

Farkas Zoltán

A TOPOSZTÓL A STÍLUSIG: A 18. SZÁZADI KISMESTEREK ZENÉJÉNEK ELEMZÉSE – TANULSÁGOKKAL*

1. rész

„Foglalkozatok a kismesterekkel, mert a stílust leginkább
az ő műveikből lehet megismerni.”

(Rajeczky Benjamin)

„Munkám a kor három nagy alakjára szorítkozik, mivel azt a régi meggyőződést
vallom, hogy a zenei köznyelvet az ő életművükön keresztül lehet a legjobban
meghatározni. ... Nem osztom azt a hiedelmet, miszerint a legnagyobb művészek
hatását csak az őket körülvevő közészerű szint kontrasztjaként érzékelhetjük.”

(Charles Rosen: *A klasszikus stílus*)

A fenti két idézet közti ellentét termékeny feszültsége szolgáljon mondandóm felütéseként. Hadd kezdjem mindazon témák felsorolásával, amelyeket nem érintek, holott a téma indokolttá tenné. Nem kívánok hozzászólni a vitához, hogy a *historical correctness* jegyében jogos-e egyáltalán a zenetudományban a „kismester”-fogalom használata. Nem érvelek e kategória mellett, jóllehet célszerűnek tűnik fel valamiféle különbséget tenni Franz Schubert bécsi szabadúszó, Luigi Cherubini, a párizsi Conservatoire igazgatója, Johann Georg Lickl, a pécsi székesegyház karnagya és Matthias Hiesz balatoncsicsói káplán között, még akkor is, ha kétségtelenül mind a négyen komponáltak zenekari misét az 1820-as években. Nem vizsgálom, csupán felvetem, vajon kismesternek nevezhető-e Michael Haydn, akinek egyházi zenéje iránt testvérbátyja, saját kora, de még a közvetlen utókor (Franz Schubert) is a legnagyobbaknak kijáró tisztelettel viseltetett. Sorolhatjuk-e Georg Albrechtsbergert, generációk legbefolyásosabb zeneszerzés-tanárát minden további nélkül a kismester-kategóriába, vagy pedig az ő esetében a „nagy tanár, de kis mester” megállapítás lehet a megoldás? Hová helyezzük Johann Joseph Fuxot és Antonio Caldarát? Mekkora mester Johann Adolph Hasse, aki olasz és német nyelvterületen korának legünnepeltebb komponistája volt az *opera seria* műfajában, a mai repertoárban azonban úgyszólván teljesen ismeretlen? Ezek a kérdések immár a kanonizált mesterek és a kanonizált repertoár koronként folyamatos változásának

* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke által szervezett „Kedd délutáni zenetudomány” sorozat keretében tartott 2010. december 14-i előadás szerkesztett, kibővített szövege.

problémakörét érintik, amelyet Alfred Einstein nagyszerű esszéje, *A zenei nagyság pertraktál*¹ – de nem ezen a csapáson haladok tovább. Egyelőre nincs mód az olyan érzékeny esztétikai megfigyelések tárgyalására sem, mint amilyenek Dobszay Lászlót foglalkoztatták „*A zeneszerzői nagyság*” és annak folytatása, „*A zeneszerzői kicsiség*” című írásaiban², de a tanulmány második részében javaslatot teszek az egyes kismesterek közt felvethető különbségtételre is. Mondandóm célja többértű. Egyfelől szeretném felhívni a figyelmet a magyarországi kismesterek kutatása és a zenéjük elemzése során felmerült nehézségekre, tapasztaltabb kollégáim idevágó megfigyeléseit is összegyűjtve, másfelől megemlítem a munkák során elkövetett módszertani hibákat is. Ezután röviden utalok rá, mennyiben segít, illetve mire nem ad választ a nemzetközi szakirodalom a kismesterek zenéjének elemzői számára. A tanulmány második felét egyetlen kérdéskörnek (Werner és Istvánffy műveinek összevetése) szentelem, zenei példákkal részletesen illusztrálva.

I.

A 18. századi magyarországi zeneszerzők kutatását Bárdos Kornél monumentális életműve alapozta meg, akinek a kutatómunkája 1976 és 1993 között hat városmonográfiát eredményezett, és a könyvekben össze nem foglalt, további legalább kéttucatnyi város zeneéletével kapcsolatos levéltári anyagot hozott felszínre. Bárdos köteteihez a helyi kottatárak alapján összeállított tematikus műjegyzékek társultak (ezek – az első két kötet, a pécsi, illetve a tatai kivételével – Vavrincez Veronika munkái), amelyek első ízben adtak betekintést abba a *terra incognitába*, ami a hazai kompozíciós termést jelentette. A *Magyarország zenei története* című sorozat II. és különösképp III. kötete azzal az igénnyel koncipiálódott, hogy a zeneélet színtereinek, intézményeinek ismertetése mellett immár legfontosabb működtetőiről, a magyarországi komponistákról is számot adjon. Megindult a *Musicalia Danubiana* forráskiadvány-sorozat, amely legalább a legfontosabb helyi szerzők műveiből igyekezett közreadni egy-egy reprezentatív válogatást (ez idáig a 18. századi, illetve 19. század eleji mesterek közül Istvánffy, Druschetzky, Bengraf, Deppisch, Zimmermann és Fusz kompozíciói jelentek meg a sorozatban).

