Philippe: *Les neurones enchantés. Le cerveau et la musique*. Paris: Odile Jacob, 2014.
- Changeux, Jean-Pierre: *Raison et plaisir*. Paris: Odile Jacob, 1994.
- Dehaene, Stanislas: *A rugalmas agy. Miért tanulunk hatékonyabban, mint a gépek?* Ford. Jakabffy Éva, Jakabffy Imre. Budapest: Typotex, 2022.
- Dehaene, Stanislas: *Les Neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- Eco, Umberto: *La production des signes*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Librairie générale française, 1992.
- Espinosa, Santiago: *L'ineffable musical. Suivi de Questions sans réponse*. Paris: Les Belles Lettres, 2013 (Encre marine).
- Finsler, Olga: *Philosophical and anthropological foundations of Asafiev's intonation theory*, [s. l.]: Our Knowledge Publishing, 2022.
- Grabócz, Márta: *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*. Paris: Editions des Archives Contemporaines, 2013.
- Grabócz, Márta: „From Musical Signification to Musical Narrativity. Concepts and Analyses”. In: *The Routledge Handbook of Music Signification*, 197–206. <https://doi.org/10.4324/9781351237536-17>
- Grabócz Márta: „A hangok demiurgosza és a poeta doctus. François-Bernard Mâche poétikája és művei”. In: uő: *Zene és narrativitás*, 231–244.
- Grabócz, Márta: „Mémoire et invariants dans les œuvres de l'histoire musicale européenne, dans la littérature et dans les neurosciences”. In: Oana Andreica (ed.): *Music as Cultural Heritage and Novelty*, 43–55. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11146-4_3
- Grabócz, Márta: „Musical semiotics today. Theories of the signified and examples of narrative strategies”. In: *Interpretacje dzieła muzycznego*, 3, 1–23.
- Grabócz Márta: „Nouveaux apports dans la sémiotique musicale. Signifiés et leur organisation en stratégies narratives à la période classique et romantique”. In: Amir Biglari (dir.): *La sémiotique et ses potentiels*, 575–598.
- Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor, 2004.
- Grabócz Márta: *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2023.
- Grabócz, Márta (ed.): *Les œuvres de Kaija Saariaho entre inspiration visuelle et influence littéraire / The Music of Kaija Saariaho between visual inspiration and Literary influence*. Paris: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2013 [kétnyelvű műsorfüzet], 45. ld. <https://m2.mtmt.hu/gui2/?mode=browse¶ms=publication;32164290>.
- Grabócz Márta: „Az univerzálák és zeneszerzéshez való viszonyuk François-Bernard Mâche munkásságában. Archetípusok az elméletben – archetípusok a zenében”. Ford. Balázs István, *Parlando*, 2025. https://www.parlando.hu/2025/2025-2/Grabocz_Marta1.pdf (utolsó megtekintés: 2025. április 3.).
- Grimalt, Joan: *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer, 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-52496-8>

- Groussard, Mathilde–Hervé Platel: Neuroplasticité et musique: des bénéfices tout au long de la vie?”. In: *La plasticité Cérébrale*, 99–108.
- Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Hatten, Robert: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. <https://doi.org/10.2979/3489.0>
- Hatten, Robert: *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv512trj>
- Hellaby, Julian (ed.): *Musical Topics and Musical Performance*. Oxfordshire: Routledge Publishers, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003218340>
- Interpretacje dzieła muzycznego, 3.: W kręgu semantyki / Interpreting musical works. From a semantic perspective*. Ed. Anny Nowak. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, 2018.
- Kerman, Joseph: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- Khannanov, Ildar: „Boris Asafiev’s intonatsia in the context of music theory of the 21st century”, In: *Rasprave, časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, Vol. 44 No. 2, 2018 (cikk angolul) <https://doi.org/10.31724/rihjj.44.2.10>
- Klein, Michael L.: *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004 (Chapter 4: The Signs of the Uncanny)
- Kognitív idegtudomány*. Szerk. Pléh Csaba–Kovács Gyula–Gulyás Balázs Budapest: Osiris, 2003.
- Kühl, Ole: *Musical Semantics*. Bern: Peter Lang, 2007. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0271-0>
- Mâche, François-Bernard: *Entre l’observatoire et l’atelier*. Paris: Kimé, ²1978.
- Mâche, François-Bernard: *Music, Myth, Nature*. London: Routledge, 1993.
- Mâche, François-Bernard: *Musique au singulier* [A zene egyes számban]. Paris: Odile Jacob, 2001.
- Mâche François-Bernard: *Musique–Mythe–Nature*. Paris: Aedam Musicae, 2015.
- Mâche François-Bernard: *Phonurgia Universalis. Universals in Music*. Cham: Springer, 2024. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-58509-8>
- Mâche, François-Bernard: „Le son et la musique”, *Mercure de France* 1201 (novembre 1963), 582–598.
- Martinelli, Dario: *Of Birds, Whales, and Other Musicians. An Introduction to Zoomusicology*. Scranton: University of Scranton Press, 2009.
- McClary, Susan: Susan McClary: „The Sense of Music. Semiotic Essays” (review), *Notes* 58/2. (January 2001), 326–328. <https://doi.org/10.1353/not.2001.0211>
- McClelland, Clive: *Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington Books, 2017. <https://doi.org/10.5040/9781978731080>
- McKay, Nicolas: „On Topics Today”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1–2. (2007), 159–183. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx> (utolsó megtekintés: 2025. március 23.). <https://doi.org/10.31751/251>
- McKay, Kathryn Fiona: *A contextual study of Boris Asafiev’s Musical form as a process and an application of concepts to his Sonata for solo viola*, MA-dissz. Joondalup: Edith Cowan University, 2015, <https://ro.ecu.edu.au/theses/1738> (utolsó megtekintés: 2025. április 3.).

- Mirka, Danuta: *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York [etc.]: Oxford University Press, 2014. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001>
- Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Harwood Academic Publishers, 1992.
- Monelle, Raymond: *The Musical Topic. Hunt, Military, Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. <https://doi.org/10.2979/4086.0>
- Monelle, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic Essays*, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- Monelle, Raymond: „Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux”. In: Grabócz, Márta (ed.) *Sens et signification en musique*, Paris: EAC, 2007, 177–193.
- Music as Cultural Heritage and Novelty*. Cham: Springer, 2022 (Numanities – Arts and Humanities in Progress 24).
- Neuropsychologie et Art. Théories et applications cliniques*. Dir. Hervé Platel [etc.]. Paris: De Boeck-Solal, 2014.
- The Origins of Music*. Ed. Nils L. Wallin, Björn Merker, Steven Brown. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- Passagen/IMS Congress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge*. Ed. Laurenz Lütteken–Hans-Joachim Hinrichsen. Zürich: Bärenreiter, 2008.
- Pécseli Király Imre: *Bevezetés a retorikába két könyvben [1612]*. Ford. Constantinovitsné Vladár Zsuzsa. Budapest: Anyanyelvápolók Szövetsége, Trezor Kiadó, 2017.
- Péteri Lóránt: *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- La plasticité Cérébrale*. Montpellier: Sauramps Medical, 2017.
- Platel, Hervé: „Musique, cerveau et mémoire. Une approche neuropsychologique”, *Confluence. Sciences & Humanités* 4. (2023/2.), 41–64. <https://doi.org/10.3917/confl.004.0041>
- Ratner, Leonard: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- Rethinking Music*. Ed. Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Rosen, Charles: *A klasszikus stílus*. Ford. Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Rosen Charles: *Music and Sentiment*. New Haven, London: Yale University Press, 2010.
- The Routledge Handbook of Music Signification*. Ed. Esti Sheinberg and William P. Dougherty. New York, London: Routledge, 2020.
- Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2. par Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés. Paris: Hachette, 1986.
- Sens et signification en musique*. Dir. Márta Grabócz. Paris: Hermann, 2007.
- Szabolcsi Bence: *A melódia története*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, ¹1950, ²1957.
- Szabolcsi Bence: *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása: a századvég és a századforduló Közép-Európában*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1968.
- Tarasti, Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978 (Acta Semiotica Fennica, 11). <https://doi.org/10.1515/9783110808759>
- Tarasti, Eero: „La narrativité dans Chopin”, *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*. Nr. 52, 1987.

- Tarasti, Eero: *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us?* Berlin: Mouton de Gruyter, 2012 (Semiotics, Communication and Cognition, 10). <https://doi.org/10.1515/9781614511410>
- Tarasti, Eero: *Sémiotique musicale*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 1996.
- Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. <https://doi.org/10.2979/3139.0>
- Timberlake, Anicia: „Boris Asafyev’s Intonatsiya and German Folk Song in the German Democratic Republic”, *Music and Politics* 14/2. (Summer 2020), https://www.academia.edu/44012503/Boris_Asafyevs_Intonatsiya_and_German_Folk_Song_in_the_German_Democratic_Republic (utolsó megtekintés: 2025. április 4.). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0014.206>
- Topicality of Musical Universals / L’Actualité des universaux en musique*. Dir. Jean-Luc Leroy. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2013.
- Ujfalussy József: *Az esztétika alapjai és a zene*. Budapest: Tankönyvkiadó, [1968] ²1978.
- Ujfalussy József: „Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben”. In: *Zenetudományi Tanulmányok*, V, 111–159.
- Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Ujfalussy József: „Zene és valóság”. In: uő: *Zenéről, esztétikáról*, 150–179.
- Ujfalussy József: „Zeneesztétika”, In: Novák Zoltán (szerk.): *Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába*. ELTE Bölcsészettudományi Kari jegyzet, Budapest: Tankönyvkiadó, 1972, 121–152.
- Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Les Universaux en musique. Actes du congrès ICMS 4*. Dir. Costin Mioreanu, Xavier Hascher. Paris: Les Presses de la Sorbonne, 1998.
- Wallin, Nils L.: *Biomusicology. Neuropsychological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. New York: Pendragon Press, 1992.
- Wishart, Trevor: *On Sonic Art* [1977]. New and red. ed. New York: Routledge 1996. <https://doi.org/10.4324/9781315077895>
- Wishart, Trevor: *Red Bird. A Political Prisoner’s Dream; Anticredos*. CD EMF Media, 1980.
- Zenetudományi Tanulmányok*, V.: W. A. Mozart emlékére. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957.

ABSTRACT

MÁRTA GRABÓCZ

TWO PARADIGMS IN MUSICOLOGY? FROM A FORMALIST APPROACH TO COLLECTIVE MEMORY (INVARIANTS, HYPOTHESES FOR THE STUDY OF MUSICAL MEMORY)

In musicology and musical aesthetics – despite the development of these disciplines – we can still observe the ancient dualism that opposes analysis according to formal, measurable parameters (formalistic method) to an approach that takes into account the expressive, meaningful elements of music (aesthetics of content, of expression). In contemporary musical thought, this is embodied, for example, in the European conflict between musical semiotics and ‘musical semiology’, and in the struggle between topos theory and ‘factuel’ or positivist musicology (e.g. a computational one, etc.). The article outlines the new categories of the first approach based on musical meaning and musical narratology (e.g. topos, intonation, musical common language, narrative strategy, etc.) and their international literature and background. The presence of an expression-centred tendency can also be felt in contemporary music, when composers refer to cultural novelties or to scientific discoveries of their time in their musical works, sometimes with almost programmatic precision (see e.g. *survivance/ heredity of topics* ; new kinds of ‘programme music’). Contemporary music also creates new invariants, new structural types. The sonorous manifestations of natural phenomena, of the animal world, completed by the new structures/processes in electroacoustic music, create contemporary genotypes, typical processes (e.g. TSU/Temporal Semiotic Units). The list or catalogue of ancient and new musical invariants or *topoi*, in turn, establishes a link with one of the hypotheses of cognitive neuroscience : that of the *stability* of mental objects, of cultural representations in the brain. This is echoed by research into long-term musical memory, its new methodology today, and the starting point proposed by the author.

Márta Grabócz is professor emeritus at the University of Strasbourg (UFR Arts, ACCRA, ITI CREA), an honorary member of the IUF, and an external member of the Hungarian Academy of Sciences. She has published sixteen books (including four monographs) in the fields of musical meaning, musical narratology and contemporary music. Recent publications include: *Musique, narrativité, signification* (2009); *Les Opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* (2012); *Les grands topoi du XIXe siècle et la musique de F. Liszt* (2018); F.-B. Mâche. *Le compositeur et le savant face à l'univers sonore* (with G. Mathon, 2018); *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös*, F.-B. Mâche et J.-C. Risset (2020); *Narratologie musicale. Topiques, théories, stratégies analytiques* (2021); György Kurtág: *les œuvres et leurs interprétation* (dir. M. Grabócz, J-P Olive, Á. Oviedo, 2021). She is also editing writings by contemporary composers and musicologists.

Malina János

HAYDN ÉS ESZTERHÁZA A VÁROSI LEGENDÁK GÖRBE TÜKRÉBEN*

ÖSSZEFOGLALÁS

Joseph Haydn munkássága 1768 és 1790 között elsősorban Eszterházához kapcsolódik. Haydn ottani helyzete, feladatai több okból is meghatározóak voltak az életmű szempontjából. Sajnos az utókor – beleértve a zenetudományi munkákat és az ismeretterjesztő irodalmat – gyakran mindenfajta kritika nélkül másolt és terjesztett tévedéseket és minden alapot nélkülöző feltételezéseket, rendszeresen új városi legendákkal gyarapítva a készletet. A tanulmány a legfontosabb ilyen tévhiteket gyűjti össze és cáfolja meg hiteles forrásokra, illetve megbízható tudományos publikációkra támaszkodva. Tisztázza többek között az eszterházi uradalom jellegét és viszonyát Kismartonnal, a hangversenyek helyszínét, egyes képi ábrázolások hitelességének kérdését, Georges Noverre balett-társulatának állítólagos vendégszereplését, Mozart *Figarója* be nem mutatásának történetét és a zenei élet számos további részletét.

Kulcsszavak: Joseph Haydn, Esterházy, Eszterháza, opera, koncerthelyszínek, balett

A Haydn-irodalmat át- meg átszövik olyan hiedelmek, amelyek, ahogy mondani szokták, köszönőviszonyban sincsenek a valósággal; mégis úgyszólván kiirthatatlanok, s még köztiszteletben álló szerzők munkáiban is újra meg újra felütik a fejüket. Olykor már az az ember benyomása, hogy ha Haydn életéről, de különösen magyarországi működéséről van szó, akkor a szigorú tudományosság és megbízhatóság követelménye érvényét veszti: sokszor a legvadabb spekulációkat is hitelesnek fogadják el, elmosva a határt köztük és a megalapozott tények között.

Kezdjük a sort Esterházy „Fényes” Miklós herceg eszterházi uradalmának státuszával. H. C. R. Landon így ír erről ötkötetes Haydn-monográfiájának Eszterházával foglalkozó kötetében: „Esterházy Miklós elhatározta, hogy a Fertő tó déli partján fekvő *szerény vadászlakot* pompás kastéllyá alakítja”¹ (kiemelés tőlem – M. J.). Valójában azonban az akkor még süttörinek nevezett palota 1720 után már korántsem volt egyszerű vadászkastély, mert az addig ott álló, részleteiben nem ismert épületet a 20-as és 30-as években olyan lakókastéllyá alakították át, amely a maga két dísztermével és 20 szobájával megfelelt egy Esterházy herceg másod-

* A tanulmány, amely először az online Haydn Society Journal 43. (2024) számában jelent meg, az eredeti angol revideált és némileg bővített változata.

1 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works, 2.: Haydn at Eszterháza, 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978 (a továbbiakban *Haydn at Eszterháza*), 23.

szülött fia igényeinek. A lakókastélyt József herceg kezdte építtetni kiskorú Miklós fia számára, s a munkát özvegye, Maria Octavia von Gilleis bárónő folytatta Anton Erhard Martinelli tervei alapján.² Az építkezés a 30-as években fejeződött be, és eredménye nem egyszerű vadászkastély, hanem olyan főúri rezidencia lett, amely alkalmas volt arra, hogy 1763-tól azután pompás hercegi palotává bővítsék. Ezt az öt körülvevő birtokkal együtt sokszor emlegetik – Goethére hivatkozva – „Esterházy-féle tündérországgént”, jóllehet a költő eredetileg a hercegnek az 1764-es frankfurti királyválasztás alkalmából rendezett látványosságait jellemezte így *Költészet és valóság* című visszaemlékezésében.³

Egy másik széles körben elterjedt legenda szerint Eszterháza csupán *nyári rezidenciaként* szolgált Miklós herceg számára állandó kismartoni lakhelye mellett. Ez a beállítás azonban alapvetően hamis, bár a valós helyzet kétségtelenül nem egészen egyszerű. Miklós, akkor még grófi rangban, 1737-ben foglalta el a süttöri rezidenciát, amikor elérte a nagykorúságot, és nőül vette Weissenwolff Mária Erzsébet grófnőt. Ekkoriban nemigen látszott valószínűnek, hogy Miklós valaha is elnyeri a hercegséget, hiszen bátyja, Pál Antal herceg is nős ember volt, és csupán három évvel idősebb nála. Ő maga bátyjához hasonlóan hadvezéri karriert futott be, ideje jelentős részét otthonától távol töltötte. Süttöri székhelyéhez azonban mindig ragaszkodott, és anyagi lehetőségeihez mérten – vagy éppen azokon túl is terjeszkedve – rendszeresen bővítette könyvtárát és műgyűjteményét, emellett az előadó-művészeteket is ápolta.

Amikor bátyja 1762-ben – viszonylag fiatalon és utód nélkül – elhunyt, Miklós elfoglalhatta volna a család fő lakhelyét, a kismartoni kastélyt. Ehelyett azonban hercegségének csupán az első évét töltötte nagyrészt Kismartonban. 1763-tól pedig – a családi vagyon és a bevételek fölötti rendelkezés birtokában – Süttörön nagy ütemben kezdett építkezni. A cél immár egy európai léptékű, fényűző kastély és a hozzá tartozó épített táj volt, egyike a Versailles mintájára Közép-Európában létrehozott építészeti együtteseknek. Ez funkcióját tekintve állandó tartózkodásra készült, fűthető színházakkal és egyéb létesítményekkel; elrendezése azonban az uralkodói nyári paloták – Versailles, Schwetzingen, Schönbrunn, Potsdam és Drottningholm – példáját követte. Ugyanakkor a herceg nem költöztette át kiterjedt birtokainak adminisztrációját új lakhelyére. Ehelyett úgy rendelkezett, hogy az 1765 és 1766 fordulójától hivatalosan is Eszterházának nevezett süttöri birtok kastélyában ugyanannyi szoba épüljön, amennyi a kismartoni kastélyban található (a birtokigazgatás helyiségeitől eltekintve). Ezzel a gesztussal a két hely egyenlő státuszát hangsúlyozta; következőképpen nem beszélhetünk „fő”, illetve „nyári” rezidenciáról.

Ezt nyomatékosítja az is, amit Miklós herceg tartózkodási helyeiről, mozgásáról tudunk. 1763 és 1765 között a herceg rengeteget utazott, csak kevés időt töltött

2 Dávid Ferenc–Malina János: „The Esterházy Fairyland”, *The Hungarian Quarterly*, XLIII/168. (Winter 2002), 95–106.

3 Johann Wolfgang von Goethe: *Életemből. Költészet és valóság*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 1982, 185.

Süttörön, és még kevesebbet Kismartonban. 1766 és 1769 között viszont alig mozdult ki Eszterházáról: kézenfekvő, hogy ekkoriban a helyszínen felügyelte nagyszabású víziója megvalósításának perdöntő szakaszát. 1770 és 1775 között jellemzően a nyári félévet – május kezdetétől október legvégéig – töltötte Eszterházán, míg a téli félévben Bécsben tartózkodott (nem pedig Kismartonban, ahol a zenészei teleltek – ez a „Búcsú” szimfónia keletkezésének időszaka!). Majd a szabályos operaévadok bevezetésétől, 1776-tól fogva rendszeren évi kilenc-tíz hónapig lakott Eszterházán, és két vagy három téli hónap idejére költözött csak Bécsbe; ekkoriban már teljesen elmaradtak a kismartoni látogatások. Vagyis 1762 után sohasem létezett az a köztudatban élő rendszer, miszerint a herceg alapvetően Kismartonban lakott, és csak nyaranta töltött volna bizonyos időt Eszterházán.⁴

Az eszterházi (fertődi) kastély dísztermét („Großer Saal”, „Prachtsaal” stb.) magától értetődő természetességgel szokták a rezidencia fő koncerthelyszínének nevezni. (Ezt a hibát 2010 előtti ismeretterjesztő írásaimban, az árral sodródva, magam is többször elkövettem.) Így például H. C. Robbins Landon – mindenféle alap nélkül – számos helyen nevezi ezt a helyiséget „concert room”-nak („concert-room” alakban is).⁵ Sőt, egészen odáig megy, hogy „külön erre a célra tervezett nagy zenetermet” emleget.⁶ Régebben éveken keresztül keresgéltem először az ő könyveiben, majd a teljes idevágó irodalomban valamilyen forráshivatkozást, ami ezt az állítást alátámasztja. Idővel azonban be kellett látnom – részben saját forráskutatásaim eredményeképpen⁷ –, hogy ilyen hivatkozás, illetve forrás nem létezik. Landon úgy „oldotta meg” a koncerthelyszínek problémáját, hogy a díszteremre való utalásokat – a saját elképzelésének megfelelően – egyszerűen zeneteremnek „fordította”. Az olvasó pedig nem is gyanította, hogy az eredeti német nyelvű dokumentumokban a „Concert-Saal” „Music-Saal”, vagy ezekhez hasonló kifejezés sohasem fordul elő.

Márpedig a rendelkezésre álló források alapos tanulmányozása azt mutatja, hogy a nagyterem lényegében semmilyen szerepet nem játszott a hangversenyéletben. A koncertek fő helyszíne ugyanis a mindenkori színház volt; ezenfölül bizonyos zenei produkcióknak a képtár, a nyári ebédlő (vagyis a Sala Terrena

4 Dávid Ferenc–Malina János: „The Esterházy Fairyland”, ill. Dávid Ferenc: „A fertődi Esterházy kastély építéstörténete. Megjegyzések [Möcsényi Mihály könyvének megjelenése után]. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. Vadas Ferenc. Budapest: Hild-Ybl Alapítvány, 2004, 109–119. A fentiekben felhasználtam annak az egyelőre publikálatlan kutatásnak az eredményeit, amelynek során Fatsar Kristóf tájépező-történésszel együtt több mint 4000 levéltári forrás felhasználásával rekonstruáltuk Miklós herceg 1762 és 1790 közötti itineráriumát. A kutatás egy szerényebb anyagra támaszkodó és sokban kiigazításra szoruló előzményéről ld. Dávid Ferenc–Fatsar Kristóf: „Esterházy 'Fényes' Miklós herceg itineráriuma és az általa rendezett ünnepségek hercegi rangra emelkedésétől haláláig (1762–1790)”, *Levéltári Közlemények* 75/1. (2004), 83–103.

5 Ld. pl. Landon: *Haydn at Eszterháza*, 30.

6 „[...] a great music room [...], specially designed for the purpose”. Uő: *Haydn. A Documentary Study*. New York: Rizzoli, 1981, 54.

7 Malina János: „A Haydn korabeli eszterházi Accademie-k helyszíneiről és elvirágzásáról” [The Venues and Decline of the Accademies at Eszterháza in Haydn's Time], *Magyar Zene*, LII/4. (2014. november), 406–431.

előterme) vagy a hercegi lakosztály adott otthont.⁸ A korábbi irodalomban nem idézett egyik kortárs beszámoló pedig arról tudósít, hogy a herceg délutánonként a kastély egyik „márványos” termében szokott kávézni, s ilyenkor magát és vendégeit zenével szórakoztatja.⁹ Ez a helyszín a *corps de logis* négy nagy terének (a Sala Terrena, a díszterem és előtermeik) bármelyike lehetett; mindenesetre ilyen délutáni eseményre másutt nem találunk utalást, és az ilyen alkalmak persze nem tartoztak a szoros értelemben vett hangversenyek közé.

Talán a legmeggyőzőbb példája H. C. Robbins Landon kritikátlanságának saját hipotéziseivel szemben az a Haydn-monográfiájának első kötetében található lábjegyzet, amelyben magabiztosan minősíti át Batthyány József kalocsai érseket kolozsvári érsekké, a következő tömör levezetéssel (az általa kommentált eredeti sajtóbeszámolóban, amely ifj. Esterházy Miklós 1763-as esküvőjéről szól, az „Erzbischof ... von Colocza” formula szerepel): „Archi-Episcopus Colocensis = Klausenburg = Kolozsvár = Cluj (Roumania)”.¹⁰ Könyve megírását megelőzően Landon kutatásokat folytatott Magyarországon, így bármelyik itteni kapcsolatát megkérdezhetette volna arról, hogy mit fed a „Colocza” helynév, vagy hogy volt-e valaha is katolikus püspöke vagy érseke Kolozsvárnak.

A díszterem mennyezetfreskóját gyakran az évtizedekig Eszterházán működő udvari festőnek, Basilius Grundmann-nak tulajdonítják – ez olvasható még a 2010-ben kiadott, tekintélyes Haydn-lexikonban is.¹¹ Valójában azonban jól dokumentálható, hogy a festő Ignaz Milldorffer osztrák mester volt, amint azt Garas Klára művészettörténész már egy 1981-es, német nyelvű publikációjában kimutatta – a jelek szerint nem sok eredménnyel.¹²

1773 és 1779 között egy kínai stílusú bálterem – vagy más néven „Redouten-Saal”, vigadóterem – állt az 1768-ban felavatott operaház mögött, attól egy víztoronnyal elválasztva. Az első operaházat megsemmisítő tűzvész éppen a bálteremből indult ki 1779 novemberében. Ez a fényűzően megépített és feldíszített mulatóhely volt az egész eszterházi együttes egyik fő vonzereje, a különböző vigasságok központja.¹³ A tüzesetet követően felépített, 1781 elején felavatott, még fényűzőbb második operaház a bálterem funkcióját is átvette az udvari táncmulatságok első számú helyszínéként. Emellett azonban Miklós herceg 1783-ban egy újabb, leginkább Bagatelle-ként emlegetett kínai pavilont is emeltetett az

8 Uott, 409–413.

9 Johann Baptist Fuchs: *Erinnerungen aus dem Leben eines Kölner Juristen*. Köln: Verlag des Kölner Verlags-Anstalt, 1912, 156. (A nyomtatott kiadás dátuma megtévesztő: Fuchs egy 1780-as látogatásról számol be, bár maga a szöveg csak 1800 után íródott.)

10 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*, 1.: *The early years 1732–1765*. London: Thames and Hudson, 1980, 382.

11 *Das Haydn-Lexikon*. Hrsg. Armin Raab–Christine Siegert–Wolfram Steinbeck. Laaber: Laaber-Verlag, 2010, 209. A szóban forgó „Eszterháza” szócikk szerzője Gerhard Winkler.

12 Klára Garas: „Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Milldorfer”, *Mitteilungen der österreichischen Galerie XXIV–XXV/68–69*. (1980/1981), 93–131., ide: 102–112.

13 [Gottfried von Rotenstein, alias Gottfried Stegmüller:] *Lust-Reisen durch Bayern, Würtemberg, Pfalz, Sachsen, Brandenburg, Oesterreich, Mähren, Böhmen und Ungarn, in den Jahren 1784 bis 1791. Dritter Theil*. Leipzig: Friedrich Schneider, 1793, 172–174.

úgynevezett ovális téren („Ovalplatz”): ez volt az egyik legutolsó mozaikkocka birodalmának kirakós játékában. Ez a kétszintes pagoda a szó szoros értelmében tele volt zsúfolva keleti műtárgyakkal és egzotikumokkal, arról azonban semmit sem tudunk, hogy a hátralévő hét évben rendezvények helyszínéként használták volna; a bálakat mindenesetre továbbra is az új operaházban tartották.¹⁴

Ezt a két „kínai” épületet lépten-nyomon összekeverik az irodalomban, jóllehet kínai karakterükön és fényűző berendezésükön kívül nem sok közös vonásuk volt.¹⁵ Legfőképpen pedig időben négy év, térben pedig mintegy 600 méter választotta el őket egymástól.

A legmakacsabb városi legendák egyike azzal a gouache-technikával készült festménnyel kapcsolatos, amelyet a müncheni színházi múzeumban őriznek, és egy nyilvánvalóan 18. századi színház színpadát ábrázolja, az előtérben játszó muzsikussal.¹⁶ A festmény fölül és kétoldalt épp hogy csak a proscénium keretezését foglalja magába; rámajából kiemelve azonban jól látható, hogy a vásznat utólag vágták körül, a kép tehát eredetileg egy nagyobb festmény része volt. Ezt a gouache-t az elmúlt száz évben számtalan Haydnnal vagy Eszterházzal foglalkozó tudományos és népszerű könyvben, cikkben és programfüzetben pertraktálták egy eszterházi operaelőadás jeleneteként, gyakran az előadott opera címét és az előadás évét is megadva (bár az óvatosabbak csupán valószínűnek vagy éppen elképzelhetőnek nevezték az eszterházi attribúciót). Azonban a legóvatosabb „nem biztos, hogy” is élesen különbözik attól, hogy „biztos, hogy nem”. Márpedig esetünkben az utóbbiról van szó. Ennek indoklásához előljáróban le kell szögeznünk három tény.

Először is: az eredeti festmény semmilyen információval nem szolgál az ábrázolt jelenetnek vagy keletkezésének helyéről és időpontjáról. Másodszor: nem ábrázolhatja az 1781-ben átadott második eszterházi operaházat, mert annak egy korabeli metszetről jól ismert proscéniuma egészen más képet mutat.¹⁷ Végül harmadszor: egyetlen, velem csupán szóban közölt, nem publikált és csekély meggyőző erejű érvtől eltekintve (hogy tudniillik a színpadnyílást határoló fél-oszlopokat stilizált kagylómotívumok díszítik) az „Eszterháza-hipotézis” képviselői vagy nem indokolják feltételezésüket, vagy pedig – pozitív érvek helyett – pusztán azt igyekeznek alátámasztani, hogy *miért nem zárható ki eleve*, hogy a gouache egy eszterházi előadást ábrázol.

14 Bartos György: „Eszterházi bagatelle-ek”. In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Stein auf Stein. Festschrift für Ferenc Dávid*, II. Budapest: Vince, 2013, 129–138.

15 Egy példa a sok közül: *Haydn*. Ed. David Wyn Jones. Oxford: Oxford University Press, 2009 (Oxford Composer Companions), 94.

16 A közismert festményt itt azért nem közöljük, hogy megtévesztő módon ne jelenjen meg sokadszorra is egy Eszterházáról szóló szöveg kontextusában. Könnyű azonban utánanézni többek között Horányi Mátyás *Eszterházi vigasságok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959) című könyvében, amelynek 99. oldalán megtalálható a kép színes reprodukciója.

17 Ld. a 7. számú metszetet a következő kiadvány mellékletében: [Karl Gottlieb Windisch:] *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern*. Preßburg: Anton Löwe, 1784. Reprodukciója pl. itt található: Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 63.

Ez utóbbi kísérletek azonban még abban az esetben is igencsak távol volnának a hipotézis igazolásától, ha történetesen cáfolhatatlan érvelésen alapulnának, hiszen hasonló méretű operaszínpadok, színpadok és zenekarok legalább száz helyen működtek a 18. század második felében, és attól még, hogy *nem elképzelhetetlen*, hogy a szóban forgó kép Eszterházát – pontosabban: *valamelyik* eszterházi színpadot – ábrázolja, valójában ábrázolhatja bármelyik másik színházat is.

Azért beszélek „valamelyik” eszterházi színpadról, mert a hercegi operaelőadások köztudottan három épületben zajlottak: az első és a második operaházban, az utóbbi felépítésének ideje alatt pedig az ideiglenesen e célra átalakított marionettszínházban. Mint láttuk, a második operaház szempontunkból nem jöhet szóba. Vagyis ha elfogadjuk az Eszterháza-hipotézist, két lehetőség marad: a müncheni kép vagy az első operaház, vagy pedig az 1779 végétől 1780 végéig operajátszásra használt marionettszínház színpadát ábrázolja. A jelmezek tanúsága szerint a jelenet „török”, vagyis orientális témájú műre utal. Az eszterházi operarepertoárt megvizsgálva azt találjuk, hogy mindössze két darab jöhet szóba: Haydn *L'incontro improvviso*-ja, amelyet 1775-ben és 1776-ban játszottak az első operaházban,¹⁸ továbbá Pasquale Anfossi „tatór” környezetben játszódo operája, a *La forza delle donne*, amelyet 1780-ban a marionettszínházban vittek színpadra.¹⁹ 1780-ig más orientális témájú operát nem mutattak be Eszterházán.

