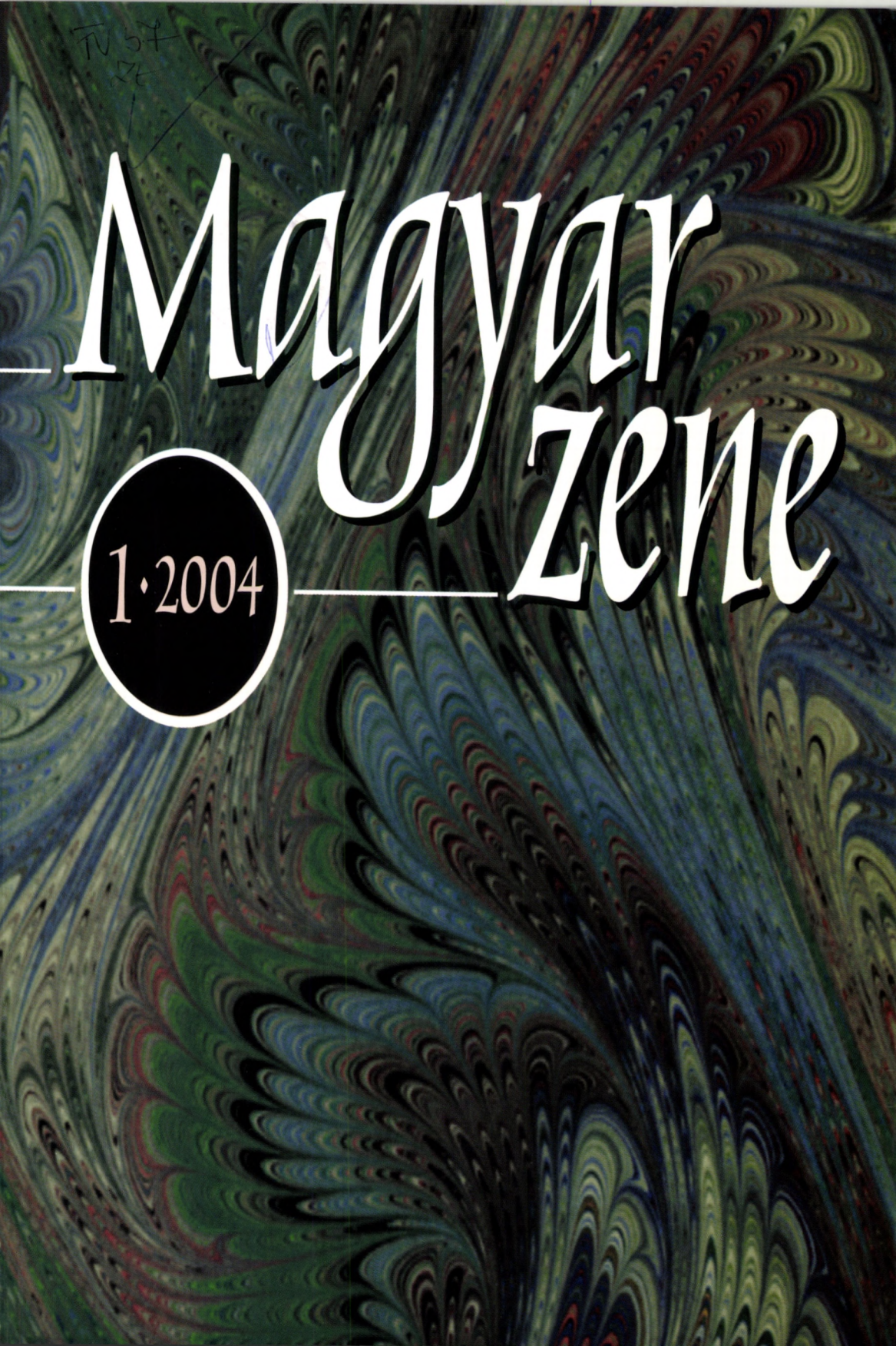

Magyar
zene
1·2004

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLII. évfolyam, 1. szám *2004. február*

Tartalom

BÁRDOS KORNÉL KONFERENCIA

3 SOMFAI LÁSZLÓ
Bárdos Kornél 1921–1993

9 FONTANA GÁT ESZTER
Hangszerkészítés Magyarországon
és Bárdos Kornél módszere

15 LÁSZLÓ FERENC
Bécs, Kolozsvár, Nagyszeben:
Philipp Caudella (1771–1826) pályájának színterei

TANULMÁNY

27 RICHTER PÁL
Magyar nyelvű énekek 17–18. századi pálos kéziratokban

37 FEKETE CSABA
Szenci Molnár zsoltárdallamainak forrása

49 GURMAI ÉVA
Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig

59 KEULER JENŐ
Zenei feszültségélmények és hallási képzetek

FORRÁS

79 SOLYMOSI TARI EMŐKE
Lajtha László előadása Mozartról
a Nemzeti Zenedében Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából megtartott hangversenyen (1941)

82 LAJTHA LÁSZLÓ
Mozart

RECENZIÓ

87 SZ. FARKAS MÁRTA
Liszt és Beethoven
Kiállítási katalógus
Szerkesztette Evelyn Liepsch
A magyar kiadást gondozta Eckhardt Mária

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2004/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

BÁRDOS KORNÉL-KONFERENCIA

Somfai László

BÁRDOS KORNÉL 1921–1993*

Korunk két zenei világenciklopédiájának egyikében, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* átdolgozott, második kiadásának 1999-ben megjelent személyi címszókötetében a „Bárdos Kornél" szócikk, mielőtt prezentálná a tudományos írások imponáló jegyzékét, ezzel az értékeléssel ér véget:

> Bárdos gilt als bedeutendster Forscher der Musikgeschichte der ungarischen Städte des 16.–18. Jahrhunderts. Seine Forschungsmethode beruhte auf vollständiger Erschließung archivalischer Daten.

Bár a cikket magyar szerző – Gupcsó Ágnes, Bárdos Kornél egykori munkatársa – jegyzi, a szövegezés végső soron a német zenetudomány központi lexikográfiai műhelye által kanonizált értékelés, amelynek minden szava–terminusa átment a szerkesztőség szűrőjén. Még vissza fogok térni erre a rendkívül pontosan fogalmazó jellemzésre, de már itt konstatálom, hogy maga a szócikk egy kevéssel hosszabb, mint a Bartha Dénes szócikk, ami alkalmasint éppúgy szignifikáns, mint a szakág kétféle megnevezése: Bartha Dénes – *Musikwissenschaftler,* Bárdos Kornél – *Musikhistoriker*. Az MGG-beli Bárdos Kornél-értékelés egyébként valamivel terjedelmesebb, mint amit a másik világenciklopédia, a *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001-ben megjelent új kiadása mért ki a maga Bárdos-szócikkére (ez utóbbi szerzője Lampert Vera). Mindez közvetve jelzi, hogy Bárdos Kornél munkássága kétségkívül szervesebben tagozódik bele egy jellegzetesen közép-európai, hosszú időn át meghatározó módon elsősorban a német tudományosság hatására fejlődő hagyományba, mint a manapság egyre inkább a tudományok *lingua franca*jának számító angol nyelven írt recens muzikológiai irodalomba. De, s ez a fontos, mindkét világlexikon a közelmúlt kiemelkedő magyar kutatói között tartja őt számon, amit éppen e lexikonok „Magyar zene" cikkeinek szövege, a melléjük rendelt bibliográfiák Bárdos-hivatkozásainak súlya és száma is legitimál.

Nem biztos, hogy Bárdos Kornél méltatását a külföldi Bárdos-recepció szemléjével kellene kezdeni, de valamennyien elégtételnek érezhetjük azt a fogadtatást, amelyet

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében 2003. november 28–30. között megrendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" című zenetudományi konferencia megnyitó előadása.

az immár posztumusz Bárdos-életmű kap szakmánk világenciklopédiáiban. NB: azon kapom magamat, hogy alkalmanként egyszerűen Bárdost mondok, jóllehet az én generációmnak „Bárdos" Bárdos Lajos volt. Ők természetesen csak névrokonok, egyébiránt tanár és növendéke azokban az években, amikor Bárdos Kornél, már felszentelt ciszterci papként, rendjére jellemző ambícióval két szakmában is a legfelsőbb kimű-veltségre tört: az egyetemen a *Batthyány-graduáléról* írt disszertációval promovált, a Zeneművészeti Főiskolán az egyházzenei tanszakon, majd annak felszámolása után a középiskolai énektanár- és karvezető szakon szerzett diplomát; mindkettő 1951-ben történt. Nem mondom el az életrajz tömörített változatát, mert maga Bárdos Kornél meghatóan szépen és részletesen elbeszélte fiatalságát, pályája első felének nehéz éveit egyik volt tanítványának, Borgó András kollégánknak (Bárdos halálának esztendejében adta az interjút, a *Muzsika* 1993-as 2. számában olvasható). Ami pedig munkájának célját, módszerét illeti, azt másik, ma ugyancsak külföldön működő hívének, Király Péternek mondta el két *Muzsika*-beli interjúban: 1984-ben, a városmonográfiák első köteteinek megjelenése után, és 1989-ben, azt követően, hogy átvette a Művészeti Alap nagydíját. Mindhármat melegen ajánlom újraolvasásra.

Akkor, 1989-ben engem ért a megtiszteltetés, hogy a nagydíjast laudálhattam. Már mögötte volt az életmű java: kandidátusi és MTA nagydoktori disszertációján kívül hat városmonográfia-kötetéből öt, harmincegy tudományos dolgozatának többsége; az Akadémiai Kiadó már dolgozott a *Magyarország zenetörténete* általa szerkesztett II. kötetének anyagán, s az ő legfőbb gondja a következő, a III. kötet előkészítése volt. Mégis azt kellett észlelnie a nagydíj-ajánlás szövegezőjének, hogy nem elegen tudják a magyar zenei életben, milyen nagyszerű és időtálló tudományos eredmények szerzője Bárdos Kornél; hogy, leginkább persze városmonográfiáinak köszönhetően, végre

> ... az egyetemes magyar történetírás újra figyel a magyar zenetörténész munkájára, s hogy a közép-európai, a szomszéd országokbeli muzikológus végre olyan feldolgozású munkákat talál e századok [ti. a 16.–17.–18. század] Magyarországáról, amelyeknek eredményeit hozzáépítheti a maga kutatásaihoz.

Nem elegen tudták, hogy tudományos pályáját Bárdos Kornél hosszú ideig milyen hátrányos magánkutatói pozícióból művelhette csupán. Hogy teljes foglalkozásnyi tanári tevékenység mellett látott neki az MTA Zenetudományi Bizottságától kapott feladatnak, hogy tudniillik tárja fel a magyarországi városok 16–17–18. századi zeneéletének adatait (idősebb rendtársa, gimnáziumi tanára és mentora, Rajeczky Benjamin szólalt fel érdekében, aki tudta, képes német és latin nyelvű régi kézírásos dokumentumokat elolvasni, szakszerűen feldolgozni). Hogy 57 éves volt, amikor a Magyar Tudományos Akadémia akkori elnökének, Szentágothay Jánosnak köszönhetően végre állást fabrikáltak számára az MTA Zenetudományi Intézetében, ahol munkatársakat, tőle tanulni képes fiatalokat kapott a keze alá. Ettől kezdve a városmonográfiák kotta-incipites jegyzékének elkészítését rábízhatta Vavrinecz Veronikára, német és latin dokumentumok átírásában felhasználhatta Renner Gáborné segítségét, alkalmilag színháztörténeti fejezetet bízott Gupcsó Ágnesre. Bárdos Kornél azonban továbbra is igazi magántudós maradt a szó legnemesebb értelmében: szol-

ga és úr egy személyben, aki maga gyűjti adatait, mert mástól aligha várhat el annyi áldozatot, annyi meddőnek látszó munkát, mint amennyit ő elvégzett. „Az összes létező levéltári anyag feltárása volt módszerének lényege", mondja joggal az MGG Bárdos-cikkének írója, s mint Kornél maga tanította: még a gazdasági iratanyag sem hanyagolható el, mert nemegyszer az akár egy hétnyi meddő forrássilabizálás után éppen ott bukkan fel a hiányzó adatláncszem.

Nem kétséges, hogy városmonográfiái alkotják tudományos oeuvre-jének legmaradandóbb részét. Igaz, 32 város levéltári és irodalmi adatai alapján ismerte a történeti Magyarország városainak zenei életét és végül csak hat városnak jutott önálló monográfia, de a Pécs-, Tata-, Győr-, Sopron-, Eger-, Székesfehérvár-kötetek értékét aligha lehet túlbecsülni. Maga a műfaj természetesen nem előzmények nélküli: kiváló német szakirodalmi minták mellett bizonyos fokig Isoz Kálmán Pest-Buda-dokumentációja is előfutárnak tekinthető. E kötetek természetesen nem a kutatás lezárultát, hanem a munka dandárjának elvégzését jelentik, amit itt-ott, más városok anyagával talán tovább lehet majd építeni. Bárdos Kornél maga fokozatosan ismerte fel a mezővárosok és a szabad királyi városok elütő zeneélet-struktúrájának meghatározó vonásait (egyébként e témában írta nagydoktori értekezését). Kötetei kétségkívül egyre jobbak; talán az sem véletlen, hogy a 160-260 oldalnyi első monográfiák nyomába lépő későbbiek már 500–600 oldalasak. A városmonográfiák tartalmi elrendezésének, előadásának alapformája kezdettől világos volt számára: a centrumban általában a székesegyház (a dóm, a plébánia) zenéje áll; azt követi az ott muzsikálók külső szerepléseinek krónikája; az iskolák zenéje, a polgárság zenéje; muzsika a város ünnepein; majd megkoronázza a kötetet az egy-egy városban fellelt zeneművek tematikus jegyzéke (a magyar nyelv ellenére ennek az incipites listának a külföldi kutató is hasznát vette) – mindez jó hivatkozásokkal, kiváló mutatókkal.

Talán kevesebb alkotói öröme tellett a kötetíró csapatmunka vezetésében. A *Magyarország zenetörténete* Bárdos nevével jegyzett II. kötete kétségkívül nem éri el a Rajeczky Benjamin erőskezű irányításával megírt I. kötet színvonalát. E munkát, bár nem voltak ideálisak a körülmények – eredetileg Csomasz Tót Kálmán vállán nyugodott volna a kötetszerkesztői felelősség; egy sor kívülről kapott lektori instrukciónak kellett hamarjában megfelelnie stb. –, zúgolódás nélkül felvállalta. A III. kötet írása–koordinálása lett volna a szíve szerinti munkája, ezt azonban már nem érhette meg. Gyönyörű, bár nem könnyű örökséget hagyott fiatal kollégáira, akik valamennyien – a már említetteken kívül egyebek között Sas Ágnes és Farkas Zoltán – teljesen újrakezdett alapozással (mert a magántudós magán-céduláinak zöme persze alig desifrírozható) már eddig elkészült részpublikációikkal is olyan színvonalon folytatják Bárdos Kornél munkáját, amelyre ő lenne a legbüszkébb. Biztosan örülne, hogy munkájának folytatói milyen igényességgel analizálják a 18. századi itthoni repertoár zenei jellegzetességeit.

Befejezésként elmondok egy vele kapcsolatos jellemző apróságot. Egy alkalommal szóba hoztam: egyik-másik oly jelentős tudományos munkájában miért is nem teszi meg a logikus utolsó lépést, hogy tudniillik ő maga végzi el az általa feltárt zenék stiláris vizsgálatát, az adott publikáció (disszertáció, könyv, tanulmány, mikor

melyik) műfajához illő kottás elemzést. Mosolyogva elhárította, bár nem tagadta, hogy fiatalabb korában zenetanárként jövendő muzsikusoknak éveken át elemzett klasszikus mesterműveket, s az analitikus közelítésnek köztudottan központi szerep jutott 1965-ös kandidátusi értekezésében („Népzenei jellegű variálásmód a 15–18. századi magyar passiókban"; könyvként 1975-ben németül is megjelent). Történészi munkájának kiteljesedése után azonban ebben már nem érezte magát olyan otthonosan, mint a tényfeltárásban és annak alapján a történet újraírásban. Nagy önmérsékletre valló álláspont, tiszteletünket csak fokozza. Egyszersmind igazolása annak, hogy a német világlexikon egy ma már viszonylag ritkán használt szóval klasszifikálja Bárdos Kornélt – *Musikhistoriker*.

ABSTRACT

László Somfai*

A TRIBUTE TO KORNÉL BÁRDOS 1921–1993

According to *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2nd rev. ed., *Personenteil* Bd. 2, 1999):

> Bárdos gilt als bedeutendster Forscher der Musikgeschichte der ungarischen Städte des 16.–18. Jahrhunderts. Seine Forschungsmethode beruhte auf vollständiger Erschließung archivalischer Daten.

This is a precisely formulated summary of the central research topic and the method of *Musikhistoriker* Kornél Bárdos whose entry in the *MGG* – perhaps surprisingly for some – exceeds the entry of the internationally recognized Hungarian *Musikwissenschaftler* Dénes Bartha. On the other hand, the fact that the 2001 edition of *New Grove Dictionary of Music and Musicians* sets a somewhat shorter space for the Bárdos entry may be the result of the recognition that his work is a typically central-European approach deeply rooted in the German musicological tradition. By all means, in both encyclopedias the „Hungarian music" entries repeatedly refer to Bárdos's fundamental researches.

Kornél Bárdos's posthumous recognition is a great satisfaction to the Hungarian musicology. In 1989, when he was honored with the grand prize of the Hungarian Art Foundation *Művészeti Alap* – although at this point Bárdos got hold of two higher

degrees (*kandidátus* and Doctor of the Hungarian Academy of Sciences), already produced five of his six monographs on the musical life in Hungarian towns, and the majority of his thirty-some scholarly essays –, the major part of the Hungarian musical life had but insufficient information about the scope and significance of the accomplishment of this modest man. They did not know that being a Cistercian priest Bárdos worked in a manifold disadvantageous position. For decades, as a full-time music teacher, Bárdos had to work in his spare hours in archives in Hungary and neighboring countries; that only at the age of 57 got a research job in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. (The best narration of the chronicle of his life and his views on musical scholarship can be read in three interviews in *Muzsika* 1984/2, 1989/5, 1993/2, made by Péter Király and András Borgó, resp.)

The most valuable part of his achievement is represented by six large volumes dedicated to the musical life of Pécs, Tata, Győr, Sopron, Eger, and Székesfehérvár in the 16th–18th centuries, based on documentary evidences (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976–1993). Bárdos's philosophy was that all existing archival sources must be detected, even bills and lists among financial papers of an episcopate or school, an aristocratic realm or the administration of the town. He successfully differentiated the structure of the musical life in Hungarian market towns vs. royal boroughs. Each volume includes a thematic catalogue of the musical sources located in the town, a useful part even for those who cannot read Hungarian.

Probably less successful was Bárdos as an editor of the second volume of *Magyarország zene-története* [The history of music in Hungary 1541–1686], 1990, a thankless job inherited from another scholar. Indeed, he was not the type of a commanding chief in teamwork. Bárdos, even in his late years, preferred to work individually as a gentleman scholar. Fortunately, his favorite volume, the Third, is in good hands today. His one-time team in the institute (Á. Gupcsó, Z. Farkas, K. Renner, Á. Sas, and others) takes care of the scholarly foundation as well as the careful presentation of the immense work. They even open new vistas with the style analysis of the 18th and early 19th-century music in Hungary, an approach that Kornél Bárdos – with a typical understatement of his personal capabilities, although in his earlier essays he embarked on analytical work successfully (e.g. in the *Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen 15. bis 18. Jahrhundert,* 1975) – cultivated less and less in his mature books. Thus calling him in the *MGG* as Kornél Bárdos, *Musikhistoriker,* in the final analysis is a fair classification.

---

* László Somfai, Director of the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; also professor of musicology at the F. Liszt University of Music in Budapest. His central research topics focus on Haydn and Bartók, with special stress on the complex investigation of primary sources in relation to the compositional process, to genre stratification, and the intended authentic performance. His two recent books in English are Joseph Haydn's Keyboard Sonatas (University of Chicago Press 1995), and Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources (University of California Press 1996)..

HELYREIGAZÍTÁS

A Magyar Zene 2003/4. számában jelent meg Tom Beghin *Előadás, előadás, előadás – A Haydn billentyűs-szonáták retorikus eljárásainak megkoronázása* című tanulmánya (391–422.), amelybe sajnálatos módon több hiba került.

1) 395. oldal, 2. kotta, 104. ütem: a jobb kéz első három hangja helyesen: *g–e–cisz*
2) 400. oldal, 6. sor: Zwettl helyesen: alsó-ausztriai helység
3) 402. oldal, 1-3. szövegsor helyesen: "Az előadáskor egymásra támaszkodó hallgató, előadó és zeneszerző kapcsolatának e gazdag példája azonban nem szabad eltakarja az egyszerű valóságot, azt, amikor *Haydn saját szonátáit játssza*"
4) 404. oldal, 1. sor: "A-dúr akkordot" helyett: "Asz-dúr akkordot"
5) 406. oldal, 28. sor: "zongorista" helyett: "billentyűs játékos"
6) 410. oldal, 48. jegyzet, 13-16. sor helyesen: "Habár Forkel zenei retorikáról szóló írásai, köztük a Bach-tanulmány, az *inventió*ra, *dispositió*ra és *elocutió*ra korlátozódnak, szerzőjük mégis úgy reklámozza elméletét, mint olyat, amely kiegészül a memorizálással és az előadással."
7) 413. oldal, 52. jegyzet, 10. sor: a Shakespeare-idézet helyesen: "Yet I'll not shed her blood / Nor ..."
8) 421. oldal, 1. sor és 64. jegyzet, 2. sor: "(E-dúr Hob. XVI:52)" helyett: Esz-dúr

Elnézést kérünk a szerzőtől és olvasóinktól.

A Szerkesztő

Fontana Gát Eszter

HANGSZERKÉSZÍTÉS MAGYARORSZÁGON A 16–19. SZÁZADBAN: VIZSGÁLÓDÁS BÁRDOS KORNÉL MÓDSZERÉVEL*

Nem elég a zene iránti érdeklődés, számos más tényező, így például a földrajzi fekvés, vallás, gazdaságpolitikai érdekek is hozzájárultak ahhoz, hogy a Bécstől délre fekvő Duna menti országokban a hangszerkészítés mindig is csak regionális jelentőségű maradt.

A terület történetét az áttekintett időszakban semmiképpen sem mondhatjuk egységesnek. Ugyanígy különbözött a területen élő lakosság nyelve, szokásvilága, vallása és ennek következményeképpen zenei hagyománya is. A török megszállás csak Felső-Magyarországot (ma Szlovákia) és a Dunántúl nyugati területét kímélte meg. Az egykor megszállt területek eleinte csak lassú, majd egyre élénkebb újratelepítése, a kereskedelem és az ipar újjáéledése és fellendülése évtizedekbe tellett. Ennek következtében az egyes korábban megszállt és nem megszállt területek lényegesen különböző módon fejlődtek, és a különbség Nyugat-Európával összevetve összességében ugyancsak jelentős volt.

A vizsgált időszakban még egy nagy jelentőségű strukturális átalakulás figyelhető meg: a felső-magyarországi és az erdélyi bányavárosok a 17. század folyamán elveszítették gazdasági jelentőségüket. A Bécs közelében fekvő Pozsony 1541-től Magyarország fővárosa, mi több koronázó fővárosa, és ezáltal a politika, a közigazgatás és a kultúra központja lett (1784-ig). Az egész térségben csak egyetlen tekintetben maradt a helyzet szinte változatlan: évszázadokon keresztül, egészen a 19. század közepéig a legfontosabb jövedelmi forrást a mezőgazdaság és a marhatenyésztés, a gabona-, gyapjú-, bor- és dohánytermesztés és -kereskedés biztosította. Pest és Buda városa csak a 18. század utolsó harmadában emelkedtek fel Magyarország

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében 2003. november 28–30. között megrendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" című zenetudományi konferencián elhangzott előadás, egy, a Bécstől délre fekvő Duna menti országok hangszerkészítésének történetével foglalkozó terjedelmesebb dolgozat rövidített változata: „Musical Instrument Making in the Low Danubian Region during the 18th and 19th Centuries." In: *Music culture in the Pannonian region during the 18th and 19th centuries*. New York: Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation, CUNY (sajtó alatt; előrelátható megjelenése: 2004).

legfontosabb ipari és kereskedelmi központjaivá. Az itt kifejtett körülmények közvetlenül és jelentékenyen befolyásolták a zeneéletet és ezzel együtt a hangszerkészítést. Ugyanígy összefüggés állapítható meg a városok struktúrája, illetve azok lakosságának fő foglalkozási formái és a zenei hagyomány között.