A kismesterek zenéje iránti érdeklődést tudományos és gyakorlatiasabb célok egyaránt motiválták. Választ kerestünk arra a kérdésre, hogy a hazai zeneélet hol és milyen színvonalon tudott helyi termést felmutatni, s ez mennyiben állítható párhuzamba az európai zene kompozíció-történetének folyamataival. A leszakadás és felzárkózás, korszerűség és maradiság, provincializmus és európai színvonal örök dilemmáinak megválaszolása volt a tét. Másfelől vonzó perspektívát jelentett, hogy a kottatárak mélyén a mai hangversenyélet számára is értékes játszanivaló rejlik. A kutatást ösztönözte a hanglemezkiadás is, amely a „first recording”-ok és „világpremier”-ek égisze alatt próbált talpon maradni a telített piacon.

1 Alfred Einstein: *A zenei nagyság*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990.

2 Dobszay László: „*A zeneszerzői nagyság*”. *Muzsika*, 39/5. (1996. május), illetve uő: „*A zeneszerzői kicsiség*”. *Muzsika*, 47/12. (2004. december).

Aki a hazai kismesterekkel foglalkozik, az alábbi nehézségekkel találja magát szemben:

(1) A levéltári kutatások eredményeinek ellenére egy magyarországi kismester életrajzában jelentős fehér foltok, akár évtizednyi *lacunák* éktelenkednek. Még a legfontosabb szerzők esetében sincs ez másként. Istvánffy tanulóveiről máig csak sejtéseink vannak, Zimmermann életrajza – életének utolsó, pozsonyi szűk évtizedétől eltekintve – konkrét dokumentumok hiányában találgatások tárgya.

(2) A lexikonokra és enciklopédiákra aligha számíthat a kutató, még olyan zeneszerző esetében sem, akinek tevékenysége az 1800 utáni időre esik, és munkásságát már a korabeli lexikográfia is nyilvántartásba vette. Thomas Hochradner magyarul is hozzáférhető cikkében panasolja fel, hogy a kismartoni Johann Nepomuk Fuchsról sem a régi, sem az új MGG nem szól, a New Grove is ignorálja, az adatokból és a bibliográfiából viszont kiderül, hogy legalább összekeveri hetven évvel később született névrokonával, egy operakarmesterrel.³ Gerber és Schilling még a szerző életében szűkszávú, de viszonylag korrekt szócikket szentel Georg Licklnek, ám csak bécsi éveiről tudnak számot adni.⁴ Schilling megjegyzi, hogy Lickl Pécsre került, és nyilván még jelenleg is buzgón tevékenykedik a zeneművészetben. Eitner skrupulózus fáradtsággal két személyt kreál hősünkéből, egy bécsi illetőségű Georg Lickl, és egy másikat, a pécsi Johann Georgot, s két külön műjegyzéket is teremt a Doppelgänger számára (amelybe ráadásul olykor Lickl fiainak egy-egy kompozícióját is belekeveri.)⁵ A korabeli lexikonok adatai igen gyakran ugyanarra az ősforrásra mennek vissza, kritikátlanul visszhangozva annak tévedéseit. Szerencsés esetben számíthat, ha ez a forrás olyan nekrológ, amely a zeneszerző közvetlen közeléből származik, mint Fusz vagy Lickl esetében. (Előbbinek barátja, Krüchten József, utóbbinak pedig idősebbik fia, Carl Georg Lickl írta a gyászbeszédet.)⁶ Ezen elfogódott méltatások úgyszólván kötelező eleme az állítás, miszerint a megboldogult Haydn tanítványa (alkalmasint legkedvesebb tanítványa) volt, vagy legalábbis az idős mester elismerő szavai avatták a zeneművészet méltó művelőjévé. A Haydn-tanítványság toposza Franz Nicolaus Novotni, Johann Spech, Johann Nepomuk Fuchs, Johann Evangelist Fusz és Georg Lickl életrajzában egyaránt felbukkan.

(3) Legjobb tehát, ha a kismesterkutató saját maga ássa elő kutatásának tárgyát. Bizonyosan igaz ez magukra a műjegyzékekre is, amelyeket az említett város-

3 Thomas Hochradner: „Johann Nepomuk Fuchs élete és működése, úgy is mint kutatástörténeti példa”. *Magyar Zene*, 43/3. (2005. augusztus), 331–338.

4 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-bibliographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: Kühnel, 1813, Dritter Theil (K–R), 232–233. hasáb; Gustav Schilling: *Encyclopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Vierter Band. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1837, 380.

5 Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. (Leipzig, 1900–1904).