Az utóbbi lehetőséget – tehát a marionettszínházi helyszínt – nem nehéz ki-zárni. Az Anfossi-opera librettójában²⁰ könnyen utánanézhethünk annak, hogy az ábrázolt színpadkép és szereplők a darab egyetlen jelenetének sem feleltethetők meg. További alapvető probléma, hogy a marionettszínház színpadnyílása nem lehetett 6 méternél szélesebb a terem oldalfalainak, illetve – a marionettszínház 1789-ből származó alaprajzáról²¹ ismerős – negyedköríves sarokfülkéknek a le-rombolása nélkül; ez utóbbiaknak a belső pereme azonban jól látszik a festményen. Így viszont a színpadon álló szereplők és a zenekari tagok túlságosan kicsinek vannak ábrázolva: azaz ha a proscénium csak 6 méter szélességű, akkor jóval nagyobbaknak kellene lenniük az emberi alakoknak.

Ami az első lehetőséget illeti, hogy tudniillik az első operaház színpadát látjuk a képen, ez az eset annyival bonyolultabb, hogy ennek az épületnek a belsejéről nem maradt fenn ábrázolás, és pontos méreteit sem ismerjük. Emiatt azután a szereplők és a portál egymáshoz viszonyított méreteiből sem vonhatunk le olyan egyértelmű következtetést, mint a marionettszínház esetében (jóllehet a marionettszínház és az első operaház külső méretei minden bizonnyal azonosak voltak, belső kialakításuk valószínűleg eltért egymástól). Másfelől az Eszterháza-hipotézis

18 Malina János: *L'isola incantata, avagy Joseph Haydn és az eszterházi operajátszás 1768–1790*. Budapest: Rózsavölgyi, 2023, 179., 231.

19 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 422.

20 Pasquale Anfossi: *La forza delle donne*. Oedenburgo: Giuseppe Siess, [1780]. Egyetlen ismert példánya Fertődön, az Eszterháza Központ gyűjteményében található.

21 Ld. pl. Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 71.

híveinek itt is szembe kell nézniük azzal a kellemetlen ténnyel, hogy a Haydn-opera librettója²² sem tartalmaz a festménynek megfelelő jelenetet.

Egy további körülmény azonban megadja a kegyelemdőfést az Eszterháza-hipotézisnek. A Christie's aukciós ház New York-i árverési helyszínén ugyanis 2008 januárjában megvételre kínáltak egy pergamenre festett akvarellt, amely 43 000 dollárért – forintban 15-20 milliós összegért – gazdára is talált.²³ A képen egy színház teljes belső tere látható a színpadnyílást tartalmazó fallal, az oldalfalak és a mennyezet tekintélyes részével és a lócákon helyet foglaló és a sorok között álldogáló közönséggel együtt (1. kép). Ami azonban ezt a képet izgalmassá teszi számunkra, az az a tény, hogy a proszcéniumot és a zenekart ábrázoló része – nagyjából a felület egytizede – a müncheni gouache „átfogalmazása”: ugyanaz a táj, ugyanaz a kilenc alak (meg egy felhők között megjelenő angyal) látható rajta ugyanabban az elrendezésben, s a színpadon látható díszletek, tárgyak is azonosak; még az oldalsó féloszlopok díszítése is ugyanolyan. Különbségek csak a színvilágban és egyes apró részletekben vannak.



1. kép. Ismeretlen (délnémet vagy osztrák) mester: operaelőadás egy 18. századi színpadon. Forrás: a Christie's aukciós ház online katalógusa (2008)

22 Joseph Haydn: *L'incontro improvviso*. Oedenburgo: Giuseppe Siess, [1775].

23 A kép színes változatban hozzáférhető a Christie's honlapján: https://www.christies.com/en/lot/lot-5032119?ldp_breadcrumb=back (utolsó megtekintés: 2025. március 2.).

Nem kétséges, hogy az egyik festményt a másiktól másolták – elképzelhető, hogy nem közvetlenül, hanem további változat(ok) közvetítésével, ez azonban a mi szempontunkból mellékes. A Christie's-féle változatról viszont teljes bizonyossággal elmondható, hogy nem eszterházi helyszínt ábrázol. Ez a terem szemmel láthatóan lényegesen nagyobb, tágasabb, mint a bizonyára a marionettszínházzal azonos külső méretű, tehát nem egészen 14 m széles első operaház. A proscéniumnyílás fölött látható címernek (egy lírát tartó alak, aki háromlovas hintón száguld a felhők között) semmi köze sincs az Esterházy-család címeréhez; de az egész terem díszítése és színvilága is alapvetően különbözik attól, amit magában a kastélyban láthatunk. Találkoztam ugyan olyan hajánál fogva előrangot érveléssel is, hogy a Christie's-kép Eszterházát ábrázoló (valahonnan másolt) központi részét önkényesen, saját fantáziáját követve egészíthette ki oda nem illő elemekkel a festő; ez a spekuláció azonban rendkívül létszerűtlen, tekintve, hogy a müncheni változat is töredék, és annak már igazán elhanyagolható a valószínűsége, hogy ugyanannak a színpadképnek két kiterjesztése is létezett volna, egy autentikus (Eszterházát ábrázoló) és egy fiktív.

A II. világháború után egy másik, a fentihez hasonlóan kalandos feltételezés is elterjedt, mégpedig egy jelmeztervsorozattal kapcsolatban, amely ma az Országos Széchényi Könyvtár zene- és színházművészeti tárában található. Ezeknek az akvarelleknek egyike-másika számos publikációban feltűnt, többek között H. C. Robbins Landon,²⁴ Horányi Mátyás²⁵ és Somfai László²⁶ könyveiben, sőt magam is elköttem ezt a hibát a 2. lábjegyzetben idézett cikkben (társszerzőm, Dávid Ferenc művészettörténész ártatlan volt ebben). Mindez azért történt, mert mindenki kézenfekvőnek tekintette, hogy a jelmezterveket Haydn *Armida* című, 1784-ben bemutatott operájának színpadra állításához készítette Pietro Travaglia, a hercegi színház díszlettervezője. Mégpedig azon az alapon, hogy a képek hátoldalán *Armida* és más operai szereplők neve volt olvasható, illetve hogy a képeket az 1940-es években egy magyarországi gyűjtőtől vásárolta a könyvtár. Pedig sem a képek készítőjéről, sem az opera szerzőjéről, sem a produkció időpontjáról, sem pedig Eszterházáról mint helyszínről nem állt rendelkezésre semmilyen konkrét információ: hiányukat spekulációval pótolták-pótoltuk.

Ám ahogyan a színpadképet ábrázoló gouache esetében az a bökkenő, hogy számos más lehetőség létezik az adott előadás helyszínére vonatkozóan, itt is az kérdőjelezi meg a magabiztosan felállított hipotézist, hogy *Armida* címmel mintegy két tucat opera született a 18. században, s azokat még ennél is számosabb helyen játszották.

Az igazság órája 1992-ben jött el, amikor a paviai egyetem egyik hallgatója, Claudia Panetto diplomamunkájában rámutatott arra, hogy a képeken ábrázolt személyek Antonio Salieri 1771-ben írt *Armidája*, nem pedig a Haydn-opera szereplőinek felelnek

24 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 19. és 20. ábra; uő: *Haydn. A Documentary...*, 60. és 61. ábra.

25 Horányi: *Eszterházi vigasságok*, 33. és 34. ábra.

26 Somfai László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 136. és 137. ábra.

meg.²⁷ Sőt, Salieri Marco Coltellini librettójára komponált műve az egyetlen a sok közül, amelynek van Ismene nevű szereplője. Miután az OSZK-beli jelmeztervek egyikének hátoldalán ez a név szerepel, egyértelmű, hogy a terveknek semmi közeük Eszterházhhoz, mert a Salieri-operát nálunk sohasem játszották. De különböző kórusokkal is csak a Coltellini-librettókban találkozunk, márpedig a jelmeztervek közül kettő is a kórusok tagjai számára készítendő kosztümöket ábrázol.

Panetto felfedezése egy évtizeddel később vált köztudottá, amikor a neves kanadai Haydn-kutató, Caryl Clark egy cikkében ismertette az eredményt.²⁸ Mindehhez hozzátehetjük, hogy miután fennmaradt Haydn *Armida*-ja eszterházi előadásának jelmezköltségvetése,²⁹ még azt is tudjuk, hogy a két opera közös szereplőinek jelmezei is eltérnek egymástól.³⁰ Így például a budapesti jelmezterv szerint Armida vörös kosztümöt visel, az eszterházi produkcióban viszont egy fehér, keleties és egy fekete jelmez készült számára.

Mindez jól példázza azt, hogy a legkézenfekvőbb és legtetszetősebb hipotézist sem kezelhetjük tényként körülbírálat nélkül. Ez a tanulság azok számára is megszívlelendő volna, akik körömszakadtáig ragaszkodnak a müncheni gouache eszterházi provenienciájához.

Az egyik legrégebbi és leghosszabb életű eszterházi vonatkozású városi legenda Jean-Georges Noverre bécsi balett-társulatának félig még gyermekkorú csillagával, Marguerite Delphinnel kapcsolatos. A könnyfacsaró történet szerint, amelyet először Pohl Haydn-életrajzában olvashatunk,³¹ a szólótáncosnő, „a világ csodája” a bécsi francia nagykövet, Rohan de Guéméné 1772 júliusában tett eszterházi látogatása során a Noverre-féle társulattal együtt fellépett az ünnepségeken, de az előadás után meghűlt, és néhány nappal később Bécsben magas lázzal ágynak esett és meghalt. Az Eszterházával, Noverre-rel és a balett történetével foglalkozó művek lassan másfél évszázada szajkózzák ezt a szakállas *fake newst* úgy, hogy közben nagyvonalúan elsiklanak afölött, hogy a Rohan herceg tiszteletére rendezett ünnepségekre 1772 júliusának közepén került sor, amikor Marguerite Delphin már néhány hete, június 18. óta halott volt.³² Pohl nyilván-

27 Claudia Panetto: *L'Armida di Haydn e il contesto stilistico-drammaturgico della scena di magia*. Tesi di laurea. Pavia: Università di Pavia, 1992, 187.

28 Caryl Clark: „Fabricating Magic. Costuming Salieri's 'Armida', *Early Music* XXXI/4. (August 2003), 451–461.

29 Esterházy Privatstiftung Archiv auf Burg Forchtenstein (a továbbiakban: EPA), Bau-Cassa (a továbbiakban: BC) 1783 N 141.

30 A fontos megfigyelésért Sigrid T'Hoofotot illeti köszönet.

31 Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn*, 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882, 51–52.

32 L. Czibula Katalin: „Barokk, reprezentáció – és egy tévedés. Bessenyei György Eszterházi vigasságok című költeményének hátteréhez”. In: *Esterházy Pál, egy műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*. Szerk. Ács Pál. Budapest: Reciti, 2015, 513–530. Czibula érvelését a következő publikációmban foglalom össze, némi kiegészítéssel: Malina János: „Kinder und Minderjährige auf der Eszterházer Bühne”. In: *Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte. Traditionen – Wechselbeziehungen – Perspektiven. Beiträge der Internationalen Tagung vom 13. bis 16. November 2019, Cluj-Napoca/Klausenburg, Rumänien. In memoriam Horst Fassel (1942–2017)* Hrsg. Christian Neuhuber et al. Berlin: LitVerlag, 2022 (Thalia Germanica 16), 77–93.; ide: 91–93.

valóan félreértette, illetve félreinterpretálta az ünnepségekről szóló korabeli beszámolót, Bessenyei György jól ismert költeményét,³³ amelynek nyomtatott kiadása – függelékként – tartalmaz egy Marguerite Delphin – vagy ahogy Bessenyei nevezi: „Delfén” – még eleven emlékének szentelt verses tiszteletadást is. Ez utóbbiban a költő nem utal a kiadvány fő részében leírt ünnepségekre, viszont – nyilván személyes élmények alapján – megörökíti a gyermek-művésznő játékát leghíresebb (bécsi) szerepében, Noverre *Le jugement de Paris* (Párisz ítélete) című *ballet d'action*-jának Vénuszként. Jóllehet Bessenyei világosan megírja, hogy miért csatolta az ünnepség leírása mellé az éppen aktuális gyászesethez fűződő költeményt („[m]ivel ő [azaz Delphin] is sok nyájasságot okozott, [a róla szóló verset] az Eszter-Hazi Vigasságokhoz ragasztottam), Pohl, aki nyilván nem tudott magyarul, úgy rakta össze azt, amit – bizonyára egy magyarul tudó ismerőse révén – megértett a két költeményből, hogy a másodikban leírt Párisz-előadás Eszterházán is színre került. És jóllehet a dátumok ellentmondását már ő is észrevette, megelégedett azzal a feltételezéssel, hogy Bessenyei tévedhetett a hónap megadásakor. Ez azonban mai tudásunk szerint biztosan nem így volt.³⁴

Miután azonban a Bessenyei-féle költemények téves összekapcsolásán kívül semmiféle más forrás nem utal arra, hogy Noverre és társulata 1772-ben – értelemszerűen: Delphin nélkül – vagy bármikor máskor Eszterházán járt volna, ez a feltételezés – amely eddig is a gombhoz varrt kabát esetét képviselte – gomb híján tökéletesen megalapozatlan legendának tekintendő.

Essék szó a Mozart *Figaró*-jának (tervezett) eszterházi produkciójával kapcsolatos – és részben egymásnak is ellentmondó – narratívákról is. Közismert és jól dokumentált tény, hogy a darab bemutatója tervbe volt véve: ismerjük ugyanis az összes jelmez és a darabhoz szükséges két díszletelem 1789-ből származó költségkalkulációját. Viszont semmi másban nincs egyetértés: hogy sor került-e a bemutatóra vagy nem, és ha nem, akkor miért nem. Jellemzően azzal a kissé elnagyolt vélekedéssel találkozunk, hogy a produkciót 1790-ben tervbe vették ugyan, de a herceg 1790 szeptemberében bekövetkezett halála miatt már nem valósulhatott meg.

Az első dolog, amit le kell szögezni, az, hogy a bemutatóra valóban sohasem került sor. Az 1789-es és 1790-es eszterházi operaelőadások menetrendjét pontosan ismerjük egészen 1790 július 29-ig. Az ezt augusztus 19. és szeptember 5. között követő nyolc előadásnak viszont már csak a dátumait tüntették fel a számlákon, a darabcímeket nem.³⁵ A *Figaro* korábban nem szerepelt a játszott darabok között, és igen meggyőző érvek szólnak amellett, hogy az utolsó nyolc előadás során sem mutatták be.³⁶ Emellett Bartha Dénes és Somfai László az eszterházi

33 [Bessenyei György:] *Az eszter-házi vígasságok*. [Bécs:] [k. n.,] (1772).

34 Ld. a 32. lábjegyzetet.

35 Malina János: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*. PhD-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneakadémia, 2016, 201–204. apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/malina_janos/disszertacio.pdf (utolsó megtekintés: 2025. március 2.)

36 Uott, 161–168; uő: „Bécs után szabadon? A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy 'Fényes' Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája”. 2. rész, *Magyar Zene* LIX/3. (2021. augusztus), 272–289.; ide: 287–289.

operaprodukciókról írott alapvető művükben egyértelműen kimutatták, hogy az összes olyan fennmaradt előadási anyag (partitúra és szólamok) közül, amelyről nem dokumentálható egyértelműen, hogy valóban előadták, *Cimarosa Giannina e Bernardone* című opera buffájának kottaanyaga az egyetlen, amely magán viseli a próbafolyamat és az előadások jeleit.³⁷ A *Figaro* fennmaradt (nem teljes, bizonyára teljesen el sem készült) szólamait viszont sohasem használták előadáshoz (bár Landon igyekszik ezt a tényt megkerülni).³⁸

A valóságban azonban a *Figaro* előadásáról már jóval korábban letettek. Mint már utaltam rá, a tervezett bemutató első nyoma a levéltári anyagban egy hat opera díszletköltségeit – köztük a *Figaro* egyes díszleteiét – összefoglaló, 1789. augusztus 8-án kelt kimutatás.³⁹ A következő, november 14-i dátumú irat, egy jelmezköltség-kalkuláció már utal arra, hogy valami probléma adódott. Azzal a megjegyzéssel kezdődik ugyanis, hogy „ezt az operát már be kellett volna mutatni”.⁴⁰ Az ok rejtve marad, az viszont kiderül a dokumentumból, hogy „a librettók [hercegi] engedéllyel már meg lettek rendelve”. Az operára történő harmadik – és egyben utolsó – utalás Johann Schellinger kottamásoló következő évi, utolsó számlájában található, és arról tanúskodik, hogy 1790 elején még dolgozott a szólamanyag elkészítésén, de a munkát nem fejezte be.⁴¹ Ezek szerint tehát január táján a bemutató szándéka még megvolt. Ezt követően azonban semmiféle utalást nem találunk Mozart *Figarójára*, következésképpen a bemutatót nem a herceg halála hiúsította meg, hanem már jó félévvel korábban lekerült a napirendről. Május 9-ig egyébként semmilyen más bemutatót sem tartottak, utána azonban még hármat vagy négyet.

Pohl említett Haydn-monográfiája óta közhelynek számított, hogy Haydn 1779 tavaszán bemutatott operája, a *La vera costanza* eredetileg 1776-ban keletkezett a Burgtheater felkérésére, s akkor csupán valamiféle udvari intrikák következtében maradt el a bemutatója. Ezt találjuk többek között Bartha Dénes és Révész Dorrit 1961-es, de 2008-ban újra kiadott dokumentumgyűjteményében is.⁴² Ez azonban merő félreértésen alapuló spekuláció volt, amelyet Eva Badura-Skoda már 1982-ben megcáfolt, kimutatva, hogy az opera egyes részei nem keletkezhetek 1778 előtt.⁴³ Ez a legenda az újabb irodalom jó részében már nem jelenik meg.

Néhány városi legenda az eddig tárgyaltakénál szűkebb körben vagy csupán Magyarországon terjedt el; ezekkel csak egészen röviden foglalkozom.

37 Dénes Bartha-László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest: Akadémiai, 1960, 363–369.

38 Landon: *Haydn at Eszterháza*, 732–733.

39 EPA, Acta Varia F 370 N 264.

40 EPA, BC 1789 N 509.

41 EPA, General-Cassa 1790 F 17 R 29 N 24/4.

42 *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Szerk. Bartha Dénes, ford. Révész Dorrit. Budapest: Európa, 2008, 50.

43 Eva Badura-Skoda: „Zur Entstehung von Haydns Oper 'La vera Costanza'”. In: *Joseph Haydn. Proceedings of the International Joseph Haydn Congress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*. Szerk. Eva Badura-Skoda. München: Henle, 1986, 288–255.

Korábban elfogadottnak számított az a feltételezés, hogy a Mária Terézia Miklós herceg által vezetett magyar nemesi testőrségébe készülő ifjak Eszterházában valamiféle képzésben részesültek; ennek azonban semmiféle írásos nyoma nincsen. Az is elterjedt vélemény volt, főként művészettörténész-körökben (s elvéve még ma is találkozhatunk vele), hogy az első operaház 1779-ben bekövetkezett leégését követően az új operaházat nem a régi helyén, hanem – azt szabadon hagyva – vele párhuzamosan, de déli irányba eltolva építették fel. Legutóbb Mőcsényi Mihály utolsó könyvében találkozhattunk ezzel a nézettel, határozott állítás formájában.⁴⁴ Ez mindig is pusztá feltételezés maradt, amelyet tételesen cáfolt Fatsar Kristóf, amikor közölt egy 1845-ből származó helyszínrajzot, amely világosan mutatja, hogy az akkor még álló második operaház – valamivel nagyobb szélességtől eltekintve – pontosan a ma is meglévő marionettszínházzal átellenben, vagyis az első operaház helyén épült fel⁴⁵ (2. kép). Emellett a kőművesmunkák kalkulációja arról tanúskodik, hogy az első operaház bizonyos, a tűz által megkímélt falrészleteit beépítették a második operaházba, ami természetesen csak úgy volt lehetséges, hogy a korábbi és a későbbi épület (lényegében) ugyanazon a helyen volt.⁴⁶

Szórványosan azzal a hiedelemmel is találkozhatunk, hogy a második operaház azért nincs meg, mert szintén leégett. Ez nyilvánvalóan a két épület sorsának összekeverésén alapul. Elégge meglepő, de a második operaház pusztulásáról, annak mikéntjéről semmilyen ismert korabeli forrás nem számol be, mindenesetre Szakonyi Ignác helyszínrajza szerint az 1840-es években még állnia kellett. Annál különösebb, hogy a már említett Haydn-lexikon „Eszterháza” címszavának szerzője, Gerhard Winkler még a feltételezett leégés hozzávetőleges időpontját („1810 körül”) is tudni véli.⁴⁷

Sokféle hamis információval találkozunk a zenei és más műfajhoz tartozó produkciókkal kapcsolatban is. Néhány példa: nem állja meg a helyét az a gyakran hangoztatott nézet, hogy Haydnnak az a négy szimfóniája, amely négy kürtöt foglalkoztat (13., 31., 39. és 72. szimfónia), azért keletkezett egy viszonylag rövid időszakban, a 60-as évek elején-közepén, mert a zenekarban csak akkor állt rendelkezésre négy kürtjátékos. Ezzel szemben a valóság az, hogy (csupán néhány év kivételével) szinte mindig találunk négy, de hosszú évekig akár öt vagy hat kürtöst is a zenekari tagok között.⁴⁸

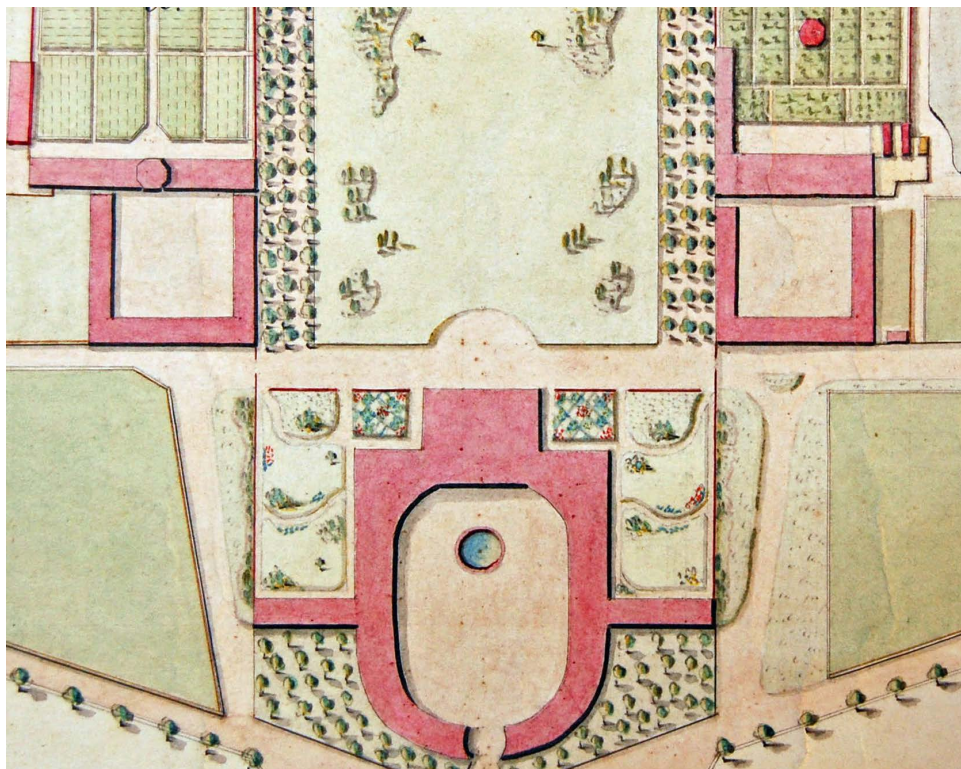
44 Mőcsényi Mihály: *Eszterháza korszakai*. Fertőd: Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont, 2016.

45 Fatsar Kristóf: „Átváltozások. Eszterháza nagy parterjének vázlatos története”. In: *MMXC. Tanulmányok és esszék a 90 éves Mőcsényi Mihály tiszteletére*. Szerk. Fatsar Kristóf. Budapest: BCE Tájépítészeti Kar, 2009.

46 EPA, BC 1781, külön iratok, Lit. F (Michael Stöger mérnök kimutatása az elvégzett kőművesmunkákról); ld. még: Dávid Ferenc–Carsten Jung–Malina János–Edward McCue: „Haydn operaháza. A második eszterházi operaszínpad az új levéltári kutatások tükrében”, *Budapesti Könyvszemle*, XXII/4. (2010. tél), 330–341.; ide: 336.

47 *Das Haydn-Lexikon*, 212.

48 Ld. pl. Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, 489–502.



2. kép. Az eszterházi parter részlete Szakonyi Ignác 1845-ös helyszínrajzán (EPA, BP0032). A kép jobb felső részét kitöltő négyszög alakú épületgyüttesen belül a többinél szélesebb szárny az operaház. Az abból merőlegesen fölfelé (azaz déli irányban) kiinduló keskeny és rövid épület a kávézó.

Landon egy további önkényes és téves feltételezése szerint Antonio Rosetti, aki évekig volt a hercegi zenekar tagja és a II. hegedűszólam vezetője, azonos névkonával, az Antonio Rösler-Rosetti művésznevet használó neves cseh zeneszerzővel. Az utóbbi azonban, mint életrajzából kitűnik, sohasem tartózkodott Eszterházán.

Haydn egyetlen Metastasio szövegére komponált operájával, az 1779. december 6-án, a herceg névnapján bemutatott *L'isola disabitata*val kapcsolatban pedig mindenütt azt olvassuk, hogy 1780. március 12-i előadása a második, egyben utolsó volt. Nos, valóban utolsó volt, de nem a második, hanem a harmadik, ugyanis a bemutató után három nappal is előadták.⁴⁹

Érdemes egy rövid kitérőt szentelni David Wyn Jones írásainak, aki két Haydn-ról szóló könyvet is megjelentetett a 2009-es bicentenárium évében,⁵⁰ s ezekben

49 Malina: *Az 1776 és 1790 közötti...*, 84.

50 Az egyik könyvvel a 15. lábjegyzetben már találkoztunk: az *Oxford Composer Companions Haydn*-kötetben, ennek az „Eszterháza” címszó a gyenge pontja. A másik: David Wyn Jones: *The life of Haydn*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2009.

rengeteg téves adatot juttatott (vissza) a köztudatba, régóta berögzült és vadonat-új tévedéseket egyaránt.

A legmeghökkenőbb állítások a Cambridge University Pressnél megjelent életrajz Haydn magyarországi időszakával foglalkozó lapjain található, ámbar nem csak ott.⁵¹ A meglepetések azzal kezdődnek, hogy az olvasó Esterházy „Fényes” Miklós portréja helyett Esterházy Miklós gróf (1711–1764) szentpétervári osztrák követ arcképébe ütközik (47.), és ott folytatódnak, hogy a szerző Fürnberg bárónak, Haydn első arisztokrata munkaadójának a palotáját a Weißenkirchen közelében fekvő Weinzierlbe helyezi a helyett a Weinzierl helyett, amely ma az Ybbs közelében fekvő Wieselburg városka részét képezi 40 kilométerrel odébb (27.). Alsó-Ausztriában egyébként egy harmadik Weinzierl is található, de az igazít nem nehéz közülük kiválasztani, mert az interneten egy-két kattintással el lehet jutni olyan weboldalakhoz, amelyek útbaigazítást nyújtanak az érdeklődőknek.⁵²

A hibás adatok java része az 55–57. és a 72–74. oldalon, továbbá „Az olasz opera Eszterházán” című fejezetben, a 82–90. oldalon található. Jones úgy véli például, hogy a zenészek és színészek szálláshelyéül szolgáló Muzsikaháznak hat udvara volt (valójában hosszú ideig csak kettő, majd végül három); Sacchini *La contadina in corte* című operáját Piccinninek tulajdonítja; minden alap nélkül azt állítja, hogy az operaelőadások a herceg távollétében is folytatódtak (ez Landonnál is visszatérő motívum, ám eleve életszerűtlen, és soha nem is bizonyította senki); összekeveri az első és a második operaház paramétereit; azt hiszi, hogy a nézőteret spirituszlámpákkal világították meg (Landon ilyenekről ír a díszletek megvilágításával kapcsolatban is; valójában spirituszégőket csakis speciális színpadi effektusok céljából vettek igénybe, a díszletek és a nézőtér megvilágításához kizárólag fagyúmécseseket és gyertyákat használtak); azt gondolja, hogy 1779-ben tíz operabemutató volt (valójában csak nyolc); és azt állítja, hogy az Eszterházán játszott operák 75 %-át Bécsben már korábban bemutatták (a valódi arány 49 %).⁵³

A másik Jones-könyv, az *Oxford Companion* háromoldalas „Eszterháza” címszava is szolgál légből kapott állításokkal. Attól eltekintve, hogy a szerző felmondja a szokásos téves közhelyeket (legenda a vadászkastélyról, a világítást spirituszlámpák szolgáltatták, az első kínai tánctermet már Bagatelle-nek hívták stb.), új hibás hipotézisekkel is előáll, mégpedig állítás formájában. Ő például – Landonnal ellentétben – nem az emeleti díszteremről magáról, hanem az előterméről (tehát a téli ebédlőről) gondolja azt, hogy kifejezetten koncertek megrendezésére alakították ki („specifically designed for the prince’s concerts”). Kijelenti, hogy az oldalkulisszák hat vagy nyolc pozíciójában egyenként négy-négy kulisszát lehetett váltogatni (a valós szám – pozíciótól függően – kettő vagy három lehetett); a kávézót a főépület és az operaház közé helyezi (valójában az operaháznak a kastélyllyal ellentétes oldalán volt, amint a 2. képen jól látható); Haydnnek négyszobás

51 Jones: *The life of Haydn*, különösen 33–75., illetve 82–99.

52 <https://www.josephinum.at> (utolsó megtekintés: 2025. április 5.).

53 Malina János: „Bécs után – szabadon? A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy ‘Fényes’ Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája”, *Magyar Zene*, LIX/2. (2021. május), 155–178.; ide: 163.

lakosztályt tulajdonít (három helyett), továbbá kijelenti, hogy Haydn a londoni utazások után tudomásunk szerint sohasem járt többé Eszterházán (pedig Jones szerző- és szerkesztőtársa, H. C. Robbins Landon is ír József nádor 1800. október 31-i eszterházi látogatásáról, amelynek alkalmából Haydn szolgáltatta a zenét). Hangsúlyozom, hogy mindez csak ízelítő Jones melléfogásaiból, amelyeknek jelentős hányada a 2009 előtt megjelent angol vagy német nyelvű irodalom behatóbb tanulmányozásával könnyen elkerülhető lett volna.

H. C. Robbins Landon Haydnal kapcsolatos munkássága – kellő óvatossággal és kritikával kezelve – persze továbbra is megkerülhetetlen marad; David Wyn Jones 2009-ben kiadott könyvei viszont semmiképp sem ajánlhatók jó szívvel annak, aki korszerű és megbízható tudásra szeretne szert tenni Eszterházáról.

Összefoglalásképpen még egyszer szeretném hangsúlyozni, hogy az Esterházy-udvarra és benne a Haydn működésére vonatkozó forrásanyagot 2000 előtt csak igen nagy hiányokkal és sokszor meglehetősen felületesen vizsgálták a kutatók. Még a legfontosabb szerzők, mint Landon, Horányi Mátyás vagy Ulrich Tank munkáiban is rengeteg pontatlansággal és tévedéssel találkozunk. (Bartha Dénes és Somfai László könyve, az utóbbi évtizedekben pedig Christine Siegert kiváló forrástanulmányai jelentik az üdítő és tiszteletreméltó kivételt.) Az áttörést Dávid Ferencnek, a 2020-ban elhunyt kiváló művészettörténésznek századunk első évtizedében megkezdett tüzetes forráskutatásai hozták meg. Az ő tágas látóköre és enciklopédikus tudása a részletek iránti szenvedélyes érdeklődéssel járt együtt; munkássága példaként szolgál Haydn magyarországi tevékenységének minden jövőbeli kutatója számára.

