Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIX. évfolyam, 3. szám · 2021. augusztus

Szerkesztő / Editor:
Péteri Judit

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

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

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

TARTALOM – CONTENTS

ESSZÉ – ESSAY

245 HARRY WHITE
A posztmodern evangélistái
Bach újraértelmezései 1985 után
271 Evangelists of the Postmodern
Reconfigurations of Bach since 1985 (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

272 MALINA JÁNOS
Bécs után szabadon?
A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy „Fényes" Miklós 1776 utáni repertoár-politikája – 2. rész
290 Following Vienna – Freely?
The Twists and Turns of the Viennese Operatic Scene and the Programme Policy of Prince Nicolaus Esterházy 'The Magnificent' after 1776 – Part Two (Abstract)

291 KERÉKFY MÁRTON
Ligeti György fiatalkori rádióelőadásai
303 György Ligeti's Youthful Radio Lectures (Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

304 DÁVID ESZTER–DÁVID GÉZA–GRACZA LAJOS
Szabadi Frank Ignác és Hajdar bej török–magyar indulója
318 The Turkish–Hungarian Marches of Ignác Frank Szabadi and Haydar Bey (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

319 CSELÉNYI MÁTÉ
„Végre nekem is részem legyen abból a sok jóból, amit eddig csak hallomásból ismertem"
Cziffra György magyarországi életszakasza (1921–1956)
350 'At Last I Can Share in All the Good Things I Have Only Heard About'
The Period of György Cziffra's Life He Spent in Hungary (1921–1956)

RECENZIÓ – REVIEWS

351 BELINSZKY ANNA
„Feltárás, értelmezés és megértés”
Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966). Szerk. Dalos Anna és Ozsvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020

357 KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA
Veress Sándor üveggyöngyjátéka: életrajz, hitvallás, életmű
Ulrich Tadday (hrsg.): Sándor Veress. München: edition text + musik, 2021 (Musik-Konzepte 192/193)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

Nemzeti Kulturális Alap

Emberi Erőforrások Minisztériuma

Petőfi Kulturális Ügynökség

ESSZÉ

Harry White

A POSZTMODERN EVANGÉLISTÁI*

Bach újraértelmezései 1985 után

1. „E mester-képek”

> Ha Sebastian Bach és az ő csodálatra méltó fia, Emanuel nem kereskedővárosok zenei vezetői lettek volna, hanem szerencsés módon Nápolyhoz, Párizshoz vagy Londonhoz hasonló nagy fővárosok színpadai és közönsége, illetve elsőrangú előadóművészek számára komponáltak volna, akkor kétségtelenül leegyszerűsítették volna stílusukat bírálóik szintjére; amaz feláldozta volna minden üres művészkedését és elmeszüleményét, emez kevésbé lett volna fantasztikus és *recherché,* s népszerűbb, általánosan érthető és megnyerő stílusuknak köszönhetően mindketten növelhették volna hírnevüket, és vitathatatlanul e század legnagyobb zenészeivé váltak volna.
>
> Charles Burney: *A General History of Music* (1789)

Ma már nem kelt meglepetést, ha a posztmodern zenetudományi diskurzus meghatározó tényezőjeként találkozunk J. S. Bach zenéjével, még ha szembetűnő is az a változatosság, amely e diskurzusnak a zeneszerzőhöz való viszonyát jellemzi. Bár Bach zenéje továbbra is foglalkoztatja a konzervatívabb zenetudományt (amelyben a szövegkritika, a forráskutatás és az előadói gyakorlat hallgatólagosan igazolja kulturális tekintélyének tartós és mély elismerését), Bach a posztmodern zenetudományi gondolkodás fejlődésére is hatást gyakorol, mégpedig példaszerű módon. Valójában Bach tűnik fel a koronatanú szerepében, amikor védeljárás alá vonják a zenetudományi dekonstrukció számos különböző válfaját, s ennek során zenéjének példaszerű jellege válik a nyugati zenekultúra védelmezőjévé (vagy e védelem szimbólumává), vagy a megvádolt, kérdőre vont, újabb és újabb kontextusokba helyezett nyugati zenekultúra negatív olvasatává. Ezzel nem akarom azt sugallni, hogy Bach zenéje időn (vagy történelmen) kívüli viszonyban áll a rá hivatkozó kritikai diskurzusokkal, hanem csupán arra kívánok rámutatni, hogy alakító (és gyakran problematikus) szerepet játszik a történeti és kritikai interpretáció folyamatában.

---

* A tanulmány eredetije: Harry White: „Evangelists of the postmodern: Reconfigurations of Bach since 1985", Understanding Bach 12. (2017), 85–107.; © Bach Network, https://bachnetwork.co.uk/

Ez a példaszerű jelleg különösen szembeötlő (és időszerű) az angol-amerikai zenetudomány területén az 1985-ös Bach-év óta, gyökerei azonban természetesen jóval mélyebbre nyúlnak.[1] Elegendő most annyit megjegyeznünk, hogy Bachra egyaránt hivatkoztak a nyugati kánon meghatározásakor és lebontásakor; a német zenekultúra hegemóniájának felmagasztalásakor és ócsárlásakor; a zeneművészet és a keresztény istenhit immanens viszonyának idealizálásakor és kárhoztatásakor; szöveg és dallam európai művészi zenére jellemző privilegizált viszonyának megerősítésekor és aláaknázásakor; a művészi zene apolitikus természetének igazolásakor és megkérdőjelezésekor; a nyugati zenében a kompozíció mint stabil entitás fogalmának megerősítésekor és felszámolásakor; a német zenei idealizmus követeléseinek kiterjesztésekor és elvitatásakor; továbbá, amikor a különösen keményvonalas posztmodernizmus utóhatásaként visszaállították a zenei diskurzus autonómiáját mint a modernizmushoz való legfőbb kapcsolódási pontot.

Először is, a perspektívának ezek a radikális eltolódásai, amelyek sokszoros erővel jelentkeztek a mai nemzedék angol-amerikai zenetudományában, azt sugallják (tudatosan vagy sem), hogy Bachot egy általános reakció előmozdítására használták fel azokkal a zenetörténeti elvekkel szemben, amelyek a posztmodernizmus által javasolt radikális átrendezéstől érintetlenül éltek tovább bizonyos területeken. Így a kézikönyvek, kalauzok, zenetörténeti elbeszélések és specializált tanulmányok továbbra is az új zenetudománytól és annak visszhangjától érintetlen Bach-képet erősítik meg, bár az effajta publikációk alkalomadtán demonstrálják azt a tartós problémát, hogy miként lehet Bachot azon a kontextuson belül elhelyezni, amely az idő és a zenei történések kontinuumában a saját helyére szorítja be őt.[2] Mégis, megtévesztő lenne, ha úgy tennénk, mintha a Bachról alkotott általános képünk – amit változatlanul meghatároz a törésvonal egyik oldalon a narratív, illetve társadalomközpontú történetírással (melynek főszereplője a zenei környezetével hadilábon álló vidéki kántor), másik oldalon a fogadtatástörténettel (melynek főszereplője a német zenei felsőbbrendűségért kezeskedő zseni) – érintetlen maradna a fent említett, zenéjéről szóló kritikai megnyilvánulásoktól.

Ezek közül négy esik különösen közel a jelen tanulmányban kibontott témához. Noha Susan McClary, Lydia Goehr, Richard Taruskin és John Butt szinte telje-

1 A J. N. Forkel Bach-életrajzának megjelenésével (1802) elkezdődő Bach-reneszánsz újabb összegzéséről ld. Yo Tomita (ed.): *Bach*. Farnham: Ashgate, 2011 (The Baroque Composers), xv–xxviii. Talán hasznos itt megjegyeznünk, hogy Tomita rámutat a recepciótörténet kimaradására az esszégyűjteményből, amelynek oka, hogy a Bach-kutatásnak ez az ága még a „work in progress" fázisában van (xxviii). A jelen tanulmányban tárgyalt munkák egyike sem esik e téma hatókörébe.

2 Annak a nehézségét, hogy Bachot beillesszük a narratív történelem keretei közé, kiváló illusztrációját nyújtja, ahogy Bach a következő kötetben megjelenik: Simon P. Keefe (ed.): *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Ld. erről recenziómat itt: *Music & Letters*, 93/1. (February 2012), 132–136.; írásomban, a 134. oldalon kifejtem, hogy az említett kötetben Bach egyházi zenéjének értékelése azért kisebbíti a zeneszerző képzelőerejének szélsőségeit, hogy dolgos egyházzenészként létrehozott zenei termését kontextualizálja.

sen különböző szempontokból interpretálják Bachot, munkáik lehetővé teszik számunkra, hogy létrehozzuk az „Új Bach" testamentumot (szemben az „Ó Bach" testamentummal), amely nem pusztán Bach zenéjének fogadtatástörténetét változtatja meg mélyrehatóan, hanem azt az általánosabb elbeszélést is, amelyben ez a történet benne foglaltatik.[3] Bach története ebben a folyamatban egy tágabb irányváltást is illusztrál, amelyben a zenei műalkotás olyan mértékben válik talajtalanná, hogy jelentése nem csupán relativizálódik (vagy elveszíti „egyetemes" jelentőségét"), hanem posztmodern felhígulásának következtében át is rendeződik. Balgaság volna azt állítani, hogy kizárólag McClary, Goehr, Taruskin és Butt felelős a dolgok ilyetén állásáért; de vegyük figyelembe McClary ragaszkodását ahhoz, hogy Bachot a kánonnal való radikális elégedetlenség képviselőjeként sajátítsuk ki, Goehr dekonstrukciós stratégiáját, amellyel Bachot mint zeneművek alkotóját veszi célba, Taruskin kritikáját Bach esztétikai, vallási és kifejezésbeli ortodoxiájával szemben, valamint Butt nem kevésbé stratégiai lépését, amellyel a fenti értelmezések következtéseit levonva visszaállítja Bach egyes műveinek képzeletbeli autonómiáját. Jó okkal állíthatjuk, hogy ezek a nézetek a maguk egészében visszatükrözik a korábbi generáció angol-amerikai zenetudományának általánosabb irányultságát.[4] Ennek az irányultságnak ma már ismerős vonása a kánonteremtő tekintély (és különösen a német kánonteremtő tekintély) félreérthetetlen elutasítása, valamint az az új ortodoxia, amelyben a zenei diskurzus egy halom metanarratívává válik, miáltal a műalkotás holisztikus autonómiája jószerével eltűnik. Így Bach zenei diskurzusának dekonstruálása „saját politikai céljaink" érdekében (McClary), radikálisan megváltozott zeneszerzői státusza (Goehr), a felvilágosodásellenes esztétika megtestesítőjeként való beállítása és a német zenei idealizmus (később megrendülő) hegemóniájának kialakításában játszott szerepe (Taruskin), illetve, utolsóként, az a kivételes, ha ugyan nem egyedülálló, feltételezett párbeszéd, amely bizonyos nagyszabású művei és a modernitás fogalma, illetve jelentése között zajlik (Butt) – mindezek az elképzelések szinte teljes mértékben megkerülik azokat a folyamatosságokat és meggyőződéseket, amelyeket a zenetudományi diskurzus hagyományosabb irányzatai magától értetődőnek tekintenek.

A hagyományosabb meggyőződések kontextusában Bach, az „ötödik evangélista" továbbra is jelentéssel teli kategória maradt (ahogy a kantáták és passiók szemantikai megértése során az utóbbi időben újra aktív tényezőként használják a teológiáját), még akkor is, ha ez a kifejezés nyilván az „ótestamentumi" Bachra

3 Az „új" Bachot és a „régit" nem feltétlenül rögzített kategóriának szánom, csupán regisztrálom a világháború előtti és utáni Bach-recepció között fennálló jelentős különbséget. A „régi" Bach a német zenei szuverenitás legfőbb ügynöke volt, s ezt a minősítést aligha kaphatja meg többé, még a konzervatív Bach-kutatás sáncain belül sem, ahol egyébként elkötelezettek a kutatók a zeneszerző egyedülálló státuszának megtartása mellett. Bár a jelen tanulmány az „új" Bachhal foglalkozik, számos olyan zenetörténész akad, akinek a munkái azt sugallják, hogy nyitottak a tárggyal járó intellektuális kihívásokra. Közéjük tartozik Laurence Dreyfus, Eric Chafe, Tanya Kevorkian, Ruth HaCohen, Karol Berger, Daniel Melamed, David Yearsley és Michael Marissen.

4 Ezen az általános irányon belül McClary, Goehr és Taruskin munkássága azért tűnik innovatívnak és úttörő jellegűnek, mert hatékonyan formálják újra a narratíva fogalmát a nyugati zenekultúrában.

utal, akinek zenéje egykor megszilárdította a keresztény istenhit és a német művészet ideológiai szintézisét, jóllehet ma már nyilvánvaló okokból nem tartható ez utóbbi nézet.[5] A kortárs Bach-kutatás alapjául szolgáló egyik általános érvényű előírás mindazonáltal továbbra is a zene egzisztenciális tekintélyére vonatkozik, amely megengedi a hangzó formaként felfogott zenei műalkotás autonómiáját, mégpedig azzal az előfeltevéssel, hogy ez a forma egyre érthetőbbé válik, ahogy haladunk előre az időben. Képtelenség nem látni, hogy milyen időtálló az ezzel kapcsolatos általános helyeslés, bármilyen sokféle magyarázatot adnak is rá; hiszen a különböző kortársi Bach-értelmezéseket inspiráló, egymástól egyébként igen eltérő érdeklődési területek, mint a lutheranizmus, az antiszemitizmus, a hangnemallegória, az ellenpontszerkesztés vagy a számmisztika (hogy csak véletlenszerűen említsek néhányat), egyaránt feltételezik (és függenek a gondolattól), hogy a zenemű alapvető adottsága az inherens autonómia, amely minden ponton nélkülözhetetlen a kritikai vagy történeti elköteleződés érvényesítése során.[6] John Butt szavait kölcsönvéve: „'az önmagában álló zene' fogalma elleni lázadás" nem érhető tetten ezekben a megközelítésekben.[7]

Ugyanakkor éppen ez a konceptuális fordulat különbözteti meg azon szerzők munkáit, akik elképesztő hittérítő munkát végeznek a zenetörténet egy merőben eltérő olvasata mellett. Ha másért nem is, ezért különbséget kell tennünk a posztmodern (McClary, Goehr és Taruskin) és az „Új Bach" evangélistái (Butt) között. Bármily csábítónak látszik, hogy ezt a megkülönböztetést rendszerbe foglaljuk, tanulmányom során igyekszem jelezni, hogy nem létezik olyan könnyen járható út (mi több, nem is lenne kívánatos), amely a Bach-recepcióval való elmélyült foglalkozást úgy értelmezi, mintha az a legújabb zenetörténet-írás meghatározó tényezője volna. Ha tekintetbe vesszük a zenei múltra vonatkozó, 1945 utáni „számos újrafelfedezést és újraélesztést", amely az új zenetudományt jellemzi, bölcsnek tűnik elfogadni a pluralitás hasonló fokát (és ellentmondásos fogadtatását) az ugyanebben az időszakban kialakuló, Bachra vonatkozó nézőpontokkal kapcsolatban is. Burney 1789-ben megfogalmazott lekezelő véleménye Bachról, és különösen Bach zenei diskurzusának elutasító jellemzése – „üres művészkedés és elmeszülemények" – ma sokak számára a kultúrtörténet nagy félreértéseinek egyike-

5 Ld. Wolfgang Sandberger: *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, szemlézi George B. Stauffer: *Notes*, 55/44. (June, 1999), 894–896. A 894. oldalon Stauffer megjegyzi, hogy noha Spitta képét Bachról, az ötödik evangélistáról már régen elvetették, a zeneszerzőről írt monumentális életrajza (1873–80) „az a kőszikla, amelybe szilárdan kapaszkodik a modern Bach-kutatás horgonya". Tanya Kevorkian (ld. 56. lj.) és Robin A. Leaver munkássága emelkedik ki a teológiai újraértelmezések közül, de rájuk egyáltalán nincs hatással a Spitta által képviselt szintetikus ideológia.

6 Így például Chafe, Dreyfus és Berger – bármennyire különböznek is a megközelítéseik és a hangsúlyaik – egyaránt fenntartják, hogy a zenemű fogalma érvényes és maradandó, axiomatikus központi szerepet játszik, akkor is, amikor a hangnemallegóriákkal kifejezett lutheránus tartalmakról (Chafe), a kívülről kapott zeneszerzés-technikákkal szemben tett határozott lépésekről (Dreyfus), vagy a zenei idő strukturálására alkalmazott körkörös eljárás megragadásáról (Berger) van szó.

7 Ld. John Butt: *Bach's Dialogue with Modernity. Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 296.

ként hat. Burney nyilvánvaló önteltsége (vagy éppen értetlen megvetése) ugyanakkor érzékletes képet ad a felvilágosodás gondolkodásmódjáról, és ha más értelme nincs is, arra legalább figyelmeztet bennünket, hogy a történelem a saját képére alakítja – és alakítja újjá – Bach alakját. Tárgyunk szempontjából mindez arra emlékeztethet, hogy Bach posztmodern értelmezései („e mester-képek", „melyek újakat nemzenek")[8] a korábbi értelmezéseket éles (és hasznos) megvilágításba helyezhetik. Amint azt az alábbiakban kifejtem, a Burney által alkotott Bach-kép újra előbukkan a zenei narratíva és jelentés újabb megnyilvánulásaiban, mégpedig Bach jelentőségével kapcsolatban. E megnyilvánulások közvetlenebb forrása pedig T. W. Adorno.

2. Szimpátia Fehér dúrban

> Miért nem hagyjuk a klasszikus zenét meghalni, és vele együtt azt az elnyomó kultúrát is, amely évszázadokon át életben tartotta?
>
> Kofi Agawu a *Music & Letters*ben (1997)

A világos beszédnek tett ritka engedményként Adorno úgy fogalmaz, hogy „Bach zenéje fényévnyi távolságban van az egykorú zene átlagától", s ezzel össze is foglalja a fogadtatástörténet egyik alapelvét, amely Bach 19. század elején kezdődő feltámasztásának valamennyi, egymást átfedő szakaszában érvényes volt (hol jóhiszemű véleményként, hol a történeti perspektíva akadályaként).[9] Adorno írása 1951-ben (a Bach halálának bicentenáriumát követő évben) jelent meg, s a historikus előadói gyakorlat e nevezetes kritikája kísérteties pontossággal vetítette előre – és részben el is játszotta – azoknak az egymásnak ellentmondó Bach-perspektíváknak az összecsapásait, amelyek egy nemzedékkel később zajlottak le, miután elindult az új Bach-összkiadás (az első kötet Adorno esszéje után három évvel jelent meg), illetve intenzív vita alakult ki a *Neue Bach Ausgabe* köteteiben felülmúlhatatlan szakértelemmel gyakorolt Urtext-közreadás elveiről.[10] Ám Adorno is ellentmondásosan értelmezi Bachot, amikor például figyelemre méltó módon megkülönböztetést tesz a zene ahistorikus természetének „univerzalitása" és kvázi-

8 „e mester-képek": ez Yeats *The Circus Animals' Desertion* (Tandori Dezső fordításában: *A cirkuszállatok szökése)* című, 1939-es költeményének egyik fordulata, amely a költészet transzformatív erejének élethosszig tartó keresésére utal. Azért idézem itt, hogy rámutassak a posztmodern diskurzus messzemenő (és transzformatív) hatására a zene területén. A „melyek újakat nemzenek" fordulatot egy másik Yeats-versből, a *Byzantium*ból idézi a szerző (Jékely Zoltán fordítása). [A fordító megjegyzése.]

9 Theodor W. Adorno: „Bach, megvédve híveitől". Ford. Zoltai Dénes. In: uő: *A művészet és a művészetek.* Budapest: Helikon, 1998, 195–205., ide: 204.

10 Az alábbi cikkben: Laurence Dreyfus: „Early Music Defended Against its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century", *The Musical Quarterly* 69/3. (Summer 1983), 297–322. a szerző röviden áttekinti az urtext-elvek és a historikus előadói gyakorlat konfliktusának alakulását az Adorno-tanulmány megjelenése óta eltelt időszakban. Dreyfus egyetért Adorno kritikájával, amely szerint a historizmus elmulaszt különbséget tenni az egyes kifejezőeszközök és a jelentés között (amit Adorno így jellemez: „ezek Bachot mondanak, és Telemannra gondolnak" [204.]).

teológiai erejének hamis tudata között. Bach zenei képzeletének autonómiáját Adorno nem valamifajta empirikus objektiváció működéseként fogadja el (hiszen ez Bachot azzal a változhatatlan ontológiával ruházná fel újra, amelyet Adorno elutasít), hanem a zenei szubjektum megszabadulásaként attól, ami őt „egyházzenei komponistává degradálja, olyan hivatal és tisztség betöltőjévé, amely ellen zenéje berzenkedett".[11] Ebben a tekintetben az Adorno által felállított diagnózis Bach modernségéről (valami „feltárulkozóról", ami művészetének szélsőséges jegyeiben tükröződik) nem csupán a historikus mozgalom ellen irányul (elutasítva, hogy „klasszikus eszménnyé avassák a kézműves korlátoltság" gondolatát). Arra is irányul, amit Adorno szándékos zeneszerzői „anakronizmusnak" tekint Bachnál, vagyis az ellenpont mindent átható szerepére:

> A funkciós-harmonikus és a kontrapunktikus dimenzió teljes, a szerkezet legszubtilisebb meghatározásaiig menő koincidenciájáról van szó. A régmúlt a zenei szubjektum-objektum utópiájának hordozójává válik, az anakronizmus a jövő hírnökévé.[12]

Alighanem jellemző Adorno álláspontjára, hogy ellent kell mondania az éppen csak útjára induló feltámasztási mozgalom mögött álló józan észnek, amikor a Bach-rajongók nosztalgiáját és „nyárspolgári" empirizmusát kritizálja, amely szerinte megakadályozza, hogy valóban megértsük Bach zeneszerzői jelentőségét (mindenesetre Adorno ezt a jelentőséget a komponálás aktusában találja meg, kifejezetten Schoenberggel és Webernnel összefüggésben).[13] Hogy Adorno elutasítja az efféle historizmust, amelyben a zenei szubjektumot feláldozzák egy hamis ontológia miatt, az most kevésbé fontos, mint az, hogy egymás mellé helyezi az immanens Bachot (akit a zenéjét feltámasztók nem képesek megismerni) és a történetileg meghatározott Bachot (akit viszont nem képesek megérteni). Egy meglepő bekezdésben, ahol megkísérli összebékíteni ezt a két perspektívát, Adorno kijelenti, hogy Bach zenéjének „legbensőbb igazsága" abban áll, hogy „a humanitás hangját" összhangba tudja hozni a társadalmilag meghatározott műalkotással:

> A bachi zene társadalmi tartalmának desifrírozását feltehetőleg az jelentené, ha a tematikusan adottnak a motivikus munka szubjektív reflexiója általi felbontását összefüggésbe hoznánk a munkafolyamat ama változásaival, amelyeket ebben a korban a manufaktúra idézett elő, s amelynek lényege a régi kézműves-tevékenységnek kis részműveletekre való felbontása. Ha ez az anyagi termelés racionálissá válását eredményezte, *akkor Bach*

11 Adorno: *Bach, megvédve híveitől,* 195.

12 Uott, 195., 201.

13 Uott, 204–205.: Bachnak nem az úgynevezett stílusszakértők uzurpációja szolgáltat igazságot, hanem egyes-egyedül a komponálás leghaladottabb állapota, amely Bach feltárulkozó műve állapotával konvergál. A Schönberg és Anton von Webern által készített néhány hangszerelés […], nos, ezek az instrumentációk a Bachhoz való tudati viszony modelljei, amely viszony megfelelne Bach zenei igazsága állapotának. A hagyományos Bach talán valóban interpretálhatatlanná vált. Ebben az esetben öröksége arra a komponálásra száll rá, amely hű marad hozzá […]" Ld. még: Max Paddison: „Authenticity and failure in Adorno's aesthetics of music". In: Max Paddison (ed.): *The Cambridge Companion to Adorno.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 198–221.

> *[…] elsőként kristályosította ki a racionálisan konstruált mű, a természet feletti esztétikai uralom eszméjét.*[14]

Amit a posztmodern kritika kifejezetten elutasít, mégpedig éppen magával Bachhal kapcsolatban, az Adorno kijelentésének kizárólagossága. Adorno javaslata, a „társadalmi tartalom desifrírozása" olyan viszonyt feltételez a manufaktúra és a „racionálisan konstruált mű" között, amit elhomályosít a nézet, hogy a zenemű (mint autonóm tárgy) az 1800 utáni német idealizmus szellemi találmánya. Ahogy a műfogalom teret nyert – szól az érvelés –, a funkciója az volt, hogy létrejöjjön egy zenei múzeum, s ebben egy olyan kompozíciós gyakorlat kezeskedett a kulturális szuverenitásért, amely a 18. század szempontjából érdektelen volt. Ezzel szemben „a társadalmi tartalom" egy másfajta „desifrírozása", amely ugyancsak Adorno esszéjéből indult ki, valóban létfontosságú volt a posztmodern zenetudomány vállalkozása számára a legkorábbi Bach-reprezentációk idején. Susan McClary párját ritkítóan provokatív (és sokszor briliáns) tanulmánya, a *Szentségtörés a Bach-évben politikáról beszélni* 1987-ben jelent meg (két évvel az 1985-ös tricentenáriumi megemlékezések után).[15] A cikk provokatív kijelentései (különösen, amelyek Bach zenéjét a „társadalmi diskurzus" megnyilvánulásaként kezelték) ösztönzően hatottak az ezután kialakuló kritikai diskurzusra, amely az európai művészi zenét elnyomó és társadalmilag konstruált kánonként kezelte és támadta kulturális hegemóniáját. E tekintetben McClary dekonstruktív törekvései egyenetlenek (az 5. brandenburgi verseny első tételének gondolatébresztő és nagyívű értelmezése mellett ott találjuk a *Wachet auf, ruft uns die Stimme,* BWV 140 nyegle, hogy ne mondjam: spekulatív interpretációját), de megvan bennük a harci riadó megfújásához szükséges erő és iránymutatás, és a posztmodern zenetudomány a megfelelő hangerővel reagált is rájuk. A tanulmány megjelenése után Bach már nem volt többé ugyanaz, mint korábban.[16]

McClary munkája más okból is fontos – nevezetesen azért, mert Bach dekonstrukcióját összekapcsolja egy tágabb programmal, amely a teljes nyugati kánon még általánosabb dekonstrukcióját célozza. Ebben a tekintetben túl kellett lépni Adorno érvelésén is:

> Adorno még az autonóm német kánonon belül és annak a nevében cselekszik, mert továbbra is azt tekinti az igazság letéteményesének. A nyugati kultúra Adorno által végzett

14 Uott, 199.; a kiemelés tőlem.

15 Susan McClary: „The blasphemy of talking politics during Bach year". In: Richard Leppert and Susan McClary (eds.): *Music and Society. The politics of composition, performance and reception.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 13–62.

16 Noha McClary tanulmánya az elmúlt harminc évben, úgy látszik, alig gyakorolt közvetlen (vagy egyáltalán bármilyen) hatást a szűkebb értelemben vett Bach-kutatásra, a vár megostromlásának gesztusa ennek ellenére elsődleges mozgatórugója volt az Új Zenetudomány fejlődésének. A tanulmány kritikai hangvételének nyersesége végső soron sokkal kisebb jelentőségű, mint az általános gondolatmenet eredetisége, különösképpen, hogy a zenére a társadalmi és politikai diskurzus egy fajtájaként tekint.

felboncolása, illetve a beletörődés stratégiai álláspontja, amit Adorno képvisel, együtt kevés választási lehetőséget és szűk mozgásteret hagynak a második világháború utáni művészeknek, különösen azoknak (a nőknek és a feketéknek, egyáltalán: a nem-németeknek), akiket Adorno következetesen elzárt a kulturális termelés lehetőségétől. Amikor Bachról beszél, egyfelől arra törekszik, hogy kompozíciós tevékenységét társadalmi kontextusba helyezze, másfelől viszont arra, hogy zenéjének autonóm igazságtartalma kedvéért kiragadja őt a társadalmi recepció méltatlan közegéből.[17]

Bár McClary gondolatmenete sem mentes a logikai hibáktól (például, hogy elszántan arra törekszik, hogy „Bachot sajátítsuk ki saját céljainkra", miközben Adornót ugyanezért bírálja), esszéje nemcsak hozzájárult a posztmodernizmus fejlődéséhez, de maradandó értéke túl is mutat rajta. Ez az érték abban áll, hogy McClary azonosít egy komplex zenei diskurzust, amelynek társadalmi rejtjelei, ha egyszer dekódoltuk (vagy „desifríroztuk") őket, megerősítik, nem pedig lehántják Bach egyedi műveinek történeti integritását, tekintet nélkül arra a mai jelentésre, amelyet a szerző tulajdonít nekik.[18] Bár megbocsátható, ha valaki nem így gondolja, de én nem látom bizonyítékát annak, hogy a McClary által felvázolt Bach-kép része lenne a kompozíciók mint zeneművek intencionális működésének tagadása.

Ezt a tagadást Lydia Goehr bájos tömörséggel fogalmazta meg a következő kijelentésben: „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon."[19] Csaknem huszonöt évvel azután, hogy ez az állítás stratégiai revizionizmusként helyet kapott a *Zeneművek képzeletbeli múzeuma* (1992) című könyvében, immár nem szükséges (ha az volt egyáltalán) elhallgatni a tényt, hogy Goehr nagyobb szabású célja az volt, hogy a zenei autonómia fogalmát leválassza a nyugati zenetörténetben elfoglalt univerzális státuszáról, és a 19. században helyezze el. Nem hajtunk jelentős hasznot azzal sem, ha elismerjük, hogy az áthagyományozódás eszközeként ez az autonómia tovább él (főként azokban a még mindig meglévő elképzelésekben, amelyek a „műhöz való hűségről" szólnak, a művet pedig szövegként fogják fel), de nem tűnik hasznosnak az sem, ha a Bach-kutatásra és -előadói gyakorlatra hivatkozunk, ahol az autonómiaeszme különös tisztasággal él tovább. Nyitva marad azonban a kérdés, hogy az univerzális elvek Goehr által véghez vitt, nagy hatású dekonstrukciója milyen mértékben hoz létre új ortodoxiát a régi helyén (mindenekelőtt a *Werktreue* eszméjét illetően, amelyet Goehr mindent átható, olykor káros ideológiaként tárgyal, amely egyrészt eltorzítja a történelmet, másrészt elősegíti, hogy a kánon részévé vált művek az árufetisizmus tárgyaivá váljanak). Sok egyéb mellett Goehr érvelése nemcsak a francia forradalom előtti zenei termelés szociológiájának témáját hozza a felszínre (vagyis azt, hogy a zeneszerzők függő viszonyban álltak a mindenkori politikai és kulturális hatalommal), ha-

17 Uott, 60.

18 Ld. különösen McClary fejtegetését a zeneszerző Bach periferikus helyzetéről, és az ebből fakadó stiláris „elhajlások" társadalmi irányultságáról. Uott, 19–21.

19 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992, 8. Goehr így folytatja: „Csupán modern nézőpontból – egy Bach számára ismeretlen nézőpontból – mondhatjuk, hogy ez szándékában állt".

nem a létrejött művek puszta tömegére is hivatkozik, s ebben látja annak a konceptuális imperializmusnak a bizonyítékát, amely visszamenőlegesen (és anakronisztikusan) az abszolút műalkotás szerves idealizmusát társítja ehhez a folyamathoz:

> Elképzelhetetlen, hogy [1800 előtt] bármely zeneszerzőnek lett volna ideje arra, hogy minden alkalomra új és eredeti zenét komponáljon; a gyakorlatban a legtöbbször olyan zenét írtak, amely minőségét és jellegét tekintve megfelelő volt. […] Az az elképzelés, hogy a zenészek nagy számú egyedi művet komponáltak, természetesen félrevezető. Számos kompozíciójuk zenei anyaga jelentős átfedéseket és ismétléseket tartalmazott. […] A kölcsönzés általános gyakorlata voltaképpen a nyelv általános használatára emlékeztet, amelyben egyetlen adott kifejezés sem tekinthető egyedinek vagy egy szerző szellemi tulajdonának. A zenészek jóformán annyiszor mondhatták ugyanazt, ahányszor csak akarták.[20]

Goehr érvelésével az a probléma, hogy a zene létrehozásának egy olyan általános elméletét körvonalazza (s ez nem idegen a „racionálisan konstruált mű" adornói fogalmától), amelyet már Bach kései műveinek puszta egzisztenciális ereje is alapvetően kérdőjelez meg (hogy további példákat ne is említsünk).[21] Azért igen nehéz ennek a problémának a megoldása, mert Goehr mintha amiatt akarná megfosztani Bachot az autonómiájától – kimondottan a bachi műfogalom fejlődése kapcsán –, hogy ezzel szolgáltasson muníciót egy amúgy erőteljes és meggyőző megkülönböztetés számára (amellyel a zene státusza és létrehozása szempontjából elválasztja egymástól az 1800 előtti és utáni időszakot). A *Zeneművek képzeletbeli múzeuma* lapjain kibontakozó Bach-kép mögött olyannyira erős az az elképzelés, hogy az autonómia fogalma a német romantika találmánya (Goehr monográfiája egyebek mellett ebben is a posztmodern zenetudomány klasszikus inspirációjának tekinthető), hogy Bach műveinek jelentőségét és szemantikai jelentését nem képes másnak tekinteni, mint egy olyan gyakorlat megnyilvánulásának, amelyre nézve az autonómia kérdése tökéletesen irreleváns. Ha szinte valamennyi 1800 előtt írt zenét alkalmi jellegűnek tekintünk, akkor ebből magától értődő módon következik egy olyan történelmi perspektíva, amelyből nézve a h-moll miséhez hasonló művek csupán a német idealizmus történelmi erejénél fogva tehetnek szert autonómiára, vagy az olyan romantikus elképzeléseknek köszönhetően, mint a művek „organikus egysége". Bach kései művei a legjobb esetben is csak az általános szabályt erősítő kivételek lesznek (és nem

20 Uott, 182–183.

21 Ilyen módon Goehr gondolatmenete „a műfogalom nélküli zenei alkotásról" (könyve hetedik fejezetének címét idézve) elveszíti hivatkozási alapját, szembeállítva Bachnak a komponáláshoz (és a zenei műfajokhoz) fűződő szisztematikus és kimerítő viszonyával, amely olyan művekben nyilvánul meg, mint a *Wohltemperiertes Klavier,* a *Musikalisches Opfer, A fúga művészete,* a h-moll mise stb., hogy olyan korábbi gyűjteményeket, mint az *Orgel-Büchlein,* ne is említsünk, amelyeket nyilvánvaló és inherens autonómia jellemez, függetlenül attól, hogy az autonómiának ezt a fogalmát a 19. században „találták fel". Ugyanakkor a korrektség megköveteli, hogy leszögezzük: az autonómia fogalmának feltalálását Goehr inkább történeti eseményként, mintsem filozófiai felismerésként mutatja be.

látom bizonyítékát annak, hogy Goehr akár csak ezzel is egyetértene). Ami viszont azt jelenti, hogy fogalmi űr tátong a mai Bach-kutatás immanens alapgondolata és a kánon szuverenitásának Goehr-féle dekonstrukciója között: előbbi következetesen megerősíti a bachi zenei diskurzus autonómiáját, leginkább abban, ahogy Bach az általános műfaji prototípusokat szisztematikusan használja és kimeríti; utóbbinak ugyanakkor meghatározó aspektusa a német romantikát illető erőteljes kritika. Ez a fogalmi űr aztán akaratlanul is problematikussá teszi azt a nehezen megragadható viszonyt, amely Bachot a történelmi elbeszéléshez fűzi. Ha így van, akkor a törésvonal igencsak mély. Az alázatos Capellmeistert, akinek a kompozíciós tevékenységét „rendkívüli mértékben korlátozták"[22] a kötelezettségei, igen nehéz összeegyeztetni a *Máté-passió,* a *Wohltemperiertes Klavier* és a *Musikalisches Opfer* szerzőjével, hogy három olyan művet említsek, amelyek, finoman szólva, sok mindent alátámasztanak, de azt biztosan nem, hogy szerzőjüket bármi is „rendkívüli mértékben korlátozta" volna.

Az, ahogy Goehr foglalkozik Bachhal (és ábrázolja őt), nyilvánvalóan egy magasabb célt szolgál: szeretné történeti keretbe helyezni és lebontani a zenei műalkotás fogalmát, amelyre a zene befogadásának és gyakorlatának univerzális szabályozójaként tekint. Goehr könyve természetesen a zenei gyakorlat elvét is felszabadítja a műfogalom hegemóniája alól, továbbá ezzel összefüggésben kivonja a nyugati zene tekintélyének hatóköréből, amelyet a kulturális imperializmus egyik formájának tart. Goehr Bach-értelmezése, úgy tűnik, messzemenően befolyásolta Richard Taruskint az ilyen irányú vállalkozásaiban, amikor a historicizmust explicit módon gonosz szereplőként azonosította a *The Oxford History of Western Music* köteteiben körvonalazott történeti elbeszélésben, amelyet a német romantika szelleme és presztízse ellenében épített fel.[23] Bár egy korábbi írásomban behatóbban tárgyaltam Taruskin (zene)történeti felfogását, a jelen cikkben kizárólag azzal foglalkozom, hogy miként ábrázolja Bachot. Taruskin szerint az önfejű Capellmeister a történeti elbeszélés részét képezi mint tapasztalati igazság, a német idealizmus géniusza ugyanakkor a német zene felsőbbrendűségi mítoszának része, amelyben Bach játssza a főszerepet.[24] Taruskin aztán ezt a mítoszt dekonstruálja (és egészen odáig jut, hogy egy rendkívül kemény kritika részeként azért ítéli el a késői modernizmus és formalizmus szuverenitását az amerikai művészi zenében, mert

22 Goehr: *The Imaginary Museum,* 178.

23 Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music.* Oxford–New York: Oxford University Press, 2005. Ld. Vol. I., xxii. skk., ahol ez a narratíva a zenetörténet-írás német modelljeiben megtestesülő kanonizált tekintély alól felszabadított, írásbeli hagyomány „kikérdezéseként" jelenik meg.

24 Uott, I., 235.: „A Bach körül kialakult mítosz szerint művei egyedülálló minőséggel bírnak, ami zenéjét a történelem folyamatok fölé emeli, és időtlen mércévé avatja: ez a valaha írt legnagyobb zene, és (ami ideológiai szempontból lényegesen fontosabb) a legnagyobb zene, amit valaha írni lehetett. […] [Szükségessé vált annak indoklása, hogy] Bach miként tett szert arra a kiemelkedő státuszra, amelyet egy visszahozhatatlan, mitikus aranykor legfőbb képviselőjeként és a germán zenei „fősodor" kiindulópontjaként élvezhetett". Ld. még: Harry White: „The Rules of Engagement. Richard Taruskin and the History of Western Music", *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 2. (2006–2007), 21–49.

az „megköveteli minden érintett emberi lény – zeneszerző, előadó és hallgató – elnyomását, sőt megalázását”),[25] ám ennek a nézetnek is megvoltak az előzményei, mégpedig, mint látni fogjuk, egy végső soron nem kevésbé szigorú Bach-képben. Amely egyébként nem kevésbé problematikus. A kettős kényszer, hogy Bachot a történeti narratíva aktív szereplőjeként kezeljük, ugyanakkor a német zenei szuverenitás előhírnökének is tartsuk, azt hozza magával, hogy egyszerre kell ragaszkodnunk ahhoz, hogy apriori elismerjük Bach magától értődő mesterségbeli fölényét bizonyos műfajokban (különösen a hangszeres zene területén), és elfogadjuk azokat az ideológiai jelentéseket, amelyeket Taruskin a vokális műfajokhoz (az egyházi kantátákhoz és a passiókhoz) köt. Bachot „Janus-arcú” zeneszerzőnek nevezi Taruskin, s ez a jellemzés az általa alkotott kettős Bach-portréra is utal (a két ábrázolást Händel angol oratóriumainak áttekintése választja el egymástól Taruskin zenetörténetében, ami abban is segít, hogy a kantátákat és a passiókat élesebb megvilágításba helyezze).[26]

Tekintettel arra, hogy Taruskin zenetörténete par excellence posztmodern szöveg, nem utolsó sorban amiatt, ahogy elutasítja és diagnosztizálja a német idealizmust mint a zeneszerző és a hallgató közti kölcsönös megállapodáson alapuló megértés végzetes megszüntetőjét (aminek valódi következményei majd csak a modernizmus felemelkedésével és a tonalitás összeomlásával válnak láthatóvá), a kettős Bach-portré strukturális jelentősége még nyilvánvalóbb.

A Bach hangszeres műveiről szóló áttekintés foglalja magában a Taruskin által felvázolt első portrét, és a kettő közül vitathatatlanul ez a megértőbb. A kiindulópont tudatos megválasztása önmagában is stratégiai jelentőségű húzás. Taruskin azzal kezdi, hogy összefoglalja Manfred F. Bukofzer rendkívül magabiztos leírását, amely szerint Bach életműve „a polifónia leszálló és a harmónia emelkedő görbéjének metszéspontjában helyezkedik el, ahol a vertikális és a horizontális erők tökéletes egyensúlyban vannak”, s ehhez Bukofzer hozzáteszi, hogy „a szembenálló erőknek ez az egymásba hatolása a zenetörténet során egyetlen egyszer valósult meg, és ennek az egyedülálló kegyelmi pillanatnak Bach a főszereplője”.[27] Bár Taruskin ezt a pillanatot Bach újrafelfedezésének idejére, vagyis a 19. század elejére helyezi át (és így Bukofzernek tulajdonítja „magának a zenetörténet mítoszának” a kinyilvánítását), menet közben levont következtetései (a repertoárral együtt, amelyet szemléltetésükre kiválaszt) némiképp váratlanul arról tanúskodnak, hogy lényegileg egyetért az idősebb történész értékelésével (amely 1947-ben jelent meg).[28]

25 Uott, V., 62., ahol mindezt John Cage-nek „a zaj emancipálására” irányuló törekvéseire vonatkoztatja; szerinte Cage ezzel Schoenbergnek a disszonancia emancipálását célzó „munkáját végezte be”.

26 Uott, I., 233–304. és 305–390. Händel operáinak közbevetett értékelése: 305–340.

27 Idézve: uott, I., 235. Bukofzernek a *Music in the Baroque Era* című könyvében (London and New York: Norton, 1947, 260–305.) található jellemzése Adorno különbségtételét tükrözi Bach kettős zeneszerzői identitásával kapcsolatban, egyik oldalon az „anakronizmussal” (vagyis a kontrapunkttal), másik oldalon a harmóniai-tonális funkcióval. Ezt a megkülönböztetést bizonyos fokig Taruskin is átveszi a hangszeres művek tárgyalása során. Ld. még a 67. lábjegyzetet.

28 Uott, I., 235.

A *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének h-moll fúgájáról szóló elemzés például az alábbi, jóindulatú engedményekre sarkallja Taruskint Bach eredetiségével és zsenialitásával kapcsolatban (ezeket ráadásul nem az organikus egység történeti konstrukciójaként, hanem a zeneszerzői nyelv állandó vonásaként tárgyalja):

> Szerkezet és jelentés, „forma" és „tartalom" [ily módon] szétválaszthatatlanul összefonódik, lényegében szinonimává válik […] [Bach művészete] a forma és a textúra tekintetében visszatekint, mégpedig már a saját korában is archaikusnak számító gyakorlatokra. A harmónia és tonalitás vezérelte forma szempontjából azonban kora élvonalába tartozik. Ez az élvonalbeli jelleg még ma is elhatol a hallgató tudatáig, és élénk reakciót vált ki belőle, miközben a kor összes többi lutheránus kántorának zenéje eltűnt a repertoárból.[29]

Eddig tehát tulajdonképpen megelégedhetünk azzal a feltételezéssel, hogy Taruskin Bach-képe ugyanazokban a derűs színekben pompázik és ugyanazzal a magabiztossággal ragyog, mint a jóval korábbi (és ideológiai szempontból kevésbé tudatos) portrék. Továbbá, hogy jellemző rá a nézőpontoknak az a ritka szimultaneitása (tudniillik az egykori zene és a mai történetírás közötti szimultaneitás), amit a posztmodernizmus általában megvetéssel kezel.

A másik portré egészen más eset. Händel operáinak és oratóriumainak áttekintése előzi meg, s ennek során Taruskin előnyben részesíti (és helyesli) azt a nézetet, miszerint az operák és különösen az angol oratóriumok alapvető célja a „szórakoztatás". Bár a terjedelmi korlátok nem engedik meg, hogy részletekbe menően vitatkozzam ezzel az értelmezéssel, bizonyos vonatkozásaival mégis foglalkoznom kell röviden, hogy érthetővé váljon a Händel napsugaras retorikája és Bach zenei lutheranizmusának „szinte a szó szoros értelmében émelyítő" önmarcangolása közötti megkülönböztetés, amelyhez Taruskin végső soron el kíván jutni.[30] Hogy ezt a kirívó kontrasztot megteremtse, Händel legkevésbé jellegzetes angol oratóriumai közül választ ki kettőt, hogy rajtuk demonstrálja a Händelre jellemző túláradó humort, illetve a világi kölcsönzések és a vallásos téma találkozását: Taruskin elbeszélése szerint a humor hajtja az *Izrael Egyiptomban* (HWV 54) dramaturgiáját, és a világi kölcsönzések uralták a *Messiás* (HWV 56) sietős keletkezéstörténetét. Részletesen foglalkozik az *Izrael Egyiptomban* szófestéseivel, hogy megmutassa: „ez a sok csodálatos és zeneileg korszakalkotó jelentőségű illusztráció tulajdonképpen – jórészt – nem több (és nem kevesebb), mint tréfa".[31] Értelmezését nem zavarja meg sem az, hogy a zeneszerző katasztrófák hosszú sorát ábrázolja, sem a borzalmas járványok, a félelmetes sötétség,

29 Uott, I., 255.

30 Ez az értékelés azzal a figyelemreméltó – bár nem teljesen tartható – paradoxonnal indul, amely szembeállítja Händel helyét a mai repertoárban (amelyet vallásos tárgyú vokális művek dominálnak) Bachéval, akinél az alapvető vallásos szellemet […] nagyrészt világi hangszeres művek képviselik" (uott, I., 305.). A „szinte a szó szoros értelmében émelyítő" fordulat a BWV 13-as kantáta *(Meine Seufzer, meine Tränen)* egyik áriájának elemzésében fordul elő (I., 364.).

31 Uott, I., 321.

az egyiptomi elsőszülöttek lemészárlásának említése. Ehelyett „elismerően kuncogunk", ha más miatt nem, hát azért, mert Händel képei együttérzően erősítik meg a „tisztességes én"-t (mint a születőfélben lévő brit nacionalizmus kifejeződését) szemben a halálra kínzott, elpusztított, bűnös „másik"-kal. Taruskin számára az *Izrael Egyiptomban* célja elsősorban a kedélyes tréfálkozás – a darab kikapcsolódás, amit az olasz opera unalmas körülményeskedésétől menekülő, kereskedő polgárság számára hoztak létre.[32]

Ha félretesszük is a fentiek ellen szóló bizonyítékok sokaságát (különös tekintettel a Händel egész pályájára jellemző érdeklődést a végzet tragikus következményei iránt, ami színpadi műveit és drámai oratóriumait áthatja), ez a radikálisan leegyszerűsített értelmezés egyértelműen megmutatja ideológiai szembenállását Händel szándékainak komolyságával, nem beszélve a kottapéldákról, amelyek időnként konkrétan ellentmondanak a Taruskin által kifejtett általános gondolatmenetnek.[33] Taruskin célja ugyanis az, hogy előkészítse a terepet Bach vokális műveinek sajátos értelmezéséhez, amelyet a zenei dikció szélsőségességére alapoz, így szembe tudja állítani vele Händel kevésbé véglegesnek ható, gesztusokra épülő, szórakoztató célú műveit, amelyek annál vonzóbban emberinek és közvetlennek tűnnek fel. Taruskin *Messiás*-olvasata ugyanezt a célt szolgálja: nem tudunk meg semmit a mű ellentmondásos londoni fogadtatásáról (a dublini ősbemutató után): „Lehető legszentebb témája ellenére szórakoztató jellegű darabról van szó, zenéje a kikapcsolódni vágyó közönség mulattatását szolgálta, ha mégoly épületes módon is."[34]

Igaztalan lenne azt sugalmazni, hogy amikor a kantátákat a Händellel való megértő találkozásának fényében vizsgálja, Taruskin átsiklik Bach technikai és kifejezésbeli kifinomultsága fölött: éppen ellenkezőleg, a BWV 4-es, 61-es és 80-as kantáta részletes elemzései, és a belőlük levont kritikai-formai következtetések valójában lényegesen meggyőzőbbek, mint az őket megelőző, könnyedén odavetett ítéletek Händelre vonatkozóan. Ezeknek az értelmezéseknek a felforgató hatása

32 „Függetlenül attól, hogy magasztos vagy hátborzongató a téma, a járványok ábrázolása Händelnél mindig szórakoztató." Uott, I., 321.

33 Taruskin 26-F kottapéldája (az *Izrael Egyiptomban* „He sent a thick darkness" szövegkezdetű tételének részlete) semleges értelmezést kap, amely felhívja ugyan a figyelmet a konkrét hangzás szokatlan („sohasem hallott") színeire, de elfeledkezik arról, hogy ez a testetlen és nyugtalanító effektus hogyan viszonyul a sötétséghez, számos oratórium visszatérő momentumához (legnyilvánvalóbban a *Saul,* a *Sámson* és a *Jephtha* esetében). És akkor még nem szóltunk az *Izrael Egyiptomban* bemutatójának hűvös fogadtatásáról. Ez a fogadtatás bizonyára módosítja Taruskin jellemzését, aki szerint Händel az angol oratóriumot „alapjában kórusműfajként" találta fel. Uott, 316.