Ezt a tézist Bárdos Kornél írta le először és igen meggyőzően. Ebben az előadásomban Magyarország hangszerkészítését (az orgonaépítés kivételével) történeti és földrajzi összefüggéseiben mutatom be.

Városi szerkezet és hangszerkészítés

Szabad királyi városok a meg nem szállt területen (Nyugat-Magyarország)

A szabad királyi városok közvetlenül a királynak fizettek adót, és mentesek voltak a feudális birtokosnak vagy a megyének fizetendő járuléktól. Itt céhekbe szervezett kézművesek éltek, bár a képviselt szakmák száma lényegesen kisebb volt, hozzávetőleg csak a fele, mint egy összemérhető nagyságú és szervezettségű német városban. Mindenekelőtt Bárdos Kornél kutatásai igazolják, hogy a városi toronyzenészek alkalmazása kizárólag a szabad királyi városokra jellemző berendezkedés volt. A toronyzenészek mindenütt hasonló feltételek mellett dolgoztak: fizetésüket a városi pénztárból kapták, kötelezettségeiket a magisztrátus mint a gazda képviselője pontosan meghatározta. A zenészek feladata közé tartozott a zenei és őrszolgálat a toronyban (a soproni tűztorony még mindig áll), zeneszolgáltatás a templomban és egyéb fontos események alkalmával, valamint az utánpótlás, az „inasok" kiképzése. A város zenei élete elsősorban a toronyzenészek, valamint az ugyancsak városi szolgálatban álló iskolamesterek, kántorok és orgonisták kezében volt.

A szükséges hangszerek és kották beszerzésének költségeit főként a városi magisztrátus fizette, azonban a városi kasszából egy új, nagyobb orgona építtetése vagy a régi átépíttetése már nem volt finanszírozható; erre a célra adományok vagy alapítványok szolgáltak. A szabad királyi városokban, mint például Selmecbányán (Banska Štiavnica, Schemnitz), Besztercebányán (Banska Bystrica, Neusohl), Pozsonyban (Bratislava, Pressburg), Késmárkon (Kežmarok, Käsmark), Kassán (Košice, Kaschau), Körmöcbányán (Kremnica, Kremnitz), Lőcsén (Levoča, Leutschau), Eperjesen (Prešov, Eperies), Sopronban vagy Nagyszombatban (Trnava, Tirnau – Sopron kivételével mind a mai Szlovákia területén) sokkal több hangszerkészítő, mindenekelőtt orgonaépítő és hegedűkészítő mutatható ki, mint a hódoltság területén.

Felső-Magyarországon (ahol az egykor megszállt területekkel szemben viszonylag gazdag iratanyag maradt fent) nem szenvedett törést sem a zenei hagyomány, sem a hangszerkészítés. Az itteni és a volt hódoltság területén lévő városok adatait összevetve megállapítható, hogy a szabad királyi városok szervezeti formája kedvező feltételeket biztosított mind a zenei életnek, mind a hangszerkészítőknek.

Erdély

Erdély a török megszállás idején politikailag különleges státussal rendelkezett. Erdélyben a szabad királyi városok: Nagyszeben (Sibiu, Hermannstadt), Fogaras (Făgăraş, Fogarasch), Beszterce (Bistriţa, Bistritz), Segesvár (Sighişoara Schäßburg),

Brassó (Braşov, Kronstadt) és Kolozsvár (Cluj, Klausenburg – valamennyi a mai Románia területén) jelentős gazdasági és kulturális központok voltak, ennek következtében a zenéről és zenészekről, különösen a 15. és 16. századból fennmaradt források száma más erdélyi területekkel összehasonlítva meglehetősen nagy. De nem így a hangszerkészítők tekintetében: feltűnő, hogy a 17. és a 18. századból milyen kevés adat maradt fent erről szakmáról. A zeneéletre és ezáltal a hangszerkészítésre is hátrányosnak bizonyult a Kelet-Magyarországon elterjedt unitárius és a református egyház puritán szemlélete. Az utóbbi ezt az 1619-ben hozott szinódusi határozatban is nyomatékosította: a hangszeres zene és az orgonaszó a templomban felesleges. A régi orgonákat lerombolták, újakat két évszázadon át nem építettek. Egy az 1832. évben készült híradásból megtudjuk, hogy Magyarország mintegy 1400–1500 református temploma között talán csak 30 olyan, amelyiknek orgonája is volt. Ha a templomokból hiányzik a hangszeres zene, a polgárok sem kapnak kedvet a zenetanuláshoz. A helyzet a 19. század folyamán alig változott, Erdélybe települő hangszerkészítők, például hegedűépítők csak rövid ideig, az 1880-as években mutathatók ki (Kolozsvár, Temesvár).

Szabad királyi városok és mezővárosok a törökök megszállta területen

A török uralom alatt a megszállt területen egyes városok elveszítették a szabad királyi városi rangjukat és kiváltságaikat, és csak a 18. század kezdetén vagy még később kapták azt ismét vissza. Közülük azok, amelyek a törökök kiűzése után néhány éven belül újra szabad királyi várossá lettek, folytatták a régi hagyományt, és toronyzenészeket alkalmaztak. Így történt például Pesten 1693-ban, Kőszegen 1715-ben, míg a mezővárosból csak később szabad királyi várossá emelkedők nem vezették újra be a muzsikáló toronyőrök intézményét. Ilyen volt Győr, Pécs, Székesfehérvár, Szeged és Zágráb (Agram, Zagreb – ma Horvátország).

A szabad királyi városokkal szemben a mezővárosokból lényegesen kevesebb zenei vonatkozású adat maradt. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a mezőváros szervezeti formája általában nem hatott kedvezően a zenei életre. Esetenként persze előfordult, hogy a városi magisztrátus támogatta a zenélést, így például Egerben, de ez semmiképpen sem tartozott a kötelezettségei közé. Helyenként a földesúr, illetve a város kegyura tartott fent együttest, mint például az Esterházy család Pozsonyban, Cseklészen (Čeklís, Bernolakovo – SK), Tatán, Csákváron és Pápán, Csáky István Homonnán (Humenné, Homonnau – SK), a Grassalkovich és Batthyány családok Pozsonyban. A mezővárosok között a káptalani vagy püspöki székhelyeken a templomokban és iskolákban figyelemre méltó zenélés folyt. Ezekben a városokban a zeneélet a katolikus és evangélikus (lutheránus) gyülekezetekben, főként műkedvelők közreműködésével zajlott. Így például Szepeshelyen (Spišká Kapitula, Zipser Capitular – SK), Nyitra (Nitra, Neutra – SK), Győrben, Szombathelyen, Veszprémben, Nagyváradon (Oradea, Großwardein – RO), Egerben és Pécsett. Alkalmanként a püspök saját zenekart tartott fenn, mint például Pozsonyban, Veszprémben, Egerben és Kalocsán.

Valamennyi mezőváros zeneéletében jelentős szerepet játszottak a különböző összeállításban muzsikáló műkedvelők; diákok, mesteremberek, tanítók. A polgá-

rok és a céhek zenés ünnepei alkalmából Egerben többek között hegedűket, cimbalmokat, pásztorfurulyákat, továbbá hárfákat és cisztereket szólaltattak meg. A muzsikálók hangszereiket maguk készítették, vagy vásárokon, esetleg Bécsben vették. Új húrok felszerelését és más kisebb javítást általában a muzsikusok maguk végeztek, a famunkákat az asztalosokra, a dobok újrabőrözését a szitakötőkre bízták. Az egykor megszállt területeken legkorábban a 18. század közepétől mutathatók ki helyben lakó hangszerkészítők.

Különösen Kelet-Magyarországon hiányoztak a hozzáértő muzsikusok és ezzel a hangszerek vásárlása iránt érdeklődők is. Ennek a legfőbb oka az lehetett, hogy az elsősorban mezőgazdasággal foglalkozó lakosság ezen a területen a református (kálvinista) egyház követőihez tartozott. A nagy, kiterjedt mezővárosokban, mint például Kecskeméten, Debrecenben vagy Nyíregyházán hosszú időn keresztül egyetlen helyben letelepedett hangszerkészítő sem működött. Szükség esetén más kézművest, például a helybéli asztalost bízták meg a javítási munkával. Például a gyöngyösi Kovaltsik József órássegédet, aki 1800-ban egy táncmesterhegedűt készített (hangszere a Magyar Nemzeti Múzeumban található). 1780-ban feljegyezték, hogy Szarvason egy, a művészethez értő kovács átöntés nélkül megjavított egy megrepedt harangot. Hasonló emlékek maradtak fent Észak-Magyarország szegényebb vidékeiről, Árvából és Liptóból, ahol a dombos, nyersanyagban szegény vidék lakosai főként állattenyésztéssel és zöldségtermeléssel foglalkoztak.

Egészen ritkán előfordulnak adatok az úgynevezett népi hangszerek készítéséről, mint például 1766-ból egy, amelyben arról olvashatunk, hogy egy cigánygyereknek zsindelyből készítettek hegedűt. Ötven évvel későbbről ismerünk egy utalást, amelyből kiderül, hogy a szombathelyi orgonakészítőt pásztortülkök készítésével bízták meg. Dorombokat a vándorló cigány kovácsoktól lehetett szerezni, nemcsak pénzért, hanem ócska rongyokért is.

A délre fekvő területek, mint például a Vajdaság, csak 1717-ben szabadultak fel a török uralom alól. Az elnéptelenedett vidéket gyakorlatilag újra kellett telepíteni. Az újjáépítés során templomokat is építettek, közülük a katolikusokban, ahol a zene a liturgia része volt, orgonákat is felállítottak. A hangszerek beszerzéséről a leltárak adnak hírt. Letelepedett orgonaépítők csak a 18. század utolsó harmadából, más hangszerkészítők kizárólag regionális jelentőségű műhelyei a 19. századtól mutathatók ki.

Hangszerkészítő mesterség Magyarországon

A 18. század közepétől a végéig a történelmi Magyarország területén még mindig nem akadt elegendő munkájuk a zenészeknek és a hangszerkészítőknek, így többnyire mindkét hivatást mellékfoglalkozásként űzték még az olyan nagyobb városokban is, mint Pozsony vagy Pest. A számtalan példából itt most néhány olyan gyakrabban előforduló mesterséget szeretnék említeni, ahol az eredeti szakma mellett hangszerkészítői vagy -javítói tevékenységről is hír maradt: orgonista, asztalos, esztergályos, szitakötő, kovács, órás stb.

Számos városban hosszú időn keresztül csak egyetlen, több hangszerkészítési ágazatban is járatos hangszerkészítő működött. Ilyen struktúra mutatható ki például Apatinban, Győrött, Pécsett, Sopronban, Szegeden és Székesfehérváron. A mesterek számának limitálása a céhes időszakban nem volt ismeretlen, mégis érdekes, hogy ilyen korlátozás egy nem-céhes szakmában is kimutatható. Új működési engedélyt csak akkor kaphatott hangszerkészítő, ha a korábbi műhely tulajdonosa már nem tudta hivatását gyakorolni. Ezek a műhelyek gondoskodtak valamennyi egyházi, városi vagy magántulajdonú hangszer legszükségesebb javításáról, de előfordult hogy a helyi igények kielégítésére új hangszereket is készítettek. Az ilyen *all-round* mesterek gyakran maguk a toronyőrök/toronyzenészek voltak, példát találunk erre Pozsonyban és Eperjesen is.

Egyes esetekben a mesterség évtizedeken át ugyanabban a családban maradt. Négy nemzedéken keresztül volt tevékeny a rézfúvós-hangszerkészítő Riedel család Sopronban, az orgona- és zongorakészítő Kováts család Szegeden, a hegedűkészítő Bóczánok Pécsett és az elsősorban fúvós hangszerekkel foglalkozó Horn család Apatinban. Sok kis helységben egyáltalán nem volt zeneszerszámokhoz értő mesterember. Ott továbbra is jó szolgálatot tett a régi gyakorlat: a hangszerek kisebb javításait a rokonszakmák művelőire vagy a muzsikusokra bízták. Gyakran az orgonista is képes volt efféle feladatokat ellátni. Munkája e tekintetben csak a legszükségesebbre korlátozódott. Bizonyára ebből a gyakorlatból fakad, hogy Daniel Gottlob Türk klavír-iskolájában (1789) használható útmutatásokat ad a klavikord kisebb hibáinak javítására, és javasolja, hogy az ilyen ismeretek továbbadása legyen a hangszertanítás részeként értendő.

Összefoglalás

A közép-keleti dunai régió a 18. században Bécs vonzáskörzetébe tartozott, és csak a nagyobb kereskedővárosokban jöttek létre kisebb, regionális jelentőségű hangszerkészítő és -kereskedő központok. Ezek hatósugara maximum három napi járásra (körülbelül 100 km) terjedt. A kisebb helységekben a hangszerkészítők és -kereskedők feladata volt szűkebb környezetük ellátása. Kivételt képeztek a korábbi főváros, Pozsony és Magyarország későbbi fővárosa: Pest. A 18. század végén és a 19. század folyamán mindkettőben működtek nagyobb műhelyek, amelyekből a fent említett szűkebb régión túl, máshová is, de elsősorban a Délvidékre szállítottak hangszereket.

A 18. században és a 19. század elején a legfontosabb hangszerbeszerzési forrásnak az egykori császárváros bizonyult. A 19. század közepétől kezdve Bécs fokozatosan elveszítette központi szerepét mind a zenében, mind a hangszerkészítésben és -kereskedelemben, miközben német városok, különösen Szászországban egyre nagyobb piaci részt szereztek. 1900 körül a világ hangszertermésének körülbelül a fele a cseh–német határvidék környékéről származott. A 19. század folyamán számos erről a vidékről származó hangszerkészítő kísérelt megtelepedni Erdélyben és a Délvidéken, ám a hangszerek iránti csekély érdeklődés miatt üzleti vállalkozásuk, többszöri próbálkozás ellenére, kudarcba fulladt. A kis vagy újonnan alakult kézműves-

műhelyek a szász–cseh tömegtermelés mellett nem voltak versenyképesek. A magyarországi hangszerészek a 19. század közepe óta – néhány kísérlettől, és az úgynevezett nemzeti hangszerek építésétől eltekintve – főleg kereskedéssel és hangszerek javításával foglalkoztak, számottevő mértékű hangszergyártás már nem folyt.

A hangszerek luxusterméknek számítottak, készítésük Magyarországon a ritkán űzött foglalkozási ágakhoz tartozott. A szakma műveléséhez a mesterségbeli tapasztalat mellett elsősorban felvevőpiacra, más szóval a zene iránt érdeklődő, nagyobb számú polgárságra volt szükség. Hangszerek készülhetnek kézműves módszerekkel és nagyipari körülmények között is. Ismerünk jelentős kis műhelyeket egy-egy mesterrel és legénnyel és magyarországi viszonylatban nagy manufaktúrákat is 10-30 alkalmazottal, amelyek olykor nemzedékeken keresztül fennálltak. Nagyobb számú letelepedett hangszerkészítő csak a szabad királyi városokban, illetve a nagyobb kereskedővárosokban mutatható ki, a hangszermíves szakma elterjedésében jelentős szerepet játszott még a város földrajzi fekvése, lakóinak vallása, valamint felszabadulásának időpontja az oszmán uralom alóli.

ABSTRACT

Eszter Gát Fontana*

MAKING MUSICAL INSTRUMENTS IN HUNGARY DURING THE 16TH – 19TH CENTURIES

An investigation with the method of Kornél Bárdos

It is possible to establish a connection between the structure of towns and cities on the one hand and the main branches of their population's gainful employment as well as their musical traditions on the other. This thesis was first advocated by Kornél Bárdos.

Musical instrument making can either be carried out on a small-trade basis or as a large-scale industry. Both forms require a reliable and sufficiently broad customer base, middle classes interested in music and a tradition of musical instrument making. There are examples for prominent small workshops (with 1-2 employees), but also for factories (with 10 – 30 employees). They usually lasted several generations.

Studying the history of musical instrument making in the important towns and cities of Hungary, it becomes clear that local musical instrument makers can be documented first and foremost in the royal free cities or the major commercial centres of the country. Other key factors were the geographical location of the respective city, the religion and the time when it was liberated from Ottoman rule.

* Eszter Fontana (born 1948) studied in Leipzig; she gained her doctorate at the Franz Liszt University of Music in Budapest. For 25 years, she worked at the Hungarian National Museum with collections of musical instruments and clocks, and since 1995 she has been the director of the Musical Instruments Museum of Leipzig University. Her main research topics are the history and the technology of making musical instruments.

László Ferenc

BÉCS, KOLOZSVÁR, NAGYSZEBEN: PHILIPP CAUDELLA (1771–1826) PÁLYÁJÁNAK SZÍNTEREI*

Az 1771. március 25-én született Philipp Caudellát, Josef és Katerina Kaudela fiát morvaországi bölcsőhelyén, Kojetínben Filippus Kaudela néven jegyezték be a keresztelési anyakönyvbe. Gyermek- és ifjúkoráról semmit sem tudunk. Következő ismert adatunk bő huszonhat évvel későbbi: 1797. december 11-én született harmadik gyermekét Antonia Caudella néven jegyzi Bécsben a Prater utcai katolikus egyházközség keresztelési anyakönyve. Az anyakönyv az időközben olaszosított nevet viselő apa foglalkozását a „zongoramester" (Klaviermeister) szóval jelöli. Lakcíme Leopoldstadt 488. volt; a cím a régi Jägerzeile, a mai Prater utca egyik – azóta eltűnt – házára utal, tehát ha nem is a várfalakon belül, de az akkoriban lendületesen fejlődő világváros központjának a közelében, egy főutcán lakott, ami arra vall, hogy a huszonhatot betöltött, házas és gyermekvállaló zongoramesternek volt már valamelyes megélhetése, státusa a császárvárosban, amelyet 1810-ben hagyott el mindörökre.

Kiképzését is Bécsnek köszönhette. Egy fúgájára fölírta: „in Albrechtsbergers[,] meines verehrten Lehrers Style". Johann Georg Albrechtsberger, mint ismeretes, 1772-től udvari orgonás, 1792-től pedig a Stephansdom zeneigazgatója volt, számtalan osztrák zenész tanára. Fétis és Eitner szerint Caudella Clementitől is tanult, amikor a világjáró mester 1803-ban Bécsben tartózkodott.

Mint a kor minden igényesebb zongoramestere, Caudella is komponált. Bécsben megjelent, eddig feltárt művei: *12 zongoravariáció* egy Mehul-balettből vett témára, *Orosz téma variációkkal, Rondó és Fúga* op. 3, *10 variáció egy orosz témára* op. 7, *Románc és rondó* op. 9. Egy zongorára és hegedűre írott, opusszám nélküli *Szonátáját* is kiadták. Az öt felsorolt mű közül négyet az *Allgemeine Musikalische Zeitung* is ismertetett az 1807-es, az 1808-as, illetve az 1809-es évfolyamban, amit akkor is szakmai elismerésnek kell tartanunk, ha az ismertetések nem különösebben dicsérők. Egyik variációsorozatáért például a Beethoven-kortársat Mozart-epigonnak minősítette a névtelen kritikus. Papp Gézának köszönhetjük egy rövid, de életrajzi

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében 2003. november 28–30. között megrendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" című zenetudományi konferencián német nyelven elhangzott előadás magyar változata.

szempontból sokatmondó művének a felfedezését a keszthelyi Helikon Könyvtárban. Magyarra fordítom a címét: „A lovagi-polgári éleslövész-egyesület indulója. Zongorára szerzé Ph. Caudella, ezen egyesület tagja". Ez a dokumentum is bizonyítja, hogy a morva származású, olaszos nevű zongoramester befogadtatott és beilleszkedett Bécs polgári társadalmába. 1809-ben belépett abba a Hangművésztársaságba is, amely 1862-es átszervezése után „Haydn Witwen- und Weisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien" néven vált ismertté. E lépés úgy is értelmezhető, hogy ekkoriban még esze ágában sem volt Bécset elhagyni.

Már csak azért is érdemes lett volna ott maradnia, mert időközben előnyére változott zeneművészi státusa. Op. 7-es jelzetű művét, a „Müszta taboju ukrasennyija" kezdetű orosz dalra szerzett változatokat Caudella Alexander Kurakin hercegnek ajánlotta, mégpedig mint a számtalan címmel és érdemrenddel elhalmozott orosz főúr karnagya (!) és legalázatosabb szolgája; a művet 1809 májusában ismertette az *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Az op. 9-et is mint Kurakin herceg szolgálatában álló karnagy jelentette meg. Kurakin (1757–1818) jelentős politikus, világlátott diplomata volt. 1806. július 18-án nevezték ki Oroszország bécsi követévé, akként utóda lett annak a Razumovszkij grófnak, akit Beethoven emelt a zenetörténet halhatatlanjai közé. Állomáshelyét csak 1807 júliusában tudta elfoglalni, mivel Razumovszkij halogatta következő, londoni megbízatásának elfogadását. 1807. július 7-én orosz részről már ő írta alá a Napóleonnal megkötött Tilsiti békét, ám ezt követően áthelyezték Párizsba, így ténylegesen csak igen rövid ideig volt bécsi követ. Bécsi háztartását azonban a jelek szerint nem oszlatta fel. 1810 tavaszán mindenesetre az ő bécsi rezidenciáján folyt le az erdélyi báró Bánffy Ferencnél zenemesteri állás betöltésére jelentkező Georg Rusitschka, a későbbi Ruzitska György vizsgáztatása. A bizottság Ruzitska önéletírása szerint Kurakin titkárából, egy Lipovsky nevű zongoraművész–karmesterből, valamint Caudellából állott, aki ekkor még Kurakin alkalmazottja volt. (Utóbbi még 1818-ban Nagyszebenben is „Kapellmeister des Fürsten Kourakin"-ként írta alá a nevét.)

Fétis szerint Caudella „1810-ben Oroszországba utazott, és ott halt meg fiatalon ugyanabban az évben". Az információ forrása ismeretlen. Már egy korábbi, 1980-ban megjelent dolgozatomban fölvetettem: „Csinos történelmi regényt képzelhetünk e titokzatos adat köré! Miért ne hihetnők, hogy Caudella nemcsak zenésze volt a bécsi orosz külképviseletnek, s hogy miután Ausztria [ma úgy írnám: a Habsburg Birodalom – L. F.] a Bécsi béke (1809. október 14.), majd Napóleon és Mária Lujza házassága (1810. április 10.) révén, ideiglenesen és kényszerűségből bár, de az Oroszország ellen készülődő Franciaország szövetségesévé vált, adott pillanatban Caudella *kénytelen volt* távozni Bécsből? Megeshetik, hogy halálhírét is maga keltette. Mindez persze csak képzelgés. De tény, hogy sem a lipcsei Népek csatája, sem a Szent Szövetség megkötése után nem tért vissza Bécsbe, művészi kibontakozásának és első sikereinek a városába, hogy pályáját ott folytassa, ahol 1810-ben megszakította. Inkább kezdett új életet a távoli provincia zenei ugarán, Kolozsvárott és Hadadon."

Nem hozakodtam volna elő itt és most ezzel a hipotézissel, ha nem olvastam volna nemrég Király Péter kitűnő, kiadatlan s talán még nem is kész tanulmányát,

amelynek címe „A 16–17. század folyamán vallási üldözés vagy egyéb kényszer miatt Magyarországra jött külföldi zenészek". Fölveti, hogy az általa kutatott korban a nyugatabbi zenészek meglehetős hányada egyáltalán nem valamilyen kecsegtető esélyek vonzására jött le Magyarországra vagy Erdélybe, hanem mert hazájában – ilyen vagy olyan okból kifolyólag – forró lett lába alatt a talaj, és tanácsos volt kivándorolnia, eltűnnie. Barátilag ajánlom Király Péternek, vizsgálatait terjessze ki a 18. századra, sőt a 19. század első felére is, hiszen, lám, Philipp Caudellával kapcsolatban is fölmerül az alapos gyanú, hogy az ő példatárába vágó eset volt, ha nem is közvetlenül jött le Erdélybe, hanem többéves oroszországi tartózkodás után. Ami persze még gyanúsabbá teszi az utókor előtt az életrajzi fordulatot.