IRODALOMJEGYZÉK

- Anfossi, Pasquale: *La forza delle donne*. Oedenburgo: Giuseppe Siess, [1780].
- Badura-Skoda, Eva: „Zur Entstehung von Haydns Oper 'La vera Costanza'”. In: *Joseph Haydn. Proceedings of the International Joseph Haydn Congress*, 288–255.
- Bartha Dénes–Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest: Akadémiai, 1960.
- Bartos György: „Eszterházi bagatelle-ek”. In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Stein auf Stein. Festschrift für Ferenc Dávid*, 129–138.
- Bessenyei György: *Az eszter-házi vígasságok*.
- Clark, Caryl: „Fabricating Magic. Costuming Salieri's 'Armida'”, *Early Music* XXXI/4. (August 2003), 451–461. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXXI.3.451>
- Czibula Katalin: „Barokk, reprezentáció – és egy tévedés. Bessenyei György Eszterházi vígasságok című költeményének háttéréhez”. In: *Esterházy Pál, egy műkedvelő mecénás*, 513–530.
- Dávid Ferenc: „A fertődi Esterházy kastély építéstörténete. Megjegyzések Mócsényi Mihály könyvének megjelenése után”. In: *Romantikus kastély*, 109–119.
- Dávid Ferenc–Fatsar Kristóf: „Esterházy 'Fényes' Miklós herceg itineráriuma és az általa rendezett ünnepségek hercegi rangra emelkedésétől haláláig (1762–1790)”, *Levéltári Közlemények* LXXV/1. (2004), 83–103.

- Dávid Ferenc–Carsten Jung–Malina János–Edward McCue: „Haydn operaháza. A második eszterházi operaszínpad az új levéltári kutatások tükrében”, *Budapesti Könyvszemle* XXII/4. (2010. tél), 330–341.
- Dávid Ferenc–Malina János: „The Esterházy Fairyland”, *The Hungarian Quarterly* XLIII. (Winter 2002), 95–106.
- Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte. Traditionen – Wechselbeziehungen – Perspektiven. Beiträge der Internationalen Theatertagung vom 13. bis 16. November 2019, Cluj-Napoca/Klausenburg, Rumänien. In memoriam Horst Fassel (1942–2017)*. Hrsg. Christian Neuhuber et al. Berlin: LitVerlag, 2022 (Thalia Germanica, 16).
- Esterházy Pál, egy műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*. Szerk. Ács Pál. Budapest: Reciti, 2015.
- Fatsar Kristóf: „Átváltozások. Eszterháza nagy parterjének vázlatos története”. In: *MMXC. Tanulmányok és esszék a 90 éves Mőcsényi Mihály tiszteletére*.
- Fuchs, Johann Baptist: *Erinnerungen aus dem Leben eines Kölner Juristen*. Köln: Verlag des Kölner Verlags-Anstalt, 1912.
- Garas, Klára: „Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer”, *Mitteilungen der österreichischen Galerie* XXIV–XXV/68–69. (1980/1981), 93–131.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Életemből. Költészet és valóság*, Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 1982.
- Haydn, Joseph: *L'incontro improvviso*. Oedenburgo: Giuseppe Siess, [1775].
- Das Haydn-Lexikon*. Hrsg. Armin Raab–Christine Siegert–Wolfram Steinbeck. Laaber: Laaber-Verlag, 2010.
- Haydn*. Ed. David Wyn Jones. Oxford: Oxford University Press, 2009 (*Oxford Composer Companions*).
- Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- Jones, David Wyn: *The life of Haydn*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2009.
- Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Szerk. Bartha Dénes, ford. Révész Dorrit. Budapest: Európa, 32008.
- Joseph Haydn. Proceedings of the International Joseph Haydn Congress, Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*. Hrsg. Eva Badura-Skoda. München: Henle, 1986.
- Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Stein auf Stein. Festschrift für Ferenc Dávid*, II. Budapest: Vince, 2013.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn. Chronicle and Works, 1.: The early years 1732–1765*. London: Thames and Hudson, 1980.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn. Chronicle and Works, 2.: Haydn at Eszterháza, 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn. A Documentary Study*. New York: Rizzoli, 1981.
- Malina János: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája*. PhD-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016.
- Malina János: „Bécs után – szabadon? A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy 'Fényes' Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája”, *Magyar Zene* LIX/2. (2021. május), 155–178.
- Malina János: „Bécs után szabadon? A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy 'Fényes' Miklós 1776 utáni repertoárpolitikája”, 2. rész, *Magyar Zene* LIX/3. (2021. augusztus), 272–289.

- Malina János: „A Haydn korabeli eszterházi *Accademie*-k helyszíneiről és elvirágzásáról”, *Magyar Zene* LII/4. (2014. november), 406–431.
- Malina János: *L'isola disabitata, avagy Joseph Haydn és az eszterházi operajátszás 1768–1790*. Budapest: Rózsavölgyi, 2023.
- Malina János: „Kinder und Minderjährige auf der Eszterházer Bühne”. In: *Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte*, 77–93.
- MMXC. *Tanulmányok és esszék a 90 éves Mőcsényi Mihály tiszteletére*. Szerk. Fatsar Kristóf. Budapest: BCE Tájékoztatói Kar, 2009.
- Mőcsényi Mihály: *Eszterháza korszakai*. Förd: Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont, 2016.
- Panetto, Claudia: *L'Armida di Haydn e il contesto stilistico-drammaturgico della scena di magia*. Tesi di laurea. Pavia: Università di Pavia, 1992.
- Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*, II. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882.
- Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. Vadas Ferenc. Budapest: Hild-Ybl Alapítvány, 2004.
- [Rotenstein, Gottfried von, alias Gottfried Stegmüller:] *Lust-Reisen durch Bayern, Württemberg, Pfalz, Sachsen, Brandenburg, Oesterreich, Mähren, Böhmen und Ungarn, in den Jahren 1784 bis 1791*, III. Leipzig: Friedrich Schneider, 1793.
- Somfai László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Tank, Ulrich: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981.
- [Windisch, Karl Gottlieb:] *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterháß im Königreiche Ungern*. Preßburg: Anton Löwe, 1784.

ABSTRACT

JÁNOS MALINA

HAYDN AND ESZTERHÁZA IN THE DISTORTING MIRROR OF URBAN LEGENDS

Joseph Haydn's activities between 1768 and 1790 were primarily connected with the Eszterháza estate of Prince Nicolaus Esterházy 'The Magnificent'. Haydn's position in the court hierarchy and his responsibilities as a composer and a musical director determined various aspects of his output. Unfortunately, in the vast Haydn literature, both in scholarly works and popular books, articles and sleeve-notes, numerous factual errors and baseless hypotheses appeared and started to propagate in wide circles. Very few of them were properly disproved but new urban legends were, and still are, in the making. This study provides a selection of the most frequently repeated and most misleading examples of fake news, together with their refutation, based on authentic sources or reliable scholarly publications. The author clarifies the place and character of the Eszterháza estate within the huge 'realm' of the Esterházy princes, with special respect to Eisenstadt, the main administrative centre. Other discussed topics include the question of the venues of the 'genuine' concerts (other than music making for mere entertainment like dance music or background music for banquets); the (lack of) authenticity of certain frequently reproduced images representing costumes and a scene from an opera; the completely false assumption that the famous choreographer Georges Noverre visited Eszterháza with his troupe and the ballerina-prodigy Marguerite Delphin in 1772; the true story of the aborted production of Mozart's *Figaro*; the not so one-sided relationship of the opera repertoires of Vienna and Eszterháza; the destruction of the old opera house and the position of the new one; the spirit lamps which were *not* used for the lighting of the stage sets; and several more interesting details.

János Malina was born in Budapest in 1948. He studied mathematics and musicology; he used to be also active as a recorder player. His initial interest was the performing practice of early music. He worked for the Hungaroton record company and the publishing house Editio Musica between 1982 and 1995. He has been the president of the Hungarian Haydn Society since 1996 and he was the artistic director of the 'Haydn at Eszterháza' festival between 1998 and 2011. During this period, he started to study the musical and operatic life and Haydn's activity at late 18th-century Eszterháza. He received his PhD degree in 2017 with a dissertation on the chronology of the opera performances directed by Haydn. He is the author of two dozen writings about Eszterháza; some of these were published in renowned periodicals or issued by leading publishers. He is also the author of relevant entries in the online *Grove Dictionary* and the *Cambridge Haydn Encyclopedia*. His book written about the opera productions at Eszterháza, titled *Lisola incantata*, was published in 2023.

Kaczmarczyk Adrienne

LISZT MŰVEI ÉS A KORTÁRS KIADÓK

ÖSSZEFOGLALÁS

Liszt és a kiadók szakmai sokoldalúságának és kölcsönös rugalmasságának eredményeként a zeneszerző művei mintegy 120 kiadónál jelentek meg élete folyamán. Együttműködésük dokumentumai hiányosan maradtak ránk, s még azok feltárása is csak részben történt meg, mivel a téma csak az 1980-as években keltette fel a kutatók figyelmét. E tanulmány amellett, hogy áttekintést kíván adni, Liszt és a kiadók attitűdjének fontosabb jellemzőit igyekszik megállapítani. Végső célja közelebb jutni annak a megválaszolásához, hogy milyen módon és mennyiben befolyásolták a kiadók Liszt zeneszerzői életműve alakulását.

Kulcsszavak: átiratok, életműkiadás, kottakiadás, sajtóhibák, style hongrois, szerzői jog, szimultán kiadások, Breitkopf & Härtel, Haslinger, Ricordi, Schlesinger, J. Schubert, Kahnt.

Liszt Ferenc művei mintegy százhusz európai kiadónál jelentek meg élete folyamán. A kiugróan magas szám alátámasztja az ismert tény, miszerint esetében kivételesen erős és tartós volt a művész, a sajtó és a közönség egymás iránti érdeklődése. Előadói tevékenységének rendkívüli intenzitása mindig is foglalkoztatta a kutatókat. Ám szerteágazó és sokrétű kiadói kapcsolatainak mind ez idáig jóval kevesebb figyelmet szenteltek. Pedig a magas szám nem a véletlen műve volt, hanem Liszt szakmai sokoldalúságának és kivételes rugalmasságának eredménye. A kiadóknak hasonló eredményeket kellett felmutatniuk az egyes szerzőkkel való hosszú távú együttműködés, illetve önnön rentabilitásuk érdekében. Kiadói közel ötven százalékal Liszt a párizsi és az azt követő vándorévei során, az 1830–40-es években kötött ismeretséget. Miután virtuóz karrierjét 1847-ben befejezte, s letelepedett Weimarban, a külföldi kiadók érdeklődése megcsappant iránta, a német kiadóké azonban egészen haláláig megmaradt, sőt még növekedett is. Közel hat és fél évtizedes pályafutása során összességében legalább 45 német, 24 francia, 15 angol, 10 osztrák, 7-8 oroszországi és itáliai, valamint néhány magyar, cseh, svájci és holland kiadónál jelentek meg kompozíciói (1. táblázat a 186–187. oldalon). A két fél együttműködését dokumentáló metszői kéziratok, korrektúralevonatok, levelezések, fizetési jegyzékek és egyéb iratok hiányosan maradtak ránk, s még ezeket sem sikerült teljesen feltárni. További kutatásokra van szükség annak pontos meghatározásához is, hogy mennyiben befolyásolták a Liszt-életmű alakulását a kiadói ösztönzések és igények. Azonban úgy vélem, ahhoz elegendő információ gyűlt össze, hogy a két fél attitűdjének fontosabb jellemzőit megállapíthassuk, s hogy helyzetjelentésünkkel ösztönzést adjunk a folytatáshoz.

LISZT KIADÓI

aláhúzás: kiadók, amelyeknél legalább 15 Liszt-mű jelent meg; dőlt betű: terjesztők, illetve kiadók, amelyeknél Liszt-mű 1. kiadásban nem jelent meg; évszámok: Liszt és a kiadó együttműködésének jellemző ideje

HABSBURG BIRODALOM

Bécs

Artaria 1825

Diabelli 1824–1848

Gotthard 1870

Haslinger 1838–1857 (38 mű)

k. u k. Hof- und Staatsdruckerei 1859

Mechetti 1839–1847

Spina 1838, 1846–1862

Trentsensky & Vieweg 1836

Weigl 1826

Weinberger kb. 1882–1885

Pest / Budapest

Beimel: *Morgenröthe* 1848

Dietze Vilmos 1865

Rózsavölgyi és Társa 1865–1867, 1873

Táborszky & Parsch 1871–1885 (23 mű)

Treichlinger 1847

Walzel Agost Frigyes 1847

Pozsony

Schindlers Verlag 1871

Prága

Halla 1840

Hoffmann 1840–1841, 1847

FRANCIAORSZÁG

Brest

Anner 1865

Párizs

Brandus / Brandus & Dufour 1847–1880

Choudens 1864

Delanchy 1885

Durand 1869, 1877, 1886

Érard 1824–1825

Escudier (Bureau Central de Musique
1843–1853) 1844, 1851–1852, 1868

Flaxland 1869k.

Gérard 1860-as évek

Grus 1860–1870-es évek

Heugel 1840–1842, 1877, 1892

Latte 1837–1846

Launer 1842

Leduc 1886

Mayaud 1850k.

Meissonnier 1849

Muraille 1863

Pacini 1840

Repos 1867–1869

Richault 1840–1852

Schlesinger, Maurice 1834–1846 (15 mű)

Schonenberger 1840

Troupenas 1829–1839, 1845k.

Párizs / Marseille

Dufaut & Dubois-Boisselot 1826/1827

HOLLANDIA

Rotterdam

Vletter 1859–62

NAGY-BRITANNIA

London

Addison & Hodson 1844–48

Ashdown & Parry 1860 után

Augener 1880k.

Boosey 1825?

Brewer 1872k.

Chappell 1841, 1863

Cocks 1840

Cramer, Addison & Beale 1841?

Lucas, Stanley & Weber 1880

Mills 1838k.

Mori & Ball 1832

Mori & Lavenue 1839

Novello & Ewer 1884–1886

Paul, Kegan 1880

Wessel 1837–1840

Manchester

Andrews 1856

SVÁJC

Basel

Knop 1836–1837, 1845

Zürich

Hug 1885

OLASZORSZÁG

Mendrisio

Pozzi 1839

Milano

Canti 1840k.

Lucca 1840, 1860-as évek, 1882

Ricordi 1837–1851, 1879–1883 (23 mű)

Nápoly*Associazione musicale industriale* 1884**Róma**

Blanchi 1876

Manganelli 1876–1881

Torino

Giudici & Strada 1880

OROSZORSZÁG**Moszkva**

Gutheil 1880k.

Jürgenson 1880

Szentpétervár*Au Ménestrel* 1846–47*Bernard* 1840–1842

Bessel 1877, 1881

Klever 1840–1850*Odéon* 1843**NÉMETORSZÁG****Berlin**

Barth 1883

Bote & Bock 1858–1883 (15 mű)

Fürstner 1868–1885 (15 mű)*Ries & Erler*, Berlin 1883*Schlesinger, Heinrich* (1864-től Schlesinger–Lienau) 1841–1884 (62 mű)

Simrock 1882

Trautwein 1869

Braunschweig / Brunswick*Bahn* 1877

Bauer 1877

Meyer 1854

Spehr 1841–1842**Breslau***Grosser* 1838

Hainauer 1843, 1865, 1879, 1883

Drezda

Meser 1843–1890, 1863

Erfurt

Körner 1865, 1887

Esslingen

Weissmann 1883

Hamburg

Rahter 1880–1881

Hamburg / Lipcse

Cranz 1840–1843, 1879, 1883

Schuberth 1842–1877, 1886 (86 mű)**Hannover**

Simon 1881

Köln

Eck 1843–1844

Tonger 1883

Langensalza

Beyer 1884

Lipcse*Breitkopf & Härtel* 1836–1890 (74 mű)

Forberg 1863

Frieze 1841

Fritzsche 1885–1886

Heinze (Peters) 1864–1865, 1872

Hofmeister 1835–1852, 1872–86 (18 mű)*Kahnt* 1859–1886–1905 (114 mű)*Kistner* 1848–1854, 1880–1884 (21 mű)

Klinkhardt 1862

Leuckart 1868, 1876–1880

Licht & Meyer 1885–1887

Peters 1852, 1865

Senff 1850–1852

Siegel 1865–1871, 1886

Witzendorf 1844–1845**Lipcse / Winterthur**

Rieter-Biedermann, 1866

Mainz*Schott's Söhne* 1836–1886 (45 mű)**Regensburg**

Pustet 1870–1884

Stuttgart

Cotta'sche Buchhandlung 1863–1880

Stuttgart / Bonn

Hallberger 1846, 1857–1858

Weimar

Böhlau 1860–1861

Kühn 1857–1873

Kiadói archívumok és katalógusok

Liszt és a kiadók kapcsolata az 1980-as években vált kutatások témájává. Ezek egyik fontos ösztönzője volt Albi Rosenthal addig ismeretlen leveleket is bemutató 1986-os áttekintése.¹ James Deaville, a téma elismert szakértője ugyanekkor számolt be a vokális életmű kiadója, a lipcsei Kahnt archívum anyagáról.² Ugyanitt írt arról is, hogy Liszt többi fontos kiadója közül a bécsi Haslinger, a milánói Ricordi, a berlini Schlesinger és a hamburgi Julius Schuberth iratai és nyomdai jegyzékei nagyrészt elvesztek, a ma is működők, köztük a Breitkopf & Härtel és a Schott archívumában őrzött dokumentumok pedig jobbára kiadatlanok. Az, hogy az utóbbi negyedszázadban több archívum is elérhetővé tette 19. századi dokumentumait digitalizált formában az interneten – köztük a berlini Staatsbibliothek támogatásával a Schott kiadó is³ – a kutatások felgyorsulására ad reményt.

Egyéb előrelépés is történt: megjelent több, a Liszt-filológia számára alapvető jelentőségű, a kottakiadványok megjelenési idejének meghatározását lehetővé tévő lemezszám-katalógus. A legnagyobb szabású kiadvány, Anik Devriès és François Lesure kétrészes, háromkötetes munkája a kezdetektől az I. világháborúig dolgozza fel a francia zeneműkiadók tevékenységét.⁴ A 19. századi kiadók önmagukban kitesznek egy kötetet, ami megmutatja, hogy akkoriban élte virágkorát ez az iparág. Az egyes kiadók lemezszámainak listázásán kívül a szerzőpáros jogi okmányokra és sajtóadatokra támaszkodva betekintést nyújt a kiadók hétköznapijaiba is. Emellett a kronológiai problémák feloldásához is támpontot adnak azokban a nem ritka esetekben, amikor a kiadók, például lisztéi közül Richault, újra felhasználtak korábbi lemezszámokat.

A legtöbb Liszt-kotta Németországban jelent meg a zeneszerző több évtizedes ottani működésének köszönhetően, valamint a zeneműkiadók és a zenekedvelők nagy számából adódóan. A német, valamint a Liszt szempontjából ugyancsak fontos bécsi zeneműkiadók működési adatait és lemezszámait már az 1960–80-as években feldolgozta és publikálta Otto Erich Deutsch⁵ és Alexander Weinmann.⁶ A német zeneműkiadás gazdag terméséről azonban igazán részletes képet csak a lipcsei Hofmeister kiadó által 1829-től kiadott havi értesítőkből kaphatunk, amelyek a londoni Royal Holloway Egyetem jóvoltából 2007 óta nemcsak, hogy elérhetők, de kereshetők is az interneten.⁷

1 Albi Rosenthal: „Liszt and His Publishers”, *Liszt-Saeculum* 38. (1986), 3–40.

2 James Deaville: „The C. F. Kahnt Archive in Leipzig: A Preliminary Report”, *Notes* 42/3. (March 1986), 502–517, ide: 502.

3 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: „Schott-Archiv digital”, <https://schottarchiv-digital.de> (utolsó megtekintés: 2025. április 6.).

4 Anik Devriès–François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, I.: *Des origines à environ 1820*, II.: *De 1820 à 1914*. Genève: Minkoff, 1979.

5 Otto Erich Deutsch: *Musikverlags Nummern*. Berlin: Verlag Merseburger, 1961.

6 Alexander Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*. München: Katzbichler, 1979; ill. uő: *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo*. Wien: Universal, 1966 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 10.).

7 *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*. Leipzig: Hofmeister, 1829–1990; interneten ld. a Royal Holloway, University of London honlapját: „Hofmeister

Bár Liszt nem állt kapcsolatban amerikai kiadókkal, művei a 19. század folyamán eljutottak az Újvilágba is. Zongoraműveivel a tanítványai ismertették meg a közönséget. Úttörő szerepet vállalt közülük a bostoni William Mason, aki 1853–54 folyamán tanult Lisztnél Weimarban, majd New Yorkban letelepedve maga is tanítani kezdett, és mestere példáját követve kamarazenei matinékat tartott.⁸ Megfordult házában két kiváló német származású muzsikussal, a csellista Carl Bergmann és a hegedűs Theodore Thomas, akik később karmesterként szereztek nevet, és Liszt számos szimfonikus művét bemutatták.⁹ A bonyolult és nagy kiadói befektetést igénylő Liszt-partitúrák beszerzésében bizonyára támaszkodtak európai kiadókra, köztük nyilván a hamburgi–lipcsei székhelyű Schuberth-cégre, amelynek volt lera-kata New Yorkban. A 19. századi amerikai Liszt-kiadás szintén megérdemelné, hogy tanulmányozzák. Mivel ezek az amerikai kiadók, tudomásunk szerint, nem álltak közvetlen kapcsolatban a zeneszerzővel, s mivel Liszt-kiadványaik feltérképezése még további kutatásokat igényel, jelen írás nem foglalkozik tevékenységükkel.

Kevesebb Liszt-kiadvány datálásához használhatók, de a kutatás számára szintén alapvetők az utóbbi hat évtizedben megjelent, angol,¹⁰ olasz¹¹ és magyar kiadók¹² lemezszámait listázó katalógusok. A zeneműkiadók működéséről és lemezszámairól tájékoztató irodalom felsorolásakor nem feledkezhetünk meg az International Music Score Library Projectről (IMSLP), amely 2006 óta folyamatosan bővíti az általa létrehozott *Petrucchi Music Library* internetes adatbankját.¹³

A zongorista zeneszerző és a kiadók

Ha egy térképen megjelölnénk azokat az európai városokat, amelyeket Liszt pianistaként vagy az 1850–60-as években karmesterként felkeresett, a kirajzolódó kép egyszersmind a kiadók székhelyeit is megmutatná. A koncertélet és a zeneműkiadás illetően összefonódása korántsem egyedi jellegzetesség; a városi zeneélet e két intézménye a 18. századi felemelkedés és a 19. századi fénykor idején mindvégig kölcsönösen függött egymástól. Amitől a képzeletbeli térképünkön élénk társuló kép a maga nemében mégis páratlan, az az, hogy Liszt képes volt egymaga

XIX”, <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/database.html> (utolsó megtekintés: 2025. április 6.).

8 William Mason: *Memories of a Musical Life*. New York: The Century Co. 1901, 86–182., 192–195.

9 Uott, 195–205.; James Deaville: „Liszt’s Symphonic Poems in the New World”. In: *Liszt und Europa*. Hrsg. Detlef Altenburg–Harriet Oelers. Laaber: Laaber-Verlag, 2008, 365–381.

10 Oliver W. Neighbour–Alan Tyson: *English Music Publishers’ Plate Numbers in the first Half of the Nineteenth Century*. London: Faber and Faber, 1965.

11 Agostina Zecca Laterza: *Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*. Roma: Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984 (Bibliotheca musicale VIII. Catalogo editoriali I. Collana di Cataloghi e bibliografie diretta da Claudio Sartori e Agostina Zecca Laterza); és Michael Saffle: „Early Italian Editions of Liszt’s Works”, *Revista de Musicologia* 3. (1993), 1781–1794.

12 Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük (1774–1867)*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 11).

13 https://imslp.org/wiki/Main_Page – a honlapot a Royal Holloway, University of London hozta létre 2007-ben (utolsó megtekintés: 2025. április 6.).

felkelteni és évtizedeken át fenntartani a zeneélet, illetve a zeneműkiadás oly sok kisebb-nagyobb központjának az érdeklődését.

A zeneműkiadás 19. századi prosperálása, a koncertélethez hasonlóan, a középosztály soraiból kikerülő, nagy létszámú új közönségnek volt köszönhető. Az 1840-es években már ez a réteg adta a kulturális élet akkori európai fővárosainak, Bécs, Párizs és London lakosságának mintegy 20 százalékát.¹⁴ Miután gazdasági téren egyre nagyobb jelentőségre tett szert, magasabb társadalmi státuszt megcélözva az arisztokrácia életformáját is igyekezett átvenni, amihez a művészetpártolás hagyományosan hozzátartozott. A 19. század folyamán a polgári réteg nemcsak a kotta-, hanem a könyv- és lapkiadásnak, valamint a műkincs-kereskedelemnek is a motorja lett. A század második felére a műkereskedő a társadalmi és gazdasági élet tipikus szereplőjévé vált, ahogyan azt Gustave Flaubert 1869-ben kiadott regényében, az *Érzelmek iskolájában* is láthatjuk. Flaubert hőse, a hajdan festői babérokra pályázó, feltörekvő Jacques Arnoux festmények, fajansz és porcelán tárgyak értékesítésével szerezte vagyonát. Azonban a történet idején, az 1860-as években kellő szakértelem nélkül vezetett vállalkozásai már csőddel fenyegetik. Mivel csak csalással tud pénzre szert tenni, végül rajtaveszt, és vagyonát elárverezik. Arnoux-ban könnyű felismerni a művészéletrajzok gyakori negatív szereplőjét, aki kihasználja a munkájába temetkező alkotóművészt és a jóhiszemű vevőt. Kétségtelen, a műkincsek adásvételéből vagy az irodalmi és zenei alkotások kiadásából élő üzletember szerepe ambivalens. Az utóbbi évtizedek zeneszociológiai kutatásai azonban rávilágítottak, hogy az alkotók nem feltétlenül váltak áldozatokká. Liszt esete is ezt példázza. Flaubert egyébként nem lehetett teljesen objektív, mivel regénye önéletrajzi fogantatású: a főszereplő, Frédéric Moreau és Arnoux megcsalt felesége között szövődő barátság modellje az író és Maurice Schlesinger párizsi zeneműkiadó felesége, Elisa közötti kapcsolat volt.

Maurice, Adolph Martin Schlesinger berlini zeneműkiadó legidősebb fia 1821-ben telepedett le Párizsban, ahol aztán főként német komponisták szerzeményeinek kiadására szakosodott. Gátlástalan üzelvei miatt többször perbe fogták s végül 1847-ben csődbe ment; metszéslemezei ekkor a Brandus-cég tulajdonába kerültek. Kétes hírneve dacára Schlesinger volt többek között Chopin és Liszt legfontosabb párizsi kiadója,¹⁵ akinél az 1830–40-es években legalább tizenöt Liszt-mű jelent meg. Schlesinger azután vált igazán vonzóvá a fiatal zenészszerzők szemében, hogy 1834-ben megalapította a *Gazette musicale de Paris*-t, amelyet a zenei avantgárd szócsövének szánt, és amelyben a saját kiadványait is reklámozhatta. A lapot 1835-ben egyesítette a François-Joseph Fétis belga zeneteoretikus által 1827-ben alapított *Revue musicale*-l, létrehozva a *Revue et gazette musicale de Paris*-t, amely rövid időn belül a párizsi zeneélet fontos sajtóorgánumává nőtte ki magát. Szerkesztőségében Berlioz, Chopin, Halévy, id. Alexandre Dumas és mások

14 William Weber: *Music and the Middle Class*. New York: Holmes & Meyer, 1975, 128.

15 Jeffrey Kallberg: „Chopin in the Marketplace. Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century, Part I: France and England”, *Notes* 39/3. (March 1983), 535–569.

mellett Liszt is helyet foglalt, aki 1835–42 között számos írását publikálta a lapban, köztük a művészek helyzetével foglalkozó nagyszabású tanulmányát és zenei úti leveleinek többségét.¹⁶ Az előbbi az ifjú művész credója, amely a szakmabelieket szólítja meg. Az úti levelek a koncertlátogató nagyközönség érdeklődését voltak hivatva fenntartani Liszt iránt hosszas távollétei, svájci és itáliai utazásai, majd virtuóz turnéi idején.

Schlesinger készítette elő Liszt zeneszerzői debütálását, vagyis első eredeti és érettnek ítélt zongoradarabjai, az *Apparitions* (Megjelenések) és az *Harmonies poétiques et religieuses* (Költői és vallásos harmóniák) megjelenését. Ez utóbbit a *Gazette musicale* 1835. június 7-i mellékleteként kapták kézhez az előfizetők (1. fakszimile a 192. oldalon). A gondosan metszett kottában számos francia nyelvű előadási utasítás segíti a darab reménybeli előadóit. Tartalmáról a Lamartine-tól kölcsönzött cím és előszó tájékoztat. Egy héttel később Joseph d’Ortigue a teljes lapszámot kitöltő életrajzi esszében mutatta be Lisztet, hogy zeneszerzői elhivatottságáról meggyőzze az olvasókat.¹⁷ Igyekezetük dacára a fantáziaszerű kompozíció láttán a szakmai közönség arra következtetett, hogy Liszt munkája nem több lejegyzett improvizációnál. A kudarc után Liszt zeneszerzői tehetsége éveken át vita tárgyát képezte a zeneszerző és Schlesinger között.¹⁸ Liszt hiába várta, hogy mint 1833-tól Chopinnel, Schlesinger vele is állandó szerződést kössön, noha időközben egy másik párizsi kiadóval, Troupenas-val, valamint a milánói Ricordi-val sikerült hasonló szerződést kötnie. Ricordi a szerződésben vállalta Liszt szerzeményeinek kiadását és értékesítését ívenként 4 Napóleon-aranyért, azaz 20 frankért.¹⁹ Ennyibe került akkoriban három-négy operafantázia kottája. Schlesinger bizalmatlanságát az sem oszlatta el, hogy François-Joseph Fétis, az 1830-as években Lisztet még hevesen kritizáló belga zeneteoretikus 1841-ben elismerő kritikát írt a *Revue*-ben a *Zarándokévek*, a *Transzcendens* és a *Paganini etűdök* frissen megjelent darabjairól.²⁰ Liszt és Fétis kapcsolatának rendezésében közrejátszott,

16 A szóban forgó írárok modern kiadása: Franz Liszt: „De la situation des artistes et de leur condition dans la société”; és uő: „Lettres d’un bachelier ès musique”. In: uő: *Sämtliche Schriften*, 1.: *Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 2–75., 77–323. Magyarul: Liszt Ferenc: *A művészek helyzetéről és a társadalomban betöltött szerepükről* és Joseph d’Ortigue: *Életrajzi tanulmányok I. Liszt Ferenc*. Ford. Pethő-Vernet Csilla, közreadta, jegyzetekkel és bevezetéssel ellátta Eckhardt Mária, illetve Kaczmarczyk Adrienne. Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2025 (Zenei írárok és zenei levelezés a 19. századi Magyarországon, 1. Sorozatszerk. Kim Katalin)

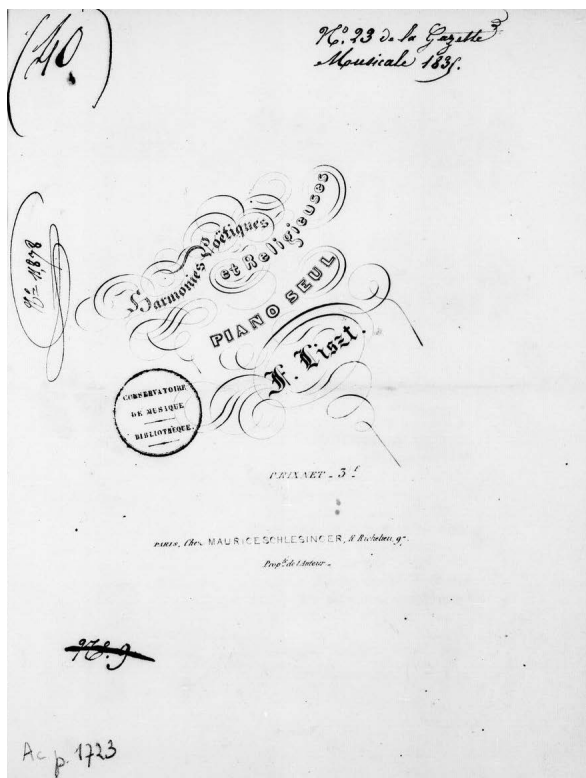
17 Joseph d’Ortigue: „Études biographiques I. Frantz Listz [sic]”, *Gazette musicale de Paris*, 2/24. (14 juin 1835), 197–205. Magyar kiadásához ld a 16. jegyzetet.