6 Krüchten József: „Fúsz János Evangelista Emlékezete”. In: *Tudományos Gyűjtemény* 1819, XI, 72–83., illetve úó: „Fúsz János Evangelista Hang-szerzeményei”. In: uott, 1819. XII, 79–89. Vö. Sas Ágnes: „The Life and Works of János Fusz”. *Studia Musicologica* 40/1-3. (1999), 19–58. Szkladányi Péter: „Lickl György, a pécsi székesegyház zeneszerzője és karnagya.” In: *Baranyai Helytörténetírás* 1979, Pécs, 13–108.

monográfiák tematikus jegyzékei, más publikált katalógusok, és az örvendetes tempóban szaporodó RISM online adatbázis rekordjai alapján állíthat össze az érdeklődő, időrabló, de izgalmas munkával. Ám itt sem árt vigyázni.

(4) Azokban a műfajokban, amelyek jellemzően kéziratok formában terjedtek, rendkívül magas a téves attribúciók száma. Az 1790-es évek vízvázalstónak számítanak e tekintetben. Druschetzky, Lickl, Kleinheinz, Menner misetermését lényegében valamennyi autográf partitúra ismeretében tudjuk értékelni, a korábbi mesterek, Istvánffy, Zimmermann vagy Bengraf nemzedékében azonban még kivételesen ritka a partitúraforma, hiszen a források túlnyomó része szólamokban maradt fenn. A nagyszámú forrásban elterjedt Zimmermann- és Novotni-művek kapcsán merül fel a legélesebben a szerzői hitelesség kérdése. Csaknem átláthatatlan a helyzet a kismartoni Franz Nicolaus Novotny (1743–1773) és a Bécsből 1782-ben Pécsre került Franz Anton Novotni (1749–1806) miséinek attribúciójában. A rendkívül nagyszámú forrás jelentős része csak a vezetéknevet közli, s a repertoár szétválasztását nem könnyítette meg, hogy egyfelől az osztrák, német kutatóknak korábban nem volt tudomásuk a „pécsi” Novotniról, másfelől a magyar muzikológia számos hazai forrást automatikusan a pécsi zeneszerzőnek tulajdonított.⁷ Ma már bizonyosnak látszik, hogy jó néhány pécsi forrás is a kismartoni Novotny műve (a jelek azt mutatják, hogy különös módon maga a pécsi Novotni sem iparkodott tisztázni a tévedést, talán mert kismartoni kollégája igen tehetséges művekkel gyarapította az ő hírnevét). Illendő, hogy ehelyütt saját baklövésemre is felhívjam a figyelmet: A *Képes magyar zenetörténet*nek a városi zeneéletről írott fejezetében említett *C-dúr missa solennis*, amelynek nyolc énekszólamra írt *Benedictus*át facsimilével is illusztráltam, nagy valószínűséggel a kismartoni Franz Nicolaus, és nem a pécsi Franz Anton munkája, mint ahogyan az a kötetben szerepel.⁸

(5) Ám még ha valóban annak a mesternek a művét tanulmányozzuk is, akinek a neve a kotta címlapján díszeleg, a 18. század utolsó évtizede előtt lezárult életműveknek általában nem rekonstruálható a kronológiája. A források csak a legkritkább esetben datáltak. A kivételesen ünnepi alkalom szülte fontosabb művek, a színpadi alkotások, az ünnepi misék, kantáták bemutatásának dátuma általában felkutatható (például Istvánffy és Zimmermann egy-egy műve esetében)⁹,

7 Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976, 48–50., 133–136.; Szkladányi Péter [Sas Ágnes]: „Pécs zenei élete a 18. században”. In: *Valentin Deppisch: Te Deum, Magnificat, Vesperae de Confessore. Musicalia Danubiana 11*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990. [Előszó] 7. oldal, 28. lábjegyzet. Lásd továbbá: James Frederick Dack: *The Origins and Development of the Esterházy Kapelle in Eisenstadt until 1790*. PhD diss., University of Liverpool, 1976.

8 Farkas Zoltán: „A magyarországi városok zenéje a 18. században”. In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 117.

9 Istvánffy egyetlen datált műve a Zichy Ferenc püspök aranymiséjére komponált missa solemnis 1774-ből (vö. Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17-18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 67.). Anton Zimmermann egyházi művei közül azonosítható az a harminchat előadót foglalkoztató, harminchat perces D-dúr litánia, amelynek 1776. februári bemutatójáról a *Pressburger Zeitung* is beszámolt. Vö. Halász Péter: „Bevezetés. Anton Zimmermann műveinek elterjedtsége.” In: *Anton Zimmermann: Four Symphonies. Musicalia Danubiana 20*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 26., 131. jegyzet.

de – amint arra Somfai László hívta fel a figyelmet – a hangszeres kompozíciók jelentékeny része legfeljebb *terminus ante quem* évszámmal látható el, és a vélt dátum esetenként tízévnnyi pontatlanságot sem zár ki.¹⁰ (Tegyük hozzá, nemcsak a hangszeres művekkel, hanem az egyházi zene túlnyomó részével is ez a helyzet.) Az 1790-es évek előtti szerzőknél tehát úgyszólván reménytelen vállalkozás egy-egy életművön belül a stílus és technika fejlődésének felvázolása. A stíluskritikai alapon való datálás ingoványos talajára pedig csak fokozott óvatossággal léphetünk (ha léphetünk egyáltalán). Annál is inkább, mert a kor egyházi zenéjében, amint azt Istvánffy kisebb egyházi művei kapcsán Dobszay László kimutatta, archaizálás és korszerűség általában nem a kompozíció keletkezésének korát, hanem liturgikus kontextusát tükrözi. Dobszayt idézve: „Istvánffy is a műfaj szerinti stílus (*Gattungstil*) eszménye szerint él a különféle írásmódokkal”.¹¹