Caudella oroszországi éveiről semmit sem tudunk. Jön, hogy higgyük: hátha ott sem járt, hátha azt is csak kitalálta valaki. De egyéb adatunk sincs Caudella 1810 és 1814 közötti életéről és tevékenységéről, ami már-már kizárja, hogy Bécsben élte volna át ezeket az éveket.

Ha Caudella netán azt hitte, hogy inkognitóját Erdélyben is megőrizheti, tévedett. Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* már 1814. november 16-i számában megírta, hogy „Kurakin herceg karnagya, Philipp Caudella úr is, kinek érdemei Bécsben igazolást nyertek, s néhány évvel ezelőtt a zenei lap [értsd: az *Allgemeine Musikalische Zeitung*] oldalain is elismertettek, jelenlegi, báró Wesselényi Farkasnál való tartózkodásával az itteni [értsd: kolozsvári] zongoramesterek számát szaporítja". Ruzitska György önéletírása 1814 telére teszi kolozsvári megjelenésének az időpontját; ezen – az őszi híradással egybevetve – 1814 kezdetét kell értenünk.

Kolozsvár ekkoriban iramos társadalmi és kulturális fellendülés éveit élte. 1790-ben a Főkormányszék (Gubernium) Szebenből Kolozsvárra költözött, s ezzel a kincses város tartományi fővárossá lépett elő. Elkezdődött a harcászati jelentőségüket vesztett városfalak és bástyák lebontása, a mellettük levő területek felparcellázása és beépítése. Már állott a Fő téren a Bánffy-palota, amely a szebeni Brukenthal-palotáéhoz fogható méreteivel és művészi értékével Bécsben is palotaszámba menne. A századforduló táján számos arisztokrata követte gróf Bánffy György gubernátor példáját, és építtetett magának a belvárosban tekintélyes téli rezidenciát – a barokkot a folyamatosság jegyében fokozatosan felváltó klasszikus stílusban. Fontos középületekkel gazdagodott a város. Egymás után avattak templomot az unitáriusok (1796), az ortodoxok (1796, *extra muros!*), a görögkatolikusok (1803); 1816-ban az evangélikusok is templomépítésbe fogtak. Az unitáriusok (1806) és a reformátusok (1810) kétemeletes gimnáziumokat építettek, példájukat a katolikusok folytatták (1817–1821). 1811-ben kezdték el építeni a Farkas utcai kőszínházat, az egyetemes magyar színművészet első állandó otthonát. Az első ízben 1792. december 17-én fellépett Erdélyi Magyar Nemes Játszó Társaság előadásainak eleinte báró Rhédey Mihályné főtéri sarokháza adott volt otthont, Bánffy gubernátor mellett több nemesi család volt védnöke. A színtársulat zenés darabok előadására is vállalkozott. Az *Allgemeine Musikalische Zeitung* említett cikkében a névtelen krónikás följegyezte, hogy Kolozsvárt több házban is saját zenemestert tartanak, és rendszeres zenélés folyik. Ez a – kis túlzással rezidenciálisnak nevezhető – házi zeneélet természetesen

bécsi mintára jött létre. Bánffy gubernátor maga is hosszas bécsi tanuló- és szolgálati évek után foglalta el magas hivatalát, s a császárvárosban megszokhatta volt, hogy a zenélés és a zenehallgatás a főúri életvitel elmaradhatatlan tartozékai. (Ráadásul olyan osztrák feleséget hozott magával Kolozsvárra, aki Mozarttól tanult volt zongorázni.) A többi arisztokrata is, aki a századforduló táján Erdély fővárosában berendezkedett, mind járatos volt Bécsben; aki esetleg személyesen nem élt ott soha, az ott tanuló, illetve az udvari kancellárián hivatalt viselő családtagjai révén. A Bécsből s a Habsburg Birodalom többi zenei központjából lehozott osztrák zenemesterek vetették meg Erdély fővárosában a korszerű, középeurópai jellegű zenei élet alapjait. Kenyéradóik polgárosulásával párhuzamosan idővel ők is betagolódtak a város polgári művelődésébe. Fontos mérföldköve volt Kolozsvárt ennek a folyamatnak a német Musikvereinok mintájára berendezkedő Musikai Társaság megalapítása 1819-ben – két évvel Caudella távozása után.

Caudella már bécsi zenészként több erdélyi magyar arisztokratát megismert. Egyes, az 1804 és 1808 közötti időszakból ismertté vált levelek tanúsága szerint némelyiküket oktatta is, és tanítványai másoknak is ajánlották őt mint jó tanárt; kották másoltatásáról gondoskodott számukra, őt kérték fel, hogy Beethovennel együtt véleményezze a kolozsváriak által nagyra tartott helyi zenemester, Anton Polz vonósnégyesét (amelyben, ha megvolna a kottája, alighanem az első Erdélyben szerzett vonósnégyest tisztelnők). Mint már említettem, 1810-ben ő is vizsgáztatta a Kolozsvárt és nagyfalusi birtokán élő Bánffy Ferenc báróhoz zongoramesternek elszegődő Ruzitskát. Caudella kenyéradója, báró Wesselényi Farkas Beethoven művészetének volt elkötelezett híve. Részint Kolozsvárt, részint a Szatmár megyei Hadadon élt, ahol birtoka és kastélya volt. Caudellán kívül egy Ménard családnevű énekmestert is tartott, aki sejthetőleg a napóleoni háborúk valamelyikében osztrák fogságba ejtett francia polgár volt. A zenészek Wesselényiék gyermekeit tanították, s a családnak és a család vendégeinek muzsikáltak. Wesselényi kolozsvári házában zajlott le 1814-ben a Beethoven-tisztelők és a Lajos Ferdinánd herceg, Cramer és Clementi szerzeményeit többre tartó konzervatívok emlékezetes összetűzése, amelynek során az egyik párt egy Bethoven-szonátát, a másik Lajos Ferdinánd *F-dúr Oktett*jét vetette tűzbe. (Caudella és Ruzitska az antibeethoveniánus párt elkötelezettjei voltak, Polz beethoveniánus.) A hadadi Wesselényi-kastély meghitt és magas színvonalú zenei életéről Kazinczy Ferenc rajzolt meggyőző képet az *Erdélyi levelek*ben.

Nincs bizonyítékunk rá, hogy a férfikora delelőjére érkezett Caudellát mint zeneszerzőt inspirálta volna ez a pezsgés. Ismereteink szerint nem kapcsolódott be sem a színházi, sem a templomi, sem az iskolai zeneéletbe. Mindössze három zongoravariáció-sorozatát ismerjük, melyekről föltételezhetjük, hogy ezekben az években komponálta, mivel kéziratuk Kolozsvárt maradt fenn. Ahhoz képest, hogy Bécsben egy orosz herceg és követ karnagya volt, műveit kiadták és számon tartották, kolozsvári és hadadi alkalmaztatása, zongoramesterré való visszaminősülése jelentékeny rangvesztést jelentett számára. Az is kérdéses, hogy miképpen élte meg ő azt, amit mi a jozefinista felvilágosultság értékeit átmentő és a reformkort előlegező kulturális pezsgésnek tartunk. Hiszen Bánffy György kormányzásának évtizedeiben a

sok előremutató kulturális tett, amelyekre történetírásunk dicsérőleg tekintget vissza – a színház-, az iskola- és a lapalapítások különösen –, a magyar városlakók nemzeti igényeit ébresztgette és elégítette ki. A helyi arisztokrácia nem Bécs szellemét, hanem annak magyarított mását iparkodott itt megteremteni. Ruzitska úgy-ahogy feltalálta magát ebben a folyamatban, beilleszkedett az új intézményrendszerbe. Tudjuk, leszármazottai elmagyarosodtak. Caudella nem fogadta el ezt a megoldást. 1817-ben elhagyta Kolozsvárt. Aligha fogjuk megtudni, miért nem tért vissza ifjúkori sikereinek színterére. De megállapíthatjuk: jól döntött, amikor következő állomáshelyéül Nagyszebent választotta, amely földrajzilag távolabb volt ugyan Bécstől, mint Kolozsvár, de – német többségű városként – kulturálisan közelebb állott hozzá.

Szeben alapítása óta gazdag – főleg fejlett kézművessége és kereskedelme révén meggazdagodott – polgárváros volt, ugyanakkor az erdélyi szászok legmagasabb közjogi méltóságának, a Sachsengrafnak a hagyományos székhelye is. A szászságnak a magyar királyságtól szerződéses úton elnyert nemzeti autonómiáját a fejedelemség korában is sikerült megőriznie, így Nagyszebent évszázadokon át az erdélyi szász nemzet fővárosaként tisztelték. Miután Erdély 1691-ben a Habsburg koronáé lett, mivel nemzetei közül Bécs a szászokban bízhatott a leginkább, természetesen az ő nemzeti központjukban rendezték be a Guberniumot, így 1692 és 1791 között Nagyszeben nemcsak a szászok, hanem az egész kormányzóság fővárosa is volt. A császárok nem titkolták, hogy Erdélyt megszállt területnek tekintik. Az egymást szaporán váltogató kormányzók nagyobbrészt magas rangú császári katonatisztek voltak. Ehhez a hagyományhoz képest volt merész újítás a közhivatalnoki pályán kimagasló, Bécsben is hatalmas érdemeket szerzett tősgyökeres szász, a lutheránus Samuel Freiherr von Brukenthal gubernátori kinevezése 1777-ben. Megbízatását 1787-ben vonták vissza. Brukenthal nemcsak palotát épített a maga fővárosában, hanem iskolákat, hatalmas ásvány-, érem- és képgyűjteményt meg könyvtárat is alapított, s ezek fenntartásáról, gyarapításáról és nyilvános működtetéséről bőkezűen rendelkezett. Kormányzásának évtizedében épült fel Nagyszebenben az evangélikus (1782) és az állami gimnázium (utóbbi Gymnasium Regium néven; 1780), ekkor jelent meg a *Theaterwochenblatt* (1778) és az első szebeni napilap, a *Siebenbürgische Zeitung* (1784), ekkor döntetett el a harcászati jelentőségét vesztett „Kövér torony" színházzá való átépíttetése is, amely 1788-ban nyitotta meg kapuit a közönség előtt. Egyetemalapítói szándékában az erdélyi katolikus püspök ellenállása akadályozta meg. Brukenthal zeneszerető kormányzó is volt, palotájában rendszeresen muzsikáltak, értékes kotta- és hangszergyűjteményt hagyott hátra. Ha összevetjük a két helyi fénykort, Brukenthal Szebenjét és Bánffy György Kolozsvárját, az adatok kimutatják: Nagyszeben jelentékeny lépéselőnyben volt Kolozsvárhoz képest a kultúraépítés majd minden területén. 1800 táján s utóbb Kolozsvár sokat ledolgozott a maga lépéshátrányából. De Szebenben sem állt meg a világ attól, hogy a gubernium elköltözött.

Nagyszebenben Caudella a magánalkalmazotti státusból a közalkalmazottiba lépett elő, és ez nemcsak a zongoramesterséggel összehasonlítva jelentett többletet. A változást az utókor a bécsi hercegi karnagyságot is meghaladó előlépésnek tarthat-

ja. 1817-ben az 1733-ban felavatott, főtéri katolikus plébániatemplom *regens chori*jává nevezték ki. Mondhatnók: ezzel a lépéssel az ellenreformáció és a megszálló osztrákok mellett kötelezte el magát. De nem mondhatjuk, mivel azonnal termékeny kapcsolatba lépett – ma így mondanók: – a nemzeti oldallal is! „Revideálta" a lutheránus szászok számára a „Stock-féle" korálkönyvet („das Stockische Choralbuch"). Ezen azt érthetjük, hogy a jövevény véleményezte egy Stock családnevű szerző korálkönyvét, melyet nevezett esetleges kiadás céljából nyújtott be a tartományi konzisztóriumnak. Mivel a művet nem adták ki, föltételezhetjük, hogy a véleményezés negatív volt. Ám Caudella nemcsak elutasította Stock munkáját, hanem legott át is vállalta a kartárs feladatát: katolikus egyházzenész létére korálkönyvet szerkesztett a lutheránusoknak, amely 1823-ban, az első szebeni litográfiai intézet fennállásának második évében meg is jelent. 1898-ig, Leopold Bella korálkönyvének a megjelenéséig általánosan használták az erdélyi evangélikus egyházban, ma is számos példányát ismerjük. Második közelítő lépése a helybéli szászság felé ennél is jelentősebb volt. Megkérte a lutheránus egyházi főhatóságot, engedélyezze, hogy nyilvános zenei előadásokat tartson az új Evangélikus Gimnázium aulájában. A helyi konzisztórium igenlőleg válaszolt, a tanítást elfogadható feltételekhez kötötte, és a számfölötti tanár *(supernumerärer Professor)* címmel ruházta fel Caudellát. A jóváhagyás *expressis verbis* kimondja, hogy az előadásokat felekezeti különbségre való tekintet nélkül bárki látogathatja. Ez a hozzájárulás már mintha korunk ökumenikus nézeteit előlegezte volna. (Szépséghiba viszont, hogy nőnemű hallgatók részvételét a konzisztórium nem engedélyezte.) Csak 1824-ben nevezték ki rendes tanárnak, de már 1818. szeptember 30-án „Philippe Caudella Kapellmeister und öffentlicher Lehrer der Tonkunst"-ként írta alá egy levelét. Zongoraiskolájának, melynek megjelenési évét nem ismerjük, címlapját „Professor der Tonkunst"-ként szignálta.

Az evangélikusokhoz való kötődése egyáltalán nem jelentette azt, hogy karnagyi teendőit csak amúgy félkézzel végezte volna. Ellenkezőleg: szolgálatának rövid időszakát még tizenhárom évvel 1826-ban bekövetkezett halála után, a nagyszebeni Musikverein Hermania alapításakor is mint az oratóriumelőadások virágkorát emlegették. A magas színvonalú egyházzenei gyakorlatot Caudella zeneszerzőként is szolgálta. Misét ugyan tudtunkkal nem komponált, de például zenekari motettáiban igencsak igényesen érvényesítette mind a kórust, mint a szólóéneket, mind a orgonát. Ami az utóbbit illeti, Caudella messze meghaladta a haydni–mozarti „Orgelsolomesse"-koncepciót, nem stílusban, hanem a formai megvalósítás kristályos egyensúlyában. A nagy klasszikusok miséiben a szólóorgona főleg kamarazenei partner, Caudellánál viszont az „organo concerto" barokkosan elkülönülő, virtuóz szólószakaszokban nyilvánul meg. Elmondható, hogy eszményien olvasztotta szerves egységbe az orgonamotettát és az orgonaversenyt. Az *O salutaris Hostia* kezdetű motettában a szoprán szóló a koncertáló szólam. Ha volt, ki leénekelje neki ezt a nyaktörő koloratúraszerepet – márpedig ha nem lett volna rá személyi fedezete, nem írta volna ennyire nehéznek! –, bízvást elfogadhatjuk az 1839-es szónok minősítését, amely szerint Caudella szolgálati éveinek idején Nagyszeben az oratóriumelőadások tekintetében minden osztrák tartományi fővárossal fölvehette a versenyt („allen

österreichischen Provinzial-Hauptstädten sich wohl würdig anschließen konnte"). A katolikus egyházzenész több templomi használatra szánt művét német szöveggel is ellátta, hogy az evangélikus templomokban is előadhassák őket. Reményében nem csalódott: több művének kottája is evangélikus egyházközségek tulajdonában maradt az utókorra, annak bizonyítékául, hogy az ő templomaikban is elhangzottak. Nem mellékesen jegyzem meg, ami Franz Metz kartársunk kutatásaiból kiderült: Caudella művei a Bánságban is terjedtek. A temesvári katolikus püspöki levéltárban (Diözesenarchiv) három művének partitúráját és szólamanyagát őrzik.

Caudella két pedagógiai művet is írt Nagyszebenben. Kéziratos generálbasszusiskolája 1850-es keltű másolatban maradt ránk. Jó fényt vet a szerzőre, hogy munkáját negyedszázaddal a halála után is használták. Sokkal jelentékenyebb az 1822-ben alapított Litográfiai Intézetnél megjelent zongoraiskolája. Címében a „szép, kerek, folyékony játék" („schönes, rundes, fließendes Spiel") elsajátítását nevezi meg a zongoratanítás céljaként. Alkalmatlan vagyok annak mérlegelésére, hogy mennyiben alkalmasak Caudella gyakorlatai e cél megközelítésére. Azt azonban jelzem, hogy Caudella növendéke a közhelyek morzsolgatása után viszonylag hamar eljutott az élő zene élvezetéhez, sőt a zenei sajátosság néhány esetével is találkozhatott iskolájában. A 37. darab például egy aszimmetrikusan periodizáló miniatűr, amelyre Beethoven Wranitzky *Das Waldmädchen* című balettjére hivatkozva szerzett változatokat (WoO 71); Wranitzky kottájában *Russe par Jarnovich* a tétel címe. Koraljka Kos kiderítette, hogy Ivan (*alias* Giovanni) Jarnovich annak idején Haydnt is meglátogatta Kismartonban és Eszterházán; erre magyarázható, hogy a *14. hegedűversenyéből* vett dallamot, amely egyébként közelről rokon Glinka híres *Kamarinszkaj*ának témájával, Haydn is felhasználta egy zenélőóra-darabban (Hob. XIX:4). A 39. tandarab Mozart *Menuett*je a *Don Giovanni*ból, a 40. pedig igen jelentős zenetörténeti és etnomuzikológiai szenzáció. *Tanz der Siebenbürger Wallachen* cím alatt egy terepen gyűjtött népi dallam feldolgozását nyújtja. A dallam összhangosítása mindvégig alapállású I. és V. fok, de a 12. ütemben modális fordulat lepi meg a hallgatót: az V. fok hatodikra oldódik, és azon is zár a darab. A román folklórban nem ritka, sőt inkább jellegzetes fordulat után Caudella a népi prímási gyakorlatnak egy jellegzetességét is rögzítette: az üres hegedűhúrok kettőnkénti meghúzását idézte fel a zongorán, amit a „közlő" – ha szabad ezt a huszadik századi *terminus technicus*t a 19. század gyakorlatára visszavetíteni – a dallam újrajátszásai előtt szokott megtenni: „Leere Saiten der Violine vor jeder Reprise". A feldolgozás és felvétele a zongoraiskola tartalomjegyzékébe arról tanúskodik, hogy Caudella román tanítványokkal is foglalkozott. (Név szerint is ismerünk egy román családot, ahol tanított: Hagi Constantin Popnál, a helybéli „görög" kereskedőnél, aki a románság befolyásos képviselője volt.) A zongoraiskola címlapjára föl van írva, hogy „1. füzet". A folytatásról nincs tudomásunk, de ezeknek az utolsó daraboknak a jellegéből arra következtethetünk, hogy szerzőnk nyitott zeneszemléletre való, érdekes darabokkal folytatta volna munkáját, amely egyébként a legkorábbi zongoraiskola, amelyet a mai Románia területén adtak ki. A *Tanz der Siebenbürger Wallachen* is mint pedagógiai és egyben művészi célszerűséggel kiválasztott autentikus népi dallam feldolgozása igen korai előzménye

annak a huszadik századi eszménynek, amelyet Bartók vitt győzelemre a *Gyermekeknek* füzeteiben.

Egyáltalán nem mellékes tény, hogy Caudellának Nagyszebenben polgárként is sikerült „befutnia". Házat vett magának, méghozzá „a falakon belül", a Ferences templom tőszomszédságában. Tagja lett a városi külső tanácsnak *(äußerer Rat, Hundertmänner, centumviri, centum electi)*. Tudjuk, a kolozsvári arisztokraták szerették volna visszaszerezni. Caudella igen udvariasan, de visszautasította hívogató megkeresésüket.

Összefoglalom az életrajzot. Caudella Bécsben egyenletesen emelkedő pályája – egyelőre nem tudni, miért – megtört 1810-ben, de neki volt ereje az újrakezdésre a Birodalom keleti végén, Erdélyben. A kolozsvári klaviermeisterségből Nagyszebenben ismét felküzdötte magát Kapellmeisterré, azzal a különbséggel, hogy itt már nem egy külföldi főúr szolgálatában állott, mint Bécsben, hanem együttélő közösségekében s végső soron az egész városában, a katolikus és az evangélikus szászok mellett a város román kisebbségét is ideértve. Stílusában konzervatív volt, de nyitott a sajátosságok felé. S a zenei életben vállalt szerepeivel a jövőnek dolgozott. Bécs, Kolozsvár, Nagyszeben: egy tisztes zenészpálya három állomása volt. A Mozart-epigon Beethoven-kortárs életrajzában a városok „arcvonásai" is tükröződnek.

Megjegyzés

Caudella az egyetlen 19. századi zeneszerző, akinek életét és művét a tőlem kitelő tudományos körültekintéssel úgyszólván pályám legkezdetétől folyamatosan kutattam. Kutatási eredményeimről több ízben is beszámoltam a nyilvánosság előtt. Alább közlöm legfontosabb idevágó írásaim jegyzékét: a legterjedelmesebb magyar, illetve román, valamint két újabb keltű német közlés adatait. Ezekhez képest ebben az előadásban, amellyel nagyszerű barátom, Bárdos Kornél emléke előtt tisztelgek, voltaképpen alig van tudományos újdonság. Csak bizonyos szempontok újak, amelyek szerint az életrajzi tényeket a három történelmi városképbe betagoltam. A megadott írásokban az itt összefoglalt tények részletesebben vannak leírva és adatolva, mint ebben a felolvasásban, ezért itt eltekintettem a bibliográfiai utalásoktól, már csak azért is, hogy ha akad olvasó, aki valamely vonatkozásban tovább szeretne tájékozódni az előadottak felől, azt a teljesebb leírások fellapozására ösztönözzem. Mindössze három címet kell itt kiegészítőleg megadnom:

A Kurakin herceg életrajzi adataiból 1999-ben a szentpétervári Prof. Dr. Wladimir Gurewitsch szíves tájékoztatására hivatkozva közöltem egyet s mást. Most meg tudom adni írásos forrásukat is: Русский биографический словарь. Том „Кнапе-Кюхельбекер". Санкт-Петерсбург: Издано под наблюдением Председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцева. Типография Главного управленуя уделов, 1903, 559–567.

Megemlítettem báró Brukenthal kormányzót. A rá vonatkozó zenetörténeti irodalom alapműve Richard Weisskircher „Samuel von Brukenthal als Musikfreund" című tanulmánya. *Siebenbürgische Vierteljahrschrift. Korrespondentblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*. 58. évf., Nagyszeben: 1935, 1–13. (Különnyomatként is, a közlési hely megjelölése nélkül.)

A Wranitzky-dallam zenetörténeti környezetére való hivatkozás forrása: Koraljka Kos: „Die angeblichen Zitate von Volksmusik in Werken der Wiener Klassik." In: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien*, I.Tutzing: Hans Schneider, 1993, 231.

Az ajánlott összefoglaló írások pedig:
László Ferenc: „Adatok Philipp Caudella életrajzához." In: (szerk.) Benkő András: *Zenetudományi írások*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980, 120–152.
Francisc László: „Viaţa lui Philipp Caudella." In: (red.) Loriana Leahu: *Studii de muzicologie*, XVI. Bucureşti, Editura Muzicală, 1981. 177–203.
Ferenc László: „Philipp Caudella, regens chori und Professor der Tonkunst in Hermannstadt." In: (Hrsg.) Karl Teutsch: *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, II. Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1999, 46–61.
Ferenc László: „Philipp Caudella (1771–1826), Kirchenmusiker in Siebenbürgen." In: (Hrsg.) Helmut Loos–Klaus-Peter Koch: *Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28–30. Oktober 1999 anläßlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*. Sinzig: Studio, 2002, 311–320.