18 Jacqueline Bellas: „La tumultueuse amitié de Franz Liszt et de Maurice Schlesinger. Autour d’une correspondance inédite”, *Littérature* 12. (novembre 1965), 7–20.

19 Liszt ismeretlen kiadónak címzett 1837. augusztus 23-i levele, ld. Rosenthal: *Liszt and His Publishers*, 7.

20 François-Joseph Fétis: „Études d’exécution transcendante, pour le piano, par Franz Liszt”, *Revue et gazette musicale de Paris* 8/32. (9 mai 1841), 261–264. A *Transzcendens etűdök* 1838-as változata 24 *Grandes études* címmel látott napvilágot, míg a *Nagy Paganini-etűdök* ugyanekkori változata *Bravourstudien nach Paganinis Capricen / Études d’exécution transcendante d’après Paganini* címmel jelent meg 1839–40-ben. Fétis ez utóbbi sorozatra utal írása címében. Liszt a végleges változatok kidolgozása-kor, 1851-ben cserélte fel a két sorozat címében a jelzőket.

hogy Liszt nagybecsüléséről biztosította a teoretikust a harmóniatannal kapcsolatban kidolgozott, először 1832-es előadásában kifejtett elméletét illetően.²¹ Ugyanakkor legalább olyan súllyal esett a latba, hogy eljátszott számára néhányat a felsorolt művei közül. A zártkörű brüsszeli koncerten az etűdöket hallva Fétis állítólag elképedve ismerte be: „Íme, a zongora! Eddig azt sem tudtuk, mi az.”²²



1. fakszimile. A Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses* címoldala. Paris: M. Schlesinger, 1835, lemezszám: M. S. 1748. Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de musique, Ac. p. 1723. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108743870> – A jelzet és a pecsét bizonyítja, hogy a példány korábbi tulajdonosa a párizsi Conservatoire volt. A címlap tetején kézírásos jegyzet tudatja, hogy a kotta Schlesinger lapja, a *Gazette musicale* 23. számának mellékleteként jelent meg 1835-ben.

Az eset rávilágít arra, hogy az eladott példányszámot Liszt koncertfellépései drasztikusan megemelhették. A legnevezetesebb példa erre az Ördög Róbert remiszcenciák esete. Az 1841. március 23-án lezajlott párizsi bemutató viharos sikere

21 Uő: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris: Schlesinger, 1844.

22 „J’ai joué hier soir chez Fétis. Il y avait 150 personnes. Après mon premier morceau Fétis s’est écrié: ‘Voilà la création du Piano – on ne savait pas ce que c’était jusqu’ici.’” Liszt levele Marie d’Agoult-nak 1841. február 12-én. In: *Correspondance. Franz Liszt – Marie d’Agoult*. Ed. Serge Gut-Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, 768.

után Schlesinger állítólag több mint 500 példányt adott el a zongoradarabból a megjelenés napján, többet, mint addig bármely kiadó bármely zongoraműből.²³ Ennyi példányt a koncerteken mellőzött és az előszóban kimondottan a kulturális elit figyelmébe ajánlott *Harmonies poétiques*-ből Schlesingernek sohasem, a lipcsei Hofmeisternek kilenc év alatt, 1835–44 között sikerült értékesítenie.²⁴ Az *Ördög Róbert remiszcenciák* kelendősége persze elválaszthatatlan Meyerbeer operájának rendkívüli népszerűségétől. Mindenesetre általánosságban is elmondható, hogy Liszt operaparafrázisai biztos üzlettel kecsegtették a kiadókat. Schlesinger, hogy megtartsa őt szerzői között, szövetségese maradt Lisztnek. Ebből Liszt is profitált, ugyanis Schlesinger lapjában nem jelent meg róla negatív kritika.²⁵

A bravúrdarabok kelendősége már csak azért is elgondolkoztató, mert a vevők nem tudták eljátszani azokat. James Deaville meggyőző érvelése szerint a kottát valójában a művésszel való találkozás emlékekül, szuvenir gyanánt vásárolták meg. Tegyük hozzá, a kotta ily módon a művész kézjegyét őrző albumlap könnyen beszerezhető változatává minősült át. Valószínűleg az albumlap üzleti értékét ismerte fel Liszt és Schlesinger, amikor a *Robert*-fantáziával együtt közönségsikert aratott etűdöt, a *Mazeppát* speciális módon adták ki: a bevezető ütemeket Liszt kézírásában, mintegy albumlapként, a darab további részét metszett kottában közölték (2. faksimile a 194. oldalon). Lépésüket valójában gyakorlatiasság motiválta. Liszt *Transzcendens etűdjeinek* első változatában, amely 1838-ban jelent meg Schlesingernél is, az etűdök nem viseltek címeket. Az, hogy a ló hátára kötözött kozák romantikus figuráját társítsa a sorozat 4. darabjához, alighanem az etűdök megjelenése után jutott Liszt eszébe. Ekkor kissé átdolgozta, bevezetéssel és hosszabb kódával látta el az etűdöt. Az új verzió kedvéért új metszés készült az utolsó oldalhoz. Ám a bevezetés esetében ez lehetetlennek bizonyult, mivel új lap beillesztésére, több oldal újrametszésére és a kiadvány további oldalainak az átszámozására lett volna szükség. A bevezetést, a fantáziacímet és az inspiráló vers költőjének, Victor Hugónak szóló ajánlást tartalmazó Liszt-kézirat sokszorosítása és a kiadványba való beillesztése azonban mind szakmai, mind üzleti szempontból jó kompromisszumot eredményezett.

Az üzleti érzék másként nyilvánult meg 1838–39-ben Anton Diabelli és Tobias Haslinger bécsi kiadók részéről. Amikor 1838 őszén a márciusi pesti árvíz károlytjainak megsegítése céljával Liszt Bécsbe ment hangversenyezni, felelevenítette és kibővítette kapcsolatait a helyi kiadókkal. Diabelli, aki 1824-ben felvette Lisztet a keringőjére variációt komponáló ötven „jeles hazai zeneszerző és virtuóz” közös albumába, a Habsburg Birodalom alattvalójának számítva sorolta őt a ki-

23 „Nouvelles”, *Revue et gazette musicale de Paris* 8/32. (10 octobre 1841), 447.

24 James Deaville: „Publishing Paraphrases and Creating Collectors. Friedrich Hofmeister, Franz Liszt, and the Technology of Popularity”. In: *Franz Liszt and His World*. Ed. Christopher H. Gibbs and Dana Gooley. Princeton (NJ) and Oxford: Princeton University Press, 2006, 255–588.

25 Katharine Ellis: *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 149–154.



2. fakszimile. Liszt: Mazeppa, étude. Paris: M. Schlesinger, 1841?, lemezszám: M.S. 2756. Brandeis University Libraries, Waltham (MA), Special Coll. M25.M38 P6. Forrás: Neue Liszt Ausgabe, Supplementum Serie, 4. Hrsg. Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio Musica Budapest, 2011, 159. – A 24 Grandes études, tehát a Transzcendens etűdök 1838-as verziójának Schlesinger-féle kiadásában megjelent 4., cím nélküli etűd különlenyomata bevezetéssel bővítve. A bevezetés Liszt kéziratának sokszorosításával, a nyomtatott kottához illesztve jelent meg.

advány címlapján feltüntetett Vaterländischer Künstlerverein tagjai közé.²⁶ Másfél évtizeddel később ugyanő Lisztet magyar nemzetiségére apellálva kérte fel, készítsen kétkezes átíratot Schubert népszerű négykezeséből, a *Divertissement à la hongroise* három tételéből. Liszt rugalmas hozzáállására jellemző, hogy a *Mélodies hongroises d'après Schubert* címmel publikált átíratokat, amatőr előadókra is számítva – pályája során nem először és nem utoljára – könnyebb változatban is elkészítette.²⁷ Diabelli választását csak részben motiválta Liszt nemzetisége.

26 Vaterländischer Künstlerverein. *Veränderungen für das Piano-Forte über ein vorgelegtes Thema componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k. k. oesterreichischen Staaten.* 1te Abtheilung. Wien: A. Diabelli et Comp. [1824], lemezszám: C. et D. No. 1381. 42, no. 24. Liszt neve mellett a „(Knabe von 11 Jahren) geboren in Ungarn.” felirat szerepel. Diabelli nyilván Carl Czerny ajánlására fogadta el a gyermek Liszt variációját. A kiadvány 2. részét Beethoven *Diabelli-variációi* alkották.

27 A témához ld. Jonathan Kregor tanulmányát, amely a Liszt zongoraműveiben gyakori – technikai szempontból egyszerűsített – változatokkal foglalkozik: „Paths through the Lisztian Ossia”, in: *Liszt and Virtuosity*. Ed. Robert Doran. Rochester: University of Rochester/Suffolk: Boydell & Brewer, 2020, 148–185.

Az 1830-as években Párizsban, majd Bécsben és másutt Liszt gyakran tűzte műsorára Schubert dalait saját zongoraátírataiban, és a legnépszerűbb tizenkettőt épp ez idő tájt publikálta a dalok bécsi és párizsi kiadóinál, magánál Diabellinél és Richault-nál.

A zeneszerző magyar származásában rejlő üzleti lehetőséget Haslinger is felismerte. Értesülvén Liszt 1839/40 fordulójára tervezett magyarországi turnéjáról, még azelőtt megíratta vele a *Magyar Dallok / Ungarische Nationalmelodien* első darabjait, vagyis magyarországi turnéja „emlékeit”, hogy a művész és honfitársai közötti, utóbb sorsdöntőnek bizonyuló találkozásra sor került volna. Haslinger szemében – Herder *Volksgeist*-elmélete értelmében és a kor vele egyetértő elgondolása szerint – a *style hongrois*-t a magyarok és a virtuózként közülük is kiemelkedő Liszt tolmácsolhatta hitelesen, mivel a stílus ismeretét a velük született tudás garantálta. Bár mai felfogásunk szerint a herderi tézis tudományosan nem helytálló, 1846-ban, többhónapnyi magyarországi tartózkodása során Liszt valóban elsajátította, mégpedig úgyszólván anyanyelvi szinten a magyaros stílust, és minden kortársánál pontosabban ültette át zongorára a cigánybandák előadásmódját. Ugyanakkor nem kis gondot okozott Haslinger metszőjének a lassú *rubato*-szakaszokkal, amelyeknek a pontos lejegyzésére a zeneszerző sem ekkor, sem később nem talált tökéletes megoldást. Erről árulkodik a néhány ránk maradt autográf kézírata is, amelyekben a ritmizálás-metrizálás értelmezését döntően befolyásoló kottafejméret, tehát a normál és a kis kottás hangok közötti különbségtétel gyakran nem egyértelmű. Ezeket, úgy tűnik, a metszőpéldányokban és a korrektúra-levonatokban sem tisztázta. Azzal, hogy az „im trotzigen Zigeuner-Styl” vagy a „quasi improvisato, in stile zingarese” megjegyzésekkel a cigánybandákhoz utasította az előadót, egyúttal alighanem a pontos lejegyzés lehetetlenségét is elismerte.²⁸ A cigánybandákhoz irányította még a saját tanítványait is, köztük 1853. június 8-án kelt levelében Hans von Bülow-t, aki egyébként június 1-én „Liszt Ferencz megragadó modorában”, a pesti publikum teljes meglegedésére játszotta a *Magyar fantázia (Fantasie über ungarische Volksmelodien)* ősbemutatójának zongora magánszólamát.²⁹ A magyaros feldolgozások 1851–53-ban publikált végleges változatában, a *Magyar rapszódia*k I–XV. darabjában Liszt egyszerűsített a *rubato*-szakaszok ritmusképletein. Ez azzal magyarázható, hogy ekkoriban már Németországban élt, és főként ottani és párizsi kiadóknál publikált, akiknek a vásárlói nem rendelkeztek a cigányzene olyan bensőséges ismeretével, mint a magyar vagy a bécsi közönség. Liszt művei először Haslinger nyomdájából jutottak el Magyarországra, ami nemcsak Haslinger élelmességének volt köszönhető, hanem annak

28 Ld. a *Magyar rapszódia*k korábbi sorozatának 1846-tól komponált darabjai között a 15. 1. üteméhez és a 19. 10. üteméhez írt karakterjelzést. *Magyar rhapsodiák / Rapsodies hongroises / Ungarische Rhapsodien und andere Werke / and other Works / és más művek*. Hrsg. Adrienne Kaczmarczyk–Ágnes Sas. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016 (Neue Liszt Ausgabe, 8. Supplementband), 43., 100.

29 „Écoutez les Bohémiens et appropriiez-vous leur énergie accentuation du rythme et de la mélodie.” *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898, 23., no. 11.; Bülow előadásáról ld. *Budapesti Hírlap* 129. (1853. június 3.), 668.

is, hogy akkoriban még nem volt Pesten olyan zeneműkiadó, amely a bonyolult kottaképek elkészítésére és kellő számú vevő toborzására képes lett volna. Elsőként a Treichlinger-cég árusította a feldolgozásokat, majd 1850 után Rózsavölgyi és 1871-től Táborosky adott ki elsősorban magyar vonatkozású Liszt-műveket.

Haslinger volt Liszt legkedvesebb bécsi kiadója, akinél 1838–57 között összesen legalább 38 műve jelent meg, a magyaros darabokon túl a *Winterreise* és a *Schwanengesang* számos dalának átírtata, valamint 1857-ben az Esz-dúr zongoraverseny is. A kompozíciók kottái lemeznymással (*Stich*) készültek, bár épp a Tobias Haslinger által 1814-től vezetett kiadó megalapítója, Alois Senefelder találta fel azt az eljárást, amely később nagyságrenddel olcsóbbá tette a zeneműkiadást. Az új eljárás, a kőmetszés (litográfia) további javítások után csak a század második felében terjedt el. Azonban a lemezmetzésnek is megvoltak az előnyei. Szép kottaképet eredményezett, és kis példányszámban is megérte elkészíteni, tehát nem jelentett túl nagy kockázatot. Ráadásul a korrektúrázás során viszonylag könnyen lehetett javítani a lemezeken. Haslinger a kor modern kottairási szabályait alkalmazta, ami abban is megnyilvánult, hogy a szárirányokat a mai gyakorlatban is érvényesülő elv szerint rajzolta meg. Bár ez gyakran a Liszt által képviselt elv, a szólamos írásmód felülírásához vezetett, Liszt mégis jobban kedvelte Haslinger kottáit, mint a kézírását esetleg pontosabban követő, de a hiányzó módosítójeleket nem pótló és gyakran félreolvasási hibáktól hemzsegő párizsi kiadványokat. Zongoraművei revíziója során, weimari letelepedése után, rendszert Haslinger-kiadványokban dolgozta ki a végleges verziókat, ami azzal is járt, hogy a bécsi kiadónál közölt szövegváltozatok éltek tovább azokban. Liszt baráti viszonyban állt Haslingerrel: hozzá küldte a postáját, nála hagyta kottáit, könyveit, személyes holmiját, amíg 1846–47-ben Magyarországon, Erdélyben, Romániában, Isztambulban és Kijevben turnézott.

Zenekari partitúrák és átíratok

A revízió és az azt lehetővé tévő weimari letelepedés 1848-ban új irányt szabott a zeneszerző és a kiadók együttműködésének. Ettől kezdve Liszt túlnyomórészt csak a kulturális identitását meghatározó két helyszínen, Németországban és jóval kevesebbet Párizsban publikált. A politikai egységről és az országhatárokról folyó német viták résztvevői szemében Liszt jelentős erkölcsi tőkét halmozott fel a német kultúra érdekében kifejtett tevékenységével. Pozitívan értékelték a bonni Beethoven-szobor felállításáért 1839–45 között vállalt turnéit és az 1849–60 között általa szervezett weimari zenei-irodalmi fesztiválokat. Úgyszintén a német ügyet szolgálta szemükben a Beethoven, Schubert, Weber és Wagner műveiből készített átírtataival. A Beethoven-szimfóniák esetében a szakmabelieknek hamar feltűnt a zongorapartitúrák (*partition de piano*) páratlan részletgazdagsága és a zenekari hangzást megidéző képessége. Technikai nehézségük mindazonáltal késleltette megjelenésüket. A kiadásukra 1839-ben vállalkozó Breitkopf & Härtel számára azonban, Jonathan Kregor logikus feltételezése szerint, épp e rendkívüli tulajdonságok együttese tehette vonzóvá őket. Ugyanis ezeknek köszönhetően

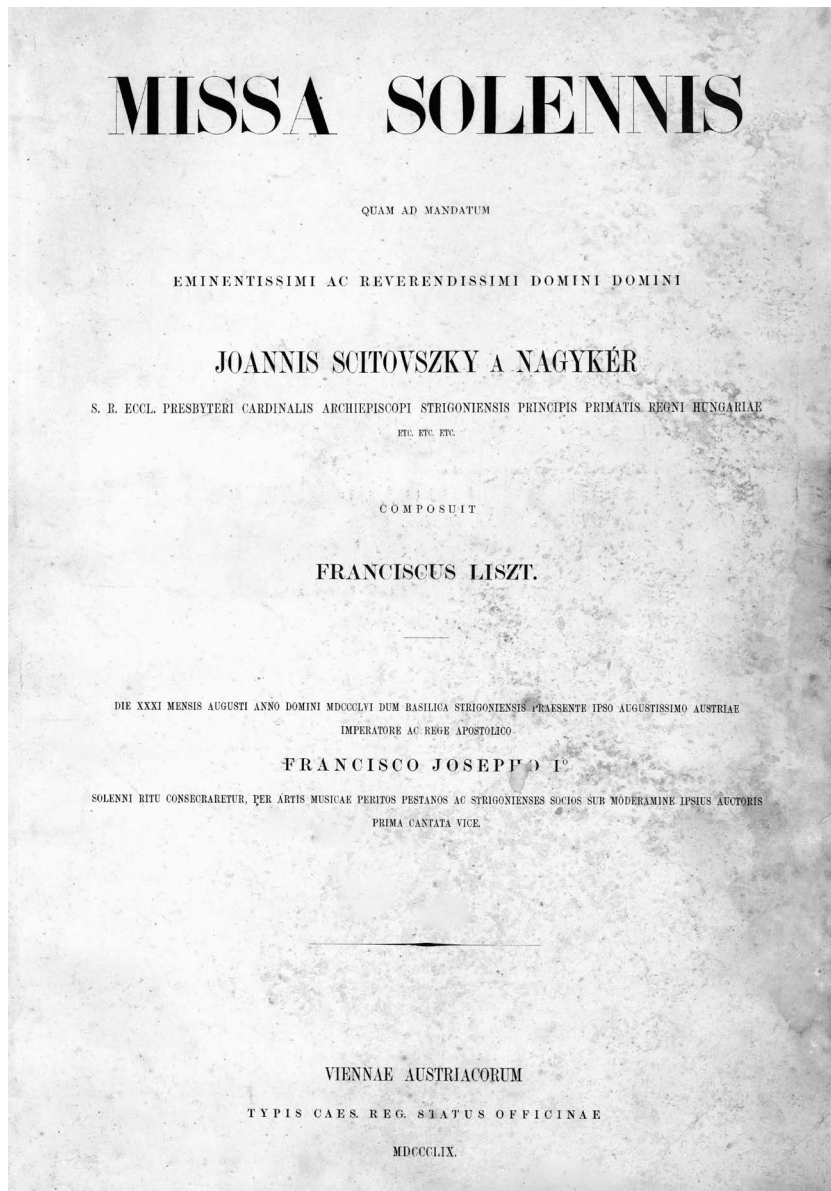
emelkedhettek a fogyasztást, azaz lényegében a házimuzsikálás igényeit kiszolgáló többi átirat fölé. A Beethovenhez méltónak érzett átiratok jól beleillettek Breitkopf profiljába, aki a kiadók közül elsőként kötelezte el magát a klasszikusnak számító szerzők életművének kiadása mellett. Liszt ebbe a vonulatba akart és tudott bekapcsolódni, amikor – a h-moll szonáta után – szimfonikus költeményei és szimfóniai kiadásának is megnyerte Breitkopfét 1854-ben. A szimfonikus költemények munkálatainak elhúzódása miatt végül a *Faust-szimfónia*, valamint a Lenau *Faustja* nyomán komponált két jelenet Julius Schubertnél jelent meg, akit nyilván az irodalmi téma, a német identitás 19. századi reprezentánsának története késztetett rá, hogy visszautasíthatatlan ajánlatot tegyen Lisztnek.

Liszt programzenei elképzelései és újonnan kidolgozott szimfonikus stílusa az 1850-es években vonta magára a „haladás” zászlaja alatt felsorakozott zenetoretikusok figyelmét. Közülük Franz Brendel nemcsak írásaiban támogatta Lisztet, hanem szükség esetén a kiadókkal is tárgyalt a nevében. Liszt 1859-ben szánta rá magát dalainak gyűjteményes kiadására. Előbb régi kiadójához, a berlini Schlesingerhez fordult, akinek kitűnő weimari énekesnőjével, Emilie Genasttal mutatott be néhány dalt. A berlini kiadó hezitálása láttán, Brendel tanácsára Liszt végül a lipcsei Kahntot bízta meg a *Gesammelte Lieder* kiadásával. Választásában szerepet játszott az is, hogy 1855-től Kahnt adta ki a Brendel vezette „progresszívek” szócsövének számító *Neue Zeitschrift für Musikot*, amelyben a kiadó kottái kedvező kritikákra számíthattak.

Noha Liszt megnyerte magának a német nyilvánosságot, művei terjesztésében nem lebecsülendő szerep jutott tanítványainak, köztük mindenekelőtt Hans von Bülow-nak. Amellett hogy zongorázta és vezényelte Liszt műveit, nemegyszer a kiadásukat is intézte. Liszt gyakran figyelmeztette kiadóit, hogy a publikálásra felajánlott műve nem lesz kelendő. Ezzel valójában azt tudatta velük, hogy a szóban forgó mű a szakmai elit képességeihez igazodik. De előfordult, hogy valóban habozott, megérett-e már a kor egy-egy avantgárd kompozíciójára. Ez volt a helyzet a *Haláltánc*cal, amelyet egy évtizedes halogatás után végül Bülow biztatására jelentetett meg 1865-ben a lipcsei Siegelnél.

A kiadóknak veszteséget kellett volna elkönyvelniük, ha Liszt szimfonikus és oratorikus műveinek publikálására szorítkoznak. Ennek kivédésére szolgáltak a különféle átdolgozások, amelyeknek fő eszköze, a zongora a század közepétől már minden polgári otthonban megtalálható volt. Vagyis az a műfaj, amellyel Liszt hajdan megnyerte magának a kiadókat, a század második felében részben más céllal és stílussal tért vissza életművébe. Ezúttal Liszt azon volt, hogy szerényebb technikai felkészültségű játékos számára is elérhetővé tegye műveit. Ráadásul a hangrögzítés feltalálása előtt a szimfonikus, az oratorikus művek és az operák az átdolgozások révén válhattak csak ismertté. Ezzel függ össze, hogy Liszt négykezes és kétzongorás műcsoportja a kortárs komponistákéhoz képest feltűnően gazdag: elébe ment a kiadók és vevők igényeinek. Két kézre viszont nem írta át zenekari műveit, miután a század közepétől elérhetővé vált a nyomtatott zenekari partitúra: Breitkopfnál 1876-ban Oskar Hase kezdeményezte a *Volksausgabe* elindítását, amelyben 1885-ben Liszt 12 szimfonikus költeménye is megjelent.

A kórusra és zenekarra komponált művek partitúráinak magas előállítási költsége ismeretében művészete hivatalos elismerésének tekinthető, hogy az esztergomi bazilika felszentelésére komponált *Missa solennis* partitúráját a bécsi udvar állami költségen adta ki 1859-ben a k. k. Hofdruckereiben.



3. faksimile. Liszt: *Missa solennis*. Wien: k. k. Hofdruckerei, 1859, lemezszám nincs. Belső címlap. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára, LGy (Z) 160.059

A zenélés és zenehallgatás elterjedése a magánéletben a század folyamán a meditatív zongoradarabok iránt is hatalmasra duzzasztotta a keresletet. Liszt *Consolations*-ját a kritikus hajlamú Nietzsche is kedvtelve játszotta.³⁰ Az ugyanezen műfajcsoportba tartozó *Karácsonyfa* című ciklus darabjait Alexander Bogdanovics Gutheil eléggé értékesnek tartotta ahhoz, hogy Liszt megkerülésével megszerezze és 1880 körül sebtében kiadja őket Moszkvában. A mű, hosszas revíziók után a berlini Fürstnernél jelent meg, abban az országban, ahonnan a karácsonyfa-állítás szokása elterjedt.

Érdekek és jogok

Mint minden szerző, Liszt is azon volt, hogy műveit a lehető legtágabb körben és a legnagyobb példányszámban értékesítse. Ezért az 1800 körül bevezetett szerzői jogi rendelkezések biztosította lehetőséggel élve bel- és külföldi kiadóknak egyaránt eladta műveit. Amennyiben sikerült elérnie, hogy szerzeménye több országban és nagyjából egyszerre jelenjen meg, azzal a kiadók is jól jártak, ugyanis a kalózkiadásokat leginkább a szimultán kiadásokkal tudták kivédeni. Liszt kiadói közül legalább 85 szerezte meg egy vagy több mű első kiadásának jogát, míg a mintegy 35 többi csak árusította a műveit. Az első kiadó továbbküldte a kimetszett lemezeket a többieknek, akik így gyorsabban elkészíthették a saját kottájukat. Ennek fejében viszont csak az első kiadó után jelenhettek meg kiadványukkal a piacon. Az ügyeskedések persze mindennaposak voltak, s ilyesmire kompozíciói hosszas javítgatásával – például a *Transzcendens etűdök* 1838-as verziója esetében – Liszt maga adott alkalmat. A 12 etűd közül első lépésként az 1–8. autográfját küldte el Giovanni Ricordinak, Milánóba. Miután elkészült a metszéssel, Ricordi továbbította a lemezeket Maurice Schlesingernek és a londoni Mori & Lavenunak, és várta a többi etűd kéziratát. Liszt azonban késett, mire a párizsi és a londoni kiadó 1839. elején piacra dobta az 1–8. etűdöt. A számos sajtóhiba arra utal, hogy Lisztnek nem küldtek korrektúralevonatot, azaz nemcsak Ricordit, hanem őt is megkerülték.³¹ Bár a *gentlemen's agreement* megszegésén felháborodhattak, egyiküknek sem volt joga kártérítésre. Ricordi Liszt iránti bizalma elég erős volt ahhoz, hogy túltegye magát a dolgon, és amúgy is tudta, hogy a londoni kiadókkal Liszt nem közvetlenül, hanem ott élő barátja, Ignaz Moscheles közvetítésével tárgyal.³²

30 „Ich habe an diesem Tage viel die Consolations von Liszt gespielt, und ich fühle, wie die Töne in mich eingedrungen sind und in mir vergeistigt widerklingen.” (Ezen a napon sokat játszottam Liszt Consolation-jait, és érzem, amint a hangok belémhatolnak és a lelkemben visszhangoznak.) Friedrich Nietzsche: „Über Stimmungen”. In: *Werke in drei Bänden*, III.: *Autobiographisches aus den Jahren 1856–1869*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser, 1954, 112–113.

31 Ld. Liszt keltezetlen levelét Ricordihoz. In: *Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. Michael Short. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003, 259.

32 Ld. Moscheles Lisztnek szóló, 1837. december 11-én kelt levelét. *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, I.: 1824–1854. Hg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1895, 10–11., no. 6.

Ami a sajtóhibákat illeti, a metszők és a kiadók hanyagsága a Liszt-levelek visszatérő panasa maradt. Julius Schubertnek írt 1863. szeptember 5-i levelében Liszt a *Faust-szimfónia* kétfonórás átiratából kapott korrektúralevonat minőségén méltatlankodik (4. fakszimile). Önérzetesen kijelenti, hogy számára éppoly fontos a szellemi tulajdona, mint a kereskedő számára az anyagi javai, s hogy ebben a vonatkozásban a sajtóhibák érintik őt a legérzékenyebben.³³ Liszt hasonlata abba a diskurzusba illeszkedik, amely a szerzői jog (*copyright*) értelmezésével kapcsolatban bontakozott ki a 19. században, immár kevésbé a kiadók, mint inkább a szerzők jogainak védelme körül. A fő problémát éppen a szellemi tulajdon értelmezése jelentette, mivel tulajdonon a római jogból kiinduló európai gondolkodás a 18. századig csak dologi javakat értett. Ez magyarázza, hogy a legkorábbi szerzői jogi törvények a nyomtatott kottát védték, a felhasználás és előadás kérdését azonban figyelmen kívül hagyták.³⁴

Az első szerzői jogi törvényt, a *Statute of Anne*-t 1710-ben hozták Angliában, de a zeneszerzők ténylegesen csak 1777-től kaptak védelmet kimetszett kottáikra. 1814-ben a szerzői jog hatálya a szerző életére, 1842-ben az első kiadástól számítva 42 évre lett meghatározva. Amikor tehát a londoni Brewer 1873-ban kiadta a *Transzcendens etűdök* 1838-as változatát, a kiadás jogát megvásárolva betarthatta a törvényt. A szerző sajátos jogait azonban negligálta, hiszen Liszt már 1850-ben letiltotta a szóban forgó verzió árusítását, és 1852-ben Breitkopf & Härtelnél kiadta a jelentősen átdolgozott új, egyszersmind végleges verziót. Az utánnyomás jogát más kiadók is fenntartották maguknak. Így járt el a lipcsei Hofmeister is, aki az 1870–80-as években is árusította azokat az általa korábban kiadott Liszt-verziókat, amelyek időközben meghaladottá váltak. Lisztet különösen érzékenyen érintette, amikor a *Transzcendens etűdök* Dufaut & Dubois-Boisselot-nál 1827-ben megjelent, gyerekkori, mondhatni embrionális változatát Hofmeister piacra dobta 1839-ben, az első érett verzió kiadásával egy időben. Megtehetette, mivel a szerzői jog csak az egyes

33 „Sie wissen, geehrter Freund, daß mir schwindlige Auflagen ein Gräuel sind; erweisen Sie mir also die Aufmerksamkeit, meinen geringen Noten, inclusive deren f, p, cresc., etc. etc. ebenso genau Rechnung zu tragen, als es gewiß Ihr Buchhalter nicht versäumt mit den Thalern und Groschen Ihrer Verlags-Conti! Mein geistiges Eigenthum ist mir nicht minder wichtig als dem Kaufmann seine materielle Habe, und die Stich-Verunglimpfungen sind mir am empfindlichsten. (Tisztelt barátom, Ön is tudja, hogy a szédítő kiadási költségek számomra szörnyűségesek; ezért kérem, legyen szíves figyelembe venni a legapróbb jegyzeteimet is, beleértve a f, p, cresc. stb. jeleket, ugyanolyan pontosan, ahogyan könyvelője biztosan nem hanyagolja el a kiadói számláján szereplő tallérokat és filléreket! Szellemi tulajdonom számomra nem kevésbé fontos, mint a kereskedőnek az anyagi vagyon, és a metszéssel való hitelrontások a legérzékenyebb pontjaim.) *Franz Liszt's Briefe*, VIII. Hg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, 164., no. 126.