(6) Nemcsak a pontos kronológia támpontjait kell nélkülöznünk, hanem jó néhány zeneszerző esetében a fennmaradt életmű igen erősen töredékes voltával kell számolnunk. Nehéz megbékélni például azzal a helyzettel, hogy egy Istvánffy tehetségű mester mindössze tizenkét művel képviselteti magát a repertoárban. Egy következő nemzedék ugyancsak sokra hivatott zeneszerzője, Fusz János több, csupán címről ismert nagyszabású kompozíciója is a veszteséglistát gyarapítja. Ha például megkíséreljük felmérni a „hazai” komponisták által 1760 és 1830 között írt misék számát, jelen ismereteink szerint 46 zeneszerző mintegy 265 művéről beszélhetünk.¹² A veszteségekkel is kalkulálva nem tűnik túlzottnak az a becslés, hogy a tényleges művek száma a fennmaradt repertoár mintegy kétszerese lehetett. A jelentősebb mesterek közül Joseph Bengraf esetében a legnagyobb a bizonyíthatóan elveszett művek aránya. A hagyatéki leltár, a pesti belvárosi plébánia-templom inventáriuma és más korabeli jegyzékek 30 miséjét tartják számon, amelyekből ma mindössze 10-et ismerünk. Általában igen mostoha sorsúnak bizonyultak a színpadi művek, hisz a színházakban még egy hosszú időn át fennálló és zavartalanul működő együttes vagy kottatár sem garantálta a fennmaradást úgy, ahogyan az a templomi capellák vagy gyűjtemények esetében történt. Fusz vagy Lickl tucatnyi színpadi művéből csak egy-egy nyitány vagy ária ismeretes.¹³

10 Somfai László: „Anton Zimmermann – vonós kamarazene”. A *Magyarország Zenetörténete* III. kötete számára írt tanulmány (kézirat).

11 Dobszay László: „Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei”. In: *Benedek Istvánffy: Church Music Works. Musicalia Danubana* 3. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984, 11.

12 A számítások kiindulópontjával Sas Ágnes incipites cédulakatalógusa szolgált, melyet kiegészítettünk a RISM online adataival, az egyes zeneszerzőkről készült monográfiák műjegyzékeivel, Darina Múdra és Ladislav Kaĕic publikációival. Sas Ágnes gyűjtése magában foglalja mindazokat a magyarországi gyűjteményeket, amelyek még nem kerültek be a RISM internetes változatába, ezért e különböző források jól kiegészítik egymást. A kapott adatok természetesen így is csupán hozzáférhetőlegessé, de mégis alkalmasak a repertoár nagyságának érzékeltetésére.

13 Fusz színpadi műveinek sorsáról lásd Sas Ágnes: i. m. 44–45. Lickl operái közül az Österreichische Nationalbibliothek zenei gyűjteménye egy 1804-re datált *Singspiel*, a *Der Orgelspieler* fináléjának autográfpartitúra-töredékét őrzi. Lickl egyetlen, teljes egészében fennmaradt *Singspielje* (*Die Haushaltung nach der Mode, oder der 30jährige Bernhardt*) modern bemutatóját is megérte: Pécsset, 2011. december 9-én és 10-én.

(7) A hazai zeneszerzők műveinek megítélésekor nem hagyható figyelmen kívül egy bizonyos történeti szempont sem. A korabeli magyarországi műzenében maga a repertoár jelöli ki nagy biztonsággal egy-egy műfaj vizsgálatának korszakhatárait, amelyek nem esnek egybe törvénytörően az európai zenetörténet főáramának cezúráival, amint ez egy periférikus – épp a fölzárkózás és restauráció stádiumában lévő – régió esetében teljesen érthető. A bécsi és a magyarországi egyházi zeneélet kapcsolatát például korántsem a szinkronitás, hanem egyenesen egyfajta ellentétes, komplementer fejlődés jellemzi. Uralkodói udvar hiányában Magyarországon nem születhetett megfelelője a zenei reprezentáció csúcsteljesítményeit életre hívó „Reichsstil”- vagy „Imperialstil”-repertoárnak.¹⁴ Ugyanakkor feltűnő, hogy a bécsi egyházi zeneélet mélypontjai, traumatikus időszakai a magyarországi fellendülés jeles fordulataival állnak szinkronban. A *Hofmusikkapelle* – az uralkodó (VI. Károly) halálakor hagyományosan bekövetkező – feloszlásával és Fux halálával egyidejűleg történt a magyar restauráció egyik figyelemreméltó eseménye: a pécsi püspökség 1742-ben egy teljes templomi együttest szerződttetett Bécsből: nyolc muzsikust, akik között zeneszerzők is akadtak: Franz Anton Paumon (1704–1750), és Johann Georg Svoboda (meghalt 1749-ben).¹⁵ Mivel Paumon korábban a bécsi Stephansdom hegedűse volt, Magyarországra kerülése közvetlen következménye lehet a bécsi történéseknek.¹⁶ II. József 1783-ban bevezetett korlátozó intézkedései – jóllehet a magyarországi városok zenés liturgikus alkalmait is megritkították – nem vezettek a hazai kompozíciók számának radikális csökkenéséhez. Sőt, a magyar egyházi együttesek egyenesen haszonélvezőjévé váltak a folyamatnak. A *Josephinische Verbote* által előidézett „túltermelési válság” következtében ugyanis a bécsi zenészek számára vonzóvá váltak a magyarországi álláshelyek.¹⁷ Két évtizeddel később, 1807-ben hasonló megfontolások motiválhatták Georg Lickl bécsi karrierjének feladására, és a pécsi székesegyház *regens chori* állásának elfogadására.¹⁸