Utóirat

Felolvasásom első mondatában a Kaudela családnév kétszer is Kandelaként szerepelt, akárcsak több korábbi írásomban is. A Bárdos-értekezleten szintén előadó Fancsali János határozott kételyét fejezte ki a Kandela írásmóddal mint a Caudella családnév forrásával szemben, amit én néhai Bohumír Štedroňra hivatkozva magabiztosan visszautasítottam. A kitűnő brünni zenetörténész-professzor ugyanis kérésemre megkereste az illető születési anyakönyvet, abból másolta ki nekem a nevet, s közölte velem 1966. február 26-án kelt levelében. Mások is akadtak a jelenlevők között, akik óvatosságra intettek, felhíván figyelmemet a régiek „n" és „u" betűinek hasonlóságára, összetéveszthetőségére. Hogy mennyire termékeny volt Fancsali János kételye, a szintén jelen volt Vladimír Maňas bizonyította be, aki alig néhány nappal a Bárdos-konferencia után közölte velem a bejegyzés teljes betűhív szövegét. Az opavai (németül: troppaui) országos levéltár olomouci (németül: olmützi) részlegének 6631 (1760–1776) jelzetű anyakönyvében ez áll:

> *25.3.1771 Josephus Kaudela arcular*[ius] *et inquil*[inus] *kojetin*[ensis] + *Catharina – filius Filippus, patrini Filippus Kasper Silvanus inq*[uilinus] *Koj*[etinensis], *Walburga Kuczeriana Haus Nm. 27 (ex civitate)*

Ennek értelmében javítottam ki kéziratomban a Kandelát Kaudelára.

Levelében Vladimír Maňas a fent idézettekhez hozzátette: „A »Kaudela« nevet, »Koudela«-nak kell olvasni, ez a 19. századi cseh nyelvnek egy helyesírási sajátossága." Megjegyzése további kutatásoknak nyit teret. Koudela (más lexikon szerint Koudéla) Géza (1894–1939) Kalocsán született, a maga korában tekintélyes magyar zeneszerző, orgonaművész és zenei író volt. Nagyon valószínű, hogy valamilyen ro-

konság fűzte az eddig ismert Caudellákhoz, az erdélyi Philipphez csakúgy, mint a Bukovina, illetve Moldva zenetörténetében áldásos szerepet játszott Adalbert–Francisc-Serafin–Eduard ághoz. Csak munkaráfordítás kérdése, hogy valaki fölfedi-e e rokonság mibenlétét. (Az én időgazdálkodásomból nem fog telni e feladat elvégzésére, így megjegyzésemet bárki felszólításnak veheti.)

Maňas kolléga adatközlésének nem közömbös újdonsága a Štedroň professzoréhoz képest, hogy a kojetíni Kaudela-apa *arcularius et inquilinus*, azaz „asztalos és zsellér" volt.

Ennek a kis *addendum*nak a helyesbített és kiegészített tények közzétételén kívül egy másik célja is van: a Bárdos-értekezlet keretében elhangzott hozzászólások és viták hasznosságát, termékenységét is példázza.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ*

WIEN, KLAUSENBURG, HERMANNSTADT: SCHAUPLÄTZE VON PHILIPP CAUDELLAS (1771–1826) LAUFBAHN

Der aus Mähren stammende Musiker hat in Wien bei Albrechstsberger studiert und ist dort vom Rang eines Klaviermeisters zum Kapellmeister des russisschen Botschafters Prinz Kourakin aufgestiegen. Er komponierte auch, seine Werke wurden verlegt und in der Fachpresse besprochen. (Der Beethoven-Zeitgenosse wurde als Mozart-Epigon eingestuft.) 1810 verließ er (aus vorläufig unbekannten Gründen) die Kaiserstadt und lebte vier Jahre *incognito* (angeblich in Russland). Anfang 1814 erschien Caudella in Siebenbürgen, zuerst in in der neuen Provinzhauptstadt Klausenburg (rumänisch: Cluj, ungarisch: Kolozsvár), wo er bei einer adeligen Familie als Klaviermeister diente und kompositorisch kaum tätig war. 1817 wurde er in der früheren Hautpstadt Siebenbürgens Hermannstadt (rumänisch: Sibiu, ungarisch: Nagyszeben) *regens chori* der katholischen Stadtpfarrkirche und Professor der Tonkunst am Evangelischen Gymnasium, wodurch er die ökumenischen Ansichten des späten 20. Jahrhunderts vorwegnahm. Seine Kreativität wurde wieder aktiviert: Er schrieb neben katholischer Kirchenmusik auch ein Choralbuch für die Evangelische Landeskirche und pädagogische Werke (Klavierschule, Generalbass-Schule). In seinem Lebenslauf wiederspiegeln sich die „Gesichtszüge" dreier Musikstädte.

---

* Ferenc László ist 1937 in Klausenburg (Cluj, Rumänien) geboren, wo er an der Musikakademie 1959 sein Künstlerdiplom erwarb und 2001 mit einer Bartók-Dissertation promovierte. Seit 1966 unterrichtet er Kammermusik (in den Jahren 1970-91 an der Bukarester, seitdem an der Klausenburger Musikhochschule). Rege musikjournalistische Tätigkeit – hauptsächlich ungarisch, auch rumänisch und (seltener) deutsch, auch im Rundfunk und Fersehen – machte seinen Namen bekannt. Als Musikhistoriker widmete er Bartók mehrere Bände (die wichtigsten: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* [Béla Bartók. Studien und Zeugnisse, 1980; ungarisch], *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri* [Béla Bartók. Studien, Mitteilungen, Essays, 1985; rumänisch], veröffentlichte je ein Bach- und Liszt-Buch (1989), Studien zur Musik von Bach, Telemann, Mozart, Schubert, Brahms, Enescu, Kodály, Ligeti usw., gab Bartók-Briefe ungarisch (1974), rumänisch (1976, 1977) und deutsch (1999), einen Band von Enescu-Interviews ungarisch (1995) heraus. Er hielt Vorträge ausserhalb Rumäniens in Ungarn, Österreich, Deutschland, der Moldauischen Republik, der Ukraine und in Japan. Seit 2001 ist er Ehrenpräsident der 1991 von ihm gegründeten Rumänischen Mozart Gesellschaft. Er wurde u. a. mit dem Preis der Rumänischen Akademie (1980), des Verbandes Rumänischer Komponisten und Musikwissenschaftler (1983, 1995), dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst (2002) und dem Bence Szabolcsi-Preis (2003) ausgezeichnet.

Felhívás

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
a 2004-ben 70 éves

Somfai László
tiszteletére

rendezi meg III. tudományos konferenciáját,
előreláthatólag 2004 októberében.

Amennyiben előadással (referátummal)
kíván részt venni a konferencián,
kérjük, hogy a címet és a rövid tartalmi ismertetést
legkésőbb 2004. március 30-áig
– e-mailben vagy postai úton –
szíveskedjék eljuttatni a szervezőkhöz:

Papp Márta
1068 Budapest, Benczúr u. 28.
pappma@bartok.radio.hu

Vikárius László
2011 Budakalász, Pataksor 1.
vikarius@zti.hu

TANULMÁNYOK

Richter Pál

MAGYAR NYELVŰ ÉNEKEK 17–18. SZÁZADI PÁLOS KÉZIRATOKBAN

A pálosok újkori zenei életéből a magyar zenetörténet-írás eddig csak a középkori vonatkozásokat tárgyalta kellő részletességgel,[1] a 17–18. századiakat nem. Magyar alapítású rendként a pálosok kezdettől fogva Esztergom központi liturgiáját követték, az esztergomi rítushoz kötődő úgynevezett magyar notációt sajátjukként művelték. Külön érdemük, hogy az esztergomi egyházi központ dallamanyagát és írásmódját a török megszállást, majd a magyar gregoriánum feladását követően még a 18. századi kézirataikban, ha csak részlegesen is, de megőrizték. Ennek alapján azt gondolhatnánk, hogy a rend egységére és erejére a reformáció terjedése, az ország hanyatlása, a török hódoltság kisebb hatással volt, mint más rendek esetében. De éppen ellenkezőleg, a rend 16–17. századi története szinte teljes pusztulásról, majd hosszasan elhúzódó reformfolyamatról tanúskodik.[2]

Leszámítva a horvátországi területeket 1526-ban a pálosoknak 68 monostoruk volt Magyarország területén. Az ezt követő évtizedekben a magyarországi kolostorok nagy többsége elpusztult, így a rend budaszentlőrinci központja is, a pálos birtokokat pedig főúri családok vették el erőszakkal. Bár a töredékére zsugorodott rend anyagi helyzete a 17. század elejére megszilárdult, a súlyos veszteségek a rend szellemiségét rossz irányba befolyásolták, és ezzel együtt a renden belüli fegyelem is fellazult. A rend főnöke a barokk püspökök mintájára fényes udvart tartott, a szerzetesek magánvagyont szereztek, és a kolostorokban világi személyeket alkalmaztak, gyakran a gyengébb nem képviselőit. A Tridenti Zsinaton hozott rendelkezések tükrében a korábbi pálos konstitúciók elavulttá váltak, megreformálásuk csak a 17. század első évtizedeiben kezdődött meg. Az új konstitúciók elfogadása, a reformok megvalósulása hosszú évtizedeken keresztül halasztódott, és csak lassan haladt előre.[3] 1632-ben már a rend eltörlésének javaslata is felmerült,[4] de végül VIII. Orbán pápa 1643-ban

1 Szendrei Janka: „A magyar notáció és az európai hangjelzésfajták." *Magyarország Zenetörténete I.* (szerk.: Rajeczky Benjámin) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 188. – Szendrei Janka: „Latin nyelvű gregorián ének." *Magyarország Zenetörténete II.* (szerk.: Bárdos Kornél) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 157–160.

2 A pálosok történetéről részletesen lásd: Kisbán Emil: *A magyar pálosrend története I–II.* Budapest: 1940. – Török József–Legeza László–Szacsvay Péter: „Pálosok." In: *Szerzetesrendek a Kárpát-medencében.* Budapest: 1996.

3 Galla Ferenc: *A pálosrend reformálása a XVII. században.* Budapest: 1941.

4 A rend feloszlatását az eredménytelennek tűnő reformok miatt Pázmány Péter kezdeményezte.

megerősítette és jóváhagyta az új, megreformált rendi konstitúciót.[5] Ezt követően a század második felétől a pálos rend újjáéledt, virágzását jól mutatják az új kolostoralapítások. A török hódoltság megszüntével visszaszerezték régi birtokaikat, a 17. század végétől bővítették oktatási tevékenységüket, papneveldéket, rendi főiskolákat hoztak létre.[6] A 18. századtól a jezsuiták és a ferencesek mellett a pálosok egyre nagyobb súllyal vettek részt a magyarországi rekatolizációban.

1700-ban a horvát és osztrák pálos rendházak egy provinciába tömörülve kiváltak a magyar rendtartományból, majd 1710-ben nemzetiségi megoszlás alapján külön-külön horvát és osztrák provincia jött létre. A magyar rendtartományt 1721-ben 17 monostor, illetve rezidencia alkotta 161 szerzetessel. 1773-ban, a jezsuita rend eltörlését követően a jezsuita iskolák egy részét a pálosok vették át (Ungvár, Szakolca, Székesfehérvár), és egészen 1786-ig működtették. 1786. február 7-én II. József a magyar korona országaiban feloszlatta a rendet.[7]

Saját liturgiájukat a pálosok már az 1600-ban megtartott lepoglavai nagykáptalanon feladták, és előírták a Missale- és Breviarium-Romanum kötelező használatát.[8] A 18. században készült liturgikus kéziratait azonban arról tanúskodnak, hogy régi hagyományukból megőrizték sajátos magyar notációjukat, és ahol lehetett az új szövegeket a régi dallamalakkal énekelték. A fennmaradt 17–18. századi kéziratos források[9] alapján összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a pálosok liturgiájuk keretében általában gregoriánt énekeltek, néhány tétel, ének (például: Credo) esetében pedig a ferenceseknél elterjedt menzurális barokk korálist, illetve ritmizált gregoriánt.[10] Egy 1623-ban keletkezett kézirat (H-Bu A 115) toldalékában, utólagos bejegyzésként három tétel az egyszerűbb többszólamú kóruséneklés gyakorlatáról tanúskodik, amellyel esetenként a nagyobb szerzetesi templomokban az egyszólamú liturgikus éneklést tették változatosabbá.[11]

---

5 A megreformált rendi konstitúciókat Rómában már 1643-ban kinyomtatták.

6 A legfontosabbak: Nagyszombat, Bécsújhely, Sátoraljaújhely, Máriavölgy, Lepoglava (Horvátország).

7 Magyarországra pálosok újból csak a 20. században, a két világháború között (1933–1934) érkeztek Lengyelországból a częstochowai monostorból. A Boldog Özséb által 1250-ben alapított renddel azonban a lengyel rend azonossága vitatott, mivel ez utóbbit 1784-ben VI. Pius pápa alapította II. Szaniszló Ágost lengyel király kérésére, mint Lengyel Pálos Kongregációt. Lásd a 2. jegyzet hivatkozásait és további irodalmat Páter Árva Vince: „Az esztergomi Boldog Özséb alapította pálos rend." (*Keresztre feszített Magyarország.* Szerk.: Siklósi András, Dunaharaszti: é. n.) című írásában. (Olvasható: www.extra.hu/palosrend/tortenet weblapon.)

8 Kisbán Emil: i. m. 201; Török József–Legeza László–Szacsvay Péter: i. m. 22.; Török József: *A magyar pálosrend liturgiájának forrásai, kialakulása és főbb sajátosságai (1225–1600).* Budapest: 1977, 57., 188.

9 H-Bu A 115, 116, 118(?), 122, 125, 126, 127, 130, 131.

10 Szigeti Kilián: „Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon." *Magyar Zene* 19, 1978, 282–297. – Szendrei: Latin nyelvű... i. m. 160. – Ladislav Kačic: „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert." *Studia Musicologica* 33, 1991, 5–107. – Richter Pál: „Organo-Missale: Musical Relationships of a Franciscan Manuscript in the 17th Century." In: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus.* (Hrsg.: Ladislav Kačic), Bratislava: 1997, 137–162.

11 Stoll Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840).* Budapest: 2002., forrás: No. 73. – Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai.* Budapest: 1981, forrás: C 105; – Papp Géza: „A kóruséneklés hazai múltjából." *Magyar zenetörténeti tanulmányok II. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (szerk.: Bónis Ferenc). Budapest: 1969, 93–95.

Az orgona használatáról a 18. század második feléből két orgonakönyv tájékoztat, amelyekben az énekeknek a ferencesek gyakorlatához nagyon hasonló kísérési módját látjuk.[12] Mindkét könyv leírója Koncz Gábor pálos szerzetes, aki többek között Pesten, Sátoraljaújhelyen és az Ung megyei Mocsáron teljesített szolgálatot. Pápai alperjelként hunyt el 1776. július 17-én. Az egyik könyv (H-Bu A 131) latin nyelvű miseordináriumokat, himnuszokat, Mária-antifónákat és két hangszeres prelúdiumot,[13] a másik (H-Bu A 130) latin és magyar nyelvű egyházi énekeket tartalmaz.[14] A továbbiakban ez utóbbi kéziratot ismertetem részletesen.

H-Bu A 130 *Cantillenae hae per R. Patrem / Gabrielem Koncz Ord. Sti / Pauli Primi Eremitae professum / Monachum Paulinum juxta anti / quum morem ordinis cantari solitae / conscriptae & in unum collectae / in Anno 1771 Die 15ta Men*[sis] *Augusti Terminatae.*[15] (Papír, 208 oldal, 200x255, bőrkötés.)

A kézirat összesen 176 éneket tartalmaz, ezek közül 36-ot csak szöveggel. A további 140 dallamból 128 latin, 11 magyar szövegű és 1 szöveg nélküli. A 36 csak szöveggel megadott ének közül 29 magyar nyelvű, *ad Notam* utalással, és csak 7 szöveg nem párosítható dallammal. A szövegek műfaját tekintve 163 kanció, 8 karácsonyi ének (ebből 6 magyar nyelvű), 4 sequentia, 1 himnusz. A dallamok motívumaikban, periodizáló szerkezetükben a 18. század gáláns, bécsies stílusát idézik, a szövegek a kor stílusának megfelelően pietista szellemben fogantak, helyenként túlzottan szentimentálisak. Összességében a kézirat a 18. század második felében használatos késő barokk, kora klasszicista kancióanyag reprezentánsa. Ezzel a repertoárral mint kevésbé értékessel a magyar kutatás nem foglalkozott.[16] A kézirat dallamainak nagy része a 16–17. századi magyar népének hagyományától idegen, német befolyás alatt álló új termés. Ezzel együtt a dallamok mintegy 10 %-ánál szélesebb körű használat is kimutatható. Többek között jól dokumentálhatók ferences kéziratokban (összesen 19 db), egy részük a korabeli nyomtatott énekeskönyvekben is helyet kapott. A magyarul is énekelt 29 kanció esetében a szöveg fordítása sem tekinthető egyedinek vagy alkalminak (lásd a táblázatot). Közülük 11 egy másik (ismeretlen provenienciájú, de valószínűsíthetően pálos környezetből származó) orgonáskönyvben (H-Bu A 118)[17] szintén megtalálható, ugyanazzal a magyar szöveggel, öt esetben pedig ebből a másik forrásból ismerhetjük meg az énekek magyar szövegét *(Táblázat a következő oldalon).*[18]

12 A ferencesek gyakorlatáról: Richter Pál: „Quint- und Oktavparallelen in den Handschriften mit Orgelbegleitung des 17. Jahrhunderts." *Ars Organi* 49, 2001, 19–26.

13 A H-Bu A 131 jelzetű kézirat címlapja: *Liber pro Organo juxta Novum Roma = / num Cantandi modum Gregorianum / continens Sacra, Psalmos, Hymnos, / Antiphonas diversas Secundum / Concentum Sacri Ordinis Mona = / chorum Sancti Pauli Primi Eremitae / per R. Patrem Gabrielem Koncz Mona = / chum Paulinum descriptus in Residentia / Mocsariensi SSimi Corporis Christi ad / Ungvarinum Die 20. Maÿ A*[nn]*o 1772.*

14 Stoll Béla: i. m., forrás: No. 303.

15 Alatta későbbi bejegyzés: *Post Fata ejus Resid. Mocsari / ensis ejusdem ordinis.*

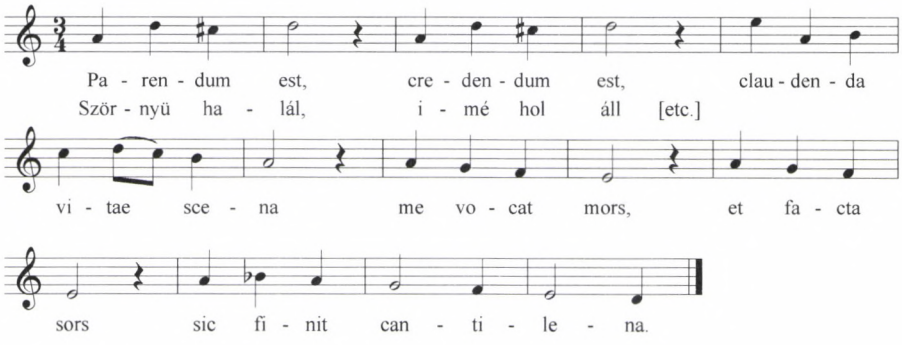
16 A kézirat végén található karácsonyi énekek közül a magyar nyelvűeket már publikálták: Bárdos Lajos: „Magyar karácsonyi dalok a XVIII. századból." *Zenei Szemle,* 1929, 59–62. – Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve.* Budapest: ^{2}1955, 54*.

17 Ergänzungen 295.

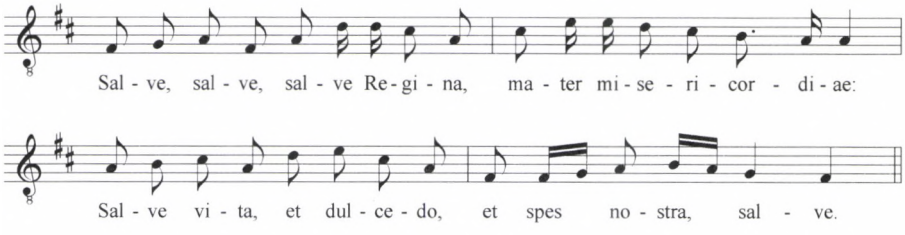
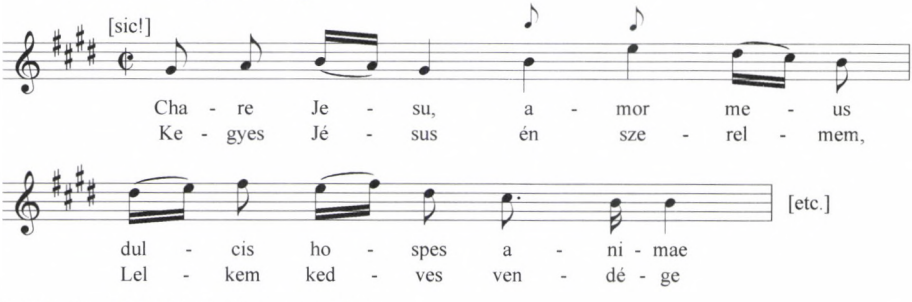
18 A táblázat magyar szövegkezdeteket tartakmazó oszlopában szögletes zárójelben a H-Bu A 118 kézirat sorkezdetei vannak.

OLDAL	SZÖVEGKEZDET		KONKORDANCIÁK		
	LATIN	MAGYAR	FERENCES		MÁS FORRÁS
			MV	MV+	
1, 158	Adoro Te devote	Oh egek gyönyörűsége	2085	+ 3	
4	Jesu benigne a cujus igne		1754	+ 1	
20	O, o, Jesu mi, ad te suspiro	[Ah üdvözlégy Felségh, Oltári Szentségh]			H-Bu A 118 [14v–15r]
20	Te mi Jesu meum cor		0441	+ 1	
28, 160	O Maria virgo pia	O Maria Kristus Annya	1745	+ 2	Bäumker III/118
28	Cantabo Domino		1749	+ 1	
44	Magne Deus amor meus	[Oh Istenem én szerelmem]			H-Bu A 118 [5v–6r]
47, 177	Huc omnes qui pugnatis	Valakik halál nyilától féltek	0460		H-Bu A 118 [12v–13r]
50	Stella maris tota maris		2861		RMDT II/59, B–F–H 343/219, SzVU 187
50, 160	Amor veni dulcis Jesu	Szűz Mária Kristus Annya			H-Bu A 118 [17v–18r]
52	Jesu, Jesu dilecte Te amo		2856		
54	Amori uri ignibus	[Menyországnak királynéja]			H-Bu A 118 [13v–14r]
62, 168	Ignosce fatenti culpam	Bocsásd meg én Istenem			H-Bu A 118 [1v–2r]
68, 172	Dilecta spes, beata res	Szentséges szép Szűz Mária	1748	+ 2	H-Bu A 118 [2v–3r]
72, 166	Chare Jesu amor meus	Kegyes Jésus én szerelmem	0050	+ 3	
80, 171	Dulcedo Jesu cordium	Jésus szívűnk édessége	1766	+ 1	H-Bu A 118 [3v–4r]
82, 171	O virgo florens et illibata	Mária, eletnek fáia			H-Bu A 118 [4v–5r]
83, 172	Maria gustum sentio	Mária, Mária mi kegyes Anyánk	0451		H-Bu A 118 [11v–12r]
84, 169	Ave Maria Mater divina	üdvözlégy Mária Istennek Annya			H-Bu A 118 [19v–20r]
90, 174	Ah, quis hic amor	Ah, hol vagy o Jesus			H-Bu A 118 [7v–8r]
94	Ubi Jesu quiescit	[üdvözlégy Oltári Szentségh]			H-Bu A 118 [8v–9r]
98, 173	Contestor amorem	Oltári Nagy Szentség	0453	+ 2	H-Bu A 118 [6v–7r]
98	Tandem audite me	[Mennyei Sz. Attyánk]	2863		H-Bu A 118 [17v–18r]
101	Dulcis Jesu amor meus		0445	+ 2	
103, 166	Afflictum cor	Mitt bánkodol, o én szívem	0432		
104, 176	Cur o homo me	Mért o ember, mért o Bűnös	0463		
152	Recordare Christiane		1106	+ 2	
156	Parendum est, cedendum est		1099	+ 3	Bäumker II/328, RMDT II/62a/II, Dobszay 441, H-Bu A 118 [18v]
164		Kőnyörül Istenem én bűnös lelkemen			H-Bu A 118 [15v–16r]

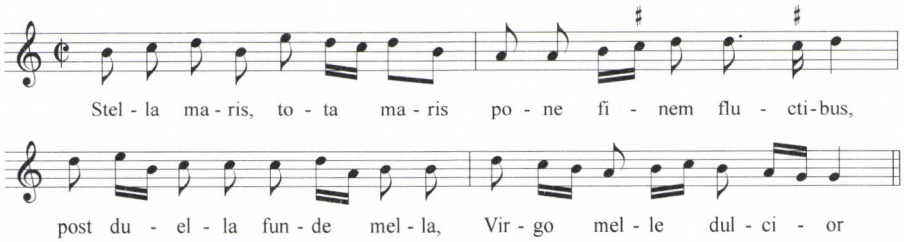
A kanciók közül a legismertebb és a legszélesebb körben elterjedt a *Parendum est* temetési ének *(1. kotta)*. A dallamnak közvetlen kapcsolata mutatható ki a német egyházi gyakorlattal, de magyar használata már a 17. század végétől dokumentálható ferences kéziratokban és az 1693-ban nyomtatásban megjelent *Soltári és Halotti énekek* című, Illyés István által szerkesztett énekeskönyvben *Gyarló világ, Romlandó ág* szöveggel.