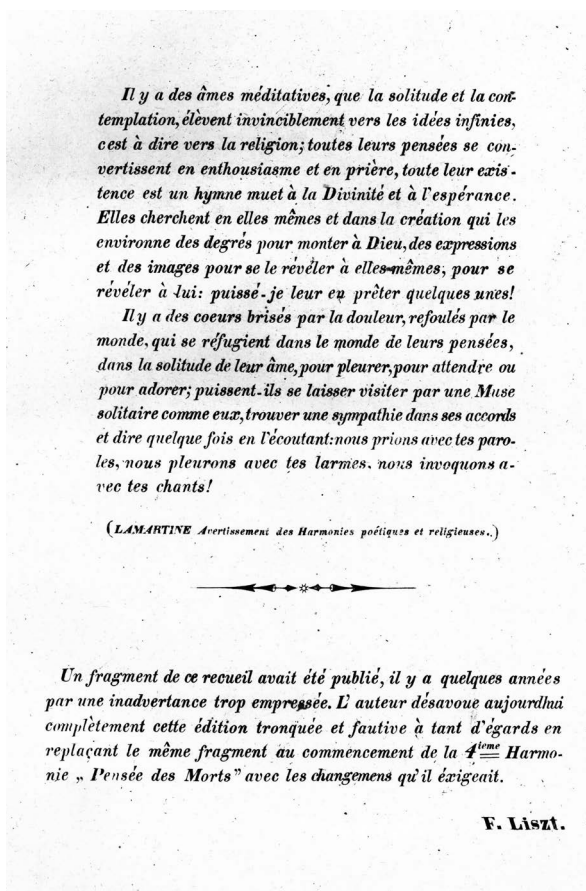
34 A szerzői jog témájában a következő munkákra támaszkodom: Jakab Éva: *Szerzők, kiadók, kalózok. A szellemi alkotások védelmének kialakulása Európában*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012; Lee Marshall: *Bootlegging. Romanticism and Copyright in the Music Industry*. London–Thousand Oaks (CA)–New Delhi: SAGE Publications Inc., 2005; Laurent Guillo: „Legal Aspects”. In: Rudolph Rasch (ed.): *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, 116–138.; Peter Kleiner–E. P. Skone James–Gavin McFarlane–Melville B. Nimmer: „Copyright”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40690> (utolsó megtekintés: 2025. május 25.).



4. fakszimile. Liszt: Faust-szimfónia, Chorus mysticus, kézzongorás átirat. Leipzig: Schubert, [1863], lemezszám: 2683. Korrektúralevonat Liszt sajátkezü jvitásaival. Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, 60 / W 12b. (A tulajdonos szíves engedélyével.) – Az 1863. szeptember 5-én kelt, Schubertnek szóló levéllel összefüggésbe hozható korrektúralevonat részlete. Átnézése során, mint oly sok más alkalommal is, Liszt nemcsak a metszői hibákat kereste, hanem tovább javítgatta magát a kompozíciót is. Ezt mutatja a tenorszólo margóra írt javított változata.

országok határain belül volt érvényben, és az 1827-es verzió Franciaországban jelent meg. De külföldi kiadvány utánnyomásához a kontinens első szerzői jog törvénye, az 1793-as francia sem igényelte a szerző jóváhagyását. Ehhez széles körű nemzetközi egyezményre volt szükség, amilyennek a megkötésére először Liszt halála évében, 1886-ban Bernben került sor, mégpedig a kor zeneműkiadásában élen járó európai országok részvételével. Addig is a szerzők, annak érdekében, hogy műveik utánnyomása esetén részesüljenek a haszonból, a már kiadott verziót több-kevesebb változtatással (vagy esetenként anélkül), „2. (javított) kiadás” felirattal ellátva, azaz új műként meghatározva adták el ugyanannak vagy egy másik kiadónak. Mivel Liszt hajlamos volt művei végtelenre nyúló javítgatására,

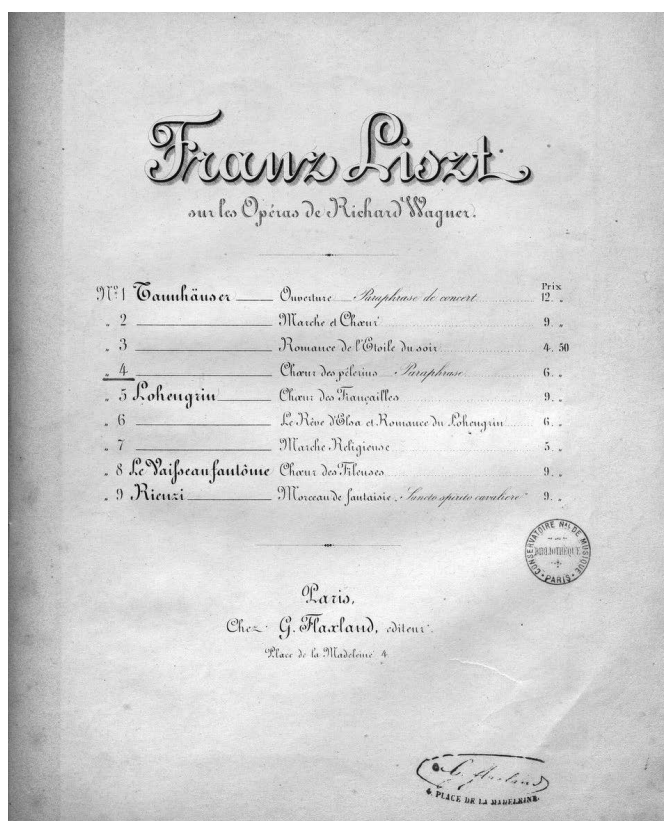
esetében valószínű, hogy a többedik verzió kiadását inkább szakmai, semmint anyagi megfontolások motiválták. A számára fontos alkotások esetében, mint amilyen például a mainzi Schottnál megjelentetett *Zarándokévek* volt, az 1855-ben kiadott svájci év darabjait tartalmazó kötet első, Haslingernél és Richault-nál 1841–42-ben megjelent verzióját a viták elkerülése végett 1849-ben gondosan leltotta.³⁵ Nemegyszer a kotta címlapján közölte, hogy az adott kiadványban olvasható változatot tekinti az egyedül érvényesnek. Így járt el az 1835-ben Maurice Schlesinger által kiadott, említett zongoradarab esetében, amelyet *Harmonies poétiques et religieuses* címmel ciklussá bővített, és a jelentősen átdolgozott hajdani darabot *Pensée des morts* (Emlékezés a holtakra) címmel publikálta (5. fakszimile).



5. fakszimile. Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses*. Leipzig: Kistner, [1853], lemezszám: 1885–1891, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára, LGy (Z) 3651. Előzőklap a Lamartine-tól kölcsönzött előszóval és az 1835-ben önállóan kiadott, azonos című zongoradarabot („un fragment”) érvénytelenítő szerzői rendelkezéssel.

35 Liszt 1853. június 27-én kelt levele Heinrich Schlesinger berlini kiadóhoz. Eredetileg neki ajánlotta fel a *Zarándokévek* svájci és itáliai kötetét. In: *Liszt Letters in the Library of Congress*, 291., no. 96.

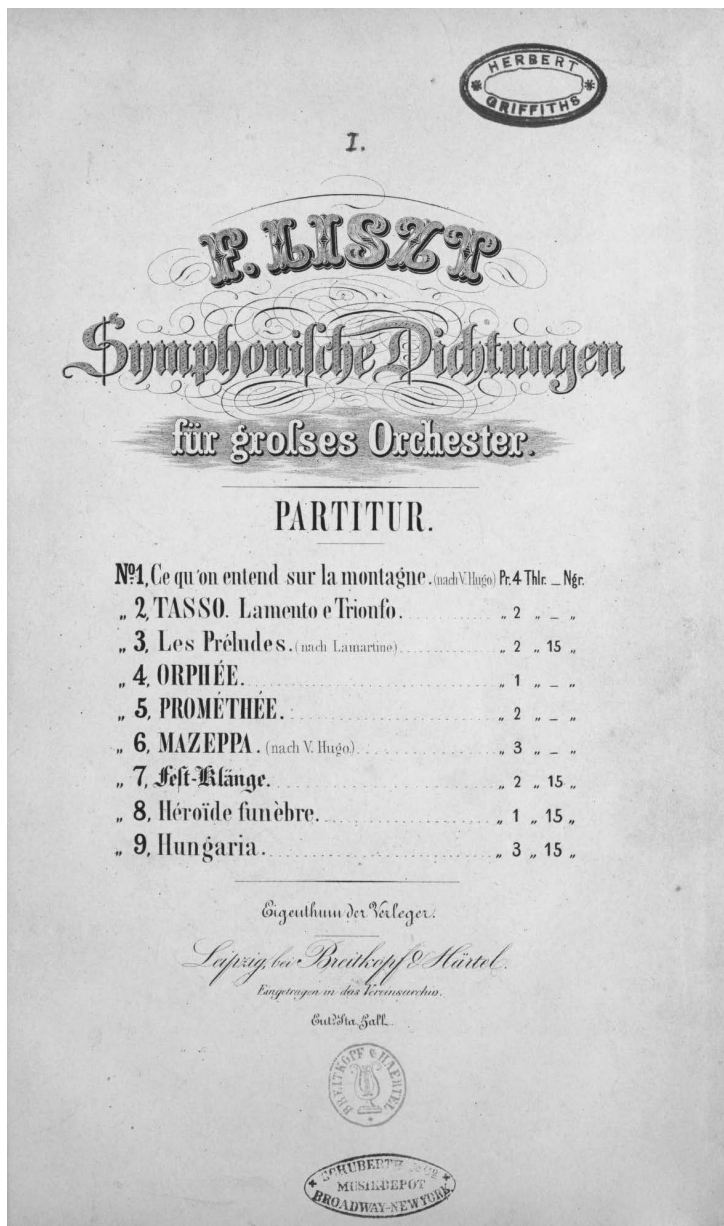
Azzal, hogy Liszt a kottabeli sajtóhibákat szellemi tulajdona megsértésének minősítette, az eredeti mű integritásának védelmét kérte számon. Az eredetiség iránti feltétlen tisztelet indította a 18. századi plágiumpereket, hatotta át az 1793-as francia szerzői jogi törvényt, majd az annak nyomán létrejött európai jogszabályokat. Védelme speciális problémaként merült fel a házimuzsikálás divatja ösztönözte feldolgozások elszaporodásával, különösen a 19. század második felében. A jogi bonyodalmakat elkerülendő a maga cseppét sem szolgai feldolgozásait Liszt igyekezett az eredeti mű kiadójánál publikálni, noha ezt csak a zongorkivonatok és az eredetiséget nélkülöző átiratok esetében írta elő a törvény. Ez a szándék motiválta akkor is, amikor például Franciaországban próbálva megjelentetni Berlioz-, Wagner- és Verdi-feldolgozásait, épp Richault-hoz, Flaxlandhoz és Escudier-hez, tehát az eredeti művek ottani kiadóihoz fordult.



6. fakszimile. Liszt: Tannhäuser, Chœur des pèlerins, Paraphrase. Paris: Flaxland, [1868–69], lemezszám: G. F. 1059. Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de musique, Ac. p. 3088. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15070632/f1.item.r=FlaxlandWagner%20Wagner>. Előzéklap, rajta Liszt Wagner-átiratai Flaxland kínálatában. A jelzet és a pecsét bizonyítja, hogy a példány korábbi tulajdonosa a párizsi Conservatoire volt.

Ha meg kellene nevezni azt a kiadót, amelyikkel Liszt együttműködése a legsokoldalúbb volt, akkor a választás alighanem a Breitkopf & Härtelre esne. Az akkoriban a Härtel fivérek vezetése alatt álló rangos lipcsei cég 1836–86 között nyolc-

vannál is több művét publikálta, köztük a Liszt számára különösen fontos h-moll szonátát, a 12 szimfonikus költeményt és a *Dante-szimfóniát*. Az, hogy Härtelék 1854-ben vállalkoztak a legköltségesebb műfaj, a szimfonikus művek partitúráinak kiadására, kétségtelen jele megbecsülésüknek (7. fakszimile). Ez érvényes akkor



7. fakszimile. Liszt: Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1856–57]. The Library of Congress, Washington, M3.3 .L77 S88, <https://www.loc.gov/item/68050989/>. Az eredetileg kilencetagnak tervezett sorozat címlapja.

is, ha tudjuk, hogy a szokásoknak megfelelően a kiadást Liszttel közösen finanszírozták.³⁶ A Schumann-körhöz tartozó Härtel-fivérek sosem barátkoztak meg Liszt zenéjével, elismerésük az 1848–61 közötti weimari zenei-irodalmi fesztiválok megszervezőjének és a feledhetetlen virtuóznak szült. Härtelék és Liszt kapcsolata nemcsak a zeneműkiadásra terjedt ki. Liszt alapító tagja volt a Bach-összkiadás elindítása érdekében 1850-ben megalakult Bach Társaságnak, szerkesztőbizottsági tagja a Händel- és a Beethoven-összkiadásnak. A Chopin-életműkiadásban Härtelék felkérésére a 24 *Préludes* közreadójaként vett részt. Öt évtizedes harmonikus együttműködésüknek is szerepe lehetett abban, hogy Liszt halála után a lipcsei kiadó vállalta leveleinek és műveinek összkiadását. A levelek 17 és az írások 6 kötete, továbbá a kompozíciói közel felét felölelő, 1907–36 között kiadott 33 (a *Faust-szimfónia* két kötetét számítva 34) kötet a kutatás máig nélkülözhetetlen forrása és segédeszköze.

IRODALOMJEGYZÉK

- Bellas, Jacqueline: „La tumultueuse amitié de Franz Liszt et de Maurice Schlesinger. Autour d’une correspondance inédite”, *Littérature*, 12. (novembre 1965), 7–20. <https://doi.org/10.3406/litts.1965.1001>
- Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. I.: 1824–1854. Hg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.
- Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
- Correspondance. Franz Liszt – Marie d’Agoult*. Ed. Serge Gut–Jaqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001.
- Deaville, James: „The C. F. Kahnt Archive in Leipzig. A Preliminary Report”, *Notes* 42/3. (March 1986), 502–517. <https://doi.org/10.2307/897328>
- Deaville, James: „Liszt’s Symphonic Poems in the New World”. In: *Liszt und Europa*, 365–381.
- Deaville, James: „Publishing Paraphrases and Creating Collectors. Friedrich Hofmeister, Franz Liszt, and the Technology of Popularity”. In: *Franz Liszt and His World*, 255–588. <https://doi.org/10.1515/9781400828616.255>
- Deutsch, Otto Erich: *Musikverlags Nummern*. Berlin: Verlag Merseburger, 1961.
- Devriès, Anik–François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, I.: *Des origines à environ 1820*, II.: *De 1820 à 1914*. Genève: Minkoff, 1979.
- Ellis, Katharine: *Music Criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Fétis, François-Joseph: „Études d’exécution transcendante, pour le piano, par Franz Liszt”, *Revue et gazette musicale de Paris* 8/32. (9 mai 1841), 261–264.
- Fétis, François-Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*. Paris: Schlesinger, 1844.

36 A részleteket ld. Otto von Hase: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919, 164. skk.

- Franz Liszt and His World. Ed. Christopher H. Gibbs and Dana Gooley. Princeton, NJ and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Franz Liszt's Briefe, VIII. Hg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.
- Guillo, Laurent: „Legal Aspects”. In: Rudolph Rasch (ed.): *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues, Bibliography*, 116–138.
- Hase, Otto von: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*. 1–2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917, 1919.
- Jakab Éva: *Szerzők, kiadók, kalózok. A szellemi alkotások védelmének kialakulása Európában*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012.
- Kallberg, Jeffrey: „Chopin in the Marketplace. Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century, Part I: France and England”, *Notes* 39/3. (March 1983), 535–569. <https://doi.org/10.2307/940141>
- Kleiner, Peter–James E. P. Skone–Gavin McFarlane–Melville B. Nimmer: „Copyright”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40690> (utolsó megtekintés: 2025. május 25.). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40690>
- Kregor, Jonathan: „Grading Liszt”, *Studia Musicologica*, megjelenés alatt.
- Marshall, Lee: *Bootlegging. Romanticism and Copyright in the Music Industry*. London–Thousand Oaks (CA)–New Delhi: SAGE Publications Inc., 2005. <https://doi.org/10.4135/9781446215852>
- Liszt, Franz: *Sämtliche Schriften*, 1.: *Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2000.
- Liszt, Franz: *Magyar rhapsodiák / Rapsodies hongroises / Ungarische Rhapsodien und andere Werke / and other Works / és más művek*. Hrsg. Adrienne Kaczmarczyk–Ágnes Sas. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016 (Neue Liszt Ausgabe, 8. Supplementband).
- Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. Michael Short. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2003.
- Liszt und Europa*. Hrsg. Detlef Altenburg–Harriet Oelers. Laaber: Laaber-Verlag, 2008.
- Mason, William: *Memories of a Musical Life*. New York: The Century Co. 1901.
- Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük (1774–1867)*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 11).
- Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*. Leipzig: Hofmeister, 1829–1990. Ld. még a „Hofmeister XIX” c. oldalt a Royal Holloway, University of London honlapján: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/database.html> (utolsó megtekintés: 2025. május 25.).
- Neighbour, Oliver W.–Alan Tyson: *English Music Publishers' Plate Numbers in the first Half of the Nineteenth Century*. London: Faber and Faber, 1965.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, III.: *Autobiographisches aus den Jahren 1856–1869*. Hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser, 1954.
- Ortigue, Joseph d': „Études biographiques I. Frantz Listz [sic]”, *Gazette musicale de Paris*, 2/24. (14 juin 1835), 197–205.
- Rasch, Rudolph (ed.): *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.
- Rosenthal, Albi: „Liszt and His Publishers”, *Liszt-Saeculum* 38. (1986), 3–40.
- Saffle, Michael: „Early Italian Editions of Liszt's Works”, *Revista de Musicologia* 3. (1993), 1781–1794. <https://doi.org/10.2307/20796045>

- „Schott-Archiv digital”. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <https://schott-archiv-digital.de> (utolsó megtekintés: 2025. május 25.).
- Weber, William: *Music and the Middle Class*. New York: Holmes & Meyer, 1975.
- Weinmann, Alexander: *Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti quondam Carlo*. Wien: Universal, 1966 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 10.).
- Weinmann, Alexander: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*. München: Katzschler, 1979.
- Zecca Laterza, Agostina: *Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*. Roma: Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1984 (Bibliotheca musicale VIII. Catalogo editoriali I. Collana di Cataloghi e bibliografie diretta da Claudio Sartori e Agostina Zecca Laterza).

ABSTRACT

ADRIENNE KACZMARCZYK

LISZT'S WORKS AND CONTEMPORARY PUBLISHERS

As a result of the professional versatility and mutual flexibility of Franz Liszt and his contemporary publishers, Liszt's musical works were published by some 120 publishing houses during his lifetime. Documents relating to their collaboration have been poorly preserved, and even these have only been partially explored, as the subject only came to the attention of scholars in the 1980s. In addition to providing a status report, this article seeks to identify the most important characteristics of Liszt's and his publishers' attitudes. Its ultimate goal is to come closer to answering the question of how and to what extent publishers influenced the development of Liszt's musical oeuvre. This article is a significantly expanded version of the chapter entitled 'Publishers' in the volume *Liszt in Context*, edited by Joanne Cormac (Cambridge: Cambridge University Press, 2021).

Adrienne Kaczmarczyk graduated from the Ferenc Liszt Academy of Music with a diploma in musicology in 1995 and from the Eötvös Loránd University of Sciences in 2002 as a Latin philologist. Between 1992–2010 she was a member of the academic staff at the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre, Budapest. Since 1995 she has taught at the Liszt Academy of Music, Department of Musicology. Since 1994 she has been an editor, and since 2009 also the editor-in-chief of the Ferenc Liszt Complete Critical Edition. Since 2021 she has worked as a research fellow at the Department for Hungarian Music History, Institute for Musicology RCH. Her main field of research is centred on Liszt's life and works and music history in the 19th century.

Anna Stoll Knecht

RICHARD ÉS COSIMA WAGNER: AZ ÉNEKMŰVÉSZET 1900 TÁJÁN*

ÖSSZEFOGLALÁS

Richard Wagner azzal a szándékkal fogalmazta meg elméleti írásait, hogy megvesse általuk egy előadó-művészeti hagyomány alapjait. Szövegei 1870-től egészen mostanáig igen jelentős hatást gyakoroltak Európa és az Egyesült Államok zenei életére. Tanulmányomban a vezénnyel, illetve az énekes gyakorlattal foglalkozó szövegrészekből indulok ki, rámutatva arra, hogy a kettő milyen viszonyban áll egymással. Majd pedig Cosima Wagner azon törekvéseivel foglalkozom, hogy újrainterpretálja néhai férje elméleteit, illetve kísérletet tegyen a wagneri interpretációs hagyomány kodifikálására, lehetővé téve azt, hogy újraértékeljük a sokat vitatott „bayreuthi” előadási stílust.

Kulcsszavak: Richard Wagner, historikus előadói gyakorlat, vezénnyel, Cosima Wagner, bayreuthi stílus

1. Wagner az előadásról

Wagner írásai nagyjából három korszakra oszthatók: a korai tanulmányokra, amelyeket 1840 és 1843 között Párizsban és Drezdában írt; a zürichi írásokra, amelyek főként esztétikai tárgyúak, mint a *Das Kunstwerk der Zukunft* (A jövő műalkotása – 1850), vagy az *Oper und Drama* (Opera és dráma – 1851); illetve a Lajos bajor királlyal történt 1864-es találkozását követő tanulmányokra, a feleségének, Cosimának tollba mondott önéletrajztól a politikai eszmefuttatásokig és különféle zenei esszéig.

1.1. Vezénnyel

Noha Wagner már az 1850-es évek elején foglalkozott a vezénnyel gyakorlati kérdéseivel, legfontosabb írásai az utolsó periódusból, az 1870-es Beethoven-centenárius időszakából származnak. Alapvető fontosságú tanulmánya mellett – *Über das Dirigieren* (A vezénnyelről, 1869–1870) – a zeneszerző elsősorban három további írásban foglalkozik ezzel a témával: *Bericht über die Aufführung der neunten*

* Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 65 (2024) 1–2., 49–60.

Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 (Jelentés Beethoven kilencedik szimfóniájának 1846-ban tartott előadásáról, 1871), *Erinnerungen an Spontini* (Emlékeim Spontiniról, 1872) és *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* (Beethoven kilencedik szimfóniájának előadásáról, 1873). Wagner, miután zenei inasévei alatt másolta, hangszerelte és vezényelte Beethovent, az ő alakját helyezte az előadó-művészetről alkotott elméletének középpontjába.¹

Ha tekintetbe vesszük, hogy más karmesterekhez viszonyítva Wagner milyen keveset vezényelt pályája folyamán, a 19. és 20. század vezénylési gyakorlatára gyakorolt hatása jelentősnek mondható. Amint azt Chris Walton összefoglalta:

[...] a karmesterek, kommentátorok és kritikusok egyértelműen azt tartják, hogy Richard Wagner mindent összevéve jelentősebb hatást gyakorolt a vezénylés történetére, mint a 19. század bármely más muzsikusa. Sikerült olyan előadási gyakorlatot kezdeményeznie, amely áthatotta az egész nyugati világot, s amely mellett Gustav Mahlertől Richard Strausson át Wilhelm Furtwänglerig nagyon különböző zenészek tettek hitet jóval Wagner halála után is, és amely olyan mai karmesterek munkásságában is tükröződik, mint Christian Thielemann.²

Wagner *Über das Dirigieren* című írását először a *Neue Zeitschrift für Musik* közölte 1869 végén és 1870 elején,³ majd ezt követően 1870-ben könyv formájában is megjelent.⁴ Művét eleinte nem fogadták lelkesedéssel, 1883-ban bekövetkezett halála után azonban széles körben kezdtek terjedni a vezénylésről alkotott nézetei. Felix Weingartner, Hermann Scherchen, Richard Strauss, Bruno Walter és Karl Böhm egyaránt arról számolt be, hogy *A vezénylésről* fontos szerepet töltött be karmesteri tanulmányai során.⁵

Berlioz pedagógiai célzatú művével szemben (*Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*), amely túlnyomórészt gyakorlati tanácsokkal szolgál a karmesterek számára,⁶ Wagner tanulmánya „nem magára a karmesterre, hanem a zenészekre és énekesekre hivatkoz[ik] majd, mivel csakis ők képesek helyesen érzékelni, hogy jól vagy rosszul dirigálják-e őket”.⁷ De miért olvasnának el a zenészek vagy az énekesek egy vezénylésről írt tanulmányt? – kérdezhetnénk. Nos, pontosan azért,

1 Wagner korai Beethoven-élményeiről ld. Anna Stoll Knecht: „Wagner’s Apprenticeship”. In: *Wagner in Context*. Ed. David Trippett. Cambridge: Cambridge University Press, 2024, 239–248.

2 Chris Walton: *Richard Wagner’s Essays on Conducting. A New Translation with Critical Commentary*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2021, 186.

3 Richard Wagner: „Über das Dirigieren”, *Neue Zeitschrift für Musik* 48/LXV. (26. November 1869), 405–408.; 49/LXV (3. Dezember 1869), 417–419.; 50/LXV. (10. Dezember, 1869), 425–427.; 51/LXV. (17. Dezember 1869), 437–439.; 52/LXV. (24. Dezember 1869), 445–447.; 1/LXVI. (1. Januar 1870), 4–8.; 2/LXVI. (7. Januar 1870), 13–16.; 3/LXVI. (14. Januar 1870), 25–27.; 4/LXVI. (21. Januar 1870), 33–36.

4 Uő: *Über das Dirigieren*. Leipzig: Kahnt, 1870. Magyarul: uő: „A vezénylésről”. Ford. Fejérvári Boldizsár. In: uő: *Válogatott elméleti írások*. Vál., jegyz. Csobó Péter György, ford. Csobó Péter György és Fejérvári Boldizsár, szerk. Ignác Ádám. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 26–113. (a ford.)

5 Walton: *Richard Wagner’s Essays...*, 145–146.

6 Hector Berlioz: *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art. Extrait du Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1856.

7 Wagner: *A vezénylésről*, 26.

mert ez az írás nem a vezénylet tankönyve, hanem Wagner előadói gyakorlatról és előadó-művészetről vallott – a vokalitáson alapuló – nézeteinek összefoglalása.

A vezényletről vallott nézeteit Wagner egy konkrét zenehallgatói élményével kapcsolatban fejtette ki. Az alkalmat Beethoven 9. szimfóniájának egy 1839-es párizsi előadása szolgáltatta, amikor a Conservatoire zenekarát François Habeneck vezényelte: „[...] rögvest megértettem, miben is rejlik itt a feladat sikeres megoldásának titka. Ez a zenekar ugyanis megtanulta, hogy minden ütemben felismerje azt a beethoveni *dallamot*, amely a mi derék lipcsei muzsikusaink figyelmét akkoriban teljességgel elkerülte, s ezt a dallamot a zenekar *énekelte*. Ez volt hát a titok.”⁸ Wagner szerint a „helyes” előadás a darab „melódiájának” megtalálásán múlik – s ez a „titok”, érthetően, Beethoven alakjához kapcsolódik. Néhány sorral lejjebb Wagner a következőképpen fogalmazza meg ezt a gondolatot: Habeneck eltökélte, hogy „ne tágítson mindaddig, amíg az új beethoveni *melosz* minden zenész számára meg [nem] világosodik, és azt, mivel a dallamos előadáshoz jó érzékkel rendelkező muzsikusok voltak, mindegyikük helyesen vissza is adja”.⁹

A „melosz” kifejezés¹⁰ pontos jelentése Wagner elméletében kérdéses. Walton a „dallam”, illetve a „melodikus tartalom” szinonimájaként értelmezi, s szerinte Wagner „elsősorban azért használja, mert a ’dallam’-nál tudományosabban hangzik”,¹¹ míg Roger Allen úgy véli, hogy „a melosz fogalma a mű összes zenei és drámai vetületét magába foglalja, nem csupán a szűkebb értelemben vett dallamot; ezért alapvető fontosságú a zeneszerző vezényleselméletének megértése szempontjából”.¹² Christopher Fifield definíciója szerint a melosz „olyan éneklő stílus, amely a dallamfrázisokat rubatókkal és eltolt ritmusokkal alakítja ki”.¹³

Ám akár egyszerűen a „melodikus tartalomra”, akár egy darab szélesebb drámai ívére utal a „melosz” kifejezés, Wagner mindenképpen azt várja a zenekartól, hogy *énekeljen*, s ilyenképpen szoros kapcsolatot hoz létre a hangszeres előadási gyakorlat és a vokalitás között. Egy hangszeres zenész számára – folytatja, még mindig Habeneckre utalva – „az, hogy egy hangszeren jól játszik, annyit tesz, hogy jól tud rajta énekelni”.¹⁴ Több kortárs beszámoló szerint a próbákon Wagner énekelve mutatta meg zenészeinek a kívánt frazeálást, ugyanúgy, ahogyan később Mahler. Ezekből a beszámolókból úgy tetszik, hogy ez nem volt akkoriban mindennapos gyakorlat, és bizonyára összefügg Wagner korai kóruskarnagyi és opera-karmesteri tevékenységével.¹⁵

8 Uott, 38.; Egon Voss felveti, hogy Wagner Habenecket csak 1840. március 8-án hallotta a Kilencedik dirigenseként, nem pedig egy évvel korábban. Ld. Richard Wagner: *Über das Dirigieren* (1869). Ed. Egon Voss. Tutzing: Schneider, 2015, 12. Idézi: Walton: *Richard Wagner's Essays...*, 35., 24. lj.

9 Wagner: *A vezénylesről*, 38.

10 A német eredetiben: „Melos” (*a ford.*).

11 Walton: *Richard Wagner's Essays...*, 232.

12 Roger Allen: „Performance, Conductors”. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*. Ed. Nicholas Vazsonyi. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, 399–405., ide: 400.

13 Christopher Fifield: „Conducting Wagner. The Search for Melos”. In: *Wagner in Performance*. Ed. by Barry Millington–Stewart Spencer. New Haven, CT: Yale University Press, 1992, 1–14., ide: 1.

14 Wagner: *A vezénylesről*, 41.

15 Walton: *Richard Wagner's Essays...*, 230–231.

A következő lépésben Wagner tanulmánya kapcsolatba hozza a „meloszt” a tempóval: hogy egy zenekar „helyesen ’énekelhessen’, mindenütt meg kellett találnia a megfelelő tempót”.¹⁶ Vagyis ahhoz, hogy megragadjuk a „meloszt”, először is meg kell találnunk a helyes tempót. Két mondattal lejjebb Wagner azonban azt írja, hogy „[c]sak a dallam helyes megragadása adja meg [...] a helyes tempót, hiszen ezek ketten elválaszthatatlanok, s egyik a másiktól függ”.¹⁷ A melosz és a tempó tehát egymás függvénye, vagyis az egyik szükséges ahhoz, hogy meghatározzuk a másikat – ám Wagner tulajdonképpen azt sugallja, hogy mind a kettőre elsőként kell rátalálni. Ez a paradoxon megismétlődik a következő bekezdésben: ahhoz, hogy a karmester egy kompozíciót „helyesen” adjon elő („die richtige Aufführung”), arra van szükség, hogy „mindig helyes tempót válasszon”; mivel

[...] a helyes tempó a dirigens részéről magában foglalja a helyes előadás felismerését. Az azonban, hogy mennyire nem könnyű meghatározni a helyes tempót, éppen abból világlik ki, hogy arra minden tekintetben éppen a helyes előadásmód („der richtige Vortrag”) felismeréséből lehet rátalálni.¹⁸

Wagner összefoglalása, amely nemigen segíti ki az új munkamódszert elsajátítani igyekvő karmestert, csak megerősíti a tyúk és a tojás paradoxonát. Anélkül hogy megkísérelnénk megoldani a problémát, annyi bizonyosnak látszik, hogy Wagner szerint a karmester legalapvetőbb feladata – tudniillik az, hogy megtalálja a megfelelő tempót a mű „helyes” előadásához – az énekléshez való viszonyon múlik.