(8) Nemcsak a korszakhatárok, de az uralkodó műfajok sem feltétlenül azonosak a centrumban, illetve a periférián. A bécsi klasszika korszakában a zenei nyelv

14 A képzőművészetben használt „Reichsstil” fogalmát Riedel alkalmazta először a német zenetörténetre. Lásd Friedrich Wilhelm Riedel: „Der 'Reichsstil' in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts”. In: *Fischer von Erlach – Johann Joseph Fux. Kongressbericht*, Kassel, 1962, 34–36.

15 Bárdos: *Pécs zenéje a 18. században*, 22–29.

16 Riedel is figyelmeztet rá, hogy a VI. Károly halálával leáldozó korszak vége Ausztriában, Csehországban és Magyarországon nem vezetett kulturális összeomláshoz, és ez a regionális központok (Landstände) érdeme: a kolostoroké, a főnemesi udvaroké, és (tegyük hozzá) a püspöki székhelyeké. Vö. Friedrich Wilhelm Riedel: „Allgemeinhistorische Aspekte zur Epochengliederung der deutschen Musikgeschichte”. In: *uó: Musik und Geschichte. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 10, München–Salzburg, 1989, 11.

17 Vö. Friedrich Wilhelm Riedel: „Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottendienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz”. In: Mahling, Wiesmann (hrsg.): *Bericht über dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*. Bayreuth, 1981, Kassel/Basel, 1984.; továbbá Dorothea Schröder: *Die geistlichen Vokalkompositionen J. G. Albrechtsbergers*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1987, 25.

18 Vö. Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra”. *Muzsika*, 44/1 (2001. január), 3–10.

drámai változásának az *opera buffa* volt a katalizátora, másfelől a hangszeres műfajok (szimfónia, vonósnégyes, szonáta) váltak a kompozíciós technika újításainak fő terepévé; az egyházi zene csak megkésve és konfrontációk árán részesült az új stílus vívmányaiából. Ugyanakkor ha nem kizárólagosan a zenetörténet „héroszaira” irányul a kutató figyelme, hanem a kor zeneszerzésének átlagára, a miserepertoár rendkívüli hozamú, megkerülhetetlen korpuszként tűnik fel.¹⁹ A műfajt hatalmas mennyiségű 18. századi forrás képviseli, ezek számával a század második felében egyedül a szimfóniarepertoár nagysága mérhető össze. A közép-kelet-európai forráshelyzet tanúsága szerint a szimfóniák száma is messze elmarad a misékétől, ami nyilvánvalóan a régió megkéssett fejlődésével, s ennek következményével, az egyház sokáig szinte egyeduralgó mecénási szerepével magyarázható. A történész számára egy zenei műfaj haladó vagy konzervatív jellege nem szolgálhat kizárólagos kritériumként fontosságának megítélésében, s nem szoríthat háttérbe olyan szempontokat, mint a repertoár mennyisége, szociológiai szerepe, kompozíciós rangja. Így Magyarország 18. századi műzenéjének – minden funkcionális kötöttsége és hagyományos konzervativizmusa ellenére is – a zenekari mise maradt a legrepresentatívabb kompozíciós műfaja, mert nagylélegzetű formái és többféle zenei tételtípust, sőt stílust felvonultató ciklusa sokoldalú képet ad alkotójáról, s megbízható próbaköve a zeneszerzői tehetségnek.