H-Bu A 130 [156]

1. kotta (Konkordanciák: Bäumker II/328, RMDT II/62a/II, Dobszay 441, MV 1099, Ergänzungen 339.)

A *Chare Iesu amor meus (Kegyes Jézus én szerelmem)* kezdetű ének párhuzamát egy Salve Regina dallamban találjuk a 18. század elejéről származó ferences kéziratban. Kancióként latin szöveggel szintén ferences kéziratban jegyezték le az 1750-es években.

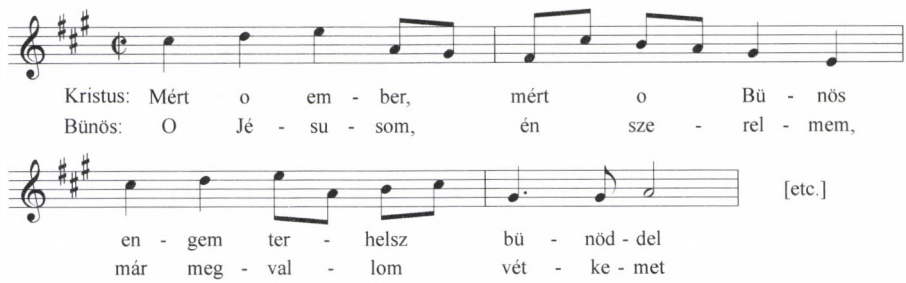
H-Zmk MS jelzet nélkül [118v] (ferences)

H-Bu A 130 [72, 166]

2. kotta (K: MV 0050, Ergänzungen 308.)

Elvétve találunk olyan dallamokat is, amelyeknek magyar szövegű változatát nyomtatott énekeskönyvekből ismerjük, de kéziratunkba csak latinul jegyezték be őket. A *Stella maris tota maris* dallama a Náray György *Lyra coelestis* című énekeskönyvében szereplő szöveg *(Eudvözlégy oh Szüz Mária)* és címadás (Salve Regina Hungarice) alapján eredetileg szintén Salve Regina lehetett. A dallam különböző szövegekkel való használata folyamatos egészen napjainkig, a magyar énekeskönyvekben rendre megtaláljuk.

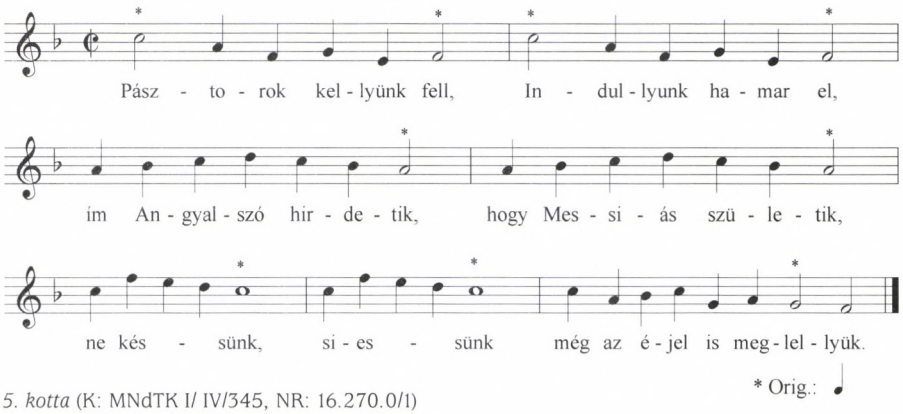
H-Bu A 130 Stella maris tota maris [50]

3. kotta (K: RMDT II/59, SzVU 187, MV 2861, Ergänzungen 348.)

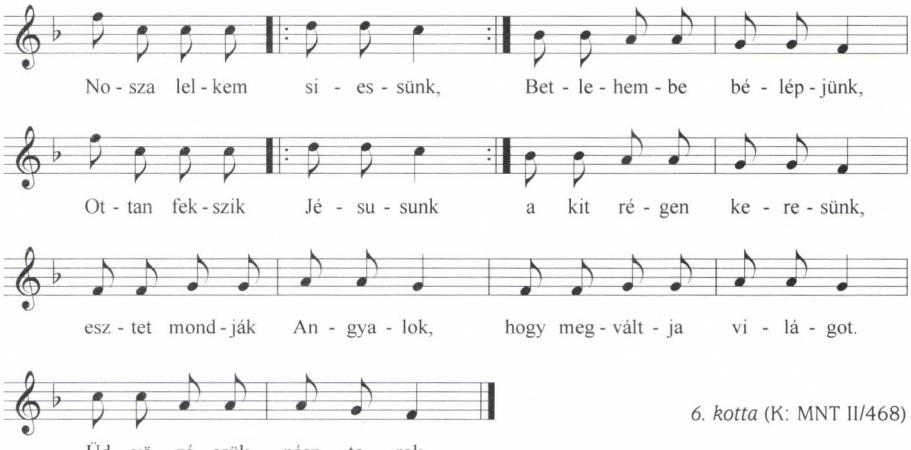
Az egyszólamú énekek mellett néhány kétszólamú és párbeszédes ének teszi változatosabbá a repertoárt. A kétszólamú énekek közül kettő *(Quem terra pontus* és *Ad Mariam)* csak latinul szerepel, egyszerű imitációs technikával íródtak, összhangzásban a tercpárhuzamok jellemzik őket. Érdekes kétszereplős ének a *Jézus* és a *Bűnös* (peccator) párbeszéde, amelyet mind latinul, mind magyarul lejegyeztek a kéziratba. A két szereplő ugyanarra a dallamra énekli szövegét, az előadásmódra a kéziratban nincs utalás. A vallásos dialógusok 16–17. századi hagyománya alapján a szereplők egymásnak soronként felelgetve haladnak a szöveggel *(4. kotta, lent).* A kézirat végén lejegyzett, többségében magyar nyelvű karácsonyi énekek között még egy kétszólamú, illetve párbeszédes tétel található.

Kéziratát Koncz Gábor a magyar néphagyományban és a népénekhagyományban egyaránt használatos karácsonyi énekekkel zárja. A dalok közül a legnépszerűbb, mind a mai napig elevenen élő karácsony esti betlehemes ének a *Pásztorok*

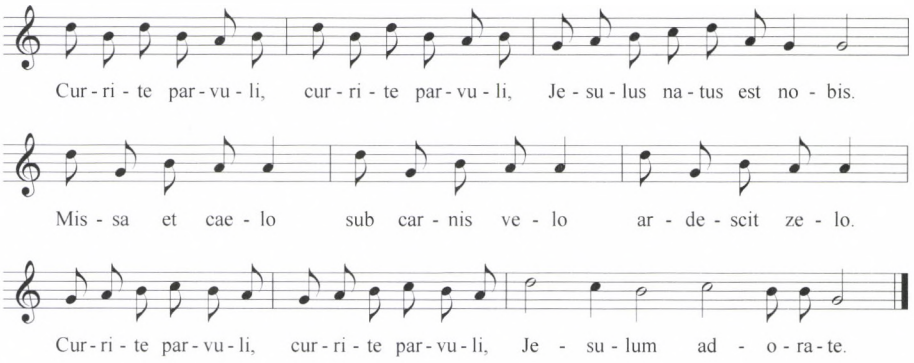
H-Bu A 130 [176]
Nota Cur o homo

4. kotta (K: H-Bu A 130 [104], MV 0463, Ergänzungen 328.)

keljünk fel kezdettel *(5. kotta)*. A dalt betlehemes játékokban pásztortáncként használják, amikor karácsony este a legények a falu lakóinak házról házra járva hirdetik az örömhírt, Jézus megszületését. Másodlagosan templomi alkalmazása is általánosan ismert. Az ének zenei formájának jellemzője különböző, önmagukban szilárd elemek, motívumsablonok egymás után helyezése, ami jellegzetes soroló formaképzési elv a népi szokásdallamoknál. A kézirat többi karácsonyi éneke is motívumpárokból építkező dallam, egyértelmű népzenei gyökerekkel *(6. kotta)*. Hasonló stílusban fogant a *Currite parvuli* kezdetű latin nyelvű karácsonyi ének is *(7. kotta a 34. oldalon)*. A kétszólamú, magyar szövegű ének *(Angyaloknak öröme* illetve *Mi történt Betlehemben)* változatosan kombinálja két motívumpáros anyagnak a párbeszédes és az együttes megszólalását *(8. kotta a 35. oldalon)*.

H-Bu A 130 [192]
Pro Festo Natalis D[omi]ni

5. kotta (K: MNdTK I/ IV/345, NR: 16.270.0/1)

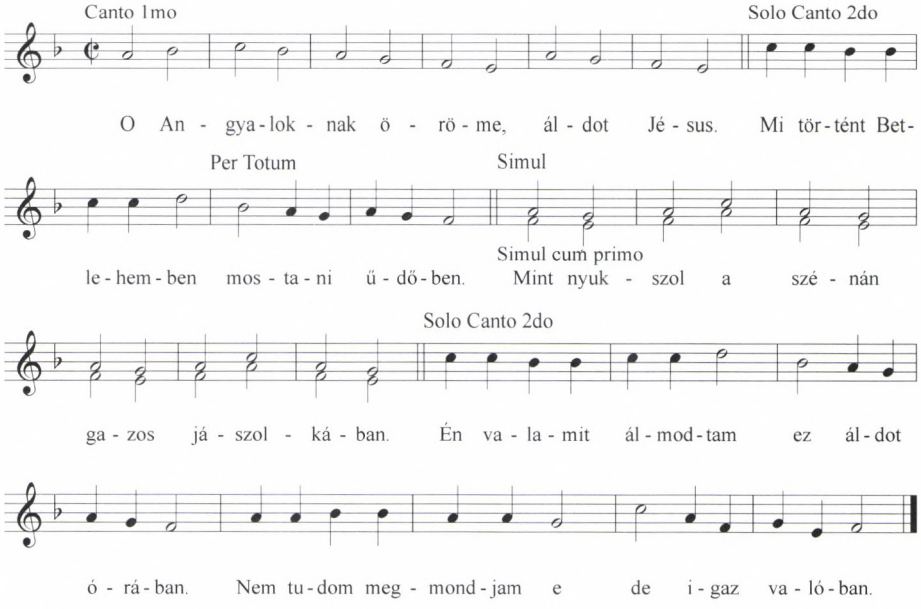
H-Bu A 130 [184]
Pro Festo Nativitatis D[omi]ni et Noctae 1mae

6. kotta (K: MNT II/468)

Összességében a kézirat kancióanyagából a magyar nyelvű dallamok közül csak egy-kettő tartozik a magyar népénekhagyomány törzsanyagába, a többségük vagy kölcsönzés a német hagyományból, vagy a konkordanciák hiányában egyelőre egyedi „leleménynek" tekinthető. A magyar szövegek zöme szintén alkalmi fordítás. Ugyanakkor látnunk kell, hogy a hagyománytól idegen kanciórepertoár a 18. századi egyházi zenének azt a rétegét képviseli, amelyből a zenei szolgálatot ellátók – igaz, szerény lehetőségek között, de – a kor ízlésének megfelelő, a korban modern stílusúnak számító énekeket válogathattak, és terjeszthettek a gyakorlatban. Mindez nem jelenti azt, hogy a pálosok gyakorlatában a magyar népénekek és néphagyományban is meggyökeresedett dallamok ismeretlenek lettek volna. Elegendő, ha a kézirat karácsonyi blokkjának betlehemes szokásdallamaira gondolunk. Mindezek figyelembevételével alkothatunk hiteles képet arról, hogy a pálosok működése miként hatott a katolikus közösségek megtartó erejére, miként növelte a katolikus hit vonzerejét a hívek közös éneklésének elősegítésével és népszokásainak erősítésével.

H-Bu A 130 [186]
Pro Festo Natalis D[omi]ni

7. kotta

RÖVIDÍTÉSEK

Bäumker I–IV	Wilhelm Bäumker: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. I–IV.* Freiburg im Breisgau: 1883–1891.
B–F–H	Burlas, L.–Fišer, A.–Hořejš, A.: *Hudba na Slovensku v XVII. Storočí.* Bratislava: 1954.
MNT II	*Magyar Népzene Tára* (szerk.: Bartók Béla, Kodály Zoltán). II. (sajtó alá rendezte: Kerényi György). Budapest: 1953.
Dobszay	Dobszay László: *A magyar népének. I.* Veszprém: 1995.
Ergänzungen	Richter Pál: „Ergänzungen zum thematischen Verzeichnis der Kompositionen in den Franziskanerhandschriften in Ungarn." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42/3–4, 2001, 279–348.

H-Bu A 130 [190]
Pastorella de Nativitate D[omi]ni

8. kotta (eredetileg szólamonként lejegyezve)

MNdTK I	Szendrei Janka–Dobszay László: *A magyar népdaltípusok katalógusa. I.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.
MV	Jegyzékszám: Murányi Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen in den Franziskaner Handschriften in Ungarn.* Budapest: 1997.
MV +	A Murányi jegyzékében (MV) megadott tételhez tartozó konkordanciák száma.
NR	Dallamtípus száma az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Rendjében, az úgynevezett Nagy Rendben.
RMDT II	Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai.* [= Régi Magyar Dallamok Tára II]. Budapest: 1970.
SzVU	*Szent vagy Uram. Katolikus ének- és orgonakönyv.* (szerk.: Sík Sándor, Harmat Artúr). Budapest: 1931.

ABSTRACT

PÁL RICHTER*

SONGS WITH HUNGARIAN WORDS IN 17TH AND 18TH CENTURY PAULITE MANUSCRIPTS

The present study examines 17th and 18th century Paulist music; the music of the order founded in Hungary in 1250, and explores the hymn repertoire of the Baroque and early Classicism through the study of a hymn-book (H-Bu A130). This material had been regarded as being of lesser value by Hungarian musicologists although the deep-rooted Hungarian translations of the original Latin text of some of the hymns and their concordance with Franciscan manuscripts suggest a wide-spread use. The Hungarian words to the hymns also reveal that the song repertoire alien to the Hungarian tradition belongs to the very group of 18th century church music from which those providing the musical part of the service – even if under poor conditions – could choose and spread hymns which were considered modern by contemporaries. Hungarian folksongs and melodies rooted in the folk tradition were not foreign to the Paulist practice, however, the Paulist monk Gábor Koncz closed his songbook with Christmas carols which were in wide use in Hungarian folk tradition. This study draws an acurate and authentic picture of the way the Paulist tradition influenced the retentiveness of Catholic communities and the way communal singing and a reinforcement of folk traditions increased the appeal of Catholic beliefs.

* Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Academy of Music as a musicologist in 1995. Between 1995 and 1998 he was a doctoral candidate in musicology at the same institution. In 1998 he spent 4 months in Austria on a state grant (Salzburg and Graz). His field of research is 17th century music of Hungary, especially of the Franciscans, which also formed the core of his PhD work (*The 17th Century Melody Repertoire of the Franciscans in the Carpathian Basin* completed in 2003). His other fields of interest are Hungarian folk music, theory of classical and 19th century music and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has also participated in fieldwork in collecting folk music. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Musicology Department of Liszt Ferenc University of Music in Budapest.

Fekete Csaba

SZENCI MOLNÁR ZSOLTÁRDALLAMAINAK FORRÁSA*

1948-ig a magyarországi énekeskönyvekben a 61. genfi zsoltár nagymásod lépéssel kezdődik. Kezdőhangja egy kisterccel magasabban van, mint az egykor Genfben nyomtatott, illetve számos azóta megjelent nyugati kiadásban. Nagyszekund lépést találunk kvart helyett Maróthi *hármóniás zsoltár*ának 1756. évi kiadásában is (a későbbi kiadásokban ezt a hangot Varjas János módosította) vagy például az *Új zengedező mennyei kar* című énekeskönyvben, illetve a Komáromi Csipkés György bibliafordításával[1] együtt nyomtatott Zsoltárkönyvben.[2] Ez a kezdőhang azonban nem hibás, nem hazai dallamromlás: így találjuk Szenci Molnár Albertnél. Őt követte a genfi zsoltárok szinte valamennyi magyarországi kiadása 1948-ig. A kritikai kiadás[3] erre ilyen magyarázatot kínál:

> Szenci Molnár, aki minden bizonnyal hallás után döntött a közlésmód tekintetében, ezt a zsoltárt Goudimel összhangosításában (az ún. Jaqui-kiadás, Genf 1565, szerint) *hallotta* és nem vette figyelembe, hogy éppen ennek a kezdetén szólamkeresztezés van: az alt a fődallamot hordozó szopránnak egy terccel fölébe kerekedik. Mivel akár Lobwasser német, akár Spethe latin nyelvű zsoltárkiadványában is ugyanígy áll az egyszerű (contrapunctus simplex) feldolgozású Goudimel-tétel kezdete, az eltérés teljesen érthető. Közlésünkben ebben az esetben mindkét hangot adjuk.[4]

Ez a magyarázat azon alapul, hogy a kritikai kiadás *feltételezi:* a megnevezett francia kiadás Szenci Molnár „ősforrása". E magyarázat fenntartható volta attól függ, hogyan igazoljuk, illetve igazolhatjuk-e ezt az „ősforrást". Szenci Molnár maga sehol nem szól arról, hogy követte vagy ismerte ezt a kiadást. Csak német és latin nyelvű zsoltárkiadást említ, amelyből Pfalz fejedelemségében tanult, amelyet kántorként folyamatosan használt, és amelyből fordított.

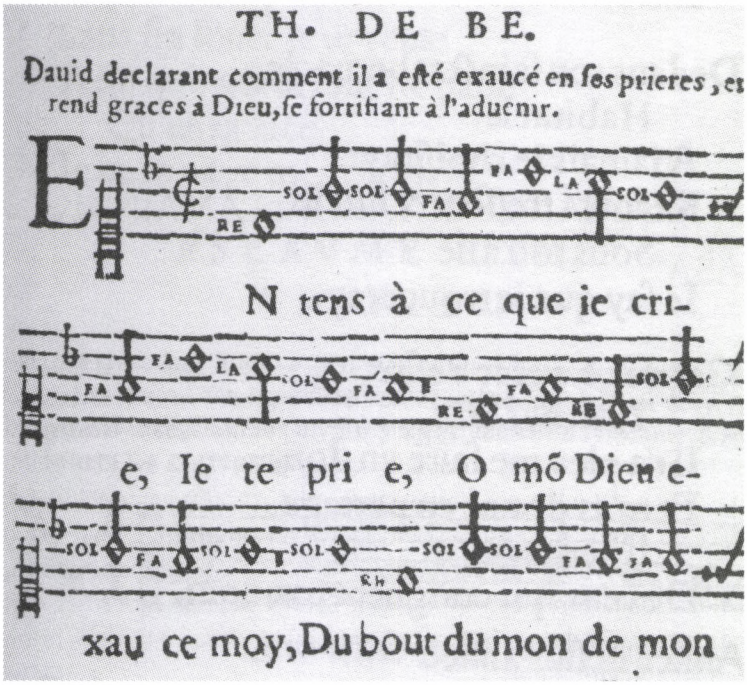
Ez a feltételezett „ősforrás", amelyre alább többször hivatkozom:

* Készült az OTKA (T 026 146) támogatásával.

1 Magyar Biblia Avagy Az Ó és Uj Testamentom könyveiből álló tellyes Szent Irás à Magyar nyelven. Mellyet A' Sidó Cháldeai és Görög nyelvekből Magyar nyelvre forditotta Comáromi C. György... M.DC.LXXXV. Esztendöben. [Leiden: 1717]. – Hasonmás kiadása: Debrecen: 2000.

2 Szent Dávid Királynak és Profétának Száz Ötven Soltári... – 1612–1805. között a Biblia magyar protestáns kiadásai Szenci Molnár Albert genfi zsoltáraival együtt jelentek meg (kivéve 1660-ban a 2° Váradi Bibliát).

3 *Szenci Molnár Albert költői művei.* Sajtó alá rendezte Stoll Béla. A dallamokat összeállította: Csomasz Tóth Kálmán. Budapest: 1971. (Régi Magyar Költők Tára [a továbbiakban RMKT] XVII. század. 6.)

4 RMKT XVII. sz. 6. 423.

1. ábra: A 61. zsoltár dallamának kezdete a genfi kiadásban (1562).

> Les Pseavmes mis en rime Francoise Par Clement Marot, & Thodore de Beze... D l'imprimerie de Michel Blanchier, povr Antoine Vincent. M. D. LXII.[5]

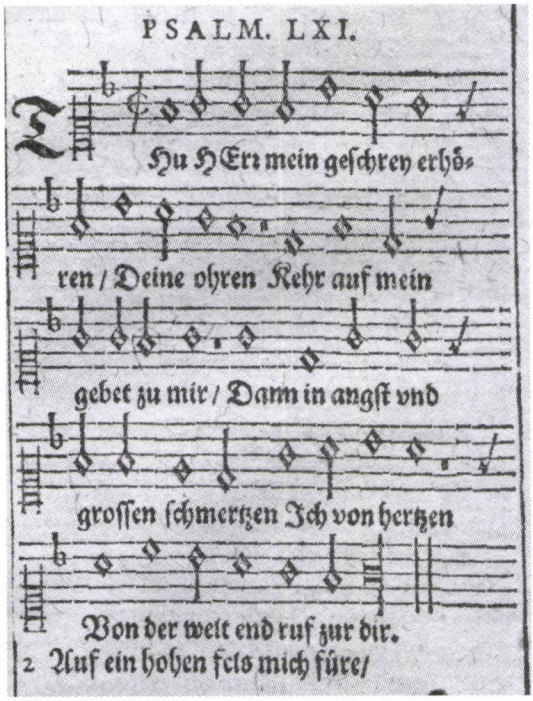
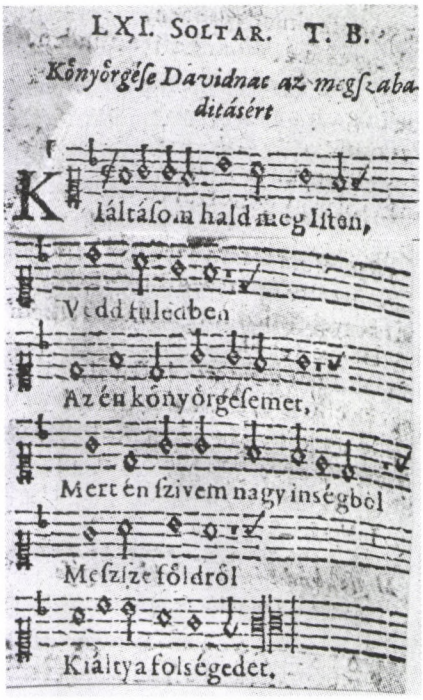
Lobwasser egyszólamú német kiadása, amelyre szintén többször hivatkozom, és amelyből két ábrán szemléltetem a 61. illetve 41. zsoltár dallamát *(2a és 4a kotta a 39., illetve a 41. oldalon):*

> Psalmen Dauids Nach Frantzösischer Melody vnd Reymen art in Teutsche reymen verständlich vnd deutlich gebracht Durch Ambrosium Lobwasser, D. Sampt etlichen andern Psalmen vnd geistlichen Liedern, so in den Kirchen vnd Gemeinden zu singen gebreuchlich. 1598. Gedruckt zu Herborn in der Grafschaft Nassaw Catzenelbogen, &c. durch Christof Raben.[6]

---

5 Hasonmás kiadását használtam: Clément Marot et Théodor de Bèze: *Les Psaumes en vers Français avec leurs Mélodies. Fac-similé de l'edition genevoise de Michel Blanchier, 1562.* Publié avec une introduction de Pierre Pidoux. Genève: 1986. (Textes Littéraires Français). – Ugyancsak 1562-ben a genfi Jean Crespin nyomdájában is megjelent az egyszólamú Zsoltárkönyv. Ugyanezen kezdetű címmel Párizsban és Genfben jelent meg a négyszólamú feldolgozás (A Quatre parties par Claude Goudimel) 1565-ben. Ezen alapul Bólya József magyar kiadása, lásd a 12. jegyzetet.