34 Uott, I, 336. Vessük össze ezt az értelmezést azzal az álnévvel jegyzett beszámolóval, amelyet a londoni *Universal Spectator* közölt a *Messiás* angliai bemutatójáról 1743. március 19-én: „Hogyan fog az utókor szemében feltűnni, ha azt olvassa a történelemkönyvben, hogy ebben a korban Anglia népe az istentelenség és profanitás olyan fokára jutott, hogy eltűrték a legszentebb dolgoknak nyilvános szórakozás céljára való felhasználását?" Michael Marissen újabban meggyőzően érvel amellett, hogy a *Messiás* a protestáns antiszemitizmusnak adott hangot, ami „botrányos módon" megerősíti „zsidóellenes" tartalmát. Ez aligha felel meg annak az ártatlan szórakozásnak és gyönyörűségnek, amit Taruskin értelmezése sugall. Ld. Michael Marissen: *Tainted Glory in Handel's Messiah.* New Haven and London: Yale University Press, 2014, 3.

azonban nem kevésbé lényeges Taruskin célja szempontjából: idézi Charles Burneynek a *General History of Music* elején tett megjegyzéseit („A zene ártatlan luxus, létezésünkhöz tulajdonképpen nincs rá szükség, de sokat javít rajta, és kielégülést jelent fülünk számára."), és a zenének ugyanott olvasható meghatározását („a kellemes hangok egymásra következése és kombinációi által kiválto tt élvezetek művészete") úgy interpretálja, mint ami „tükrözi a 18. század szellemtörténetét, amikor a racionalista […] eszmék rendszere, amit ma 'felvilágosodásnak' nevezünk, kiemelt helyzetbe került, végül dominanciára tett szert Európában".[35] De bármilyen meglepőnek tűnik is ez a fölényes leegyszerűsítés, mindez csak bevezetésül szolgál egy sokkal provokatívabb kijelentéshez:

> [A felvilágosodás eszméinek] jóval kevesebb közük van Bachhoz, és gyakorlatilag semmi közük sincs Bach egyházzenéjéhez, amely egy felvilágosodás előtti – sőt, ha a szükség úgy hozta, erőszakosan felvilágosodásellenes – szellemiséget testesített meg. Ez a zene az igazságot, nem pedig a szépséget közvetítette, és az igazság, amelyet szolgált – Luther igazsága – gyakran keserű volt. Legmellbevágóbb műveinek némelyikét Bach azért írta, hogy meggyőzzön bennünket, mit meggyőzzön, hogy *kinyilatkoztassa:* a világ nem más, mint mocsok és iszonyat, az ember elhagyatott, az élet szenvedés, az értelem pedig kelepce. […] Amikor pedig zenéje kellemes, akkor célja rendszerint valamilyen tan vagy eszme sulykolása, esetleg a hízelgés. De Bach épp ily gyakran gyötörte meg a fület. Amikor témája nem az isteni szféra, hanem az emberi világ volt, akkor olyan zenét is tudott írni, amelynek merő, szándékos rútságát talán elérték néhányan (főként sokkal későbbi zeneszerzők, jóval Bach 19. századi nagy jelentőségű „újrafelfedezését" követően), de túlszárnyalni senki nem volt képes.[36]

Még ha meghajtjuk is fejünket e vádaskodás forgószele előtt (a vihar csupán oldalakkal később ül el), nem kerülheti el figyelmünket a fenti kommentár szóhasználata, hiszen ereklyetartóként a kifejezéseket egy globális tekintéllyel rendelkező zenetörténet-könyv szentesíti. Egyrészt azért, mert Taruskin visszamenőleg a saját történelemszemléletét tulajdonítja Bachnak (miközben Bach szándékairól hallgat, azok értelmezését meghagyja az olvasónak), másrészt azért, mert saját esztétikai viszolygását a történész úgy állítja be, mintha az a zene embertelen és inherens tulajdonságából fakadna. A „merő, szándékos rútság" ősét végül az abszolút zene megvetendő apafigurájaként leplezi le (akinek romlottságát néhány oldallal később súlyosbítja a protonáci minősítéssel, hiszen „nekünk, akik emlékszünk a 20. századra, Bach kortársainál jóval több okunk van arra, hogy felszisszenjünk, amikor egy sivító német hang harsogja túl a józan észt"),[37] tekintettel arra, hogy az abszolút zene „a legmagasabb rendű minden művészetek között, ahol a németek a lehető leghevesebben bizonygatták felsőbbrendűségüket".[38] Mintha Dorian Gray portréját alkotná újra Taruskin (legalábbis a második Bach-

35 Idézi Taruskin: uott, I., 363. Érdemes ehhez hozzátenni, hogy Burney kijelentései kötetekkel felérő információval szolgálnak a zene angliai felfogásáról a kései 18., illetve a 19. században.

36 Uott, I, 363–364. Kiemelés az eredetiben.

37 Uott, I., 369.

38 Uott, I., 388.

képben): a német kultúra oromzatán a szórakoztatás lehetőségét elvető, az előadás emberi tényezőjét figyelmen kívül hagyó, a saját strukturális okosságába autisztikusan belemerülő zene borzasztó csúnyasága és furcsasága önnön felvilágosodásellenes eredetén felülemelkedve megfertőzi a nyugati kultúra teljes művészi zenéjét. Azzal, hogy szándékosan letér a népszerű szórakoztatás Burney által ünnepelt esztétikájának ragyogó és örömteli útjáról, Bach zenéje az elitizmus, az obskúrus vallásosság és a társadalmi összeomlás állandó sejtelmeként marad fenn.[39]

A vég érzetével, amely áthatja Taruskin Bach-értelmezésének kontextusát, csak az általa Bachnak tulajdonított félrevezetés végzetes érzete vetekszik (Taruskin történeti szemlélete, máshol talán még világosabban, kifejezetten teleologikus). Azt a másodlagos kontextust, amelyben a szenvedélyes vádaskodás újra teret kaphat, a populáris zenekultúra emancipációja nyújtja (a populáris zene mintha Burney „szórakoztatás"-esztétikájának reinkarnációjaként tűnne fel itt), s Taruskin az utolsó kötet végén aztán megkongatja a vészharangot a német idealizmus fölött. Ez az emancipáció azoknak az autonóm jegyeknek az eltörlésével jár, amelyeknek a lebontásán oly hatékonyan dolgozik a posztmodernizmus (ezek között természetesen első helyen áll a zenemű fogalma, de tágabb értelemben ide tartozik az általános csendbe hanyatló átfogó műfaji modellek kulturális tekintélye és áthagyományozódása is). Emiatt tesz szert jelentőségre Agawu keserű javaslata, hogy a klasszikus zenét „hagyjuk meghalni", hiszen kulturális tekintélyének semmivé foszlásával aligha éri meg életben tartani.[40] Mi mégis egy hitelét vesztett és halálra ítélt hagyomány történetét szolgáljuk ki, egy olyan hagyományét, amelyre a „szimpátia Fehér dúrban" zenei ihletésű szóképét használta Philip Larkin, hogy kifejezze a benne rejlő önsajnálatot.[41] Amikor az emlékművek hatalmas robajjal a földre hullanak, a posztmodern zenetudomány evangélistái lerántják a leplet a magaskultúra szánalmas programjáról, s megmutatják, hogy mi is valójában: antidemokratikus, elnyomó és önmagával foglalkozó merengés olyan értékrendek fölött,

39 Úgy fest, hogy Taruskin tulajdonképpen történészi küldetése részének tekinti az effajta értelmezéseket: „a felelős történetírásnak, amint ma a legtöbb történész elismeri, rendelkeznie kell a reflexivitás képességével – azzal, hogy a vizsgált entitásokon túl önmagával mint történeti entitással, továbbá saját potenciális kulturális és társadalmi befolyásával is foglalkozik". Uott, I., 389.

40 Ld. Kofi Agawunak Lawrence Kramer *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995) című könyvéről írott recenzióját: *Music & Letters* 78/1. (February 1997), 127–129.; ide: 129. Agawu bírálja Kramert azért, mert olyan viszonyrendszert igyekszik létrehozni, amelyben „egy felbecsülhetetlen értékű zenei anyag túlélheti az őt tartalmazó kulturális rend felbomlását" (Kramer, 34.). Ha a „klasszikus zene" egy hitelét vesztett értékrendet képvisel, mivégre hozzunk létre egy másikat? Mi több: Agawu azáltal, hogy Kramer könyvét (egyértelműen ironikusan) megdicséri, mert „új irányokat mutat fel, amelyek elvezetnek a zenétől magától" (129.), a „posztmodern tudás" és a kánon viszonyának általános problémáját hangsúlyozza: „a [posztmodern] tudásalkotás alapját úgy fogalmazták újra, hogy fölöslegessé tegyék az analitikus részleteknek azt a többletmennyiségét, amelyet az elméletalapú elemzés létrehoz" (129.).

41 A „Sympathy in White Major" Philip Larkin költeménye, amely a következő köteteben jelent meg: *High Windows*. London: Faber and Faber, 1974. [Magyarul: Fodor András fordításában, in: uő: *Nászi szél*. Budapest: Európa, 1980, 92.] Nem csupán a „szimfónia" szó „szimpátiára" való cserélésének van itt jelentősége, hanem a verssor „fehér" (és a WASP) kultúrára történő utalásának is.

amelyeket a 20. század jó részének európai történelme szégyenteljessé tett és érvénytelenített. Ha Bachot tartjuk a német zenei idealizmus tudatos kezdeményezőjének, vagyis egy olyan zenei gyakorlat elindítójaként tekintünk rá, amely nemcsak „antihumánus", hanem benne rejlik az értetlenkedő megvetésre és érdektelenségre kárhoztatott, obskúrus amerikai modernizmus jövője is, akkor minek bajlódjunk a zenéjével egyáltalán?

3. Az időtlen szellem

> Az érzékelt rend nagyívű konstrukciói, ahogyan Danténál, egy Bach-passióban, Kant kritikáiban, Giotto freskóin vagy akár Kafka tömör paraboláiban találkozunk velük, s amelyeknek legkisebb szótagja is Isten iránti vágyakozással van telítve, lehet, hogy ma már a múltat jelentik.
>
> George Steiner: *Errata. An Examined Life* (1997)

A türelmetlenség Bach zenei diskurzusának szélsőséges (sőt autonóm) természetével szemben már jóval azelőtt létezett, hogy passiói és egyes hangszeres művei beépültek volna a 19. században létrehozott német kánonba: a Scheibe-vita nem áll egyedül ebben a tekintetben. Az embernek úgy tűnik, mintha Bach folyamatos konfliktusban állt volna lipcsei munkaadóival, elégedetlensége nyomán pedig feljogosítva érezhetjük magunkat arra, hogy úgy tekintsünk a zenéjére, mint amit kifejezetten azzal a céllal komponált, hogy szembe menjen szinte minden normával, amely az alkalmazása idején érvényes volt. Kantátái túlságosan nehéznek bizonyultak a rendelkezésére álló előadók számára; hangszeres műveinek jelentős része vagy zavarba ejtően tiszteletlen volt a mintául szolgáló stilizált prototípusokkal szemben, vagy ijesztően mértéktelen a maga komplexitásával és a ciklikus minták módszeres halmozásával; az a hajlama pedig, hogy a végsőkig kimerítse a számára fontos műfajokban rejlő lehetőségeket, ellentétben állt az általánosan elterjedt korabeli gyakorlattal, amely szerint akkor komponáltak valami újat, amikor alkalom adódott rá. Még lipcsei kompozícióinak egyedülálló pályaíve is, tudniillik, hogy a művek száma erőteljesen csökken, miközben arányaik és méreteik növekednek (miként azt a háromszáz kantáta és velük szemben a három vagy négy passió érzékelteti), olyan kompozíciós késztetést előlegez meg, amely egyébként egészen a 19. század első évtizedeiig ismeretlen volt. És miként adhatnánk kielégítő magyarázatot az olyan művekre, mint *A fúga művészete* és a h-moll mise, amennyiben ezek szembeszökő módon szakítottak a kompozíció és az előadás közötti, amúgy magától értődő kapcsolattal, amely nemcsak Bach életében, de még a halála utáni évtizedekben is fennállt? Függetlenül attól, hogy az elmúlt két évszázad során a Bach-kutatásnak is megvolt a maga Leviatánja, ezek a problémák továbbra is makacsul ellenállnak a kielégítő megoldásnak.

Az, hogy Bach visszautasítja a kortársak elvárásainak való megfelelést, előrevetít egy hasonló súlyú nehézséget későbbi fogadtatástörténetével kapcsolatban. Nagyhatású hozzájárulása a nyugati kánon kialakulásához *és* lebontásához ha semmi mást nem is, ennyit mindenképpen bizonyít. Továbbá akár a zene-

művek intencionális autonómiáját tagadó történelemelmélet meghatározó szereplőjeként, akár a felsőbbrendűség elitista kultúráját hirdető kompozíciós gyakorlat mintapéldányaként tekintünk Bachra, posztmodern helyzete (finoman fogalmazva) rosszindulatúan viszonyul a műveknek tulajdonított implicit jelentőséghez, illetve a zenéjét boncasztalra helyező aprólékos vizsgálatokhoz. „Az önjelölt posztmodern szerzők legkártékonyabb szenteskedései közé tartozik az a feltételezés, hogy a modernitásban minden szükségszerűen arra törekszik, hogy az engedelmes, elszigetelt alattvalót szabályozza, folytonosan egy új Auschwitz peremén egyensúlyozva", jegyzi meg John Butt *Bach's Dialogue with Modernity (Bach párbeszéde a modernitással)* című könyve bevezetőjében. „Amit mintha elfelejtettek volna – folytatja –, az az a tény, hogy számos művészi alkotás, sokszor még azok is, amelyeket a kánon legszervesebb részének tartunk, ellenállást és szembehelyezkedő karaktert testesít meg, és jóval szemléletesebben jeleníti meg a modernitásban rejlő komplex feszültségeket, mint megannyi elméleti általánosítás."[42] Ebből a szempontból Butt könyve a történeti emlékezet és a kritika egymásmellettiségének sajátos kulturális formáját testesíti meg, amely a modernitást a 16. századtól a 20. század közepéig fennálló, kettős fogalomként értelmezi. A passiók részletes elemzése révén ugyanakkor Butt olyan nézőpontot kínál, amely szembe megy a posztmodern diskurzus előírásaival. Azok alapján a zeneművek alapján helyezi vissza Bachot a zenetörténetbe, amelyeknek „a múlt tapasztalata nyújt szilárd alapzatot", mégis „valamiképpen a jövő felé irányulnak".[43] Egy pillanatra érdemes elgondolkodni, hogy mit is takar itt a „valamiképpen". Butt a következőket írja:

> Abból, hogy a művészet kontextusában a szubjektivitás kialakulására hatással van a kommunikáció és a közvetítettség, az következik, hogy az individuális szerzőség fogalma függ mindazok kollektív akaratától (vagy legalábbis egyetértésétől), akik a megkomponált művet befogadják. A zenemű erősebb barokk fogalma tehát az alkotó zeneszerző erősebb fogalmát is feltételezi, ugyanakkor ez éppúgy egybeesik az abszolutizmus felívelésével, mint azzal, hogy az egyes szubjektumok alapvető szerepet játszanak a jóváhagyás folyamatában.[44]

A Goehrrel és Taruskinnal szemben fennálló zenetudományi véleménykülönbség elég világos. Ami elsőre talán kevésbé nyilvánvaló, az az, hogy egy efféle érvelés milyen mértékben függ azoktól a szellemtörténeti értelmezésektől, amelyek jórészt mellőzik a zenetudományi fejtegetéseket (kivéve, amikor egy-egy konkrét zenei elemzést támasztanak alá vagy erősítenek meg), ehelyett más diszciplínákat részesítenek előnyben (olyanokat, mint a kultúraelmélet, az esztétika, az ismeretelmélet, a felvilágosodás filozófiája, az irodalomkritika, a vallástörténet, a zeneszociológia, a kritikai életrajzírás, a szemiotika és természete-

42 Butt: *Bach's Dialogue,* 20–21.
43 Uott, 17.
44 Uott, 51.

sen a modernitástörténet).[45] Tekintettel arra, hogy Butt kivételesen felkészült a Bach-kutatás terén, ez az eszközkészlet még hatékonyabban állítható a Bach zenéje által lehetővé tett „modernitáskritika" szolgálatába. A passiók tehát, újjáalakítva, immár nem önmagukban álló művekként tűnnek fel, amelyeket újra egy képzeletbeli (és sokak számára hitelét vesztett) kánon részévé tettek, hanem egyedi résztvevőivé válnak a premodern és modern elemek között zajló diskurzusnak, amelyek Bach egyedülállóan kifejező technikai és formai merészségével vívják ki figyelmünket. Eredeti, és széles szakirodalmi alapokon nyugvó gondolatmenete során Butt azt veti fel, hogy Bach zeneszerzői szubjektivitásának (amely „megingathatatlanul" kapcsolódott mélyen rétegzett zenész identitásához) meghatározó részét képezte a „szükséges mesterségesség, ami a 17. századi progresszív gondolkodás homlokterében állt".[46] Bach zenei intellektusa – különösen mint olyan emberi művek létrehozója, amelyek úgy alakítják és érik el a tudatosság módozatait, ahogyan az a „természet" (vagy „Isten") puszta elfogadása révén nem lehetséges – közvetít az észak-német lutheránus kultúra múlt ideje és a jelenkor lehetőséget teremtő válaszreakciója között.

> Végső soron az effajta passiózenék nehezen képzelhetők el egy céltudatos, alkotói tekintéllyel rendelkező zeneszerző alakja nélkül. […] Bármennyire is úgy gondolhatta Bach, hogy spirituális és történeti igazságokat ábrázol, illetve valamiképpen [megint csak] a hívők kialakuló öntudatát, mindezeket valójában ő teremtette meg az ábrázolás révén; […] zenéje talán egy olyan folyamat mechanizmusa vagy lenyomata, amely az ő világában éppúgy mindennapos, mint a miénkben.[47]

Bármennyire csábító lenne is, hogy a jelen cikkben szereplő evangéliumi metaforát kiterjesszük (vagy megváltoztassuk), és azt sugalljuk, hogy Butt az „egyetlen igaz Bachot" mutatja meg a posztmodernizmus eretnekeinek ellenében, hasznosabb, ha elismerjük, hogy kötete jelentős mértékben szolgáltat érveket amellett, hogy a zenei szubjektum lényegét tekintve individuális, jogosultságát pedig az intelligens (és tájékozott) hallgatóság befogadói közössége teremti meg. Nehéz más következtetésre jutni, miután Butt rendkívüli erőfeszítéseket tesz, hogy Bach közvetítői stratégiáit a modernitás olyan elveihez kösse, amelyek a műalkotás médiuma révén lépnek túl a történelmen (ilyen a szerzőség, a megfigyelő szubjektum és a képzelet mint a stilisztikai individualizmus legitimitása). Ezekből a nézőpontokból kétségbevonhatatlan a passiók egzisztenciális autoritása. Ezt a kétoldalú értelmezést nem írhatja felül semmilyen olvasat –

45 Ez a zenén kívüli vizsgálódás különösen jellemző Butt könyvének bevezetésére és első fejezetére, ahol a zenei diskurzus szempontjából külsőnek számító, elsődleges és másodlagos (kritikai) források elmélyült tanulmányozása drámaian átformálja maguknak a passióknak a közvetítő jellegű vonásait.

46 Uott, 63.

47 Uott, 96. Butt ezt az érvet a „Zeneszerző születik" cím alatt fejti ki: „Érzékeljük egy speciális zenei szellem működését a zeneszerzés Istentől adott szabályainak puszta követésén túl. Lehet, hogy céltudatos zenészi elhivatottságát Bach Luther *Bibliá*jának megértésére alapozta, de a figyelmét felkeltő zenei objektumok, úgy fest, hamarosan – még pontosabban – konkrét szubjektumként határozzák meg őt." (95.)

még az sem, amely a szöveg és a hangok viszonyát a racionális diskurzus elleni merényletnek tekinti Bachnál.

Butt tudatában van a közvetítő szubjektum és az olvasó közötti kétoldalú szerződésnek (amelyhez kontextusként azt társítja, hogy Bach a politikai és vallási abszolutizmus támogatója volt),[48] ebből pedig mintha az következne, hogy a szöveg (vagyis a zenemű) ki van szolgáltatva (vagy alá van rendelve) a befogadásának. Álláspontjának nyomatékosításául merész stratégiához folyamodik: a *Máté-passió* nyitókórusának, illetve a *János-passió*ban a zsidókhoz társított zenei anyagnak kétféle értelmezését kínálja, egy „szöveghű" és egy „gyanakvó" olvasatot (bár az utóbbi modelljét bölcsen nem nevesíti, az előbbivel kapcsolatban megnevezi Christoph Wolffot). Egy rövid részlet a második, „gyanakvó" értelmezésből önmagáért beszél:

> Mégis, rejlik valami különös szépség ezekben a mélységesen erőszakos kórusokban. Bach úgy konstruálja meg őket, hogy lényegileg autonóm zenei struktúrák lesznek, függetlenül a rendkívül erőszakos affektusuktól. […] A konkrét fizikai erőszak legtöbbször „lokális" és az adott történelmi helyzet függvénye (egyes esetekben akár meg is bocsátható, amikor a lehetetlen körülmények kényszerítik ki), ezzel szemben az autonóm zenei struktúrákba szublimált erőszak maradandó szépségre tesz szert: erre pedig semmilyen körülmények között nem adható felmentés. Végül pedig ez a művészetté formált erőszak annak a szélsőséges erőszaknak lesz az analógiája, amelyet a modern világban a zsidókkal szemben alkalmaztak. Az esztétikai elkötelezettség a szenvtelen autonómia érzetét és az emberi cselekvés szféráinak szétválasztását vonja maga után, ami lehetővé teszi az erőszak soha nem látott, ipari mértékben való alkalmazását; olyasvalami ez, amire számos holokauszttanulmány meggyőzően rávilágított.[49]

Nem számít provokációnak, ha ezt az idézetet a posztmodern diskurzus (de legalábbis a Bachról szóló posztmodern diskurzus) meggyőző szimulációjának tekintjük, de a belőle levont következtetés sem kevésbé jelentős: „Az ember eltűnődik, hogy a hermeneutikai értelmezések vajon nem csak az olyan zenékkel volnának-e kibékülve, amelyek elég egyszerűek ahhoz, hogy semmiféle hermeneutikai következtetést ne lehessen levonni belőlük."[50] Ugyanarról van (illetve volna) itt szó, amit Burney-nél láttunk, aki elutasította Bach zenéjének „minden üres művészkedését és elmeszüleményét", csakhogy ezúttal a kérdés morális

48 Ez az érv azon a gondolaton alapul, hogy a zeneszerző aktív szerepet játszik a jóváhagyás folyamatában, vagyis (politikai és művészi szempontból) jóváhagyja az általa megcélzott közönség abszolutizmusát. Butt e tekintetben Ulrich Siegelének a Bach politikai rokonszenveire irányuló kutatásaira hivatkozik, többek között ezekre a művekre: „Bach and the Domestic Politics of Electoral Saxony". In: John Butt (ed.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 17–34., és „Bachs politisches Profil oder Wo bleibt die Musik". In: Konrad Küster (ed.): *Bach Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1999, 5–30. A zeneszerzőnek mint szubjektumnak, illetve a zeneszerző szubjektivitásának rendkívül kifinomult és elkötelezett értelmezését (e két fogalom megint csak Adorno 1951-es esszéjére emlékeztet) így a Bach-kutatás hagyományosabb módszereihez történő visszanyúlás erősíti meg.

49 Butt: *Bach's Dialogue,* 158–159.

50 Uott, 159.

alapon merül fel, mégpedig (amint láttuk) teljesen plauzibilis módon. Ugyanakkor még egy ilyen szélsőséges érvelés sem lenne lehetséges a mű közvetítő jelenléte nélkül. Amit maga Butt közvetít, az azon az elképzelésen alapszik, hogy a szöveg szuverén (szövegen értve itt a *János-* és a *Máté-passió* zenéjét), ez a szuverén szöveg azonban nem valamilyen rögzített jelentés gyűjtőedénye, hanem olyan szemantikai kód, amely nem érthető meg anélkül, hogy tekintetbe ne vennénk a Bach kompozíciós technikája és „az élő előadás tapasztalata" között fennálló viszonyt.[51] A két passió fúgáinak Butt-féle értelmezését például az a dialektikus kapcsolat határozza meg, amely (Bach fejében) a zenei ötleteket exponenciálisan kibontó, kombinatív kompozíciós technika és az adott pillanat drámai szituációja között fennáll (például, hogy a fúgák nemegyszer hirtelen robbannak ki, és a bennük megjelenő ellenpont sűrűsége ellentétben áll időtartamuk rövidségével és sürgető természetével). Még azokon a helyeken is, ahol a fúgaszerkesztés retorikai eszközként jelenik meg, és közvetlenül reagál a szöveg jelentésére (mint a *János-passió* „Wir haben ein Gesetz" szövegkezdetű tételében), Bach felforgatja a fúga diskurzusának absztrakt értelmét (logikus irányát, formai szerkezetét) annak érdekében, hogy megmutassa a szöveg mögött rejlő konfliktust a törvényhez való ragaszkodás, illetve a törvény könyörtelen érvényesítésének végzetes következményei között.[52]

Az ehhez hasonló helyek Butt-féle részletes elemzése egyetlen célt szolgál, mégpedig a következő állítás alátámasztását: „Olyan zenéről van szó, […] [amely] dialektikus jellege miatt – sőt, mivel evangelizációs céljának megfelelően nemcsak megindítani kívánja a hallgatót, hanem meg is kívánja változtatni őt – képes eloldani magát történelmi horgonyaitól, így a tág értelemben vett fogadtatástörténetben bármennyi szerepet magára ölthet."[53] Ehhez a következtetéshez a zenemű és a zeneszerző alkotó személyiségének olyan fogalmára van szükség, amely nem kapcsolódik a posztmodern kritika által lerombolt kanonikus szuverenitáshoz. Ezzel együtt nem lehet nem észrevenni, hogy Butt a posztmodern kritikát követően fogalmazza meg álláspontját, hogy könyve visszaszolgáltatja a zeneszerzőnek és műveinek azt a történelmi jelenlétet, amely szemben áll ezzel a kritikával. Ez utóbbi értelemben tehát a kötet a posztmodernizmus kritikájának is tekinthető.[54]

51 Uott, 251.

52 Uott, 263–266. Butt értelmezésében meghatározó szerepet játszik, hogy a „Wir haben ein Gesetz" tételben Bach „kimeríti" a permutátciós fúgában rejlő lehetőségeket, ami kapcsolatba hozható a törvényhez való belátás nélküli, túlzott ragaszkodásban rejlő inherens feszültséggel.

53 Uott, 292. Ennek a következtetésnek az a szándéka, hogy kiemelje Bach zenei diskurzusának autonómiáját, de – jóllehet más célból – utal Taruskin felfogására is, aki Bach zenéjét a reveláció eszközének tartja.

54 Könyvének utószavában Butt megjegyzi, hogy „az Új Zenetudomány legszenvedélyesebb harci kiáltásainak egyike azt a lázadást próbálta tüzelni, amelynek célpontja 'maga a zene' volt. […] Megpróbálok itt egy árnyaltabb modellt kialakítani azáltal, hogy felvetem: 'maga a zene' igenis képes arra, hogy kiváltson bizonyosfajta reakciókat, legalábbis a modernitás tágabb viszonyai között" (uott, 296).

Megtagadhatjuk Bachtól a műfogalomra épülő zenei gyakorlat autonómiáját, tekinthetjük a felvilágosodásellenes racionalitás dogmatikus alakjának, ráoszthatjuk a végső soron embertelen zenei és kulturális abszolutizmus atyafigurájának szerepét, vagy újraalkothatjuk olyan művek zeneszerzőjeként, amelyek szenvedélyes párbeszédet folytatnak saját világuk és a miénk között, de akárhogy forgatjuk, azt alighanem joggal állíthatjuk, hogy a nyugati zenekultúra fogadtatását (és áthagyományozódását) övező válság meghatározó alakjaként a jelentősége megmarad. Mindeközben annak, aki akár csak legalább felületes érdeklődést mutat effajta kérdések iránt, minden bizonnyal feltűnt, hogy az „időtlen szellem remekeinek", amelyek közé Bach jónéhány kompozíciója is tartozik, ma globális a jelenlétük, jóllehet az őket életre hívó kulturális tényezők és meggyőződések már nagyrészt a múltba vesztek, amivel természetesen John Butt is tisztában van.[55] „A klasszikus zene és a posztmodern tudás" közötti konfliktus (hogy egy kölcsönvett kifejezéssel éljek) világosan megmutatkozik abban a szembenállásban, amelyben egyfelől az általam itt tárgyalt Bach-értelmezések kapnak szerepet, másfelől az ezeket kiegészítő (ugyancsak kortársi) tudományos recepció, mely magától értetődőnek tekinti Bach zenéjének egzisztenciális tekintélyét.

Nem akarom azt sugallni, hogy a mai Bach-kutatás közömbös volna a fogadtatástörténet mint értelmes konstrukció iránt: ellenkezőleg, érdeklődésének rendkívüli sokoldalúsága és sokszínűsége az elmúlt harminc év során jelentős mértékben alakított azon, ahogy „magáról a zenéről", vagy a zenei kifejezés kontextuális meghatározottságáról gondolkozunk. És mégis, a mai Bach-kutatás két olyan támponton nyugszik, amelyet a posztmodern kritika lényegében leselejtezett. Az egyik Bach zenei képzeletének transzcendens autonómiája, amelynek köszönhetően művei túlélik, hogy a német romantikus idealizmus (puszta) kitalációjaként dekonstruálják őket (miként láttuk, Bach transzcendens autonómiáját – Adorno szavaival – a kortársaitól elválasztó „fényévnyi távolság" határozza meg). A másik az európai zenekultúra erkölcsi és esztétikai értékében való hit, szemben a politikai barbársággal, válsággal és összeomlással. A Bach-kutatás mélyén cantus firmusként végig ott zeng az az elképzelés, hogy általában a zenei műalkotások, konkrétan pedig a Bach-művek történeti integritással rendelkeznek. A Bach-művek integritásába vetett hit a különböző társterületekre való kitekintés ellenére is általánosan érvényes, függetlenül attól, hogy a vizsgált téma Bach antiszemitizmusa, a lutheránus teológia hatása zenei elképzeléseire vagy strukturális gondolkodásának kapcsolatai a modernitással (hogy három újabb

55 „A legérdekesebb az lenne – írja Butt –, ha figyelembe vennénk a Bach zenéje iránti érdeklődésnek azt a rendkívüli felvirágzását, amely a Távol-Keleten, mindenekelőtt Japánban, Koreában és Kínában figyelhető meg […]. Ha létezik empirikus bizonyíték, amely alátámasztja az általam felvetett kapcsolatokat a nyugati „klasszikus" kánon és a modernitás imperatívusza között, akkor azt itt biztosan meg lehetne találni" (uott, 295). Az „időtlen szellem remekei" fordulat ismét Yeatstől, *The Tower* (A Torony) című kötet (1928) *Sailing to Byzantium* (Hajózás Byzantiumba) című verséből származik (Jékely Zoltán fordításában). Yeats szembeállítja a természet rendíthetetlen előrehaladását a képzeletnek és az intellektusnak a kifejezésben rejlő igényével.

példát említsek).[56] Minél intenzívebben mélyül el a kutatás a megfelelő történeti kontextusban, annál érthetőbbnek tűnik számunkra a zene.

Kézenfekvő példája ennek a progresszív megismerésnek a 2013-as *Exploring Bach's B-minor Mass* (Bach h-moll miséjének felfedezése) című tanulmánykötet,[57] amely a közreműködő szerzők jóvoltából félreérthetetlenül igazolja a h-moll mise (BWV 232) történeti integritását, mégpedig nem kívánatos egységként, hanem empirikus tényként: filológiai, numerikus és proporcionális elemzései, stílustanulmányai és dokumentumvizsgálatai mind erre a célra irányulnak, bármi mást tárnak is fel közben. Újra meg újra visszajutunk a h-moll mise mint önmagában álló szöveg egyedi entitásához, bármily bizonytalan is az eredete, bármilyen kivételesek is bonyolult és rétegzett kapcsolódásai Bach kortársainak műveihez. Amikor Ulrich Siegele a h-moll mise formai felépítéséről szóló nagyszerű tanulmányának végén megjegyzi, hogy „az ütemszámok egyértelműen bizonyítják: Bach a h-moll misét egységes egészként tervezte meg; valóban egyetlen műként gondolta el", akkor a teljes kötet nevében szól.[58] Bármily megingathatlannak tűnnek is számomra Siegele bizonyítékai (amelyeket tovább erősít Ruth Tatlownak ugyancsak a kötetben publikált tanulmánya a h-moll mise arányairól), ezek a bizonyítékok erősen összezavarják a háború utáni Bach-recepció néhány alapvető aspektusát. A zavart egyrészt az okozza, hogy némiképp elbátortalanító, amikor ilyesféle bizonyítékokra azután találnak rá, hogy évtizedeken át éppen ellenkező irányban indultak szőrszálhasogatóan aprólékos vizsgálatok,[59] másrészt az, hogy a h-moll mise forrásai (mindenekelőtt az autográf) iránt tanúsított tudományos figyelem eredményeit meg kell különböztetnünk a közvetítés dialektikájának azoktól a gyakorlataitól, amelyeket olyan briliáns módon végeztek el más Bach-kutatók (többek között Karol Berger, Eric Chafe és, természetesen John Butt), amikor arra törekedtek, hogy megértsék és elismerjék Bach zenéjének autonómiáját mint a történetileg tájékozott kritika megbízható alapelvét.

56 Az itt említett témák (sorrendben) a következő írásokkal kapcsolatosak: Michael Marissen: Lutheranism, Anti-Judaism and Bach's St John Passion. Oxford–New York: Oxford University Press, 1998; Tanya Kevorkian: Baroque Piety. Religion, Society and Music in Leipzig, 1650–1750. Aldershot: Ashgate Publishing 2007; Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity.* Berkeley: University of California Press, 2007. Butt mindhárom művel kiemelten foglalkozik.

57 Yo Tomita–Robin A. Leaver–Jan Smaczny (eds.): *Exploring Bach's B-minor Mass.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

58 Ld. Ulrich Siegele: „Some observations on the formal design of Bach's B-minor Mass". In: *Exploring Bach's B-minor Mass,* 107–124., ide: 124. Ld. a kötetről írott saját beszámolómat is: *Journal of the Society for Musicology in Ireland,* 10. (2014–15), 47–56.

59 Ez az irányzat az új Bach-összkiadással és a mű négy összefüggő, de különálló kompozícióként való, Friedrich Smend által 1954-ben publikált értelmezésével vette kezdetét (ld. Uwe Wolf idevágó megjegyzéseit a *Bach h-moll miséjének felfedezése* 166. oldalán). Az a szellemi utazás, amely a h-moll mise kompozíciós egységének Smend-féle elutasításától Richard Taruskin minősítésén át, miszerint a mű egy Bach halála után kreált „fehér elefánt" (Taruskin: *The Oxford History* I., 375–376.), a mű intencionális kompozíciós egységének ebben a kötetben olvasható megerősítéseiig vezet, élénken illusztrálja az ellentétet a *Bach h-moll miséjének felfedezése* és posztmodern előzményei között.

Ha az empirikus kutatás arra az eredményre jut, hogy a h-moll mise autonóm zenemű, akkor miért ne akarnánk Bach más műveit is újraértékelni ezeknek az eredményeknek a fényében?[60] És miért ne fontolnánk meg újra e zene képzeletbeli autonómiájának és a tekintély általánosabb zenei diskurzusának viszonyát, amelybe Bach kompozíciós stratégiái nyilvánvalóan beletartoznak?

4. Hosszú hallgatás után

> A modern mozgalom profetikus elitizmusát kíméletlenül azonosítják a karizmatikus mester parancsoló kézmozdulatával.
>
> Frederic Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991)

Az a zenetudomány, amely elősegíti a műfogalom jelenlétét és körforgását – nem konstrukcióként vagy kánonalkotó tényezőként, hanem a romantika felvirágzása előtti érvényes megfontolásként –, ki van téve az azonnali kudarc és a szándékos túlzás veszélyének.[61] Ugyanakkor hozzátehetjük, hogy az a zenetudomány, amely mindent megtesz azért, hogy szabályozó erőként lépjen fel a kiváltságos (és ezért sokakat kizáró) művészet képzeletbeli múzeumának létrehozása során, előbb vagy utóbb a kánon polemikus kritikáját fogja képviselni, ahogy azt McClary, Goehr és Taruskin tanúsítja. A specializált Bach-kutatás ezeket a szélsőségeket vagy nem veszi komolyan, vagy pedig átlép fölöttük, még akkor is, ha kétségkívül létezik kapcsolat a *Máté-passió*hoz vagy a h-moll miséhez hasonló művek kétféle megközelítése között: akár a képzeletbeli múzeum fő látnivalóiként, akár a tömegével keletkező kritikai kommentárok, forrástanulmányok, elemzések és a közmondásosan bibliai szemléletű exegézisek tekintélyt parancsoló forrásaiként tekintünk rájuk. Bach intellektuális szuverenitása nyilvánvalóan megmarad (vagy tovább növekszik) ezekben az ügyletekben, különösen, amikor zenéje a történelmi elbeszélés döntő mintázatainak, illetve változásainak kifejezőjévé válik, vagy amikor radikális nézőpontváltásokat teremt a kánonon belül.

---

60 Ruth Tatlow közelmúltban kiadott monográfiája, a *Bach's Numbers. Compositional Proportions and Significance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) nagyszerűen terjeszti ki az „arányos parallelizmus" elvét – amelyet a h-moll miséről szóló esszéjében fejtett ki – Bach több nyomtatott és kéziratos gyűjteményére, megmutatva, hogy a pontos arányok (például az egyes tételek ütemszámaié) tudatos és szisztematikus jellemzői Bach zeneszerzői technikájának. Az efféle egyszerű arányok (különösen az 1 : 1 arány) megerősítik Bach zeneműveinek autonóm jellegét, nem csupán maguknak az arányoknak a matematikai tökéletessége (és szellemi rezonanciája) tekintetében, hanem a zenemű mint empirikusan megragadható fogalom és mint hangzó forma tekintetében is, amely „nemcsak az utókornak, hanem az örökkévalóságnak is szól" (98.). Nehéz ennél meggyőzőbb érvet elképzelni annak cáfolatául, hogy „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon".

61 Ebben a tekintetben figyelmet érdemel John Irving bölcs distinkciója a zeneművek különféle megközelítései között a *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* számára az előadásról írt összefoglalásában (444–445.), amelyben elismeréssel ír Goehr „úttörő" tanulmányáról, egyszersmind azonban a 445. oldalon figyelmeztet arra, hogy a zene létrehozásának 18. századi formáit „nem szabad egy későbbi intellektualizáló kultúrához viszonyítanunk".

A zenei múlt tudományos konstrukciói azonban nem jelentik többé a specialisták felségterületét, miként egykor. Különösen igaz ez a zenetudományi kutatás területén túli, legújabb Bach-recepcióra, amelyben a zene immanenciája gyakorlatilag semmiféle kulturális tekintéllyel nem rendelkezik többé. Tökéletes példa erre az, ahogy Tim Blanning ábrázolja Bachot *The Triumph of Music* (A zene diadala) című könyvében (amelynek tárgyát pontosabban írta volna le „A populáris kultúra diadala" cím). Ha eltekintünk Blanning általánosításaitól a *Máté-passió* 1736-os felújításának előadási körülményeivel kapcsolatban, a Bach- és Händel-művek bemutatóinak összehasonlítása ellenállhatatlanul idézi fel az emberben Burney két évszázaddal korábbi Bach-értelmezését:

> A *Máté-passió* és a *Messiás* sorsának eltérő alakulása nem annyira a partitúrák eltérő minőségével, mint inkább a Dublin–London kettős, illetve Lipcse között fennálló különbségekkel magyarázható. A 18. század közepén Dublin legalább háromszor akkora volt […], mint Lipcse, London pedig több mint hússzor olyan népes. A két nagyváros nyilvános tere ennek megfelelően jóval kiterjedtebb volt. […] Ez a mélyebb és szélesebb igény tette lehetővé, hogy Händel gazdagságra és hírnévre tegyen szert, és hatással volt az általa írt zenére is. Bach a hívők korlátozott köre számára komponált, akik elsősorban azért mentek el 1727 nagypéntekén a Tamás-templomba, hogy istentiszteleten vegyenek részt […] [A *Messiás*] zenéje megfelel egy jó amatőr kórus képességeinek. Az „Ugorj be és énekeld a *Messiás*t" jellegű események mindennaposak, de az „Ugorj be és énekeld a *Máté-passiót*" alkalmak igen ritkák, ha léteznek egyáltalán.[62]

Két bekezdés elég Blanning számára ahhoz, hogy magyarázatot adjon Händel sikerére, amit a közönséggel hoz összefüggésbe (nem pedig „a partitúrák eltérő minőségével"), továbbá a *Messiás* tartós népszerűségére, amit azzal indokol, hogy Händel zenéje technikailag kevésbé megerőltető (Bachhal összehasonlítva). Aligha értelmezzük félre Blanningot, ha hozzátesszük, hogy megállapításai egy nagyobb szabású gondolatmenet alátámasztását célozzák: ez napjaink zenekultúrájának emancipációjáról szól, egy olyan kultúráéról, ahol „a tömegek vallása a [rock] zene, katedrálisa pedig a stadion".[63] Minél egyszerűbb a stílus, annál népesebb a közönség. Minél nagyobb a piac, annál sikeresebb („gazdagabb és híresebb") a zenész, és ez a 18. században éppúgy érvényes volt, mint ma. Csakhogy nem világos, ezekből a közhelyes következtetésekből miként vonhatók le komolyabb tanulságok Bach zenei diskurzusának természetét illetően, ha azt a kortársaiéval vetjük össze (nem is szólva Händelről). Erősnek tűnik a kísértés, hogy Bach érdekében kompenzáló elitizmust kiáltsunk. De ennek éppoly kevés értelme lenne, mint ha egyenlőségjelet tennénk az árucikké válás és a tartós jelentőség közé, ami veszélyes örvényként ott rejtőzik Blanning érvelése mélyén, amikor a tömegszórakoztatást az esztétikai emancipáció egy fajtájaként diag-

62 Tim Blanning: *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present*. London: Allen Lane, 2008, 84–85. Blanning valószínűleg nem gondolt arra az elterjedt német gyakorlatra, hogy a közönség a Bach-passiók előadásai során (különösen templomi helyszíneken) részt vesz a korálok éneklésében.

63 Uott, 319.

nosztizálja, s ez a perspektíva meglehetősen közel hozza őt Burney-hez és Taruskinhoz. Bármely eset áll is fenn (akár a szellemi elit rezervátumának részeként tekintünk Bachra, akár azt gondoljuk, hogy a népszerű kultúra fejlődése szempontjából irreleváns tényező), „a mester parancsoló kézmozdulata" mindkét esetben sokat veszít karizmájából.

És elveszíti történelmi jelentőségét is. Az 1985 utáni Bach-recepció idegközpontjában az autonómia, a kulturális jelentés és a történelmi jelentőség közötti egyre fokozódó konfliktus áll.[64] Minél élesebben érzékeljük Bach zenéjének szemantikai érthetőségét (nem utolsósorban az előadás révén), annál inkább elhalványulni látszik kulturális jelentősége, megadva magát a populáris kultúra retorikájának és túlcsordulásának. Az „Ó Bach"-testamentum nem más, mint egyre távolodó jelzése egy olyan kultúrtörténetnek, amely legkésőbb 1945-re elveszítette jelentésének egyedülálló jellegét. Az „Új Bach"-testamentum jóval plurálisabb vállalkozás, térítőinek azonban szembe kell nézniük a rosszhiszeműség vádjával: hogy a kivételes (zenei) intelligencia melletti érvelést továbbra is tiltás sújtja.[65] Megtörténhet ugyanakkor, hogy egy olyan Bach-értelmezés, amely elfogadja annak lehetőségét, hogy az 1789 előtti európai zenei képzeletnek része volt a szolgaságról szóló általános diskurzus (erre a diskurzusra utal Tim Blanning, amikor a 18. századi zenészeket „rabszolgaként és szolgaként" jellemzi),[66] mégis megengedi a jelentés folyamatosságát (amely összekapcsolja például Bach rendíthetetlen autonómiáját és eltökélt ragaszkodását egy nem kevésbé jelentős autoritáskultúrához), hogy elfogadható alternatívát kínáljon azokkal a „vagy-vagy" értelmezésekkel szemben, amelyekkel cikkemben foglalkoztam. Tekintettel arra, hogy Bach egy kimondottan vallási esztétika szolgálatában „vegyítette a nemzeti stílusokat",[67] az európai zene és a kulturális szolgaság nagyobb szabású kérdését eddig nem vizsgálták, pedig izgalmas volna megnézni, hogy miként jelenik meg benne a római katolikus abszolutizmus azoknak a műveknek a viszonylatában, amelyekben Bach a saját formai hatókörén túli területekre merészkedik. Zenéjének az utóbbi harminc évben tapasztalt drámai újjáalakításai ellenére még mindig esedékes annak vizsgálata, hogy milyen mértékben hagyatkozott másokra, például a kortársak képzőerejére. Bach egyetlen műfajt sem talált fel pályafutása során (még ha számos műfajt az idegösszeroppanás szélére sodort is), amiből arra következtethetünk, hogy képzeletének természetét világosabban érthetnénk meg, ha megindulna a zeneszerzői gondolkodás kontextusának tudományos vizsgálata. Bár Bach gazdag képzeletvilágú autonómiáját már sokan és sokszor megerősítették, megkérdőjelezték, elhallgatták, elítélték vagy rehabilitálták (miként a jelen tanulmányban vizsgált

64 Ez a konfliktus, amelyben az egyik fél arra törekszik, hogy dekonstruálja Bachot, a német idealizmus ikonját, a másik fél ugyanakkor szerzői legitimitását és intencionalitását kívánja újjáéleszteni, egy szünet nélkül zajló kulturális háború megnyilvánulása.

65 Ha Bachot a kéretlen és diszkreditált kulturális imperializmus eszközének tekintjük, akkor semmiféle részletes zenei elemzés nem menti meg zenéjét a vádtól, hogy „mocsokról és iszonyatról" szól.

66 „The Musician as Slave and Servant" a címe a *The Triumph of Music* nyitófejezetének.

67 Ez Bach teljesítményének Bukofzertől származó megfogalmazása (ld. a 27. lábjegyzetet).

írások sorozatában láttuk), a zenei kontextus felállítása még hátra van. Segítene élesebb megvilágításba helyezni Bach zenei képzeletének viselkedésmódját, ha tisztában lennénk azzal, hogy mely formai és műfaji konvencióktól függött, és miként forgatta fel azokat. Kritikai és történeti jelentőségű volna a késő barokk zenei képzelet elméletének kidolgozása, ha ez az elmélet tekintetbe venné azt a viszonyt, amely Bach kifejezésbeli autonómiája és a zeneszerzői szolgaság általános diskurzusa között fennáll, hiszen előbbinek utóbbi szolgáltatott táptalajt. E tekintetben a kulisszák mögött, hosszú hallgatás után, Bécs várakozik.[68]

Malina János fordítása
Szakmailag lektorálta Fazekas Gergely

First published as: „Evangelists of the postmodern: Reconfigurations of Bach since 1985”, *Understanding Bach* 12. (2017), 85–107.

68 „hosszú hallgatás után”: megint Yeats, harmadszor és utoljára. „After long silence, it is right… /That we descant and yet again descant/Upon the supreme theme of Art and Song”. Az „After long silence” című vers 1928-ban, a *Words for Music Perhaps* című kötetben jelent meg. A jelen cikk összefüggésében arra a személyes ambíciómra utal, hogy (egy később megírandó monográfiában) kontextualizáljam Bach zenei képzeletét kortársai (Fux és Händel) egyházi zenéjének összefüggésében.

ABSTRACT

Harry White

EVANGELISTS OF THE POSTMODERN

Reconfigurations of Bach since 1985

This essay in Bach reception history since 1985 examines the hitherto self-standing autonomy of the composer's musical works through a sequence of readings of Susan McClary, Lydia Goehr, Richard Taruskin and John Butt, in which Bach is respectively construed as a dogmatic agent of anti-Enlightenment rationality, denied the autonomy of a work-based practice, identified as the fountainhead of an ultimately inhumane musical and cultural absolutism, and reconstructed as a composer of works that passionately mediate between his world and ours. By analysing this reception history in detail, we can argue that Bach has been enlisted both to define and to dismantle the authority of the western canon. We can further indicate that his works are employed both to exemplify and to indict the hegemony of German musical culture, and likewise to reify and condemn the immanent relationship between musical art and Christian theism. To contrast the conventional reception of Bach with its postmodern reconfigurations is to affirm and to undermine the privileged relationship between word and tone in European art music, to validate and to interrogate the apolitical condition of art music, to consolidate and to dissolve the concept of composition as a stable entity in western music, and to extend and to impugn the claims of German musical idealism. As John Butt has shown, however, we can finally reinstate the autonomy of Bach's musical discourse as a sovereign engagement with modernity in the aftermath of a notably stringent postmodernism.

By contrast, the underlying assumptions of Bach's aesthetic autonomy which continue to inform specialised studies of the composer (and which generally disregard the postmodern critique examined in this essay) remain largely uninterrogated within this scholarly domain. It may yet transpire that a reading of Bach which concedes a general discourse of servitude in the European musical imagination before 1789 (a discourse intimated by Tim Blanning's characterisation of 'the musician as slave and servant' in the eighteenth century) will allow a continuity of meaning to arise between the compelling signatures of Bach's insistent autonomy and his resolute adherence to a no less significant culture of political, religious and musical authority.

Harry White is Professor of Music at University College Dublin and a Fellow of the Royal Irish Academy of Music. His publications include *Music and the Irish Literary Imagination* (2008), *The Encyclopaedia of Music in Ireland* (edited with Barra Boydell in 2013) and *The Musical Discourse of Servitude: Authority, Autonomy and the Work-Concept in Fux, Bach and Handel* (2020). He was elected to the Royal Irish Academy in 2006, the Academy of Europe in 2015 and the Croatian Academy of Sciences and Arts in 2018.

TANULMÁNY

Malina János

BÉCS UTÁN SZABADON?*

A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy „Fényes" Miklós 1776 utáni repertoár-politikája

2. rész

Haydn billentyűs triói, avagy egy távoli hatás

Az eddigiekben ismételten hangsúlyoztam azt a fontos szerepet, amelyet Giacomo Durazzo gróf játszott a bécsi színházi világban az 50-es évek második és a 60-as évek első felében. A közmegegyezés szerint Durazzo szelleme mozgatta azokat a tehetséges művészeket, akik a korabeli Bécsben összetalálkoztak, s akik közül néhányat maga hívott oda. Ezeknek a korszakos jelentőségű művészeknek egyikemásika személyesen ismerte Esterházy Miklós herceget vagy akár Haydnt is.

Az a kapcsolat, amely egyfelől Durazzo gróf, másfelől Esterházy Miklós herceg és Haydn között fennállt, eddig nem részesült különösebb figyelemben. Igaz, a Haydn-irodalom megemlíti, hogy a gróf és a herceg házasságuk révén meglehetősen közeli rokonságban álltak egymással, miután feleségeik, két született Weissenwolff grófnő, elsőfokú unokatestvérek voltak. Robbins Landon azt is megemlíti Haydn-monográfiájában, hogy Durazzo 1761 nyarán Kismartonban járt, és Miklós akkor még élő elődjének, Pál Antal hercegnek szakértő segítséget nyújtott az ottani park üvegházában berendezett színpad megépítésében.[1] Ugyancsak jól ismert a Haydn és bécsi kiadója, Franz Artaria közötti levelezésből, hogy Durazzo 1783-ban – amikor bécsi követként Velencében élt – Artariánál érdeklődött Haydn billentyűs trióival kapcsolatban.[2] Landon emellett a rá jellemző könnyedséggel azt is kijelenti, hogy „Haydn kitűnő viszonyban volt [Durazzóval]",[3] bármit jelentsen is ez egy genovai dózsékat adó családból származó gróf és egy alacsony

* A tanulmány korábban – valamivel rövidebb formában – angol nyelven jelent meg a következő kötetben: *Haydn's Last Creative Period (1781–1801)*. Ed. Federico Gon. Turnhout: Brepols, 2021. A kibővített magyar változatot a Brepols Publishers szíves engedélyével közöljük. Az 1. részt ld. *Magyar Zene* 2021/2., 155–179.

1 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and works,* I.: *Haydn. The early years 1732–1765*. London: Thames and Hudson, 1980, 360–362.

2 Haydn 1783. március 20-án kelt 53. számú, illetve április 8-án írt 54. számú levele, Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen.* Ed. Dénes Bartha. Kassel etc.: Bärenreiter, 1965, 127–128.