(9) Ha az említett megfontolások gondos mérlegelése után, s minden fent említett nehézségen diadalmaskodva mégiscsak rendelkezésre áll annyi partitúra, amennyi legalább egy reprezentatív mintavétel-elemzéshez elegendő, a kismesterek zenéjének elemzőjét óhatatlanul megkísérti az a lehetőség, hogy nagy komponisták műveire hasonlítsa kutatásának tárgyát, s a kanonizált mesterek művein pallérozott elemző módszerekkel kezdjen munkájához. Mindez szinte elkerülhetetlen, hiszen ugyan mi mást használhatna az analitikus elme orientációs pontként, ha nem a jól ismert remekműveket? Ez a reflex azonban nem minden esetben bizonyul adekvátnak. Nem elsősorban azért, mert a nagy mesterek zenéjén kifejlesztett elemző módszer nem talál méltó tárgyára a kismester alkotásában, hanem elsősorban azért, mert esetleg figyelmen kívül hagyja a zeneszerzőnek a stílus változásában betöltött helyét, mondhatni: „történeti státusát”. Carl Dahlhaus hívta fel a figyelmet, hogy mennyire történelmietlen az 1740 és 1780 közötti korszakot az érett barokk és az érett klasszika közötti átmeneti időszaknak (*Zwischenzeit*nek) tekinteni, és nem a saját jogán kezelni.²⁰ Mindez azonban nem vál-

19 Ez a megállapítás azokra a területekre érvényes, ahol a mise-ordinárium egységes ciklusként való megzenésítése vált egyeduralgóvá, tehát a Habsburg-birodalom egészére, s a Német-római Császárság katolikus területeire. Itáliában ezzel szemben a több szerző tételeit egyesítő *pasticcio* vált elterjedtté, Franciaországban pedig a miserepertoár a „Grand Motet” árnyékában maradt: mennyiségileg meg sem közelítette az osztrák, délnémet vagy kelet-közép-európai régiók termését, és tipikusan a kismesterek tevékenységi körébe került át. V.ö. Hochradner: „Das 18. Jahrhundert”. In: Horst Leuchtman, Siegfried Mauser (szerk.): *Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 9, Laaber: Laaber Verlag, 1998, 210, 233–234.

20 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 5, (Wiesbaden: Laaber-Verlag, 1980).

toztat azon a tényen, hogy például az 1760 és 1830 közötti magyarországi kismesterek közt voltak olyanok, akik aktív szerepet játszottak egy új stílus kialakulásában, s zenéjük magukon viseli e folyamat összes erényét és negatívumát, míg mások viszont már egy kialakult idióma eredményeit használhatták. Kívánatos volna tehát a kismester-kategórián belül megkülönböztetni az „útkészítőket, úttörőket” az érett klasszikus stílust aprópénzre váltó „élősködőktől”. (A szemléletesség kedvéért vállalom e sarkított minősítéseket.) Az előző kategóriába, az „átmenet protagonistái” közé sorolhatjuk véleményem szerint Istvánffy, Fusz Jánost és talán Bengráfot. A készen kapott stílust átvevő második kategória jóval népesebb: ide tartozik a három nagy bécsi klasszikus életművét jól ismerő, sőt parafrázisokat készítő Druschetzky²¹, Spech vagy Lickl, aki két évvel a *Zauberflöte* bemutatója után, a konjunktúrát kihasználva ugyancsak Schikaneder színháza számára megírja saját *Varázsfuvola*-utánérzését, *Der Zauberpfeil* (A varázsnyl) című *Singspiel*t, s pécsi egyházi zenéje is bővelkedik Mozart-allúziókban. (Mozart miséinek rendszeres előadásával meghonosította a nagy bécsi mester helyi kultuszát.) S mindez nem csupán korjelző, hisz Zimmermann Istvánffy kortársa, mégis a haszonélvezők sorába iratkozik. Somfai László Haydn 1. és 2. opuszában azonosította Zimmermann Op. 3-as vonósnégyes-ciklusának modelljét. Idézem: „Ludwig Finscher kifejezésével élve,²² a Bécs vonzásában kvartettet komponáló Kleinmesterekhez hasonlóan a „Vereinfachung” és a „Modifizierung des Haydntypus” Zimmermann-nál egyaránt jól demonstrálható. Kár, hogy hat kvartetteje a műfaj és a bécsi stílus kialakulásának olyan éveiben került Nyugat-Európában nyilvánosságra, amikor mindez a Haydn seguaci kismesterek friss kínálata mellett jószereivel már a tegnap zenéjének számított.”²³ Halász Péter kimutatta, hogy Zimmermann e-moll szimfóniájában szorososan követte Haydn azonos hangnemű 44. Gyász-szimfóniájának mintáját. A kánonikus menüett szerkezete, sőt témája, a nyitótétel egész formai felépítése, illetve a finálénak a Búcsú-szimfónia zárótételére emlékeztető, elhaló befejezése illusztrálja, mennyi mindent „tanulhatott” Zimmermann a kismartoni mestertől.²⁴ (A „tanulás” itt már-már eufémisztikus kifejezés, beszélhetnénk akár epigonizmusról is.)

(10) Az elemző olykor az anakronizmus hibájába eshet. Itt mindenekelőtt saját tévutaimat kell említenem. Sokáig foglalkoztatott az a kérdés, vajon Istvánffy Benedekre hogyan hatott Joseph Haydn művészete, akitől mindössze nyolcvan kilométeres távolságban működött. De miért kellene *ab ovo* „mester és tanítvány” viszonyt feltételezni kettejük között, amikor Haydn mindössze egy évvel volt idősebb a magyar szerzőnél, s Istvánffy a hiteles Haydn-művek közül csak kettőt ismerhetett minden kétséget kizáróan? Az egyik a *Motetto di Sancta Thecla*, melynek eredetije egy Esterházy Miklós számára írt 1762-es kis kantáta, amely periférikus

21 Druschetzky átiratokat készített Beethoven és Albrechtsberger kompozícióiból. Vö. Sas Ágnes: „Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate”. In: *Studia Musicologica* 31, 1989. 161–215.