6 A Tiszántúli Református Egyházkerületi és Kollégiumi Nagykönyvtár *B 943* jelzetű példánya 1860 után került az állományba, 1760-tól *Franciscus Eőß* tulajdona volt, korábbi tulajdonos neve nem található a kötetben.

7 RMNy 962 (= Régi magyarországi nyomtatványok – Res litteraria Hungariae vetus operum impressorum II. kötet 1601–1635. Budapest: 1983.); – Az Országos Széchényi Könyvtár és a Ráday Könyvtár példányát tanulmányoztam.

2a-b. ábra: A 61. zsoltár kezdete a Rab által nyomtatott pfalzi egyszólamú énekeskönyvben, balra (Herborn: 1598) és a magyar nyelvű Bibliával együtt nyomtatott Zsoltárkönyvben, jobbra (Oppenheim, 1608).

3. ábra: az úgynevezett öreg debreceni énekeskönyv (1778) részlete, szintén a 61. zsoltár kezdetével.

Végül Szenci Molnár magyar zsoltárainak első kiadása, amelynek kritikai kiadásával tanulmányomban foglalkozom:

> Psalterium Ungaricum. Szent David Kiralynac es Prophetanac Szaz Ötven Soltari az Franciai nótáknac és verseknec módgyokra most úyonnan Magyar versekre fordíttattac és rendeltettec, az Szenci Molnar Albert altal. MDVII. Herbornaban Nyomtattatot Hollos Kristof által.[7]

Az „ősforrás" kérdésének eldöntésében egy zenei sajtóhiba különös súllyal esik a latba. Szenci Molnár magyar zsoltárainak herborni első kiadása a 147. genfi zsoltár zárósorában egy értelmetlen (mai kettőskereszt alakú) keresztet tartalmaz. A kritikai kiadás ezt a hibát *nem említi meg*. A zsoltárkiadásban sehol másutt nem használatos kereszt, itt is téves. Ugyanezt a zenei sajtóhibát találjuk ugyan ezen a helyen Lobwasser német nyelvű zsoltárainak 1598. évi kiadásában. Ezt szintén Herbornban nyomtatta Christoph Rab (Christophorus Corvinus, azaz Hollós uram). A Magyar Könyvszemlében[8] e zsoltár két kiadásból való ábráját közöltem egymás mellett, itt nem ismétlem. Zenei szempontból itt is meg kell azonban fogalmaznom egy kérdést.

Vajon Szenci Molnár ürügyén az 1562-es genfi zsoltárdallamok kritikai kiadását kell-e közreadnunk? Mert ha nem, akkor négy évszázad távlatából a dallamok közlésének Szenci Molnárnál található sajátosságaira illő figyelnünk, és azt alapul vennünk, ami az első magyar nyelvű zsoltárkiadásokban – meg az általuk követett, mintájukul szolgáló, már említett pfalzi kiadásokban – látható, és csupán jegyzetekben meg a sorok felett kellene utalnunk arra, hol és miben különbözött ettől az első francia kiadás.

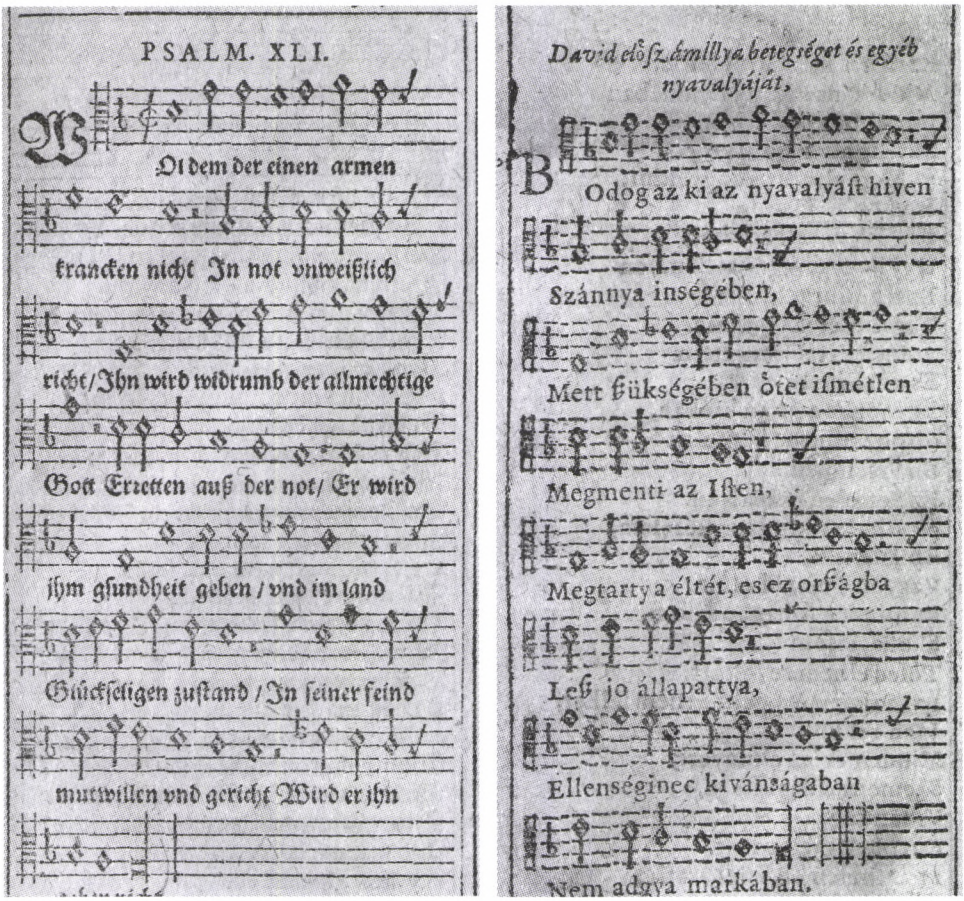
Tudniillik az összes eltérésre a „ősforrásnak" tekintett genfi francia kiadástól magyarázatot találunk az egyszólamú német kiadásban (az említett 1598. éviben és bizonnyal több más hasonlóban is).[9] Ez természetes: a magyar *Zsoltárkönyv* első kiadásának szövegéhez Lobwasser egyszólamú kiadásának dallamát tördelték át ugyanabban a nyomdában. A második és harmadik kiadás (néhány hanghiba javítását, így az említett kereszt törlését kivéve) követi az elsőt. Ismétlem: a két herborni kiadás (Lobwasseré és Szencié) ugyanabban a nyomdában készült. Az úgynevezett *oppenheimi függelék* énekei, a káté és az ágenda szintén megtalálható a pfalzi énekeskönyvekben, az 1598. éviben is, Szenci Molnár fordítása ebből készült. Következésképpen elkerülhetetlen, hogy az RMKT esetleges újabb kiadása mindennemű egyéb *feltételezés* helyett az „ősforrás" tekintetében illő respektussal *adatként* vizsgálja meg Lobwasser egyszólamú pfalzi német kiadását, azaz egyben Szenci Molnár tanúskodását önmaga kiadása mellett.

Alább a kritikai kiadás és a herborni első kiadás dallamközlésének és értelmezésének néhány eltérését veszem sorra (a későbbi hazai kiadások Szenci Molnárnak ezt a megoldását követték, ezért mutatom be a második kiadás két példáját, illetve a Maróthi utáni időből a debreceni énekeskönyv más nyomdák által is mindvégig követett példáját).

Megnyújtott sorzáró hang (𝅗𝅥 helyett ♩)

Több mint egy tucat genfi zsoltárban két szövegsort egyetlen dallamsor fog egybe. Az első minimával záródik, a következő sor ugyanilyen értékű hanggal kezdődik. Közülük a 41. zsoltár mind a négy hosszúsorát két rövidebb összeolvadása alkotja. A

8 Fekete Csaba: „Szenci Molnár Albert zsoltárkiadásának mintája." *MKsz* 119 (2003) 330–349.

9 Ilyen kiadásokhoz, illetve ezek könyvészeti leírásához nem férhettem hozzá. H. Hubert Gabriella kutatásai során ezeket vizsgálta, és – tőlem függetlenül – hasonló következtetésekre jutott. Lásd „Szenci Molnár Albert és a 17. századi gyülekezeti énekeskönyv-kiadás." *MKsz* 119 (2003) 349–356.

4a-b. ábra: a 41. zsoltár félegységnyi és egységnyi sorvégi szünetekkel, megnyújtott sorzáró hangokkal Lobwassernél (Herborn: 1598) és Szenci Molnárnál (Oppenheim, 1612)

francia kiadásokban ez a két rövidsor minimával zárul és minimával kezdődik (közöttük nincs is szünet), de Lobwassernél és Szenci Molnárnál a sormetszet helyén az első sorzáró hangja semibrevis, és csak a második rövidsor kezdődik félegységnyi rövid hanggal (minimával). A kritikai kiadás átírása szerint 𝅗𝅥 ’ 𝅗𝅥; ehelyett tehát Szenci Molnárnál 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 (azaz félegységnyi szünet) található.[10]

Ugyanezt a ritmusváltoztatást találjuk a 92. és 123. zsoltár teljes strófájában. A nyolcsoros zsoltárverset a zenei strófa négysorosba foglalja. Más zsoltárokban a strófának nem valamennyi, hanem csak egy vagy két sorában találjuk a ritmus módosítását. Ezek: 23.: 3–4; 32.: 1–2; 50.: 4–5; 52.: 3–4; 75.: 1–2; 79.: 2–3; 97.: 4–5;

10 Szenci Molnárnál, mint a korabeli kiadásokban, *alul* érinti a vonalat a félegységnyi (minima), és *felül* érinti az egységnyi (semibrevis) értékű szünet. Jóllehet néhol a nyomtatásban ez elmosódott, tehát a megkülönböztetés nem mindenütt kétségtelen, használata következetesnek látszik (a Ráday Könyvtár és az OSzK példányát vizsgáltam).

128.: 1–2. és 3–4. Mindezeket a helyeket a *francia* „ősforrás" szerint „helyesbítve" közli a kritikai kiadás, és csupán a sor fölött zárójelben jelzi a Szenci Molnárnál található ritmusváltoztatást, illetve jegyzetben utal erre.

Ugyanilyen ritmusbeli eltérést találunk még a következő három zsoltárban is: 43. 5–6; 57.: 2–3; 110.: 3–4. Ezeket a kritikai kiadás a sor fölött sem jelzi, jegyzetben sem említi.

A 20. zsoltárban, szinkópa után, Szenci Molnárnál és Lobwassernél egyaránt megmarad a rövid sorzáró hang. Ugyancsak nincs hosszú sorzáró a 121. zsoltár 3–4. és 7–8. sorában.

A 97. zsoltárban nem csak a hetedik sor záróhangja, hanem a rá következő sor kezdőhangja is semibrevis. Az elsőt jelöli a kritikai kiadás a kottasor fölött, a másodikat nem jelöli, és nem is említi.

Zenei sajtóhibák

A magyar zsoltárok első, herborni kiadása csupán néhány hibás hangot tartalmaz.

A kritikai kiadás a kottasor fölött vagy jegyzetben vagy mindkét helyen jelzi a következőket: a 80. zsoltár első sorában hibás a ritmus, ♩♪♩ van ♩♩ helyett, azaz a 2. hang minima helyett semibrevis; az 54. zsoltár kezdőhangja ↓*a* helyett *g;* az 57. zsoltár első sorában az ötödik hang ↑*f* helyett *g;* a 149. zsoltár első sorában a 4. hang semibrevis helyett minima.

A kritikai kiadás sem jegyzetben, sem a kottasor fölött nem említi, hogy a 28. zsoltár kezdete *d–g* helyett *d–e* (↓3); a 103. zsoltár 3. sorának záróhangja ↓*g* helyett *a;* a 149. zsoltár 4. sorának elején van egy fölös *f* hang. Mindezek a helyek hibátlanok Lobwasser dallamközlésében, az 1608. évi második magyar kiadás is javítja ezeket a zenei sajtóhibákat.

Sorvégi szünetek

A föntebb említett példákból már kitűnt, hogy a Szenci Molnárnál is, valamint a genfi francia és a pfalzi német kiadásokban is található egységnyi (semibrevis értékű) és félegységnyi (minima értékű) sorzáró szünet nem jelenik meg a kritikai kiadásban. Az imént elsorolt nyújtott sorvégi hangok (semibrevisek) utáni szünetjelző vonalka (▮) helyett aposztróf (') látható. Ez H. Hasper (1886–1974)[11] holland református lelkész, énekeskönyv-kiadó és himnológus elméletét és jelölésmódját követi, amelyekre Szenci Molnár kritikai kiadásában, és az alább említendő 1950-es himnológiai kézikönyvben is számos hivatkozás történt. Hasper szerint a genfi dallamoknak nem alkotórésze a szünet. Ő szünetjel helyett a sorok összefoglalására *divisio*-jeleket alkalmazott. Egyes (félegységnyi szünettel elválasztott és minimával kezdődő) sorok *elejére* ellenben nyolcadszünetet helyezett, mintha ezek súlytalan ütemelőzővel kezdődnének. Az általa sugalmazott megoldást a kritikai kiadás feltétlen hűséggel követte.

11 *Het rythme in den zang der gemeente bij den eeredienst der protestantsche Kerken.* Baarn: 1934. – *Het Boek der Psalmen – bijlage voor de protestanten.* Den Haag: 1936. – *Een reformatorisch Kerbeok.* Leeuwarden: 1941.

Goudimel és kortársai polifon harmonizálásában egyértelmű, hogy a zsoltársorok végén az egységnyi, illetve félegységnyi szünet általános és következetes.[12] Hasper szerint azonban teljesen más a gyülekezet egyszólamú éneklése, a többszólamúság szabályai ott nem érvényesek. Ezért azután ő a gregoriánból származó *divisio*-jeleket (I és ') használt. Ugyanezt látjuk a kritikai kiadásban, holott ennek az írásmódnak nincs nyoma sem a kiindulópontként megnevezett *francia* „ősforrásban", sem Lobwasser német és Spethe latin kiadásaiban,[13] következőleg Szenci Molnár első kiadásában, de a későbbi magyarországi kiadásokban sem 1948-ig.

„Triolák"

A kritikai kiadásban összefoglaló kapcsokat találunk (⌜‾‾‾⌝) a 24., 25., 29., 33., 38., 42., 56., 61., 106., 121., 140. és 141. zsoltár egyes dallamsorai fölött, amelyek a sesquialterás képletek mintegy triolás értelmezését sugallják. Ilyen értelmezésre Árokháty Béla már 1940-ben utalt, és megjegyezte, hogy a 16. században ennek a gyakorlatnak nincs nyoma.[14] 1948-ban a református énekeskönyv Hasper nyomán a genfi zsoltárok dallamjegyzésében ugyanezt a jelölést alkalmazta, sőt még régi magyar énekre is kiterjesztette.[15]

Módosítójelek

Jól ismert jelensége a régi zenének egyes alkalmi (vagy állandó) módosítások jelöletlensége. A genfi zsoltárok tabulatúrái egyértelműen mutatják, hogy a zárlatokban a

12 Lásd legújabban a négyszólamú és egyszólamú zsoltárkönyv kiadói megjegyzéseit Claude Goudimel: *Zsoltárok. Négyszólamú kórusok a genfi zsoltárok dallamaira 1565. Szenci Molnár Albert verseivel.* Közreadja Bólya József. [Kiad. a] Magyarországi Református Egyház Zsinata, Budapest: 2002 [2003]. – *Psalterium Ungaricum. Szenci Molnár Albert zsoltárfordításai a genfi zsoltárok dallamaira.* Közreadja: Bólya József. [Kiadja a] Magyarországi Református Egyház Zsinata. Budapest: 2003.

13 „Az egyes dallamsorok végén alkalmazott jelek a gregorián dallamok *divisio*-jeleinek átvételei. Azért használjuk ezeket, mert az egykorú kiadásokban található menzurális szünetjelek kvantitatív értékek jelzésére valók, ami nem minden esetben felel meg a zsoltárdallamok karakterének. Ezt a jelölésmódot újabban H. Hasper kezdte alkalmazni modern zsoltárkiadványaiban. A két felső vonal között álló jel pusztán a dallamsor végét mutatja; a három középső vonal között a dallamstrófán belüli tagolási egység határát jelzi; ... Egymásba olvadó dallamsorok (enjambement) esetében, amikor a hangsúlyos nyolcadértéken álló sorvégző hangot azonnal követi az új sor hangsúlytalan nyolcad érték kezdőhangja, a két hang között a felső vonalon egy vesszőt (comma) látunk." *RMKT* XVII. sz. 6. 420.

14 „Vannak újabb kísérletek, melyek a menzurális hangjegyek idői egységének kétféle proportio-ja alapján a tempus perfectum (𝅗𝅥 = ♪♪♪) és tempus imperfectum (𝅗𝅥 = ♪♪) keveredését látják a synkopás zsoltárdallam-sorokban s ilyen értelemben a sesquialterás (𝅗𝅥 ♪) képleteket az *egységnyi* idő hármas aprózódása eredményeként *triolák*nak tartják (Karl *Greulich*). [...] A korabeli szerzőknél (Bourgois, Goudimel, Claude le June, Swelinck, stb.) azonban ennek az értelmezésnek semmi alapját nem találjuk." *Psalterium (Organum comitans). A genfi zsoltárok dallamkincse Kálvin 1562-i zsoltároskönyve nyomán.* Budapest: 1941. Bevezetés, V. lap.

15 Ilyen a 389. sorszámú *Jővel, légy vélünk, úr Isten* (RMDT I. 114) ütemezetlen sorvégein negyedszünetekkel; vagy a 166. sorszámú *Urunk Jézus fordulj hozzánk* (Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, Görlitz, 1648). Itt jegyzem meg, hogy egyes ütemekbe foglalt dallamokban is találunk divisio-jeleket, és vegyesen szüneteket is.

subsemitonium magától értetődik.[16] Vannak a dallamsoron belül is olyan helyek, ahol olykor kiírva, de általában jelöletlenül akadunk módosításokra. Ezeket mint a tiszta modalitás megrontóit Hasper kíméletlenül elvetette; a *musica ficta* néven ismeretes jelenséget megbélyegezte: *musica falsa*. Csak a purista megközelítést vélte összeegyeztethetőnek Calvin szellemével és korával.[17] Ezt találjuk az 1948-as református énekeskönyvben és a hozzá készült himnológiai kézikönyvben is. Ugyanígy elutasít Hasper és a kritikai kiadás minden *accidentia*-jelenséget.

A kritikai kiadás nem jelzi sem a kottasor fölött, sem jegyzetben, hogy a 149. zsoltár harmadik sorában Szenci Molnárnál (a lépésekben elért tritonus miatt) ♭ módosítás található. Ez a nyugati protestáns országokban megjelent korai kiadásokban is gyakori, 1598-ban is így van. Goudimel négyszólamú kiadásában itt is és a hetedik dallamsorban is van módosítás. Ez azonban Hasper (és az őt követő Csomasz Tóth Kálmán) felfogásába nem illik, mert nem így van a feltételezett „ősforrásban", ezért maradhatott említetlenül.

Mindezekben *nem a francia „ősforrás" alapján* bírálja fölül a kritikai kiadás Molnár Albert dallamközlését. Tudniillik a feltételezett „ősforrást" sem önmaga érdeme szerint tekinti, hanem Hasper értelmezését olvassa rá.

Szenci Molnár zenetörténeti kora

Schütz kortársainak zenei gondolkodása Pfalz protestáns templomaiban nem lehetett teljesen ugyanaz, mint Claud Goudimel és Claud le Jeune korának francia kántoraié Genfben. Szenci Molnár Heidelberg és környéke szellemi légkörében tanulta a genfi zsoltárt, itt szólt esküvőjén orgonával kísért zsoltár. Calvin *Institutió*ját is itt fordította, ebbe a környezetbe nőtt bele. Belenőtt, és ezért nem is Calvin 1542-ben megjelent ágendáskönyvét, hanem a pfalzi liturgiát magyarította és mellékelte az Oppenheimi Biblia Zsoltárkönyvéhez. Nekünk miért a *feltételezett* „ősforrást" kell mércének tekintenünk, ha Szenci Molnár maga nem ezt tekintette normának, hanem a korabeli pfalzi kiadásokhoz igazodott?

Calvin sohasem egymaga hatott a magyar reformátusságra. Kommentárjait és *Institutió*ját széltében forgatták 1540 tájától a 19. századig. Szertartásban, istentiszteleti gyakorlatban és szaktudományban mégis Pfalz hatása volt döntő, majd (Szenci Molnár munkásságában is) puritán törekvések érvényesültek. A 19. században el-

16 Vö.: *Loys Bourgois: Le Droict Chemin de Musique. Genève, 1550.* Faksimile Ed. P. André Gaillard. Kassel–Basel: 1956. – Magyarul: *A muzsika igaz útja. Írta Loys Bourgeois. A zsoltárok hagyományos, avagy fortélyos éneklésének módjával, amint azt az újonnan megzenésített 34. zsoltárban, valamint Simeon énekében is megismerhetjük.* Ford. Jeney Zoltán. Szerk. és kiad. Draskóczy László. Budapest: 2003.

17 Bernhard Smilde disszertációja (Leeuwarden, 1986.) részletesen elemzi Hasper problematikus elméletét, vö. Hamar István: „Hasper és az egyházi ének." In: *„Eleitől fogva..." Tanulmányok, dolgozatok, hozzászólások a genfi zsoltárok énekléséről.* Szerk. Draskóczy László. Budapest: 1993. 43–46. – Lásd továbbá Karasszon Dezső: „Nem tilos a kereszt!" In: *Magyar Egyházzene* I (1993/1994), 310–315. – A kérdés egyik legkorábbi fölvetése Hugo Riemann: *Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. und 16. Jahrhunders.* Langensalza: 1907. – Lásd még Christoph Albrecht: *Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführunspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524–1916).* Berlin, 1981. 28–38. – Bárdos Lajos: *Modális harmóniák.* Budapest: 1961.

harapózó újsütetű kálvinizmus ellenben igyekezett úgy feltüntetni (jórészt tájékozottság hiányában), mintha kezdettől fogva döntő vagy szinte kizárólagos lett volna a kálvini hatás, és ma is az ő szemlélete lehetne irányadó egyedül minden kérdésben. Révész Imre hiába emelt szót ez ellen.[18] E túlzó (és történetietlen) felfogásnak jó partnere volt a genfi zsoltárdallamok purista közlése. Egyben Szenci Molnár pfalzi hátterének, egyházzenei környezetének további és részletesebb vizsgálata sem látszott igazán szükségesnek.[19]

1948 és 1950

Igen lehanyatlott a 20. század elején a magyarországi református énekeskönyv szintje a 16–18. századihoz képest. Sorsát a Baltazár Dezső-féle 1921-es énekeskönyv végleg megpecsételte. Aztán 1948-ban mégis történelmi fordulat következett. Elkészült (és egy évvel később megjelent) a református próbaénekeskönyv.[20] Ez az énekeskönyv a korábban elhagyogatott régi magyar istenes énekeket visszavette, az újabb ébredési énekeket megszűrte, a kiegyenlített, felütéses páros ütemekbe foglalt zsoltárdallamokat az eredeti dallamalakkal pótolta, mintegy rehabilitálva az „ősforrást". Ennek jegyében, némi túlbuzgósággal tekintve a 19–20. századi ízlésromlást, Hasper purista értelmezése szerint közölte a Calvin korabeli zsoltárdallamokat. Ugyanezen értelmezést rögzíti két évvel később az énekeskönyvhöz készült himnológiai kézikönyv.[21]

Előzőleg megjelent a délvidéki énekeskönyv (Szabadka: 1939),[22] ebben (és a zsoltárokhoz készült orgonakönyvben) Árokháty Béla (1890–1942) orgonaművész, református lelkész a genfi dallamokat más felfogásban adta közre. Dieszisszel és a sorvégek egységes jelölésével. Ő nem Hasper követője volt.