3 „Haydn was on excellent terms [with Durazzo]". Landon: *Haydn. The early years,* 362.

sorból származó művész között. Viszont szinte bizonyosan téved akkor, amikor más helyen azt írja, hogy „Durazzo gyakran vendégeskedett Eszterházán, amikor Miklós herceg [a kastélyt] az 1760-as évek elején kibővítette”.[4] Másfelől igaza van, amikor így ír: „amikor Durazzo Velencébe ment, barátsága Esterházyval folytatódott, s az utóbbi bort küldött Velencébe a hercegi birtokról”.[5] Ez a tényeknek megfelelő, bár nem túl sokatmondó állítás, még a többi említett adattal együtt sem kelti azt a benyomást, hogy kettejük kapcsolata különösebben közeli vagy gyümölcsöző lett volna.

Valójában létezik azonban egy-két közös kontextus és ismeretség, amely egy jóval élénkebb együttműködés képét sugallja. Kezdjük ezek áttekintését Miklós herceggel.

Esterházy és Durazzo nem csupán két unokatestvér házastársa volt 1737, illetve 1750 óta,[6] de ettől függetlenül is számtalan lehetőségük nyílt a találkozásra (és eszmecserékre) az udvari színházakban, amelyeknek Durazzo 1752-től társigazgatója, majd 1754-től egyedüli intendánsa volt.[7] Nem szabad ugyanis elfeledkeznünk Miklósnak a függőség határát súroló színházszenvedélyéről, amelyet jól érzékeltet az az 1762. novemberi színházi számla *(1. kép a 274. oldalon)*, amelynek tanúsága szerint a Burgtheaterben igénybe vett páholyáért a hónap minden egyes napján[8] 4 gulden 20 krajcárt, vagyis egy dukátot[9] fizetett. Durazzo 1761-es kismartoni látogatása jelzi, hogy az Esterházy család tagjai igénybe vették a gróf színházi tapasztalatait. Az abból az évből fennmaradt színpadépítési számlák egy részét – ame-

4 „Durazzo was often a guest at Eszterháza when Prince Nicolaus was enlarging it in the early 1760s”. H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works,* II.: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 46. Azon túlmenően, hogy Landon – ami esetében nem ritkaság – nem hivatkozik semmilyen forrásra, állítása azért is gyenge lábon áll, mert a szóba jöhető időszak 1763 elejétől mindössze 1764 elejéig terjed, amikor azonban Miklós igen sokat utazott, és csak rövid időszakokat töltött Eszterházán vagy Kismartonban. Vö. 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), 85–86. A részletekbe itt nincs mód belemenni; a lényeg az, hogy a „gyakori vendégeskedéseknek” 1763 kora tavaszán vagy egy-két őszi hónapjában kellett volna lezajlaniuk.

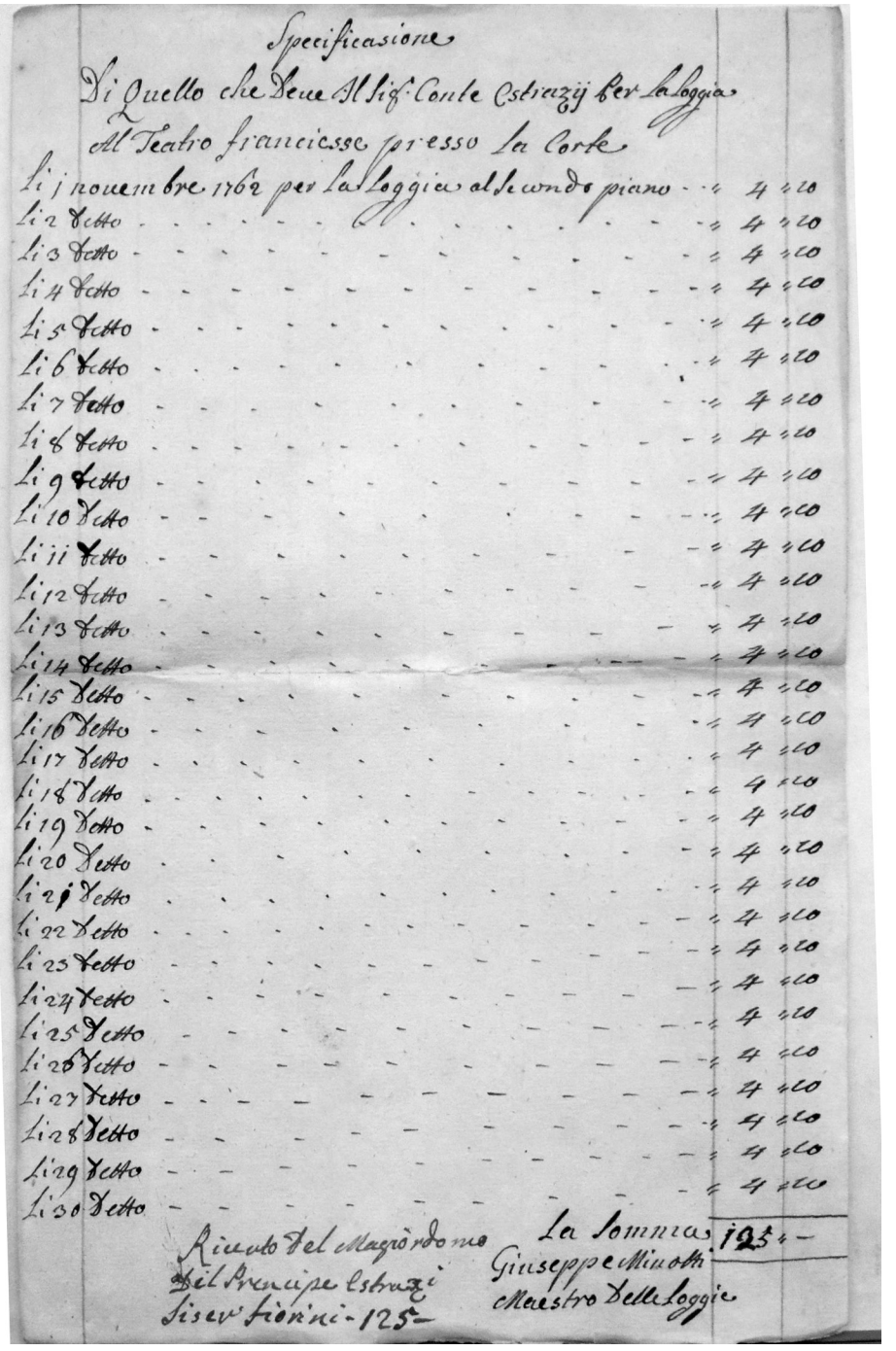
5 „When Durazzo went to Venice, the friendship with Esterházy continued, and the latter sent wine from the princely estates to Venice”. Landon: *Haydn at Eszterháza,* 46. A hamis és az igaz állítás egyaránt valamilyen Hárich Jánostól hallott, félig megemésztett (és nem dokumentált) információcsomagra látszik utalni. Hárich 1930 és 1966 között az Esterházy-levéltár főlevéltárosa, és még később is Landon legfontosabb személyes adatforrása volt Kismartonra és Eszterházára vonatkozóan. Vö. Harald Prickler: „Dr. Johann Harich †”, *Burgenländische Heimatblätter* LII. (1990/3), 97–100.

6 Bruce Alan Brown: A *Grove2* online verziójának „Durazzo, Count Giacomo” címszava: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008381?rskey=uEG2A1&result=1. Hozzáférés: 2020. május 17. Durazzo mindössze egy évvel Bécsbe érkezése után vette feleségül Ernestine Aloisia Ungnad von Weissenwolff grófnőt (uott). Esterházy Miklós herceg 1737 óta volt Maria Elisabeth Ungnad von Weissenwolff grófnő házastársa (Landon: *Haydn. The early years,* 325).

7 Brown: *Durazzo…*

8 Hogy nem átalánydíjról van szó, azt a következő hónap számlája bizonyítja, ott ugyanis egyes napokon nem történt fizetés. Meg kell jegyezni viszont, hogy ha egy adott napon a páholyt nem a herceg, hanem a családtagjai vagy a vendégei vették igénybe, akkor azt a számla nem tükrözte.

9 Ez nagyságrendben 50 000 mai forintnak felel meg.



Specificasione

Di Quello che Deue Il Sig.r Conte Estrazij Per la Loggia

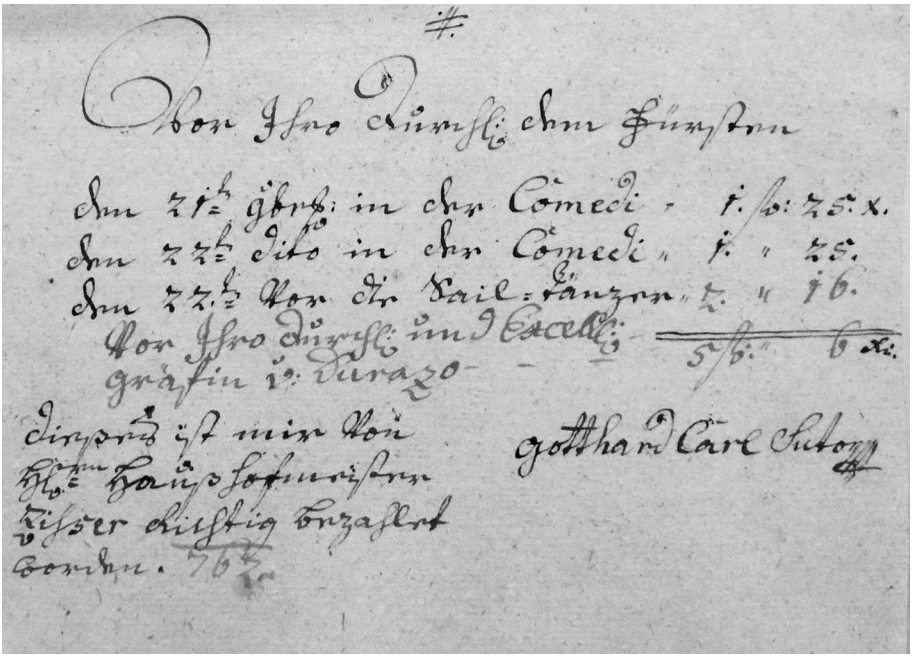
Al Teatro franciesse presso la Corte

Li 1 nouembre 1762 per la Loggia al secondo piano	4	20
Li 2 detto	4	20
Li 3 detto	4	20
Li 4 detto	4	20
Li 5 detto	4	20
Li 6 detto	4	20
Li 7 detto	4	20
Li 8 detto	4	20
Li 9 detto	4	20
Li 10 detto	4	20
Li 11 detto	4	20
Li 12 detto	4	20
Li 13 detto	4	20
Li 14 detto	4	20
Li 15 detto	4	20
Li 16 detto	4	20
Li 17 detto	4	20
Li 18 detto	4	20
Li 19 detto	4	20
Li 20 detto	4	20
Li 21 detto	4	20
Li 22 detto	4	20
Li 23 detto	4	20
Li 24 detto	4	20
Li 25 detto	4	20
Li 26 detto	4	20
Li 27 detto	4	20
Li 28 detto	4	20
Li 29 detto	4	20
Li 30 detto	4	20
La Somma	125	–

Riceuto del Magiordomo
del Prencipe Estrazi
Siser fiorini - 125 -

Giuseppe Minotti
Maestro delle Loggie

1. kép. Számla a Burgtheaterben bérelt páholy 1762. novemberi igénybevételéről. EPA, GC 1763, R 8 F 3 N 28.



2. kép. Színházi számla 1762 novemberéből. Esterházy herceg kifizeti egy kötéltáncos-produkció („Sail-Tänzer") beléptidíját feleségének unokatestvére, Durazzo grófné számára. EPA, GC 1763, R 8 F 3 N 22.

lyeknek tartalmi kivonatát Landon számos pontatlansággal (és téves számozással) publikálta is[10] – Durazzo maga hagyta jóvá, és szignálta.[11]

A következő dokumentum *(2. kép)* nem csupán Miklós herceg széles érdeklődési körét illusztrálja, hanem azt is, hogy az Esterházy és a Durazzo házaspár kapcsolata meglehetősen közeli és fesztelen lehetett. Az irat azt dokumentálja, hogy Esterházy Miklós herceg kifizette két, 1762. november 21–22-én előadott „Comedie" (azaz színházi előadás, amely akár tragédia is lehetett) és egy kötéltáncos-produkció belépődíját, mégpedig az utóbbit „Excell: Gräfin v: Durazo" számára (az összeg alapján az is elképzelhető, hogy az akrobatamutatványt mindketten megtekintették).

Durazzo gróf kismartoni látogatása azonban nem az utolsó alkalom volt Velencébe történő 1764-es távozásáig arra, hogy színházi ügyekben segítségére legyen Esterházy – immár Esterházy *Miklós* – hercegnek. 1763 januárjában egy nem opera jellegű projektumban vállalt szerepet: egy hátulról megvilágított, áttetsző festmény, „trasparente" elkészíttetésében, amely a herceg fiának és később utódjának, Antalnak az esküvője alkalmából emelte az ünnepségek fényét a kismartoni kastély dísztermében, a mai Haydnsaalban. A felmerülő költségek előzetes listáját

10 Landon: *Haydn. The early years,* 360–361.
11 OSZK, Acta Theatralia [ATh] N 108 (eredeti jelzete az Esterházy-levéltárban: GC 1761 R 8 F 9 N 1/2).

(„Lista generale”)[12] Giovanni Maria Quaglio, Gluck és Angiolini *Orfeó*jának korábbi díszlettervezője állította össze és szignálta, majd Durazzo és Esterházy hagyta jóvá; így aláírásaik egymás mellett találhatók egy Esterházy-dokumentumon *(3. kép)*.

Durazzo azért játszott szerepet ebben az ügyben, mert – ahogyan azt Quaglio a tervében megjegyzi – ő volt az, aki Josef Ignaz Milldorffert[13] szerződtette az említett trasparente megfestésére.[14] A kismartoni festmény-dekoráció nyilván nem volt közvetlenül operavonatkozású; a Bécsben lebonyolított esküvőt[15] követő napon azonban az ugyanabban a teremben felállított ideiglenes színpadon adták elő Haydn *Acide* című festa teatraléját.[16]

Az 1763-as esküvői ünnepségek során bemutatott operaprodukciók (az *Acidén* kívül egy közelebbről nem ismert opera buffa) kapcsán azonban egy további, immár operavonatkozású mozzanat is összefüggött Durazzóval. Az tudniillik, hogy az olasz operákban fellépő német énekeseket az az idő tájt Gluck és a gróf protezsáltjaként Bécsben működő, a Burgtheater számára baletteket és operákat komponáló Giuseppe Scarlatti korrepetálta olasz kiejtésből és deklamációból.[17]

Durazzo kevéssel később áttételesen ugyancsak jelen volt Kismartonban, tudniillik akkor, amikor ott augusztusban vagy szeptember elején színre vitték Domenico Fischietti elsöprő népszerűségű opera buffáját, az *Il mercato di Malmantilét* (s mellette Haydn újabb „commediáját”, a *La marchese di Nespolát*).[18] Előbbit ugyanazon év tavaszán, tehát még Durazzo igazgatósága idején a Burgtheaterben is játszották,[19] de még a következő évben is műsoron tartották.[20] A darab előadásához szükséges hét énekes ugyancsak megnehezíthette a szereposztás kialakítását – leg-

12 Esterházy Privatstiftung, Archiv (a továbbiakban: EPA), GC (General Cassa) 1763 R 8 F 9 N 6. Vö. *The Haydn Yearbook,* XVIII. (1993), 32–36.

13 Nevét abban az alakban írom, amelyet a szóban forgó munkával kapcsolatos aláírásában ő maga használt.

14 Három évvel később Milldorffer kapott megbízást az eszterházi kastély dísztermében a mennyezetfreskó elkészítésére (korábban a parányi kastélykápolnát is ő festette ki). A festmény, amelyet újabban restauráltak és kitűnő állapotban van, arra emlékezteti a látogatót, hogy Miklós herceg és Milldorffer Durazzo közvetítésével ismerhette meg egymást. Ld. Valkó Arisztid: „A fertődi (eszterházi) kastély művészei, mesterei”, *Művészettörténeti Értesítő* II. (1953), 134–137., ide: 136., 137.

15 A násznép már rögtön a szertartást követően Kismartonba vonult, mert az esküvői lakomát az ottani kastély dísztermében tartották. Vö. *Wienerisches Diarium,* 1762. január 12.

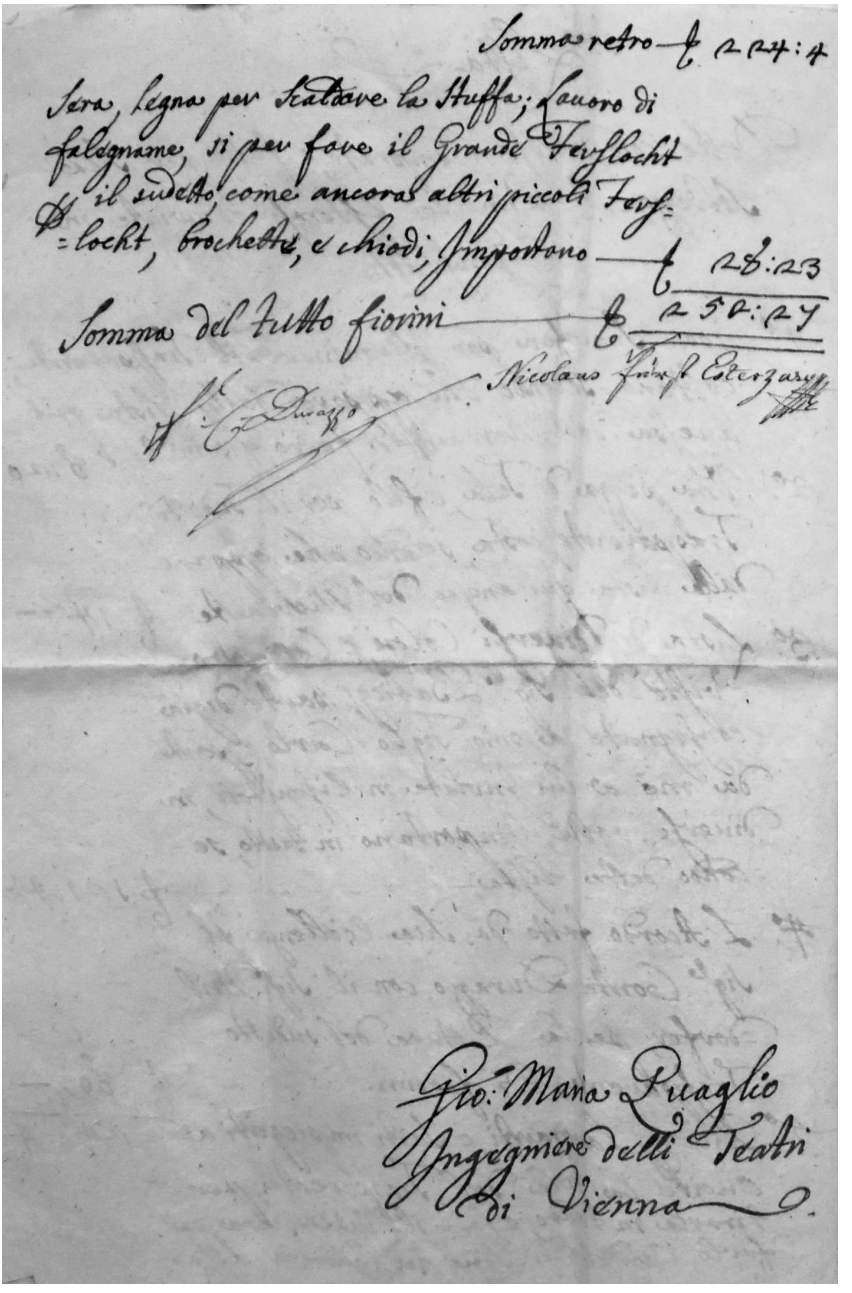
16 Ld. az EPA, RA 1763 N 99/1 jelzetű, 1762. december 25-re datált, a herceg által aláírt komissiót. Az irat említést tesz a „zu ausmahlung des Theatri in grossem Saal arbeithende Mahler”-ekről, azaz a nagyteremben rögtönzött színpad (vagy színház, a szó mindkettőt jelentheti) kifestésén dolgozó festőkről. Ez a komissió rácáfol azokra a korábbi spekulációkra, hogy az előadás színhelye az üvegházban felépített színpad lett volna. (Más dokumentumok arról tanúskodnak, hogy az üvegház színpadát már előző szeptemberben lebontották.)

17 Gordana Lazarevich: A *Grove2* online verziójának „Scarlatti, Giuseppe” címszava: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278255?rskey=qIgnza&result=1. Hozzáférés: 2020. május 30.

18 Ld. EPA, GC 1763 R 8 F 13 N 27, illetve Landonnak erre a dokumentumra vonatkozó megjegyzését itt: *The Haydn Yearbook,* XVIII. (1993), 57–59.

19 Librettó: https://books.google.cz/books?id=BO340G0vVLIC&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Hozzáférés: 2020. május 19.

20 A következő évben kiadott librettó: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_-%2BZ253859200. Hozzáférés: 2020. május 19.



Somma retro — ₤ 224:4

Sera, legna per scaldare la Stuffa; Lauoro di falegname, si per fare il Grande Ferslocht & il sudetto, come ancora altri piccoli Ferslocht, brochette, e chiodi, Importano — ₤ 28:23

Somma del tutto fiorini — ₤ 252:27

Nicolaus Fürst Esterzary

Gio: Maria Quaglio
Ingegniere delli Teatri
di Vienna

3. kép. A kismartoni kastély dísztermében az 1763. januári menyegzői ünnepségek alkalmából felállított átvilágítható festmény költségkalkulációjának utolsó oldala Durazzo gróf, Esterházy Miklós herceg és Giovanni Maria Quaglio díszletfestő aláírásával. EPA, GC 1763, R 8 F 11 N 6.

közelebb csak hét évvel később fordult elő, hogy egy Esterházy-féle operaprodukcióban hét énekes lépett fel –, ezért kézenfekvőnek látszik az a feltételezés, hogy az egész előadást készen vehették át Bécsből.[21] Ha valóban így történt, akkor ez a produkció is feltételezett valamifajta szakmai kommunikációt Esterházy és Haydn, illetve Durazzo között. Mindenesetre kijelenthetjük, hogy a hercegi udvar szinte valamennyi 1763-as programja így vagy úgy adósa volt Durazzo Burgtheaterének.

A következő évben a herceg és a gróf megint csak tartósan egymás közvetlen közelében tartózkodott a frankfurti koronázási ünnepségek heteiben, így hát itt is bőségesen nyílott lehetőségük a családi kapcsolat ápolására, színházi témák megbeszélésére.[22]

Továbbá a herceg valóban több ízben is ürmösbor-küldeménnyel kedveskedett Durazzónak hosszú velencei diplomáciai küldetése során. Az Esterházy-levéltár egyik fondjában[23] 1766-ból és 1769-ből találunk bejegyzést ilyen küldeményekről; egy másik fondban[24] az 1779-es és az 1782-es év szerepel. A kapcsolat az 1769-es és az 1779-es évszám közötti nagyobb hézag ellenére szemmel láthatóan folyamatos maradt. A kontinuitást elsősorban az bizonyítja, hogy velencei kiküldetésének utolsó éveiben Durazzo kétszer, 1780-ban és 1782-ben is felbukkant Eszterházán, mindkét alkalommal kíséretével együtt; 1782-ben pedig felesége (és két ifjú lovag; talán a gyermekei?) is vele utazott. Miután a HM fond többek között a látogatók kíséretével kapcsolatos kiadásokat is nyilvántartja,[25] napra pontosan ismerjük ottléteinek időpontját: ezek szerint első látogatása 1780. július 29. és augusztus 2., a második 1782. szeptember 3. és 5. között zajlott *(4. kép)*. Abban biztosak lehetünk, hogy minden este ellátogatott a herceggel együtt a színházba (illetve 1780-ban, amikor még zajlott a második operaház építése, az operaelőadások céljára ideiglenesen átalakított marionettszínházba). Ez azt jelenti, hogy Durazzo 1780. július 29-én Anfossi látványos, „tatár" környezetben játszódó *La forza delle donne* című darabját, másnap Sarti *Le gelosie villané*ját, augusztus 1-jén pedig Gassmann *L'amore artigiano*ját láthatta.[26] A fentiek közül az első előadást – kivételesen, egy csütörtöki és egy vasárnapi „rendes" dátum között – szombaton tartották, talán éppen Durazzo kedvéért. Az utolsó előadás azonban még nevezetesebb volt: ezzel

21 Haydn *commediá*jában három szerepet bizonyosan vendégénekesek alakítottak, vö. Bartha Dénes–Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 379–380. Léteznek erős ellenérvek is; a részletekbe azonban itt nincs mód belemenni.

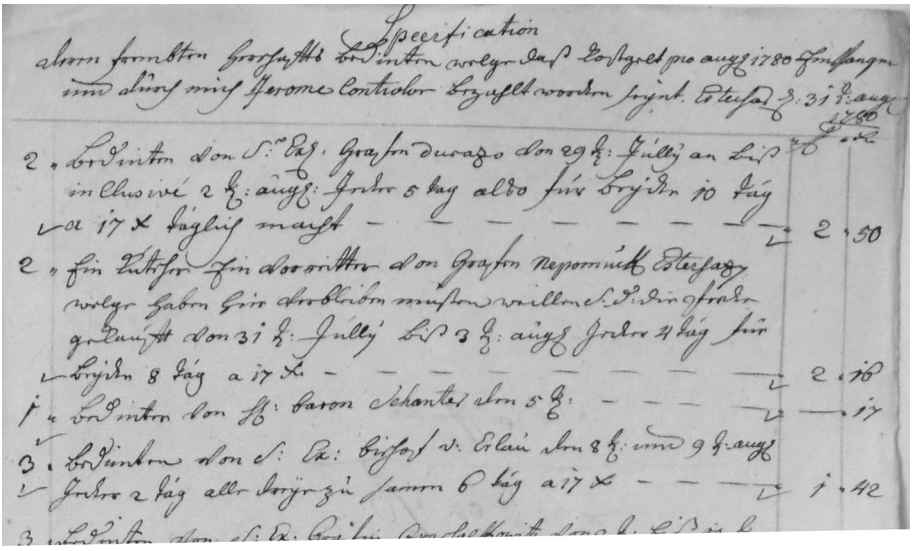
22 Bruce Alan Brown: *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991, 425.

23 Csatay Gyula: A Haushofmeister Amt Rechnung (a továbbiakban: HM) elnevezésű fond tartalmának gépiratos kivonata az EPA kutatótermében. A HM dokumentumainak kiemelkedő fontosságát egy nagyszerű művészettörténész, a néhai Dávid Ferenc ismerte fel.

24 EPA, Rentamt Eisenstadt Rechnung (a továbbiakban: RA) 1779 N 173 és 1782 N 180. Ld. még Josef Pratl–Heribert Scheck: *Esterházysche Musik-Dokumente. Die Musikdokumente in den Esterházyschen Archiven und Sammlungen in Forchtenstein und Budapest*. Wien: Hollitzer, 2017 (Esterházysche Haydn-Berichte, 10.), online adatbázis (csak a könyv birtokában hozzáférhető), keresés a „Durazzo" névre, a dátumok: 16.07.1779 és 19.04.1782

25 HM, August 1780 N 578, ill. HM, September 1782 N 19.

26 Malina János: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája,* kiadatlan PhD-disszertáció, 184.



4. kép. Az Eszterházán vendégeskedő arisztokraták szolgáinak élelmezési költségeit tartalmazó számla 1780 agusztusából. A Durazzo („Durazo") gróf szolgáival kapcsolatos, pontosan datált kiadásokat a legfelső bejegyzés tartalmazza. EPA, HM, August 1780, N 578.

vették ugyanis kezdetüket Eszterházán a reguláris keddi operaprodukciók, más szóval ebben a pillanatban emelkedett a heti előadások száma kettőről háromra – ebben a tekintetben utolérve a Burgtheatert. Noha nem hihetjük, hogy ez a radikális fordulat egy Durazzo hatása alatt hozott, rögtönzött döntés eredménye volt, az időzítést mégis jelképesnek érezhetjük.

1782-es családi látogatása során Durazzónak Anfossi *Lo sposo disperato,* illetve Paisiello *La contadina in corte* című operáját (valamint egy prózai előadást) állt módjában megtekinteni.[27]

Ha nem ismerjük is Durazzo bécsi látogatásainak gyakoriságát és rendszerét velencei követ korában, kézenfekvőnek látszik, hogy ha ebben az időszakban a gróf kétszer is időt tudott szakítani Esterházy Miklós meglátogatására Eszterházán, akkor a herceg Bécsben töltött téli időszakai alatt (amelyek 1770 és 1775 között évi hat hónapot tettek ki!)[28] még egyszerűbb lehetett alkalmat találni a találkozásra olyankor, amikor Durazzo éppen Bécsben tartózkodott.

A kapcsolat következő epizódjai közismertek. Durazzo 1783-ban próbált meg Haydn trióival kapcsolatos részletes információkhoz jutni Artarián keresztül. Ugyancsak 1783-ban gondolta meg magát végül II. József, és hozott létre újra olasz operatársulatot a Burgtheaterben. Az énekegyüttes felépítéséhez Durazzo segítségét kérte, a követ pedig készségesen állt rendelkezésére. Ő hívta el Bécsbe

27 Uott, 187.
28 Dávid–Fatsar: *Esterházy Miklós itineráriuma,* 91–96.

Nancy (Anna) Storacét (a *Figaro* első Susannáját) és Michael Kellyt (az első Don Basiliót). Ők ketten hamarosan összebarátkoztak Haydnnal és Mozarttal; Haydn pedig a következő évben Storacét szemelte ki arra, hogy fellépjen *Il ritorno di Tobia* című oratóriuma átdolgozott változatának bécsi bemutatóján.[29]

Ha fontolóra vesszük Esterházy és Durazzo lényegében megszakítatlan kapcsolatát[30] – amely a 80-as évek elején, úgy látszik, új lendületet vett –, talán nem kell különösebb merészség ahhoz, hogy megkockáztassuk: bármilyen tapasztalt és sokoldalú színházi ember lehetett is Nunziato Porta, minden esély megvolt arra, hogy Durazzo nagyszabású egyénisége még inkább hatással legyen Esterházy Miklós herceg 1782-1783 körül megváltozó repertoárpolitikájára. Végtére is arról az emberről van szó, aki nem csupán az 50-es és 60-as években alakította saját képére a Burgtheatert, hanem még az 1783-as bécsi fejleményekben is aktív szerepet játszott.[31]

Mit mondhatunk azonban magáról Haydnról? Feltételezhetjük, netán egyenesen valószínűnek tarthatjuk, hogy ő is valamiféle – „kitűnő" vagy másfajta – személyes kapcsolatban állt Durazzóval? Ennek kialakítására mindenesetre többször is alkalma nyílott.

Mindenekelőtt nem szabad elfelejtenünk, hogy a *Der krumme Teufel* két verziójának komponistájaként Haydn korán Durazzo látókörébe került. Igaz ugyan, hogy ennek a kirobbanó sikerrel játszott singspielnek a producere, Joseph Felix von Kurz (Bernardon) csak kibérelte a Kärtnertortheatert a darab előadásaira. Durazzo azonban mégiscsak társintendánsa vagy másodigazgatója volt mindkét kiemelt udvari színháznak, amikor (1752-től?) a darab első (vagy első és második) szériája a Kärtnertortheaterben műsoron volt, és teljes jogú igazgató, amikor 1759-ben a *Der neue krumme Teufel*t színre vitték.[32] Neki tehát tárgyalnia kellett Kurzcal, még ha nem is feltétlenül személyesen. Ez természetesen nem jelentett személyes érintkezést az éppen csak férfivá érett Haydnnal; Durazzo mindenesetre felfigyel-

29 Ld. Patricia Lewy Gidwitz–Betty Matthews: A *Grove2* online verziójának „Storace, Nancy" címszava: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041411?rskey=yfSD7y&result=1. Hozzáférés: 2020. május 29.

30 A történethez tartozik, hogy 1789-ben és 1790-ben Ernestine grófné, Durazzo felesége kétszer is újra Eszterházára/Kismartonba látogatott, valószínűleg nagybeteg unokatestvére meglátogatása, illetve az ő halála után a családi ügyek intézése céljából – vö. EPA HM Oktober 1789 és Juni 1790.

31 Bruce Alan Brown: A „Vienna" címszó „1740–92" című fejezete. In: *The New Grove Dictionary of Opera,* 4. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1992. Armando Fabio Ivaldi vetette fel, hogy Bertoni *Orfeó*jának egy 1780-as (valószínűleg koncertszerű) genovai előadását Durazzo kezdeményezhette Velencéből (tehát a valószínűleg a jelenlétében lezajlott ősbemutató színhelyéről); ld. Armando Fabio Ivaldi: „Un problematico Orfeo 'cantato' a Genova nel 1780". In: *Tra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*. Roma: Istituto di Bibliografia Musicale Roma, 2017, 571–584. Lehetséges, hogy az opera 1788-as eszterházi színrevitele esetleg ugyancsak Durazzo (ezúttal Genovából kiinduló) távoli hatásának tulajdonítható? – E helyen mondok köszönetet Armando Fabio Ivaldinak a Durazzóval kapcsolatos számos információ önzetlen rendelkezésemre bocsátásáért.

32 „Asmodeus le nouveau Diable Boiteux", „avec un grand Ballet" címmel. Ld. a bécsi színházi produkciók Philipp Gumpenhubertől származó egykorú kéziratos krónikáját itt: http://id.lib.harvard.edu/alma/990136185380203941/catalog, a 224-es felvételtől kezdődően. Hozzáférés: 2020. június 28. Bruce A. Brown szíves közlése.

hetett az óriási sikerre, még ha azt nem tekintette is teljesen vagy elsősorban Haydn érdemének.

Emellett természetesen számos közös ismerősük volt. Magán Miklós hercegen túlmenően idetartozott Rosa Ruvinetti-Bon, az az énekesnő, akit a herceg 1762-ben a férjével, a díszlettervező, librettista és zeneszerző Girolamo Bonnal, valamint leányukkal együtt Eszterházára szerződtetett, és aki 1760-ban fellépett a Burgtheaterben;[33] továbbá Haydn jó embere, Carl Ditters – a későbbi Dittersdorf –, aki ugyanott szólóhegedűsként lépett fel 1761 körül, és Durazzo zenekari tagként is alkalmazta;[34] végül, de nem utolsósorban, maga Gluck is hallotta Haydnt billentyűs hangszeren kíséretet játszani Hildburghausen herceg szalonjában még jóval azelőtt, hogy 1760-ban tartósan Bécsbe költözött volna.[35] Amikor pedig Durazzo 1761 nyarán Kismartonba látogatott, hogy Pál Antal herceget tanácsaival segítse, akkor Haydn néhány hónapja már a herceg szolgálatában állt. Miután Zinzendorf Haydnt nem említi név szerint a beszámolójában,[36] nem tudhatjuk, hogy játszott-e ő is valamilyen szerepet a színpadépítésben. Bonékkal viszont legkésőbb 1762 folyamán kapcsolatba került, és minden bizonnyal együtt dolgozott Giuseppe Scarlattival az 1763-as esküvői ünnepségek próbái során.

Ezek a lehetőségek nem állnak össze teljes bizonyossággá. Mégis, Haydnnak az a kissé homályos, elejtett megjegyzése, amelyet egy Artariának írt levélben tett, amikor a kiadó továbbította neki Durazzónak a trióira vonatkozó kérdését, arra enged következtetni, hogy Bécsben bejáratos lehetett a grófhoz: „a Durazzo-házat bármelyik másiknál többre tartom”.[37] Mindenesetre valamiféle kapcsolat könnyen létezhetett kettejük között, ami adott esetben nézeteik kicserélését is lehetővé tehette, különösen Durazzo 1780-as és 1782-es eszterházi látogatásai alkalmából. Ha ilyen párbeszédre valóban sor került, akkor ez új színfolt Haydn intellektuális portréján. A feltételezhető (vagy inkább valószínűsíthető) eszterházi találkozások a gróf Haydn kompozíciói iránt 1783-ban felébredő érdeklődését is megalapozhatták. Végül pedig ezek a beszélgetések egyes korábban feltett kérdéseket is új megvilágításba helyezhetnek; még az a gondolat is felmerülhet, hogy esetleg – még ha indirekt módon is – szerepük volt abban, hogy Haydn operaszerzőként nem sokkal később elhallgatott.[38]

---

33 Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna: aspects of a developing musical and social institution*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989, 42.

34 Uott.

35 Landon: *Haydn. The early years,* 61.

36 Uott, 358–359.

37 „ich das Durazische Haus von allen übrigen distinguire”. Haydn 1783. március 20-i, 53. sz. levele, Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen,* 126.

38 Kettejük kommunikációja azonban, ha létezett is, ezután már nem tarthatott sokáig, mivel Durazzo 1784-ben családi okokból feladta nagyköveti pozícióját, és csaknem negyedszázados távollét után visszaköltözött Genovába. Legközelebbi – utolsó – bécsi tartózkodása 1790 közepén, néhány hónappal Esterházy Miklós herceg halála előtt kezdődött. Vö. Armando Fabio Ivaldi: „Ernestine Aloysia von Weissenwolff, contessa Durazzo (1732–1794). Riflessioni per una ricostruzione biografica”. In: *Gender and Diplomacy. Women and Men in European and Ottoman Embassies from the 15th to the 18th Century, International Symposium by Don Juan Archiv Wien – University of Vienna, Institute of History – Stvdivm Faesolanvm (2016)*. Ed. Suna Suner. Wien: Hollitzer, 2020, 269–327., ide: 314–317.

Figaro, avagy a hiányzó hangfajok

Hasznosnak bizonyulhat, ha az utolsó két eszterházi operaévadot egy egészen más irányból is megközelítjük. Mint már említettem, a herceg 1788-ban elindította a farsangi szezont lezáró háromnapos bálok (másutt sem ismeretlen) gyakorlatát. Bertoni augusztusban bemutatott *Orfeó*ja után nem állítottak színpadra több komoly operát, a korábban bemutatottak pedig 1789 folyamán kikoptak a műsorból. 1788 vége felé Miklós herceg a megfáradás jeleit kezdte mutatni: egyre kevesebb iratot írt alá saját kezűleg, a többit személyi titkára, Jacob Kaufmann szignálta helyette; az utolsó két évben már ez volt a szabály. 1790. február 20-án meghalt II. József császár, majd öt nappal később követte őt Miklós herceg külön élő felesége.[39] A színházi üzemben ez csak rövid szünetet okozott, de Haydntól tudjuk,[40] hogy feleségének elvesztése búskomorságba taszította a herceget.

A bipoláris zavar jelei azonban már jóval korábban jelentkeztek nála. Haydnról írott, Ignace Pleyelnek a 70-es évekre visszamenő emlékeire alapozott könyvecskéjében[41] Nicolas-Étienne Framery leírja egy depressziós (vagy esetleg hisztériás) roham lefolyását. Eszerint Miklós herceg elviselhetetlenül viselkedett a zenészeivel: össze akart törni egy hegedűt, és egy kottát darabokra is tépett.[42] Bármennyire megbízhatatlan és pontatlan is Framery általában, ezt az esetet nagyon életszerűen és meggyőzően írja le. Annál is hajlamosabbak vagyunk hinni neki, mert valamiféle mentális probléma meglétéről egészen más helyről, egy teljesen hiteles forrásból is hírt kapunk. Albert Kázmér szász–tescheni herceg – Mária Terézia legkisebb lányának, Mária Krisztina nagyhercegnőnek a férje, egyben Magyarország császári helytartója 1765 és 1780 között, továbbá a róla elnevezett bécsi Albertina gyűjtemény létrehozója, aki 1768 és 1781 között rendszeresen Eszterházára látogatott feleségével[43] – 1775-ben ezt jegyezte be naplójába: „Néha kirándulásokat tettünk Eszterházára, ahol [Esterházy Miklós herceg] fejedelmi luxust és pompát honosított meg, és ahol az volt a szokása, hogy az év bizonyos időszakaiban nagyszabású ünnepségeket rendezett, amelyeken azonban ez a herceg […] már teljesen eltompult volt mindenfajta élvezettel szemben, és ezt éreztette is azokkal, akik azért érkeztek, hogy élvezzék a mulatságokat, azáltal, hogy az arcára volt írva a fásultság és a kelletlenség".[44] A ki-

39 A hercegné már évtizedek óta Kismartonban vezetett saját udvartartást.

40 Haydn 1790. március 14-i levele, Bartha Dénes–Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008, 129.

41 Nicolas-Étienne Framery: *Notice sur Joseph Haydn,* Paris: Brasseur, 1810.

42 Uott, 16–17.

43 Dávid–Fatsar: *Esterházy Miklós itinerárium*a, 90., 93., 94., 101. – A házaspár, akiket Miklós herceg különösen kedvelt, Albert „szolgálati helyén", a közeli pozsonyi várban lakott.

44 „Nous faisions aussi par fois des excursions sur Esterhazy [= Eszterháza], où celui-ce avoit écalé un Luxe et une Magnificence de Souverain, et où il avait coutume de donner en certain tems de l'Année des festes superbes, mais où ce Prince … etoit blasé alors sur tout espêce de jouissance, communiqoit à ces qui venoient jouir de ces plaisirs, l'apathie et l'ennuy, qui etoient emprunts sur son Visage". Memoires de ma vie, IIe et IIIe partie, Országos levéltár (a továbbiakban. OL), P 298 N 2, 222. Christian Moritz-Bauernek és Klaus M. Pollheimernek tartozom köszönettel azért, hogy felhívták a figyelmemet erre az izgalmas forrásra.

égettségnek ez az ijesztően képszerű leírása, amely közvetlen személyes tapasztalaton alapul, alapvetően tér el a többi kortársi beszámolótól, amelyek a herceg jovialitását hangsúlyozzák.

1790 elején Haydn már egyre nehezebben viselte eszterházi elszigeteltségét – ezt jól tudjuk azokból a levelekből, amelyeket Marianne von Genzingernek írt, aki Miklós herceg egyik orvosának volt az ifjú felesége, és akiben Haydn méltó intellektuális és zenei partnerre talált.[45] (Rossz közérzete természetesen már korábban kialakulhatott.) Ekkor azonban, látva a herceg mély depresszióját felesége elvesztése után, Haydn megpróbálta megvigasztalni őt, de nem sok sikerrel: „kedvenc D-dúr Adagiójának" meghallgatása még jobban deprimálta Miklóst.[46] Később azonban maga kérte arra Haydnt, hogy vigasztalásképpen vegyen elő egy olyan operát,[47] amely valószínűleg nosztalgikus emlékeket ébresztett benne: Gassmann *L'amore artigianó*ját, amelyet Eszterházán már 1777-ben és 1780-ban is színre vittek. (Ez a kívánsága önmagában is mond valamit a herceg viszonyáról rég nem hallott operák felújításához.) Az új bemutatóra azután március 14-én került sor, alig több mint két héttel a hercegné halálát követően. Ez az eset azzal a – hosszabb távú – feltételezéssel is összhangban van, hogy az utolsó két évben a könnyebb súlyú színpadi repertoár felé fordulás valóban az öregedő és betegségektől gyötört herceg[48] romló lelkiállapotának ellensúlyozását szolgálhatta.

A herceg életének ebben az érzelmileg meglehetősen zűrzavaros utolsó két évében született meg Mozart *Le nozze di Figaró*ja eszterházi bemutatásának gondolata. Legfőbb ideje volt – gondolhatná valaki; mindenesetre Haydn több modern méltatója is megütközött Mozart „mellőzésén" az eszterházi operarepertoárban. Előfordult, hogy még azt az esetet is, amikor Haydn kihagyott egy Mozart által komponált betétáriát Anfossi *Le gelosie fortunate* című operájából[49] – noha az benne volt a Bécsből beszerzett előadási anyagban –, Haydn elutasító gesztusaként értelmezték Mozarttal szemben. A dolog azonban semmiképpen sem ilyen egyszerű.

Tekintsük át, hogy milyen Mozart-operákról lehetett volna szó egyáltalán. Az *Idomeneo* nem tartozott a Mozart-kánonhoz (ha volt ilyen egyáltalán), bár ma már tudjuk: azt követően, hogy különböző részletei 1781-ben koncertszerű előadásban elhangzottak Bécsben, 1786 februárjában és márciusában, bár magánkoncerteken, de több ízben teljes egészében is előadták a darabot.[50] Az *Entführung,* mint német singspiel, eleve nem jöhetett számításba, Mozart korábbi operái még kevésbé, a *La clemenza di Tito,* a *Die Zauberflöte* és a *Così fan tutte* pedig túlságosan késeiek voltak az eszterházi bemutatóhoz; még a *Così* is, amelynek burgtheaterbeli premierje ke-

45 Ld. Haydn hozzá írt leveleit: Bartha–Révész: *Joseph Haydn élete…*

46 Haydn 1790. március 14-i levele, uott, 129.

47 Uott.

48 Egy jobbágyaihoz (!) intézett feljegyzésben a herceg már 1781-ben utalt (nem részletezett) egészségi problémákra, amelyek külföldi kezelést tettek szükségessé. Ld. OL, P 150, 173. doboz, F 1, N 22. Korábbi dokumentumokból arra következtethetünk, hogy makacs reumatikus panaszai lehettek.

49 Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister,* 342.

50 Ld. a következő weboldalon: *Mozart. New Documents*. Ed. Dexter Edge–David Black: https://sites.google.com/site/mozartdocuments/documents/1786-auersperg. Hozzáférés: 2020. június 28.

vesebb mint nyolc hónappal előzte meg a herceg életének utolsó eszterházi operaelőadását. Vagyis Eszterháza szempontjából valójában csak a *Figaro* és a *Don Giovanni* jöhetett szóba. A *Figaro* bemutatását pedig annak rendje és módja szerint, három évvel az ősbemutatója után tervbe is vették – mégpedig még azelőtt, hogy akár Haydn, akár a herceg színpadon láthatta volna.[51] Végül pedig a *Figaro*-premier meghiúsulása után, 1790 elején már nem volt idő olyan nagyszabású produkció létrehozására, amilyen a *Don Giovanni* lett volna – már csak azért sem, mert ez az utolsó évad már májustól kezdve háromszor is hetekre meg-megszakadt a herceg minden bizonnyal egészségi okokkal magyarázható bécsi tartózkodásai miatt. Emellett a *Don Giovanni* bécsi bemutatója 1788 májusában volt, és Eszterházán 1786 után igen ritkán tűztek műsorra kétévesnél újabb operát. Vagyis Mozart mellőzésének vádja nem állja ki a tények próbáját.

Igen érdekes probléma viszont, hogy a *Figaro* tervezett bemutatása hogyan és mikor hiúsult meg. Úgy gondolom, hogy ezek a kérdések kielégítően megválaszolhatók; az okok tekintetében azonban találgatásokra vagyunk utalva.

A tervezett *Figaro*-produkció első nyoma a levéltári iratokban[52] egy hat opera díszleteire vonatkozó, 1789. augusztus 8-án kelt költségvetés;[53] a darabok között ugyanúgy találhatók tíz hónappal korábban lezajlott, mint a jövőben tervbe vett produkciók. Ez a dokumentum csupán két kisebb díszletelemet említ a *Figaró*val kapcsolatban; ez azonban nem meglepő, hiszen 1790-re igen gazdag díszletkészlet halmozódott fel Eszterházán. De már ezek a szerény előkészületek is világosan jelzik a bemutatás szándékát.

A következő dokumentum, egy jelmezköltség-kalkuláció értékes információkkal szolgál számunkra a tervezett produkcióról: többek között arról tudósít, hogy valami nincs rendben vele kapcsolatban. Az irat két opera költségeit tartalmazza: Mozart *Figaró*ja mellett Martín y Soler *L'arbore di Diana* című pasztorális játékáét. Két jelmezköltség-kalkuláció összekapcsolása mindennapos volt akkoriban, és általában azt jelentette, hogy a két produkcióra egymást követően került sor, a kalkuláció dátumához képest többnyire egy-két hónapon belül. Ebben az esetben az irat dátuma november 14., a *L'arbore di Diana* bemutatója pedig november 17-én volt.[54] Ez azt is jelenthette, hogy akkor már csak a következő évad elején megvalósuló *Figaro*-bemutatóval számoltak, miután az 1789-es operaszezon viszonylag ko-

51 A Burgtheater 1786-os évadjának Figaro-előadásai május 1. és december 18. között zajlottak, az abban az évben december 21-ig tartó, zsúfolt eszterházi szezonnal egy időben, vö. Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien: Hermann Böhlaus Nachf., 1970 (Theatergeschichte Österreichs, 3/1), 485–489.; és Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája,* 195–197. Az 1789-es bécsi felújítás napja augusztus 29. volt, Eszterházán azonban akkorra már beszerezték az előadási anyagot és felmérték az opera díszletigényeit (ld. alább); vö. Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne,* 500.

52 Eltekintve a partitúra megvásárlásáról szóló 1789. júliusi számlától; a kottavásárlás azonban nem feltétlenül jelentette azt, hogy már döntöttek az illető opera előadásáról. De ha mégis úgy volt, akkor még inkább igaz, hogy a bemutatásról „látatlanban" döntöttek.

53 EPA, Bau-Cassa (a továbbiakban: BC) 1789 N 467.

54 BC 1789 N 509. Ez azt jelenti, hogy a jelmezköltségvetést hivatalosan csak a munka elvégzése után hagyták jóvá – az ilyesmi szabálytalannak számított, és bizonyos kapkodásra utal.

rán – már három héttel később, december 6-án – lezárult. 1790 elején erre valóban meg is lett volna az alkalom, hiszen az első teljesen új darabnak, Paisiello *Il barbiere di Sivigliá*jának a bemutatójára csak májusban került sor. (Mint láttuk, időközben a *L'amore artigianó*t is felújították, ám ezt az előző évad végén még nem lehetett sejteni.)

Jelmezkalkulációnk azonban mást is elárul. A Porta által írt dokumentumot ugyanis a következő megjegyzés vezeti be: „Ennek az operának – *amelyet már elő kellett volna adni* – a költsége, amelyet már a Herceg Őfensége is jóváhagyott ezzel a feltétellel: hogy az a lehető legalacsonyabb áron legyen előadva, és a ruhákat csak német [!] módra készítsék." (Az én kiemelésem – *M. J.)* Az egyes jelmezek költségeinek felsorolása után Porta megjegyzi azt is, hogy „[a] szövegkönyveket jóváhagyással megrendeltem".[55]

A kép azonban továbbra sem teljesen világos. Megtudjuk, hogy valami késedelmet okozott, de hogy mi, az nem derül ki. A herceg azon óhaja, hogy messzemenő takarékossággal járjanak el, bizonyos fokig érthető: mindkét operához az átlagosnál több szereplőre volt, illetve lett volna szükség, és a *L'arboré*ra vonatkozó szakasz ugyancsak tartalmaz hasonló felhívást a takarékosságra, miközben annak az operának a tervezett költségei magasabbak voltak. Másfelől viszont korábban olyasmire is volt már példa, hogy a herceg leállíttatta a – részben táncoló – statisztáik tömegeit igénylő *Ifigenia in Tauride* előadásait, és csak azután engedélyezte a folytatást, hogy számos jelmezt lecseréltek, és a díszleteket is felújították. Ezért ez a mostani takarékossági roham (amely nem volt első a maga nemében: az is megesett, hogy a herceg a librettó elkészítését tiltotta meg a takarékoskodás jegyében) nemigen lehetett más, mint főúri szeszély. Az azonban nem látszik túlságosan valószínűnek, hogy ez a szeszély pecsételte volna meg a *Figaro*-bemutató sorsát. Végül is a *L'arbore* megmenekült.