Miután kifejti a „melosz” és a tempó zavaros összefüggését, Wagner bevezet egy fontos fogalmat, amely jelentős hatással volt az 1880 utáni előadói gyakorlatra: ez pedig a „tempómódosítás”. Röviden arról van szó, hogy a tempónak viszonylagosnak és rugalmasnak kell lennie, olyasminek, aminek semmi köze sincs a metronómjelzésekhez. Az énekszerű „Adagio úgy áll szemben az Allegróval, mint a kitartott hang a figurált mozgással”.¹⁹ A karmesternek fokozatosan és észrevétlenül, egy kontinuumon belül kell módosítania a tempót, oly módon, hogy az egyik tempóból a másikba történő átmenet zökkenőmentesen, megszakítás nélkül menjen végbe.

Wagner kitartóan állítja, hogy az „egyenletes erősséggel kitartott hang” („der ausgehaltene Ton”) „minden dinamika alapja, ahogy az éneklésben, úgy a zenekar esetében is”.²⁰ A tempó és a melosz közti elválaszthatatlan kapcsolatot, amelyet korábban absztrakt paradoxonként jelenített meg, ezúttal a lassú tétel és a kitar-

16 Wagner: A vezénylésről, 41. A zeneszerző úgy véli, hogy „Habeneck [...] minden ’zsenialitást’ nélkülözött: viszont azáltal, hogy kitartó szorgalommal rávezette zenekarát, ragadja meg a szimfónia meloszat, megtalálta a helyes tempót.” („Er fand das richtige Tempo, ... das Melos der Symphonie zu erfassen”), uott. Kiemelés az eredeti német szövegben.

17 Uott.

18 Uott, 42. Ld. még: uő: Über das Dirigieren (hrsg. Voss), 100.: „Im Zentrum von Wagners Überlegungen zum Dirigieren und zum Aufführen von Musik überhaupt steht das Wechselverhältnis zwischen Tempo und Vortrag”.

19 Uő: A vezénylésről, 54.

20 Uott, 52.

tott hang konkrétabb összefüggésben magyarázza el – „énekszerűen”. Majd továbbá: „csakis ebből lehet eljutni az összes különféle modifikációhoz, melyek sokrétűsége az előadás jellegét alapján meghatározza”.²¹ A hangzás- és időbeli folyamatosság itt alapvető fontosságú, és, amint Voss megjegyzi, felfogható „az átmenet művészete” fogalom előadóművészeti megfelelőjének. Ezt maga Wagner hangsúlyozta a *Trisztán* komponálásával kapcsolatban, utóbb pedig vizuálisan is megjelenítette a *Parsifal* rendezésében, amikor a színpadkép a szemünk előtt, megszakítás nélkül alakul át az I. és a III. felvonás átváltozászenéjében.²²

Vagyis Wagner szerint a hangszeres zenét úgy kell vezényelni vagy előadni, mintha énekelnék. Az éneklésnek ez a következetes hangsúlyozása egy vezénylesről írt útmutatóban Wagnernek a vokalitás iránti vonzalmát tükrözi, ami ön-életrajzi írásai szerint egy konkrét énekesssel a 30-as években történt találkozására vezethető vissza.

1.2. Wagner a nem-éneklésről. Schröder-Devrient

Mein Leben (Életem) című önéletrajzában Wagner elbeszéli annak a „Drezdából érkező csodának” a történetét, „aki... új irányt adott művészi érzékenységének”, és „aki egész életére nézve döntő jelentőségűnek bizonyult”: ez Wilhelmine Schröder-Devrient volt, az ő fellépése a *Fidelióban*, amelyre a *Mein Leben* kronológiája szerint 1829 körül került sor.²³ Schröder-Devrient, aki balett-, pantomim-, színész- és énekesképzésben is részesült, minden bizonnyal korának legünnepeltebb német színésznője volt. Ilyen előadásnak azonban nincs nyoma, emellett pedig azt, hogy a Beethoven-operáról van szó, kizárólag a *Mein Leben* említi, Wagner más önéletrajzi forrásai közül egyik sem. Schröder-Devrient előadásáról Wagner naplójában sem esik szó,²⁴ megemlíti viszont *Eine Mitteilung an meine Freunde* (Közlemény barátaim számára, 1851) című írásában a zeneszerző megnevezése nélkül,²⁵ az *Autobiographische Skizze* (Önéletrajz-vázlat, 1843) szerint viszont az énekesnő Bellini *I Capuleti e i Montecchi* című operájában lépett fel 1834-ben.²⁶

21 Uott. Ld. még: Wagner: *Über das Dirigieren* (hrsg. Voss), 28.: „Wie der gehaltene und in seiner Ausdauer modifizierte Ton die Grundlage alles musikalischen Vortrages ist...”

22 „Az átmenet művészete” wagneri fogalmával kapcsolatban ld. Wagner: *Über das Dirigieren* (hrsg. Voss), 101. Walton megjegyzi, hogy a tempóváltoztatás gondolata önmagában nem volt új, és hangfelvételek igazolják, hogy a tempó fluktuációi elfogadottak voltak a 19. század végének előadói gyakorlatában. Az azonban, hogy a kritikusok következetesen rámutattak Wagner tempóváltoztatására, azt jelzi, hogy az ő gyakorlata szélsőséesebb volt a többiekénél; ld. Walton: *Richard Wagner's Essays...*, 240.

23 Richard Wagner: *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. München: Paul List Verlag, 1963, 48–49.

24 Wagner fiatalkori naplója a „Die Rote Brieftasche” (A vörös notesz) címen ismeretes, ld. Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, I. Ed. Gertrud Strobel–Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967, 81–84.

25 Richard Wagner: „Eine Mitteilung an meine Freunde”. In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [é. n.], 254.

26 Uő: „Önéletrajz-vázlat”. In: uő: *Művészet és forradalom*. Szerk. Berényi Gábor. Ford. Gy. Alexander Erzsi–Radvány Ernő. Budapest: Seneca, 1995, 18. A magyar szöveg az operát a nálunk ismert címén, *Rómeó és Júliaként* említi.

– abban az előadásban, amelyről a *Mein Leben* egy másik helyén is beszámol.²⁷ Lehetséges, hogy Wagner állítása, miszerint az énekesnőre a *Fidelióban* figyelt fel, utólagos konstrukció, amelynek célja beethoveni örökségének hangsúlyozása, amint ezt már mások is felvetették.²⁸ Mindenesetre akár a *Fidelióban* hallotta Wagner Schröder-Devrientet először, akár nem, a „Beethoven-narratíva” együtt jelenik meg Bellini felfedezésével Wagner önéletrajzi írásaiban; azaz az előbbi nem szükségképpen írja fölül az utóbbit. Az *Eine Mitteilung*...-ban Wagner kifejezetten az olasz repertoár felfedezésének kapcsán említi Schröder-Devrientet.²⁹ Hasonló a helyzet a *Mein Leben* esetében, ahol a *Fidelio*-élményről szóló szakasz közvetlenül a drezdai operatársulat előadásairól beszámoló rész után következik; Wagner szerint „a társulat elbűvölte a lipcsei közönséget”, őt magát is beleértve, akit „magával ragadott” az élmény.³⁰ Más szóval Wagner írásaiban Schröder-Devrient említése sokrétűen összefügg az olasz bel canto-val.

Az olasz bel canto felfedezése Wagnernél közvetlen kapcsolatban áll azzal a megrázkódtatással, amelyet Bellini zenéjének előadójaként Schröder-Devrient keltett benne. „Egyenesen meglepett – írja a *Vázlatban* –, hogy ilyen jelentéktelen zenéből ennyire nagyszerű alakítást tud valaki kihozni”.³¹ Habár Bellininek nem tulajdonított „valami nagy érdemet”, elismerte, hogy zenéjének anyaga „szerencsésebbnek, életrevalóbbnak tetszett”, mint a német zene „félősen megválogatott lelkiismeretesség[e]”. Ezek a megfogalmazások kifejezik azt az ambivalenciát, amelyet Wagner az olasz minták iránt tanúsított.

Schröder-Devrienttel való találkozása több szinten is meghatározó hatást gyakorolt Wagner pályájának alakulására. Miután hallotta az énekesnőt egy Bellini-operában, egy évvel később, Magdeburgban vezényelte is őt ugyanabban a darabban, továbbá a *Fidelióban*, Verdi *Otello*jában és Weber operájában, *A bűvös vadász*-ban. Később, Drezdában ugyanő Adrianót alakította a *Rienzi*-ben (1842), Sentát a *bolygó hollandi*-ban (1843) és Vénuszt a *Tannhäuser*-ben (1845), hozzájárulva az operakomponista Wagner tekintélyének megalapozásához.

Wagner ezt írta műzsájáról az *Eine Mitteilung*...-ban: „a legtávolibb kontaktus is felvillanyozott, amely köztem és e rendkívüli asszony között létrejött; sok éven át, egészen a mai napig magam mellett láttam, hallottam és éreztem őt, valahányszor a művészi alkotókedv hatalmába kerített”.³² E szavaival, amelyeket azzal a céllal írt le, hogy megvilágítsa esztétikai elveinek és élettörténetének összefüggéseit, Wagner kapcsolatot teremt alkotókedve és Schröder-Devrient közelségének

27 Uő: *Mein Leben*, 100.

28 John Deathridge–Carl Dahlhaus: *The New Grove, Wagner*. New York, NY: Norton, 1984, 7.; illetve Millington: „Myths and Legends”. In: *The Wagner Compendium*. Ed. Barry Millington. London: Thames and Hudson, 1992, 133. Egy eltérő vélemény: ld. Thomas Grey: „Wilhelmine Schröder-Devrient and Wagner’s Dresden”. In: *Wagner and His World*. Ed. Thomas Grey. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009, 201–230., ide: 204–206.

29 Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 254.

30 Uő: *Mein Leben*, 48.

31 Uő: *Önéletrajz-vázlat*, 18.

32 Uő: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 254.

érzése között, amely mintha irányítaná a komponálás folyamatát. Vajon mi lehetett az énekesnőnek az a rendkívüli vonása, amely kiválthatta Wagner rajongását? Azt a kérdést, hogy mi volt olyan figyelemre méltó az énekesnő hangjában, Wagner egyik írásában a következőképp válaszolta meg: „Egyáltalán nem is volt hangja, de a levegőjével olyan gyönyörűen tudott bánni, és a hamisítatlan női lélek olyan csodálatos hangokban tört belőle elő, hogy az embernek az éneklés vagy a hang eszébe sem jutott!”³³

Hogyan függenek össze Wagner Schröder-Devrienttel kapcsolatos megjegyzései a vezénylésről alkotott koncepciójával? Míg egy karmesternek a meloszt kell keresnie zenekarával, az énekeseknek nem a hangjukkal, hanem a lélegzetükkel kell énekelniük. Ez a megjegyzés összhangban van Wagner azon 1865-ös tervének tágabb kontextusával, hogy iskolát alapít a zenei interpretáció oktatására. Ahhoz, hogy a zenészeket és az énekeseket megtanítsák zenéjének helyes előadására, „elengedhetetlen, hogy az énekes jó muzsikus is legyen”.³⁴ Míg a zenekarnak a dallamvonal vokalitását kell megtalálnia, addig az énekesnek a zene teljességét kell megragadnia, túl a saját dallamvonalán. Egyéb szövegeiben Wagner két fontos dolgot szögez le: először is

Annak érdekében, hogy a zenei hangokat összhangba hozza a szöveggel, az énekesnek el kell sajátítania a szép és helyes beszédet; és hogy maradéktalanul ura lehessen hangképző szerveinek, a gégének és a tüdőnek, a teljes testét tökéletesen kontrollálnia kell.³⁵

A szövegkiejtésnek szentelt figyelem átvezet az operaénekes tevékenységének színházi vetületéhez:

[...] a mi operánkban, a hang tisztán anyagi természetű hatásosságának köszönhetően, az énekes foglalja el az első helyet; a színész ezzel szemben a második helyre vagy még mellőzöttebb helyzetbe kényszerül [...] Én pontosan ennek az ellenkezőjére törekedtem: a színészt [Darsteller] helyeztem előtérbe, és az énekest csupán a színész segítőjének tekintettem.³⁶

Wagner utasításait úgy összegezzük, hogy az énekeseknek arra kell bennünket készítenünk, hogy ne a hangjukra, hanem a szöveg deklamálására összpontosító lélegzésükre és zenei magatartásukra figyeljünk, ugyanúgy, ahogyan egy színész (Darsteller) is teszi. Úgy tűnik, hogy Wagner számára az énekhang és a zenekar komplementer célokat szolgált: a karmester és a zenészek arra törekszenek, hogy megtalálják a meloszt, és a hangszeres zenét úgy adják elő, mintha énekelnének, miközben az énekesnek, éppen ellenkezőleg, nem az éneklésre, hanem a szöveg-

33 Uő: „Über Schauspieler und Sänger”. In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, IX. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [é. n.], 221. Wagner állandó hivatkozásai a lélegzésre felidéz bennünk Isolde szavait a *Trisztán* szerelmi halálában, ahol folyton a lélegzésről, lélegzetvételtől (Atem, Luft) énekel.

34 Richard Wagner: „Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule”. In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, VIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [é. n.], 137.

35 Uott, 138.

36 Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 292.

deklamációra kell gondolnia. Most pedig nézzük meg, hogyan interpretálja újra Wagner elméletét az előadási gyakorlatról özvegye, Cosima Wagner Bayreuthban a zeneszerző halálát követő évtizedekben.

2. A „bayreuthi stílus”

2.1 Énekelni vagy nem énekelni

Wagner 1883-ban bekövetkezett halála után Cosima Wagner megpróbálta megvalósítani férje kezdeményezését, egy „stílusképző iskola” (Stilbildungsschule) létrehozását az előadói gyakorlat tradíciójának megalapozása céljából.³⁷ Cosima célja „egy stílus megteremtése” volt;³⁸ elképzelését Felix Mottl karmester számára 1888-ban így fogalmazta meg:

Művészi koncepciónkban a dráma felé fordulás jelenti a változást [...] a bayreuthi színpad lehetővé teszi számunkra, hogy a drámát a zenétől átszellemítve mutassuk be, és a dráma elsődleges aspektusa a nyelv.³⁹

Cosima megkísérelte Wagner éneklélméletét a gyakorlatba átültetni, a szöveget mint a dráma elsődleges hordozóját helyezve a középpontba. „Kötelességünk, hogy bemutassuk a cselekményt, és a tiszta és határozott kiejtés segítségével a lehető legérthetőbbé tegyük”, írta ugyanabban az évben Ernst Van Dyck tenoristának; sőt, „vannak olyan jelenetek, amelyeket inkább elmondani kell, mintsem elénekelni”.⁴⁰ A szövegkiejtésnek ez a középpontba helyezése késztette arra Cosimát, hogy az „énekeszéd-stílussal” (Sprechgesang) kísérletezzen, amelyet gyakran bíráltak, és azokat az énekeseket, akik a Wagner halála utáni évtizedekben szorosan együttműködtek vele, bayreuthi „ugatóknak” csúfolták.

Cosima úgy foglalta össze a felfogását, hogy a bayreuthi hagyományt szembeállította a bécsi operával, amely a világ többi részét képviselte: „Én nem beszélek ’éneklésről’ – azt Bécsben művelik, hanyag kiejtéssel, Bayreuthban azonban nem”.⁴¹ Az „éneklés” akkoriban szitokszónak számított Bayreuthban. A szövegnek a vokalitással szemben biztosított elsőbbsége visszaental Wagner Schröder-Devrienttel kapcsolatos megjegyzéseire: az énekesnőt hallgatva az ember „nem gondol

37 Cosima Bayreuthban Julius Kniesével dolgozott együtt, aki 1882-ben a *Parsifal* kóruskarnagya volt, majd 1888-tól haláláig, 1905-ig a szóelőénekesek korrepetitora. Ld. David Breckbill: „Performance, Singers”. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 412–418., ide: 414. Köszönetemet fejezem ki Szabó Ferenc Jánosnak a budapesti Zeneakadémia *Rethinking Central European Music* (Az újragondolt közép-európai zene) címmel tartott konferenciáján kapott tanácsokért és bibliográfiai javaslatokért.

38 Dietrich Mack: *Cosima Wagner – Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*. München: Piper, 1980, 765., idézet a *The Cosima Era* [The early Bayreuth Festival singers. 1876–1906, 1–12 CD. Vevey: Pan Classics, 2013] kísérőfüzetében, 67.

39 Levél Felix Mottlhoz, 1888. április 6., idézet a *The Cosima Era* kísérőfüzetében, 62.

40 1888. április 19-i levél Van Dycknek, idézi: David Breckbill: *The Bayreuth Singing Style around 1900*. PhD dissz., Berkeley, CA: University of California, 1991, 70–72.

41 Levél Felix Mottlhoz, 1888. április 8., idézet a *The Cosima Era* kísérőfüzetében, 62. Cosima az énekeseket színészeknek (Darsteller) nevezte.

énekhangra vagy éneklésre”. Amint Breckbill rámutatott, a Cosima Wagner által kezdeményezett előadói tradíció azon az elven alapult, hogy „Wagner zenedrámáinak zenei tartalma a szimfonikus zenekari szövetben rejlik”, az énekesnek pedig az a feladata, hogy a szöveget „valamifajta verbális ellenpontként állítsa szembe a zenekarral”.⁴² Mi több, miután a melosz megtalálása a karmester feladata, az énekes a drámára összpontosíthat. Ebben az összefüggésben az operai éneklést a bel canto tradícióval társították, amellyel Wagner ellentmondásos viszonyban állt – a kezdeti vonzalmat (Schröder-Devrient Bellini-alakítása kapcsán) idővel az olasz idióma kritikája és elutasítása követte, jöllehet a „melosz” keresése szemmel láthatólag az olasz modellel függ össze.⁴³

Amint láttuk, Wagner maga is nagy súlyt helyezett a szövegkiejtésre zenedrámáinak előadásával kapcsolatban; Cosima Wagner és asszisztense, Julius Kniese azonban egy lépéssel tovább ment, megkövetelve „a dikció hangsúlyozott tisztaságát”, és ragaszkodva „a mássalhangzók explozív kiejtéséhez”.⁴⁴ Azóta, hogy David Breckbill az 1990-es évek elején kezdeményezte Cosima sokat bírált örökségének újraértékelését, korai hangfelvételekkel támasztva alá mondanivalóját,⁴⁵ más kutatók vették át a kezdeményezést, és vizsgálták tovább ezt az elhanyagolt kutatási területet, kiegyensúlyozottabb képet alkotva az előadási tradícióról.⁴⁶

2.2 Bayreuthi „ugatók” és bécsi énekesek

Kik voltak azok az énekesek, akiket a „bayreuthi stílussal” kapcsoltak össze? Egy 1903-ban kelt levelében Cosima Wagner felsorolja „az ő énekeseit”: „Gulbrandont, Bertramot, Ernst Kraust, Felix von Kraust, Friedrichset, Van Dycket, Wittichet, Suchert, Bremát, Wiborgot, Plankot, Meilhacot, Reusst, Briesemeistert, továbbá Burgstallert és Breuert.”⁴⁷ A „bayreuthi stílus” beszédes példajaként Breckbill *A Rajna kincse* III. felvonásának 1. jelenetéről 1904-ben Bayreuthban készített

42 David Breckbill: „Wagner on Record”. In: *Wagner in Performance*. Ed. by Barry Millington–Stewart Spencer. New Haven, CT: Yale University Press, 1992, 163.

43 Sebastian Stauss: „Bel Canto opera”. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 55–58., ide: 57.; ld. még: Jens Malte Fischer: „Die Meistersänger – Zur Geschichte des Wagner-Gesangs”. In: *Richard Wagner und seine Wirkung*. Wien: Zsolnay, 2013, 68–109., ide: 78.

44 Breckbill: *Performance, Singers*, 414.

45 Uő: *The Bayreuth Singing Style...*, 2–3. A szerző rámutat arra, hogy Cosima Wagner bayreuthi stílussal foglalkozó írásainak nagy része az énekesekkel végzett munka során alkalmazott technikákról szól, s ezek nem tévesztendőek össze az általa és Kniese által kitűzött célokkal – ezt a hibát a tradíció számos kritikusá elkövette, összetévesztve a technikákat a célokkal (14.).

46 Ld. Stephan Mösch: „Singendes Sprechen, sprechendes Singen. Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900”, *Wagnerspectrum* no. 1 *Schwerpunkt. Wagner-Gesang* (2012), 9–29.; Thomas Seedorf: „'Deklamation' und 'Gesangswohlaut' – Richard Wagner und der 'deutsche Bel Canto'”. In: *Mit mehr Bewußtsein zu spielen. Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*. Ed. Christa Jost. Tutzing: Schneider, 2006, 181–206.; ld. még: Emllyn Stam: „Early Recordings as a Window onto Mahler's 1903 Tristan”. In: *Wagner's Tristan and Isolde in 1903 Vienna. Context, Impact, and Interpretation*. Ed. Anastasia Belina–Anna Stoll Knecht. New York, NY: Routledge, előkészületben.

47 Levél Adolf von Grosshoz, 1903. október 1., idézet a *The Cosima Era* kísérőfüzetében, 64.

hangfelvételt idézi Hans Breuerral és Otto Briesemeisterrel.⁴⁸ Egy másik, 1904-es levélben Cosima ugyanannak a barátjának azt írta, hogy Breuert és Briesemeistert „elsőrangú tenoristának” tartja.⁴⁹ Briesemeistert, aki 1899 és 1909 között Logét énekelte a Ringben a bayreuthi fesztiválon, dicsérték színészi tehetségéért, és a Breuerrel mint Mímével közös jelenetben közbevetéseivel „a súlyos ütemrészekben teljesen szakított az énekhanggal az explozív mássalhangzók kedvéért” (először a „Dich, Mime, zu binden, was gab ihm die Macht?” szövegrésznél, majd, még inkább a „Dich tragen soeben traf wohl sein Zorn?” szavaknál, 1' 36"-nél).⁵⁰ Jens Malte Fischer 1984-es esszéje szerint a historikus Wagner-felvételeket egy világos választóvonal osztja ketté:

Azokat a Wagner-énekeseket, akik Bayreuthban arattak sikereket, a szélsőséges Sprechgesang, a legato elvetése, a „köpködő mássalhangzók” (Konsonantspuckerei) és a lélegzet rövidsége jellemzi; míg az ideális wagneri énekstílust azok testesítik meg, akik Bécsben, Londonban és New Yorkban voltak sikeresek, és Bayreuthban ritkán vagy egyáltalán nem léptek fel [...] ⁵¹

A bayreuthi „ugatókat” tehát, úgy látszik, nem volt nehéz megkülönböztetni a Bécsben és másutt kiképzett énekesektől: az utóbbiak testesítették meg az „ideális Wagner-stílust”.⁵² A kérdés tisztázásához segítséget jelent ugyanannak a Wagner-operarészletnek a két énekestől származó felvétele, amely már magában foglalja a válasz egyes elemeit: az egyik énekes Theodor Bertram, aki 1901 és 1906 között rendszeresen fellépett Bayreuthban; a másik pedig Leopold Demuth, aki 1898-tól Mahler együtteséhez tartozott a bécsi udvari operaházban.

Theodor Bertramot (1869–1907) a „bayreuthi stílus” méltó képviselőjének tekinthetjük. Mint az énekeslistáján szereplő művészek egyikét Cosima úgy jellemzi őt, mint akinek „briliáns a megjelenése, hangja, tehetsége”.⁵³ Bertram 1907-ben tragikus halált halt: öngyilkos lett a Festspielhausra néző hotelszobájában. Ha meghallgatjuk őt a *Mesterdalnokok* Hans Sachs szerepében azon az 1907-es felvételen, amelyen a III. felvonás 1. jelenete („Wahn, Wahn, Überall Wahn!”) hallható, feltűnik a szöveg tiszta artikulációja és a színpadias deklamáció, ami első ránézésre megfelelni látszik a várakozásunknak, ámde jelen van egy folyamatos

48 „Wer hälfe mir? Gebrochen muss ich”, a *The Cosima Era* albumban, 6. CD, 6. track. 1904 nyarán a Gramophon and Typewriter társaság 52–74 felvételt készített viaszlemezekre a bayreuthi Hotel Sonnénban. Hans Breuer 1894 és 1914 között lépett fel Bayreuthban, Julius Kniesével szorosan együttműködve. Emellett vezető buffo tenor volt Bécsben 1900 és 1929 között. Breckbill szerint ezekből a korai felvételekből csak korlátozott képet alkothatunk a bayreuthi „beszédszerű stílusról”, miután elsősorban a legmelodikusabb részleteket rögzítették, ld. Breckbill: *Wagner on Record*, 164.

49 Levél Adolf von Grossnak, 1904. szeptember 28., fordításban idézi: Breckbill: *The Bayreuth Singing Style...*, 613–616.

50 Breckbill: *Wagner on Record*, 165.

51 Jens Malte Fischer: „Sprechgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangkunst”. In: *Richard Wagner 1883–1983*, 475–490., ide: 487–488.

52 Bevezetőjében Breckbill vitába szállt ezzel az állásponttal, ld. Breckbill: *The Bayreuth Singing Style...*, 5–6.

53 Cosima Wagner levele Adolf von Grossnak, 1904. szeptember 28., fordításban idézi: Breckbill: *The Bayreuth Singing Style...*, 615.

vibrato is, amely nincs feltétlenül összhangban azzal a száraz előadásmóddal, amelyet hagyományosan a „bayreuthi stílushoz” társítunk.⁵⁴

Leopold Demuth (1861–1910) nem volt bayreuthi énekes, ott csupán 1899-ben lépett fel Hans Sachs szerepében, továbbá Guntherként *Az istenek alkonyában*. A Hofoperhez Gustav Mahler szerződtette kevéssel 1898-as kinevezése után, és ő lett Mahler bécsi együttesének egyik kulcsembere. Demuth 1909-es „Wahn”-felvétele Bertraméhoz képest nem úgy hat a hallgatóra, mintha másféle stílust képviselne: folyamatos vibrato, világos szövegartikuláció, s ehhez erőteljes drámaiság; jóllehet ő nem olyan teátrális, mint Bertram a maga felvételén.⁵⁵ Demuth intonációja azonban tisztább, mint Bertramé, legatója szélesebb, és ebben a részletben több tempóváltoztatást találunk. A felvételsorozat más részletei pedig az énekes „kiváló hangai adottságairól”, vagy ahogyan Breckbill megjegyezte: „koncentrált hangról és könnyedén birtokolt hangterjedelemről” tanúskodnak.⁵⁶ A „Selig wie die Sonne” kvintett, amelyet ugyancsak 1909-ben rögzítettek a bécsi Hofoper énekeseivel – Demuthtal Sachs, Leo Slezakkal Walther, Grete Forsttal Éva, Hermine Kittellel Magdaléna és Arthur Preuss-szal Dávid szerepében – nagyszerű dokumentum, a maga korában kivételes minőségű hangfelvétel, amely a tempó, a portamento és a vibrato egyéni, mégis harmonikusan összeolvadó megoldásairól tanúskodik.

Bár a „bayreuthi stílusnak” a hangfelvételeken, továbbá más forrásokon (a kritikai fogadtatáson és más beszámolókon) alapuló mélyreható újraértékelése meghaladja a jelen tanulmány kereteit, ha meghallgatjuk ugyanazon Wagner-részletnek ugyanabban az időszakban egy bayreuthi „ugató” és egy bécsi énekes közreműködésével készített felvételét, akkor kérdésessé válik az a határvonal, amelyet Cosima Wagner – és bírálói – a bayreuthi előadásmód és a bécsi „éneklő” gyakorlat között húztak. Először is az „ugató” és az énekes ellentéte nem teljesen nyilvánvaló, sőt, egy vakpróba során egymással akár össze is téveszthetők. A hangfelvételek pedig arról tanúskodnak, hogy az, amire „bayreuthi stílusként” szokás hivatkozni, nem valamiféle egységes koncepció: azok az énekesek, akiket ezzel a tradícióval szoktak összefüggésbe hozni, számos eltérő stílári megközelítést, technikai színvonalat és esztétikai fogékonyságot képviselnek.⁵⁷ Közösek voltak viszont Breckbill szerint „az énekelt szó expresszív lehetőségei iránti elkötelezettségükben”, és abban, hogy a dikció megértése az alapja annak a vokális előadási

54 *The Cosima Era*, 10. CD, 22. track.

55 Ez a részlet a *Mesterdalnokok* részleteiből 1909-ben, Bécsben a Gramophone számára készített felvételek sorozatához tartozik. *The Cosima Era*, 5. CD, 8. track.

56 Demuth-tal kapcsolatban ld. Breckbill: *The Bayreuth Singing Style...*, 217. A szerző azt is kiemeli, hogy Demuth általában nem késik az ütéshez képest, és sietésre hajlamos, hogy a tartott hangokon ne fogyjon ki a levegőből (221.). Demuth hangjára és technikájára vonatkozóan ld. még: Stam: *Early Recordings*, különösen a „Was duftet doch der Flieder” kezdetű szakasszal (*The Cosima Era*, 5. CD, 5. track) és a „Selig wie die Sonne” kezdetű énekkvintettel (5. CD, 14. track) kapcsolatban.

57 Ld. Breckbill: *The Bayreuth Singing Style...*, 15, 375–376. A szerző fölveti, hogy Mahler bécsi együttese homögénebb volt, mint a bayreuthi énekesek csoportja (220.).

stílusnak, amely bővelkedik spontaneitásban, hatalmas kontrasztokban és a részletek iránt tanúsított figyelemben.⁵⁸

Még valamit érdemes hangsúlyozni a Bécset és Bayreuthot látszólag elválasztó modernizmus-tradicionalizmus határvonallal kapcsolatban. Cosima Wagnert sokszor afféle múzeumi őrnek tekintik, akinek az a küldetése, hogy megőrizze és kodifikálja a wagneri előadói gyakorlatot. Figyelembe kell azonban vennünk, hogy annak ellenére, hogy a bayreuthi színpadi gyakorlat Mahler és Roller bécsi szecesszionista törekvéseihez viszonyítva tradicionalista volt, Cosimának az a törekvése például (az 1903-as *Trisztántól* kezdődően), hogy egy Stilbildungsschulét hozzon létre, mégis minden volt, csak nem konzervatív szellemű. Sőt, amennyire a karmesterekkel és énekesekkel végzett munkáját meg tudjuk ítélni, kísérletezett a szövegmondással és a gesztikával, és ez a folyamat természeténél fogva életteli és dinamikus volt. Anna Bahr Mildenburg, egy olyan énekesnő, aki Hamburgban és Bécsben Gustav Mahlerrel, Bayreuthban pedig Cosima Wagnerrel is együttműködött, izgalmas beszámolóval szolgál mindkettőjük *Trisztán és Izolda*-betanításáról,⁵⁹ s ez Cosima Wagner bayreuthi műhelyének kísérletező, már-már avantgárd jellegéről tanúskodik. Mildenburg szintézisre törekedett a szöveggel és gesztikával való kísérletezés és a dallamvonalat és a szöveget egyaránt hangsúlyozó, nemzetközibb „operai” stílus között.

Az 1896 és 1905 között Gustav Mahler és Cosima Wagner között létrejövő szoros művészi együttműködés ugyancsak hozzájárul a „tradicionalista” Bayreuth és a „modernista” Bécs között feltételezett választóvonal megkérdőjelezéséhez.⁶⁰ Ők ketten nem csupán kicserélték az énekeseiket, és felkészítették őket egymás számára, hanem a wagneri drámával kapcsolatos nézeteiket és elemzéseiket is megosztották egymással közös vállalkozásuk és együttes erőfeszítéseik során. Heinrich Knote, aki 1908-ban Mahler vezényletével *Trisztánt* énekelte, a következőképpen emlékezett vissza erre: „Mahler együtt lélegzett az énekesekkel [...] Őelőtte a közönség egy szót sem értett a szövegből. Most viszont hirtelen mindenki értett minket [...]”⁶¹ Légzés és szövegmondás – ezek az énekeseknek szóló fő instrukciók láthatólag Mahler énekesekkel végzett munkájának is a középpontjában álltak, ami arra utal, hogy Cosima Wagner törekvése a wagneri előadói hagyomány megteremtésére Bayreuthon kívüli hatásokra is rezonált.

Malina János fordítása

⁵⁸ Uott, 392.

⁵⁹ Anna Bahr-Mildenburg: *Darstellung der Werke Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik. Tristan und Isolde*. Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1936.