Az 1948-as református énekeskönyv és a Szenci Molnár Albert zsoltárainak kritikai kiadása ugyanazon felfogás szerint értelmezi és közli a genfi zsoltárok dallamát. Mindkét opus Csomasz Tóth Kálmán (1902–1988) munkája. Ő (láthatólag) semmit sem kívánt változtatni korábban elfogadott álláspontján, és nem is tudott. Ez emberileg teljesen érthető. Tudományosan igazoltnak tekintette eljárását, hisz mintegy a

18 „Szempontok a magyar »kálvinizmus« eredetének vizsgálatához." In: *Századok* 1934. Ismét megjelent: „Tegnap és ma és örökké...") *Révész Imre összegyűjtött tanulmányai az egyház múltjából és jelenéből.* Debrecen: 1944. 145–161.

19 Vö. Csomasz Tóth Kálmán: „Szenci Molnár Albert és a magyar zenei írásbeliség." *Magyar Zene* 15 (1974) 350–363. – Ugyanő: „Négyszáz év halhatatlanság. Szenci Molnár Albert születésének évfordulója." *Theologiai Szemle* 17 (1974) 272–276.

20 *Énekeskönyv magyar reformátusok használatára. Próbakiadás.* (Felelős kiadó: Révész Imre.) A Magyarországi Református Egyház kiadása. Budapest: 1948. Debrecen város és a Tiszántúli református egyházkerület könyvnyomda-vállalata. – Az azóta is teljesen változatlan kiadványon 1964-től nincs rajta, hogy próbakiadás.

21 *A református gyülekezeti éneklés.* Budapest: 1950. Református Egyházi Könyvtár. XXV.

22 *Énekeskönyv református keresztyének számára.* A Jugoszláv Királyság[beli] Református Keresztyén Egyház kiadása. Grafika ny., Subotica: 1939. – Szerkesztőbizottság: Ágoston Sándor, Karácsony Sándor, Árokháty Béla.

tudós protokoll része az *ad fontes* elv érvényesítése. Ennek jegyében reflexszerű elkötelezéssel az első teljes francia Zsoltárkönyv alapul vételét *feltételezte* zsoltárköltőnknél. Ezt az elképzelést nyomatékosította Genf és Calvin teológiatörténeti szerepe (ebbe kapaszkodott a 19–20. századi magyar kálvinizmus), összhangban volt ezzel – a zsoltárdallamok szépségének újrafelfedezése nyomán – a szigorú holland református Hasper harcias lelkesedése. Ha a nemes elvek érvényesítése némi egyoldalúsággal járt is, azért ez a törekvés sokban méltányolható. Az 1940-es évek végén a reformátusok egyháztörténeti helyzete is hozzájárult egy radikális megoldás vállalásához. Politikailag – 1948 a *fordulat éve* – az színezte a kialakult álláspontot, hogy Csomasz Tóth Kálmánnak a kezdődő egyházzsugorítás idején kellett megvédelmeznie az egyházán belüli ellenállással és ízlésromlással szemben is az énekeskönyv koncepcióját. Ravasz László és Révész Imre kényszerű nyugdíjba vonulása után Csomasz Tóth Kálmán törekvéseinek egyházi és tudományos tekintélyét jelentősen emelte Hasper, a külföldi protestáns támogató és elvbarát.

Egy kérdés azonban továbbra is kérdés marad. Szenci Molnár Albert zsoltárainak kritikai kiadásába vajon mi illik inkább? A dallamközlésnek az a pfalzi hagyománya, amelyet Szenci Molnár Albert megismert és követett 1607-ben? – Vagy az az elmélet, amelyet Hasper a 20. század derekán kitalált a Calvin korabeli genfi dallamközlés értelmezésére?

ABSTRACT

Csaba Fekete*

THE SOURCE OF GENEVA TUNES IN THE HUNGARIAN PSALTER BY A. SZ. MOLNÁR (1607)

The Geneva Psalter, translated into Hungarian by Albert Szenci Molnár (1574–1634), is still in use by the Reformed Church in Hungary. The translator, also editor of the Bible, and the Dictionarium Latino Hungaricum, studied in Heidelberg of the Palatinate (of Rhine, i.e. Pfalz). He mastered the tunes there, was active in the area, also became precentor. Consequently he based his adaptation of the Psalter on the German by Ambrosius Lobwasser and the Latin of Andreas Spethe, though he consulted the problems of the French with his fellow minister a native Frenchman. The first edition of his *Psalterium Ungaricum* was manufactured in the same printing house where the unison German Psalter was also printed e.g. in 1598.

Yet in the edition of A. Sz. Molnár's collected works published by the Hungarian Academy of Sciences in 1971 it is taken for granted that the primary source of the tunes should be the first full French edition of 1565 with four part music.

The present study points out differences between the edition of tunes in the so called primary source and the musical form in the first Hungarian version, together with some misprints. These difficulties are not dealt with in the 1971 edition (The Poetical Works by Albert Szenci Molnár. A Collection of the Early Hungarian Poets, Volume 6.). The editor of the Geneva tunes in 1971 was the Rev. Kálmán Csomasz Tóth (1902–1988), who was also editor of the Reformed Psalter and Hymnal of 1948, and a well-known authority of Hungarian musicology. He represented thoroughly the theory developed by H. Hasper (1886–1974) a Dutch hymnologist and editor of the revised Dutch Psalter. Hasper in his intepretation cancelled all accidentals in pure diatonic modality of the Geneva tunes, including *subsemitonium (diesis)* of cadences, rejected any real value of semibrevis and minima rest at the end of lines, and replaced these all by gregorian division signs, and also invented triplets to distinct sesquialtera rhythmic formations.

Because of the church policy in the Stalinist era K. Cs. Tóth needed support, such as Hasper's, to validate his new concept of the Hungarian Church Psalter and Hymnal, so he stressed that his solution of the musical problems is authentic, and absolutely in accord with orthodox Calvinist practice of Geneva.

This point of view raises the crucial question, i.e. what fits best a scholarly edition? (1) The one true to the German on which the work by A. Sz. Molnár was based; or (2) the one true to the theory by Hasper for the interpretation of the tunes of Calvin's age?

* The Rev. Cs. Fekete, Ph. D. (*1940), is senior librarian (College Library of the Transtibiscan Church District, Debrecen, Hungary); has studied theology and library science in Debrecen, Budapest, Glasgow. In addition to papers published in theology and church literary history, his main fields of research are Hungarian protestant hymnology and liturgy.

Felhívás
FÖLDVÁRI NAPOK

A Strém Kft.,
a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és a
Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete Zenei Tagozata
2004. június 16–20. között rendezi meg a
Földvári Napokat Balatonföldváron,
a Bajor Gizi Közösségi Házban.

A fesztivál témái:

Eötvös Péter 60
Vidovszky László 60
Bozay Attila
Jazz és improvizáció

A szervezők a hangversenyek programjához kötődő tudományos előadásokat várnak a következő témakörökben:

Dukay Barnabás, Bozay Attila, Eötvös Péter, Vidovszky László művészete.

Az előadások terjedelme max. 30 perc.
Az előadók jelentkezését – a megadott témákkal kapcsolatos referátumok címének és rövid tartalmi összefoglalásának megjelölésével – a következő címekre várjuk:

Farkas Zoltán (e-mail: zfarkas@zti.hu)
Halász Péter (e-mail: Halasz@zti.hu)
MTA Zenetudományi Intézet, 1014 Budapest, Táncsics u. 7.

Jelentkezési határidő: 2004. május 1.

2005-ben ismét a Földvári Napok vendége lesz Kurtág György.
Előre jelezzük, hogy jövőre a zenetudományi konferencia is
Kurtág György művészetével foglalkozik.

Gurmai Éva

AZ ELSŐ MAGYAR OPERATÁRSULATTÓL A NEMZETI SZÍNHÁZIG*

> ...Als ich, Nachmittags 4 Uhr angekommen, in das Thor des Gasthofes zum Schwam hineinfahre, sehe ich an beiden Seiten grosse Theaterzettel angeklebt, worauf mit nichts weniger als kleinen Buchstaben gedruckt zu lesen stand: „A' Szevillai Borbély." – Was, frage ich mich selbst, hast du auch recht gesehen? Der Barbier von Sevilla, eine ungarische Oper? Nicht möglich!...[1]

E Pécsről küldött kedélyes hangvételű tudósítás írója – ki bizonyára világlátott, operaismerő ember lehetett – meglepve tapasztalta odaérkeztekor, hogy *A sevillai borbély* magyar nyelvű előadását hirdették. 1827. szeptember 23-án hangzott el ez a magyar nyelvű operabemutató Pécsett, az Erdély Országi Énekes Társaság előadásában.[2] A tudósító oly sikeresnek ítélte a bemutatót, hogy véleménye szerint e magas szintre jutott magyar együttes Pesten is megállná a helyét. Sőt, Szerdahelyi Figaróját és Déryné Rosinájáját jobbra értékelte, mint a németekét. Kívánsága teljesült, egy hónappal később már Pest közönségét hódította meg az Erdély Országi Énekes Társaság. A magyar és német nyelvű sajtó, úgymint *A hasznos Mulatságok,* az *Iris,* a *Szépliteratúrai Ajándék,* a *Hazai és Külföldi Tudósítások* egyaránt elismerően nyilatkoztak a magyar operisták pesti bemutatkozásáról. Egyöntetűen kiemelték annak jelentőségét, hogy a társulat már nagyoperát is képes műsorra tűzni, s a közkedvelt Rossini-művek bemutatásáig is eljutott. A pécsi és a pesti szereposztás a következő volt: Figaro: Szerdahelyi József, Rosina: Déryné Széppataki Róza, Almaviva: Pály Elek, Berta: Borsai Klára, Bartolo: Szilágyi Pál, Basilio: Szentpéteri Zsigmond. *A sevillai borbély* mellett sikerszámuk volt ezekben az években egy másik Rossini opera, a *Tancred* is.[3]

A kapuit tíz évvel később megnyitó Pesti Magyar Színházban a legelső zenés műként is Rossini *A sevillai borbély*a hangzott el. A szereposztás majdnem megegyezett az előbb felsoroltakkal: 1837. augusztus 29-én Almavivát Pály helyett Lendvay énekelte, Basiliót pedig Udvarhelyi Miklós. A karmester mindegyik bemutatón Heinisch József volt.

---

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Termében 2002. október 25-én elhangzott előadás szövege.

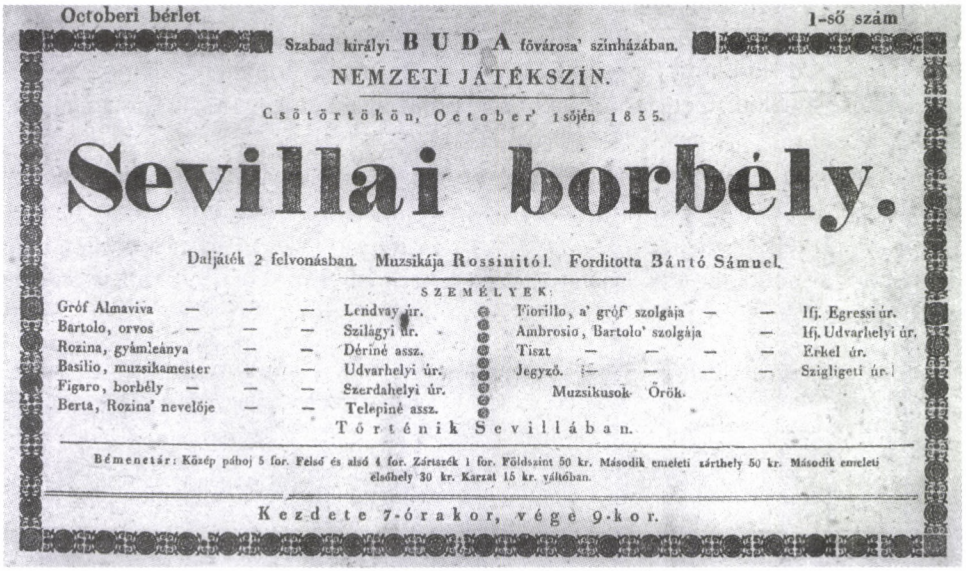
1 *Iris,* 1827. október 2. 464.

2 Az együttes gyakran előfordul még a következő neveken: Erdély Országi Színjátszó Társaság, Magyar énekes Társaság.

3 *A sevillai borbély* magyarországi bemutatója 1827. február 3-án volt Kolozsvárott, Szerdahelyi József magyar szövegével.

KOLOSVÁRATT
Ma Vasárnap Martius 31-ik napján 1833.
Muzsikai Szorgalom-Társaság fundussa gyarapitására
több e' közczélra megkéretett Muzsikai kedvellők segedelmezésével
a' Magyar Nemzeti Játékszinen
fog elhadatni
MUZSIKAI
estyéli
IDŐTÖLTÉS
két Szakaszban illy renddel:
Első Szakasz:
Második Szakasz:
Kezdete lészen fél 7 órakor.

19. századi operaelőadások plakátjai az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárából (Ezúton köszönjük meg a Színháztörténeti Tár szíves hozzájárulását a színlapok közzétételéhez)


Octoberi bérlet 1-ső szám
Szabad királyi BUDA fővárosa' színházában.
NEMZETI JÁTÉKSZÍN.
Csütörtökön, October' 1sőjén 1835.
Sevillai borbély.
Daljáték 2 felvonásban. Muzsikája Rossinitól. Forditotta Bántó Sámuel.
SZEMÉLYEK:
Gróf Almaviva — — — Lendvay úr.
Bartolo, orvos — — — Szilágyi úr.
Rozina, gyámleánya — — Déríné assz.
Basilio, muzsikamester — — Udvarhelyi úr.
Figaro, borbély — — — Szerdahelyi úr.
Berta, Rozina' nevelője — — Telepiné assz.
Fiorillo, a' gróf szolgája — — Ifj. Egressi úr.
Ambrosio, Bartolo' szolgája — Ifj. Udvarhelyi úr.
Tiszt — — — — Erkel úr.
Jegyző — — — — Szigligeti úr.
Muzsikusok. Örök.
Történik Sevillában.
Bémenetár: Közép páholy 5 for. Felső és alsó 4 for. Zártszék 1 for. Földszint 50 kr. Második emeleti zárthely 50 kr. Második emeleti állóhely 30 kr. Karzat 15 kr. váltóban.
Kezdete 7-órakor, vége 9-kor.

Hogyan jött létre ez az első magyar énekes társulat, és hogyan jutott el a Pesti Magyar Színházig?

A kezdetekről Dérynét idézem, aki visszaemlékezéseiben fogalmazta meg a következőket: „...Kolozsvárnak köszönhette a hon, hogy e társaságot megteremtette, az énekeseket összehozván Kassa pedig művelte."[4] Valóban e két városnak elvitathatatlanul jelentős szerepe volt a magyar operajátszás kialakulásában. Legelőször az 1820-as évek elejére Kolozsvárott teremtődtek meg a feltételek egy több évig együtt játszó, zenés műsorra koncentráló együttes felneveléséhez. Megoldódott az állandó játszóhely kérdése, 1821-re felépült a Farkas utcai színház. A személyi feltételekről a két éve működő zenei Konzervatórium s a város zenei egyesülete gondoskodott. Kolozsvár művelt arisztokrata ízlése s színházpártolása is elősegítette a színvonal emelkedését s az igényes zenés műsor megjelenését.

A színházépítés nagy költségekkel járt, és működtetése is nehézségeket okozott a színházi bizottságnak. A bevételek nem fedezték a kiadásokat, s az építésre felvett kölcsönök után is magas kamatot kellett fizetni. 1821 őszére világossá vált, hogy megoldást kell keresniük a gazdasági helyzet stabilizálására. Két évre bérbe adták a színházat Kály Nagy Lázárnak, aki jó érzékkel, a magas színvonalú énekes játékok gyakori műsorra tűzésével kívánta a közönség érdeklődését növelni. Ennek szellemében átszervezte a társulatot. Új tagokat szerződtetett: Ruzitska Józsefet a karmesteri posztra, Pály Eleket és feleségét, Etsedy Jozefát, Udvarhelyi Miklóst és feleségét, Juhász Juliannát, valamint a helybéli konzervatórium tehetséges növendékét, Kiss Júliát. A remélt sikerek nem maradtak el, és ahogyan készültek az új fordítások, úgy jelentek meg a társulat műsorán a később évtizedekig repertoáron maradó zenés bemutatók. Eredeti magyar művekkel is gyarapodott a társulat repertoárja, Ruzitska József két operájával, a *Béla futásá*val és a *Kemény Simon*nal. Mindkettő bemutatója 1822. decemberében volt Kolozsvárott.

A műsorpolitika előterében a zenés darabok álltak. Ezek előadásának színvonalát emelendő mindent elkövettek, hogy a leghíresebb magyar énekes-színésznőt, Déryné Széppataki Rózát Kolozsvárra csábítsák. A kezdeti próbálkozások nem jártak sikerrel, de végül 1823 decemberében a művésznő elfogadta a meghívást. December 27-én a *Svájci család* Emelina szerepében lépett fel először.[5]

Az énekes-színészek zenei képzéséről, a kolozsvári zenekonzervatóriumból érkezetteket kivéve, nem sokat tudunk. Pályájuk fejlődését szerepvállalásaikból s az egyre gyakrabban jelentkező színikritikákból követhetjük nyomon. Déryné, Pály Elek és későbbi felesége, Etsedy Jozefa neve Kilényi Dávid színtársulatának pozsonyi vendégszereplésekor tűnt fel először 1820-ban, a *Magyar Kurír* tudósításaiban. Legsike-

4 *Déryné emlékezései*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955, I. 483.

5 J. Weigl zenéje, Fr. I. Castelli szövege, Pály Elek magyar fordításában. Ezzel a szereppel aratta Déryné a legnagyobb sikert, amelyet magyar színjátszó addig magáénak mondhatott, amikor is előző évben – akkor még a székesfehérvári színtársulat tagjaként – a Pesti Német Színházban vendégszerepelt Emelina szerepében. Sikeres fellépését Rossini *Tancred*jának Amenaidéje követte 1822. május 17-én. Lehetősége lett volna a német színházhoz szerződni, de ő a magyar színpadot választotta.

resebb zenés darabjuk a már említett *Svájci család* volt. Zenés estek (quodlibetek) alkalmával Déryné már Rossini *Tancred*jából énekelt ekkor, melyet egy alkalommal olaszul is megismételt.[6] A *Kedveskedő* kritikusa az 1824. augusztus 31-i számában a székesfehérvári társulatnál játszó Pály Eleket és Szerdahelyi Józsefet dicsérte.[7] Az együttes szerinte az énekes játékokban olyan készséget mutatott, hogy ha „több Pályak és Szerdahelyiek kerülnének hozzá, akár melly Bétsi Theatromban is kiállhatnának."

1824 őszére Kolozsvárra szerződtek a legjobb énekes-színészek, s éveken át egyre színvonalasabb előadásokkal öregbítették a magyar Thalia hírnevét. A repertoárdarabok mellett átlagosan havi egy-egy opera került bemutatásra. Nem várattak magukra sokáig a Rossini bemutatók sem. *A sevillai borbély, A tolvaj szarka,* az *Othello,* a *Tancred* 1826-ban már mind műsorra kerültek. 1827-ben Szerdahelyi József jutalomjátékául elhangzott az *Olasz nő Algirban* és *A sevillai borbély* is. A német operák legsikeresebbje a *Bűvös vadász* és Mozart *Don Juan*ja volt. A francia operák közül Boieldieu *Párizsi János*a, Mehul *József és testvérei* című operája kerültek leghamarabb a fordítók kezébe.

Vendégjátékaik során Erdély-szerte sikerrel mutatkoztak be, Nagyváradtól Brassóig terjesztve a magyar színjátszást. A vándorszínészet e dicső korszakáról Szilágyi Pál a következőképpen emlékezett meg.

> Miért voltak meglepők operaelőadásaink? Egyszerűen fejtem meg: Déryné asszony akkor volt hangjának aranykorában, s ha bár nem is volt iskolázott olasz énekesnő, de kellemmel párosította énekét játékával. Ő kitűnő szende színésznő volt, a többi énekesek is jó színészek lévén, összeházasították a drámát az operával.[8]

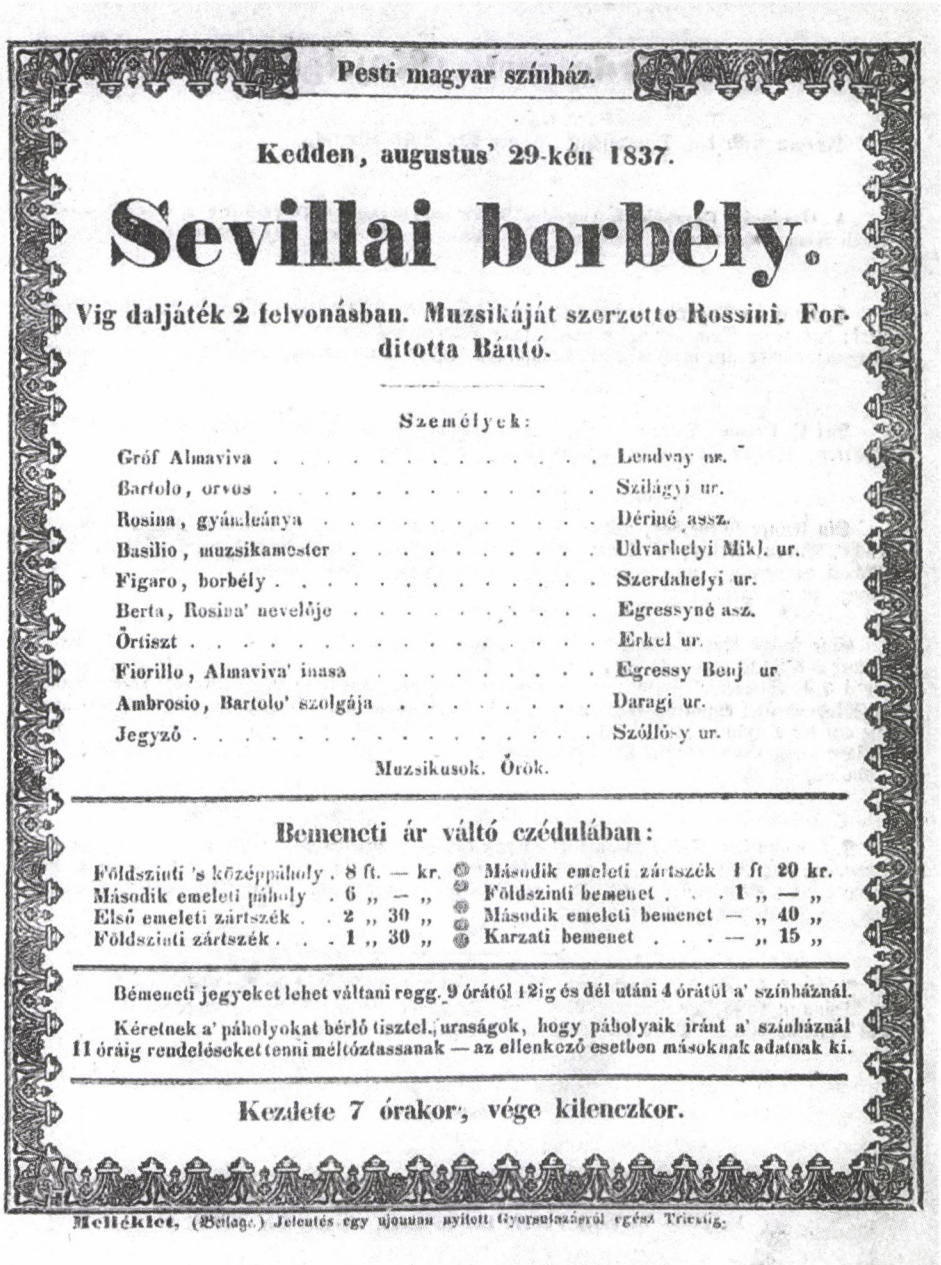
1827. május 19-én búcsút vett az együttes Kolozsvártól, és a jobb megélhetés reményében vállalták a vándorszínészi életet. Szeged, Szabadka, Zombor, Baja, Pécs, Székesfehérvár, majd Pest hallhatta az évek óta összeszokott társulatot. Időközben a kolozsvári színházat újra német társulat vette birtokba, így a hontalanná vált együttes boldogan fogadta el báró Berzeviczi Vince meghívólevelét Kassára. A főúri intendáns szenvedélyesen támogatta a magyar színészetet. Felhasználta politikai helyzetét, anyagi hátterét és nem utolsósorban külföldön, Olaszországban szerzett színházi tapasztalatait. Berzeviczy Vince báró személyében műértő vezetőre lelt az ekkor már Kassai Nemzeti Dal és Színjátszó Társaság. Az operai szerepeket legfőképpen a hét vezértagra – Szentpétery, Udvarhelyi, Pály, Szerdahelyi, Megyeri, Szilágyi, Déryné – lehetett osztani. Kassa az elkövetkezendő öt év alatt további jeles színészeket gyűjtött össze, s az eljövendő Nemzeti Színház számára valóban biztos alapul szolgáló együttest nevelt.