Már csak azért sem hihető, hogy a *Figaro* a takarékosság áldozata lett, mert az opera bemutatásának szándéka még a jelmezköltségvetés elkészítése után is kimutatható, ha nem is nagyon sokáig. Ennek bizonyítéka az opera-szólamanyagok fő előállítójának, Johann Schellingernek az a számlája,[56] amely 1790-ben elvégzett munkáját dokumentálja. A kopista számlái túlnyomó részben nyilvánvalóan tükrözik a munkák elvégzésének sorrendjét: itt a „Nozze di Figaro" tétel megelőzi a „L'amor artigiano" bejegyzést. Az első hegedű szólamára Schellinger feljegyezte a másolás évszámát, 1790-et; ez azt jelenti, hogy bár az operát már előző novemberben „be kellett volna mutatni", a szólamok kimásolása valamilyen okból nem kezdődött meg január előtt. Ezzel szemben egy új, sürgős feladat, a Gassmann-opera szólamainak előállítása (rejtély, hogy miért nem volt meg az 1780-as előadási anyag) február utolsó napjaiban félbe kellett hogy szakítsa ezt

55 „Der betrag von diser opera welche schon hätte aufgeführet worden sollen, welche auch schon von Seinen Hochfürstlichen Durchlaucht ist passiret worden mit beding[ung]: das es um den leichtern Breiß [= Preis] als möglich ist, aufgeführet werde, und die Kleider nur nach deutscher Art gemacht werden," illetve: „Die opern büchel angeordnet von mir mit accord". Uott.

56 EPA, GC 1790 F 17 R 29 N 24/4.

a folyamatot.[57] Mindenesetre 1790 februárja a legutolsó időpont, amikorról információval rendelkezünk Mozart operájáról.

Létezik egy igen kézenfekvő magyarázat a Figaro-tervet övező késlekedésre (de nem a végső meghiúsulására), ez pedig a férfiszerepek kiosztásának nehézsége. 1789 második felében a következő férfiénekesek tartoztak az eszterházi operatársulathoz: két vérbeli tenorista, Prospero Braghetti és Aloisio (Lodovico, Ludwig) Brizzi, továbbá a társulat kipróbált tagja, Benedetto Bianchi, valamint Santi Nencini és Gaetano de Paoli;[58] az utóbbi három énekes egyaránt énekelt tenor és magasabb basszus („bariton", mondanánk ma, de ez akkor nem volt bevett fogalom) szerepeket, különböző arányban. Biztosak csak abban lehetünk, hogy a Gróf fennmaradt énekszólamán de Paoli neve szerepel.[59] Don Basilio, illetve Don Curzio tenor szólamát énekelhette a két tenorista, még akkor is, ha nem vonták össze a két szereplőt, ahogy a bécsi produkcióban tették. A tapasztalt Bianchi számos igényes szerepet énekelt már Eszterházán; színészi-énekesi formátuma nem feltétlenül volt elégtelen Figaro alakításához. Bianchit Landon tenoristaként jellemzi, fokozatosan mélyülő alsó regiszterrel,[60] Tank pedig egyszerűen tenorként tartja nyilván;[61] ennek ellenére Haydn minden számára írt szerepet basszuskulcsban jegyzett le, és e szerepek egyesített hangterjedelme *G–g'*. Miután Figaro szólamának hangkészlete *F–f'*, Bianchi, aki a szólamot a leírt formában vagy minimális módosítással el tudta énekelni, kézenfekvő választás lehetett a szerepre.

Következésképpen Bartolo és Antonio (a bécsi előadásokon is összevont) szerepére egyetlen énekes, Santi Nencini maradt.[62] Őt Tank tenornak,[63] Landon pedig basszusnak tekinti;[64] a gyakorlatban leginkább tenorszerepeket énekelt (többek között Toante fontos szerepét az *Ifigenia in Tauridé*ben),[65] ritkábban pedig (magasabb) basszusszólamokat (így Doristóét a *L'arbore di Dianá*ban).[66] Miután a szóban forgó két Mozart-szerep igazi basszus karaktereket kíván, Nencini jelenthetett megoldást technikai értelemben, művészi szempontból azonban távol volt az ideálistól. A basszuskérdés tehát jelentős nehézséget okozott, de nem jelentette a produkció legyőzhetetlen akadályát még az 1789-ben rendelkezésre álló énekesekkel sem.

57 Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister,* 368. A hegedűszólamok másodpéldányai és egyes további szólamok is hiányoznak, bár ezek – az első két felvonás partitúrájához hasonlóan – később is elveszhettek.

58 Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 101.), 508.

59 Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister,* 368.

60 Landon: *Haydn at Eszterháza,* 54–56.

61 Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik,* 508.

62 A társulat két korábbi basszistája, Christian Specht és Vitus Ungricht zenekari tagként ekkor még tagja maradt az együttesnek, de 1778 vagy 1779 óta nem láttak el énekesi feladatokat. Vö. uott, 458–488.

63 Uott, 508.

64 Landon: *Haydn at Eszterháza,* 61.

65 Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik,* 480.

66 Uott, 487.

A hangszeres szólamok kimásolása 1790 elején mindenesetre megkezdődött. Majd következett a *L'amore artigiano* március 14-i felújítása; addigra viszont a társulat további *két* basszistával, Giuseppe Amicival és Pietro Majeronival bővült.[67] Jelenlétükkel a szerepkiosztás szemmel láthatóan megoldhatóvá vált; így azt várhatnánk, hogy – miután minden akadály elhárult – a Gassmann-felújítás után végre a *Figaro* következett. Ezzel szemben május 9-én Paisiello *Il barbiere di Sivigliá*ját mutatták be (tehát egy *másik* Beaumarchais-Figaro-operát!). A Mozart-*Figaró*ról pedig többé nem esik szó.

Kézzelfogható adatok hiányában szeretnék felvetni egy lehetséges magyarázatot. A *Figaro* partitúrájának 1789. júliusi beszerzését és a díszlet- és jelmezköltségek felmérését követően Haydnnak és a hercegnek alkalma nyílt arra, hogy az opera két bécsi előadását is megtekintse. Mozart, illetve Haydn levelezéséből[68] tudható, hogy Haydn december 30-án érkezett Bécsbe, és február 4-én tért vissza Eszterházára. E két dátum között – amikor a hercegnek is Bécsben kellett tartózkodnia, hiszen másképp Haydn nem hagyhatta volna el Eszterházát – kétszer is adták a *Figaró*t a Burgtheaterben: január 8-án és február 1-jén.[69] A herceg operamániájának és a Haydn és Mozart közötti kapcsolatnak az ismeretében[70] nem lehet kétségünk afelől, hogy mindketten elmentek a két előadás legalább valamelyikére. Ha figyelembe vesszük, hogy korábban egyiküknek sem volt alkalma az opera megtekintésére,[71] ez a Mozart által irányított, elsőrendű énekeseket foglalkoztató produkció bizonyosan mély benyomást gyakorolt mindkettejükre – hadd emlékeztessek itt Haydn tréfálkozó hangú, mégis mélyen megható utalására a *Figaró*ra Marianne Genzingernek írott, sokszor idézett levelében.[72] Könnyen lehetséges, hogy a herceg maga is felismerte a *Figaro* kivételes kvalitásait, azt, hogy egy ilyen remekművet nem érdemes kitenni Eszterháza korlátozott lehetőségeinek, elsősorban a zenekar hiányosságainak (kis méret és hiányos hangszerkészlet) és a helyi énekesek szerényebb képességeinek.

Mint láttuk, nincs információnk arról, hogy február után Eszterházán bármilyen lépést tettek volna a *Figaro* bemutatása érdekében. Az opera esetleges – vagy

67 Uott, 508.

68 Mozart 1789. decemberi levele (no. 1113), Wolfgang Amadeus Mozart*: Briefe und Aufzeichnungen,* 4.: *1787–1857.* Hrsg. Wilhelm A. Bauer–Otto Erich Deutsch. München: Bärenreiter, 2005, 99–100.; Haydn 1790. február 3-i levele, Bartha–Révész: *Joseph Haydn élete,* 126.

69 Michtner: *Burgtheater als Opernbühne,* 502. Emellett januárban lezajlott a *Così fan tutte* premierje és két további előadása is, de az egy másik történet.

70 Az imént hivatkozott Mozart-levélből kiderül, hogy Mozart Haydnt a *Così* egyik *próbájára* is meghívta.

71 Bár a *Don Giovanni*t láthatta a herceg 1788. júliusi vagy októberi bécsi látogatása során. Ennek az operának az akkori előadásai (Michtner: *Burgtheater als Opernbühne,* 495–497.) részben az eszterházi operaprogram júliusi és októberi, kéthetes szüneteinek (Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája,* 200–201.) időtartamára estek. Ezek a szünetek pedig szinte bizonyosan a herceg bécsi látogatásainak felelnek meg (vö. Dávid–Fatsar: *Esterházy Miklós itineráriuma,* 102.).

72 „Alig tudtam aludni, sőt még az álmok is üldöztek. Amikor javában a Le Nozze di Figaro operát hallgattam álmomban, felébresztett az átkozott északi szél, és csaknem lefújta fejemről a hálósipkát." („Ich konte wenig schlafen, sogar die Traume verfolgten mich, dan, da ich an besten die opera le Nozze di Figaro zu hören traumte, wegte mich der fatale Nordwind auf, und blies mir fast die schlafhauben von Kopf"). Haydn 1790. február 9-i levele (no. 142), Haydn: *Briefe,* 228.

éppen biztosra vett[73] – bemutatójára vonatkozó közismert feltételezések[74] azon alapulnak, hogy Miklós herceg szeptember 28-án bekövetkezett halála után az operaigazgató, Porta sietve távozott Eszterházáról, így a fennmaradó adminisztratív teendőket mások végezték el helyette. Ennek következtében az operaelőadásokkal kapcsolatos utolsó kifizetések listája,[75] amely az augusztusi és a – hamar abbamaradó – szeptemberi előadásokkal kapcsolatos, csupán a közreműködők számát és a kifizetendő összegeket tartalmazza, operacímek nélkül, ellentétben az 1779 vége óta keletkezett minden hasonló elszámolással. Ez a rendelkezésünkre álló információban tátongó rés vezetett arra a kalandos feltételezésre, hogy a *Figaro* bemutatásának korábban elvetett gondolata valamikor augusztus első kétharmadában egyik napról a másikra – mintegy a horror vacui hatására[76] – feltámadt volna.

A *Figaro* eszterházi repertoárba és műsorrendbe való visszacsempészésének kísérlete azonban tarthatatlan. Még arra sincs szükség, hogy részletesen bemutassuk, miért volt téves Hárichnak – és az ő nyomában Landonnak – az az elképzelése, hogy a statiszták és a díszletmunkások együttes számában mutatkozó minimális fluktuáció (18 és 19 között) feltétlenül két különböző opera előadásait jelzi;[77] vagy hogy hogyan veszik adottnak – minden alap nélkül, sőt, a józan észnek is ellentmondva – azt, hogy az augusztus-szeptemberben a feltételezések szerint játszott három opera egyszersmind három új bemutatónak felelt volna meg.[78] Minderre azért nincs szükség, mert Bartha és Somfai, az eszterházi operakéziratok kiemel-

73 Az egyik eszterházi énekessel, Filippo Martinellivel kapcsolatban Landon így ír: „A szerepek egyikét *minden kétséget kizáróan* Mozart Le nozze di Fiagrójában énekelte, amelyben négy basszus (bariton) énekesre van szükség." („One of the roles he sang was *undoubtedly* in Mozart's *Le nozze di Figaro,* which requires four bass [baritone] parts.") (az én kiemelésem – *M. J.),* Landon: *Haydn at Eszterháza,* 60.

74 Ezeket a feltételezéseket eredetileg Landon vetette fel (Joseph Haydn: *The collected correspondence and London notebooks of Joseph Haydn*. Ed. H. C. Robbins Landon. London: Barrie and Rockliff, 1959, 98.), majd tőle Hárich is átvette őket: Johann Harich: *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher,* Eisenstadt: Burgenländisches Landesarchiv, 1959 (Burgenländische Forschungen, 39.), 90–92.

75 EPA, Süttör Missiles F 7 N 1.

76 Somfai – minden bizonnyal Hárich és Landon hatására – maga is így fogalmaz: „a Mozart performance, of *Le nozze di Figaro,* was planned *in 1790"* (az én kiemelésem – M. J.), Somfai László: A *Grove2* online verziójának „Eszterháza" címszava: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009045?rskey=3ZybEL&result=2. Hozzáférés: 2020. május 30. Ez azonban némileg félrevezető állítás: mint láttuk, az előadás *terve* az előző év nyarán vagy őszén született meg, és egy november közepéig lezajló bemutatót feltételezett; csupán a megvalósítását célzó utolsó erőfeszítések csúsztak át a következő, 1790-es év elejére.

77 Ilyen – vagy még jelentősebb – fluktuációk mindennaposak voltak Eszterházán egy-egy produkción belül.

78 Ld. Landon: *Haydn at Eszterháza,* 732–733. Ezzel szemben 1776 és 1789 között a valóságban sohasem került sor egynél több premierre az augusztus 19. és szeptember 5. közötti rövid időszakban (legtöbbször egyre sem). Landonnak az az érve, miszerint az előzőleg nem egészen három héten át szünetelő előadások „erősítik" három bemutató lehetőségét az augusztus-szeptemberi 18 napos aktív időszakban, ugyancsak tarthatatlan: részben azért, mert a három premiert szükségszerűen megelőző számos próbának nincs nyoma a hiánytalanul fennmaradt júliusi és augusztusi statisztakimutatásokban, részben pedig azért, mert az előző év nyarának öt hétnél is hosszabb előadási szünetét követő két hónapban mindössze egy bemutatóra került sor. További részletek: Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája,* 166–167., 202., 204.

kedően alapos ismerői, 1960-ban megmutatták,[79] hogy a) az egyetlen, valamilyen 1790 júliusáig be nem mutatott operához tartozó előadási anyag, amely teljesen elkészült, és magán viseli Haydnnak az előadás előkészítése során szokásos beavatkozásait, Cimarosa *Giannina e Bernardone* című művének anyaga; valamint – ettől függetlenül és nem mellesleg – b) a *Figaro* előadási anyagát semmiképp sem használhatták egy produkció során: „Ebben a partitúrában *Haydnnak egyetlen kezevonása* sem található!",[80] illetve „[e]zeknek az autentikus szólamoknak egyikében *sem található semmiféle nyoma Haydn szokásos előkészítő munkájának!"*.[81]

Ez az oka annak, hogy feltételezéseinek igézetében Hárich és Landon nem tehetett mást, mint hogy egyszerűen ignorálta a Bartha és Somfai által korábban megállapított tényeket.[82]

Ezek szerint az utolsó kifizetési listában megjelenő, 18 vagy 19 statisztát és díszletmunkást igénylő opera szinte teljesen bizonyosan Cimarosa *Giannina e Bernardoné*ja volt.[83] Ez megfelel annak is, hogy Schellinger utolsó számlájában a Cimarosa-opera másolási munkája közvetlenül az utolsó cím szerint dokumentált műnek, Paisiello *L'amor contrastató*jának a másolása után következik. Ezt a számlát Bartha és Somfai még nem ismerhette; hibátlan következtetésük annál inkább elismerést érdemel.

79 Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister,* 363–369.

80 „In dieser Partitur befindet sich *kein einziger Handzug Haydns!"* Uott, 367.

81 „Auch in allen diesen authentischen Stimmen *findet sich nicht die geringste Spur von Haydns üblicher Vorbereitungsarbeit!"* Uott, 368.

82 A nyilvánvaló tényekkel szemben Landon még megpróbálkozik egy leleményes – bár kevéssé meggyőző – menekülési útvonallal: „Az összes hozzáférhető információ megvizsgálása után felvetjük, hogy a *Figaro* esetleges 1790-es előadása 'kísérleti jellegű' volt: ez megmagyarázná azt a tényt, hogy a fennmaradt szólamokban nincs nyoma Haydn szokásos 'szerkesztéseinek'". („After examining all the available evidence, we suggest that the possible performance of *Figaro* in 1790 was in the nature of a 'trial performance': this would explain the fact that there are no traces of Haydn's usual 'editing' on the extant parts".) Landon: *Haydn at Eszterháza,* 733. Hát, hacsak úgy nem.

83 Összhangban azzal a ténnyel, hogy Haydn utolsó fennmaradt betétáriája – „La moglie quando è buona", Hob. XXIVb:18 – a *Giannina e Bernardone* számára készült. – Azzal kapcsolatban, hogy ez a 18 vagy 19 segítőt foglalkoztató darab miért nem lehet azonos az 1790-ben korábban játszott operák egyikével sem, illetve hogy mit mondhatunk az augusztus 31-én, kisebb apparátussal előadott operáról, ld. Malina: *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévadok kronológiája,* 161–163.

ABSTRACT

János Malina

FOLLOWING VIENNA – FREELY?

The Twists and Turns of the Viennese Operatic Scene and the Programme Policy of Prince Nicolaus Esterházy 'The Magnificent' after 1776

The study seeks to deepen the generally accepted but rather superficial picture of the relationship between the Burgtheater and the regular opera seasons organised at Eszterháza between 1776 and 1790. It demonstrates that although the proportion in the Eszterháza repertory of those operas which had already been produced in Vienna was high (almost 50%), Eszterháza did have a very distinct profile and, what is more, it served as a 'haven' for Italian operas between 1776 and 1782 while they were strongly suppressed in Vienna, and for opera seria between 1783 and 1789 when it was almost completely neglected there. To some extent, Eszterháza's repertory functioned as a practical 'completion' of the one in Vienna if one considers the frequent Eszterháza visits of the members of the Austrian and Hungarian high aristocracy and of the foreign diplomats working in Vienna.

The paper also disproves some urban legends like the one according to which the Eszterháza repertory reveals the provinciality and the amateurish and retrograde taste of Prince Nicolaus Esterházy 'The Magnificent' and that he had a penchant for opera buffa.

From time to time, special retrospective productions conjured up the most important and memorable 'reform' works premiered in Vienna in the early 1760s, involving the names of Gluck, Traetta, Angiolini, Calzabigi, Guadagni and Count Durazzo. One of the influential reform works revived at Eszterháza in 1788 was Gluck and Angiolini's ballet *Don Juan*. The prince may well have been present at some of these performances, and as the personal relationship between Prince Esterházy and Count Durazzo must have been considerably closer and more continuous than had previously been thought, the latter had every opportunity to influence both the general shape of the opera programme and, more specifically, Nicolaus's choices for reviving earlier operas. This kind of retrospection, the preservation or presentation of past events was a general tendency in aristocratic circles. What is important, however, is to distinguish between retrospection and retrograde taste.

Finally, the study examines the peculiarities of the last three Eszterháza seasons and evinces that the well-known speculation about a 1790 Eszterháza production of Mozart's *Figaro* is certainly false.

János Malina (b. 1948) studied mathematics and musicology. He has been active as an editor, journalist, recorder player and music critic. He has been the president of the Hungarian Haydn Society since 1996 and he was the artistic director of the 'Haydn at Eszterháza' festival betwen 1998 and 2009. Since 2009 he has been conducting research into various aspects of the operatic and musical life of the princely Esterházy court in Haydn's time. Most of his ca. 15 pertinent studies have been published in renowned international periodicals and collections of papers.

Kerékfy Márton

LIGETI GYÖRGY FIATALKORI RÁDIÓELŐADÁSAI*

1956-os emigrációjáig Ligeti György nemcsak zeneszerzőként és – 1950-től – a Zeneakadémia oktatójaként vett részt a hazai zenei életben, hanem zenei tárgyú publicisztikával is foglalkozott: 1948 és 1955 között – az oktatói tevékenysége kapcsán írott tankönyvek mellett – 18, többségében rövid cikke jelent meg (lásd az *1. táblázat*ot a Függelékben). Ezek, kettő kivételével, Ligeti válogatott írásainak magyar nyelvű kötetében is olvashatók.[1] Egyáltalán nem közismert viszont, hogy a fiatal komponista egy ideig a Magyar Rádióban is aktív ismeretterjesztő szerepelt vállalt. A Rádió hangarchívumában 2019 őszén végzett kutatásaim során nem kevesebb mint 31 rádióelőadásának bukkantam a nyomára[2] (lásd a *2. táblázat*ot a Függelékben). Bár hanganyag sajnos egyikből sem maradt fenn – nagyrészt élő adásokról lehetett szó –, 26 előadás szövegének gépiratát (felolvasó- vagy szerkesztői példányát) kézbe vehettem.[3]

Az előadások tematikája szerteágazó: idegen népek népzenéjétől klasszikus és romantikus szerzők, illetve Bartók és kortárs magyar komponisták művein át a zenei elemzés kérdéseiig terjed. A rendszerint hanglemezekről vagy élőben megszólaltatott, zeneműrészletekkel illusztrált ismeretterjesztő előadások mélysége – bizonyára a célközönség feltételezett érdeklődéséhez és befogadóképességéhez szabottan – eltérő; iskolásoknak, zenetanároknak, muzsikusoknak és zenekedvelő laikusoknak szóló műsorok egyaránt találhatók köztük.

A rádióelőadásokat célszerű Ligeti publicisztikai tevékenységével együtt vizsgálni, egyrészt azért, mert párhuzamosan végezte őket, másrészt azért, mert az

---

* A BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma által szervezett „Zene és zeneélet a 20. századi Magyarországon" c. konferencián 2021. május 6-án tartott előadás írott változata. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. A Függelék *1. táblázat*ában szereplő 9. és 15. sz. írások nem szerepelnek a kötetben.

2 Köszönöm Stettner Juditnak, hogy segítségemre volt az MTVA hangarchívumában végzett kutatásom során.

3 Az MTVA hangarchívumában őrzött műsorborítékok a műsorok adatait (az előadás, illetve a rádióműsor címét, a közreműködők nevét vagy a sugárzás idejét) olykor hiányosan vagy hibásan közlik, ezért ezeket az adatokat minden esetben ellenőriztem a *Magyar Rádió* c. műsorújságban; a Függelék *2. táblázat*a az általam javított, illetve egységesített adatokat tartalmazza.

előadások és a cikkek tematikája között gyakoriak az átfedések. Ha egymás mellé állítjuk Ligeti írásainak és rádióelőadásainak listáját, láthatjuk, hogy a fiatal komponista publicisztikai és rádiós tevékenységének legaktívabb időszaka a kommunista hatalomátvétel idejére esett: 1948 tavasza és 1949 nyara között 12 cikket jelentetett meg, és 25 rádióelőadást tartott. Ezt követően 1950 őszéig még három alkalommal publikált, és ugyanannyiszor szerepelt a Rádióban, ám ezután látványosan visszavonult, ami önmagában is jelzi az ígéretes fiatal zeneszerző és főiskolai adjunktus marginalizálódását a kommunista diktatúra kulturális életében. Sokatmondó, hogy legközelebb majd csak 1956 tavaszán áll mikrofon elé, méghozzá egy Bartókról szóló sorozat egyik előadójaként, publicisztikája pedig csak kétszer jelenik meg: egy kottarecenzió, valamint egy hozzászólás Lendvai Ernő Bartók-könyvéhez.[4]

Ligeti rádióelőadásainak életrajzi hátterét nem ismerjük; nem tudjuk, ki ajánlotta be a Rádióba, sem azt, hogy ki határozta meg az előadások témáját, egyáltalán azok mennyiben Ligeti saját választásai. Ugyan a folyóiratcikkekkel kapcsolatban sem állnak rendelkezésünkre életrajzi dokumentumok, de sejthető, hogy a hazai lapokhoz zeneakadémiai tanárai ajánlották be.[5] 1948 tavaszán, amikor első cikkei megjelennek, és első rádióelőadásai elhangzanak, Ligeti 25 éves, a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának harmadéves hallgatója, Veress Sándor növendéke. Legelső írása, egy üde hangú, lelkes recenzió Veress *Billegető muzsika* című zongorapedagógiai sorozatáról, a *Zenepedagógia* című lapban látott napvilágot (lásd 1. sz. az *1. táblázat*ban). Megírására feltehetően maga a zeneszerző kérte meg tanítványát. Ezzel egy időben egy Bartók-elemzése, egy rövid recenziója és egy folyóiratismertetése is megjelent a korszak legfontosabb zenei szakfolyóiratában, a *Zenei Szemlé*ben (2–4. sz.). Ligeti feltehetően Szabolcsi Bence vagy talán Bartha Dénes hívására került be a *Zenei Szemle* szerzőgárdájába; Szabolcsi és Bartha éppen az 1948. márciusi számig voltak közösen főszerkesztői a folyóiratnak. (Szabolcsi később a szerkesztőbizottság tagja lett, Bartha viszont nem vett részt a lap szerkesztésében.) Ligeti az 1945/46-os tanév II. félévétől kezdve minden szemeszterben látogatta Szabolcsi kurzusait (stílustörténet 1948 elejéig, magyar zenetörténet 1947 őszétől), Barthához pedig zenetörténetre (1945/46-os és 1947/48-as tanév) és esztétikára járt (1947/48 II. félév).[6] Visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy a *Zenei Szemlé*ben publikált *Medvetánc*-elemzést Szabolcsi Bartók-szemináriumára készítette, mint ahogy Lendvai Ernő első Bartók-analízisei is erre a szemináriumra készültek.

4 A román népzenéről szóló tanulmányát (16. sz.), mely 1953-ban látott napvilágot a Kodály 70. születésnapjára kiadott emlékkönyvben, nem vehetjük számba a publicisztikák között, mert az tudományos közlemény.

5 Ligeti visszaemlékezése szerint a *Melos*hoz Weisz Miklós, a Cserépfalvi kiadó tulajdonosa ajánlotta be. Ld. György Ligeti: *Gesammelte Schriften,* I. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, 49.

6 Ld. Ligeti zeneakadémiai leckekönyvének bejegyzéseit (magángyűjtemény; fotokópia a szerző tulajdonában).

A Rádióban Ligeti kezdetben idegen népek népzenéjéről tartott ismeretterjesztő előadásokat iskolásoknak a *Rádióiskola* csütörtök délutánonként jelentkező „Szomszédaink zenéje" című rovatában (1–3. és 5–7. sz. a *2. táblázat*ban). Más forrásból tudható, hogy már 1947-től „népzenei szemináriumot" vezetett a Zeneművészeti Főiskolán,[7] ami annak a jele, hogy tanárai már ekkor felfigyelhettek etnomuzikológiai fogékonyságára. Feltehetően ennek – valamint románnyelv-tudásának – volt köszönhető, hogy 1948 nyarán őt szemelték ki arra, hogy tanulmányutat tegyen a bukaresti Népzenei Archívumba. A tanulmányút – amelyre végül jóval később, 1949 őszén került sor – a Budapesten felállítandó Keleteurópai Népzenekutató Intézet – Szabolcsi és Bartha által kezdeményezett, de meg nem valósult – tervéhez kapcsolódott.[8]

A *Rádióiskola* hétköznap délutánonként jelentkezett a budapesti rádió I. adóján, a közel egyórás műsorban 3-4 műsorszám hangzott el a legkülönfélébb témákban; ezek egyike volt csütörtökönként Ligeti népzenei előadása. Az 1948. június 3-i műsor tartalma például a következő volt:

1. Utazás a fényforrás körül. Öveges József.
2. Szomszédaink zenéje: Román zene. Ligeti György.
3. Egészségügyi tanácsok. VI. Az emberi test csodái és szerkezeti hibái. Dr. Barabás Zoltán.
4. Beszélgetés az Úttörőkről.

Ligeti a 2-3 gépelt oldalnyi előadásait általában hanglemez-bejátszásokkal illusztrálta, de például a szlovák és a román vokális népzenéről szóló ismertetés zenei példáit Gáncs Edit énekesnő élőben szólaltatta meg. Úgy tűnik, Ligeti különösen érdeklődött az összehasonlító zenefolklór iránt: erre utal, hogy a szlovák népzenének szentelt műsorban (2. sz.) egymás mellett mutatta be egyazon dallam magyar és tót változatát, máskor pedig – „Vándorló ritmusok" címmel – nem is egy etnikum népzenéjéről beszélt, hanem bizonyos kelet-európai ritmustípusok nemzetiségi határokon átívelő jelenlétéről, alakulásáról (6. sz.). Így került szóba egyetlen előadás szűkre szabott keretein belül egy kolomejka, egy dunántúli kanásztánc, egy kuruc katonanóta, egy új stílusú magyar népdal, Bartók *Medvetánc*a, egy román népdal, az ungarescák, *Mikes Kelemen tánca* a Kájoni-kódexből, egy cseremisz népdal és Honegger *Pastorale d'été* című műve. Az idős Ligeti délkelet-ázsiai tradicionális zene iránti mély érdeklődésének ismeretében talán nem felesleges

7 Ld. Ligeti 1950. december 9-én kelt, saját kezű önéletrajzát (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattára, Ligeti György személyzeti dossziéja).

8 „Népzenével foglalkozom. A Budapesten a közeljövőben felállítandó Keleteurópai Népzenekutató Intézet létrejöttéhez szükséges a környező államok folkloristáinak együttműködése. A VKM Bukarestbe küldött, hogy felvegyem a kapcsolatot a román Népzenei Archívummal. Mivel ez az intézet ma egyedülálló Kelet-Európában, az ott tanulmányozott munkamódszereket az itteni intézet munkájában is fel lehetne használni." Ligeti kérvénye az Országos Ösztöndíjtanácshoz, 1949. január 13. (Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, XIX-I-1-h, iktatószám 212596/1949). Ligeti népzenei tanulmányútjáról bővebben ld. Kerékfy Márton: „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja". In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2011*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 323–346.

megemlíteni, hogy egy alkalommal Indonézia népzenéjéről tartott előadást (25. sz.). Ismeretes, hogy a zeneszerző 1949-ben a Bukaresti Népzenei Intézetben intenzíven tanulmányozta a román népzenét, sőt az intézet munkatársai által szervezett többnapos gyűjtőúton is tevékenyen részt vett, majd e gyűjtőút tapasztalatai birtokában dolgozatot írt a román népi harmonizálásról (16. sz. az *1. táblázat*ban; a tanulmányt eredetileg románul írta 1950-ben). Nyilván ennek a gyűjtőútnak a hozadéka az is, hogy 1950. november 18-án egy 40 perces, lemezbejátszásokkal illusztrált előadást tartott a román népzenéről a Petőfi adón, amelyet felvettek, és még kétszer megismételtek (28. sz.). Ez volt 1956 tavaszáig Ligeti utolsó rádiós szereplése.

Ligeti rádióelőadásainak a népzene mellett a másik fő témája a zenei elemzés volt. 1948 októbere és 1949 márciusa között tízrészes sorozatot készített „Forma és harmónia" címmel a *Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete* (1949 elejétől: *Szakszervezete,* ill. *Szabad Szakszervezete) zenei tagozatának műsora* keretében (8–11., 13–15., 17., 19. és 21. sz.). A műsorok hossza 30 és 50 perc között változott; a műsoridőt olykor egyedül Ligeti előadása töltötte ki, máskor osztozott rajta valakivel. Ligeti előadásaira 2-3 heti rendszerességgel került sor szerda reggelenként, majd kora délutánonként az I. adón, később csütörtök délutánonként a Petőfi rádióban. Az előadásokat párbeszédes (kérdés-felelet) formában írta meg, és maga olvasta fel Hajnóczy Lívia bemondónő (1913–2003) közreműködésével. Az elemzéseket élő zongoraillusztrációk, időnként lemezbejátszások színesítették. Egy alkalommal például Kurtág György (8. sz.), máskor Kurtág (akkor még leánykori nevén Kinszker) Márta ült a zongoránál (15. sz.). Az előadássorozatban Ligeti konkrét műveken, műrészleteken keresztül a zenei formaalkotás módját, illetve a klasszikus zene olyan jellemző formáit mutatta be, mint a barokk szvittánctétel, a kétszólamú invenció, a hangszeres fúga, a bécsi klasszikus és kora romantikus kisformák, a szonatina, a Couperin-rondó, a chaconne, a passacaglia és a variációs forma. Példáit elsősorban a 18–19. századi zongorairodalomból vette (J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann), de Bartók-, sőt Britten-műveket is elemzett. A „Forma és harmónia" sorozaton kívül, de szintén *A Magyar Pedagógusok Szakszervezete zenei tagozatának műsora* keretében még egy hosszú, 50 perces előadást is tartott „A romantikus zené"-ről a „Zenei stíluselemzések" című sorozatban (24. sz.).

Egy másik műsor, amelyben klasszikus zenét analizált, a *Kalandozások a zenetörténetben* címet viselte, és hétfő délutánonként jelentkezett 40 és 60 perc közötti időtartamban. 1948. december 13-án Clementi és Beethoven egy-egy zongoraszonátáját elemezte Kelen Rózsi közreműködésével (12. sz.). 1949. január 31-én a zenekari hangszerelés történetének rövid felvázolása után a modern zenekarkezelést mutatta be sok-sok hanglemez-bejátszással illusztrálva (R. Strauss, Debussy, Ravel, Honegger, sok Stravinsky, Hindemith, Frank Martin), Bartók kései műveit (a *Hegedűverseny*t, a zenekari *Concertó*t és a 3. zongoraversenyt) mint a kortárs zenekarkezelés legmagasabb rendű megnyilvánulását kiemelve (16. sz.). 1949. március 28-án pedig „Az új zene útja a tisztulás felé" címmel nagy ívű történeti visszatekintéssel, zenetörténeti párhuzamok felvonultatásával érvelt amellett a divatos koncepció mellett, miszerint az új zenének egyszerűnek és közérthetőnek kell lennie (22. sz.).

A következőkben ebből a három előadásból idézek egy-egy részletet. A „Beethoven és Clementi" című előadás kezdete Ligeti szellemes előadói stílusát példázza:

> Kedves hallgatóim,
> szomorú sors vár arra a mesterre, akit túlságosan érdekel a hangszertechnika s így idejét remekebbnél remekebb ujjgyakorlatok szerkesztésével tölti. E gyakorlatok aztán – a fiatal növendékek gyötrelmére – széles elterjedtségnek örvendenek a tanárok körében és nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy alkotójukat mint etűdkomponistát könyveljék el, elfeledtetvén, hogy szerzőjük talán egyebet és jobbat is írt.
> Így mindazok, kik Clementi grádicsán hágtak a Parnasszusra, a csúcsra érve hamar megfeledkeztek útikalauzukról. A „Gradus ad Parnassum" valóban nagyszerű gyakorlatok gyűjteménye. De mivel egy részük roppant száraz eledelként hat, zongoristáink szemében Clementi nem egyéb öreg, copfos tanítóbácsinál, ki skálákkal hadonászva bukkan fel olykor legsötétebb álmainkban.

„A modern zenekar művészete" című előadás alábbi részlete Ligeti saját későbbi mikropolifon írásmódjának egyik lehetséges előzményére mutat rá:

> Ha ránézünk egy Strauss partitúraoldalra, elszédülünk az ezernyi szólam látszólag zűrzavaros ide-odakanyargásának láttára. Fülünk természetesen nem képes ennyi szerteágazó szólamot követni, s ez nem is célja a komponistának. Inkább arra törekszik, hogy a sok szertefutó vonal egységes hangzásba olvadjon össze, hogy tudatunk ne vegye észre azt, hogy mindegyik hangszer mást játszik, hanem hogy a sok cikcakk összefüggő, idegesen remegő szövedéket alkosson. Mintha egy végtelenül színes szőnyeg feküdne előttünk, hol nem fontos megkülönböztetnünk az ezernyi láthatatlan kis szálat, hanem csak a pompázó összhatás a lényeges. Ezt a zenei szerkesztésmódot a késő-impresszionista, pointillista festők technikájához is hasonlíthatjuk, ahol apró, különböző színű pontokból, vonalkákból tevődik össze a nagyobb felületek színhatása.

„Az új zene útja a tisztulás felé" című előadás az alábbi mondatokkal végződött:

> Jelenleg abban a visszás állapotban élünk […], hogy az új társadalmat építő ember a régi világ hanyatló selejt-termékeit fogyasztja, mint zenei táplálékot: a kispolgári operettet és egyéb silány könnyű zenét. Nem ismeri még fel, hogy megszületett a valódi új zene, annak a társadalomnak zenéje, melyet ő annyi verejtékkel és harccal épít. Az új ember a régi társadalom csökevényeivel harcol; az új zene pedig a régi dekadens maradványaival. A tömegeknek és az új zenének tehát össze kell fogniok. S ez úgy lehetséges, ha mindketten akarják ezt. Összefoglalva a mondottakat: az új zene nyelve ne álljon meg a tisztulás eddigi fokán, hanem törekedjen további egyszerűsödésre, mondanivalójának közérthető kifejezésére. A mai, fiatal komponista-nemzedék első, legnagyobb feladata ez.

Bár jóval kifinomultabb és kifejtettebb formában, propagandisztikus kifejezések nélkül, lényegét tekintve azonban mégiscsak az itt megfogalmazott koncepció tükröződik Ligetinek ez idő tájt a németországi *Melos* folyóiratba írt, a kortárs magyar zenéről szóló beszámolóiban is (lásd 7., 8. és különösen 13. sz. az *1. táblázat*ban).

Kortárs magyar művekről Ligeti csak kétszer nyilvánult meg a Rádióban: 1949. március 9-én olyan József Attila-megzenésítéseket recenzeált (meglehetősen kritikus hangnemben), amelyek kottája a közelmúltban jelent meg (Sugár Rezső, Szabó Ferenc, Székely Endre, Kadosa Pál, Kardos István, Várnai Péter, Farkas Ferenc,

Ránki György, Veress Sándor művei; 18. sz.), március 17-én pedig az ifjúság számára készült, frissen megjelent hangszeres kiadványokat ismertette (Czövek Erna: *Zongora-ábécé,* Kodály Zoltán: *Gyermektáncok,* Farkas Ferenc: *Régi magyar táncok,* Veress Sándor: *Billegető muzsika,* Weiner Leó: *Húsz könnyű kis darab* stb.; 20. sz.). Közülük többről írásban is közölt recenziót.[9]

Mind Ligeti zeneszerzői gondolkodásmódja, mind a magyarországi Bartók-recepció szempontjából a legfontosabbak feltehetően Ligeti Bartók-előadásai voltak, közülük azonban jelenleg csak egyetlen előadás szövege hozzáférhető. Ezt épp 25. születésnapján, 1948. május 28-án, péntek délután 4 órától tartotta a Kossuth adón „Hogyan hallgassuk Bartók muzsikáját?" címmel (4. sz.). A lemezbejátszásokkal illusztrált 40 perces előadást – melyben többek közt az *Este a székelyeknél*t és a *Medvetánc*ot, valamint a *Divertimento* és a 3. zongoraverseny lassú tételét elemezte – rádiókritikájában Sárai Tibor „temperamentumos"-nak és „szuggesztív"-nak nevezte, és javasolta, hogy „Ligeti gyakran kapjon mikrofont a ma zenéjének értelmes megvilágítására".[10]

A további három – nem hozzáférhető – előadást Ligeti 1956 tavaszán és nyarán tartotta a *Bartók hazatér* című nyolcrészes sorozat keretében. Magáról a sorozatról sem sokat tudni. Abból, hogy az első résznek nem volt külön címe, s hogy a 2. rész hat héttel követte az elsőt, arra következtetek, hogy a *Bartók hazatér* eredetileg nem sorozatnak indult, csak egyetlen előadás volt. Ezt Lukin László tartotta február 22-én este 6-tól fél 7-ig a Kossuth adón. A további részeket április és július között sugározták az esti 6 és 7 óra közötti sávban, általában nagyjából fél óra időtartamban, szintén a Kossuthon. Ligeti a 2., az 5. és a 8. előadást tartotta. A 3. és a 6. részben ismét Lukin szerepelt, a 4.-ben és a 7.-ben pedig Gárdonyi Zoltán.

Az a tény, hogy az ország első számú rádióadóján fő műsoridőben egy nyolcrészes előadássorozatot sugároztak Bartók zenéjéről, a téma különös jelentőségét és aktualitását jelzi. Mint az köztudomású, 1955-ben, a zeneszerző halálának 10. évfordulóján vette kezdetét a bartóki életmű hazai „rehabilitációja": a Rádióban és a hangversenyeken egyre többet lehetett hallani az 50-es évek első felében betiltott vagy elhallgatott Bartók-művek közül. *(A csodálatos mandarin* viszont csak 1956. június 1-jén került vissza az Operaház színpadára.)[11] Illyés Gyula 1955-ben írja és publikálja *Bartók* című híres versét, amely jól jelzi, milyen szimbolikus jelentőségre tett szert Bartók „disszonáns" zenéje a kor magyar értelmisége szemében: a művészi szabadság, a szólásszabadság, az igazság kimondásának szabadsága iránti vágy kifejezőjévé vált.[12]

9 Veress: *Billegető muzsika,* Farkas: *Régi magyar táncok,* Szervánszky: *Szonatina* (ld. 1., 5. és 17. sz. az *1. táblázat*ban).

10 Sárai Tibor: „Hat perc rádiókritika", *Magyar Rádió* IV/23. (1948. június 4.), 12–13.

11 Vö. Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2007, 149–156.

12 Vö. Alföldy Jenő: „'Pokolzajt zavaró harci zaj'. Illyés Gyula: Bartók", *A Tiszatáj Diákmelléklete* 90. (2003. március), 1–8.

Szintén 1955-ben jelent meg Lendvai Ernő könyve, a *Bartók stílusa,* amely a hivatalos Bartók-képtől merészen eltávolodó, újszerű, strukturalista (a kor szóhasználatával élve: formalista) megközelítéssel elemezte és értelmezte Bartók zenéjét.[13] A könyv megjelenését – mint Ujfalussy József utóbb elismerte – „viták és aggodalmak előzték meg", és több hónapon át tartó sajtóvita követte az *Új Zenei Szemlé*ben. Ligeti volt az első, aki a lap hasábjain, méghozzá annak 1955. szeptemberi, évfordulós Bartók-számában hozzászólt Lendvai könyvéhez (18. sz.). Írása Lendvai azon premisszáját igyekszik bizonyítani, miszerint „a tengelyrendszer megszületése *történeti szükségszerűség* volt és a nyugati zene fejlődésének logikus folytatását […] jelenti".[14] A diatónia felbomlási folyamatának felvázolása után Ligeti arra mutat rá, milyen problémákhoz és ellentmondásokhoz vezet a dodekafon technika szigorú alkalmazása – megsemmisül az akkordépítkezés, elszegényedik a hangzás, megszűnnek a harmonikus vonzások, leszűkülnek a kontrasztlehetőségek, problematikussá válik a formaszerkesztés és a zene időbeli lefolyása, végül pedig „[a] többszólamúság megbontja a szigorú sorlogikát, a sorszerkesztés megsemmisíti önmagát" –, s azt állítja, hogy „[e]bből az ellentmondásból mutatott kiutat Bartók kromatikus technikája".[15] Összefoglalásként pedig leszögezi: „Bartók kromatikus rendszere nem holmi spekuláció eredménye, hanem a zenei anyag történeti átalakulásának az előzményekből szinte vaslogikával keletkezett következménye."[16]

Ligeti hozzászólása nyilvánvaló kísérlet volt tehát arra, hogy a történeti szükségszerűség fogalmával legitimálja – mindenfajta esztétikai megfontolástól függetlenül – az itthon 1950 óta megtagadott kromatikus és disszonáns Bartók-művek stílusát, egyszersmind megtámogassa Lendvainak a hivatalos körök által gyanakvással fogadott elméletét, sőt talán arra is, hogy megadja a várhatóan kibontakozó vita alaphangját. Ligeti írásához az *Új Zenei Szemle* szerkesztősége szükségesnek tartotta a következő lábjegyzetet fűzni: „Bartók zenéjének ez az érdekes magyarázata egyelőre vitaanyagnak tekintendő."[17] Majd a következő számban részletes „Vitafelhívás"-t tettek közzé, felkérve az olvasókat, hogy „hozzászólásaikkal járuljanak hozzá a könyvben felvetett magyarázatok helytálló voltának tisztázásához".[18]

Ebben a kontextusban bizonyára különös jelentősége lehetett a Rádió *Bartók hazatér* sorozatának, melynek már a címe is sokatmondó, hiszen arra látszik utalni, hogy Bartók életműve idehaza mindaddig nem volt teljességében hozzáférhető. Az is jellemzőnek tűnik, hogy az előadók egyike sem volt a kultúrpolitika „megbíz-

13 Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre" és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára" tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.

14 Uott, 8. Idézi Ligeti: „Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről" (18. sz. az *1. táblázat*ban), 41. Kiemelés az eredetiben.

15 Ligeti: „Megjegyzések", 44.

16 Uott

17 Uott

18 „Vitafelhívás", *Új Zenei Szemle* VI/10. (1955. október), 28. 1956 márciusáig Ujfalussy József, Sólyom Károly, Alexits György, Szelényi István és Bárdos Lajos vett részt a lap hasábjain zajló vitában, egy alkalommal pedig Lendvai viszonválaszát is közölte a folyóirat.

ható kádere", nem volt valamiféle „hivatalos álláspont" képviselője.[19] Mindez azonban már spekuláció. Az előadások szövegének felkutatása és a sorozat kontextusba helyezése további kutatások tárgya kell, hogy legyen.

Összegzésként megállapítható, hogy Ligeti fiatalkori előadásai nem csupán élvezetes olvasmányok – stílusuk a későbbi legendás Ligeti-előadásokéhoz hasonlóan lebilincselő, sőt nemegyszer sziporkázó –, hanem fontos történeti dokumentumok is: a nyomtatásban megjelent cikkekkel együtt elég jelentős méretű szövegkorpuszt alkotnak ahhoz, hogy általuk képet kapjunk a pályakezdő komponista zenei érdeklődésének és gondolkodásának alakulásáról.

19 Lukin László (1926–2004) zenepedagógus, karnagy, műfordító, zenei ismeretterjesztő 1944–1949 között végezte zeneakadémiai tanulmányait egyházkarnagyi, majd annak megszűnése után középiskolai ének- és zenetanárképző szakon. 1954-től vezette az Országos Filharmónia ifjúsági hangversenyeit. Ld. hu.wikipedia.org./wiki/Lukin_Laszlo (utolsó megtekintés: 2021. július 14.).

Gárdonyi Zoltán (1906–1986) zeneszerző és zenetudós Budapesten és Berlinben végezte tanulmányait, ez utóbbi helyen zenetudományi doktorátust szerzett, 1941-től a Zeneakadémia tanára. Kutatási területei: J. S. Bach és Liszt zenéje, valamint zenei formatan. „Distanciaelvű jelenségek Liszt zenéjében" c. tanulmánya – amelynek szemléletére feltehetően Lendvai Bartók-elemzése hatással volt – a *Zenetudományi Tanulmányok* Liszt és Bartók emlékének szentelt III. kötetében látott napvilágot 1955-ben (Budapest: Akadémiai, 91–100.). Ugyanebben a kötetben jelent meg Lendvai „Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe" c. terjedelmes írása is (461–504.)

Függelék

1. táblázat: Ligeti nyomtatásban megjelent írásai (1948–1955)

	Cím	A megjelenés ideje	A megjelenés helye
1.	Veress Sándor: Billegető muzsika	1948. márc.	*Zenepedagógia* 2/3, 43.
2.	Bartók: Medvetánc (1908) – elemzés	1948. márc.	*Zenei Szemle* új folyam/V., 251–255.
3.	Gát József: Kottaolvasás	1948. márc.	*Zenei Szemle* új folyam/V., 277.
4.	Österreichische Musikzeitschrift	1948. márc.	*Zenei Szemle* új folyam/V., 284–285.
5.	Farkas Ferenc: Régi magyar táncok	1948. [jún.]	*Zenei Szemle* 1948/VI., 337.
6.	Farkas Ferenc: 12 dal Weöres Sándor Gyümölcskosár című kötetéből	1948. [jún.]	*Zenei Szemle* 1948/VI., 337.
7.	Neue Musik in Ungarn	1949. jan.	*Melos* 16/1., 5–8.
8.	Von Bartók bis Veress. Neues aus Budapest	1949. febr.	*Melos* 16/2., 60–61.
9.	Béla Bartóks Werk [Erich Dofleinnal közösen]	1949. ápr.	*Melos* 16/4., 153–155.
10.	Szervánszky Endre: Vonósnégyes	1949. aug.	*Zenei Szemle* 1949/II., 102–103.
11.	Járdányi Pál: Szonáta két zongorára	1949. aug.	*Zenei Szemle* 1949/II., 103.
12.	Sugár Rezső: Vonóstrió	1949. aug.	*Zenei Szemle* 1949/II., 105–106.
13.	Neues aus Budapest. Zwölftonmusik oder „Neue Tonalität”?	1950. febr.	*Melos* 17/2., 45–48.
14.	Népzenekutatás Romániában	1950. aug.	*Új Zenei Szemle* I/3., 18–22.
15.	Hozzászólás a népi zenekarok kérdéséhez	1950. okt.	*Művelt Nép* I/8., 10–11.
16.	Egy aradmegyei román együttes	1953.	*Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára* (Budapest: Akadémiai), 399–404. Zenetudományi tanulmányok, I.
17.	Járdányi Pál és Szervánszky Endre fuvolaszonatinái	1954. dec.	*Új Zenei Szemle* V/12., 26–28.
18.	Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről	1955. szept.	*Új Zenei Szemle* VI/9., 41–44.