22 Ludwig Finscher: „Streichquartett”, MGG/2, Sachteil 8, Kassel: Bärenreiter, 1998, 1936–1937.

23 Somfai: i. m. (oldalszám nélkül).

24 Halász Péter: „A szimfóniák”. Bevezetés a *Musicalia Danubiana* 20. kötetéhez. In: i. m. 41–42.; vö. a 9. lábjegyzettel.

helyet foglal el a Haydn-életműben. A másik a *Nagy Orgonamise* (Hob. XXII:4), melyet 1774 előttre, 1768/69 tájára datál a Haydn-kutatás. Ez idő tájt Istvánffy már a győri székesegyház karnagya, érett zeneszerző, s egyáltalán nem törvényszerű, hogy zenei stílusát alapvetően befolyásolja a haydni remekmű megismerése.

Bevallom, hasonló téveszme kísértett meg Fusz János dalainak megismerésekor, akinek egyik himnikus szépségű daltípusa és átkomponált dalformái Schubertet jutatták eszembe. Csakhogy ezek a dalok öt-hat évvel korábban keletkeztek vélt schuberti modelljüknél, s a nagy komponista életrajzát ismerve teljesen valószínűtlen, hogy Fusz ismerhette volna a korai Schubert-dalokat, noha 1809 és 1814 között Bécsben élt, és a város zenei eseményeit egy zszurnaliszta érdeklődésével figyelte. Az ellenkező eset inkább elképzelhető, hogy tudniillik a fiatal Schubertnek kerülhetett a kezébe egyik-másik a számos, nyomtatásban is megjelent Fusz-dal közül.

(11) Egyetlen passzus erejéig hadd utaljak a szakirodalomra. A 20. század első felében keletkezett – egy-egy kismesterrel foglalkozó – disszertációk általános fogyatékosága, hogy önmagukban vizsgálták a kiválasztott zeneszerzők műveit, nem éltek az összehasonlító elemzés módszerével, és többnyire megrekedtek a meglehetősen öncélú formai analíziseknél. A komponistákról alkotott kép így általában kevésbé karakterisztikus.

A misekompozíció történetének kutatásában, valamint a nagy mesterek és környezetük viszonyának elemzésében áttörést jelent Georg Reichert kitűnő disszertációja.²⁵ Reichert elsőként számolt le azzal a romantikus szemlélettel, amely egyedülálló művészi produktumként tekintett a nagy mesterek alkotásaira, s bennük látta a zenetörténet újításainak kizárólagos forrását. Ezzel szemben meghirdette a kontextus, a környezetben alkotó kismesterek által használt zenei köznyelv megismerésének szükségességét. (Emlékezzünk, Rosen épp az ellenkezőjét vallja.) Reichert elsőként tárta fel a misekomponálás toposzokra épülő jellegét, s közülük néhányat részletes vizsgálat alá is vett. *Mozarts Credomessen und ihre Vorläufer* című tanulmányának némely tanulsága máig érvényes.²⁶

Aki ma 18. századi misékkal foglalkozik, általában Bruce C. MacIntyre monumentális disszertációjának adósa.²⁷ MacIntyre-t az 1740 és 1780 között Bécs számára komponált 568 mise tematikus katalógusának elkészítése és 72 mise részletes elemzése a kor egyházi gyakorlatának alapos ismerőjévé tette. Mindenekelőtt a nagy forrásanyagra épülő, széles körű, gazdag mintavétel-elemzésének eredmé-

25 Georg Reichert: *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. PhD Diss., Wien 1935.

26 Georg Reichert: „Mozarts 1Credo-Messen1 und ihre Vorläufer”. In: *Mozart-Jahrbuch* 1955, 117–144.

27 Bruce C. MacIntyre: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis and Thematic Catalogue*. PhD Diss., New York, 1984. UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

28 Óvatosságra int, hogy MacIntyre imponáló tudományos teljesítményének érvényességét egyesek túlzottan kiterjesztik. Kevésbé meggyőző és módszertani szempontból problematikusnak tűnik például, hogy még Liszt és Bruckner miséinek viszonyítási pontjaként is a 18. századi bécsi mise MacIntyre által kidolgozott toposzkészletét használják. Vö. Gabriela Krombach: „Die formale Gestaltung des Gloria in den Festmessen von Anton Bruckner und Franz Liszt und ihr Verhältnis zur Tradition”. In: *Anton Bruckner, Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik*. Hrsg. von F. W. Riedel, 2001.