⁶⁰ Mahler és Cosima Wagner együttműködéséről *Mahler Interpreting Wagner* (Mahler, a Wagner-előadó) című, megjelenés előtt álló monográfiámban fogok foglalkozni.

⁶¹ *Münchener Zeitung*, 1908. február 22. Idézi: Henry Louis de La Grange: *Gustav Mahler, 4.: A New Life Cut Short (1907–1911)*. New York, NY: Oxford University Press, 2008, 52. A Mahler énekesekkel végzett munkájáról szóló más beszámolók is azt mutatják, hogy nagy fontosságot tulajdonított a légzésnek és a szövegkiejtésnek.

IRODALOMJEGYZÉK

- Allen, Roger: „Performance, Conductors”. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 399–405.
- Bahr-Mildenburg, Anna: *Darstellung der Werke Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik: Tristan und Isolde*. Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1936.
- Berlioz, Hector: *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art. Extrait du Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schötenberger, 1856.
- Breckbill, David: *The Bayreuth Singing Style around 1900*. PhD diss., Berkeley, CA: University of California, 1991.
- Breckbill, David: „Performance, Singers”. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 412–418.
- Breckbill, David: „Wagner on Record”. In: *Wagner in Performance*, 153–167.
- The Cambridge Wagner Encyclopedia*. Ed. Nicholas Vazsonyi. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Deathridge, John–Carl Dahlhaus: *The New Grove Wagner*. New York, NY: Norton, 1984.
- Fifield, Christopher: „Conducting Wagner. The Search for Melos”. In: *Wagner in Performance*, 1–14.
- Fischer, Jens Malte: „Die Meistersänger – Zur Geschichte des Wagner-Gesangs”. In: *Richard Wagner und seine Wirkung*, 68–109.
- Fischer, Jens Malte: „Sprechgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangkunst”. In: *Richard Wagner 1883–1983*, 475–490.
- La Grange, Henry Louis de: *Gustav Mahler, 4.: A New Life Cut Short (1907–1911)*. New York, NY: Oxford University Press, 2008.
- Grey, Thomas: „Wilhelmine Schröder-Devrient and Wagner's Dresden”. In: *Wagner and His World*, 201–230.
- Mack, Dietrich: *Cosima Wagner – Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*. München: Piper, 1980.
- Millington, Barry: „Myths and Legends”. In: *The Wagner Compendium*, 132–138.
- „Mit mehr Bewußtsein zu spielen”. *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*. Ed. Christa Jost. Tutzing: Schneider, 2006.
- Mösch, Stephan: „Singendes Sprechen, sprechendes Singen. Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900”, *Wagnerspectrum* no. 1 Schwerpunkt. *Wagner-Gesang* (2012), 9–29.
- Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*. Ed. Ulrich Müller–Franz Hundsnurscher–Cornelius Sommer. Stuttgart: Heinz, 1984.
- Richard Wagner und seine Wirkung*. Wien: Zsolnay, 2013.
- Seedorf, Thomas: „'Deklamation' und 'Gesangswohllaut' – Richard Wagner und der 'deutsche Bel Canto'”. In: „Mit mehr Bewußtsein zu spielen”, 181–206.
- Stam, Emllyn: „Early Recordings as a Window onto Mahler's 1903 *Tristan*”. In: *Wagner's Tristan und Isolde in 1903 Vienna*.
- Stauss, Sebastian: „Bel Canto opera”. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 55–58.
- Stoll Knecht, Anna: „Wagner's Apprenticeship”. In: *Wagner in Context*, 239–248. <https://doi.org/10.1017/9781108871150.025>
- Wagner, Richard: *Actors and Singers* (1872). Transl. William Ashton Ellis. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 1995.

- Wagner, Richard: „Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule”, In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, VIII.
- Wagner, Richard: *A Communication to my Friends* (1851). Transl. William Ashton Ellis. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 1993.
- Wagner, Richard: „Eine Mitteilung an meine Freunde”. In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, IV., 254.
- Wagner, Richard: *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. München: Paul List, 1963.
- Wagner, Richard: *A Music-school for Munich* (1865). Transl. William Ashton Ellis. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 1995.
- Wagner, Richard: *Művészet és forradalom*. Szerk. Berényi Gábor. Ford. Gy. Alexander Erzsi–Radvány Ernő. Budapest: Seneca, ²1995.
- Wagner, Richard: *My Life*. Transl. Andrew Gay, ed. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Wagner, Richard: „Önéletrajz-vázlat”. In: Richard Wagner: *Művészet és forradalom*, 11–27.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, 1. Ed. Gertrud Strobel–Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, IV., VIII., IX. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ⁶[é. n.].
- Wagner, Richard: *Über das Dirigieren* (1869). Ed. Egon Voss. Tutzing: Schneider, 2015.
- Wagner, Richard: „Über Schauspieler und Sänger”. In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, IX.
- Wagner, Richard: *Válogatott elméleti írások*. Vál., jegyz. Csobó Péter György, ford. Csobó Péter György és Fejérvári Boldizsár, szerk. Ignác Ádám. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Wagner, Richard: „A vezénylésről”. Ford. Fejérvári Boldizsár. In: uő: *Válogatott elméleti írások*, 26–113.
- Wagner, Richard: „Wagner’s Autobiographical Sketch” (1843). In: *Wagner. A Documentary Study*, 11–16.
- Wagner. A Documentary Study*. Ed. Herbert Barth–Dietrich Mack–Egon Voss. New York, NY: Oxford University Press, 1975.
- Wagner and His World*. Ed. Thomas Grey. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- The Wagner Compendium*. Ed. Barry Millington. London: Thames and Hudson, 1992.
- Wagner in Context*. Ed. David Trippett. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.
- Wagner in Performance*. Ed. Barry Millington–Stewart Spencer. New Haven, CT: Yale University Press, 1992.
- Wagner’s Tristan und Isolde in 1903 Vienna. Context, Impact, and Interpretation*. Ed. Anastasia Belina–Anna Stoll Knecht. New York, NY: Routledge, előkészületben.
- Walton, Chris: *Richard Wagner’s Essays on Conducting. A New Translation with Critical Commentary*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2021. <https://doi.org/10.1515/9781800101890>

ABSTRACT

ANNA STOLL KNECHT

RICHARD AND COSIMA WAGNER: SINGING AROUND 1900

Richard Wagner's theoretical writings were intended to institute a tradition of interpretation that has had a major impact on the musical world from 1870 to the present day, in Europe and in the United States. In this essay, I concentrate on excerpts concerning conducting and singing practices, highlighting their interrelation in Wagner's view. I then turn to Cosima Wagner's reinterpretation of her late husband's theories and her attempt to codify this Wagnerian tradition of interpretation, contributing to provide a reassessment of the much-debated 'Bayreuth style' of performance.

First published in: *Studia Musicologica* 65/1–2 (2024), 49–60. DOI: 10.1556/6.2024.00012.

Anna Stoll Knecht is Assistant Professor at the University of Fribourg under a Starting Grant from the Swiss National Science Foundation, leading the team project 'The Musical World of Fairgrounds in Switzerland, 19th–21st centuries' (2024–2029). Previously a British Academy postdoctoral fellow at Oxford (Jesus College), she has engaged in research on Gustav Mahler's interpretation of Richard Wagner, both as a conductor and as a composer; and more recently on the use of sound and music in physical comedy (SNF Ambizione 2019–23). Recent publications include *Mahler's Seventh Symphony* (OUP, 2019); essays and articles in *Mahler in Context* (CUP, 2020), *Wagner in Context* (CUP, 2024) *Wagner Studies* (CUP, 2025), *Geography Notebooks* (no 4, 2021), and a chapter on Jacques Tati for the *The Palgrave Handbook of Film Music and Comedy* (2023).

RECENZIO

Eckhardt Mária

ÚJRA FELFEDEZETT ZENESZERZŐ EGY FONTOS SOROZATBAN

Szabó Ferenc János: Verebi Végh János. Budapest: Budapest Music Center, 2022 (Magyar zeneszerzők, 42.)

A Berlász Melinda által szerkesztett, hallatlanul értékes „Magyar zeneszerzők” sorozatban, amely ma már a 46. publikált kötetnél tart, szerény terjedelmű, de igen tartalmas kismonográfiák jelennek meg nemcsak ismert és elismert magyar zeneszerzőkről, hanem olyanokról is, akiknek munkásságáról – noha az komoly értéket képvisel – szinte teljesen megfeledkezett az utókor. Ezek közé tartozik Verebi Végh János (1845–1918) is, akit kortársai ugyan a legkiválóbb magyar zeneszerzők között tartottak nyilván, de már a múlt század második felére olyannyira háttérbe szorult, hogy inkább csak a Liszt-kutatók és a Zeneakadémia történetének kutatói foglalkoztak vele azért, mert Végh Liszt Ferenc barátja és 1881–1887 között a Zeneakadémia alelnöke volt.

Szabó Ferenc János zongoraművész és zenetörténész, aki számára egyként fontos a zenetudományi munka és a gyakorlati muzsikálás, 2016-ban a Zeneakadémia oratórium- és daltörténet kurzusának oktatójaként kezdett megismerni Végh János kompozícióival. A Liszt Ferenc Társaság magyar–angol nyelvű információs lapja számára a zeneszerző születésének centenáriumára írt jelentős tanulmányában így emlékezett erre vissza:

A félév derekán megrendezett tanzsaki koncertünk egyik legnagyobb élményt nyújtó felfedezése volt Végh János öt dala, amelyek elhangozhattak Molnár Anna, Tatai Nóra és Vida Anikó előadásában. A Liszt Ferenc Társaság vezetőségének segítségével 2016 nyarán felvettem a kapcsolatot Végh Péterrel, aki örömmel fogadta érdeklődésemet, különböző, Végh Jánosra vonatkozó írásokat és listákat küldött, és elkezdtünk egyetnemni egy Végh János műveiből összeállítandó koncertről, azonban [...] a Végh-család utolsó, a zeneszerző Végh Jánossal még foglalkozó tagja 2016 végén elhunyt”.¹

Ez azonban nem állította meg az immár egyre lelkesebb kutatót, aki számba véve a Véghre vonatkozó korábbi sporadikus kutatások, illetve publikációk eredményeit és a nyomtatásban, illetve kéziratban hozzáférhető kompozíciókat, azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az eddigieket összegezve és további forráskutatásokat végezve

¹ Szabó Ferenc János: Egy centenárium tanulságai – Végh János (1845–1918), *Liszt magyar szemmel / The Hungarian View of Liszt* Nr. 35, 2019. április, 19–31., angolul: 32–43.

részletesen feldolgozza Végh János életét és munkásságát, összeállítsa műveinek lehető legteljesebb jegyzékét, hozzájáruljon kompozícióinak megszólaltatásához és szélesebb körű megismertetéséhez. Ez utóbbi törekvésének fontos állomása volt, hogy Végh János mintegy félszáz dalából huszonhatot kiválogatva 2021-ben pompás hanglemezt jelentetett meg, amelyen ő maga az énekesek (Tatai Nóra, Najbauer Lóránt és Staszny Zsófia) zongorista partnere, s amelyet Gombos László recenziójában „az év egyik legkiválóbb CD-jének” nevezett.² Szabó Ferenc János első komoly összefoglalási kísérlete Végh életéről és működéséről az említett centenáriumi tanulmány; ennek továbbfejlesztése és kiteljesítése a „Magyar zeneszerzők” sorozatában megjelent munka, jelen ismertetésünk tárgya.

A kismonográfia első részében (Életrajz, 3–19.) a szerző Verebi Végh János életútját mutatja be. Bevezetésként megállapítja, hogy „Végh egész életében párhuzamosan művelte a zeneszerzői és jogászi hivatást, bár nyilvánvalóan nem mindig azonos intenzitással. Általánosságban elmondható, hogy fiatal korában rendkívül termékeny zeneszerző volt, majd a jogi pályán való előmenetel fokozatosan elvonta őt a komponálástól, amit azonban sohasem hagyott el teljesen.” Ezt követően „A verebi Végh-család és a zene” alfejezetben kitér a családnak a zene iránti hagyományos érdeklődésére, az ősök, köztük főként Végh Ignác (1763–1820) művészetpártoló tevékenységére, amelyet házi zenekar, zongoratanító alkalmazása, kottagyűjtemény, operaelőadás, jelentős művészek vendégeskedése fémjelzett a verebi kúrián. Az ő unokája volt Végh János, akinek édesapja (idősb Végh János, 1817–1918) és más rokonai is jelentős zenei érdeklődéssel és képzettséggel rendelkeztek. „A pesti tanulóévek” alfejezetből megtudjuk, hogy a pesti piarista gimnáziumi érettségi (1863) után Végh jogi tanulmányokat végzett a Magyar Királyi Tudományegyetemen, miközben zenében Thern Károlynál és Mosonyi Mihálynál képezte tovább magát. Ebből az időből ered életfogytig tartó barátsága Mihalovich Ödönnel és gróf Apponyi Alberttel, valamint közös lelkesedésük Liszt és Wagner zenéje iránt. Végh 19 évesen zongoristaként is pódiumra lépett, de még fontosabb, hogy ezekben az években zeneszerzőként is igen termékeny volt, egyes műveit ki is nyomtatták. 1869-ben kötött házasságot Bezerédj Angélával, aki osztotta zenei érdeklődését, kottamásolóként is segítette férjét és zeneszerző barátait, és három gyermekükkel együtt nagy koncertlátogató volt. Budapesti lakásukban élénk szalonélet folyt sok muzsikálással, Liszt is gyakran vendégeskedett náluk. – Külön alfejezet foglalkozik „Wagner és Liszt barátja” címmel arról a rendkívüli érdeklődésről és később személyes kapcsolatról, amely Végh Jánost e két nagy zeneszerzőhöz fűzte, és szerzeményeire is nyilvánvaló hatást gyakorolt. Liszttel való barátsága különösen szoros volt, ami kölcsönös meghívásokban, színház- és koncertlátogatásokban, négykezes muzsikálásban és abban is megnyilvánult, hogy Liszt virtuóz zongoraátíratot készített Végh első négykezes keringőszvitjéből (*Valse de concert d'après la „Suite en forme de valse” de Jean de Végh de Vereb*, R. 263, S. 430, LW A318).

2 Gombos László: Bíró vagy komponista? Végh János dalai, *Liszt magyar szemmel / The Hungarian View of Liszt* Nr. 46, 2021. december, 2–3., angolul: 4–5.

Nyilván ez a barátság és a jogi végzettség is hozzájárult, hogy Végh (két említett barátjával, Apponyival és Mihalovich-csal együtt) 1880-ban tagja lett az 1875-től működő Zeneakadémia Igazgatótanácsának, majd 1881-től kinevezték a fiatal, de rohamosan fejlődő intézmény alelnökévé, ami által az alapító elnök, Liszt Ferenc közvetlen helyettese, számos hivatalos és szervezési ügyben tehermentesítője lett. Ezzel az időszakkal, Végh zeneakadémiai tevékenységével Szabó a „A Zeneakadémia alelnöke (1881–1887)” című alfejezetben foglalkozik részletesebben. – Liszt halála után nem sokkal Véghnél a súlypont egyre inkább átkerült a jogi tevékenységre, amelyben nagy karriert futott be, végül kúriai bíró lett. Erről az időszakról „A zeneszerző bíró – Végh János pályája 1887 után” című alfejezetben kapunk tartalmas áttekintést. A szerző azonban kiemeli, hogy „Végh 1887 után is jelen maradt a budapesti zenei életben”. Jó kapcsolatot ápolt például Hubay Jenővel, Gustav Mahlerrel, Kodályné Gruber Emmával; Mihalovich és Apponyi társaságában tagja volt különféle fontos zenei bizottságoknak, így az 1911-es Liszt-jubileum szervezőbizottságának is. Emellett továbbra is komponált, egyes művei (például vonósnégyesei) olykor nyilvánosan is elhangzottak. Különösen sok figyelmet szentelt családjának, 1886–87-ben villát építtetett az ausztriai Altausseeben, ahol gyermekeivel és barátaival ki tudott kapcsolódni. Idős korában unokái számára még egy verses mesegyűjteményt is összeállított. Az irodalom, a nyelvek, fordítások is foglalkoztatták. Rövid betegség után 1918-ban, közel 73 évesen hunyt el. – Az életrajzi áttekintés utolsó alfejezete a „Végh János emlékezete, kutatástörténeti összefoglaló” címet viseli, és értékes információkat tartalmaz arra nézve, hogy mi-ből indulhatott ki a szerző, amikor egy ilyen nagyszabású összefoglalásra vállalkozott.

A kisonográfia második nagy része az Életmű (19–35.) összefoglaló címet viseli. Szabó Ferenc János itt nem pusztá adatokat sorol fel (erre a mindenre kiterjedő Műjegyzék szolgál majd), hanem a gazdag és sokszínű életmű egyes kiemelt szegmenseiről röviden ismerteti a kortársak meglátásait és saját értékelését. Bevezetésként megállapítja, hogy „Végh János zeneszerzői életművét életútjának kettőssége jellemzi: koncerttermi előadásra szánt kompozíciók és a szalon, sőt családi házizene számára komponált kamarazenei alkotások egyaránt megtalálhatók benne.” Szabó nemcsak a nyomtatásban megjelent, hanem a sok kéziratban maradt mű ismeretében is azt az általános megállapítást teszi a komponista Véghről, hogy „zenei nyelve mindvégig a német romantika – eleinte főként Mendelssohn és Schumann, később Liszt és Wagner – hatása alatt állt.” A „Magyar zeneszerző – német dalok” című alfejezetben erre konkrét példákat is hoz. Itt jegyzem meg, hogy a Végh-dalokat tartalmazó CD meghallgatása számomra valószínűsítő reveláció volt: bár magam is érzékeltem azokat a hatásokat Végh zenei nyelvezetében, amelyekről Szabó ír, ugyanakkor megragadott számos dal drámaisága vagy őszinte lírája, az ének- és zongoraszólam kiegyensúlyozott, tökéletes együttműködése. Egyáltalán nem tartom ezeket a műveket pusztán egy szerény tehetségű művész utánérzéseinek, és egyetértek Szabóval, aki szerint „az 1870 után komponált dalok a korszak legeredetibb magyar szerzői közé emelik Végh Jánost”. – Két alfejezet foglalkozik a korai, illetve kései dalokkal („Ábrányi Kornél kritikái a korai német dalfüzetekről (1869–1876)” és „Vier Gedichte (1910)”,

majd a zongoraművekről és Végh zongorista tevékenységéről olvashatunk három érdekes ismertetést („Zongoraművek egy, kettő, nyolc és tizenkét kézre”, „Liszt Ferenc ’állandó budapesti négykezes-társa’”, „Keringő-szvitnek négy kézre”). A „Házimuzsika és koncerttermi kamarazene” alfejezetben egy villanásnyi képet kapunk arról, hogy miként jelent meg a Vereben hagyományos házi muzsikálás hatása a fiatal Végh János kompozícióiban, és később hogyan változott meg a kamaraművek stílusa és karaktere a nagy zeneszerző-kortársak műveinek megismerésekor. Különlegeseek a „Családi használatra szánt zeneművek” alfejezetben bemutatott tréfás gyerekdarabok, a két gyermekszimfónia, amelyek közül a *Grosse Symphonie Nr. 2. für kleine Leute*, mint Szabó írja, „nemcsak a családi együttzenélés, de a zenei nevelés mintadarabja is lehetne”, miközben „harmóniáinak, modulációinak hátterében gyakran Wagner és Liszt zenéje sejlik fel”. A házimuzsikálásra és kifejezetten családi használatra szánt művekhez képest egészen más műfajt képviselnek a „Koncerttermi vonós kamarazene” alfejezetben bemutatott vonósnégyesek (ezekről 2013-ban CD-felvételt is készített a Hungaroton kiadásában az Authentic Quartet), valamint a Hubay Jenőnek dedikált Esz-dúr hegedű-zongora szonáta (1899), amely nyomtatásban is megjelent, és Végh legjátszottabb művei közé tartozott, jelentős művészek még a 20. század első felében is többször műsorra tűzték. Szabó Ferenc János végezetül szót ejt Végh oratorikus műveiről is, külön kiemelve a Tompa Mihály szövegére készült *Fent és alant* című kantátát (1875), amely a szerző életében többször is elhangzott, és az egyik legkorábbi magyar nyelvű oratorikus kompozíciónak tekinthető, noha zenéje inkább a német hagyományhoz kapcsolódó romantikus stílusban íródott.

A kismonográfia különösen fontos része a Műjegyzék (36–45.) Ennek bevezetésében Szabó felsorolja, hogy Végh János zeneműveinek ismert kéziratai a hagyaték viszontagságos sorsa, sajnálatos feloszlata folytán milyen gyűjteményekbe kerültek, és utal arra is, hogy a zeneszerzőnek nem minden kompozíciója maradt fenn. Még így is igen impozáns a műjegyzékben felsorolt zeneműanyag, amelyet Szabó a következő csoportosításban mutat be: Énekhangra, hangszerkísérettel – Énekhangra és zenekarra – Színpadi művek – Énekkari művek – Zenekari művek – Zongoraművek – Zeneművek egy vagy több zongorára, több előadóra – Kamarazene – Átiratok más zeneszerzők műveiből. A műjegyzék részét képezik továbbá Végh János írásai: Irodalmi jellegű írások – Fordítások olaszból – Szakcikk, beszámoló, visszaemlékezések. Az értékes kismonográfiát a Bibliográfia és az említett két CD-kiadvány adatainak leírása teszi teljessé. Kívánjuk, hogy a publikáció elérje célját, és a Végh-életmű legértékesebb darabjai ismét kerüljenek bele a hazai, sőt a nemzetközi zeneélet vérkeringésébe is. Ehhez bizonyára hozzájárul majd, hogy a kiadvány – a „Magyar zeneszerzők” sorozat többi darabjához hasonlóan – 2025 nyara óta angol nyelven is hozzáférhető.

Németh Zsombor

ZENETUDOMÁNY A ZENETUDOMÁNYRÓL

A Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma Musicologia Hungarica című zenetudománytörténeti kismonográfia-sorozatának első négy kötete (2021–2022)

A mai értelemben vett zenetörténet-írás sokáig egyet jelentett a nagy zeneszerzők életrajzának feltárással és mesterműveik elemzésével. Idővel további megközelítési módok nyertek polgárjogot, mára pedig egészen odáig jutottunk, hogy egy publikáció akár a muzikológia történetéről is szólhat. Tekintettel arra, hogy maga a modern értelemben vett zenetudomány is több mint százéves múltra tekint vissza,¹ ez talán nem is annyira az ördögtől való gondolat.

A Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának zenetudomány-történeti kismonográfia-sorozata 2021-ben indult útnak Dalos Anna, az Archívum vezetője szerkesztésében és az Intézet kiadásában. 2022 végéig négy kötet jelent meg. Elsőként, illetve harmadikként Dalos Anna munkáit vehették kezükbe az érdeklődők: *Tudós nő a Horthy-korszakban. Prahács Margit (1893–1974)*, illetve *Kodály Zoltán, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke (1946–1949)*; másodikként Ozsvárt Viktória írása látott napvilágot: *Francia kapcsolat. Haraszti Emil (1885–1958) pályaképe*; negyedikként pedig Kusz Veronikáé jelent meg: *„Mesterem emlékének”. Vázsonyi Bálint és az első Dohnányi-monográfia*. Jelen recenzió tárgyát ez a négy kiadvány képezi.²

A célratörő, latin nyelvű sorozatcím – *Musicologia Hungarica* – egyértelműen kijelöli azt, hogy a benne foglalt kiadványok a magyar zenetudomány fontos szemlélyiségeivel, illetve a tudományág hazai történetének epizódjaival foglalkoznak. *Musicologia Hungarica* néven azonban korábban már két széria is futott. Ezzel a sorozatcímmel jelentek meg a Magyar Nemzeti Múzeum Isoz Kálmán és Bartha Dénes által szerkesztett magyar nyelvű, magyar zenetörténeti témákra fókuszáló

1 A *Musik in Geschichte und Gegenwart* aktuális (az interneten 2022-ben publikált) „Musikwissenschaft” szócikkének „Zur Fachgeschichte, Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Europa” fejezete szerint a zenetudomány a 19. század második felében vált Európa német ajkú területein modern értelemben vett tudománygá, amelynek középpontjában ekkor még egyértelműen a zene története állt. Melanie Wald-Fuhrmann: „Musikwissenschaft”. In: *MGG Online*. Hrsg. Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498371> (utolsó megtekintés: 2024. november 13.).

2 A sorozat 2023–2024 folyamán két további kötettel bővült: Laskai Anna: *Egy előadóművész-gondolkodó portréja. Csuka Béla (1893–1957) gordonkaművész zenetudományi munkássága*; Szabó Ferenc János: *His Master’s Voice, 1928. a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium gramofonakciója*.

kiadványai az 1930-as években,³ illetve ugyanezt a címet viselték a Zenetudományi Intézet kutatói által írt német nyelvű, az Akadémiai Kiadó és a Bärenreiter Verlag közös kiadásában megjelent munkák az 1960-as és 1970-es években.⁴

E két sorozat esetében a névegyezés indokolt, hiszen a későbbi kiadványok, még ha nyelvükben és volumenükben el is tértek a korábbiaktól, az előzmények tudatos folytatásaiként készültek el. A legújabb *Musicologia Hungarica* sorozat értelemszerűen nem kapcsolódik a korábbi kettőhöz, amelyek – az 1960-as és 1970-es évekbeli sorozat legutolsó, Losonczi Ágnes által írt kötetet leszámítva – a 20. századnál (jóval) korábbi témákkal foglalkoztak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a mostani *Musicologia Hungarica*-sorozatnak ne lett volna előképe: a modell – vélhetőleg – a Berlász Melinda szerkesztésében a Mágus Kiadónál, illetve a BMC kiadásában 1998-tól megjelenő, jelenleg 43 kötetnél tartó *Magyar Zeneszerzők* sorozat lehetett.⁵

A *Magyar zeneszerzők*-, illetve az új *Musicologia Hungarica*-sorozat közötti hasonlóság már a kötetek kézbevételekor szembeötlik. A kiadványok mérete és terjedelme szinte azonos: mindkét sorozatban olyan, inkább füzetre emlékeztető, vékony, papírkötésű könyvecskék látnak napvilágot, amelyek nem hosszabbak félszáz oldalnál (a *Magyar zeneszerzők* darabjai általában 35–45 oldal hosszúságúak; a *Musicologia Hungarica* 3. kötete 44 oldal, míg az 1., 2. és 4. kötete 48 oldal). A *Musicologia Hungarica* címlapjai valamivel megragadóbbak, hiszen nem egy stilizált fakszimile, hanem egy-egy fénykép szerepel rajtuk – Dalos Anna és Kusz Veronika kötetein az írás főszereplőjének vagy főszereplőinek arcképe, Ozsvárt Viktórián a hajdani Nemzeti Zenede épülete látható. A *Musicologia Hungarica* kivitele összességében mégis spártaibb, szigorúbb, mint a *Magyar zeneszerzők*-sorozaté: a kiadványok nem tartalmaznak semmilyen illusztrációt (sem képet, sem fakszimilét), viszont a jegyzetanyaguk sokkalta bőségebb (az 1. és a 2. kötetben

3 Bartha Dénes: *Szalkai éresei zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490)*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Magyar Nemzeti Múzeum, 1934; Gombosi Ottó: *Bakfark Bálint élete és művei (1507–1576)*. Budapest: Széchényi Könyvtár–Magyar Nemzeti Múzeum, 1935; Gárdonyi Zoltán: *Liszt Ferenc magyar stílusa*. Budapest: Széchényi Könyvtár–Magyar Nemzeti Múzeum, 1936; Takács Menyhért: *Liszt Ferenc érzelmi világa. Lélektani adalékok a romantikus zene esztétikájához*. Budapest: Széchényi Könyvtár–Magyar Nemzeti Múzeum, 1941.

4 Ottó Gombosi: *Der Lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507–1576)*. Hrsg. Zoltán Falvy. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1967; Zoltán Falvy: *Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik*. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1968; Rezső Kókai: *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1969; Bence Szabolcsi: *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1970; Kornél Bárdos: *Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen. 15. bis 18. Jahrhundert*. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1975; Melinda Kaba: *Die römische Orgel von Aquincum. 3. Jahrhundert*. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1976; Ágnes Losonczi: *Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Musiksoziologische Untersuchung des Musiklebens in Ungarn nach 1945*. Budapest–Kassel: Akadémiai–Bärenreiter, 1980.

5 Ebben – igaz, évtizedekkel ezelőtt – az új *Musicologia Hungarica* főszerkesztője és az első négy kötet egy másik szerzője is közreműködött, ld. Dalos Anna: *Kósa György*. Budapest: Mágus, [1998] (*Magyar zeneszerzők*, 2.); uő: *Maros Rudolf*. Budapest: Mágus, 2001 (*Magyar zeneszerzők*, 15.); uő: *Kadosa Pál*. Budapest: Mágus, 2003 (*Magyar zeneszerzők*, 26.); Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. Budapest: Mágus, 2004 (*Magyar zeneszerzők*, 32.).

egyenként 196, a 3. kötetben 227, a 4. kötetben 170 lábjegyzet található, azaz a kötetekben oldalanként átlagosan 6,3; 5,7; 5,3, illetve 4 lábjegyzet szerepel).

A *Musicologia Hungarica* eddig megjelent kötetei két típusba sorolhatók. Az első kettő olyan kismonográfia, amely a magyar zenetudomány-történet egy-egy alakjának – Prahács Margitnak és Haraszi Emilnek – az életpályáját tekinti át, alapvetően egy-egy hagyaték feldolgozása által. A kötetek gerincét adó, a *Magyar zeneszerzőkhöz* hasonlóan fejezetekre osztott tanulmányokat egy tematikus bibliográfia – a tárgyalt tudós műjegyzéke, szintén à la *Magyar zeneszerzők* – követi.

Ugyan az értekezések a születésétől a haláláig áttekintik a főszereplő életét és munkásságát, mind Dalos Annának, mind Ozsvárt Viktóriának van egy, a kötetek címében is jelzett vezérgondolata. Dalos művének középpontjában az áll, hogy mennyire nem volt egyszerű dolga Prahácsnak nőként érvényesülni „egy olyan időszakban, amelyben a nő szerep elsősorban a család gondozásához, a ház tűzhelyének védelméhez társult” (idézet az 5. oldalról; a téma tárgyalása a 9–22. oldalon). Dalos emellett azonban részletesen beszámol arról is, hogy Prahácsot milyen ideológiai-politikai hatások érték, ezen belül is különös figyelmet szentelve Pauler Ákos filozófus direkt, illetve Bartók és Kodály indirekt hatásának (6–8., illetve 23–27.).

Ozsvárt írásának az a vezérelve, hogy a politikai aktivitás, illetve egyfelől a magyar konzervatív irányzatok, másfelől a francia kultúra iránti elköteleződés (lásd 9–13. és 16–18.) mennyire befolyásolta Haraszi pályájának alakulását, illetve magát a munkásságát. Több példát hoz arra, hogy kritikusként mindez hogyan akadályozta őt a tisztánlátásban és az objektivitásban (5., 13–16., 23.). Ozsvárt azonban nem hallgatja el Haraszi zenetörténeti működésének alapvető problémáját sem, miszerint híján volt az alapos zenei szakképzettségnek, ami „végül talán pályája igazi kibontakozását is meggátolta” (idézet a 38. oldalról; a téma tárgyalása a 23–38. oldalon).

Mind Dalos, mind Ozsvárt munkája alapvetően csak 1945-ig tárgyalja az életpályákat. Azonban míg Dalos egy egész – igaz, az előzményekhez képest aránylag rövid – fejezetet szentel az 1945 utáni történéseknek, sikeresen kerekítve le a kismonográfiát (33–36.), addig Ozsvárt írása csak két mondatot szán Haraszi háború utáni pályájának ismertetésére, amelyekből nem derül ki igazán, hogy Haraszi csillaga a történelmi eseményektől függetlenül is leáldozott volna, vagy valamilyen más szál húzódott meg a háttérben.