2. táblázat: Ligeti előadásai a Magyar Rádióban (1948–1956)

	Az előadás címe	**Az első sugárzás napja**	**A műsor címe, adó, időpont, ismétlés**
1.	Szomszédaink népzenéje III. Orosz népzene	1948. ápr. 29. cs.	*Rádióiskola,* Bp. I., 15:00–15:55
2.	Szomszédnépek zenéje IV. Szlovák népzene	1948. máj. 13. cs.	*Rádióiskola,* Bp. I., 15:00–15:55
3.	Szomszédaink zenéje. A Szovjetunió népeinek zenéje	1948. máj. 20. cs.	*Rádióiskola,* Bp. I., 15:00–15:55
4.	Korunk zenéje. Hogyan hallgassuk Bartók muzsikáját?[20]	1948. máj. 28. p.	Bp. I., 16:00–16:40
5.	Szomszédaink zenéje. Román zene	1948. jún. 3. cs.	*Rádióiskola,* Bp. I., 15:00–15:55
6.	Szomszédaink zenéje. Vándorló ritmusok	1948. jún. 10. cs.	*Rádióiskola,* Bp. I., 15:00–15:55
7.	Szomszédaink zenéje. Román népzene (folyt.)	1948. jún. 17. cs.	*Rádióiskola,* Bp. I., 15:00–15:55
8.	Forma és harmónia	1948. okt. 6. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 9:00–9:35
9.	Forma és harmónia, II. előadás	1948. okt. 20. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 9:00–9:35
10.	Forma és harmónia, III. előadás	1948. nov. 17. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 9:00–9:35
11.	Forma és harmónia, IV. előadás	1948. dec. 1. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 9:00–9:35
12.	Beethoven és Clementi	1948. dec. 13. h.	*Kalandozások a zenetörténetben,* Bp. I., 16:20–17:00
13.	Forma és harmónia [V. előadás][21]	1948. dec. 15. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 14:15–15:00

20 A rádióújság szerint „Bartók közérthetőségének kérdése”.
21 A műsorboríték hiányzik.

	Az előadás címe	Az első sugárzás napja	A műsor címe, adó, időpont, ismétlés
14.	Forma és harmónia, VI. előadás	1949. jan. 5. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szakszervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 14:30–15:00
15.	Forma és harmónia, VII. előadás	1949. jan. 19. sze.	*A Magyar Pedagógusok Szakszervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. I., 14:30–15:00
16.	A modern zenekar művészete	1949. jan. 31. h.	*Kalandozások a zenetörténetben,* Bp. I., 16:00–17:00
17.	Forma és harmónia VIII. előadás[22]	1949. febr. 3. cs.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezete zenei tagozatának műsora,* Bp. II., 14:30–15:20
18.	Kottaismertetés. József Attila-dalok	1949. márc. 9. sze.	*Könyv- és kottaismertetés,* Petőfi, 15:30–16:00
19.	Forma és harmónia, IX. előadás	1949. márc. 10. cs.	*A Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezete zenei tagozatának műsora,* Petőfi, 14:30–15:20
20.	Mai magyar szerzők darabjai a fiatalság számára[23]	1949. márc. 17. cs.	*Új kották és zenei könyvek ismertetése,* Petőfi, 14:30–15:20
21.	Forma és harmónia, befejező előadás	1949. márc. 24. cs.	*A Magyar Pedagógusok Szakszervezete zenei tagozatának műsora,* Petőfi, 14:30–15:20
22.	Az új zene útja a tisztulás felé	1949. márc. 28. h.	*Kalandozások a zenetörténetben,* Petőfi, 16:00–17:00
23.	Schubert	1949. máj. 6. p.	*A dalirodalom remekei* VIII, Petőfi, 18:30–19:00
24.	Zenei stíluselemzések. A romantikus zene	1949. máj. 12. cs.	*A Magyar Pedagógusok Szakszervezete zenei tagozatának műsora,* Petőfi, 14:30–15:20
25.	Gyarmati népek zenéje. Indonézia	1949. júl. 11. h.	*Rádióiskola,* Kossuth, 16:00–16:40
26.	Zenei kalandozások VII. Beethoven: C-dúr zongoraverseny II. tétel	1949. dec. 7. sze.	*Rádióiskola,* Kossuth, 16:00–16:40
27.	Az ismétlés szerepe a muzsikában	1950. okt. 10. k.	*Dolgozóknak zenéről,* Petőfi, 17:45–18:15; ismétlés: 1950.12.01. P és 1951.02.09. P, mindkettő Kossuth, 17:10–17:40

22 A műsorboríték hiányzik.
23 A rádióújság Ligeti helyett tévesen Sárai Tibort tünteti fel előadóként.

	Az előadás címe	Az első sugárzás napja	A műsor címe, adó, időpont, ismétlés
28.	A román nép zenéje	1950. nov. 18. szo.	Petőfi, 16:00–16:40; ismétlés: 1951.01.06. Szo, Petőfi, 16:00–16:40 és 1951.03.20. K, Petőfi, 18:00–18:30
29.	Néhány szó azokhoz, akik még nem értik Bartókot[24]	1956. ápr. 6. p.	*Bartók hazatér,* II. rész, Kossuth, 18:25–18:55; ismétlés: 1956.04.23. H, *Szívesen hallgattuk…,* Kossuth, 10:40–11:57
30.	Az új zene megértésének nehézségeiről[25]	1956. máj. 18. p.	*Bartók hazatér,* V. rész, Kossuth, 18:10–18:40
31.	Tartalom, forma, anyag, stílus[26]	1956. júl. 27. p.	*Bartók hazatér,* VIII. rész, Kossuth, 18:20–18:50

24 A műsorboríték nem hozzáférhető.
25 A műsorboríték nem hozzáférhető.
26 A műsorboríték üres.

ABSTRACT

Márton Kerékfy

GYÖRGY LIGETI'S YOUTHFUL RADIO LECTURES

Before his emigration in 1956 Ligeti took part in Hungary's musical life not only as a composer and – from 1950 – a lecturer at the Liszt Academy. Between 1948 and 1955 he was also active as a music publicist, publishing 18 – mostly short – articles in musical periodicals, in addition to textbooks written in connection with his teaching activity. Except for two, these articles have all been republished in the Hungarian edition of Ligeti's selected writings (*Ligeti György válogatott írásai*, ed. Márton Kerékfy, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010). Much less well known is, however, the fact that for a while Ligeti also regularly featured on Hungarian Radio, where he lectured on music. In the Hungarian Radio's Sound Archives I have recently unearthed no fewer than 31 radio lectures by Ligeti. Unfortunately, no sound recordings seem to have survived (most of these lectures must have been live programmes), but complete typescripts for 26 lectures are extant.

Ligeti gave talks on various topics, ranging from the folk music of foreign peoples to European Classical and Romantic music and from Bartók's works to problems of musical analysis. The depth of these lectures, which were typically illustrated with music examples either from records or live, varied depending on the supposed interests and capacity of the target audience: there were programmes for schoolchildren, music teachers, and music-lovers.

The typescripts of Ligeti's youthful lectures are not only delightful to read – with an engaging and witty style not unfamiliar from the composer's talks given in later decades – but are important historical documents too. Alongside Ligeti's published articles from the period they form a corpus large enough to create a solid basis for the (re)evaluation of the formation of the young composer's musical interests and artistic ideas.

Márton Kerékfy is Senior Research Fellow at the Budapest Bartók Archives, Editor of the *Béla Bartók Complete Critical Edition* and Editor-in-Chief at the music publishing company Editio Musica Budapest Zeneműkiadó. He studied musicology and composition at the Liszt Academy of Music in Budapest and received his PhD in musicology from the same institution. He has published articles on the music of Ligeti and Bartók in, among others, *Tempo*, *Studia Musicologica* and *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. He has translated into Hungarian and edited Ligeti's selected writings (2010) and was co-editor of the volume *György Ligeti's Cultural Identities* (2017). His book *Folklorism and Nostalgia in the Music of György Ligeti* explores the influence of East European folk music on Ligeti's music (forthcoming). Since 2019 he has been President of the Hungarian Musicological Society.

KÖZLEMÉNY

Dávid Eszter–Dávid Géza–Gracza Lajos

SZABADI FRANK IGNÁC ÉS HAJDAR BEJ TÖRÖK–MAGYAR INDULÓJA*

A 19. század végén barátivá váló magyar–török kapcsolatok a zene területén sem maradtak nyom nélkül. Ennek ékesszóló és a török szerző esetében hazánkban korábban ismeretlen példája Szabadi Frank Ignác és Hajdar bej egymástól valószínűleg nem teljesen függetlenül szerzett *Török–magyar indulója*, akik és amelyek párhuzamos bemutatására és a kompozíciók kottáinak közzétételére vállalkozik ez a tanulmány.

A valamivel korábban készült magyar mű szerzőjének eredeti neve Frank Ignác volt, aki egy német nemzetiségű, addigra már csaknem elmagyarosodott családban Pápán született 1824-ben. Itt járt gimnáziumba, majd rövid ideig a Bécsi Egyetem mérnökképzésén vett részt, illetve néhány hétig ugyanitt a konzervatórium diákja is volt. A tanulmányokat megunva egy ideig csavargott a nagyvilágban, de amikor hírül vette a szabadságharc kitörését, hazatért Magyarországra. Beállt katonának, s a fegyverletételkor, amely Komáromban érte, tüzérfőhadnagyi rangban szolgált. Mivel a magukat megadók szabad elvonulást kaptak, ő szülővárosába tért vissza, ahol apja mellett, aki a Griff tulajdonosa volt, kocsmárosként kezdett el dolgozni. Ekkortájt fedezte fel magában a komponálási képességet; főleg csárdásokat szerzett, kezdetben talán csak a vendégek szórakoztatására. 1855-től már ki is adta őket, a kor két fő zeneműkiadójánál, Treichlingernél és Rózsavölgyinél. A megjelentetés érdekében többször kellett Pestre mennie, ahol költőkkel és zeneszerzőkkel, így Mosonyi Mihállyal (1815–1870) és Ábrányi Kornéllal (1828–1908) került kapcsolatba, vagy kötött barátságot.

Frank Ignác 1861-től a Szabadi előnevet kezdte használni, majd a Frankot el is hagyta. Amatőr lévén szüksége volt szakmai tanácsokra, ezeket főleg Mosonyitól kapta. Barátai segítségével 1865-ben Pestre költözött. Itt egy Zenekedvelő Társulatot alapított, de továbbra is megmaradt vendéglősnek. Először a mai Duna utcánál volt borozója, majd az akkor népszerű Komlókert vendéglőt (a mai Városház utcában) vette bérbe. Idegyűltek azok, akik többek között a házigazda által ápolt magyar zenét kedvelték.

---

* A tanulmány a 2019. november 12-én a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozata által szervezett *Török–magyar művészeti és tudományos nap* konferencián elhangzott előadásunk szerkesztett változata.

Később Grand Café Delicatesse néven a Múzeum körúton nyitott kávéházat. S bár lehet, hogy inkább az orientalizmus hatására s nem csak a törökök iránti barátság miatt, ebben egy török helyiséget is berendezett, ahol mód volt a vízipipa kipróbálására. De aztán Szabadi valahogy csődbe ment, és a kávézó bezárt. Nevezett további sorsa számunkra most nem fontos, elég annyi, hogy meglehetősen visszavonultan élt, s 1897-ben halt meg.[1]

Miként érlelődhetett meg Szabadi Frank Ignácban, hogy 1876 végén megírja a címben jelzett *Török–magyar indulót*? Ebbe erősen belejátszhatott a közhangulat. Tudjuk, hogy az 1870-es évektől a magyar közvélemény egyértelműen szimpatizált a törökökkel. Ennek hátterében részben az állt, hogy Kossuth és több ezer katonája a szultánnál kapott menedéket, s ez a gesztus sok hívet szerzett az oszmánoknak. Második helyen a közös oroszellenesség említhető: a szabadságharc eltiprásában a cári seregek aktív részvételét nálunk nem felejtették; a másik oldalon pedig évszázadosak voltak az orosz hadakkal való konfrontációk. Harmadikként az ekkortájt zajló őstörténeti vitákra utalhatunk, amelyek során nem kevesen tették le a voksukat a magyar–török (nyelv-) rokonság mellett, ami tovább erősítette az immár „testvérnép" iránti baráti érzületet. Végül az alkotmányos monarchia felé haladó Oszmán-ház iránti megítélés is kedvezőbb lett: azt várták, hogy demokratikusabb rendszer követi az abszolutisztikus uralmat. Ezért érthető, hogy amikor Szerbia és Montenegró 1876. július 2-án hadat üzent az Oszmán Birodalomnak, nálunk sokan fogták pártját a megtámadott államnak.

Így tettek a kezdő jogászok és egyetemi hallgatók is. Az ő egyik kedvelt találkozási helyük éppen Szabadi kávézója volt. A fiatalok fáklyásmenettel akartak emlékezni a szerbiai harcok elesettjeire és sebesültjeire. Az előkészületek megtételére „hatvanas bizottság"-ot hoztak létre. A felvonulásra engedélyt akartak kapni Tisza Kálmántól (1830–1902). Bár küldöttségük kétszer is bejutott a miniszterelnökhöz, politikai megfontolásokból akciójukat végül betiltották.

Ilyen forrongó hangulat és tüzes légkör ihlethette Szabadit, hogy megkomponálja *Török–magyar indulóját*, amelyet 1876. december 14-én játszott el a harcképtelenné vált török katonák javára tartott hangversenyen.[2] A darabot „Törökország politikai nagy reformátora, Midhat pasa ő fenségének" ajánlotta. (A kalandos sorsú oszmán politikus mai szemmel talán csak részben szolgált rá erre a dicsérő jelzőre, de szerepe az alkotmányos monarchia bevezetésében és fontos közigazgatási reformok kidolgozásában nem lebecsülendő.) A mű zongora-változatát Rózsavölgyin kívül – kisebb változtatásokkal – az *Apollo* „zeneműfolyóirat" is publikálta.[3] Tanulmányunkban a ma már alig hozzáférhető Rózsavölgyi-féle verziót tesszük közzé (lásd az 1. mellékletet a 310–314. oldalon).

1 Sorsáról részletesebben ld. Ürmös Lóránt: *Elfelejtett zeneszerzőnk. Szabadi Frank Ignác élete (1824–1897)*. Pápa, 2006 (Jókai Füzetek, 46.).; illetve Dávid Géza–Gracza Lajos: „Szabadi Frank Ignác *Török–magyar indulója* Jules Massenet és Liszt Ferenc feldolgozásában, valamint Hajdar bej *Marche turco–hongroise* című műve", *Keletkutatás* 2018. ősz, 113–129.

2 Ürmös: *Elfelejtett zeneszerzőnk,* 110.

3 *Apollo* VI. (1877) 33–35. Ld. Ürmös: *Elfelejtett zeneszerzőnk,* 111–113.

Miközben Szabadi életrajzát és szóban forgó művét tanulmányoztuk, váratlan fordulat következett be. Egy isztambuli árverésen felbukkant egy kotta, amelynek címlapjára Fodor Gábor, az ottani magyar intézet igazgatója figyelt fel. Meglepetésünkre ezen is, *„Vive la Hongrie”*-val megtoldva, *Marche turco-hongroise, Török–magyar induló* látható (lásd a 2. mellékletet a 315–317. oldalon). Szerzőként „Haïdar-bey”-t (1846–1904)[4] tüntették fel, akiről elég keveset tudunk. 1876-ban hivatalosan mint a szultáni zenekar[5] karmestere tevékenykedett. Zeneszerzőként az egyik korai török operett, illetve dalok fűződnek a nevéhez.[6] Számunkra igen fontos, hogy a török induló kinyomtatási dátuma éppúgy 1876, mint Szabadi darabjának születési éve.

Az is bizonyos, hogy az a magyar delegáció, amely Pesten még 10 főből állt, de amelyhez útközben további 3 személy csatakozott, s 1877. január legelején éppen a Café Delicatesse-ből indult el azon céllal, hogy az 1876 októberében Aleksinácot hadaival bevevő Csirpanli Abdülkerím Nádir pasa (1807–1883) szerdárnak[7] díszkardot vigyen Isztambulba,[8] hazatérőben hozott magával ebből a Hajdar-kottából.

Erről a *Vasárnapi Újság* 1877. február 11-i számából értesülünk. A tudósítás szerzője igen pontosan írja le a címlapot: „A magyar ifjúság tiszteletére Haidar bey a császári zenekar karmestere: ’Vive la Hongrie’ című török–magyar indulót szerzett. A zenemű aranyzott címlapján a hatvanas bizottság jelvénye és egy magyar ifjú van ábrázolva, a mint Törökországot jelképző nővel kezet fog.”[9] Tehát – bár amúgy sem valószínű, hogy két hasonló mű készült volna ilyen rövid időn belül – a tévesztés lehetősége ki van zárva.

A két megegyező című darab, hasonló szellemiségű címlappal (Szabadinál egy magyar és egy török katona fog kezet egymással, Hajdar bejnél a két nemzet egy-egy fia és leánya), nem születhetett véletlenül közel azonos időben. Szerzőik valamiképpen – esetleg táviratilag – összebeszéltek, s alighanem csaknem egyszerre fogtak munkához. Az, hogy a török kottán rajta van az 1876. október 19-én megalakított[10] „hatvanas bizottság” emblémája, illetve hogy a kinyomtatási és Szabadi esetében a bemutatási dátum csaknem azonos, arra vall, hogy gyorsan dolgoztak az egyeztetett terven. Céljuk kétségtelenül a magyar–török barátság erősítése volt.

---

4 Máskor Mizikali (Mızıkalı), azaz „zenész” és/vagy Kemání (Kemani), azaz „hegedűs” előnévvel találkozunk vele.

5 Oszmán elnevezése Muzika-i Hümájún volt. Vö. Nuri Özcan: „Muzıka-i Hümâyun”. In: *Türkiye Diyanet Vakfı islâm ansiklopedisi,* XXXI. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, 2006, 422–423.

6 Munkásságáról ld. Bülent Aksoy: „Tanzimat’tan cumhuriyet’e musiki ve batılılaşma”. In: *Tanzimat’tan cumhuriyet’e Türkiye ansiklopedisi*. V. İstanbul: İletişim yayınları, 1986, 1222–1223.

7 Ld. M. Cavid Baysun: „Abdülkerim Nadir paşa”. In: *İslâm ansiklopedisi,* I. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, é. n., 90–92.

8 Az utazás előzményeiről, előkészületeiről és lefolyásáról két leírás készült és jelent meg. Megbízhatóbb, bár túlzásoktól nem mentes a küldöttség vezetőjének beszámolója: Lukáts Gyula: *A török nemzet vendégei. A magyarországi török rokonszenvi tüntetések s a konstantinápolyi út története*. Budapest: Metzger Emil, 1877. A másik visszaemlékezés szerzője több anekdotát mesél el, ami nem véletlen, hiszen ő később leginkább ebben a műfajban alkotott: Tóth Béla: *Konstantinápolyi emlékek*. Budapest: Athenaeum, 1877.

9 *Vasárnapi Újság* XXIV. (1877/6.), 93. (http://www.epa.hu/00000/00030/01197/pdf/01197.pdf)

10 Lukáts: *A török nemzet vendégei,* 6.

Kérdés, hogy valóban siker koronázta-e törekvésüket. A küldöttséget vezető és isztambuli útjukról időnként a legapróbb részletekre is kitérve beszámoló Etrekarcsai Lukáts Gyula (1851–1906) – kissé meglepő módon – nem emlékezik meg a Hajdar-féle darabról, sem annak náluk lévő partitúrájáról. Nem zárhatjuk ki, hogy a marsot kintlétükkor eljátszották nekik, de a vonatkozó utalások túl homályosak. Egy tanulmány szerzője szerint a január 13-i kardátadáson török indulók is elhangzottak.[11] Az általa ebben az összefüggésben használt visszaemlékezésben csak annyi szerepel, hogy „az előcsarnokban óriási katonai zenekar játszott török nemzeti darabokat".[12] A szóban forgó cikkben nem idézett Lukáts Gyula-féle memoárban is csupán az áll, hogy „künn az udvaron díszőrség képezett sorfalat, több katonai zenekar volt elhelyezve."[13] Mindazonáltal elég logikus feltételezés, hogy egy „rezesbanda" indulókat is megszólaltat egy ilyen ünnepélyes alkalomkor, s ha valahol, itt adhatták elő Hajdar bejnek az eseményhez igencsak illő szerzeményét. Lukáts egy másik helyen konkrét művekre is kitér: „ebéd alatt a sultán zenekara játszott csinosnál csinosabb darabokat, köztük a *Rákócy* (sic!), *Kossuth* és *Hunyady*-indulókat s más magyar darabokat", csakhogy ezek között látszólag nincs török.[14] A két emlékirat hallgatása tehát elgondolkoztató, de nem feltétlenül jár negatív tanulsággal. Az viszont szinte biztosra vehető, hogy itthon nem hangzott fel a nemes gondolat nyomán született kompozíció, így a *Török–magyar művészeti és tudományos nap* konferencián magyarországi bemutatóként csendült fel (de az sem teljesen kizárható, hogy világpremier volt).

A hazahozott török kotta kézen-közön eltűnhetett, legalábbis egyetlen példányt sem őriznek belőle az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában (de ahogy az érintettektől megtudtuk, Európa nagy kottagyűjteményeiben sem).

Hajdar bej darabjával szemben a Szabadi-mű sorsát elég sokáig lehet követni. Így az 1877-es török küldöttség látogatása során legalább egyszer eljátszották.[15] Ezt követően az 1879. március 12-ének éjszakáján bekövetkezett szegedi árvíz után terelődött a figyelem a kompozícióra, amikor sokan voltak szolidárisak a város lakóival, s nem csupán itthon.

Május végén–június elején francia írók és muzsikusok szerveztek megemlékezéseket, és adtak jótékonysági esteket Párizsban az ártól szenvedők javára. Az egyik ilyen koncert műsorán szerepelt Szabadi Frank *Török–magyar indulój*a Jules Massenet (1842–1912) kilencperces, Liszt abbénak ajánlott nagyzenekari átiratában, *Marche Héroïque de Szabadi* (Szabadi hősi indulója) címmel.

---

11 Ld. Cséby Géza: A magyar egyetemi ifjúság konstantinápolyi küldöttsége. *Honismeret* 14. (1986/5.), 26.

12 Ld. Tóth: *Konstantinápolyi emlékek,* 18.

13 Lukáts: *A török nemzet vendégei,* 39.

14 Uott, 82. A rend kedvéért utalok arra, hogy a Rákóczi-indulót még egyszer hallották a magyar fiatalok, hazafelé indulván (Uott, 86.).

15 Erődi Béla: *Csok jasa! A török küldöttség látogatásának emlékkönyve. Çok yaşa! Türk heyetinin ziyareti'nden hatıra kitabı.* Budapest: Akadémiai Kiadó–Magyar–Török Baráti Társaság, 2001[2], 42: „Az előcsarnokban *Rácz Pál* kitűnő zenekara török indulóval várta az érkezőket." Ez bizonyára Szabadi műve volt, mert ezzel búcsúztatta ugyanő a januári magyar delegációt. Vö. Lukáts: *A török nemzet vendégei,* 24.: „a menet élén Rác Pali zenéje húzta a *Rákóczyt* s a *török indulót.*" Ez ekkor még csak a magyar darab lehetett.

A francia komponista kétszer hallhatta az eredeti művet. Az egyik lehetőség az 1878-as párizsi világkiállítás, ahol Berkes Lajos cigányzenekara adta elő a magyar csárdában.[16] A másik szóba jövő alkalom 1879 elejére tehető: Massenet ekkor Budapesten járt, hogy jelen legyen *Le roi de Lahore* (Lahore királya) című operájának bemutatóján. Itt-tartózkodása során felkereste Szabadi Frank vendéglőjét is.[17] Meglehet, a szerző eljátszotta neki az indulót, esetleg adott neki belőle egy példányt, vagy Massenet megvette a kottát. Bizonyára megfogta a képzeletét a darab, s ezért hangszerelte meg. Az ő változata hamar eljutott Liszt Ferenchez, aki abból rövid időn belül szabad átdolgozást készített zongorára, melynek a *Revive Szégedin! Marche hongroise d[e] Szabady* (Szüless újjá, Szeged! Szabady magyar indulója [R 260/S 572]) címet adta.[18] A két változat révén a magyar–török barátság erősítésének szándékával született mű előbb a francia–magyar szimpátia kifejezésének eszközévé vált, majd Liszt átdolgozásában nemzeti jelleget öltött. Úgy is mondhatjuk: jóllehet a nagy zeneköltők magasztos célokra használták az alapanyagot, lényegében változtatták meg az eredeti szándékot. Az átírás során a programzenei címek (a szofták dala és hasonlók) szükségszerűen kimaradtak.

A *Török–magyar induló* később is fel-felbukkan különböző események programjában, így a 80-as években is többször eljátszották, szabadtéren vagy termekben. Még irodalmi műbe is bekerült mint közismert alkotás.[19] Némi szünet után, 20 évvel később találkozunk újra a darabbal. Ekkor nem akármilyen alkalommal játszották el: az utolsó budai pasa, Abdurrahman jelképes síremlékének 1926. szeptember 2-i felavatásakor. [20]

E felvillanás után újra lefokozódott a kompozíció, bár térzenéken kívül a rádió is felvette műsorára; valószínűleg Szőllősy Ferenc, a rendőrség zenekarának dirigense fúvószenekari átiratában. Máskor „Reeder" darabjaként tűnik fel, s ilyenkor más az előadó-megjelölés is („Zygfryd és zenekara"); velük kapcsolatban semmit nem sikerült kideríteni. Azt mondhatjuk tehát, hogy a *Török–magyar induló* egy ideig még nem merült a feledés homályába, egy-egy ünnepi alkalmon kívül azonban már csak a „Gramofon-hangverseny"-ek számai közé illesztették be.

A két induló közül csupán Szabadiét értékelték eddig. Hamburger Klára meglehetősen rossz véleménnyel volt róla: Szabadi művének „zongoraletétje meglehe-

16 Ld. pl. Csekey István: „Liszt Ferenc Szegedért", *Napkelet* XV. (1937/10.), 679. (http://epa.oszk.hu/02000/02076/00328/pdf/EPA02076_napkelet_1937_10_673-682.pdf).

17 Hamburger Klára: „Liszt Ferenc: Revive Szégedin!". In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 308.

18 Kerek Ferenc előadásában meghallgatható: https://www.youtube.com/watch?v=b0yMTe2tde8. – Egy részlete Leslie Howard egyik lemezén (CDA66984) is hozzáférhető: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D„CDA66984.

19 Fangh Gyujtó Gabriella: „A kacér soubrette", *Fővárosi Lapok* 1879/271., 1301. (https://adt.arcanum.com/hu/view/FovarosiLapok„1879„11/?query=t%C3%B6r%C3%B6k%20indul%C3%B3&pg=92&layout=s)

20 Dr. Bevilaqua [Borsody] Béla: „Török emlékmű Budán. Abdurra[h]man Abdi Arnant [Arnaut] basa [pasa] emlékoszlopa. Hol esett el az utolsó budai basa", *Budai Napló* XXII/859. (1926. augusztus 15.), 3. (https://library.hungaricana.hu/hu/view/FSZEK_HelyiLapok_BudaiNaplo_1926/?pg=62&layout= s&query=T%C3%B6r%C3%B6k%20eml%C3%A9km%C5%B1%20Bud%C3%A1n).

tősen primitív. Cigányzenekaron […] hatásosabb lehetett. Harmonizálása is kezdetleges és egysíkú. Alaphangnemét lényegében nem hagyja el. […] Olykor ügyetlen domináns orgonapontok szólnak. […] Motivikája is szegényes. Egyedül ritmikájában változatosabb."[21] Bár ezek a megállapítások többé-kevésbé igazak, érdemes elgondolkozni azon, hogy ha valóban ennyire gyenge Szabadi szerzeménye, miért készített belőle átiratot a két nagy komponista. Valószínűleg találtak benne jó zenei ötleteket, karaktereket. Ezenkívül az, hogy különféle együttesekre is átírták, és különböző alkalmakon előadták, jelzi, hogy kortársai, majd egy-két későbbi generáció fantáziát látott benne, minthogy sokak körében népszerű volt.

A magyar induló ütemmutatója négy negyed, szerkezete laza, nincs benne visszatérés, az egyes részeket programzenei címekkel látta el a szerző: *„Harcra fiúk!"* – A mű kezdete magyaros jellegű, számos 19. századi katonainduló elejére hasonlít, főleg ritmikájában. *„Softák dala"*[22] – törökös, kicsit lassabb, dallamosabb. *„Jogászdal"* – magyaros; innentől az eredeti tempóban szól a darab. *„Angyalok kara"* – A-dúr (ez az egyetlen hangnemváltás a műben), a magas regiszterben íródott, arpeggioakkordos kísérettel. (Ezt a részt mind Massenet, mind Liszt teljesen kihagyta az átirat készítésekor.) *„Gábriel riadója"* – határozott karakterű, ritmikus finálé nagy oktávmenetekkel, végül 3 ütem kóda gyorsuló tempóban.

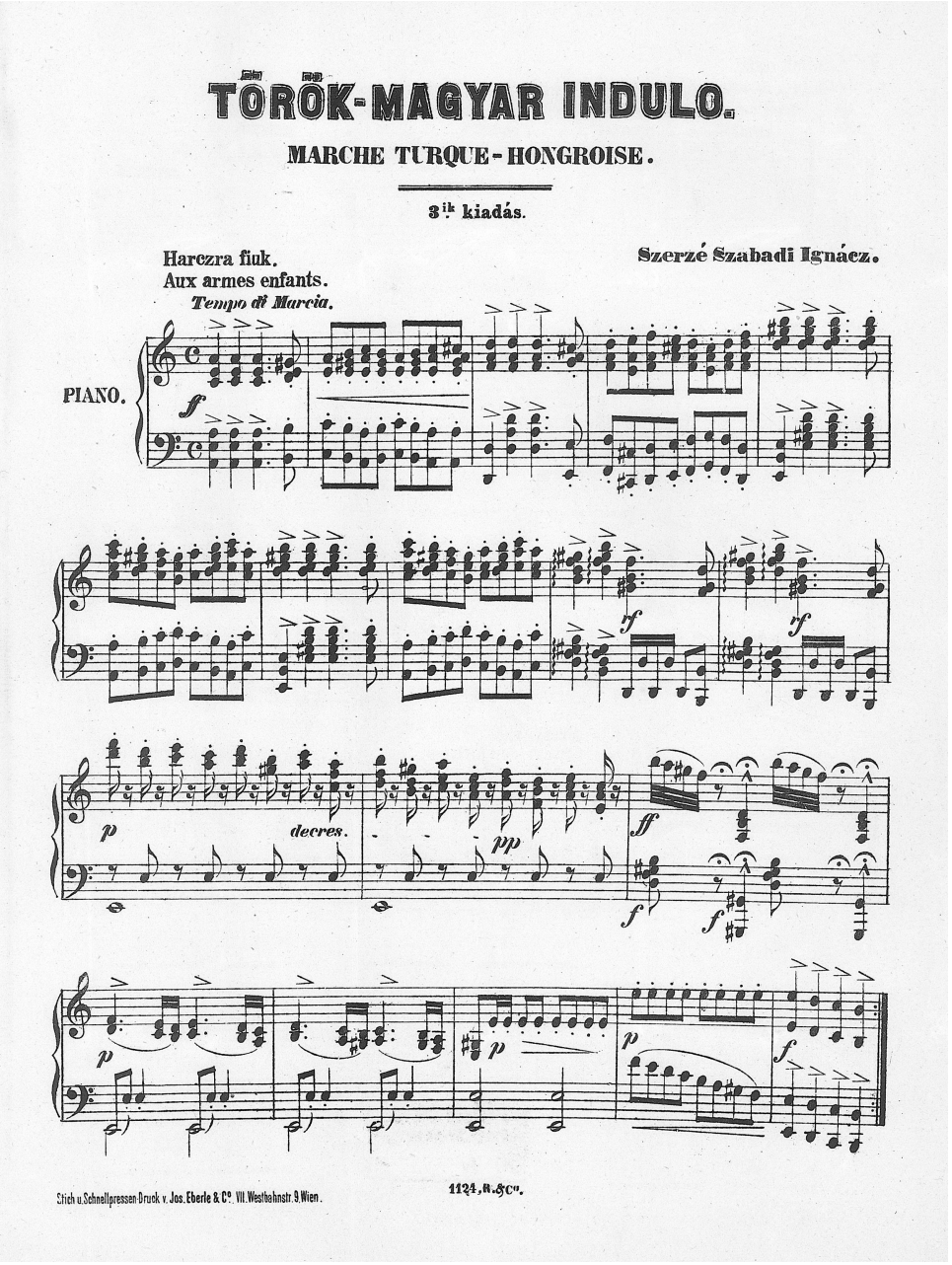
Hajdar bej *Török–magyar indulója* romantikus stílusban megfogalmazott, triós formájú zongoradarab, amelyről összességében megállapíthatjuk, hogy rendszeres zeneelméleti, zeneszerzési ismeretekkel rendelkező komponista műve, s megfelel kora zenei elvárásainak. Kifejezőeszközei sokszínűek, a kor zenei köznyelvébe illők.

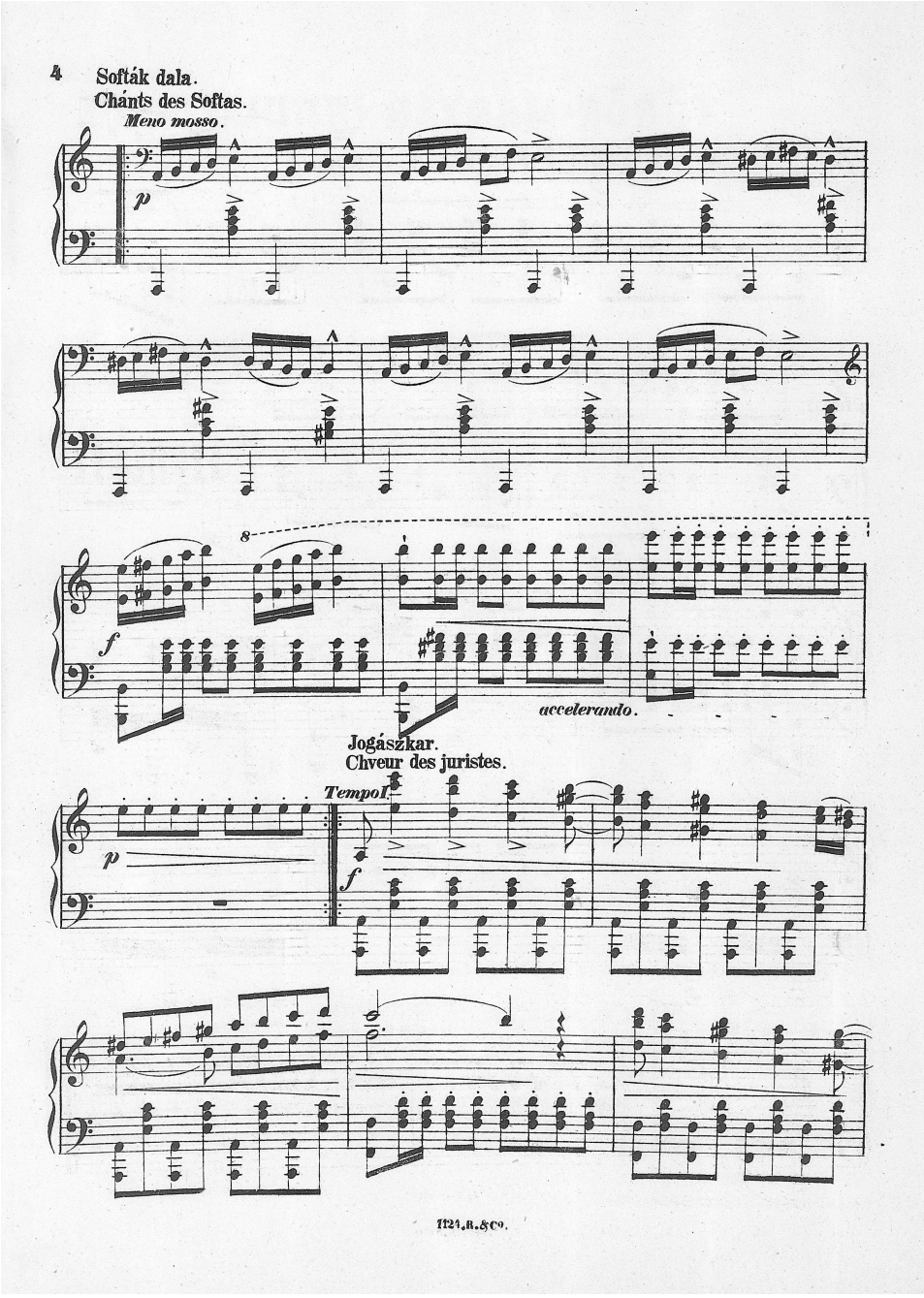
Szabadiról még annyit, hogy nagyjából 120 opuszt hagyott hátra, és számos dala (például: *Befordultam a konyhára, Nagy a feje, búsuljon a ló, Nem loptam én életemben)* közismertté és közkedveltté vált, miközben szerzőjük nevére lassan a feledés homálya borult (jóllehet a kottákon ma is ott szerepel). *Török–magyar indulója* egy idő után teljesen kikerült a repertoárból, pedig a maga korában a két ország és nép barátságát volt hivatva erősíteni (sőt az átiratok révén más szép célokat is szolgált), gesztusértékű török párjával együtt, amelynek megszületését minden bizonnyal a magyar komponista kezdeményezte.

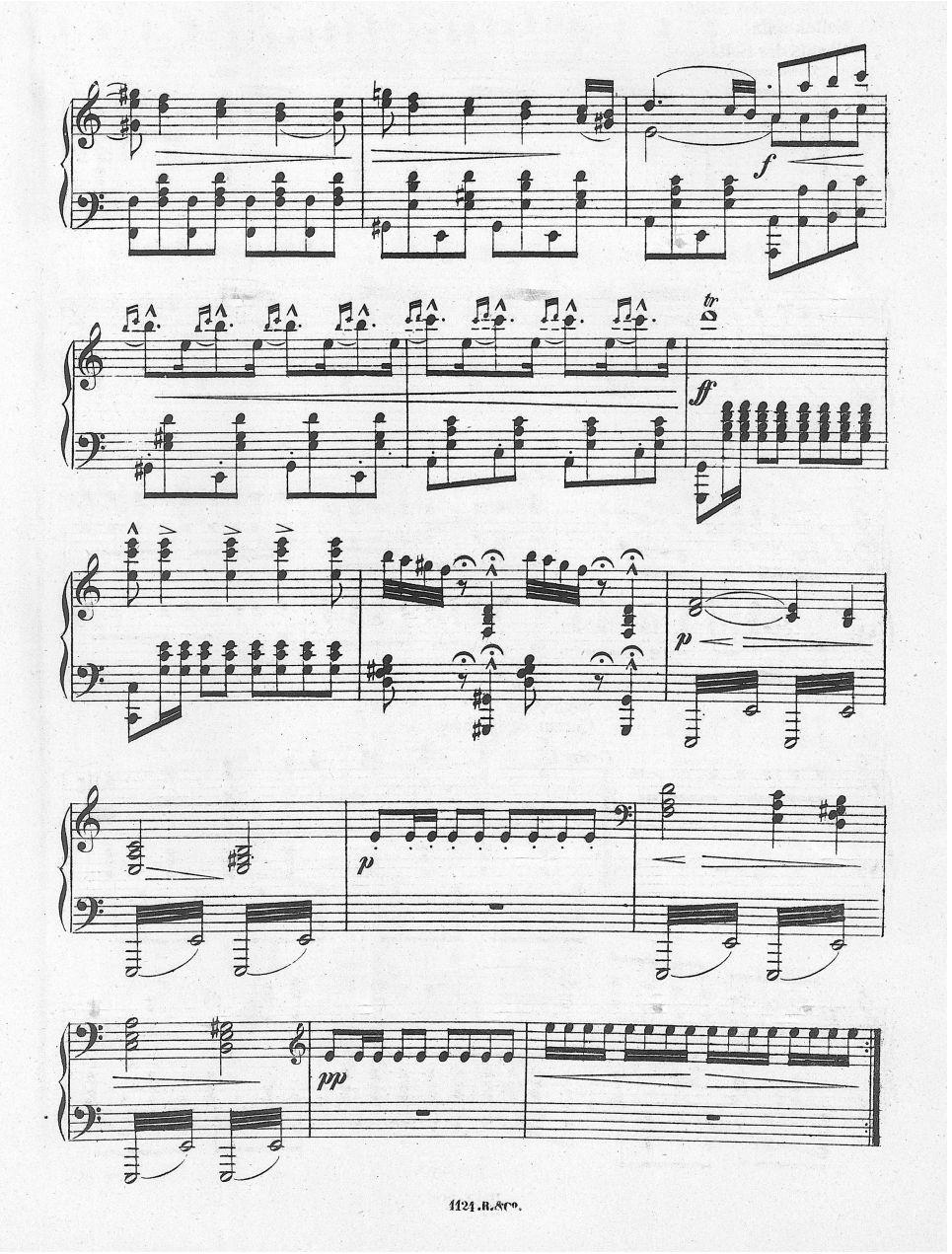
Mellékletek: 1. Szabadi Frank Ignác: *Török–magyar induló* (Gracza Lajos tulajdonában)
2. Hajdar bej: *Marche turco–hongroise* (Dávid Géza tulajdonában)

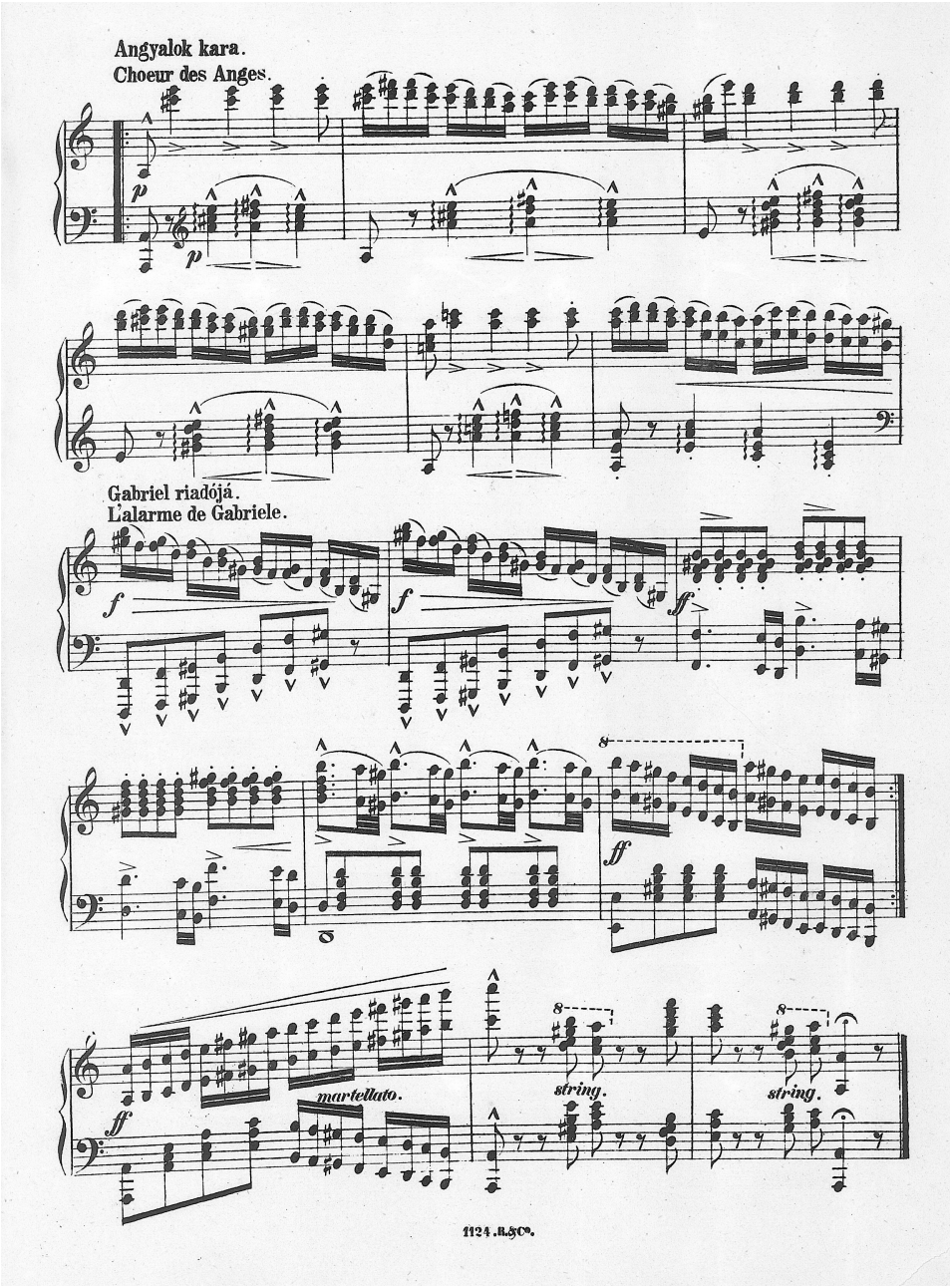
21 Hamburger: *Liszt Ferenc. Revive Szégedin,* 312.
22 Bár a turkofilek e szót a hazai egyetemistákra is használták, itt kinti kollégáikra utal.

TÖRÖK-MAGYAR INDULÓ
MARCHE TURQUE-HONGROISE
zongorára
Törökország politikai nagy reformátora
pour le piano-forté dédié
en l'honneur de Son Altesse
MIDHAT PASA
MIDHAT PACHA
ő fenségének hódoló tisztelettel ajánlja
le grand réformateur politique et social de la Turquie
le compositeur
SZABADI F. J.
J. F. SZABADI.
a szerző Budapesti polgár.
Citoyen de Budapest.
BUDAPEST
116 mü.
3ik kiadás
Op. 116
A Kiadók sajátja
BUDAPESTEN
1124.
Rózsavölgyi és társa.

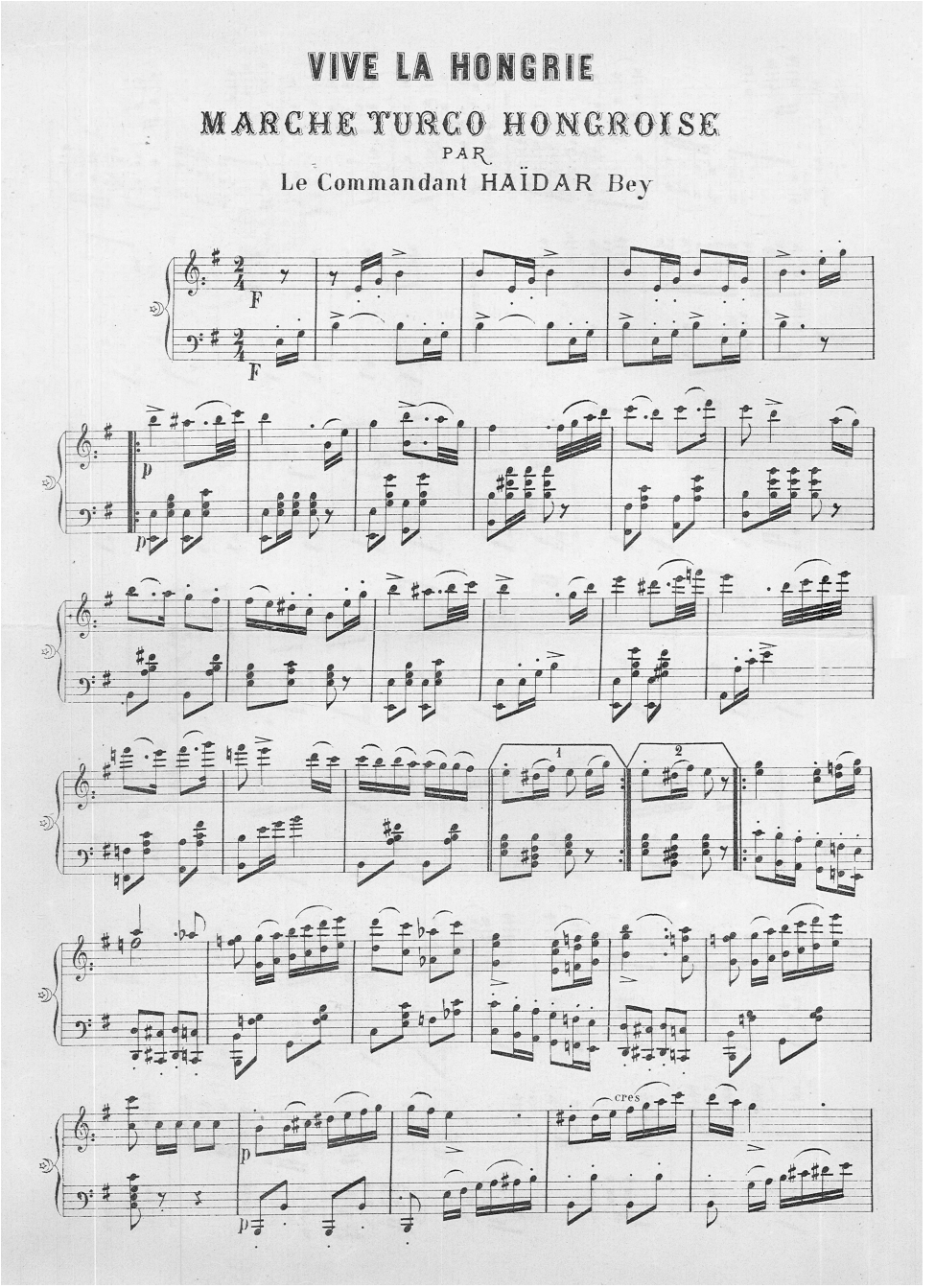

TÖRÖK-MAGYAR INDULO.
MARCHE TURQUE-HONGROISE.
3ik kiadás.
Szerzé Szabadi Ignácz.
Harczra fiuk.
Aux armes enfants.
Tempo di Marcia.
PIANO.
decres.
Stich u. Schnellpressen-Druck v. Jos. Eberle & Co. VII. Westbahnstr. 9. Wien.
1124, R. & Co.

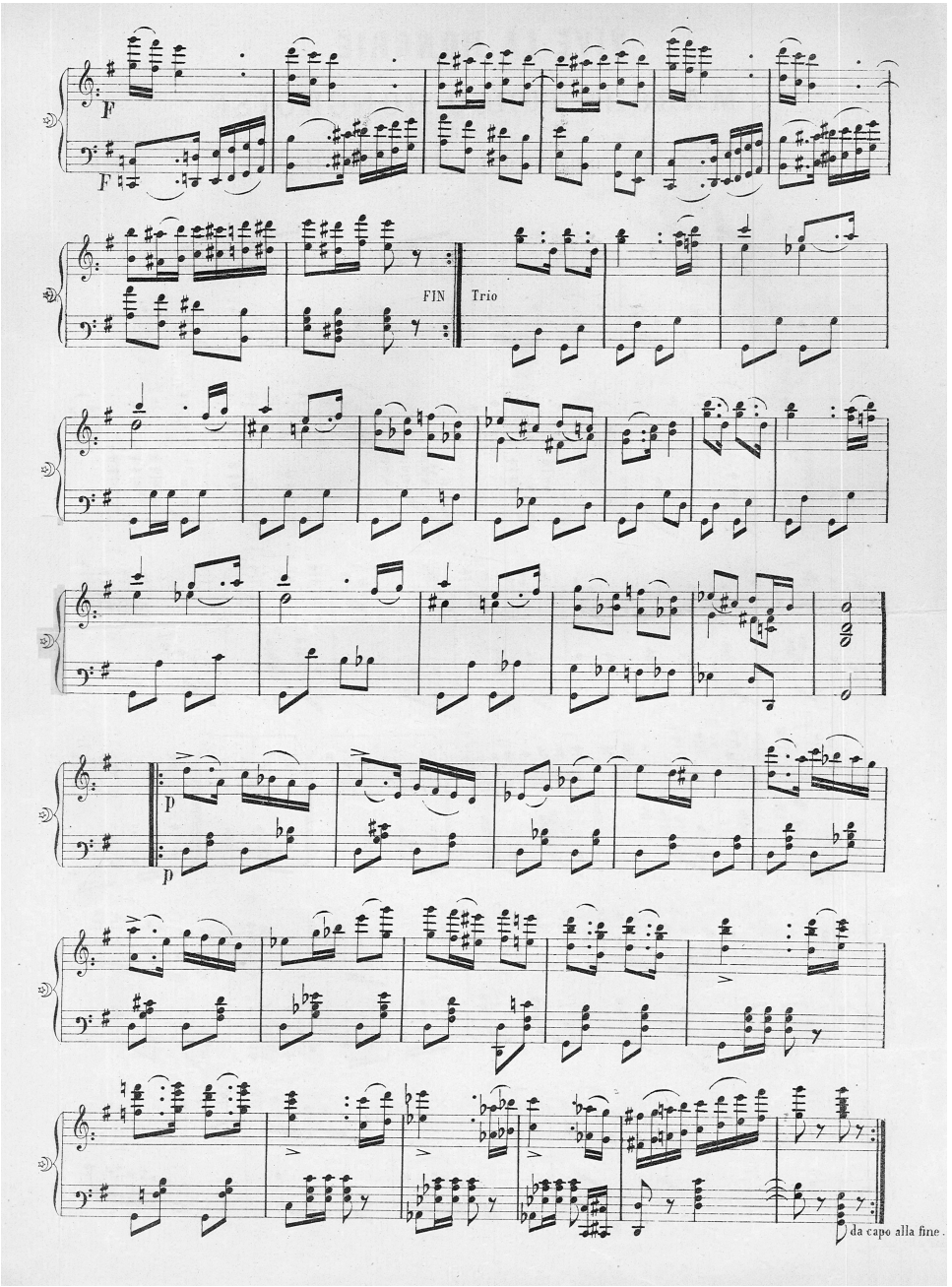

4
Softák dala.
Chants des Softas.
Meno mosso.
p
f
accelerando.
Jogászkar.
Chveur des juristes.
Tempo I.
p
f
1124. R. & Co.


f
ff
p
p
pp
1124. R.&Co.