nyei bizonyultak nélkülözhetetlen referenciának.²⁸ Csakhogy MacIntyre disszertációjának bizonyos előnytelen vonásait is észre kell vennünk. A nagy mennyiségű, és jórészt csak szólamokban tanulmányozható „nyersanyag” kezeléséből óhatatlanul következik a gyakran csupán külsődleges jegyekre irányuló, statisztikai szemlélet túlzott jelenléte. MacIntyre a Haydn-kutatásban is hasznosította vizsgálódásának eredményeit, hiszen hatalmas anyagismeret alapján kristályosította ki a bécsi mise toposzkészletét, melynek jelenlétét rendre kimutatta Haydn műveiben is. Haydn és a misekomponálás hagyományának viszonyához MacIntyre említett tanulmánya mellett Geoffrey Chew, Leopold Kantner, újabban pedig David Wyn Jones is értékes adalékokat tárt fel.²⁹

E tanulmányok olvastán mindig ugyanaz a hiányérzetünk támad. Megtudjuk ugyan, honnan, kiktől tanulhatta a zeneszerző az egyik vagy másik toposzt, hogy a komponálás mely hagyományaira támaszkodott és milyen mértékben; de nem kapunk választ arra a kérdésre, melyek a toposz *egyéni* alkalmazásának eszközei. Mitől tűnik ugyanannak a formulának a használata az egyik szerző kezén elcsépelet rutinműveletnek, míg egy másik művészetében hogyan töltődik egyedi tartalommal, kifejező erővel. Magyarán, hogyan válik az öröklött, tanult toposzkészlet egyéni stílussá. A továbbiakban e kérdés megválaszolására tesztek kísérletet egyetlen „szerzőpáros”, modell és követő, Gregor Joseph Werner és Istvánffy Benedek műveinek összevetésével.

29 Geoffrey Chew: „Haydn’s Pastorellas: Genre, Dating and Transmission on the Early Church Works”. In: *Studies in Music History. H. C. Robbins Landon on his 70th birthday*. (Ed. by Otto Biba and David Wyn Jones), London: Thames and Hudson, 1996, 21–43.; Leopold Kantner: „Das Messenschaften Joseph Haydns und seine italienischen Zeitgenossen. Ein Vergleich”. In: Georg Feder, Heinrich Hüschén und Ulrich Tank (hrsg.): *Joseph Haydn – Tradition und Rezeption*. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Köln, 1982. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 144, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985, 145–159.; David Wyn Jones: „Haydn’s Missa sunt bone mixta malis and the a cappella tradition.” In: David Wyn Jones (ed.): *Music in the eighteenth-century Austria*. Cambridge University Press, 1996, 89–111. Lásd továbbá: Bruce C. MacIntyre: „Die konzertierende Messen J. Haydns und seine Wiener Zeitgenossen bis 1783. Ein unbeständiger und unbemerkbaren, aber wichtiger Wandel.” In: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte XIII* (1983) (hrsg. Erda Mraz und Otto Biba).

ABSTRACT

FARKAS ZOLTÁN

FROM TOPOS TO STYLE: ANALYSING THE MUSIC OF THE 18TH CENTURY KLEINMEISTER. QUESTIONS AND CONCLUSIONS

The study discusses the methodological problem of researching composers active in Hungary in the 18th and early 19th centuries, such as G.J. Werner, B. Istvánffy, A. Zimmermann, V. Deppisch, J. Bengraf, G. Druschetzky, J.E. Fuss, J.G. Lickl and others. It does not address the question whether historical correctness excludes the possibility of using the term Kleinmeister in musicology at all, and does not attempt to give a definition of a composer's greatness. Instead, it reflects on the practical difficulties of Kleinmeister research and analysis, namely:

(1) Blank spots in the biographies: missing documentation makes it impossible to provide precise and detailed biographies. (2) Contemporary and modern encyclopedias are regularly unreliable as they are prone to repeat the mistakes of a single common source. (3) There is a general lack of reliable lists of works, although the RISM database offers great help in compiling them. (4) The number of false attributions is exceedingly high, especially in church music which was disseminated in manuscript copies. (5) The chronology of compositions by a Kleinmeister compositions cannot be established. Dating through style criticism rarely brings reliable results. (6) Most of the surviving oeuvres are highly fragmentary (the sources of theatre music suffered an especially cruel fate). (7) The borders of periods in the history of music in Hungary do not coincide with those valid in the centres of European music. (8) The dominant genres at the centre and at the periphery also diverge. (9) Analytical methods created for the works of the great masters of music history are not necessarily applicable in researching the music of a Kleinmeister. It is helpful to make a difference between those composers who actively participated in the creation of a new musical language („pioneers”, the protagonists of transition) and those of their contemporaries who simply applied the results of an already well-established style and impoverished it to bathos. (10) It is misleading to ask the question what Kleinmeister could learn from his „great” colleagues, as in many cases the learning process took place the other way round. Modern literature on the Kleinmeister often identifies the traditional elements and topoi of composing in the individual oeuvres, but leaves unanswered the question of how an individual style was formed from these inherited topoi. The second part of the study attempts to illustrate this process.

Zoltán Farkas (b. 1964) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2011 he was director of Radio Bartók, the classical music channel of Hungarian Radio. Since 2011 he has been the intendant of the same institution. His scholarly interests are focused on 18th century church music and Hungarian contemporary music.