A *Musicologia Hungarica* 3. és 4. kötete egy-egy speciálisabb témát jár körül. Kusz Veronika az első Dohnányi-monográfiának, Vázsonyi Bálint *Dohnányi Ernő* című könyvének⁶ geneziséét mutatja be. Munkája jelentős részben szintén egy eddig teljességében még nem feldolgozott gyűjtemény – a 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Dohnányi-gyűjteményében megtalálható Vázsonyi-hagyaték – dokumentumain alapszik. Történetét onnan kezdi, hogy az 1950-es évek közepére

6 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. ¹Budapest: Zeneműkiadó, 1971; ²Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.

hogyan kopott ki Dohnányi Ernő a magyar zenei emlékezetből (6–8.), majd 1956-ban hogyan menekült el Magyarországról a tehetséges ifjú zongorista, Vázsonyi Bálint, illetve hogyan lett belőle 1959-ben Dohnányi Ernő tanítványa Floridában (8–9.). Ezt követően Kusz példás gondossággal ismerteti Vázsonyi Dohnányi-monográfiájának keletkezéstörténetét. Rámutat arra, hogy milyen – elsősorban szakmai és Vázsonyi személyiségéhez, stratégiájához kapcsolódó – viták kísérték a könyv elkészültét (15–17.). A kismonográfia központi részeként részletesen ismerteti Vázsonyi Dohnányi-könyvének főbb problémáit. Azonban nem csak felsorolja, hanem ki is igazítja őket, továbbá rámutat arra is, hogy mindezek hogyan alakították az utókor Dohnányi-képét, milyen újabb diszkusziókat generáltak (18–32. és 38–41.).

Szándékosan hagytam utoljára a Kodály Zoltán MTA-elnöki tevékenységét témájául választó 3. kötet ismertetését. Egyrészt míg a többi kiadvány korábban nem kutatott területekkel foglalkozik, addig Dalos kötetének témáját, ha más aspektusból is, de már többen vizsgálták (ennek összefoglalása és bibliográfiai adatolása az 5–6. oldalon olvasható). Másrészt a kötet politika- és általánosságban vett tudománytörténetről szól: olvashatunk benne az MTA 1945 utáni személyi és anyagi helyzetéről, Szent-Györgyi Albertről és a rövidéletű Magyar Természettudományi Akadémiáról (6–14.), Kodály elnökké választásának hátteréről (15–24.) és a két periódusra – 1946–1948 és 1948–1949 – osztható elnökségről, amely magában foglalta a MTA szovjet mintára kikényszerített átalakítását is (24–35. és 35–43.).

Dalos munkája, akárcsak a sorozat többi kötete, kiváló nyelvezettel íródott, hatalmas háttéranyaggal operáló, lenyűgöző részletességű és adatgazdagságú publikáció, amely rengeteg új információval bővíti a meglévő tudásbázist. A *Musicologia Hungarica* olvasójának azonban mégis hiányérzete támad: muzikológiáról vagy úgy általában véve zenéről szinte egyáltalán nem esik szó. Mindez felveti a kérdést, hogy ez a kismonográfia, minden értéke ellenére, valóban a *Musicologia Hungarica* című sorozatba való-e.

A 3. és 4. kötetet az is megkülönbözteti az első kettőtől, hogy nem szerepel bennük tematikus bibliográfia. Feltételezem, hogy a Kodály-füzet esetében azért született meg ez a döntés, mert már rendelkezésre áll az 1946–1949 közötti Kodály-írások kronologikus bibliográfiája Bónis Ferenc háromkötetes *Visszatekintés*-sorozatának végén,⁷ míg a Vázsonyiról szóló kismonográfia esetében az lehetett az elgondolás, hogy Vázsonyi alapvetően nem tudós, hanem koncertező művész volt. Azt gondolom azonban, hogy mindkét kötet esetében lett volna létjogosultsága egy bibliográfiának. A Kodályról szóló kismonográfia elbírt volna egy erre az időszakra fókuszáló tematikus irodalomjegyzéket (Bónisé ugyanis csak kronologikus) – akár egy olyat, amely a zeneszerzői munkákról is referál. Mindez rámutatott volna arra, hogy Kodály mint az MTA elnöke mennyi mindent *nem* írt. Vázsonyi

7 Bónis Ferenc: „Kodály Zoltán írásainak jegyzéke (4)”. In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, 3. Budapest: Argumentum, 2007, 730–775.

esetében szó esik arról, hogy ő egyébként „elhivatott zenei ismeretterjesztőként is működött”, illetve „az 1990-es évektől fogva publicisztikai tevékenysége” került előtérbe, „kulturális és politikai jellegű” írásait a *Washington Times* és a *Wall Street Journal* közölte (9.). Nyilvánvaló, hogy ezek nem kapcsolódnak szorosan a Dohnányi-könyvéhez, de ezen publikációinak legalább válogatott felsorolása további pluszt adott volna az egyébként nagyszerűen felrajzolt Vázsonyi-portréhoz. A szerző mentségére legyen mondva, hogy bibliográfia helyett az olvasó függelékként egy kétségtelenül fontos ego-dokumentum, Vázsonyi 2002. június 25-én a Zeneakadémia Tanácsstermében elmondott előadásának szerkesztett változatát kapja kézhez.

A *Musicologia Hungarica* 2022 végéig megjelent kötetei rendkívül professzionális munkák. Miközben többnyire mások által korábban nem vizsgált témákat dolgoznak fel, olyan kérdéseket feszegetnek, amelyek ma is rendkívül aktuálisak: a nők szerepe a társadalomban, a politika hatása a szakmai és emberi kapcsolatokra, a tudomány szabadsága. A tömör és lényegre törő megfogalmazás, az alapos jegyzetelés és a gondos tördelés tiszteletet parancsol. Bízást állítható, hogy ezek a füzetek a 20. századi magyar zene(tudomány)történet megkerülhetetlen hivatkozási pontjai lesznek.

Pethő Vernet Csilla

EGY „NEONORMÁLIS” ZENESZERZŐ GONDOLATAI

Ránki György válogatott írásai. Közreadja Ozsvárt Viktória. Budapest: BTK ZTI–Editio Musica, 2022. (Zeneszerzők szóban és írásban. Dokumentumok a 20. századi magyar zene történetéhez, 1. Sorozatszerkesztő: Dalos Anna)

A Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete egy, a 20. század második felének zenetörténetére irányuló későbbi kutatásokat is jelentős mértékben elősegítő sorozatot indított útjára. E kiadványsorozat nem kisebb célt tűzött maga elé, mint hogy a nagyközönség elé tárja a korszak meghatározó zeneszerző-egyéniségeinek írásait és szóbeli nyilatkozatait. Teszi ezt annak a felgyűjtött és a remények szerint a későbbiekben is egyre gyarapodó, de már most igen tekintélyesnek mondható dokumentációs anyagra támaszkodva, amely az Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában található, és amely zeneszerzői hagyatékokat foglal magában. A nagyszabású projekt ily módon közkinccsé tesz olyan, zenetörténeti szempontból elsődleges fontosságú dokumentumokat, amelyek ez idáig csak egy zártabb, szakmai kör számára voltak elérhetőek. De minden bizonnyal ez utóbbi munkáját is könnyíteni és gyorsítani fogják majd a sorozat kötetei, amelyekben az egybegyűjtött szövegek elősegítik a rálátást a zeneszerzőket foglalkoztató legfontosabb problémákra, gondolatrendszerük főbb irányelveire, mintegy globális nézőpontot biztosítva.

A sorozatindító kötetben Ránki György írásait és különböző fórumokon tett szóbeli megnyilvánulásait ismerhetjük meg. Ez a választás több szempontból is kitűnőnek bizonyult. Az első az, amelyre a kötet közreadója, Ozsvárt Viktória maga is utal a könyv előszavában: a Ránkiról szóló szakirodalom meglehetősen szűkre szabott. Ráadásul a zeneszerzőről mindeddig megjelent két kismonográfia¹ – amelyek közül az első még a zeneszerző életében, mondhatni, „félúton” jelent meg, a másodiknak pedig figyelembe kellett vennie az előírt formátumot és annak korlátozott terjedelmi kereteit – nem tette lehetővé az életmű gondolati vonulatának ilyen részletes, mélyreható és átfogó ismertetését. E kiadványnak köszönhetően lehetőség nyílik arra, hogy Ránki György zenéről és világról alkotott felfogását első kézből megismerjük. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy hiánypótló köte-

¹ Barna István: *Ránki György*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966 (Mai magyar zeneszerzők); Pethő Csilla: *Ránki György*. Budapest: Mágus, 2002 (Magyar zeneszerzők, 18., sorozatszerk. Berlász Melinda); angolul: Csilla Pethő: *György Ránki*. Budapest: Mágus, 2003 (Hungarian Composers, 18., ed. Melinda Berlász).

tet vehet kezébe az olvasó. S ha már az olvasót említettem, hadd térjek rá a második okra, amiért Ránki személyét mint sorozatindító művészt kifejezetten szerencsés választásnak érzem. Ránki Györgynek mind az írásbeli, mind a szóbeli kifejezőmódja rendkívül sajátos és színes, stílusa hol elragadó, hol meghökkentő, de semmiképpen sem lehet közönyösen elsiklani felette. A szerző sajátságos humora, néhol öniróniája, máshol bizonyos személyeket vagy jelenségeket kifigurázó hangvétele, nyelvi leleménye vagy akár anekdotázó hajlama sok szövegében jut kifejezésre. A könyv ezért igen szórakoztató olvasmány, s ez – meg merem kockáztatni – még egy zenetörténeti témájú könyvnek is csak előnyére válhat. Ezen túlmenően minden bizonnyal az sem volt elhanyagolható szempont, hogy a közönséggel – a zenéjében is – nyíltan kapcsolatot kereső zeneszerző úgy tűnik, sosem zárkózott el az elől, hogy valljon magáról, megossza gondolatait a nyilvánossággal, ha erre alkalom adódott. Ráadásul bizonyos vállalt hivatalos kötelezettségei (többek között 1947–48-ban a Magyar Rádió zenei osztályának vezetőjeként vagy később, a hetvenes években utazó zenei nagykövetként) is predesztinálták arra, hogy a nagyközönségnek, hivatalos intézményeknek vagy egy szűkebb szakmai körnek akár a rég- vagy a közelmúlt, akár a távoli kultúrák zenéjéről előadásokat, beszámolókat írjon. Közreadandó anyagban tehát nem volt hiány: a válogatott írásokat és szóbeli megnyilatkozásokat tartalmazó kötetben 99 szöveg szerepel. E szövegek, amelyeket a szerkesztők logikus és tematikáikat tekintve koherens csoportokba rendeztek, mind műfajilag, mind tartalmilag igen széles spektrumot ölelnek fel.

Az első fejezetben a zeneszerző általánosabb zenetörténeti tárgyú írásai olvashatók, amelyek a legtöbbször egy-egy nemzet zenéjét vagy bizonyos műfajokat, zenei típusokat állítanak reflektorfénybe. Olyan is akad, amelyik a zenetörténetet mint egyetlen hatalmas vonulatot vázolja fel (Nr. 2.: *Kalandozások a zene történetében* – „*Fától az erdőig*”). És van egészen szubjektív indíttatású szöveg is: a 15-ös számú, *Kedves zeneműveim* című előadásban Ránki kedvenc kompozícióit ismerteti a hallgatónak. Ezzel el is árultuk, hogy az ebben a fejezetben közölt írások túlnyomó többsége rádióelőadás formájában hangzott el. Ennek megfelelően érződik bennük szerzőjük azon törekvése, hogy a közölt gondolatok a lehető legszélesebb közönség számára váljanak érthetővé. Ránki népművelő vénája és igénye a sikeres kommunikációra minden szövegét áthatja. Érdeemes arra is rámutatni, hogy a gondosan kiválasztott szövegek a művész legmélyebb zenei vonzalmaira és a számára igazán fontos témákra világítanak rá. A francia zene egyike volt ezen vonzalmaknak; Ránki György azonkívül szívesen merészkedett olyan, az 1940–1950-es évek fordulóján ingoványosabb – bár a közbeszéd részét képező – talajra is, mint a tánczene és a jazz (mely utóbbinak igyekszik „magyarázni a bizonyítványát”, amennyire ez az adott zsdanovi légkörben lehetséges), de természetesen a filmzene sem maradhatott ki a tárgyalt szűzsék sorából.

A második fejezet – amelynek anyagát egyrészt a rádióban, másrészt más fórumokon elhangzott előadások, valamint folyóiratokban vagy gyűjteményes kötetekben megjelent írások alkotják – olyan szövegeket mutat be, amelyek egy-egy zeneszerzőre vagy annak egyes műveire fókuszálnak. Ezeket áttekintve tovább mélyülhet az olvasó ismerete Ránki példaképeiről: a nagy klasszikusok (Bach-,

Händel-, Mozart-, Beethoven-művek ismertetései) mellett feltűnik Stravinsky, akiért a művész fiatalokora óta rajongott, és akinek *Zenei poétika* című könyvéről 1947-ben, az egyre kényesebbé váló kultúrpolitikai kontextusban tartott előadást (Nr. 16.: *Sztravinszkij Zenei poétikájának ismertetése*). És ott a mester, Kodály Zoltán szeretettel megrajzolt arcképe (Nr.: 24.: *Kodály Bécsi harangjátéka*, egy inkább a nagy művész méltatását, mint a címben említett Hány-részlet elemzését célzó előadás, Nr. 29.: [*Így láttuk Kodályt – Ránki György*], Nr. 30.: *Emlékezés Kodály Zoltánra*) és Ránki egész generációjának másik mintaértékű zeneszerző-óriásáé, a „szocreal” kultúrpolitikának részben áldozatául esett Bartók Béláé.

A 20. századi magyar zenetörténet e mai értékrendünk szerint több mint kínos mélyrepülését ékesszólóan dokumentálja Ránki egyik „problémafelvető” írása, a kötetben 27-es számmal jelzett és a forrásleírásban foglaltak szerint valószínűleg az 1940–1950-es évek fordulóján keletkezett *A „negyedik rend zenésze”-e Bartók? (Tanulmány)*. A szöveg jelentősége abban rejlik, hogy betekintést nyújt a szerző lelkiállapotába, és abba, hogyan fogalmaz akkor, amikor betelik nála a pohár. A szóban forgó időszakban lezajlott nyilvános szereplései során a Mátyás királyról szóló meséből ismert okos lányhoz hasonlóan olykor-olykor ravasz kétértelműséggel fogalmazó Ránki („hozok is ajándékot, meg nem is, mondok is bírálatot, meg nem is”, mint például a már említett, jazzről szóló írásában) e szöveg írásakor elfelejti (vagy nem is akarja) kontrollálni magát, annyira feldühíti, hogy Bartók egyetemes művészetét a hivatalos plénum ideológiai okokból osztálykategóriákba akarja kényszeríteni. Nem tudni, hogy a tanulmány az íróasztalfiókban maradt-e, vagy nyilvánosság elé került (bár ez utóbbi tartalmának és stílusának ismeretében nem valószínű). De mindenképpen fontos dokumentum, nemcsak Ránki György, hanem egy egész korszak mélyebb megismerésének szempontjából is – s ez a megállapítás tulajdonképpen a kötetben közölt összes ebből az időből származó írásra mint bizonyos értelemben egységes, a kort pregnánsan tükröző korpuszra illik. Ez is nagy érdeme az előttünk lévő kötetnek: az egy csokorba gyűjtött szövegek egymást erősítve, egymásra vonatkoztatva teljesebb és gyorsabb betekintést tudnak nyújtani akár egyes élethelyzetekbe, akár egyes történelmi szituációkba, korokhoz köthető kulturális jelenségekbe vagy a zeneszerzőt leggyakrabban foglalkoztató problémákba és a művészi pályáját irányító hatásokba.

Ily módon a harmadik fejezetet alkotó szövegek (*Külföldi tanulmányutakról írt beszámolók*) Ránki sokrétű érdeklődésének egy specifikus szegmensét mutatják be: bepillantást engednek a művész rendkívül erős vonzódásába a távol-keleti zenekultúrák iránt. Bár a szövegek többsége a tanulmányutak folyományaként az 1970–1980-as években íródott, e vonzódás már a zeneszerző fiatal éveiben is megmutatkozott. Amint arra ő maga *„Küzdj és bízva bízzál” – Egy zeneszerző pályakronikája* című, a kötet következő fejezetében közölt írásában (Nr. 53.) utal, már az olyan korai műveiben is, mint a japán miliőjű *A roninok kincse* (1936) vagy a kínai *Gyémántptak kisasszony* (1937) című darabokhoz komponált színpadi kísérőzenék, „alapos előtanulmány után” írt „ egzotikus stílusú zenét” (311.). Bár arra nem tér ki, hogy hol és milyen gyűjtemények segítségével tudta ezt az 1930-as évek Magyarországon megtenni, az mindenképpen szignifikáns, hogy ezt a tényt fontosnak tartja meg-

említeni egy (a 328. oldalon található forrásleírás szerint feltehetően 1987-ben keletkezett) összefoglaló pályaképben. Fontosabb kutatómunkára e témában 1939-es párizsi tartózkodása alatt nyílt lehetősége, amikor a Musée de l’Homme-ban az Indokínai-félsziget népeinek zenéjét tanulmányozhatta hanglemezeiről, az anyagok katalógizálása során. Ezen tapasztalatainak lenyomata az *Indokínai dallamok* című írása (harmadik fejezet, 32-es számú szöveg) a Kodály Zoltán 70. születésnapjára megjelentetett, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerkesztésében napvilágot látott tanulmánykötetben. Míg ez a szöveg kifejezetten szakmai jellegű, és a Ránki által még 1939-ben lejegyzett dallamok rövid zenei jellemzését, utána pedig magukat a dallamokat tartalmazza, addig az útleírások színesebb stílusban íródtak. Bár ezekben is szerepelnek kifejezetten elemző, az adott zenei nyelv jellegzetességeit taglaló passzázssok, minduntalan kiérződik belőlük az a rajongó csodálat, amellyel a zeneszerző viseltetett például az igen ősi tradícióban gyökerező, improvizációra épülő indiai klasszikus zene vagy akár a japán zenés színház különböző válfajai, akár a kínai opera iránt. E beszámolók fényében még inkább értelmet nyer a Ránki életművében időről időre felbukkanó egzotikus zenék vonulata a már említett színpadi zenéktől a *Pomádé király új ruhája* (1952) divertissement funkciójú betétszámain keresztül a *Raga di notte*ig (1974). Ily módon a kötetbe beválogatott írások – s ez a gyűjteményes munka egy másik fontos hozadéka – felerősítik, értelmezik Ránki oeuvre-jét, annak bizonyos jellegzetes vonásait.

Ebből a szempontból a legfontosabb korpusznak a negyedik fejezetben felvontatott szövegek tekinthetők. A fejezet címe: *Életéről, műveiről*. Ránki György legszemélyesebb vallomásait, ars poeticájának legfontosabb összetevőit, kompozícióinak leglényegesebb elemeit, a világról és a zenéről alkotott nézeteit ismerheti meg az olvasó e vegyes műfajú dokumentumokon keresztül. A rövidebb önéletrajzi jellegű írások és visszaemlékezések mellett kiemelkedik a már említett, terjedelmében is igen jelentős visszatekintő pályakép („Küzdj és bízva bízzál”), amely 1987-ben több részletben hangzott el a Kossuth rádióban. Ezenkívül egy-egy cikk, előadás-tervezet, szerzői esthez írt kísérőszöveg, a Művelődésügyi Minisztérium figyelmébe ajánlott felirat is helyet kap a fejezetben, a számukat tekintve legnagyobb csoportot pedig a publikált interjúk, szerzői estet kísérő beszélgetések, írásos kérdésekre adott válaszok alkotják.

E szövegek elmélyült áttekintése után a Ránki élete és művészete iránt érdeklődő olvasó joggal érezheti úgy, hogy valóban megismerte a zeneszerzőt. Az életút legmeghatározóbb eseményei ugyanúgy kirajzolódnak bennük, mint az oeuvre legfontosabb irányvonalai. Kiderül az is, hogy maga a művész mely kompozícióit tartotta kulcsműveinek, melyek voltak legkedvesebb „gyermekai”. Bizonyos értelemben és különböző szinteken természetesen mindegyik, ám az bizonyos, hogy *Az ember tragédiája* című misztériumoperát tekintette főművének. Számos alkalommal nyilatkozott róla, több ízben részletesen ismertette a zenéjével kifejezni kívánt mögöttes tartalmat, az opera képi világát, kiemelte Gesamtkunstwerk jellegét. Szívesen beszélt továbbá balettjéről, az egyfajta önvallomásnak tekinthető *Cirkusz*-ról; szívesen, de nem minden szívfájdalom vagy csalódottság nélkül. Amint azt megnyilatkozásai tükrözik, nem tudta túltenni magát azon, hogy a darabot az

Opera sohasem tűzte műsorra. Különös módon azonban a *Cirkus*zról, annak zenéjéről és általa elképzelt színpadi megvalósításáról kevesebb információt osztott meg a nagyközönséggel, mint a misztériumopera esetében. Vagy talán nem is annyira különös ez: Ránki többnyire nem részletes elemzést ad műveiről (erre az adott kontextusok és keretek valószínűleg nem is kínáltak volna lehetőséget), hanem általában rövidebb jellemzésekkel világít rá egy-egy darab lényegére, oly módon azonban, hogy verbális leleményének és vizuális asszociációinak köszönhetően valóban közel tudja hozni hallgatóságához és olvasóihoz zenéinek karakterét, azok külső körvonalait és belső világát. A darabokhoz adott kulcsok mindenesetre jó kiindulópontul szolgálhatnak Ránki műveinek későbbi, részletesebb elemzéseikhez – s ez megint csak a közreadott kötet hasznos voltát igazolja.

Ezen túlmenően a szövegek olvasása során élénk tárul a zeneszerző művészetének megannyi lényeges vonása: a tragikum és komikum szinte párhuzamos vagy egymással dialogizáló jelenléte a megalkotott művek sorában és az ebből adódó, sokat emlegetett kétarcúság, de nem lenne alaptalan az sem, ha a beszélgetések nyomán továbbszöve a gondolatmenetet, sokarcúságot említenénk. Ránki eklektikus, nyitott, sok hatást befogadó művész volt, de tudatosan elzárkózott attól, hogy bármiféle irányzatot kövessen. Gyakorta megfogalmazott humanista művészi hitvallása szerint mindvégig arra törekedett, hogy a közönséget megszólító, modern, de érthető zenét alkosson. Ezen alapelveinek és a kodályi-bartóki tradíció vállalt továbbvitelének tulajdonképpen logikus következményeként megnyilatkozásaiban gyakorta vívott valamiféle el- sőt egyre inkább megkeseredett, Don Quijote-i szélmalomharcot az avantgárd ellen. Ez a darmstadti iskola, az elektroakusztikus zene, a Schönberg, Webern zenéjét maguknak felfedező fiatalabb és a későbbi, még fiatalabb, progresszív magyar zeneszerzők művészetére ellen érzett averzió ma már, egy bizonyos történeti távlatból szemlélve túlzott „hiperreakciónak” tűnik, azonban mindennél ékesszólóbban tükrözi a hagyományokhoz ragaszkodó, saját világát feladni nem akaró Ránki egyéni érzékenységét, több ízben megfogalmazott elszigeteltségét, esendőségét. A közreadott szövegeknek köszönhetően nemcsak a művésztől, hanem az emberről is összetett képet alkothatunk.

Ez a megállapítás a kötet utolsó két fejezetében található írásokra is igaz. A zeneszerző leveleiből kínált (terjedelmében szerényebb) válogatás vegyes tartalmú, de többségük témájának középpontjában egyes – már elkészült vagy tervezett – művek állnak. E levelek bizonyítékkul szolgálnak arra, hogy Ránki hitt önmagában és művészetének értékében, ki tudott állni magáért, és törekedett vélt vagy valós mellőzöttségének (ezt a kérdést döntsék majd el a további kutatások), e számára fontos problémájának az orvoslására.

A verseket, és azon belül – egy kivételt leszámítva – verses paródiákat és köszöntőket is tartalmazó zárófejezet üde színfoltja és hatásos fináléja a könyvnek. Bár a szövegek színvonala és „emészthetőségi foka” hullámváz, dicséret illeti a szerkesztőket azon döntésükért, hogy eltekintettek Ránki *Határsértés* című (a kötetben 71-es számmal jelzett) verse első sorának („Mi a fenének ír zeneszerző verset?”) parafrázálásától („Mi a fenének adjunk közre zeneszerzői verseket?”), s e hol könnyekig kacagtató, hol szemöldök- és szájhúzogatásra ingerlő írásokat

cenzúrázás nélkül, a tudományos semlegesség elvét szem előtt tartva tárták az olvasók elé. Hiszen ily módon még mélyebbre áshat minden érdeklődő a jellegzetesen „ránkis” ethosz feltárása során: Ránki sajátos, zenéjében is sokszor kifejezésre jutó humora át- meg átszűrődik a derűs-csavaros rímfaragványokon, iróniája, gúnyolódó, fricskázó hajlama minduntalan előtör a paródiákban, de a köszöntőkben tetten érhető a szeretetteljes tisztelet is, amellyel nagyra becsült tanárok és pályatársak felé fordul. S ha valaki (a zenén túl is) meg akarja érteni, mit jelent az, hogy Ránki belső világában a tragikus és a komikus szinte kéz a kézben jár, elég, ha elolvassa a *Hej, Kárpátukrajna...* (Nr. 75.) és a *Náci jóvátétel* (Nr. 76.) című verseket. E sorok a látszólag könnyed és – az utóbbi költeményt átítató – akasztófahumorra alapozó stílus ellenére drámai, megrázó erővel vallanak a zeneszerző életének s egyben a 20. századi zsidóságnak a tragédiájáról. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy ezek nélkül a szövegek nélkül a Ránkiról alkotott képünk kevésbé lenne teljes.

Összességében véve elmondható, hogy a kötetben foglalt írásoknak köszönhetően a művész személyiségét, alkotói habitusát, a zenéről és a művészetről alkotott képét, viszonyát kortársaihoz és a korhoz, amelyben élt, a maga összetettségében, több oldalról megközelítve ismerhetjük meg. Ebben sokat segít a szövegek gondos közreadása is. A könyv teljes mértékben megfelel a kritikai kiadás követelményeinek: azon túlmenően, hogy az egyes dokumentumokhoz minden alkalommal forrásleírás társul, amely (több fennmaradt forrás esetén) precízen leírja az egyes szövegváltozatokat és azok viszonyát a kötetben közölt formához, valamint megadja a szövegek keletkezési dátumát, illetve annak hiányában kísérletet tesz egy feltételezhető keletkezési idő megállapítására, külön kiemelendő az a gazdag jegyzetanyag, amely az egyes események kontextusának feltárásával, fontos háttérinformációk közlésével segíti az olvasót eligazodni Ránki életében, életművében és végül, de nem utolsósorban abban a nem is olyan távoli, de a fiatalabb olvasók számára talán már ismeretlen korszakban, amelyben élt. A könyv végén, a szokásos névmutató előtt két igen hasznos függelék található: azon Ránki-művek jegyzéke, amelyek a szövegekben előfordulnak, valamint az azt megelőző *Ki kicsoda?*, amely a művész életében szerepet játszó barátok és pályatársak, zeneszerző kollégák, zenészek, színházi és filmes szakemberek nevét és munkásságuk rövid ismertetését tartalmazza. E Ránki kapcsolati hálózatába betekintést engedő függeléknek az az előnye is megvan, hogy tehermentesíti az egyes dokumentumokhoz rendelt jegyzetanyagot.

Minden szempontból kielégítő tehát e sorozatindító munka, amelynek legfőbb érdeme, hogy elérte azt a kitűzött célt, amelyet Ozsvárt Viktória a kötet előszavának bevezetőjében (9.) megfogalmazott: „Noha a kötet hangsúlyozottan válogatás, nem titkolt célja, hogy a sokszínűség és műfaji gazdagság révén teljes egészében bemutassa a zeneszerző egyéniségét, tevékenységi körein keresztül felvillantssa az őt foglalkoztató témákat és gondolatokat, közelebb segítsen művészi motivációinak és ezen keresztül zeneműveinek mélyebb megértéséhez.” Bizton állíthatjuk tehát, hogy az ebben a szellemben publikált gyűjtemény fontos segédanyaga lesz a további, Ránki életére és művészetére vonatkozó kutatásoknak, és kikerülhetetlen dokუმentummá válik minden, a zeneszerző iránt érdeklődő, zeneszerető olvasó számára is.

SZERZŐINK

Grabócz Márta a Strasbourgi Egyetem (UFR Arts/Művészeti Fakultás : ACCRA, ITI CREEA) professor emeritusa, az IUF tiszteletbeli tagja, a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja. Tizenhat könyve (köztük öt monográfia) jelent meg a zenei jelentés, a narratológia és a kortárs zene témájában. Válogatás: *Musique, narrativité, signification* (2009); *Les Opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident* (2012); *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de F. Liszt* (2018); *F.-B. Mâche. Le compositeur et le savant face à l'univers sonore* (G. Mathonnal, 2018); *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset* (2020); *Narratologie musicale. Topiques, théories, stratégies analytiques* (2021); *György Kurtág: les œuvres et leurs interprétation* (dir. M. Grabócz, J.-P. Olive, Á. Oviedo, 2021); *Zenei jelentés és narratív stratégiák 18–20. századi zeneművekben*, 2023. Továbbá kortárs zeneszerzők és zene-tudósok írásait adta közre egy könyvsorozat keretében (Mâche, Risset, Floros, Hauer, stb.)

Kaczmarczyk Adrienne 1995-ben szerezte meg muzikológusi diplomáját a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen (akkor: Főiskola) és 2002-ben latin szakos bölcsészdiplomáját az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. 1992–2010 között a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa volt. 1995 óta tanít a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékén. 1994 óta vesz részt az Új Liszt Összkiadás munkájában közreadóként, 2009 óta főszerkesztőként is. 2021 óta a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében a Magyar Zenetörténeti Osztály tudományos munkatársa. Fő kutatási területe a Liszt-életmű és a 19. századi zene.

Komlós Katalin, zenetörténész és fortepiano-játékos a budapesti Zeneakadémián végezte zenetudományi tanulmányait, majd az amerikai Cornell Universityn szerzett PhD fokozatot. Tudományos publikációi elsősorban angol nyelven jelennek meg vezető zenetudományi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. *Fortepianos and Their Music* című könyve 1995-ben jelent meg az Oxford University Pressnél; ezt tíz évvel később követte a magyar nyelvű kiadás. Évekig vezette a Zeneakadémia Zeneelmélet Tanszékét; jelenleg az intézmény *professor emeritus* címet viselő tanára. *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből* című kötetét a Rózsa-völgyi és Társa adta ki 2015-ben.

Malina János 1948-ban született Budapesten. Matematikusi diplomájának megszerzése után zenetudományt tanult a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. Zenetörténészként és furulyajátékosként eleinte a régi zene korabeli előadási gyakorlata foglalkoztatta. Az 1990-es évek végétől kutatja a 18. század végi Eszterháza zenei és operaéletét, Haydn ottani tevékenységét. 2017-ben az eszterházi operaévadok kronológiájáról írott disszertációjával szerzett PhD fokozatot. Mintegy két tucat Eszterháza-tárgyú tudományos tanulmánynak, a *Grove* zenei lexikon új „Eszterháza” címszavának és az ottani operaéletéről írott, *L'isola incantata* című könyvnek a szerzője.

Anna Stoll Knecht a Fribourg-i Egyetem docente (assistant professor), aki a Svájci Nemzeti Tudományos Alapítvány Pályakezdő Ösztöndíjában részesül, és a „Svájci vásárok zenei világa a 19–21. században” elnevezésű kutatási projekt kutatócsoportját vezeti (2024–2029). Korábban, a Brit Akadémia posztdoktori programjának támogatottjaként, Oxfordban (Jesus College) kutatta Gustav Mahler Wagnerről, mint karmesterről és zeneszerzőről alkotott képét; ezt követően pedig a hanghatások és a zene használatát vizsgálta a helyzetkomikumon alapuló boházatokban (SNF Ambizione 2019–23). Újabb publikációi: tanulmányok és címszavak a *Mahler in Context* című kötetben (CUP, 2020), *Wagner in Context* (CUP, 2024), *Wagner Studies* (CUP, 2025), *Geography Notebooks* (2021, 4. szám), továbbá a Jacques Tati-ról szóló fejezet a *The Palgrave Handbook of Film Music and Comedy* (2023) című kiadványban.