Angyalok kara.
Choeur des Anges.
Gabriel riadójá.
L'alarme de Gabriele.
martellato.
string.
string.
1124. B.&Co.

1876
VIVE LA HONGRIE!!
١٢٩٣
HATVANAS. BISOTTSAG. BUDAPEST.
1876
MARCHE
TURCO-HONGROISE
PAR
HAÏDAR-BEY
COMMANDANT
DE LA
MUSIQUE IMPÉRIALE
Gravé par Emin Effendi
PRIX: 1f 50
Propriétè de L'auteur


VIVE LA HONGRIE
MARCHE TURCO HONGROISE
PAR
Le Commandant HAÏDAR Bey
F
F
p
p
1
2
p
p
cres


F
F
FIN
Trio
p
p
da capo alla fine

ABSTRACT

Eszter Dávid–Géza Dávid–Lajos Gracza

THE TURKISH–HUNGARIAN MARCHES OF IGNÁC FRANK SZABADI AND HAYDAR BEY

The 1870's were a period when Hungarian and 'Turkish' friendship was at its summit. The reasons for these amicable feelings were a) the Padishah gave shelter to a large number of Hungarian refugees after the 1848–1849 revolution b) anti-Russian emotions in Hungarian public opinion due to the role the Tsar played in the suppression of the Hungarian revolt in 1849, as a consequence c) on the eve of the 1877 Ottoman–Russian war the Hungarian intelligentsia and the middle classes were on the Sultan's side who d) had accepted constitutional monarchy which was again applauded by young people in Budapest, and the e) supposed Hungarian–Turkish common origin.

In such an atmosphere, Ignác Frank Szabadi, a composer of minor significance, wrote a Turkish–Hungarian March and first played it at a charitable concert on 14th December 1876 for the Turkish soldiers wounded in Serbian battles. The later history of this piece of music includes transcriptions by Massenet and Liszt in 1879 after the great flood of Szeged. Later its version for brass band was broadcast. By now it has fallen into complete oblivion.

At the same time an Ottoman 'commandant' of the Sultan's orchestra also composed a Turkish–Hungarian March which was handed over to the Hungarian delegation visiting Istanbul and bringing an ornamented sword to the *serdar* (commander-in-chief) in early 1877. The date on the scores is 1876 which suggests that the two musicians somehow cooperated: two works with an identical title composed in the same year cannot be a matter of coincidence.

Szabadi's work was published by Rózsavölgyi and in the musicological journal *Apollo* while the score of Haydar Bey's march is a real rarity; none of the larger European collections have a copy of it. It seems justified to publish the two compositions together.

Eszter Dávid graduated as a pianist from the Franz Liszt Academy of Music, Budapest in 1987. She is active as a performer and a piano teacher.

Géza Dávid is professor emeritus of Ottoman Studies at Eötvös Loránd University, Budapest, and former head of the Turkish Department and director of the Oriental Institute. He has written extensively about demographic, administrative and economic issues of the Ottoman period in Hungary (sixteenth and seventeenth centuries) but he has also shown interest in later topics of Hungarian–Turkish cultural and political connections.

Lajos Gracza is director of the Liszt Ferenc Archiv, Budapest–Göppingen. His publications on Ferenc Liszt's life and music have been published in various books and articles in several countries.

MŰHELYTANULMÁNY

Cselényi Máté

„VÉGRE NEKEM IS RÉSZEM LEGYEN ABBÓL A SOK JÓBÓL, AMIT EDDIG CSAK HALLOMÁSBÓL ISMERTEM”*

Cziffra György magyarországi életszakasza (1921–1956)

Cziffra György a 20. századi hazai és nemzetközi előadóművészet egyik kiemelkedő alakja. Személye körül, különösen az elmúlt években, valóságos kultusz alakult ki. Azonban szakmai pályafutása, illetve általános életrajza mind ez idáig nincsen feldolgozva, szakirodalom a halálát követő két és fél évtizedben (is) alig született. Így szinte kizárólag önéletrajzi könyvére *(Ágyúk és virágok),* illetve személyes visszaemlékezésekre és anekdotákra támaszkodhat az olvasó/kutató.[1] Mint kutatásom során kiderült, ezek meglehetősen csekély mértékben egyeznek a valósággal. Tanulmányom célja az általam összegyűjtött levéltári és egyéb intézetek, könyvtárak anyagait, illetve a teljes korabeli digitalizált sajtóanyagot áttekintve egy objektív, tényeken alapuló életrajz rekonstruálása és – a tanulmány terjedelmi keretei közti – bemutatása.

1921–1937

A Czifra család és a tanulmányok

Cziffra György 1921. november 5-én született Budapesten, szülei Czifra Gyula (1879–1947) és Nagy Ilona Mária (1889–1969) voltak.[2] Hivatalos hatósági doku-

* Jelen tanulmány zenetudományi mesterszakos szakdolgozatom *(Cziffra György magyarországi életszakasza [1921–1956]*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021) rövidített változata.

1 Cziffra György: *Ágyúk és virágok*. Ford. Tóth Ágnes Nikolett. Budapest: Magyar Közlöny Lap- és Könyvkiadó, 2015, 20–27. (A továbbiakban: Cziffra.) A könyv első kiadása 1977-ben jelent meg franciául: Gyorgy Jr. Cziffra: *Cziffra – Des canons et des fleurs*. Paris: Robert Lafont, 1977. Az első magyar kiadás 1983-ban látott napvilágot: Cziffra György: *Ágyúk és virágok*. Ford. Fedor Ágnes–Herczeg György. Budapest: Zeneműkiadó, 1983. A három kötet keletkezéstörténete, illetve ezek szövegkritikai jellegű összehasonlítása nem témája ennek a tanulmánynak, azonban mindenképpen meg kell jegyezni, hogy már a három kiadás fejezetcímei sem azonosak. Tanulmányomban a 2015-ös kiadást veszem alapul.

2 Budapest Főváros Levéltára (továbbiakban: BFL): születési anyakönyvi kivonat, 6. kerület 1921–1922, folyószám: 3215. Édesapja neve Czifra Gyula, nem id. Cziffra György, mint például ld. < https://hu.wikipedia.org/wiki/Cziffra_Gyorgy >, 2021.07.01. – Cziffra György neve a korabeli sajtóban minden

mentum alapján három testvéréről, Jolánról (szül. 1907), Franciska Henriette-ről (1910) és Margitról (1911) tudunk.[3]

Cziffra gyermekéveiről alig maradtak fent dokumentumok, csupán annyit lehet tudni, hogy a Babér utcai „Tripolisz" nevű munkástelepen laktak, és egy osztálykép alapján az 1931/1932-es tanévben az elemi iskola 4.c osztályába járt.[4] Hogy hová, azt nem lehet tudni, de elképzelhető, hogy a Babér utcai Elemi Iskolába.

A „nyomorúság tutaja" melyen a Czifra család tengődött, és az „agresszív nyomor", amely a mindennapokat megnehezítette, az 1930-as évekre valamelyest mérséklődött.[5] A család növekvő bevételeiről nincsenek konkrét adatok, csupán 1934-ből maradt fent egy szegénységi bizonyítvány Cziffra középiskolai tandíjsegélye kapcsán.[6] Ez a hatósági igazolás alátámasztani látszik az újságcikkekben és Cziffra visszaemlékezéseiben megfogalmazódó állítást, hogy tudniillik Czifra Gyula állásnélküli volt, és a család csekély bevételét Cziffra édesanyja és nővére, Jolán keresték meg.[7] A „csekély összeg" 1934-ben havi 80-100 pengőt jelentett.[8] Habár nyilvánvaló, hogy a család az 1930-as években is mély szegénységben élt, azonban már nem az „agresszív nyomor" terhe alatt. Az 1920-as évekről, mindennapjaikról, életkörülményeikről csak feltételezéseink lehetnek, ugyanígy Cziffra tanulmányairól és ami különösen sajnálatos, zenei stúdiumairól sincsenek információink.[9]

---

elképzelhető variációban és helyesírással előfordul. A ma általánosan használt magyar névalak viszonylag későn szilárdult meg, a művész elsősorban a nyilvánosság előtt használta, és valószínűleg nem vált hivatalossá. Születési anyakönyvi kivonatában, házassági anyakönyvi kivonatában és a Zeneakadémián fellelhető összes iratban mindenesetre Czifra Györgyként (az előbbi kettőben Czifra László Györgyként) szerepel, azonban az egyszerűség kedvéért dolgozatomban a ma közismert névalakot használom.

3 Cziffra könyvében számtalan téves és nagyvonalú megállapítás olvasható, vö. Cziffra, 19–35. A testvéreiről ld. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Irattár (továbbiakban: Irattár): 1271/1934, szegénységi bizonyítvány. Továbbá ld. a Magyar Családtörténet-kutató Egyesület <macse.hu>, illetve a family search.org adatbázisait.

4 Cziffra, 28.

5 Uott, 19–20.

6 Irattár: 446/1934.

7 Cziffra szerint apját a francia hadifogság viselte meg, emiatt nem tudott dolgozni (Cziffra, 21.). Apjáról további információ, hogy 1901-ben Budapesten, a Soroksári út 34. alatt lakott *(Budapesti Czim és Lakásjegyzék, 1901–1902,* 868.). 1906. júl. 28-án kötött házasságot Nagy Ilonával <macse.hu>. 1915-ig pedig Párizsban élt (Paris, 160, rue Saint-Denis), ahol szeptember 24-én elkobozták vagyonát (*Journal Officiel de la République Francaise* 4549.).

8 Az 1930-as években a havi 80-100 pengő rendkívül kevésnek számított, körülbelül 1000 pengő volt az az összeg, amely normális életkörülményt biztosított. Cziffráék bevétele a városi munkavállalók legszerényebb jövedelmével volt egyenlő, a munkások bére mozgott 80-300 pengő között. Ld. Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 1999, 191.; Gyáni Gábor–Kövér György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris, 1998, 259., 300.

9 Cziffra ötéves kora körüli cirkuszi fellépéseiről, karrierjéről először 1956-ban a sajtóból értesülünk *(Béke és Szabadság* 1956. április 11.), azonban ezt követően elengedhetetlen eleme minden visszaemlékezésnek (Cziffra, 37–50.). (Tanulmányomban mintegy 600 hivatkozás szerepel különféle sajtóforrásokra. A mennyiségre való tekintettel a kritikai értékelést követően az újságcikkeknél nem adok meg oldalszámokat, kivéve azokat a cikkeket, amelyekben hosszabb kritika olvasható Cziffra játékáról, és amelyeket dolgozatomban idézek.)

A harmincas évekbe lépve, 1932-től a forrásanyag hirtelen, rapid módon növekszik. Ennek legfőbb oka, hogy Cziffra a Zeneakadémiára került, és elkezdődött csodagyermek-korszaka. Művészi és szakmai fejlődésén kívül a sajtó előszeretettel kísérte figyelemmel a gyermek, majd az ifjú Cziffra személyes sorsát is.

Első ízben az *Ujság* hasábjain találkozunk Cziffra György nevével. Az 1932. június 2-i szám rövid cikke M. Steinitz Elza zeneiskolájának jól sikerült növendékhangversenyéről tudósít, és a fellépő növendékek között találjuk Cziffrát.[10] A zeneiskola a Zeneakadémia szomszédságában állt, és a tanára volt Tauszky Jolán is.[11] Cziffra visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy a tanárnő Keéri-Szántó Imre zeneakadémiai zongoratanár tanársegédje és jobbkeze volt. Bizonyos, hogy az 1931/1932-es tanévet lezáró növendékkoncerten való szereplése miatt Cziffra e tanévben már a zeneiskola diákja volt. Az azonban bizonytalan, hogy mióta járt a Steinitz-zeneiskolába. Az *Ujság* híradása szerint 1931-ben találkozott először Keéri-Szántóval, aki ekkor egy évig Tauszky Jolánra bízta, így feltehetően csupán egy évig volt a Steinitz-zeneiskola tanulója.[12]

A sikeres növendékkoncertet követő őszön, 1932. szeptember 13-án, kedden következett el az akkor 11 éves Cziffra számára minden bizonnyal a legfontosabb esemény, ugyanis aznap került sor a zeneakadémiai felvételi vizsgára.[13] Ennek részleteit homály fedi, azonban eredménye ismert: Cziffra György a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola növendéke lett.[14] Így az 1932/1933-as tanévet Keéri-Szántó Imrénél, az előkészítő tanfolyam első osztályában kezdhette el.

Az első tanév (1932/1933) márciusában érkezett el a növendékhangverseny, amelyen Cziffra is fellépett. Mozart d-moll fantáziájának (K. 397) előadása sajtóvisszhang nélkül maradt. A következő tanévben (1933/1934) zeneakadémiai tanulmányai mellett utolsó iskolai tanévét is megkezdte. Általános tanulmányairól csupán a már említett osztálykép, a zeneakadémiai anyakönyvek és a sajtó adnak hírt. A hivatalos információk és az említett fotó szerint 1928-ban kezdte tanulmányait, és 1934-ig járt iskolába.[15]

Az 1933/1934-es zeneakadémiai tanév minden bizonnyal sikeresebb volt az iskolai tanulmányoknál. A január 25-i növendékhangversenyen hatalmas sikerrel játszotta tanárával Mozart: F-dúr zongoraversenyének első két tételét (K. 459). A 20. századi magyar zenekritika két emblematikus figurája: Jemnitz Sándor

10 *Ujság* 1932. jún. 2.

11 Budapest, VI. Teréz körút 2.

12 *Ujság* 1933. jan. 29. Az OSZK-ban találhatók a Steinitz-zeneiskola évkönyvei, azonban sajnos a releváns években nem adtak ki évkönyvet.

13 Irattár: Egyetemi anyakönyv 1932/1933. Érdekes, hogy Cziffra éppen szeptember 13-ára teszi a Dohnányival való, azóta legendássá/mitikussá vált első találkozóját, egyben informális felvételijét.

14 A Zeneakadémia Irattárának információja szerint 1950 előttről a felvételi lapok, az úgy nevezett „beírási anyakönyvek" nincsenek meg.

15 A sajtó szerint az 1933/1934-es tanévben 5. osztályba járt a „Mátyás királyba", de ez az adat minden bizonnyal téves (*Ujság* 1934. jan. 26.). Továbbá Cziffra az 1930–1943 közötti budapesti reáliskolák és gimnáziumok egyetlen fellelhető évkönyvében sem szerepel, így elképzelhető, hogy csak négy elemit végzett el hat év alatt.

(Népszava) és Tóth Aladár *(Pesti Napló)* is a nézők soraiban ült, írásaikban rendkívüli mértékben méltatták Cziffrát.[16] A tudósítások a sikeres koncert apropóján a szegényes körülmények között, de már a belvárosban élő család támogatására szólítottak fel.[17] Az adományoknak köszönhetően Cziffra 1934 tavaszán elkerült otthonról.[18]

Így tehát új környezetben kezdhette el a második félévet. A szemeszter közepén, a március eleji filmhíradóban szerepelt, ahol Schubert Op. 90 No. 4-es *impromptu*jét játszotta.[19] Május 31-én a Segítőegylet hangversenyén Beethoven Op. 34-es F-dúr variációit adta elő, amiről a sajtó szuperlatívuszokban tudósított, kiemelve – a *Budapesti Hírlap* (–ff–)szavaival – „egészséges muzsikalitását", „a dallamok önmagától ömlő vitalitását" és a „kis művész korához képest megdöbbentően mély kifejezőerejét".[20] Hasonló siker lehetett a négy nappal későbbi főtárgyvizsga is, ahol Beethoven variációit játszotta.[21] Szakmai fejlődését és az elismerő sajtóhírek sorát Cziffra július eleji hazaszökése szakította meg. A családot, Cziffrát is beleértve, bosszantotta, hogy a jelentős támogatásokat nem ők kapják meg, hiszen akkor ők is biztosítani tudnák a megfelelő körülményeket, hanem valaki más (feltehetően Keéri-Szántó), ráadásul a szülők és György együtt szeretnének élni.[22]

Az 1934/1935-ös tanév Cziffra karrierjének első hullámvölgye. A szokásos növendékkoncert ebben a tanévben februárban volt esedékes.[23] A koncerten Cziffra Schumann *Kinderszenen*jét (Op. 15) játszotta, egyes újságok kritikusai elismerően nyilatkoztak játékáról,[24] Jemnitz Sándor *(Népszava)* például így írt:

> [Cziffra] Játékát pontos és világos elképzelés, meglepő akaraterő és határozottság jellemzi. Eleven és tiszta fantáziája túlszárnyalja technikai eszközkészletét. Jó jel! Mert a küzdelmes munka, amelyet színdús szándékainak valóraváltásáért kifejt a tizenhárom éves gyermek fölfelé ívelő útjára vall.[25]

Azonban az *Ujság* kritikusa (i.n.e.) számon kérte, hogy Cziffra nem megfelelő tempóban halad zongoratanulmányaival.[26] Ennek okaként azt látták, hogy előző

16 *Pesti Napló, Népszava* 1934. jan. 26.

17 V. Szervita tér 8., I/32. *Budapesti Hírlap, Magyar Hírlap, Magyarság, Népszava, Pesti Hirlap, Pesti Napló, Ujság* 1934. jan. 26.; *Esti Kurir, Függetlenség, Nemzeti Ujság, Orosházi Friss Hírek* 1934. jan. 27.; *Pesti Napló, Pesti Hírlap* 1934. jan. 28.; *Ellenzék* 1934. jan. 30.

18 *Ujság* 1934. jan. 26.; *Magyarország* 1934. febr. 15., *Kiss Ujság* 1934. febr. 16. Új lakóhelye valószínűleg Keéri-Szántóék lakása volt.

19 *Budapesti Hírlap* 1934. márc. 3.

20 –ff– [?]: „Növendékhangverseny". *Budapesti Hírlap* 1934. jún. 2., *8 Órai Ujság, Függetlenség, Magyar Hírlap, Magyarország, Magyarság, Nemzeti Ujság, Népszava, Pesti Hírlap* 1934. jún. 2.; *Nemzeti Ujság* 1934. jún. 3.

21 *Ujság* 1934. jún. 17. Nem lehet kideríteni, hogy Beethoven Op. 34-es vagy WoO 80-as műve hangzott-e el.

22 *Ujság* 1934. jún. 17.; *Esti Kurír* 1935. febr. 20.; *Ujság* 1937. júl. 15.

23 A hangverseny február 18-án volt az 1934/1935-ös zeneakadémiai évkönyv szerint.

24 *Az Est, Budapesti Hírlap, Magyar Hírlap, Pesti Hírlap* 1935. febr. 19.; *Esti Kurír* 1935. febr. 20.; *Magyarság* 1935. febr. 21.

25 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Növendékelőadás". *Népszava* 1935. febr. 20.

26 i.n.e. [?]: „Egy tüneményes magyar csodagyerek kálváriája". *Ujság* 1935. febr. 19.

nyáron hazaszökött, és szülei nem ösztönözték a tanulásra. Ezzel szemben Cziffra állította, hogy szorgalmasan gyakorol. A legsúlyosabb rágalom a szülők szemében azonban az volt, hogy hasznot szeretnének húzni a gyermekükből, ezt elutasították, és szerintük ellenségeiknek – ahogy kritikusaikat nevezték – kizárólag cigány származásukkal volt gondjuk.[27]

A harmincas évek első felének újságcikkeiben rendszeresen olvashatunk Cziffra cigány származásáról, azonban minden esetben a szegény, nyomortelepen élő cigány családról, ami inkább a szenzációhajhász cikkek csodagyerek-avatásának etnicizáló kelléke, mintsem rasszista elutasítás.[28] Cziffra származása a korabeli sajtóban negatív felhanggal egy 1937-es nagyobb felháborodás során kerül elő,[29] illetve ennél az 1935-ös esetnél: a megvetés és az előítélet mindkét esetben édesapja ellen irányul.[30] A kialakult vitára visszatérve – a sajtóban lecsengett az ügy, következményeiről a hétköznapi életben nem tudunk, mindenesetre Cziffra ezt követően a családjával élt. Zeneakadémiai tanulmányai során egyes és kettes osztályzaton kívül mást nem kapott, azonban ennek az évnek a végén Keéri-Szántó kivételesen megjegyzést fűzött érdemjegye mellé: „nem elég szorgalmas".[31] Romló teljesítményében talán közrejátszott az is, hogy 1935. március 15-én elhunyt Tauszky Jolán, aki élete végéig foglalkozott Cziffrával.[32]

A következő tanévet (1935/1936) Cziffra az első akadémiai osztályban kezdte meg. Új tantárgya is lett: kamarazenét kellett tanulnia Weiner Leónál. Pontosabban: kellett volna, ugyanis ismeretlen okból az érdemjegy helyét átlós vonallal áthúzták, és a későbbiekben is üresen hagyták a rubrikát, ezért azt feltételezhetjük, hogy a kamarazene tárgyat nem sikerült teljesítenie. Ha a 20. század kiváló magyar zenészeinek sokaságát nézzük, Doráti Antaltól Solti Györgyön át Földes Andorig, mindannyian elismeréssel emlékeznek Weiner Leóra.[33] Annál is inkább különös és figyelemre méltó, hogy Cziffra pusztán egy bekezdést szentel annak, hogy kifejezze köszönetét a „csodálatosan nagy érték"-ért, amelyet Weinertől kapott. A rejtélyes ügy kapcsán csupán feltételezéseink lehetnek, de talán jogosnak tűnik az elképzelés, hogy Cziffra nem jelent meg túl sok tanórán, de utólag mégis szükségesnek érezte megemlíteni önéletrajzában Weinert.[34] Azonban a kamarazenei tanulmányok rejtélyes hiányán kívül minden sínre került, ráadásul Dohnányi

27 *Ujság* 1935. febr. 19.; *Esti Kurír* 1935. febr. 20.

28 Ennek mintapéldája a *Magyarország* 1936. márc. 28-i számának „Cigánykirályok ünnepelték Cziffra Gyurit, a cigánycsodagyereket tegnapi hangversenyén" című cikke.

29 Ld. „A Kovács István–Cziffra György-duó" című fejezetet.

30 Dupcsik Csaba monográfiájából kiviláglik, hogy a cigányságon belül a zenészek megítélése kedvezőbb volt, azonban a negatív előítéletek elől (hogy munkakerülő lenne) Czifra Gyula sem menekülhetett. Dupcsik Csaba: *A magyarországi cigányság története. Történelem a cigánykutatás tükrében, 1890–2008*. Budapest: Osiris, 2009, 89–90., 124–126.

31 Az osztályzatokat ld. Irattár: Egyetemi Anyakönyvek, 1932/1933–1937/1938. Az ötjegyű osztályzási rendszerben abban az időben az egyes volt a legjobb értékelés.

32 *Magyar Hírlap, Magyarság, Pesti Hírlap, Pesti Napló* 1935. márc. 17.

33 Berlász Melinda: *Weiner Leó és tanítványai. Emlékeink Weiner Leóról*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [2]2003.

34 Cziffra, 214.

Ernő a *Budapesti Hírlap* hasábjain karácsonyi évértékelő és jövőt latolgató nyilatkozatában a zongora tanszak kapcsán két nagy jövő előtt álló művészt említ: Faragó Györgyöt és Cziffra Györgyöt.[35] A március 26-i koncerten Cziffra tanárával, Keéri-Szántó Imrével Mendelssohn g-moll zongoraversenyét (Op. 25) adta elő két zongorán. A koncert sikere talán minden eddiginél nagyobb volt, a sajtó tomboló közönségről, szűnni nem akaró ovációról számol be, ami Cziffrát illeti, diabolikus muzsikusról, ragyogó képességű és csillogó technikájú művészről tudósítanak.[36] Molnár Jenő Antal *(Pesti Hírlap)* még tovább ment:

> […] a kis Czifra György, aki ugyan kora szerint már alig „kicsi", viszont mint művész máris „nagy". Ez a kicsattanó egészségű muzsikalitás, ez a túláradó temperamentum, ezek a megvesztegető finomságok a játékában, Mendelssohn koncertjével még a felnőttek közül is kevesen versenyezhetnének.[37]

A sikeres növendékkoncertet követően Cziffra első tanulmányi kereteken kívüli hangversenye is elérkezett, a Fészekben Keéri-Szántó Imrével lépett fel.[38] Kiváló kritikát kaptak a Mendelssohn-zongoraverseny előadásáért.[39] Cziffra tanulmányainak legnagyobb hivatalos elismerése azonban még ezután következett. A tanév végén neki ítélték a 150 pengővel járó Raabe-ösztöndíjat.[40]

A következő és egyben utolsó zeneakadémiai tanév (1936/1937) sem telt eseménytelenül. Az eddigi évek során Cziffra jellemzően egy-egy koncerten szerepelt, az 1936/1937-es tanévben ellenben négy hangversenyen is közreműködött *(1. táblázat)*. A szokásos növendékkoncerten, a hangverseny utolsó, hatodik fellépőjeként Liszt 2. magyar rapszódiáját (LW A132/2) adta elő. A kritikusok két táborra oszlottak, több „névtelen" cikkben bravúros és szenzációs előadásról olvashatunk.[41] Ezzel szemben Jemnitz Sándor *(Népszava)*, Molnár Jenő Antal *(Pesti Hírlap)* és Tóth Aladár *(Pesti Napló)* negatív kritikával illették a szereplését. Mindhárman „zenei neveletlenséget" vetettek a szemére, amihez nagyban hozzájárult, hogy a 2. rapszódia – szerintük – nem való növendékkoncertre.[42]

A következő, 1937/1938-as tanévben Cziffra György még hivatalosan a Zeneművészeti Főiskola hallgatója volt, azonban már az első szemesztert sem teljesítette. Más utakra tért, s ezzel félbeszakította tanulmányait a második akadémiai osztályt követően, és a későbbiekben sem szerzett zongoraművészi diplomát.[43]

---

35 *Budapesti Hírlap* 1935. dec. 25.; *Prágai Magyar Hírlap* 1936. jan. 1.

36 mja [Molnár Jenő Antal]: „Zeneakadémiai hangverseny". *Pesti Hírlap* 1936. márc. 26.; *Friss Ujság, Magyarság* 1936. márc. 27.; [?]: „Tombolva ünnepelték Czifra Gyurit a csütörtöki növendékhangversenyen". *Ujság* 1936. márc. 27.

37 mja [Molnár Jenő Antal]: „Zeneakadémiai hangverseny", *Pesti Hírlap* 1936. márc. 26.

38 *8 Órai Ujság, Budapesti Hírlap, Nemzeti Ujság, Pesti Hírlap, Ujság* 1936. ápr. 30.; *Pesti Napló* 1936. máj. 7.; *8 Órai Ujság* 1936. máj. 12.; *Esti Kurír* 1936. máj. 13.

39 *8 Órai Ujság* 1936. máj. 14.

40 *Budapesti Hírlap, Pesti Hírlap* 1936. jún. 20.; illetve 1935/1936-os zeneakadémiai évkönyv.

41 *Magyarság, Nemzeti Ujság* 1937. ápr. 24.

42 *Pesti Napló, Népszava, Pesti Hírlap* 1937. ápr. 24.

43 Ld. a Zeneakadémia évkönyveit.

Dátum	**Mű**[44]	**Helyszín**
1932. június 1.	?	Zeneakadémia
1932. szeptember 13.	?	Zeneakadémia tanterem
1933. március 11.	Mozart: d-moll fantázia, K. 397	Zeneakadémia
1934. január 25.	Mozart: F-dúr zongoraverseny K. 459, I–II. tétel	Zeneakadémia
1934. február–március	Schubert: Impromptu (Op. 90 No. 4)	Filmhíradó
1934. május 31.	Beethoven: F-dúr variációk (Op. 34)	Zeneakadémia
1934. június 4.	Beethoven: c-moll variációk (WoO 80)? [vagy Op. 34]	Zeneakadémia tanterem
1935. február 18.	Schumann: *Kinderszenen* (Op. 15)	Zeneakadémia
1936. március 26.	Mendelssohn: g-moll zongoraverseny (Op. 25)	Zeneakadémia
1936. május 13.	Mendelssohn: g-moll zongoraverseny (Op. 25)	Fészek
1936. december 6.[45]	?	Zeneakadémia
1937. február 4.[46]	?	Zeneakadémia
1937. április 18.[47]	?	Zeneakadémia
1937. április 23.	Liszt: 2. magyar rapszódia (LW A132/2)	Zeneakadémia

1. *táblázat. Cziffra összes ismert fellépése a kezdetektől zeneakadémiai tanulmányainak félbeszakításáig*

Cziffra zeneakadémiai felvételijéről és tanulmányairól annyi tévedés és hamis információ kering a köztudatban, az online forrásokban és könyvekben, hogy ezekre lehetetlen lábjegyzetekben egy-egy mondatban reflektálni.

Felvételije kapcsán a Dohnányival való találkozását többféle verzióban ismerjük. A korabeli sajtóbeszámolók némelyike szerint a bérházuk felújításához kiérkező szakember figyelt fel a tehetséges fiúra, és adott ajánlólevelet Dohnányihoz, aki meghallgatta a fiatal Cziffrát, így vették fel a Zeneakadémiára.[48] Az *Ágyúk és virágok*ban is hasonló történetet olvashatunk, bár ott a regény rejtélyes nemezise küldte el őket adott hó 13-án pénteken a Széher úti villájába Dohnányihoz, aki, habár mit sem tudott az érkezésükről, mégis fogadta Cziffrát és édesanyját. Az ön-

44 A zongoraversenyeket Cziffra a tanárával, Keéri-Szántó Imrével adta elő.

45 *Népszava* 1936. dec. 8.

46 *Tolnai Világlapja* 1937. febr. 10.

47 *Budapesti Hírlap, Esti Kurír, Népszava* 1937. ápr. 1.; *Népszava* 1937. ápr. 9.; *Magyarország* 1937. ápr. 14.; *8 Órai Újság, Magyarság, Pesti Hírlap* 1937. ápr. 17.; *Az Est, Budapesti Hírlap* 1937. ápr. 20.; *Színházi Élet* 1937/16, 40.; és *Színházi Élet* 1937/18, 24.

48 Pl. *Ujság* 1933. jan. 29.

életrajz szerint játékát hallva Dohnányi intézkedett, és ennek köszönhetően Cziffra máris a Zeneakadémián találta magát.[49] Gombos László előadásában kifejtette, hogy Dohnányi semmiképpen sem fogadhatta őket a Széher úti villájában, mivel akkoriban még nem lakott ott, ugyanis Cziffra önéletrajzában azt sugallja, hogy közvetlenül cirkuszi karrierjét követően történt az eset, tehát 1927-ben (e dátumot cáfoló tény továbbá, hogy Dohnányi csupán 1928-ban kezdett újra tanítani a Zeneakadémián).[50] Cziffra 1956-os interjújában nyolcéves korára teszi az eseményeket, ez szintén nyilvánvalóan téves, hiszen csupán 1932-ben vették fel a Zeneakadémiára. Sokkal inkább valószínű, hogy eddig ismeretlen úton-módon megismerkedett Keéri-Szántó Imrével és/vagy Tauszky Jolánnal, akik segítettek abban, hogy intézményi keretek közt végezze zenei tanulmányait, majd a sikeres felvételit követően a Zeneakadémián folytatta stúdiumait. Dohnányival való találkozására pedig talán 1936-ban került sor, ugyanis a *Magyarország* tudósít arról, hogy a március 27-i nagysikerű növendékkoncertet követően Dohnányi magához hívatta.[51] Valószínűnek tartom, hogy Cziffra számára mind 1932-es zeneakadémiai felvételije és életének, környezetének azzal járó radikális átalakulása, mind pedig Dohnányival való későbbi találkozása (akár a Széher úti villában) olyan maradandó élmény volt, hogy életének ezt a két korai csodáját „összegyúrta": így született meg az *Ágyúk és virágok*ban olvasható történet.

Cziffra zeneakadémiai tanárai meglehetősen nagy nevekből álló listát adnak ki.[52] Jellemzően Dohnányival kezdődik a névsor, habár semmilyen bizonyítéka sincs annak, hogy valaha tanította volna Cziffrát, majd Weiner Leó következik, akiről már esett szó. Őt követi Ferenczy György, akiről viszont még lesz szó.[53] S végül, de nem utolsó sorban Thomán István neve bukkan fel. A meghökkentő információ Cziffrától, az *Ágyúk és virágok*ból származik.[54] Ráadásul az órák helyszínéről Cziffra ekképp írt:

> Néha még ma is hallom oroszlánszerű hangjának dörgését a teremben, ahol egyik tanítványa Liszt nagy polonézét játszotta, majd Chopin IV. balladáját: – Valaha én is játszottam ezt a két darabot Liszt előtt ebben a teremben… [mondta Thomán][55]

Az „ebben a teremben" csak a Vörösmarty utcai régi Zeneakadémiára vonatkozhat, ahol a harmincas években nem folyt oktatás, így egészen biztos, hogy ott

49 Cziffra, 65.

50 Gombos László: *Ágyúk, virágágyak, zongorák – Cziffra György és a Dohnányi-iskola*. Az „'Ágyúk és virágok' – Cziffra György emlékezete" címmel, 2019. nov. 20-án a Duna Palotában rendezett nemzetközi tudományos műhelytalálkozón elhangzott előadás, kéziratban, 10.

51 [?]: „Cigánykirályok ünnepelték Cziffra Gyurit, a cigánycsodagyereket tegnapi hangversenyén", *Magyarország* 1936. márc. 28.

52 Online pl. Bryce Morrison: „Cziffra György". In: *Grove Music Online;* Peter Seidel: „Cziffra György". In: *MGG Online*. (Sajnálattal kell megállapítani, hogy két vezető zenei lexikonban a Cziffra-szócikkek magyarországi életszakaszra vonatkozó sorai szinte kivétel nélkül pontatlanok.)

53 Ld. Irattár: *Egyetemi Anyakönyv*ek, ill. évkönyvek 1927/1928–1937/1938, valamint e tanulmány „Úton a Liszt-díj felé" című fejezet.

54 Cziffra, 66.

55 Uott, 66–67.

nem taníthatott Thomán sem akkoriban.[56] Ráadásul arra vonatkozó hivatalos információ sincs, hogy Bartók Béla egykori tanára 1906/1907-es nyugdíjazását követően újra a Zeneakadémia oktatója lett volna.[57] Cziffra egész életében a liszti romantikus zongorajátszás egyenesági örökösének címére pályázott, és ezt minden áron bizonyítani akarta, viszont ez a tények talaján Thomán esetében sem áll meg. Tanárai a Zeneakadémián Keéri-Szántó Imre (zongora) és Molnár Antal (szolfézs, összhangzattan) voltak.[58]

1937–1945

1. A Kovács István–Cziffra György-duó

Cziffrát zeneakadémiai tanulmányai elejétől kezdve különös és már-már hírességekre jellemző sajtóérdeklődés övezte, akárcsak Fischer Annie-t vagy Anda Gézát, azonban az ő privát szférájuk intakt maradt. Illetve ami Cziffra esetét lényegileg megkülönböztette a többiekétől, hogy ő nem csupán „csodagyerek" volt, hanem a sajtó látni vélte benne a „koldusból királyfi" történetét. 1937 nyarán ezt a „királyfivá" válást érezték néhányan veszélyben, ugyanis július 15-én és az azt követő napokban ilyen címmel jelentek meg újságcikkek: „A zongorista csodagyerek a hangversenydobogóról zenéskávéházba szerződött – Mi történt Czifra Györggyel, a zongoraművészet nagy reménységével?".[59] Mi is történt pontosan? – július közepén tudomására jutott a sajtónak, hogy Cziffra elszerződött egy kávéházba.[60] Pontos információval nem rendelkeztek, viszont annál vészjóslóbb és aggódóbb hangnemben számoltak be a fordulatról. A *Pesti Napló* így írt:

> Czifra Gyuri ne higgye el a vigaszt, és ne fogadja el a megértést, és ha megkeres annyit, amennyiből néhány hónapig majd újra telik reggelire, menjen csak vissza a Dunapartról a Liszt Ferenc térre, és folytassa azt a művészetet, amely nem szorul se mentségre, se vigaszra, se magyarázatra. Mert minden reális érv alatt Czifra Gyurinak mégis éreznie kell, hogy Beethoven kevesebbet veszít súlyából az éhségben, mint a kávéházban.[61]

Valóságos hajtóvadászat kezdődött. A sajtó naponta kereste Cziffrát: a Zeneakadémián, lakásukon (Székely Bertalan utca 10.), kávéházakban és ismerősöknél. Végül az újságírók sikerrel jártak, és Cziffra biztosította őket, hogy csak klaszszikusokat fognak játszani, döntését pedig anyagi okokkal magyarázta.[62]

---

56 Mátéka Béla: *Az Andrássy-úti régi Zeneakadémia érdekes multjából*. Budapest: Székesfőváros Házinyomda, 1940, 3–8.

57 *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Szerk. Ujfalussy József. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 287. Korai nyugdíjazását követően Thomán magánúton tovább tanított, tehát elképzelhető, hogy Cziffra felkereste, de ezt igazoló vagy cáfoló információnk nincs.

58 Tanulmányairól ld. Irattár: Egyetemi Anyakönyvek, 1932/1933–1937/1938.

59 *Magyarország* 1937. júl. 15. és júl. 16.

60 *Magyarország, Ujság* 1937. júl. 15.; *Pesti Napló* 1937. júl. 16.

61 [?]: „Zseni a kávéházban", *Pesti Napló* 1937. júl. 16.

62 *Magyarország, Ujság* 1937. júl. 15.; *Magyarország, Pesti Napló* 1937. júl. 16.; *Magyarország* 1937. júl. 17.; *Az Ország* 1937. júl. 25.

Mindenesetre az újdonsült Kovács István–Cziffra György-duó megkezdte felkészülését első koncertjére. Műsorukon Kovács István saját virtuóz kétzongorás átiratai szerepeltek.[63] Első koncertjüket Siófokon adták.[64] A sikereikről szóló beszámolókban, illetve általában a nyári sajtóanyagokban rendszeresen szóba kerültek külföldi impresszáriók és egy esetleges külföldi turné.[65] Bár egészen az 1950-es évekig nincs jele annak, hogy Cziffra külföldön lépett volna fel, és ismerve a róla szóló tudósításokat, igencsak különös lenne, ha éppen erről nem olvashatnánk, de bármilyen forrás előkerülhet még, mely külföldi fellépéseket igazol.[66]

November közepén számtalan sajtóorgánum hirdette, hogy a Kovács–Cziffra-duó előadása november 17-től a Hangli Kioszkban hallható.[67] Rövid koncertjeik szenzációszámba mentek, így talán magától értődik, illetve ennek a következménye, hogy a Vigadóban és a Városi Színház évbúcsúztató műsoraiban is felléptek.[68]

Az 1938-as év hátralevő részében Cziffra első önálló rádiós szereplésére is sor került. Októberben a Budapest II sugározta félórás Schumann-, Chopin-, Liszt-műsorát.[69] Az 1938-as évből egy koncert nem került még szóba, erre a fontos fellépésre február 20-án délelőtt került sor.[70] Az eseményről, azon kívül, hogy művészmatinéként hirdették, többet nem tudunk, azonban ez volt az utolsó alkalom, hogy Cziffra Kovács Istvánnal lépett fel.[71] Egy ideig még együtt játszottak, hiszen

63 Két tervezett rádiófellépésük ismert: 1938. febr. 5. *(Friss Ujság, Pesti Napló* 1938. jan. 28.; *Uj Nemzedék* 1938. jan. 29.; *Pesti Hírlap* 1938. jan. 30.; *Brassói Lapok, Dunántúl, Esti Kurír, Kis Ujság, Nemzeti Ujság, Orosházi Friss Hírek, Orosházi Friss Ujság, Pester Lloyd, Pesti Napló, Sporthírlap, Uj Magyarság, Ujság* 1938. febr. 5.; *8 Órai Ujság, Esti Ujság, Magyarság, Uj Nemzedék* 1938. febr. 6.; *Színházi Élet* 1938/19, 55.) és 1938. ápr. 9., ez Cziffra betegsége miatt elmaradt *(Friss Ujság, Pesti Napló* 1938. ápr. 1.; *Népszava* 1938. ápr. 2.; *Kecskeméti Közlöny, Kis Ujság* 1938. ápr. 3.; *Orosházi Friss Hírek* 1938. ápr. 7.; *Brassói Lapok, Dunántúl, Esti Ujság, Makói Ujság, Miskolci Magyar Jövő, Miskolci Reggeli Hírlap, Nemzeti Ujság, Orosházi Friss Ujság, Pécsi Napló, Pester Lloyd, Szegedi Uj Nemzedék* 1938. ápr. 9.; *Uj Nemzedék* 1938. ápr. 10.)

64 *Az Est* 1937. aug. 5.; *8 Órai Ujság* 1937. aug. 7.; *Ujság* 1937. aug. 10.

65 *8 Órai Ujság* 1937. aug. 7.; *Ujság* 1937. aug. 10.

66 Cziffra és Gáspár Zsigmond hegedűművész 1930-as évekbeli külföldi turnéjáról kizárólag Cziffrától értesülünk (Cziffra, 74–75.).

67 *Kis Ujság, Magyarság, Pesti Hírlap, Ujság* 1937. nov. 16.; *Az Est, Budapesti Hírlap, 8 Órai Ujság, Pesti Napló, Uj Nemzedék* 1937. nov. 17.; *Magyarország* 1937. nov. 19.; *Városok Lapja* 1937. dec. 1.

68 Sikereikről: *Pester Lloyd* 1937. nov. 17.; *8 Órai Ujság, BME Magyar Közgazdaság* 1937. nov. 18. – A vigadóbeli koncertről: *Pesti Hírlap* 1937. dec. 22.; *Pesti Hírlap, Ujság* 1937. dec. 25.; *8 Órai Ujság* 1937. dec. 28. – Városi Színház-beli fellépéséről: *Pesti Napló, Pesti Hírlap* 1937. dec. 25.; *Magyarság, Pesti Napló, Ujság* 1937. dec. 29.

69 *Népszava* 1938. okt. 8.; *Friss Ujság* 1938. okt. 21.; *Pesti Napló* 1938. okt. 21.; *Népszava, Uj Nemzedék* 1938. okt. 22.; *Kiss Ujság, Pesti Hírlap* 1938. okt. 23.; *Prágai Magyar Hírlap* 1938. okt. 26.; *8 Órai Ujság, Esti Kurír, Esti Ujság, Kiss Ujság, Magyar Nemzet, Magyarság, Makói Ujság, Miskolci Reggeli Hírlap, Nemzeti Sport, Orosházi Friss Ujság, Pesti Napló, Uj Magyarság, Uj Nemzedék, Ujság* 1938. okt. 27.; *8 Órai Ujság, Esti Kurír, Esti Ujság, Kecskeméti Ellenőr, Uj Nemzedék* 1938. okt. 28. Műsor: Schumann: *Fantasiestücke (Der Abend, Aufschwung);* Chopin: Prelűdök (G-dúr és g-moll), C-dúr etűd, Asz-dúr polonéz; Liszt: a-moll Paganini-etűd; Liszt–Cziffra: *Rohaminduló*. Ezenkívül ismert még egy-egy rádió-, illetve koncertfellépése: nov. 23-án *(Délamerikai Magyarság* 1938. nov. 19.), illetve dec. 6-án (Losonczy-Schweitzer szerzői estje a Pátria Klubban, *Esti Kurír* 1938. dec. 6.)

70 *Népszava* 1938. febr. 6.; *Népszava* 1938. febr. 22.

71 Cziffra már aznap délután is egyedül lépett fel a Fehér Hollók délutánján *(Magyarság, Pesti Hírlap, Pesti Napló, Ujság* 1938. febr. 6.; *Pesti Hírlap, Pesti Napló, Uj Magyarság* 1938. febr. 13.).

1938 áprilisában műsorukat sugározta volna a rádió, azonban kérdés, hogy útjaik mikor váltak el. Mindenesetre 1939 januárjában Kovács Istvánnak a Dunacorsónál aláírt szerződésekor kamarapartnere már nem Cziffra volt, hanem a bridzs-Európa-bajnokként reklámozott Ferenczy György.[72] A Kovács–Cziffra-duó felbomlásának okát nem lehet tudni, viszont szembeötlő, hogy Cziffra később meg sem említi Kovácsot, pedig nagyon sokat köszönhetett neki, feltehetően anyagilag is támogatta, és gondoskodott róla, ugyanis Cziffra sokszor tartózkodott Kovács Bajza utcai lakásában.[73] Ezen kívül minden bizonnyal tanította is, hiszen ahogy a műsorokból kiviláglik, Cziffra jelentős repertoárra tett szert egy év alatt. Így Tauszky Jolán és Keéri-Szántó Imre mellett fiatal éveinek rendkívül fontos és egyben utolsó tanára volt. Kovács New Yorkból 1940 júniusában Keéri-Szántó Imre halála kapcsán az *Ujság* hasábjain megjelent nekrológjában szeretettel ír Cziffráról, így végképp érdekes lenne tudni, hogy Cziffra milyen megfontolásból döntött úgy, hogy Kovács nevét meg sem említi az *Ágyúk és virágok*ban.[74]

2. Választutak előtt – Cziffrából jazz-zongorista lesz

1939 januárjában Cziffra és Kovács útjai végleg elváltak. Cziffra választutak és lehetőségek előtt állt, folytathatta volna félbemaradt zongoraművészi tanulmányait – de nem így döntött. Az 1939–1943-as időszakot nehéz jellemezni az életében. A második világháború kirobbanása és annak mindenféle következménye egészen biztos, hogy nem volt kedvező egy fiatal művész számára, ráadásul Cziffra nem rendelkezett komoly koncertező múlttal, továbbá Keéri-Szántó 1940-es halála után, úgy tűnik, hogy egy jó időre megszakadtak kapcsolatai a klasszikus zenei hangverseny- és szakmai élettel. Éppen ezért a sokszínű budapesti koncertélet populáris zenei estjein lépett fel.[75]

A szűk öt év alatt (1939. február – 1943. október) Cziffrának több fellépéséről tudunk, ezek kis részben klasszikus, nagyobb részben könnyűzenei vagy jazzkoncertek voltak. Ami klasszikus műsorú fellépéseit illeti: három alkalommal szerepelt a rádióban – ezeken kivétel nélkül komolyzenei műsorral –, illetve 1939 februárjában egy zeneakadémiai koncerten Liszt *Spanyol rapszódiá*ját játszotta.[76]

72 *Az Est* 1939. jan. 26.; *8 Órai Ujság* 1939. febr. 1.

73 *Magyarország* 1937. júl. 16.; *Ujság* 1937. aug. 10.; *Ujság* 1937. nov. 7.

74 *Ujság* 1940. jún. 9.

75 A magyar jazz körül kialakult terminológiai vitában nem kívánok állást foglalni, tanulmányomban a forrásokban használt kifejezéseket veszem át.

76 Rádiófellépések: 1939. nov. 18. *(Kecskeméti Közlöny* 1939. nov. 11.; *Dunántúl, Miskolci Magyar Élet, Szentesi Napló* 1939. nov. 12.; *Brassói Lapok* 1939. nov. 17.; *Dunántúl, Eger, Miskolci Magyar Élet* 1939. nov. 18.). 1939. nov. 18-án – és feltehetően nov. 25-én is – a következő műsor hangzott el: 1. Paganini–Liszt: *La Campanella,* 2. Dohnányi: f-moll etűd, 3. Liszt: *Spanyol rapszódia*. 1939. nov. 25. *(Brassói Lapok* 1939. nov. 25.). 1941. aug. 12. *(Friss Ujság* 1941. aug. 8.; *Magyar Nemzet* 1941. aug. 8.; és *Pesti Hírlap, Uj Magyarság* 1941. aug. 10.). A műsor: Bach–Tausig: d-moll orgonatoccata, Chopin: h-moll scherzo, Dohnányi: f-moll tanulmány *(Debreczeni Ujság, Függetlenség, Miskolci Magyar Élet, Népszava, Szentesi Napló* 1941. aug. 10.; *Ellenzék, Eger* 1941. aug. 11.; *Esti Ujság, Miskolci Reggeli Hírlap, Nemzeti Sport, Uj Magyarság* 1941. aug. 12.). Zeneakadémiai koncert: *Esti Kurír* 1939. febr. 7.

A csekély számú klasszikus zenei fellépésétől eltekintve jazzt és egyéb populáris zenét szólaltatott meg – például Jemnitz Sándor rosszallását kiváltva ezzel, habár úgy tűnik, a *Népszava* kritikusa elsősorban a társadalmi közeg ellen háborodott fel, amelynek „részvétlensége" „letaszította" a „gyermeteg zongoratehetséget" a „komoly fejlődés útjáról".[77] Fennmaradt források híján azonban sajnos nem ismerjük e könnyűzenei műfajokban kiépült repertoárját. E hét vegyes műfajú koncert a Zeneakadémián, a Vigadóban és különféle kávézókban, illetve bárokban volt. A vendéglátóhelyeken való szereplését az újságok csak egy adott időszakban hirdették, rendszerint a premier előtt. Ami a jazzkoncertjeit illeti, róluk sincsenek részletes információink, azonban a tényekből kiviláglik, hogy Cziffra az évek során a budapesti jazzélet egyik vezető és nélkülözhetetlen tagja lett, saját triót alapított, illetve a jazzparádék és „versenyek" rendszeres résztvevőjévé vált.[78] *(2. táblázat)*

Az 1939–1943-as időszakot tárgyalva Cziffra életrajzának két fontos eseményéről kell még szót ejteni. 1942 júliusa előtt megismerkedett Abdin Szulejmán és Hellinger Borbála lányával, Sulejkával (született: Róma, 1921. június 5).[79] Életen át tartó házasságukat 1942. július 8-án kötötték.[80] Kilenc hónappal a házasságkötésük után, 1943. április 23-án pedig megszületett gyermekük, ifj. Cziffra György.[81]

1946–1950

1. Visszatérés a világháború előtti miliőbe

Cziffra György fronton töltött éveiről jóformán semmit sem tudunk. Katonai szolgálatáról jelenleg az egyetlen információforrásunk az önéletrajz.[82]

Az 1943. október 31-e óta tartó hosszú (sajtó-) csendet[83] az *Új Idők* törte meg. 1946. május 11-i számában jelent meg a hír, miszerint Cziffra egy Andrássy úti kávéházban, az Adlonban zongorázik,[84] a *Kossuth Népe* szerint május 22-én délután pedig az Edison Kávéház kamaratermében.[85] Az év hátralévő részében Cziffra

77 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Ákos Magdi zongoraestje", *Népszava* 1939. márc. 3.

78 *Függetlenség, Magyar Nemzet, Pesti Hírlap* 1940. jan. 6.; *Pesti Hírlap* 1940. jan. 11.

79 „Cziffra Györgyné", Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (továbbiakban: ÁBTL), ÁBR 3.1.9. V-80951.

80 BFL, házasságkötési anyakönyvi kivonat, 6. kerület 1942. január 1. – 1942. december 31., folyószám: 705. Az *Ágyúk és virágok* szerint Cziffra György és Sulejka 19 évesen házasodtak össze, ennek alapján az esküvő 1940. november 5-e és 1941. június 5-e között lett volna, ami minden bizonnyal téves (Cziffra, 75.).

81 „Személyi törzslap", ÁBTL, ÁBR. 2.1.1. Op. karton.

82 Cziffra, 76–164. Hadba vonulásának és leszerelésének időpontja az *Ágyúk és virágok*ban nyilvánvalóan téves, illetve minden erre az időszakra vonatkozó információ kizárólag Cziffra önéletrajzában fordul elő. A Honvédelmi Minisztérium Hadtörténeti Intézet és Múzeum Hadtörténelmi Levéltár adatbázisában nem található adat Cziffra katonai szolgálatáról, illetve ld. a 83. lábjegyzetet.

83 Leszámítva egy sajtóforrást *(Pápai Néplap* 1945. okt. 10.), amely szerint Cziffra (őrmesteri rangban) fellépett az Első Hadosztály koncertjén.

84 *Új Idők* 1946. máj. 11. Az *Ágyúk és virágok* szerint Cziffra 1946 szeptemberében kapta meg obsitját, és ezt követően térhetett haza Budapestre (Cziffra, 164).

85 *Kossuth Népe* 1946. máj. 22.; *Kossuth Népe* 1946. máj. 23.

a háború után a sorra megnyíló elegáns vendéglátóhelyeken keresett munkát.[86] Májustól az Adlonban játszott, majd október közepétől a Garden Clubban, s végül december elsejétől a Capriban.[87]

Az 1947-es év szakmai szempontból az előző folytatása. Cziffra továbbra is vendéglátóhelyeken zongorázott: a Capriban, illetve májustól a Füzék borozó-étteremben.[88] Emellett anyagi bevétele származhatott a rádiószereplésekből is, ugyanis 1947. január 5-től kezdve az évben összesen 20 alkalommal sugározta a Budapest I, illetve II a műsorait.[89] Ezekből az évekből ritkaságszámba megy, ha kritikát olvashatunk Cziffra játékáról, 1947-ben azonban két alkalommal is megjelent róla beszámoló, ráadásul mindkettő a Schoenberg- és Adorno-növendék Jemnitz Sándor tollából származott. Cziffra „klasszikus (?) jazz-zongora hangversenyé"-t Jemnitz ekképp értékelte:

> [Cziffra] válogatás és megkülönböztetés nélkül minden kezeügyébe kerülő jazzdallamot és jazzritmust a hangáradatnak ugyanazzal a generálszaftjával önti le. S ezt a generálszaftot még nem is a jazzmuzsika konyháján készíti elő, hanem – Liszt Ferenc parafrázisaiból kivonatolja és nála tartogatja készen.[90]

A márciusi kritikát követően májusban egy Fejér György hangversenyéről írt Jemnitz-kritkában találkozunk ismét Cziffra nevével. Fejér György játékát Jemnitz felettébb dicsérte. Majd Fejér átirataira terelte a szót, ezeket sokszínűeknek és változatosaknak tartotta, ezzel szemben – és itt került a képbe Cziffra – Cziffráét nem.[91] Márciusi kritikájában Jemnitz minden bizonnyal Fejérre és hasonló művészekre gondolt, mikor Cziffrának azt javasolta, hogy hallgassa figyelmesen a jazz-

86 Cziffra önéletrajza szerint munkahelyet kétes erkölcsű és civilizálatlan külvárosi kocsmák közül választhatott (Cziffra, 168–173).

87 Garden Club: *Világ* 1946. okt. 11.; *Világ* 1946. okt. 12.; *Világ* 1946. okt. 15.; Capri: *Kossuth Népe, Magyar Nemzet, Világ* 1946. dec. 1.

88 Capri: *Világ* 1947. jan. 24.; Füzék: *Magyar Nemzet, Népszava, Szabad Szó, Világosság* 1947. máj. 15.; *Kossuth Népe* 1947. máj. 16.; *Világ* 1947. máj. 17.; *Haladás* 1947. máj. 22.; *Budapest* 1947/9.

89 1947. jan. 5-én (Szabad *Szó* 1946. dec. 30.; *Népszabadság* 1947. jan. 4.; *Uj Szó* 1947. jan. 5.); jan. 10-én *(Képes Uj Szó* 1947. jan. 5.); jan. 19-én *(Képes Uj Szó* 1947. jan. 12.; *Népszabadság* 1947. jan. 18.); jan. 23-án *(Szabad Szó* 1947. jan. 18.; *Képes Uj Szó* 1947. jan. 19.); jan. 30-án *(Szabad Szó* 1947. jan. 25.; *Képes Uj Szó* 1947. jan. 26.); febr. 12-én *(Szabad Szó, Uj Szó* 1947. febr. 9.); márc. 2-án *(Népszabadság* 1947. febr. 22.; *Szabad Szó* 1947. márc. 1.; *Uj Szó* 1947. márc. 2.); márc. 8-án *(Világ* 1947. márc. 7.; *Makói Népujság, Szabad Szó* 1947. márc. 8.); márc. 16-án *(Népszabadság* 1947. márc. 7.); márc. 24-én *(Szabad Szó* 1947. márc. 22.; *Új Dunántúl* 1947. márc. 23.; *Dolgozók Világlapja* 1947. márc. 24.); ápr. 6-án *(Magyar Nemzet* 1947. márc. 30; *Népszava, Szabad Szó* 1947. ápr. 4.); ápr. 22-én *(Népszabadság* 1947. ápr. 18.; *Népszava* 1947. ápr. 21.); máj. 3-án *(Népszabadság* 1947. ápr. 25.; *Magyar Nép, Makói Népujság* 1947. ápr. 27.; *Szabad Szó* 1947. máj. 3.); máj. 6-án *(Magyar Nép* 1947. máj. 4.); jún. 4-én *(Szivárvány* 1947. máj. 31.; *Uj Szó, Világ* 1947. jún. 1.); júl. 5-én *(Szabad Szó, Szivárvány* 1947. jún. 28.; *Makói Népujság, Új Dunántúl, Uj Szó* 1947. jún. 29.; *Népszava, Uj Idők* 1947. jún. 30.); okt. 8-án *(Makói Népujság, Szabad Szó* 1947. okt. 5.; *Dolgozók Világlapja, Friss Ujság, Népszava, Uj Idők* 1947. okt. 6.; *Világosság* 1947. okt. 9.); nov. 10-én *(Uj Idők* 1947. nov. 10.); dec. 13-án *Uj Szó* 1947. dec. 6.; *Hajdú-Bihari Néplap, Világ* 1947. dec. 7.; *Uj Idők* 1947. dec. 8.; *Délmagyarország* 1947. dec. 13.; *Világosság* 1947. dec. 14.)

90 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Cziffra György klasszikus (?) jazz-zongora hangversenye". *Világosság* 1947. márc. 7.

91 Uő: „Fehér György zongoraestje". *Világosság* 1947. ápr. 22.

	Jazz	Klasszikus	Egyéb
Dátum	Helyszín	Helyszín	Helyszín
1939. február 5.		Zeneakadémia[92]	
1939. november 18.		Budapest I (rádió)[93]	
1939. november 25.		Budapest I (rádió)	
1939. december 10.			Zeneakadémia[94]
1939. december 31.			Hangli[95]
1940. január 14.	Zeneakadémia[96]		
1940. március 16.	Zeneakadémia[97]		
1940. május 2.	Zeneakadémia (kamaraterem)[98]		
1941. augusztus 12.		Budapest I (rádió)	
1941. október 19.	Zeneakadémia[99]		
1941. december 6.	Vigadó[100]		
1942. február 1.	Vigadó[101]		
1942. március 22.	Vigadó[102]		
1942. április 12.	Sportpalota[103]		
1942. május 10.	Sportpalota[104]		
1942. május 15.			Lukács bár[105]
1942. szeptember 1.			Arizóna[106]
1942. december 8.	Vigadó[107]		
1943. február 6.			Arizóna[108]
1943. április 26.	Zeneakadémia[109]		
1943. július 3.			Vigadó[110]
1943. október 31.			Zeneakadémia[111]

2. táblázat. Cziffra György fellépései 1939 és 1943 között[112]

92 „Énekkari hangverseny", ld. a 76. lábjegyzetet.

93 „Cziffra György zongorázik", mindhárom rádiófellépése így szerepelt a rádióműsorokban. Ld. a 76. lábjegyzetet.

94 „Harmónikahangverseny" *(Függetlenség, Új Magyarság* 1939. dec. 10.).

95 „Szilveszter a belvárosban" *(Magyar Nemzet* 1939. dec. 24.).

96 „II. Jazz-parádé" *(Függetlenség, Magyar Nemzet, Pesti Hírlap* 1940. jan. 6.; *Pesti Hírlap* 1940. jan. 11.).

97 „Chappy a Moulin Rouge karnagya és jazz-banditái" *(Függetlenség, Magyar Nemzet, Pesti Hírlap, Ujság* 1940. márc. 3.; *Pesti Hírlap* 1940. márc. 10.; *Magyar Nemzet, Pesti Hírlap* 1940. márc. 15.; *Függetlenség, Magyar Nemzet* 1940. márc. 16.).

98 „Szerzői est" [Petrovics Béla zeneszerzőé] *(Ujság* 1940. máj. 4.).

99 „Nótahangverseny a Zeneakadémián" *(Esti Újság, Nemzeti Ujság, Uj Magyarság, Ujság* 1941. okt. 16.).

100 „Jazzcavalcade" *(Függetlenség, Magyar Nemzet, Pesti Hírlap, Ujság* 1941. nov. 27.; *Függetlenség, Magyar Nemzet, Pesti Hírlap, Ujság* 1941. nov. 30.; *Függetlenség, Ujság* dec. 2.; *Pesti Hírlap, Ujság* 1941. dec. 4.).

101 „Jazz-parádé" *(Függetlenség, Pesti Hírlap, Ujság* 1942. jan. 25.; *Magyar Nemzet,* 1942. jan. 28.; *Pesti Hírlap, Ujság* 1942. jan. 29.).

102 „Rádióparádé" *(Magyar Nemzet, Pesti Hírlap, Ujság* 1942. márc. 17.; *Függetlenség, Uj Magyarság* 1942. márc. 19.; *Függetlenség, Uj Magyarság, Ujság* 1942. márc. 22.).

103 „Jazz-zene birodalmának kongresszusa" *(Népszava, Ujság* 1942. ápr. 9.; *8 Órai Ujság, Magyar Nemzet* 1942. ápr. 10.; *Népszava* 1942. ápr. 12.).

zongoristákat, és tanuljon tőlük. Az ilyen „tanácsokból" Cziffra feltehetően nem kért, és később az *Ágyúk és virágok*ban talán emiatt fakadt ki a kritikusok ellen:

> Személy szerint néhány ritka kivételtől eltekintve sosem találkoztam olyannal [kritikussal], aki mást is tudna azon kívül, hogy megpróbálja földbe döngölni a másikat csak, hogy bebizonyítsa kiművelt piranha-voltát, vagy, amennyiben a préda túl nagynak bizonyul, készséggel győzelemre segítse.[113]

1947-ből csupán egy olyan jazzkoncertről tudunk, amelyen Cziffra fellépett, így ezt az esztendőt a „rádiószereplések évének" lehet nevezni.[114] 1948-ban ellenben több koncertje volt, mint rádiófellépése.[115] Vidéki rendezvényeken lépett fel. Februárban Hódmezővásárhelyen, Szegeden, majd Debrecenben és Nyíregyházán szerepelt Latabár Kálmán vidám estjein,[116] május 5-én Vadas Zsuzsa táncdalénekessel Debrecenben, két nappal később Lantos Olivérrel Kecskeméten, a Katona József Színházban, majd júliusban Sárdy Jánost kísérte Pápán.[117] Ezenkívül Budapesten, a Lugano étteremben játszott júniustól kezdve.[118]

1949 januárja és 1950 februárja között Cziffra ismét több felkérést kapott a rádiótól. Több adásban szerepelt a korszak és a 20. század legnevesebb hazai köny-

---

104 „Jazz-párbaj" *(Uj Magyarság* 1942. máj. 8.; *Pesti Hírlap, Uj Magyarság* 1942. május 10.).

105 *Esti Újság* 1942. máj. 13.; *8 Órai Ujság* 1942. máj. 15.; *Pester Lloyd* 1942. máj. 17.).

106 „Remek tánczene Ördöngős Gyurival és Cziffra Gyurival" *(8 Órai Újság* 1942. szept. 1.; *Esti Ujság* 1942. szept. 2.; *Hétfő* 1942. szept. 7.).

107 „Jazzparádé" *(Ujság* 1942. nov. 29.; *Pesti Hírlap, Uj Magyarság* 1942. dec. 1.; *Függetlenség, Ujság* 1942. dec. 3.; *Pesti Hírlap* 1942. dec. 1.; *Függetlenség* 1942. dec. 6.; *Uj Magyarság, Ujság* 1942. dec. 8.).

108 „'Az ezeregyéjszaka' pompás revükép" *(Esti Újság* 1943. febr. 5.).

109 „Jazz-zongoraművészek" *(8 Órai Újság, Film Színház Irodalom* 1943. ápr. 26.).

110 „Művészest" [Bak Lajos zeneszerző művészestje] *(8 Órai Ujság* 1943. júl. 2.; *Esti Újság* 1943. júl. 14.).

111 „Rákosi–Horváth szerzői est". *(Pesti Hírlap* 1942. okt. 23.; *Függetlenség, Magyar Nemzet, Magyarság, Népszava, Pester Lloyd, Uj Magyarság, Ujság* 1943. okt. 24.; *Függetlenség* 1943. okt. 26.; *Magyar Nemzet, Magyarság, Nemzeti Ujság, Népszava, Pester Lloyd, Pesti Hírlap, Uj Magyarság, Ujság* 1943. okt. 28.).

112 Amennyiben a fellépés vagy koncert címét tudjuk, a táblázat vonatkozó lábjegyzetének elején feltüntetem, ezzel is segítve azt, hogy habár a műsorok/az előadott művek nem ismertek, mégis képet kapjunk a fellépések jellegéről.

113 Cziffra, 194.

114 *Népszava* 1947. ápr. 6. Feltűnő, hogy csupán egy Cziffra-koncertfellépésről tudunk. A művész önéletrajzában a háború után felfelé ívelő pályáján egy színész-zenész társulattal átélt kudarcot említ, amely visszavetette a kocsmák világába, ahonnan újra fel kellett magát küzdenie az elegáns helyekre (Cziffra, 173–178.). Talán a Jemnitz-kritikákra és a koncertek hiányára utalt, amikor háború utáni könnyűzenei karrierjének töréséről beszélt. Vagy ld. a május 5-i fellépés után kapott negatív kritikát, amelyet valóban szünet követett (116. lábjegyzet).

115 Három alkalommal sugározta a rádió Cziffra játékát: 1948. febr. 29-én *(Népszabadság* 1948. febr. 20.; *Népszava* 1948. febr. 23.; *Felvidék Népszava, Makói Népujság, Miskolci Szabad Magyarország* 1948. febr. 29.); ápr. 13-án *(Népszabadság* 1948. ápr. 9.; *Szabad Szó* 1948. ápr. 11.; *Felvidék Népszava* 1948. ápr. 13.) és júl. 13-án *(Népszabadság* 1948. júl. 9.; *Hírlap* 1948. júl. 10.; *Szabad Szó* 1948. júl. 11.)

116 Hódmezővásárhely: *Független Ujság* 1948. febr. 19.; *Független Ujság* 1948. febr. 21.; Szeged: *Délmagyarország* 1948. febr. 15.; Debrecen: *Hajdú Bihari Néplap* 1948. márc. 17.; *Hajdú Bihari Néplap* 1948. márc. 18.; Nyíregyháza: *Magyar Nép* 1948. márc. 18.

117 Debrecen: *Hajdú Bihari Néplap* 1948. ápr. 23.; *Hajdú Bihari Néplap* 1948. máj. 1.; Kecskemét: *Hajdú Bihari Néplap* 1948. máj. 5.; *Kecskeméti Lapok* 1948. máj. 8.; Pápa: *Pápai Kis Ujság* 1948. júl. 4.

118 *Világ* 1948. jún. 20.; *Hírlap* 1948. júl. 15.

nyűzenei előadóival és színészeivel.[119] 1949-ben például Komjáthy Károllyal, Feleki Kamill-lal, Rátonyi Róberttel, Darvas Ivánnal és Mezey Máriával, akit nem csak zeneakadémiai estjén, hanem esténként a Cafe de Paris-ban is kísért.[120] 1950-ben csupán négy rádióadásra volt lehetőség, ugyanis február 13-án Cziffráék nem veszélytelen lépésre szánták el magukat: kísérletet tettek a disszidálásra.

Varga Gyula embercsempésszel jól megtervezett szökést készítettek elő.[121] Budapest–Balassagyarmat–Losonc útvonalon jutottak el Prágába.[122] Itt több sikertelen segítségkérést követően a vallomások szerint Varga az Ausztriába menekülés lehetőségét vetette fel, viszont ezt Cziffráék elutasították, és útjaik elváltak. Varga szerint eldöntötték Ausztriába szökésüket, viszont útközben elfáradtak, és csak három megállót utaztak az osztrák határ felé, majd leszálltak a buszról. Ezzel szemben Cziffra vallomásában – természetesen a maguk mentségére – az áll, hogy nem terveztek Ausztriába szökni, hanem a szállást adó szlovák parasztcsalád asszonya szólt a rendőrségnek, akik reggel kiérkeztek, és el is kapták a Cziffra családot; mindez február 28-án történt.[123]

Ezt követően a csehszlovák rendőrség átadta Cziffráékat a rajkai határrendészet kapitányságának, s a határőrök Szombathelyre vitték őket. Az esetből bírósági eljárás lett, az ítéletet 1950. március 17-én hirdették ki Szombathelyen: Cziffra három évnyi fogházbüntetést kapott, felesége két évet, fiát pedig már március 1-én Szombathelyen a gyermekvédő intézet vette át. Büntetésüket az ítélet szerint a kaposvári megyei bíróság börtönében töltötték le. Cziffra Györgyné ítéletét április 24-én a Győri Felsőbíróság egy év és két hónap fogházbüntetésre csökkentette; enyhítő körülménynek számították be, hogy férje tervelte ki a tiltott határátlépést, ő csupán követte, illetve, hogy volt egy 7 éves fia.[124]

---

119 1949. jan. 4-én *(Népszabadság, Népszava* 1948. dec. 31.; *Kis Ujság* 1949. jan. 1.; *Élet és Tudomány* 1949. jan. 2.; *Kecskeméti Lapok, Nyírségi Magyar Nép* 1949. jan. 4.); márc. 14-én *(Kis Ujság, Népszava* 1949. márc. 11.; *Dunántúli Napló, Uj Idők* 1949. márc. 12.; *Szabad Szó* 1949. márc. 13.; *Világ* 1949. márc. 15.); ápr. 21-én *(Dunántúli Napló, Kis Ujság* 1949. ápr. 16.; *Élet és Tudomány* 1949. ápr. 17.); jún. 11-én *(Kis Ujság, Népszabadság, Népszava* 1949. jún. 3.; *Világ* 1949. jún. 11.; *Világ* 1949. jún. 12.); jún. 16-án *(Dunántúli Napló* 1949. jún. 11.; *Világ* 1949. jún. 16.); júl. 17-én *(Népszabadság* 1949. júl. 8.; *Szabad Szó* 1949. júl. 10.); júl. 27-én *(Kis Ujság, Népszabadság, Népszava* 1949. júl. 22.; *Világ* 1949. júl. 27.; *Világ* 1949. júl. 28.; aug. 8-án *(Kis Ujság, Népszabadság* 1949. aug. 5.; *Uj Idők* 1949. aug. 6.; *Szabad Szó* 1949. aug. 7.); nov. 7-én *(Népszava* 1949. nov. 4.; *Szabad Szó* 1949. nov. 6.); dec. 25-én *(Délvidéki Hírlap* 1949. dec. 24.; *Szabad Szó* 1949. dec. 25.); 1950. jan. 1-én *(Kis Ujság* 1950. jan. 1.); 1950. jan. 20-án *(Népszava* 1950. jan. 13.; *Szabad Szó* 1950. jan. 15.); febr. 12-én *(Szabad Szó* 1950. febr. 5.; *Magyar Nemzet* 1950. febr. 10.); febr. 16-án *(Magyar Nemzet, Népszava* 1950. febr. 10.)

120 1949: márc. [?], Komjáthy *(Világ* 1949. márc. 25.); ápr. 21., Feleki, Rátonyi *(Kis Ujság* 1949. ápr. 16.; *Élet és Tudomány* 1949. ápr. 17.); máj. 1-től, Mezey–Cafe de Paris *(Világ* 1949. máj. 1.); jún. 17., Darvas *(Világ* 1949. jún. 16.); jún., Mezey *(Világ* 1949. máj. 24.); júl., Mezey *(Népszabadság* 1949. júl. 8.; *Szabad Szó* 1949. júl. 10.)

121 „Vizsgálati dosszié", ÁBTL, ÁBR 2.2.1. Op. karton. Varga segítségéért cserébe Cziffra a fizetésének 30%-át ígérte neki.

122 Cziffra Mosonmagyaróvárt említett a vallomásában, de feltehetően Varga vallomása a helyes, hiszen Balassagyarmat Ipolytarnóc és Losonc közelében van.

123 „Vizsgálati dosszié", ÁBTL, ÁBR 2.2.1. Op. karton; és „Cziffra György", ÁBTL 3.1.9. V-31997.

124 „Cziffra György", ÁBTL, ÁBR 3.1.9. V-31997; és „Cziffra Györgyné", ÁBTL, ÁBR 3.1.9. V-80951.

Cziffra és Varga vallomása hasonló, azonban néhány apró eltérés megfigyelhető köztük. Egyrészt Cziffra disszidálási indítékként fenyegetéseket említett, mely szerint bizonyos személyek gyermektartásért fel akarták jelenteni, ezzel szemben Varga Cziffra karrierjét és itthoni sanyarú előadóművészi sorsát említette okként.[125] Másrészt Cziffra úgy próbálta beállítani tiltott határátlépésüket, hogy nem nyugatra tervezett menni, hanem csupán Prágába vagy a keleti blokk valamely országába, ezenfelül saját magát és Vargát nevezte meg hibásnak és ötletgazdának, ezzel feleségét védve, míg Varga bevallotta a céljukat, a nyugatra szökést.

Cziffra börtönbüntetését illetően minden kétséget kizáróan kijelenthető, hogy Kaposvárott raboskodott, és valószínűsíthető, hogy Miskolcra szállították kényszermunkára. Ezt az epizódot Cziffrától ismerjük, illetve Határ Győző önéletrajzi írásából, ahol Cziffra rabtársainak adott koncertjéről olvashatunk.[126]

1950–1956

Visszatérés a könnyűzene világába

Az 1950-es évek elejét a Cziffra család börtönben töltötte. Cziffra Györgynét 1951. május 4-én bocsátották szabadon, viszont Cziffrát nem tudjuk, hogy mikor engedték ki a börtönből, sőt azt sem, hogy honnan.[127] Akárcsak a II. világháború után, ezúttal is első fellépésének dátuma segít abban, hogy szabadlábra helyezésének körülbelüli időpontját megállapíthassuk. A *Magyar Nemzet* 1952. szeptember 12-i cikkében Cziffrát már az Anna cukrászda zongoristájaként reklámozta.[128] Ebből kifolyólag feltehetően valamivel kevesebb mint két és fél évet ült börtönben, ahonnan szabadulva újfent elegáns vendéglátóhelyeken kezdett el játszani.[129] Az Anna cukrászda mellett november elsejétől a Budagyöngye étteremben, decembertől pedig a Kedves presszóban zongorázott.[130]

A következő évben, 1953-ban folytatta a vendéglátóhelyeken való zongorázást. Az eddigiek mellett februártól a Pilvax étteremben, majd év végén novembertől a Kék Dunában játszott esténként.[131] Októberben korábbi kapcsolatát felelevenítve,

125 Az ÁBTL a jegyzőkönyvben titkosította azoknak a nevét, akiket Cziffra fenyegetőként említett.

126 Határ Győző: *Életút*, 2.: *Minden hajó hazám*. Szombathely: Életünk szerkesztősége, 1994 (Életünk könyvek), 312–319.

127 „Cziffra Györgyné Büntetőlap", ÁBTL, ÁBR 2.2.1. Op. karton.

128 *Magyar Nemzet* 1952. szept. 12.; *Esti Budapest* 1952. szept. 13.; *Esti Budapest* 1952. szept. 17.; *Esti Budapest* 1952. okt. 4.

129 Cziffra állítása szerint (Cziffra, 188–190.) 1953 végén mehetett haza a börtönből, majd négy hónap „felkészülési idő" után megpróbált visszatérni a kávéházi zongoristavilágba, ami hamarosan sikerült is neki.

130 Budagyöngye étterem: *Esti Budapest* 1952. okt. 31.; *Magyar Nemzet* 1952. dec. 9.; *Magyar Nemzet* 1952. dec. 11.; *Esti Budapest* 1952. dec. 12.; Kedves presszó: *Esti Budapest, Magyar Nemzet* 1952. dec. 9.; *Esi Budapest, Magyar Nemzet* 1952. dec. 10.; *Magyar Nemzet* 1952. dec. 12.; *Esti Budapest* 1953. febr. 17.

131 Pilvax étterem: *Esti Budapest* 1953. febr. 18.; *Magyar Nemzet* 1953. febr. 18.; *Magyar Nemzet* 1953. márc. 3.; Kék Duna: *Esti Budapest* 1953. okt. 31.; *Magyar Nemzet* 1953. nov. 5.; *Magyar Nemzet* 1953. nov. 7.; *Esti Budapest* 1953. nov. 12.; *Esti Budapest* 1953. nov. 21.; *Magyar Nemzet* 1953. nov. 22.

Mezey Máriának köszönhetően a *Tanulj tőlünk boldogságot* című műsorral turnézott.[132] Október 25-én az *Élő hanglemezek* című műsorban többek közt Gyurkovics Máriával, Honthy Hannával és Tolnay Klárival lépett fel egy estén.[133] Az 1954-es évből csupán egy január 21-i hódmezővásárhelyi fellépést említhetünk.[134] Ezt követően január 24-én az Országos Filharmóniához érkezett panasz, hogy valamelyik rendezvényen Cziffra műsorszáma elmaradt.[135] A különös esetnek azonban úgy tűnik, pontosan tudjuk a magyarázatát.

Úton a Liszt-díj felé

Ferenczy György önéletrajzi írásában külön fejezetet szentelt Cziffra Györgynek.[136] Elbeszélése alapján Ferenczy 1950-ben beült a Kedves presszóba egy konyakra. Ekkor lett figyelmes a hely zongoristájára. Bevallása szerint néhány napi győzködést követően Cziffra beadta a derekát, és elkezdete Ferenczy óráit látogatni a Zeneakadémián, azzal a céllal és megegyezéssel, hogy komolyzenei koncerteket fog adni. Cziffra az *Ágyúk és virágok*ban egy meg nem nevezett zongoraművészt említ, aki minisztériumi ismerősével együtt hallgatta a vendéglátóhelyen, majd meggyőzték, és azt követően intézték el, hogy a Minisztérium komolyzenei koncertekre kérje fel Cziffrát.[137] Cziffra Ferenczyről csak egy másik fejezetben ír, de a legelismerőbb módon.[138] A visszaemlékezéseket és az 1954-es év eseményeit összefésülve a következő megállapításokra jutunk: Ferenczy 1950-es dátuma nyilvánvalóan több okból is téves, egyrészt Cziffra akkor a börtönben ült, másrészt a Kedvesben csak 1952 decemberétől játszott, viszont könnyen lehet, hogy abban a presszóban találkoztak.[139] Ami a dátumot illeti, nagyon valószínű, hogy a találkozás 1953–1954 fordulóján történt, és a január 24-i újsághír (az elmaradt Cziffra-műsorszámról) is annak tudható be, hogy Cziffra már a komolyzenei koncertjeire készült, és felhagyott a könnyűzenei műsorokon való zongorázással. Felkészülésének két legfontosabb mentora Ferenczy és Hernádi Lajos volt, ez a munka nem hivatalos keretek közt folyt, hanem feltehetően egy informális mester-növendék kapcsolat alakulhatott ki, amely elég hamar kollegiális, baráti viszonnyá alakult.[140]

Cziffra szakmai pályafutásának vízválasztó hónapjai után – az 1930-as évek óta először – ismét klasszikus művekből álló koncertet adott. Erre az első, Bach-, Schu-

132 *Észak-Magyarország* 1953. okt. 9.; *Esti Budapest* 1953. okt. 17.; *Dunántúli Napló* 1953. okt. 25.; *Bács-Kiskun Megyei Népújság* 1953. nov. 3.

133 *Színház és Mozi* 1953. okt. 23.

134 *Viharsarok* 1954. jan. 21.

135 *Magyar Nemzet* 1954. jan. 24.

136 Ferenczy György: *Pianoforte*. Budapest: Héttorony könyvkiadó, 1989, 65. (a továbbiakban: Ferenczy).

137 Cziffra, 190–197.

138 Uott, 214–215.

139 Ferenczy helymegjelölése viszont pontos, ugyanis a Bartók-terem a Váci u. 19. alatt volt.

140 Ferenczynek az az állítása, miszerint évekig tanította Cziffrát, ráadásul a Zeneakadémián, bizonyosan téves (Ferenczy, 65.). Sokkal valószínűbb, hogy időnként meghallgatta Cziffrát, vagy Cziffra a mesterkurzusán vett részt. Cziffra szakmai és baráti kapcsolatát Hernádival és Ferenczyvel jól szemléltetik az utóbbi két művész hagyatékában, a Zenetudományi Intézetben őrzött levelek.

mann- és Liszt-hangversenyre 1954. március 16-án került sor a Bartók-teremben.[141] Július elejéig ezt két további koncert követte, ugyanis Ferenczy György *Magyar Nemzet*ben megjelent kritikájában Cziffra addig adott három koncertjét értékelte.

> […] Cziffra első, Bartók-termi koncertjén, kétség kívül még jó néhány kifogásolnivalót talált az elfogulatlan bíráló. Második szereplésekor – Melles Károly vezénylete mellett Liszt Esz-dúr versenyművét játszotta – már kétségkívül nagy fejlődést állapíthattak meg hallgatói. Mostani koncertje újabb, ugrásszerű emelkedést mutat, s ugyanakkor elmélyülésre és finom ötvözésbe való hajlamot és törekvést. A fiatal művész egyik legfőbb erénye: lenyűgöző, a zongorázás szinte végtelen síkjára kiterjedő hangszertudás. Igaz, hogy egyik hibája is ebből az erényből fakad. Oly hallatlan könnyedséggel oldja meg ugyanis a legsúlyosabb technikai problémákat, hogy sokszor ott is játékos, ahol a mondanivaló több drámai odaadást, vagy szigorúbb és aszkétikusabb zongorahangot követelne meg. […] Örömmel regisztráljuk Czifra György nagy fejlődését. Meggyőződésünk szerint ez a fejlődés csupán az út kezdete. Nagyon sokat kell várnunk ettől a nagyszerű tehetségű fiatal művésztől és hisszük, hogy mostani hangversenye egy nagy művészpálya első jelentős állomása volt.[142]

Ez az első olyan hosszabb kritika, mely Cziffrát kizárólag mint zongoraművészt értékeli, ráadásul nem elfogult véleményt alkot, hanem árnyalt képet ad játékáról, kiemelve annak hiányosságait és erényeit.[143] A következő évek szempontjából pedig egyre fontosabbá válik Ferenczynek azon véleménye, mely szerint Cziffra egy út kezdetén áll, amelynek a vége ideális esetben a világ koncerttermeinek meghódítása. Vagy Csobádi Péter 1954 augusztusi kritikáját idézve:

> A végre végkép hangversenydobogóra érkezett Cziffra György eddigi szereplései alkalmával megbizonyosodhattunk róla, hogy világviszonylatban egyedülálló technikai kvalitásokkal rendelkező zongorista, aki most már sebesen lépdel felfelé a Parnassus lépcsőin.[144]

Akár úgy tekintjük, hogy Cziffra a világ hangversenytermei felé indult el, akár felfelé a Parnassus lépcsőin, az mindenesetre biztos, hogy az 1954–1956 közti időszak sikeresen indult a számára.

Az eredményes koncerteket követően 1954. október 28-án került sor Cziffra első szólóestjére a Zeneakadémián.[145] A közönség soraiban ült Jemnitz Sándor, aki kritikájának elején leszögezi, hogy a két legfőbb magyar pianistasztár Fischer Annie és Cziffra György. Hogy az elsőbbséget eldöntse, konkrét szavak nélkül is világos, mindent elmondó meglátását közli: Cziffrának azért van jelentős közönsége, mert korábban könnyűzenész volt, és ezzel az (amúgy koncertre nem járó) plebszet a maga oldalán tudhatja, éppen ezért sikere mögött semmi tartalom sincs. Cziffra koncertjének legfőbb erényeként azt tartotta, hogy néhány elfeledett szerző

141 *Magyar Nemzet, Népszabadság* 1954. márc. 14.; *Magyar Nemzet, Népszabadság, Népszava* 1954. márc. 16.

142 Ferenczi György [sic]: „Cziffra György zongoraestje", *Magyar Nemzet* 1954. júl. 3.

143 Ferenczy, majd később Hernádi és Melles kritikái kapcsán szem előtt kell tartanunk azt a tényt, hogy felmerül az összeférhetetlenség gyanúja, ugyanis mindannyian Cziffra mentorai és kollégái voltak.

144 Csobádi Péter: „Zenei krónika", *Magyar Nemzet* 1954. aug. 14.

145 J. S. Bach, Couperin, Krebs, C P. E. Bach, Monn, Scarlatti, Field, Schumann, Beethoven, Chopin, Schubert–Liszt, Liszt és Balakirev műveit játszotta; ld. a 172. lábjegyzetet.

karakterdarabját eljátszotta, de emellett hiányolta, hogy szonátát nem adott elő. Habár elismerte Cziffra tehetségét, szemére vetette kiforratlan stílusát, ugyanakkor mindenre kiterjedő boszorkányos virtuozitását méltatta, azonban ennek kihasználásáért, illetve Jemnitz számára túlzóan szabad megmutatásáért olyan kisgyerekhez hasonlította a zongoristát, aki túlbuzgóan és értelmetlenül hadarja a verset. És végezetül Jemnitz azt tanácsolja Cziffrának – akárcsak 1947-ben –, hogy tanuljon. Habár a Jemnitz generálta vagy felgerjesztett vita egy éven át lépten-nyomon felbukkant a kritikákban, és még 1956-ban is találunk implicit visszautalást rá, Cziffra szakmai pályája ennek ellenére meredeken ívelt felfelé.[146]

1955-ben került sor Cziffra első külföldi fellépéseire a Prágai Tavaszon. A prágai és kassai szólókoncert után Pozsonyban és Brünnben lépett fel.[147] Ezt a négy hangversenyt 1956-ban egy hosszú nyugat-európai turné követte.[148] 1955–1956-os belföldi koncertjei sorában csupán egy kamaraestet találunk, a koncertek körülbelül fele-fele arányban szóló vagy zenekari hangversenyek voltak. A több mint húsz koncert szinte mindegyikéről született kritika, ezek ismeretében összességében elmondható, hogy Cziffra magyarországi sajtóvisszhangja közel sem volt olyan rossz, mint ahogy az a köztudatban él.[149] Jemnitz kritikáján, illetve néhány kritikus, de jószándékú észrevételen kívül rendkívül pozitívan értékelték játékát, és korának egyik legnagyobb tehetségeként és művészeként tekintettek rá.[150]

Az 1954–1956-os időszak repertoárjának vizsgálatából kiviláglik, hogy Cziffra a romantikus zongorairodalmat, különösen Liszt Ferenc műveit preferálta, ezzel szemben a bécsi klasszika és a 20. századi szerzők műveinek kvázi mellőzése lát-

146 Molnár Jenő Antal: „Cziffra György április 17-i zongoraestje az árvízkárosultak javára", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1956/17., 22–23. Szembeötlő, hogy a nagy vitát generáló kritikáját követően Jemnitz nem írt – vagy talán nem írhatott – többet Cziffráról.

147 Ld. a 177–180. lábjegyzeteket.

148 *Esti Budapest* 1956. okt. 2. A turné pontos részletei nem ismertek, további kutatás szükséges hozzá, sőt elképzelhető, hogy csak az október 22-i koncert után került rá sor (*Dunántúli Napló* 1956. okt. 14.).

149 Pl. Ferenczi Miklós: *Miért nem boldogult itthon Cziffra György*. < https://www.prae.hu/article/11957-miert-nem-boldogult-itthon-cziffra-gyorgy/>, 2021.07.01.

150 1954: Ferenczi György [sic]: „Cziffra György zongoraestje", *Magyar Nemzet* 1954. júl. 3.; Csobádi Péter: „Zenei krónika", *Magyar Nemzet* 1954. aug. 14.; Hernádi Lajos: „Cziffra György", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1954/9., 17–18.; Jemnitz Sándor: „Cziffra György zongoraestje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1954/8., 22–23. – 1955: Péterfi István: „Cziffra György február 10-i zongoraestje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1955/9., 21–22.; Melles Károly: „Cziffra György hangversenye". Uott, 22–23.; Temesváry János: „A Magyar Állami Hangversenyzenekar febr. 19-i estje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1955/10., 21–22.; Zupkó Judit: „Nemzetközi zenei fesztivál Bratislavában", *Új Ifjúság* 1955. máj. 28.; Várnai Péter: „Lukács Miklós két hangversenye", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1955/29., 17–18.; László Zsigmond: „A Filharmóniai Társaság november 8-i hangversenye", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1955/40., 27–28.; Bőgel József: „Vladi Szimeonov és Cziffra György hangversenye", *Hajdú Bihari Hírlap* 1955. dec. 13. – 1956: Molnár Antal: „Cziffra György zongoraestje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1956/9., 21–22.; Molnár Jenő Antal: „A Tátrai-vonósnégyes két kamaraestje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1956/11., 18–19.; Darvas Gábor: „Az Állami Hangversenyzenekar bérleti estje az Erkel Színházban", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1956/14., 16–17.; Molnár Jenő Antal: „Cziffra György április 17-i zongoraestje az árvízkárosultak javára", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1956/17., 22–23.; Temesváry János: „Az Állami Hangversenyzenekar június 30-i estje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1956/26., 14–15.; V. P. [Várnai Péter]: „A fesztivál záróhangversenye", *Népszava* 1956. okt. 24.

ványos. A korban kuriózumnak számítottak Scarlatti szonátái és a francia barokk, illetve a preklasszikus zeneszerzők karakterdarabjai; Cziffra ezeket előszeretettel játszotta koncertjei első felében, illetve ráadásként. Ezenkívül a hangversenyek első felében gyakran klasszika előtti vagy romantikus – de nem Liszt- – művek szerepeltek még. A koncertek második feléről elmondható, hogy többnyire kizárólag romantikus művek hangoztak el (sok esetben Liszt), illetve átiratok. Ráadásként pedig a rövid barokk darabok mellett Cziffra rendszeresen játszott átiratot, ezek időnként más szerzők reminiszcenciái voltak, de leggyakrabban a saját parafrázisai. Egy-egy műsort (apró változtatásokkal) időnként többször is előadott.

Repertoárja négy nagyobb egységre bontható: barokk karakterdarabok, romantikus művek, (saját) átiratok és zongoraversenyek.[151] A romantikus zongoraversenyeken (Liszt: Esz-dúr zongoraverseny, *Magyar fantázia,* Csajkovszkij b-moll és Grieg a-moll zongoraversenye, valamint César Franck: *Szimfonikus variációk),* illetve a két 20. századi versenyművön (Bartók: 2. zongoraverseny és Gershwin: *Kék rapszódia)* kívül Cziffra mást nem játszott. Azonban a Bartók- és Gershwin-mű eljátszása a maga nemében szenzációnak és kuriózumnak számított. Ha a művész teljes repertoárját és a darabok játszottságát is figyelembe vesszük, akkor kijelenthetjük, hogy barokk, klasszikus és 20. századi művek csak 18, 6,5, illetve 5,5 százalékkal képviseltetik magukat. 1954 és 1956 között az összes Cziffra által eljátszott darab 70 százaléka romantikus zongoradarab, illetve versenymű volt.

A koncertek mellett a két országos rádió (Kossuth és Petőfi) is egyre gyakrabban sugározta Cziffra zongorázását. 1954-ben még csupán egyszer, ráadásul könnyűzenei műsorban szerepelt.[152] A következő évből is mindössze egy rádióadás ismert, amelyben Cziffra játszott, azonban ennek különlegessége, hogy a rádió rögzítette az 1955. február 19-i zeneakadémiai koncertet, így a közönség február 27-én éjszaka a Kossuth rádióban halhatta, az ÁHZ kíséretével Liszt Esz-dúr zongoraversenyét.[153] 1956-ban akárcsak a koncertek, a rádiószereplések száma is megugrott. Hat műsorban szerepelt Cziffra, ezenkívül két koncertjét közvetítette a Kossuth Rádió.[154] Március 26-án az egy héttel korábbi Erkel színházbeli koncertet, ahol Kirill Kondrasin vezénylete alatt, az ÁHZ közreműködésével Liszt Esz-dúr zongoraversenyét játszotta, majd október 22-én élőben közvetítette a Kossuth Rádió az Erkel Színházból Bartók 2. zongoraversenyének előadását.[155]

---

151 Cziffra tulajdonképpen 1954-től kezdte el építeni klasszikus előadóművészi repertoárját. A két év alatt kialakított repertoár nem mondható kicsinek, azonban Beethoven műveinek mellőzése szembeötlő, de a pályája zenitjén lévő Fischer Annie mellett ez valahol érthető is.

152 *Esti Budapest* 1954. jún. 18.; *Népszava, Szabad Nógrád* 1954. jún. 19.; *Dunántúli Napló, Szabad Föld, Szabad Ifjúság, Tolnai Napló* 1954. jún. 20.; *Népszava* 1954. jún. 21.

153 *Népszava* 1955. febr. 26.

154 1956. jún. 22-én *(Esti Budapest* 1956. jún. 13.; *Szabad Ifjúság* 1956. jún. 14.; *Népszava, Somogyi Néplap, Új Szó* 1956. jún. 16.; *Magyar Rádió, Tolnai Napló* 1956. jún. 17.; *Magyar Nemzet, Népszabadság* 1956. jún. 22.); júl. 21-én *(Magyar Rádió* 1956. júl. 15.); júl. 22-én *(Magyar Rádió* 1956. júl. 22.); szept. 6-án *(Magyar Rádió* 1956. szept. 2.); szept. 7-én *(Magyar Rádió* 1956. szept. 2.); szept. 30-án *(Magyar Rádió* 1956. szept. 30.)

155 Márc. 26-i hangverseny: *Magyar Rádió* 1956. márc. 25.; okt. 22-i koncert: *Népszava* 1956. okt. 20.

Sikeres koncertjei és rádiószereplései mellett a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (a továbbiakban: MHV) mondhatni azonnal megkereste Cziffrát, és számos felvételt készítettek vele. Az MHV 1954. október 21-e és 1956. szeptember 29-e között 17 alkalommal rögzítette a játékát.[156] Lemezfelvételei még szűkebb keresztmetszetét adják a zongorairodalomnak, mint hangverseny-repertoárja. A zongoraversenyek közül 1955-ben a *Kék rapszódiát*, majd 1956-ban Grieg a-moll és Liszt Esz-dúr zongoraversenyét rögzítette vele az MHV. A prágai koncertfelvételtől, illetve néhány rövidebb darabtól eltekintve Cziffra javarészt Liszt-műveket és -átiratokat játszott lemezre. A 47 lemezre játszott mű közül 30 Liszt-darab, 11 saját átirata és csak 6 más szerző műve.

Az 1956-os esztendő két fontos eseményt tartogatott. 1954 márciusa – tehát az első klasszikus műsorú koncert – és 1956 áprilisa között pusztán 25 hónap telt el. Szakmai szempontból Cziffrának azonban ez az idő elég volt arra, hogy megszabaduljon a megvetett kávéházi zongorista bélyegétől, és megkapja a Liszt-díjat. Habár a minisztériumi iratokból kiderül, hogy nem volt magától értetődő, hogy a Liszt-díj I. fokozatát Cziffra kapja, hiszen 1956. január 5-én még Littasy Györgyöt, majd a következő javaslatban már Cziffra Györgyöt és Rubányi Vilmost nevezték meg, és csak ezt követően esett a választás Cziffrára.[157] Így 1956. április 3-án az elmúlt évek megkoronázásaként a Művészeti Szövetségek Házában ő vehette át a Liszt-díj első fokozatát, „Liszt Ferenc zongoradarabjainak tolmácsolásáért”.[158]

A szakmai kitüntetést egy – 1956. október 22-re vonatkozó – szakmai felkérés követte az 1956 őszére tervezett Liszt-versennyel egybekötött Bartók Fesztivál zárókoncertjén való szereplésre. Az utókor számára a klasszikus zenei koncertek szempontjából mindenképpen az év legemlékezetesebb eseménye is ez az október 22-i koncert volt, melyen Cziffra Bartók 2. zongoraversenyét játszotta. A művész önéletrajza szerint hat hónappal korábban egy tehetséges kollégája kapta a felkérést, azonban ez az illető júliusban feladta a kihívást, ezt követően egy kínai zongoraművészt kértek fel, aki szeptember elején szintén a Bartók-mű nehézségeire hivatkozva lemondta a fellépést. Csak ezután keresték meg őt, hogy vállalja el a Bartók-zongoraverseny szólóját, tehát hat hete maradt a külföldi turné mellett, hogy megtanulja a művet.[159] A mű megtanulása valóban hatalmas feladat volt, azonban a Népművelési Minisztérium irataiból az derül ki, hogy a Bartók-fesztivál tervezésekor az októberi koncertre a Bartók Béla Emlékbizottság már a május 17-én kiküldött mellékletben Cziffrát javasolta a zongoraverseny szólistájának.[160] Az azóta legendásnak számító koncertre Cziffra ekképp emlékezett:

---

156 Ld. a Függelékben a 347–349. oldalon.

157 „Liszt Ferenc díj”, 1956. január 5. MNL: XIX-I-3-a 106. doboz. A Zeneművészek Szövetségének elnöksége által kijelölt Liszt–Erkel-bizottság, mely a díjak odaítélésében döntött, a következő tagokból állt: Ujfalussy József, Farkas Ferenc, Rösler Endre, Kiss Lajos és Rácz Gusztáv.

158 M. Csikai László: „Meghívó”. In: MNL: XIX-I-3-a 106. doboz. – „Eredményhirdetés” a sajtóban: *Esti Budapest* 1956. ápr. 3.; *Népszabadság, Szabad Ifjúság* 1956. ápr. 4.; *Magyar Nemzet* 1956. ápr. 7.

159 Cziffra, 209.

160 „Javaslat a Titkárságnak a Bartók ünnepségek határozatának módosítására”, 1956. május 17. MNL: MDP Tudományos és Kulturális Osztály, M-KS 276. f.91. cs.

> A zene hatására úgy tört ki a taps a közönségből, mint az olvadt láva. Ez a mintegy kétezer, rendszerint fegyelmezett ember most a magyar himnuszt skandálva kitódult a koncertteremből, s a környező utcákon és sugárutakon letépett mindent, amin a nemzetiszínen kívül mást is talált.[161]

A *Népszava* kritikusa, Várnai Péter szerint is hatalmas siker volt a Bartók-mű interpretációja.[162] Azonban Cziffra leírása enyhén szólva túloz, arról nem is beszélve, hogy a Bartók-zongoraverseny a koncert első felének záródarabja volt, a második felében még Brahms 2. szimfóniája hangzott el.[163] Talán Cziffra és az utókor is a másnapi forradalmi események miatt emlékezett ekképpen erre az estére. A koncertet követően azonban Cziffra nemcsak a környező sugárútig és akkori lakásukig, a Bálvány utca 25-ig ment, hanem a következő napokban elérkezettnek látta az időt, hogy megpróbálja azt, amire vágyott, és ami hat évvel korábban nem sikerült neki – családjával együtt Bécsbe disszidált.[164]

161 Cziffra, 210.

162 V. P. [Várnai Péter]: „A fesztivál záróhangversenye", *Népszava* 1956. okt. 24.

163 ZTI koncertadatbázis.

164 A disszidálás pontos időpontja bizonytalan, ugyanis Cziffra ekképpen írt Hernádi Lajosnak 1957. február 22-én Montigny-ból: „Kalandos természetemet nem megtagadva, 1956. okt. 3-án [sic!] ismét nekivágtam földeknek, erdőnek, mezőnek, hegynek – családommal együtt, hogy végre nekem is részem legyen abból a sok jóból, amit eddig csak hallomásból ismertem […]". Az október eleji dátum nyilvánvalóan téves, azonban november 3-a elképzelhető lenne. (Eötvös Lóránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archívum)

FÜGGELÉK

1. Cziffra György koncertjei 1954 és 1956 között

1954. március 16. Budapest, Bartók-terem[165]
Bach: ?
Schumann: ?
Liszt: ?

1954. június 13. Budapest, Zeneakadémia[166] (Melles Károly, ?)
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny, LW H/4

1954. július 3. előtt, Budapest, ? [167]
J. S. Bach: *Olasz koncert,* BWV 971
D. Scarlatti: ? (Hat szonáta)
J. N. Hummel: Esz-dúr rondó, Op. 11
L. v. Beethoven: c-moll variációk, WoO 80
Bartók B.: *Allegro barbaro,* BB 63
Kodály Z.: *Sirató*
Kodály Z.: *Esik a városban*
Szabó F.: *Felszabadult melódiák* (2 darab)
Liszt F.: Transzcendens etűd, LW A172/4
Liszt F.: Elfelejtett keringő, LW A311/1
Liszt F.: *Spanyol rapszódia,* LW A195

1954. augusztus 6. Budapest, Bartók-terem[168]
?

1954. augusztus 9. Budapest, Károlyi-kert[169] (ÁHZ, Rozsnyai Zoltán)
E. Grieg: a-moll zongoraverseny, Op. 16
Ráadás: J. N. Hummel: Esz-dúr rondó
Liszt F.: *Kromatikus galopp,* LW A43

1954. augusztus 14. Budapest, Vigyázó Ferenc utcai szabadtéri színpad[170]
?

165 *Magyar Nemzet, Népszabadság, Népszava* 1954. márc. 14.; *Magyar Nemzet, Népszabadság, Népszava* 1954. márc. 16.; *Magyar Nemzet* 1954. júl. 3.
166 *Magyar Nemzet* 1954. jún. 6.; *Népszabadság, Népszava* 1954. jún. 13.; *Magyar Nemzet* 1954. júl. 3.
167 *Magyar Nemzet* 1954. júl. 3.
168 *Népszabadság* 1954. aug. 6.; *Magyar Nemzet* 1954. aug. 8.
169 *Magyar Nemzet* 1954. aug. 14.; *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1954/6., 20.; és *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1954/7., 4–8.; ill. Péterfi István: „Cziffra György február 10-i zongoraestje", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1955/9., 21–22.
170 *Magyar Nemzet* 1954. aug. 13.

1954. október 23. Szeged[171]

?

1954. október 28. Budapest, Zeneakadémia[172]

J. S. Bach: Prelúdium és fúga [?]
F. Couperin *Les Moissonneurs*
J. L. Krebs: Esz-dúr bourrée [?]
C. P. E. Bach: h-moll szonáta, Wq 55/3
G. M. Monn: *A dühös ember* [sic]
D. Scarlatti: Három szonáta (F-dúr, K. 446; C-dúr, K. 159; G-dúr, K. 284)
J. Field: Esz-dúr rondó [?]
R. Schumann: *Fantasiestücke,* Op. 12, No. 1–2; 7
L. v. Beethoven: G-dúr rondó, Op. 129
F. Chopin: e-moll prelűd, Op. 28, No. 4
F. Chopin: Négy etűd (C-dúr, Op. 10, No. 1; cisz-moll, Op. 10, No. 4; F-dúr, Op. 10, No. 8; c-moll, Op. 25, No. 12)
F. Schubert–Liszt F.: *Soirées de Vienne,* No. 6, LW A131
Liszt F.: Transzcendens etűd, LW A172/5
M. A. Balakirev: *Islamei*

1955. február 10. Budapest, Zeneakadémia[173]

F. Chopin: f-moll fantázia, Op. 49
F. Chopin: b-moll szonáta, Op. 35
Liszt F.: *Années de pélerinage* 3. – *A Villa d'Este szökőkútjai,* LW A283/4
Liszt F.: *Valse-Impromptu,* LW A84c
Liszt F.: *Kromatikus galopp*
G. Verdi–Liszt F.: *Rigoletto-parafrázis,* LW A187
Liszt F.: *Két koncertetűd,* LW A218
Liszt F.: 4. magyar rapszódia, LW A132/4
Ráadás: F. Couperin: ?

1955. február 19. Budapest, Zeneakadémia[174] (ÁHZ, Rozsnyai Zoltán)

Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny
Ráadás: F. Couperin: ?
Ráadás: ifj. J. Strauss–Cziffra Gy.: ?

1955. március 14. Szeged[175] (MÁV, Rubányi Vilmos)

Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny

---

171 Polner Zoltán: „Üzenet a 'zongora Rodostójából'", *Szeged,* 28. (2016/11.), 29–30.
172 *Esti Budapest, Népszava* 1954. okt. 28.; *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1954/15., 14–16.
173 *Magyar Nemzet* 1955. febr. 6.; *Esti Budapest, Magyar Nemzet* 1955. febr. 10. és ZTI-koncertadatbázis <http://db.zti.hu/koncert/koncert„Kereses.asp>, 2021.07.01 (továbbiakban: ZTI).
174 *Esti Budapest* 1955. febr. 19. és ZTI.
175 *Délmagyarország* 1955. márc. 14.; Polner: *Üzenet…* 29–30.

1955. május 10. Budapest, Zeneakadémia[176]
(a Zeneművészeti Főiskola Zenekara, Melles Károly)
B. Smetana: *Polka* [?]
Liszt F.: *Kromatikus galopp*
Liszt F.: *Valse-Impromptu*

1955. május 18. Prága[177]
C. P. E. Bach: h-moll szonáta
D. Scarlatti: Négy szonáta (F-dúr, K. 446; C-dúr, K. 159; A-dúr, K. 533; G-dúr, K. 284)
F. Couperin: *Les Moissonneurs*
Liszt F.: *Spanyol rapszódia*
J. S. Bach–Liszt F.: g-moll fantázia és fúga, LW A244
Liszt F.: *Költői és vallásos harmóniák,* No. 7, *Funérailles,* LW A158/7
Ráadás: B. Smetana: *Polka* [?]
Ráadás: A. Hacsaturján–Cziffra Gy.: *Gajane* – Kardtánc

1955. május 19–23. között, Kassa[178]
?

1955. május 23. Pozsony[179] (ÁHZ, Ferencsik János)
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny

1955. május 24. Brünn[180] (ÁHZ, Ferencsik János)
[Minden bizonnyal az egy nappal korábbi műsor hangzott el.]

1955. július 23. Budapest, Károlyi-kert[181] (ÁHZ, Lukács Miklós)
E. Grieg: a-moll zongoraverseny
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny

1955. augusztus 9. Eger[182] (?, MÁV)
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny

1955. október 17. Pécs[183] (MÁV, Fejér György)
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny, Op. 23

176 *Népszabadság* 1955. máj. 10.; *Magyar Nemzet, Népszabadság* 1955. máj. 11.
177 *Színház és Mozi* 1956. máj. 20.; Ica Classic lemeze (ICAC5008), illetve Cziffra levele Ferenczy Györgyhöz 1955. máj. 19-én Prágából (ZTI-ZA, FGy_Dig_00048).
178 Cziffra levele Ferenczy Györgyhöz 1955. máj. 19-én Prágából (ZTI-ZA, FGy_Dig_00048).
179 *Új Szó* 1955. ápr. 21.; *Népszabadság, Új Szó* 1955. máj. 25.; *Magyar Nemzet* 1955. máj. 27.; *Új Ifjúság, Új Szó* 1955. máj. 28.; *Viharsarok* 1956. júl. 20.
180 *Magyar Nemzet* 1955. máj. 27.; *Új Csehszlovákia* 1955. jún. 1.
181 ZTI
182 *Népújság* 1955. júl. 21.
183 *Dunántúli Napló* 1955. okt. 9.

1955. október 27. Tatabánya[184] (Bányász Szimfonikus Zenekar, Sallai Iván)
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny

1955. október 31. Szeged[185] (Debreceni MÁV, Fejér György)
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny

1955. november 8. Budapest, Erkel Színház[186]
(Budapesti Filharmóniai Társaság, Komor Vilmos)
E. Grieg: a-moll zongoraverseny
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny
Ráadás: D. Scarlatti: ?
C. P. E. Bach: ?

1955. december 5. Debrecen[187] (MÁV, Vladi Szimeonov)
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny
Ráadás: D. Scarlatti: C-dúr szonáta, K. 159
J.-B. Lully: d-moll gavott [?]
Liszt F.: *Kromatikus galopp*
A. Hacsaturján–Cziffra Gy.: *Gajane* – Kardtánc

1955. december 17. Tatabánya[188] (Bányász Szimfonikus Zenekar, Sallai Iván)
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny

1956. január 27. Debrecen[189]
J.-P. Rameau: a-moll szvit [?]
D. Scarlatti: A-dúr szonáta, K. 533
W. A. Mozart: a-moll szonáta, K. 310
J.-B. Lully: ?
L. v. Beethoven: ?
C. M. v. Weber: *Felhívás keringőre,* Op. 65
Liszt F.: ?
Sz. Rachmanyinov: g-moll prelűd, Op. 23, No. 5
M. A. Balakirev: ?

1956. február 9. Budapest, Zeneakadémia[190]
J.-P. Rameau: a-moll szvit [?]

---

184 *Komárom Megyei Dolgozók Lapja* 1955. okt. 19.
185 *Délmagyarország* 1955. okt. 19., 1955. okt. 25., 1955. nov. 2.; *Viharsarok* 1955. nov. 11.; Polner: *Üzenet*… 29–30.
186 ZTI.
187 *Hajdú Bihari Néplap* 1955. dec. 4.; Bőgel József: „Vladi Szimeonov és Cziffra György hangversenye”, *Hajdú Bihari Hírlap* 1955. dec. 13.
188 *Komárom Megyei Dolgozók Lapja* 1955. dec. 14.; *Komárom Megyei Dolgozók Lapja* 1955. dec. 28.
189 *Hajdú Bihari Néplap* 1956. jan. 22.; 1956. jan. 27.
190 *Népszabadság, Népszava, Szabad Ifjúság* 1956. febr. 9.; és ZTI.

D. Scarlatti: A-dúr szonáta, K. 533
F. Couperin: *Le tic-toc-choc*
J.-B. Lully: d-moll gavott [?]
F. G. Turrini: Presto [?]
L. v. Beethoven: C-dúr polonéz, Op. 89[191]
W. A. Mozart: a-moll szonáta
Liszt F.: Desz-dúr consolation, LW A111a
M. A. Balakirev: *Islamei*
Sz. Rachmanyinov: g-moll prelűd
Ráadás: C. M. v. Weber: *Felhívás keringőre*
Liszt F.: Transzcendens etűd, LW A172/10
Ny. Rimszkij-Korszakov–Cziffra Gy.: *Mese Szaltán cárról* – Dongó
A. Hacsaturján–Cziffra Gy.: *Gajane* – Kardtánc

1956. március 2. Budapest, Bartók-terem[192]
(Tátrai vonósnégyes: Tátrai Vilmos – hegedű, Szűcs Mihály – hegedű, Iványi József – brácsa, Banda Ede – gordonka)
W. A. Mozart: g-moll zongoranégyes, K. 478

1956. március 19. Budapest, Erkel Színház[193] (ÁHZ, Kirill Kondrasin)
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny
Ráadás: J.-P. Rameau: a-moll szvit [?]

1956. április 17. Budapest, Zeneakadémia[194] (MÁV, Lukács Miklós)
J.-P. Rameau: a-moll szvit [?]
C. P. E. Bach: h-moll szonáta
F. Couperin: *Les Moissonneurs*
D. Scarlatti: Két szonáta, A-dúr, K. 533; D-dúr, [?]
J. N. Hummel: Esz-dúr rondó
L. v. Beethoven: c-moll variációk
F. Chopin: a-moll mazurka, [?]
F. Chopin: Asz-dúr keringő, [?]
R. Schumann: *Fantasiestücke,* Op. 12, No. 5; No. 2
Liszt F.: *Két koncertetűd,* LW A218/2
Liszt F.: *Kromatikus galopp*
G. Bizet–Cziffra Gy.: *Carmen*
C. M. v. Weber: *Oberon-nyitány*
Liszt F.: *Magyar fantázia,* LW H12

191 A Filharmónia műsorfüzetében a Beethoven-mű szerepel, azonban a kritikában már Mozart szonátája.
192 *Népszabadság* 1956. jan. 20. és ZTI.
193 *Magyar Nemzet* 1956. márc. 16.; *Esti Budapest* 1956. márc. 17.; *Magyar Nemzet, Népszava* 1956. márc. 18.; *Népszabadság* 1956. márc. 20. és ZTI.
194 *Népszabadság* 1956. ápr. 8; *Magyar Nemzet* 1956. ápr. 10.; *Magyar Nemzet* 1956. ápr. 12.; *Esti Budapest, Népszabadság, Népszava* 1956. ápr. 17. és ZTI.

1956. május 21. Budapest, Erkel Színház[195] (MÁV, Lukács Miklós)
Liszt F.: *Magyar fantázia*
C. Franck: *Szimfonikus variációk,* FWV 46
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny

1956. június 30. Budapest, Károlyi-kert[196] (ÁHZ, Rozsnyai Zoltán)
P. I. Csajkovszkij: b-moll zongoraverseny
Ráadás: F. Couperin:? (2 mű)

1956. július 18. Budapest, Gorkij színpad[197] (MÁV, Pécsi István)
?

1956. október, Nyugat-Európa[198]
?

1956. október 15. Pécs[199] (MÁV, Unger Ernő)
Bartók B.: 2. zongoraverseny (BB 101)
Liszt F.: *Magyar fantázia*
Ráadás: 4 mű [?]

1956. október 21. Budapest, Nemzeti Kamaraszínház[200]
(Postás Szimfonikus Zenekar, Káldor János)
Liszt F.: Haláltánc, LW H8 (zong.:?)
Liszt F.: 2. magyar rapszódia, LW A132/2 (zong.: Cziffra)

1956. október 22. Budapest, Erkel színház[201] (ÁHZ, Mario Rossi)
Bartók B.: 2. zongoraverseny

2. Cziffra és a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat[202]

1954. október 21. Budapest, a Magyar Rádió 6-os stúdiója (a továbbiakban: MR6)
Liszt F.: *Kromatikus galopp*

---

195 *Esti Budapest* 1956. máj. 21.; és ZTI.
196 *Esti Budapest* 1956. jún. 29.; *Szabad Ifjúság* 1956. jún. 30.; *Népszava* 1956. júl. 21.; és ZTI.
197 *Magyar Nemzet* 1956. júl. 15.; *Népszabadság, Szabad Ifjúság* 1956. júl. 18.
198 *Esti Budapest* 1956. okt. 1.; *Magyar Nemzet, Népszava* 1956. okt. 2.; ill. ld. a 148. lábjegyzetet.
199 *Dunántúli Napló* 1956. szept. 23.; *Dunántúli Napló* 1956. okt. 12.; *Dunántúli Napló* 1956. okt. 14.; *Dunántúli Napló* 1956. okt. 17.
200 ZTI. Nem tudni, hogy ki játszotta a *Haláltánc*ot, ugyanis a koncert első felében Szendrei Imre adta elő Liszt Esz-dúr zongoraversenyét.
201 *Népszava* 1956. szept. 11.; *Esti Budapest* 1956. okt. 17.; és ZTI.
202 Szabó Ferenc János szíves engedélyével közlöm a Hungaroton archívumában végzett kutatásának eredményét.

Liszt F.: *Elfelejtett keringő*
Liszt F.: Transzcendens etűdök, LW A172/10; 5; 4

1954. november 4. MR6

G. Verdi–Cziffra Gy.: *Trubadúr*
R. Schumann: *Fantasiestücke,* Op. 12, No. 7
J. N. Hummel: Esz-dúr rondó
F. Schubert–Liszt F.: *Soirées de Vienne*
M. A. Balakirev: *Islamei*
A. Hacsaturján–Cziffra Gy.: *Gajane* – Kardtánc
N. Rimszkij-Korszkov–Cziffra Gy.: *Mese Szaltán cárról* – Dongó

1955. január 20. MR6

Liszt F.: *Két koncertetűd,* LW A218
J. Field: Esz-dúr rondó [?]
ifj. J. Strauss-Cziffra Gy.: *Tritsch-Tratsch Polka,* Op. 214
Vecsey F.–Cziffra Gy.: *Valse Triste*
G. Verdi–Liszt F.: *Rigoletto-parafrázis*

1955. január 28. Budapest, Zeneakadémia [Nagyterem?]

Liszt F.: 4. Magyar rapszódia, LW A132/4
Liszt F.: Transzcendens etűd, LW A172/7

1955. február 21. Budapest, Zeneakadémia Nagyterem

G. Gershwin: *Kék rapszódia* (ÁHZ, Rozsnyai Zoltán)

1955. április 1. MR6

Liszt F.: *Valse-Impromptu*
Liszt F.: 1. magyar rapszódia, LW A132/1

1955. április 14. MR6

Liszt F.: *Années de pélerinage 3.* – A Villa d'Este szökőkútjai

1955. július 9. és 26. MR6

ifj. J. Strauss–Cziffra Gy.: Parafrázis
Liszt F.: 19. magyar rapszódia, LW A132/19 (csak július 9.)

1955. augusztus 26. MR6

Cziffra Gy.: *Román cigányfantázia*

1955. augusztus 29. MR6

J. Brahms–Cziffra Gy.: 5. magyar tánc
ifj. J. Strauss–Cziffra Gy.: *Cigánybáró*
ifj. J. Strauss–Cziffra Gy.: *Denevér*

1956. április 26. Budapest, MHV Rottenbiller utcai stúdiója
E. Grieg: a-moll zongoraverseny (ÁHZ, Rozsnyai Zoltán)

1956. június 22. MHV
Liszt F.: Transzcendens etűdök, LW A172/8; 11; 2

1956. augusztus 15. MHV
Liszt F.: Esz-dúr zongoraverseny (MR, Lehel György)
Liszt F.: Transzcendens etűdök, LW A172/3; 6; 10; 7

1956. augusztus 21. MHV
Liszt F.: Magyar rapszódiák, LW A132/12; 2; 6; 15

1956. augusztus 24. MHV
ifj. J. Strauss–Cziffra Gy.: *Kék Duna keringő,* Op. 314

1956. szeptember 29. MHV
F. Mendelssohn-Bartholdy–Liszt F.: *Szentiváneji álom,* LW A166
D. Auber–Liszt F.: *A portici néma,* LW A125
G. Verdi–Liszt F.: *Rigoletto-parafrázis*
R. Wagner–Liszt F.: *Tannhäuser,* LW A146

ABSTRACT

Máté Cselényi

'AT LAST I CAN SHARE IN ALL THE GOOD THINGS I HAVE ONLY HEARD ABOUT'

The Period of György Cziffra's Life He Spent in Hungary (1921–1956)

György Cziffra (1921–1994) is one of the most iconic figures of twentieth-century performance practice. The pianist received critical acclaim in his lifetime and has gained a cult following in recent years. However, his life and career have not yet been adequately studied, with little or no scholarly literature written on the subject, not even in the two and a half decades following his death. Thus, the researcher can rely almost exclusively on his autobiography (*Cannons and Flowers*) and on personal reminiscences and anecdotes, which, as my research has shown, bore little relation to reality. The aim of my study is to reconstruct and present an objective, fact-based biography, within the scope of this study, based on the material I have collected from archives and other institutions and libraries, as well as on the complete digitised press material of the period.

Máté Cselényi (1997) studied Musicology at the Liszt Academy of Music, and received his Master's degree in 2021. Afterwards he began his PhD studies at the Music Academy (subject: Ferenc Liszt's visits to Hungary between 1839–1867). During his studies he has worked at the Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Archives for 20th–21st Century Hungarian Music. In January 2020 he became a staff member of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. His main areas of interest are the Hungarian period of the life of György Cziffra (he has written the new MGG-article about Cziffra), and the oeuvre of Liszt.

RECENZIÓ

Belinszky Anna

„FELTÁRÁS, ÉRTELMEZÉS ÉS MEGÉRTÉS"

Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966). Szerk. Dalos Anna és Ozsvárt Viktória
Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020

Járdányi Pál születésének 100. évfordulója adta az apropóját a *Járdányi Pál és kora* címet viselő kötet létrehozásának, amely Dalos Anna és Ozsvárt Viktória szerkesztésében 2020-ban jelent meg a Rózsavölgyi és Társa *Musica scientia* sorozatában. *Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)* – így szól az alcím, a szerkesztők pedig már az előszóban kiemelik: egyértelmű volt számukra, hogy az ünnepi visszatekintésben nem kizárólag a zeneszerző, népzenekutató és zenepedagógus Járdányit mutatják be, de a korszak zenetörténetét más kapcsolódó perspektívákból megvilágító tanulmányoknak is teret adnak. Noha a kötet tizenhat tanulmányából és közleményéből mindössze három nagyobb lélegzetű munka foglalkozik szorosabban a címszereplő életművével és tevékenységével, Járdányi – a legkülönbözőbb kontextusokban, szakmai és emberi kapcsolatainak tükrében – számos további tanulmányban is szerepet kap. A kiadvány elismerésre méltó érdeme, hogy koncentráltan foglalkozik a Horthy-korszak zeneéletének történéseivel, és több szerzőnek köszönhetően is felvonultat idáig ismeretlen dokumentumokat, korábban fel nem dolgozott forrásokat.

A gondos és alapos munkával szerkesztett és *olvasószerkesztett* kötetben a tanulmányok íróinak rövid szakmai bemutatása is demonstrálja, milyen változatos kutatási múlttal és érdeklődéssel rendelkező szerzők értekezései kerültek most közös tematikus kiadványba. A könyv négy, egymástól elkülönülő tematikus részre van osztva: az első a már említett, Járdányi Pál életútjával szorosabban foglalkozó írásokat tartalmazza, ezután a Horthy-korszak zenetörténetéről szóló esettanulmányok következnek, majd a *Zeneélet és zenetudomány az államszocializmusban* téma alá tartozó munkák után a Járdányi-dokumentumok is külön részt kaptak. A továbbiakban a kiadványban szereplő sorrendjükben reflektálok röviden a tizenhat szerző tanulmányára, kiemelve egy-egy fontos témájukat, kutatási kérdésüket, továbbgondolásra érdemes üzenetüket. Célom, hogy ezzel is illusztráljam a tanulmánykötetben megjelenő kérdésfelvetések sokoldalúságát, ezek egymástól olykor független, máskor sok szállal egymáshoz kapcsolódó működését. Azt a hátteret, amelyből kibontakozik Járdányi Pál kora, az 1920 utáni szűk fél évszázad zeneéletének, -történetének, -politikájának szereplői, vitái, megválaszolt és megválaszolatlan kérdései.

Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek címmel Tallián Tibor nagyszabású tanulmánya adja a gerincét a kötet Járdányi Pál életútjára összpontosító első tematikus fejezetének. „Járdányi Pál már gyermekként bekerült-belépett Kodály Zoltán bűvkörébe." (11.) Ez a megállapítás szolgál az értekezés nyitórészének kiindulópontjaként, és egyben meg is határozza azt a viszonyt, amelynek kötelékében Tallián „kisebbik fiúként" láttatja Járdányit. Ezt a *kisebbik fiút* állítja szembe többször is Szabó Ferenccel, akiről úgy fogalmaz, hogy valóságos *problem child* volt Kodály szemében (28.). Ahogy a cím is kifejezi, Járdányi, Kodály és Szabó mellett a tanulmányban erős hangsúlyt kap a *magyar lélek,* amely a népzene és műzene közti kapcsolatról szóló fejtegetéseknek, a nemzeti hagyományok és a nacionalizmus kérdéskörének, zene- és társadalompolitikai következtetéseknek egyaránt nélkülözhetetlen kulcsszereplője. Tanulmányában Tallián részletesen foglalkozik Járdányi két meghatározó művével, a *Divertimento concertante* és a *Tisza mentén* című kompozíciókkal, példát mutatva abból is, hogyan illeszthetők szervesen és magától értődőn a zenei elemzések az értekezés ívébe.

Kusz Veronika a kvartot mint szövegfestő eszközt és a zenei identitás kifejezését vizsgálja Járdányi műveiben, és arra a következtetésre jut, hogy a kvart mintegy „sűrítménye, mottója" (111.) lehet a zeneszerző személyes meggyőződésének, és úgy is megfogható, mint valamiféle „ősi rend és biztonság jelképe" (113.). Tanulmányának nyitányaként Kusz Veronika Járdányi *Előszó* oratóriumát elemzi arra koncentrálva, hogyan képezi le a zeneszerző az egyes verssorokat, szavakat, kifejezéseket a zenében, hogyan társít hangközöket meghatározott jelentéskörökhöz, és hogyan hat mindez a zenemű motívumhasználatára, logikájára, formájának alakulására. Innen lépésről lépésre, újabb és újabb megfigyelési szempontokra fókuszálva halad tovább: bizonyítékokat keres a kvart hangköz szövegfestő funkciójára Járdányi más, hangszeres műveiben, megfigyeli a kvart hangköz működését a népdalt imitáló vagy népdalszerű fordulatokkal összhangban, és végül kitér a kvart mint színelem és a tonalitást meghatározó eszköz használatának lehetőségeire is. Kusz Veronika strukturált és jól érthető elemzései amellett, hogy kapcsolatot teremtenek Járdányi különböző darabjai között, azok hallgatására, befogadására is nyitottabbá tesznek.

„Járdányi Pál felnőtt élete magában foglalta a 20. századi magyar történelem drámai fordulatokkal legsűrűbben tagolt negyedszázadát." (133.) Erre a tényre mások mellett Péteri Lóránt is felhívja a figyelmet tanulmányában, melyben azt vizsgálja, hogyan működött, hogyan működhetett Járdányi az államszocialista rendszer által meghatározott politikai térben. Járdányi-publicisztikák elemzései keretezik az értekezést, melyben körültekintően és hatásosan válogatott idézetek szemléltetik a zeneszerző, népzenekutató, zenekritikus és pedagógus Járdányi általános és művészetpolitikai kérdésekben való állásfoglalásait. Gondolkodásmódjának összefüggéseibe engednek betekintést a parasztság felemeléséről és a népzene küldetéséről szóló gondolatai, valamint a „jó zenéről", „rossz zenéről", „jó ízlésről" és „rossz ízlésről" szóló ítéletei ugyanúgy, mint a zenei művelődésre irányuló, gyakran Kodály nézeteit visszhangzó programjai. Péteri Lóránt részletes képet alkot Járdányi szakmai elitbe való beágyazottságáról, majd elemzi az 1956-os forra-

dalomban való szerepvállalását és végül a Zeneművészeti Főiskoláról való „eltávolításának”, főiskolai tanári kinevezésétől való megfosztásának politikai körülményeit is.

A Horthy-korszak zenetörténetéről szóló esettanulmányok sorát Laskai Anna írása nyitja, aki a karmester Dohnányi 1920-as és 1930-as évekbeli fogadtatását vizsgálja Jemnitz Sándor és Tóth Aladár kritikáit állítva a reflektorfénybe. A válogatott szövegrészleteken és azok elemzésén keresztül Laskai Anna nemcsak a két kritikus azonos és eltérő nézőpontjaira világít rá, de többször visszatér ahhoz a kulcskérdéshez is, mennyiben viszonyultak másképp a recenzensek a karmester Dohnányihoz, mint a zongoristához vagy a zeneszerzőhöz. Külön szakaszokban olvashatunk Dohnányi Brahms-interpretációinak, Bruckner-húzásainak, Bach- és Beethoven-előadásainak, Bartók-értelmezéseinek, valamint modern koncertjeinek megítéléséről, amelyek mint egy nagyobb egész töredékei rajzolják meg előttünk a karmester Dohnányi képét.

Németh Zsombor Farkas Ferenc pályakezdésére (1927–1931) összpontosítva arra vállalkozik, hogy az eddiginél részletesebb életrajzi háttér felvázolásával, Farkas korai műveinek születését és fogadtatását bemutatva kövesse végig a zeneszerző működésének ezt a meghatározó szakaszát. Írása mintha képekre, tablókra tagolódna: megeleveníti előttünk Farkas Ferencet a Városi Színházban dolgozó útkereső zenészként éppúgy, mint a római Palazzo Falconieri ösztöndíjas lakójaként vagy Budapestre nagy vágyakkal visszatérő, ám hamar csalódni kényszerülő fiatalként. A jó érzékkel megalkotott tablókat a Farkas visszaemlékezéseiből és szüleihez írt leveleiből idézett részletek teszik valóban élővé.

B. Kaskötő Marietta a *Szent vagy, Uram!* népénektárral és a korabeli egyházzenei közélet dilemmáival foglalkozó tanulmányában az egységes kántorkönyv megalkotásának összetett problémarendszerébe avatja be az olvasót. A Harmat Artúr és Sík Sándor nevéhez köthető népénektárig vezető úton a használatban lévő repertoár forrásait és szelektálásának szempontjait éppúgy megismerhetjük, mint azokat az elveket és döntéseket, amelyek a kiadvány összeállításában kulcsszerepet játszottak. Az előkészítő munkálatokon túl B. Kaskötő Marietta részletesen beszámol a kiadvány fogadtatásáról, utóéletéről, miközben nemcsak a népénekdiskurzus lényeges motívumait ismerteti, de bemutatja a kibontakozó eszmecserék színtereit és fontos szereplőit is.

Pethő Villő a neveléstörténész perspektívájából ismerteti az iskolai énekoktatás 1930-as, 1940-es évekbeli helyzetét, valamint Kodály pedagógiai reformgondolatainak elterjedését. A tanulmány Kodálytól idézett felütése egyben a vizsgálódás fő fókuszát is kijelöli: „A zene mindenkié! De hogyan tehetjük azzá?” (221.) Pethő Villő a Horthy-korszak neveléspolitikájának kontextusába ágyazva elemzi, hogyan alakították a magyar oktatási rendszert a korszak meghatározó művelődéspolitikusainak elképzelései, és milyen szerep jutott ebben a rendszerben az énekoktatásnak. Különösen elgondolkodtatók azok a bekezdései, amelyekben Kodály vízióit és programját az oktatási rendszer valóságával ütközteti, valamint mindazon szempontjai, amelyek segítségével az énekoktatás reformját szolgáló szakmai közösségek, szervezetek munkájáról ad sokszínű képet.

Elágazó utakon címmel a magyar népzenekutatás 1930 és 1945 közötti helyzetét foglalja össze Riskó Kata, kiváló érzékkel mutatva be a vizsgált időszak kutatási súlypontjait, főbb célkitűzéseit. Tájékozódási pontokként jó arányban említ konkrét, meghatározó népzenetudományi tanulmányokat, közleményeket, miközben a főbb kutatási irányokat, fejlődésüket és egymásba fonódásukat általánosabb szinten is felvázolja. Külön hangsúllyal szerepelnek áttekintésében a néprajz és népzenetudomány közti együttműködés példái, valamint az utalások Járdányi munkájára. A kutatás forrásairól, a kutatók aktuális politikai körülményekhez való alkalmazkodásáról szóló sorai pedig számos máig aktuális kérdést is visszhangoznak.

Szőllősy András erdélyi éveinek fontos színterei bontakoznak ki előttünk Horváth Bálintnak köszönhetően, aki „egy zeneírói pálya kezdeteit" vázolja fel Szőllősy erdélyi folyóiratokban publikált írásainak áttekintésével. Az írások között a zeneélet aktualitásaihoz kötődő cikkek, zeneszerzők és előadóművészek portréi éppúgy megtalálhatók, mint könyvrecenziók és tanulmányok. Ahogy Horváth Bálint fogalmaz: ha végigkövetjük ezeket az írásokat, „a szemünk láttára bontakozik ki a szerző sajátos látásmódja, művészetfelfogása, világképe" (269.). A zeneírói pályát érintő kérdéseken túl a tanulmány utalásszerűen olyan további témákat is említ, mint Szőllősy zeneszerzői gondolkodásának „erdélyisége" vagy épp erdélyi gyökereinek fontosságáról szóló nyilatkozatai.

Dalos Anna *A Turultól a népdalig* című, a szélsőjobboldali mozgalmak és a magyar zeneélet 1938 és 1944 közötti kapcsolatait bemutató tanulmánya azt az igencsak összetett kérdést feszegeti, mennyiben függetleníthetők egy meghatározott ideológiák által működtetett rendszerben a szakmai előrejutást célzó törekvések a mindennapi politikától és adott esetben a politikai játszmákban való részvételtől. A dilemmát Ádám Jenő példájával, a Turul szervezeteihez köthető tevékenységeivel illusztrálja, miközben kitekint ezeknek a szervezeteknek az általánosabb működésére és a magyar zenei élet további szereplőivel való kapcsolatára. Az Ádám Jenő életútját jellemző kettősség ugyancsak minden korban aktuális döntési helyzetekre világít rá: bár Ádám Jenő nem volt tagja sem a Turul szervezeteinek, sem más szélsőjobboldali-fajvédő egyesületnek, kapcsolati hálóját feltűnő ambícióval építette szakmai céljainak elérése érdekében. Tanulmányának zárásaként Dalos Anna kijelöli a Horthy-korszak zeneéletének feltárásával foglalkozó kutatások küldetését, és egyfajta ars poeticát is megfogalmaz: „A történeti kutatás célja semmiképpen sem lehet az ítélkezés, feladata elsősorban a történtek feltárása, értelmezése és megértése. Csak ez vezethet el Ádám Jenő pályájának, valamint a magyar zenetörténet e sötét időszakának mélyebb, a kapcsolati hálókra fókuszáló, ideológiatörténetbe ágyazódó, mikrotörténeti megértéséhez." (287.)

Magyar kortárs zene kottában, hanglemezen és rádiófelvételen (1920–1960) – a cím is jól körülhatárolja Szabó Ferenc János vizsgálatának tárgyát, a megőrzés jelenségeinek, történetének bemutatását. A tanulmányt olvasva nemcsak a kutatástörténetről és a forráshelyzetről kapunk átfogó képet, de lényeges kutatás-módszertani kérdésekről is elgondolkodhatunk. A kortárs zene médiában való jelenlétével összhangban a zeneműkiadás, a hanglemezfelvételek és a rádió világának fontos szereplőiről tájékozódhatunk, megismerve szakmai és gazdasági motivációikat épp-

úgy, mint a politikához és a különböző ideológiákhoz való viszonyukat. Szabó Ferenc János olyan jól irányzott témákra fókuszálva strukturálja összefoglalását, mint például annak a megválaszolása, hogy a tárgyalt időszakban mely magyar zeneszerzőknek adatott meg (és hogyan adatott meg) a lehetőség arra, hogy külföldi kiadók is terjesszék a műveiket. A tanulmányban az egy-egy zeneszerzőt középpontba helyező közeli képek és a három médium működésének tendenciáit láttató nagyképek egymást jól kiegészítve hívják fel a figyelmet a kortárs zene megőrzésének – sok esetben napjainkig aktuális – problémáira.

Világos célkitűzései egyértelművé teszik, milyen fontos hiányt pótol Kerékfy Mártonnak a kötetben megjelent írása, melyben történeti források alapján mutatja be Ligetinek a Zeneakadémiához fűződő intézményes kapcsolatát – hallgatóként és oktatóként, az 1945-től 1956-ig tartó időszakban. Ahogyan Kerékfy Márton is kiemeli, Ligeti magyarországi éveiről még a legújabb szakirodalomban is viszonylag kevés a történeti forrással alátámasztható, adatszerű információ, és gyakori, hogy a szóban forgó időszakot tárgyalva a tudományos munkák szerzői is szinte kizárólag Ligeti visszaemlékezéseire támaszkodnak. A történeti források jól áttekinthető alkalmazásán túl Kerékfy Márton tanulmányának jelentős érdeme az az alaposság és érzékenység, amellyel valódi portrékat és életképeket fest a zeneakadémista Ligetiről, az ő különleges zenei képességeiről vagy épp küzdelmes életkörülményeiről. Ugyanilyen körültekintően láttatja szakmai közegében az oktató Ligetit, aki tudja magáról, hogy „túl nagy követelményekkel lép fel növendékeivel szemben” (330.), ugyanakkor a zenetudományi tanszak hallgatóihoz csatlakozva maga is bejár Bárdos Lajos összhangzattan-óráira.

Egyfajta hiányra, elmaradásra reagál Papp Ágnesnek *Rajeczky Benjamin és a Melodiarium Hungariae Medii Aevi* című tanulmánya is, melyben a gregoriánum magyarországi kutatástörténetének fontos fejezetét mutatja be az 1950-es évek eredményeire koncentrálva. A vizsgált időszak elengedhetetlen mérföldköveként a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* himnuszokat és szekvenciákat tartalmazó első kötetére fordít kiemelt figyelmet, jól kidolgozott szempontrendszer segítségével vezetve végig az olvasót a dallamtár összeállítását célzó munka fontos lépésein. Egymásba fonódó szálakból bontakozik ki előttünk Rajeczky Benjamin portréja, kutatói habitusa, valamint a magyarországi gregoriánkutatás téma- és módszerválasztásának alakulása és legfőbb kérdései. Helyet kaptak az írásban továbbá Járdányi Pál meglátásai is, melyek ugyancsak gazdagították a dallamtárról szóló diskurzust.

A hazai zenetudomány-történet értékelésének és újraértékelésének lehetőségeire is reflektál Ozsvárt Viktória írása, amely Szabolcsi Bence és Vargyas Lajos zenetudományi vitáit eleveníti fel az 1950-es évek elejéről. Az esettanulmány kiváló példája annak, milyen értékes tanulságokkal szolgálhat, ha egy zenetudós munkáját a magyar zenetudomány alakulásának, módszereinek vizsgálatával összhangban, a történeti, kulturális és politikai kontextust sem nélkülözve tárgyaljuk. Ozsvárt Viktória vizsgálódásának középpontjában azok a viták állnak, amelyek Szabolcsi Bence 1954-ben kiadott *Népzene és történelem* című gyűjteményes kötete köré koncentrálódtak. A tanulmányból Vargyas Lajos mellett a zenei közélet olyan más meghatározó alakjainak véleményét ismerhetjük meg többek között a magyar ős-

történet kérdéseivel kapcsolatban, mint Ujfalussy József, Gárdonyi Zoltán és Kodály Zoltán. Az egymásra reagáló bírálatok akár arról is elgondolkodtathatnak, milyen lehetőségei és korlátai vannak a konstruktív szakmai vitának, és hogyan befolyásolják a nézőpontok ütköztetését a személyes motivációk és a szemléletmódbeli különbségek.

Rendkívül érzékletesen számol be Murvai-Bőke Gabriella a Néphadsereg Művészegyüttesének kínai turnéjáról *Az 1956-os magyar forradalom nyolcezer kilométer távolságból* című tanulmányában, melyben arra vállalkozott, hogy átfogóan, kritikai olvasatot adva rekonstruálja az út eseményeit. A visszaemlékezések rekonstruktív természete, az együttes tagjainak töredékes, olykor egymásnak ellentmondó elbeszélései nem könnyítették meg ezt a munkát, ugyanakkor épp az ezekben a forrásokban megőrzött személyes perspektívák azok, amelyek megfoghatóvá és közelivé teszik, mit élhettek át a turné szereplői, amikor több ezer kilométer távolságból igyekeztek az otthoni forradalmi hírekről tájékozódni, majd arról is dönteniük kellett, hajlandóak-e Moszkvában is színpadra állni. Szinte dokumentumfilmes, oknyomozói elemeket sem nélkülöző tudósítását Murvai-Bőke Gabriella olyan forrásokkal gazdagítja, mint az együttes 1956. december 1-jén tartott énekkari gyűléséről készült, Vass Lajos hagyatékából származó feljegyzése, melyből – vázlatos formája ellenére is – benyomást szerezhetünk arról, hogyan viszonyultak a tagok a moszkvai fellépés tervéhez, valamint a forradalommal összefüggő politikai kérdésekhez.

Végül a tanulmánykötet záró, *Járdányi-dokumentumok* című tematikus részében Járdányi Zsófia számol be Járdányi Pál családi levelezésének és dokumentumgyűjteményének felfedezéséről és újdonságairól. Az anyagnak, melybe most betekintést enged, már az előkerülése is tartogatott izgalmakat: Járdányi Zsófia dédnagyapja, Eperjessy Károly utazóládájának mélyén talált rá azokra a forrásokra, melyeket azóta rendezett és digitálisan is feldolgozott. A rendszerezés szempontjait és az anyag gazdagságát egy olyan táblázat tartalmával illusztrálja, melyben Járdányi Pál szüleinek írott leveleit sorakoztatja fel 1952-ből, megvillantva a levelekben érintett fontosabb témákat, élettörténeti mozzanatokat.

Ha szükségszerűen töredékes is a kép, amely a tizenhat szerző írásából összeáll, a történetek részletei, színterei, szereplői olyan hálózatot alkotnak egymással, amelynek vizsgálata a 20. századi magyar zenetörténet számos új összefüggésének felfedezésére ad lehetőséget. A kötetben megelevenedő zenetörténeti epizódok sokszínűsége és a tanulmányokban kirajzolódó életutak, zenei elemzések, művelődéspolitikai diskurzusok változatossága, gazdagsága igazolja: a kiadvány nemcsak a szűkebb értelemben vett zenészszakmának szóló tudományos forrásanyagként olvasható, de joggal tarthat számot más, rokon tudományterületekhez kötődő kutatók, valamint a zene- és kultúratörténetre nyitott érdeklődők figyelmére is.

Könyves-Tóth Zsuzsanna

VERESS SÁNDOR ÜVEGGYÖNGYJÁTÉKA: ÉLETRAJZ, HITVALLÁS, ÉLETMŰ

Ulrich Tadday (hrsg.): Sándor Veress. München: edition text + musik, 2021 (Musik-Konzepte 192/193)

A *Musik-Konzepte* sorozat 2021-ben megjelent Veress-kötetének fejezetei – ahogy azt a szerkesztő által írt bevezetőben olvashatjuk – mint három koncentrikus kört tárgyalják Veress életét és munkásságát. Az első fejezet *(Zur Biografie von Sándor Veress)* a legrövidebb, csupán két tanulmányból áll, amelyeket a zeneszerző fia s hagyatékának hű ápolója, Claudio Veress írt. A második fejezet *(Sándor Veress in der Kompositionsgeschichte. Fremd- und Selbstzeugnisse)* három írásból áll, köztük egy eddig kiadatlan Veress-esszével, s annak elemzésével. A harmadik, legnagyobb fejezet *(Werkinterpretationen)* Veress műveinek elemzésével foglalkozik tíz esszén keresztül. A tanulmányok nagy részben támaszkodnak újonnan előkerült, eddig nem kutatott anyagokra, amelyek a baseli Paul Sacher Stiftungban, az Országos Széchényi Könyvtárban, illetve a Budapest Fővárosi Levéltárban lelhetők fel. Helyet kapott még a kötetben néhány olyan tanulmány is, amely a 2017-ben a tübingeni Eberhard Karls Egyetemen megrendezett Veress Sándor Szimpóziumon elhangzott előadás továbbgondolt változata. A tanulmányokon kívül megtaláljuk a kötetben az összes írás angol nyelvű absztraktját, a szerzők életrajzát, egy válogatott bibliográfiát s Veress életútjának főbb állomásait is.

Veress Sándor zeneszerzői, zenepedagógiai s etnomuzikológiai munkásságáról szóló írásokat itthon eddig több kutató is publikált: a legtöbb magyar nyelvű munka Berlász Melindához köthető, de Laki Péter, Demény János, Dalos Anna, Tallián Tibor és Nakahara Yusuke is jelentős eredményeket ért el a Veress-kutatásban. Mégis – ahogy ezt a *Musik-Konzepte* tárgyalt kötete is tanúsítja – inkább külhoni kutatók foglalkoztak a Svájcba emigrált zeneszerző életművével. Ennek egyik fő oka lehet maga az emigráció, s az, hogy Veress hagyatékának nagy része a bázeli Paul Sacher Stiftungban található.

A kötet első fejezetében szereplő két, az életpályát középpontba állító tanulmány – amelyet olvasva kiderül, hogy tulajdonképpen egy kutatás eredményeként születtek –, mint már említettem, Claudio Veress tollából származik. Az első esszé – *Auswandern – wohin, wann, wie? Zur Vorgeschichte von Sándor Veress' Emigration* – Veress svájci emigrációja előtti tíz évét vizsgálja külföldi útjai, ösztöndíjas hónapjai tükrében. A fejezetben sok személyes, kiadatlan levél részlete olvasható, amelyek mé-

lyebb betekintést nyújtanak Veress közeli kapcsolataiba s gondolati világába. Bár a tanulmány írója közeli rokoni szál köti a komponistához, mégis sikerült elfogultság nélkül bemutatnia Veress életének e sorsdöntő időszakát. Claudio Veress második tanulmánya, ahogy a címében is olvashatjuk *(Zu einem unerwarteten Fund in der Theatersammlung der Budapester Széchényi-Nationalbibliothek [OSZK]. Sándor Veress' Bühnenmusik zu Imre Madáchs „Az ember tragédiája" [„Die Tragödie des Menschen"])*, egy, az előző téma kutatása közben előkerült, nem várt felfedezésről, egy töredékesen fennmaradt színpadi kísérőzenéről szól. *Az ember tragédiáját*, amelyhez a zene készült, 1947-ben Both Béla rendezte a Nemzeti Színházban. Claudio Veress valószínűnek tartja, hogy a művet Veress Sándor londoni tartózkodása alatt komponálhatta, s megállapítja azt is, hogy láthatóan küzdött a feladattal. A fennmaradt darab részletes elemzésébe ugyan nem megy bele, de egy autográf részletet így is közöl a tanulmány végén, inkább érdekességként, mintsem fontos illusztrációként.

A következő nagy fejezet tanulmányai főként azt a témakört járják körül, hogyan hatott Veress zeneszerzői stílusára az 1949-es svájci emigráció. A kötet elsőként közli a nemrégiben előkerült angol nyelvű Veress-esszét *(New Trends in European Music since World War II)* Thomas Gerlich hozzá kapcsolódó kommentárjával *(Im Konflikt mit der Avantgarde. Zu Sándor Veress' Vortrag „New Trends in European Music since World War II")*. A komponista egyaránt ellenzi a szocialista esztétikát és a darmstadti iskola elefántcsonttornyát; egyik fő meglátása, hogy „dallam nélkül semmilyen zene nem létezhet".[1] Mondandója alátámasztásaként egyetlen művet, korábbi tanítványa, Ligeti György *Atmosphères* című darabját elemzi, s említésre méltó még, hogy a jazzt is pozitív példaként említi. Mindezek fényében különösen érdekes Laki Péter tanulmánya *(Ein Dauphin im Exil. Anmerkungen zum Lebenslauf von Sándor Veress)*. Laki szerint Veress az emigrációnak köszönhette, hogy magyar kortársainál sokkal hamarabb el tudott szakadni Kodály és Bartók hatásától, egy tágabb, európai perspektíván keresztül tudta tanulmányozni korának zenéjét, s a tizenkéthangos technikát egyedülállóan egyéni módon tudta beleépíteni saját műveibe.

A kötet harmadik fejezetében is gyakran felmerül témaként Veress egyedi, tizenkét hangú komponálási módszere más zeneszerzői technikák mellett. Több tanulmány is idézi Veress *Komponisten-Selbstportrait* című ars poétikájának híressé vált mondatait:

> A komponálás egyik legelbűvölőbb aspektusa, hogy az újabb s újabb hangok, amelyeket az előző után helyezünk, mindig új ajtókat nyitnak, amelyek logikusan vagy intuitív módon meghatározzák a zenei történés további menetét. Legyen ez egy dallam, egy motívum vagy akár egy Reihe zenei értékelése – ami gyakorlatilag ugyanaz –, minden új hang a maga magasságával és hosszával megnyit egy bizonyos perspektívát a zenei anyag fejlődéséhez. És mint a motívum mikrokozmoszában, ugyanaz történik a zenei forma törvényszerű arányainak makrokozmoszában is a zenei organizmus előrevivő erejéből fakadóan.[2]

1 „Without melody no music ever can exist."

2 „Einer der faszinierendsten Aspekte des Komponierens ist, dass man jedem neuen und anderen Ton, der nach vorherigen gesetzt wird, sich immer wieder neue Türen öffnen, die den weiteren Ablauf des

Jól mutatják e mondatok, hogy Veress, még ha tizenkéthangos technikát is alkalmaz műveiben – amelyre számos példát találunk élete második feléből –, szabadon kezeli azt, s mindig első helyre teszi a zeneiséget. Nemcsak a tizenkéthangos technikát, de más zenei aspektusokat is vizsgálnak elemzéseiken keresztül a második fejezet tanulmányai. A kötet nem törekszik a teljes életmű bemutatására – talán ezért sem szerepel a végén műjegyzék, bár néha hasznos lenne az olvasónak –, hanem inkább néhány műre koncentrál, akár több tanulmányban is. Az egyik ilyen a *Három szonatina gyermekeknek,* amellyel két tanulmány foglalkozik: Roland Moser *Musikalische Spielobjekte und ihre durchlässigen Ränder in den Sonatinen für Kinder und Orbis tonorum 1935/86,* valamint Dagmar Schmidt-Wehinger *Formale Strategien als Quelle musikalischen Ausdrucks in den „Sonatinen für Kinder" (1932–35). Sándor Veress als Musikpädagoge* című írása. E tanulmányokban főként a forma, a zongoratechnika és a zenepedagógia kerül előtérbe. Ez utóbbi kapcsán Veress pedagógiai pályájának rendkívül informatív, rövid összefoglalását is olvashatjuk Schmidt-Wehinger cikkében.

Komponálási módszerekkel foglalkozik még a könyv talán legtöbbet citált Veress-kutatója, Andreas Traub[3] *Zur Zwölftonkomposition im 2. Satz des Streichtrios (1954) von Sándor Veress* című írása és a komponista leghíresebb tanítványa, Heinz Holliger elemzése az általa bemutatott, oboára és vonószenekarra írt *Passacaglia concertantéról* is. Két tanulmány tárgyal az emigráció előtt született műveket: Laki Péter *Eine „japanische" Episode in der 1. Sinfonie (1940) von Sándor Veress?* című munkája egy politikai felhangú, Veress által látszólag elfelejtett mű értékeit hangsúlyozva igyekszik visszaállítani azt a méltó helyére a repertoárban, Ioana Baalbaki *„Quattro danze transilvane" von Sándor Veress* című tanulmánya pedig Veresst mint népzenekutatót mutatja be vonószenekari szvitjének elemzésén keresztül.

A harmadik fejezetben szereplő tanulmányok csaknem fele egyetlen műre koncentrál: Veress 1978-ban, a Herman Hesse költeménye nyomán komponált *Das Glasklängespiel,* vagyis *Üveggyöngyjáték* című kórusciklusára. Bár egyik tanulmányban sincs kimondva, az egymásra utalások alapján valószínű, hogy három munka Bodo Bischoffnak az említett tübingeni Veress-szimpóziumon elhangzott előadásához kapcsolódik, amely bővített formájában szerepel is a könyvben: *„… bildend, verwerfend, abändernd …". Zum kompositorischen Prozess des Kopfsatzes („Madrigale I") aus Sándor Veress' Komposition „Das Glasklängespiel" anhand der Skizzen und Entwürfe*. Ez előtt szerepel a nyelvész, filozófus, Gregor Wittkop leginkább irodalmi nézőpontból közelítő cikke *(Verweigerter Einklang. Sándor Veress vertont Hermann Hesse),*

musikalischen Geschehens logisch oder intuitiv bestimmen. Sei es eine Melodie, Ein Motiv, oder gar die musikalische Auswertung einer Reihe – was im Grunde genommen dasselbe ist – wird jener neue Ton mit seiner Höhe und Dauer der Entwicklung der musikalischen Materie eine bestimmte Perspektive eröffnen. Und wie auch in der Mikrokosmos-Welt eines Motives, so offenbar sich auch dasselbe Geschehen im Makrokosmos der Proportionsgesetze einer musikalischen Form, als fortwirkende Kraft der musikalischen Organismen." Veress Sándor: „Komponisten-Selbstportrait". In: uő: *Aufsätze, Vorträge, Briefe*. Hrsg. Andreas Traub. Hofheim: Wolke, 1998, 19.

3 A tübingeni Eberhard Karls Egyetem tanára, a Veress Szimpózium egyik főszervezője s számos, Veress életművét középpontba állító kötet szerzője.

utána pedig egy inkább kiegészítő, mint önálló tanulmány szintén Bischofftól *(„Sternbildern gleich ertönen sie kristallen". Zu einem harmonikalen Motiv im „Madrigale I"-Satz von Sándor Veress' Komposition „Das Glasklängespiel")* végül a kötet zárásaként még egy tanulmány Andreas Traubtól *(Zum „Madrigale II" im „Glasklängespiel")*.

E négy írás közül a legnagyobb figyelmet valóban a központi Bischoff-esszé érdemli, amely terjedelmében is a könyv leghosszabb tanulmánya. Bischoff az *Üveggyöngyjáték*-ciklus első darabját vizsgálja, melynek címe *Madrigale I: Das Glasklängespiel*. Elemzésének fő szempontja, hogy a fellelhető autográf anyagokon keresztül visszafejthesse a mű komponálásának folyamatát, a különböző zeneszerzői döntések sorát, ezzel betekintést nyújtva Veress zeneszerzői műhelyébe, amelyet – állítása szerint, legalábbis ilyen módon – korábban még senki sem kísérelt meg. Elsőként a szöveget veszi górcső alá: a mű egy 1933-ban, tehát jóval az azonos című regény előtt keletkezett Hesse-költeményre íródott. Az esszé második felében Bischoff a zenei vázlatokat vizsgálja, s ezek alapján négy hipotézist állít fel. A tanulmányhoz tartozik egy rendkívül terjedelmes, precízen összeállított függelék is. Bischoff második írása csupán három és fél oldalt foglal el, s szintén az *I. madrigál*t tárgyalja, ezúttal viszont egyetlen meghatározó motívum, a kristály szövegrész megzenésítésére koncentrálva.

A *Musik-Konzepte* 2021-ben megjelent Veress-kiadványa összességében egy rendkívül átgondolt, precízen szerkesztett és jegyzetelt tanulmánykötet. Szerzői a Veress-kutatás legavatottabb képviselői, akik behatóan tanulmányozták a több intézményben fellelhető autográf anyagokat. A kötet felépítése logikus, s jó érzékkel választották ki azt a néhány művet, témakört, amely mentén betekintést nyerhetünk Veress életútjába, zeneszerzői gondolkodásába s életművének egy jelentékeny részébe.