Kassára a társulat kialakult operaműsorral érkezett, az erdélyi évek teljes könyv- és kottatárával, valamint saját díszlet- és jelmeztárral. Kezdetben a Kolozsvárott be-

6 *Magyar Kurír,* 1820. július–augusztus.

7 137–141.

8 *Egy nagypapa regéi unokáinak.* Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975, 53..



Pesti magyar színház.

Kedden, augustus' 29-kén 1837.

Sevillai borbély.

Vig daljáték 2 felvonásban. Muzsikáját szerzette Rossini. Forditotta Bántó.

Személyek:

Gróf Almaviva	Lendvay ur.
Bartolo, orvos	Szilágyi ur.
Rosina, gyámleánya	Dériné asz.
Basilio, muzsikamester	Udvarhelyi Mikl. ur.
Figaro, borbély	Szerdahelyi ur.
Berta, Rosina' nevelője	Egressyné asz.
Örtiszt	Erkel ur.
Fiorillo, Almaviva' inasa	Egressy Benj ur.
Ambrosio, Bartolo' szolgája	Daragi ur.
Jegyző	Szóllósy ur.

Muzsikusok. Örök.

Bemeneti ár váltó czédulában:

Földszinti 's középpáholy	8 ft. — kr.	Második emeleti zártszék	1 ft 20 kr.
Második emeleti páholy	6 „ — „	Földszinti bemenet	1 „ — „
Első emeleti zártszék	2 „ 30 „	Második emeleti bemenet	— „ 40 „
Földszinti zártszék	1 „ 30 „	Karzati bemenet	— „ 15 „

Bémeneti jegyeket lehet váltani regg. 9 órától 12ig és dél utáni 4 órától a' színháznál.

Kéretnek a' páholyokat bérlő tisztel. uraságok, hogy páholyaik iránt a' színháznál 11 óráig rendeléseket tenni méltóztassanak — az ellenkező esetben másoknak adatnak ki.

Kezdete 7 órakor, vége kilenczkor.

Mellékket. (Beilage.) Jelentés egy ujonnan nyitott Gyorsulazásról egész Triestig.

tanult repertoár szerepelt műsorukon. A legnépszerűbb szerzők Rossinin kívül főleg Auber, Boieldieu és Mercadante lettek. Hozzájuk csatlakoztak kevéssel később Bellini és Herold operái. A magyar operatörténet szempontjából a legfontosabb bemutató Heinisch József *Mátyás király választása* című eredeti hősi daljátéka volt.

A Kassai Énekes Társaság jó személyi feltételekkel rendelkezett, de elsősorban a férfi színészek területén. Sokszor problémát okozott a jó másodénekesnő szerepé-

nek kiosztása. 1830. október 30-án a *Bűvös vadász*ban új szopránénekesnő mutatkozott be Kassán. Agatha szerepében Kubayné Éder Antónia ajánlotta magát a közönség kegyeibe. A fiatalon elhunyt színésznő képzett szopránhangjával, magával ragadó játékával a közönség kedvencévé vált. Sajnálatos, hogy Dérynével azonos szerepkörük miatt feszültség alakult ki kettőjük között. A két kiváló szoprán jelenléte a repertoárban is megmutatkozott. November 24-én Mozart *Titus kegyessége* című operájában már négy énekessel, két szopránnal és két mezzoszopránnal tudott az együttes felvonulni.[9] A *Nemzeti Játékszíni Tudósítás* hasábjain gróf Csáky Tivadar felismerte e máig is ritka Mozart-bemutató jelentőségét, és a következőket írta:

> Ezen Mozarttol szerzett és igen jelesen írott, de a mostani könnyebb izléshez nem mért dall-játékot, sokkal nehezebb megtanulni, mint akármelly más Rossinitől való darabokat, mellyeknek hangicsálási igen könnyen a fülekbe hatnak...,

majd felhívta a figyelmet a bemutató létrejöttét elősegítő, fáradhatatlan Heinisch József érdemeire. A *Varázsfuvola* sikeres színrevitelével sem kellett sokat várni immár, s 1832. március 14-én magyar nyelven hallgathatta a közönség a népszerű Mozart-operát.[10] A Mozart-bemutatók a *Szöktetés a szerájból*lal egészültek ki.

A nagyoperák bemutatása időnként kompromisszumot kívánt mind a közönségtől, mind az előadóktól. Legfőképpen a kardalosok kis száma miatt azoknak a szólistáknak is be kellett állniuk a kórusba, akiknek éppen nem volt jelenésük. Így például *A portici néma* öt felvonása meghaladta volna hangi állóképességüket, és a művet két estére választották szét.[11]

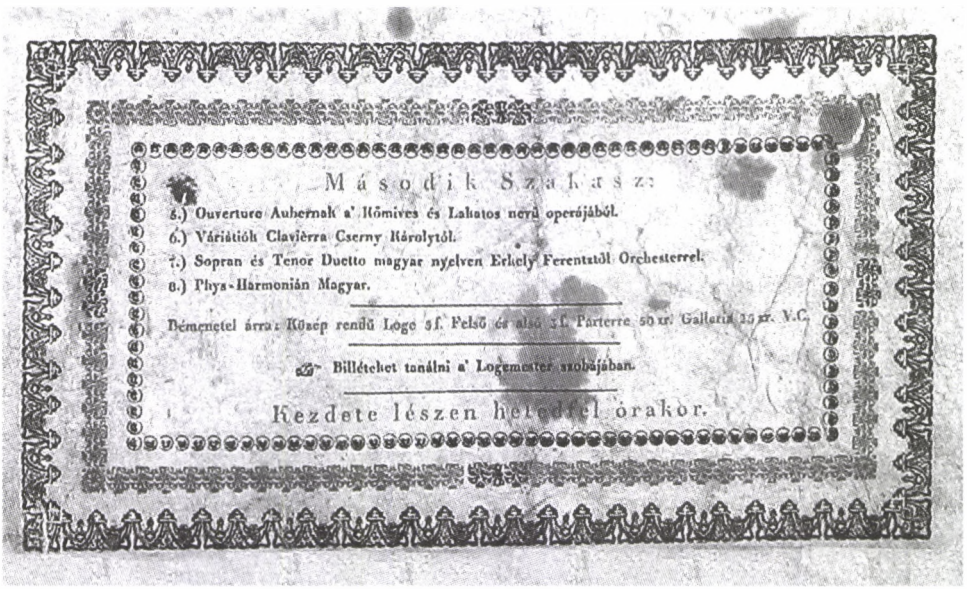
1833 tavaszán kettévált az együttes, zenei és prózai ágra. Bekövetkezett Déryné jóslata, melyszerint ha a vezértagok egyike is elhagyja a társulatot, az szétesik, és nem tudja tovább a korábbi színvonalat biztosítani. Fájdalmasan ad ennek hangot a *Honművész* 1835. szeptember 24-i számában a temesvári tudósító.

> Magyar szinésztársaságot 1832-dik év óta színpadunkon nem láttunk. Illy hosszú idő után Pály Elek jelent meg színésztársaságával. Szeptember 1-sö napján *Bűbájos vadász* adatott. – Ki visszagondol az ezelőtt itt levő magyar fényes opera-társaságra, mellynek erős rugói Dériné, Kubainé, Szerdahelyi, Pály, Szilágyi voltak, lehetetlen nem éreznie a hiányt, melly most igen erősen mutatkozik. – Mi különbséggel láttam augusztus elején Budán a *Bűbájos vadász*t az itt levő előadáshoz képest, gondolhatják olvasóim, s hozzá vethetnek, mert a fent előszámlálttak közül itt csak egyet láttam. – De ha visszagondolok a budai *Bűvös vadász* előadásra is – igazat vallva – ott se voltam megelégedett. Budán Discantot és Bassust hallani, – itt tenort és altot, – a musicalis fület ki nem elégíti. Az első hasonlít a messziről hallgatott török muzsikához, melyből csak a Piccoló és a nagydob hallatszó, – az utósó – a közel levő harmónikához, Primo és Violon nélkül. – Csak úgy volt a magyar dalszínészek operája jó miként azt tekintetes Abauj megye karai és rendjei öszveállíták. 1832-ben szerettem volna Fővárosunkban hallatni őket, akkor tőlek a *Sevilai borbély*t, *Marie*t, *Othello*t, *Tancred*ot hallani gyönyörűség volt. – De most részét Budán –

9 Vitellia – Kubainé, Severilla – Borsos Klára, Sextus – Déryné, Annyus – Pályné.

10 A szereposztás a következő volt: Éj királynője – Déryné, Pamina – Kubayné, Tamino – Pály, Sarastro – Bartha, Papageno – Szerdahelyi, Monostatos – Szilágyi.

11 Bemutató: Kassa, 1833. március 23–24.


Második Szakasz:
5.) Ouverture Aubernak a' Kömives és Lakatos nevü operájából.
6.) Variátiók Clavíérra Czerny Károlytól.
7.) Sopran és Tenor Duetto magyar nyelven Erkely Ferenctől Orchesterrel.
8.) Phys-Harmonián Magyar.
Billétchet tanálni a' Logemester szobájában.
Kezdete lészen hetedfél órakor.

Az 1833. március 31-i kolozsvári „Muzsikai estvéli időtöltés" színlapjának (50. oldal fent) részlete, rajta Erkel Ferenc nevének legkorábbi előfordulása színlapon

másikat Debreczenben, Temesváratt hallani annak, ki őket egyszerre hallotta, inkább fájdalmas, mint hazafiúi érzést gerjesztő. Az egyet nem értés nemzetünk bélyegző átka e, vagy valami kontár ész tette e őket meghasonlókká, nem vitatom. Annyi azonban igaz: hogy több esztendő (legalább 6-7) kell, míg úgy öszve – s annyi opera betanulva lesz, mint már 1832-ben volt. Ugy látom a budai társaság mint most áll, leghamarabb eléri ezt. De mit nyerünk vele? Azt, hogy 1842-ben (ha meghasonlás magva a Budaiak közé addig nem jut) ott lesz az operatársaság, hol 1832-ben volt![12]

A magyar operajátszás a legmagasabb színvonalat valóban akkor nyújtotta, amikor énekes-színészeink egy társulatnál játszottak. Az országszerte működő vándortársulatok énekes-színészek tekintetében mindig hiánnyal küzdöttek, és hosszú ideig nem érték el az operajátszás kassai színvonalát. A *Honművész* kritikájában említett budai társaság az 1833. tavaszán kettévált kassai együttes prózai ága volt, Pály Elek vezetésével. A budai Várszínházban folytatták előadásaikat. Az 1833-tól 1837-ig terjedő négy esztendő Pest-Buda színházi életében pontos keresztmetszetét adja a vándorszínészet zenés színházi életének.

Mielőtt ezt szemügyre vennénk, vessünk pillantást az 1833-ban működő fontosabb színtársulatokra is.

A Kassai Társaság zenei társulata még egy évig Abaúj Vármegye pártfogását élvezte, később ismét Kolozsvári Dalszínész Társaság néven játszottak. Legnagyobb veszteségük tenoristájuk hiánya lett, akit Lendvay Mártonnal, illetve Latabár Endrével próbáltak pótolni. Több fontos társulat működött még az ország területén,

12 619–620.

melynek tagjai között időnként feltűnt egy-egy jó énekes-színész. A Dunántúli Színésztársaságot Komlóssy Ferenc vezette. Ők Hubenay Ferenc és Fülöpné Fügedi Zsuzsanna énektudására építhettek, kik gyakran énekeltek áriákat a felvonások között. Mindketten tagjai lettek a Várszínháznak, s később a Nemzeti Színháznak. Borsod Vármegye Miskolcon játszó társulatát Éder György vezette. Együttesében Kubai Pál és felesége, Éder Terézia, valamint László József és felesége, Éder Antónia egyaránt magas szintű énektudással rendelkezett. Ők is fontos szereplői lettek a Várszínház és később a Nemzeti Színház zenei életének. Az említetteken kívül még legalább öt prózai társulatot neveznek meg a színházi zsebkönyvek. A vándorszínészetnek ebben a korszakában a társulatok műsora nem mutat nagy különbséget. Ha a személyes feltételeket meg tudták teremteni, előszeretettel mutattak be zenés darabokat is.

Ezt kezdetben a Várszínház együttese nem tehette meg, mert énekes tagjai javát hátrahagyta Kassán. Felvonásközi zenéléssel, egyvelegekkel igyekeztek kielégíteni a pesti közönség zenei igényét. A színlapokon többször kecsegtették zenei csemegével a közönséget: „A muzsikai kar felvonások között a 10 esztendős Miller Emiliától szerzett új keringőket fogja játszani." A magyar nóta elmaradhatatlan kelléke volt a zenés színjátékpótló tevékenységnek. „Rosenthal úr, ismeretes magyar hangművész, az egész játék alatt válogatott magyarnótákkal kívánja a nagyérdemű közönséget mulatni."[13] A publikum megtartása és létszámának növelése létfontosságú volt a Várszínház életében is. Csakúgy mint tíz évvel korábban Kolozsvárott, ők is a zenés játékok jobbításában és bővítésében látták a megoldást. A színház vezetősége addig a gondolatig is eljutott, hogy fontolóra vette egy Budai énekes Társaság megalapítását is.

Az 1835. január 20-i közgyűlésen megállapították, hogy amíg a pesti színház el nem készül, a Budai Társaság fenntartására nem sok kilátás van, pedig ez igen fontos lenne.[14] A továbbélésre az egyetlen reményt abban látták, ha „az előadandó tárgyak sokfélesége által a játékoknak nagyobb publicum [...] szereztetik." Ehhez a sokféleséghez első helyen említették az operát. Az igazgató, Döbrentey Gábor kapcsolatba lépett az ekkor már ismét működő Erdélyi Énekes és Színjátszó Társasággal, s a jegyzőkönyv szerint azok hajlottak a budai társasággal való összeolvadásra. Az igazgatóság megszabta az új fizetéseket, melybe az új tagokat is belekalkulálta. Pontos költségvetéssel, nagy tervekkel tekintettek az új évad elé. Sürgették Szerdahelyi szerződtetését, ezenkívül egy tenoristáét – bizonnyal az időközben távozott Pály helyett –, s 4-4 férfi, illetve női kardalos szerződtetését. A társulat helyzete stabilizálódni látszott, és a Vármegye megtartásukról döntött. 1835. április 8-án szerződést kötöttek az együttessel, és 3 évre rendelkezésükre bocsátották a Várszínházat annak teljes fel-

13 1833. október 19., 1834. április 5. A színlapok az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának Színlapgyűjteményében találhatók.

14 Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, Várszínházi iratok, 1833–1837. (Irattár 245–246.) A gyűjtemény még feldogozás alatt áll. Köszönet Belitska Scholtz Hedvignek, a Színháztörténeti Tár vezetőjének, hogy rendelkezésemre bocsájtotta az anyagot.

szerelésével együtt. A szerződéskötés harmadnapján nem kisebb muzsikus, mint Erkel Ferenc emelte fel a karmesteri pálcát, és dirigálta az első operát: *A sevillai borbélyt*. „Az orchestrum Erkel Ferencz úrnak, új karmesterünk vezérlete alatt igen helyesen viselé magát...", olvashatjuk a *Honművész* áprilisi 16-i számában.[15]

Erkel nevét nem említik a közgyűlési jegyzőkönyvek, szerződtetésének körülményeiről s egyéb korábbi színháztevékenységeiről egyelőre nincsenek pontos adatok. Neve először 1833-ban fordul elő Kolozsvárott a színlapon *(lásd a teljes színlapot a 50. és részletét a 55. oldalon)*, a Muzsikai Szorgalom Társaság segélykoncertjén, ahol egy duettjét adták elő szoprán és tenor hangra, magyar nyelven, zenekar kísérettel.[16] Minden jel arra mutat, hogy Erkel Ferenc a színpaddal már évek óta kapcsolatban állhatott, és Budára már mint érett karmester érkezett.

Pest Vármegye május 13-i közgyűlésén ismét felvetődött egy budai magyar énekes társaság felállításának gondolata. Megindult hát ismét a már ismert énekesszínészek egybegyűjtése, melynek utolsó eseményeként Déryné is megérkezett. Ezzel kezdetét vehette a Várszínházban a több hónapig tartó operaelőadások sorozata. Az Erkel dirigálta *A sevillai borbély*-bemutatón négy vendégénekes is fellépett: Szilágyi Pál, Udvarhelyi Miklós, Szerdahelyi József és Kubainé, és pár nappal később már Déryné is csatlakozott. Pályt kivéve mindenki jelen volt hát, aki akkoriban az énekesi pályán legmagasabbra küzdötte fel magát. A kassai vagy erdélyi dalszínész társaság gyakorlatilag ismét összeállt.

A társulat a sikeres bemutatók ellenére azonban súlyos anyagi gondokkal küzdött, s az egyébként is nehezebb téli hónapokban helyzetük kezdett tarthatatlanná válni. Déryné vendégszereplésének ideje lejárt, és távoznia kellett Budáról. Az anyagi megszorítások következtében nem lehetett tartani a színvonalat sem. A megváltozott helyzetben Erkel is megvált a társulattól, és a Pesti Német Színházhoz szerződött. A karmester nélkül maradt társulat tárgyalásokba kezdett régi vezetőjével, és Hienisch József 1836 májusára követte őket Budára.

1837 húsvétjára lejárt a megye három éves szerződése, melyben rendelkezésre bocsátotta a várszínházat. Az időközben előrehaladott színházépítés felemésztette az anyagi forrásokat, s a megye vezetősége úgy döntött, hogy társulatát szélnek ereszti, hogy a Pesti Magyar Színház megnyílásáig ki-ki szerencséjéhez és tehetségéhez mérten helyezkedjék el. A várva várt intézmény közel fél év elteltével nyitotta meg kapuit, s toborozta újra egybe vándorszínészetünk legjavát. Az operatársulat is ismét összeállt és *A sevillai borbéllyal* a már ismert szereposztásban, Heinisch József vezényletével megkezdte játékát a Nemzet Színházában.

15 247–248.

16 Ez az adat az Erkel-irodalomban eddig még nem szerepelt, az előadott duett zenei anyaga ismeretlen.

ABSTRACT

ÉVA GURMAI*

FROM THE FIRST HUNGARIAN OPERA COMPANY TO THE NATIONAL THEATRE

This article highlights the most important events of Hungarian language opera performance. The first company was established in Kolozsvár (Cluj Napoca, Transylvania) in 1823. The best wandering actors were collected by them. The company was able to perform grand operas as well. Their path led to the National Theatre from Kolozsvár through Kassa (Košice, Slovakia) and the Buda Castle Theatre.

* Éva Gurmai was born in Békéscsaba. She passed her final examination at the Béla Bartók Secondary Music School in her home town, afterwards acquiring her degree at the Ferenc Liszt Music College Debrecen, as a music theory teacher in 1988. She continued her studies at the Faculty of Musicology of the Ferenc Liszt Academy of Music, were she obtained her degree as musicologist and teacher of musical appreciation in 1999. From autum 1999 to 2002, she was a scholar of the Doctoral programme in Musicology of the Ferenc Liszt University of Music. Her field of reseach is the history of Hungarian opera in the 19th century.

Keuler Jenő

ZENEI FESZÜLTSÉGÉLMÉNYEK ÉS HALLÁSI KÉPZETEK*

1.1 Zenei elképzelő-képességünk működtetése igen sokféle tevékenységhez kapcsolódhat, és a tevékenységtől függően zenei képzeteink különféle pszichikus funkciók teljesülésében kaphatnak szerepet. Zenei élményeink felidézésekor (vagy aktív muzsikálás közben) zenei feszültségektől telített hallási képzetek aktiválódnak és lényegtelen, hogy a képzetáradatban fogalmilag tudatosított vagy tudatosítható képzetek előfordulnak-e. Ezzel szemben ha zenei fogalmakat alkotunk vagy sajátítunk el, olyan fogalom–képzet egységek kimunkálásán dolgozunk, melyekben a konkrét zenei feszültségektől a lehetőségig elvonatkoztatunk, s zenei fogalmainkhoz legfeljebb a feszültségek csíráit rejtő hallási képzetek tapadnak.

1.2 Figyelembe véve, hogy a zenei képzetek pszichikus funkciója ilyen szoros összefüggésben áll azzal, hogy e képzetek milyen mértékben telítettek különféle zenei feszültségekkel, a kutatás nem kerülheti meg a kérdést, hogy megpróbálja feltérképezni a zenei feszültségek legfontosabb forrásait. Minthogy a hallási képzetek keletkezésének kiinduló és tápláló forrása az auditív észlelés, továbbá mert ez a zenei tevékenység aktusainak is elidegeníthetetlen mozzanata, a zenei feszültségek lehetséges forrásainak feltérképezése is az észlelés közben keletkező pszichikus feszültségek vizsgálatával kell kezdődjék.

1.3 A zenei feszültségek megtapasztalása integráns része a zenei összefüggések észlelésének, de azon belül *más a funkciója!* A feszültségérzetek voltaképpen az érzékeléssel–észleléssel járó *pszichikus folyamatokról* adnak hírt, s ezáltal a *zenei élmények formálásában* van szerepük. Valamely hangzási folyamat észlelése közben szükségszerűen elszenvedjük, hogy hallószervünk, *kényszerműködése termékeként,* hangérzetet, sőt minőségileg is strukturált hangérzékleteket produkál. Szükségképpen megéljük, hogy a hangzási történés figyelemmel kísérése közben kisebb-nagyobb időszakot átfogó emlékkép(zet)ek és a bennük sűrűsödő információ alapján várakozási célkép(zet)ek formálódnak képzeletünkben.[1] Mind e kényszerműködés,

* Az Oslóban 1999. június 18-án a *zenei képzetalkotás* témakörében rendezett VI. Nemzetközi Szisztematikus Zenetudományi Konferencián (VI. International Conference an Systematic and Comparative Musicology in Oslo. June 17–20. 1999) elhangzott angol nyelvű előadás kibővített változata.

1 E munkában több olyan gondolatot is megfogalomazok, ami a „Zenei rendszersíkok és rendszerszintek kutatása" című tanulmányomban (Keuler 2000) már szintén olvasható volt, de míg ott a lehetséges kutatási területek feltérképezéséhez igyekeztem elméleti útmutatást adni, addig gondolatfelvetéseim ebben a tanulmányban egy körülhatároltabb tématerület kérdéseit érintik. Itt most a zenei képzetalkotás problémaköre a kiemelt rendszersík, s ehhez kapcsolódik az érzékelés–észlelés, valamint az élményként megélt szubjektív értékelés problematikája.

még ha reflexszerűen megy végbe is, *munkavégzés*, amely pillanatról pillanatra kisebb-nagyobb mértékben és más-más formában *megterheli*[2] a hallóapparátust, illetve az érzékelő–észlelő–képzetalkotó pszichikumot.[3] E megterhelés *mértéke* és *formája* sokféle körülménytől függhet. Függ természetesen a hangingerek *intenzitásától*, de attól is, hogy hogyan szóródik az energia a hang frekvencia-spektrumában, hiszen ez *topográfiailag is szórtabb vagy koncentráltabb ingerlési helyet* jelent az alaphártyán, és az ingerületminták is topográfiailag meghatározott formában terjednek tovább a különböző idegrostokon.[4] Másképp terheli a hallószervet egy szinuszhang, egy felhangdús hangszerhang, egy széles spektrumú tam-tam hangzás vagy egy hangszóróból sugárzott fehérzaj. Különbségek lehetnek abban is, milyen *belső energiákat* emészt fel a hallóapparátus kényszerműködése a különféle *érzékletminőségek* (egyszerűbb vagy bonyolultabb, integráltabb vagy differenciáltabb hangérzékletek) *„előállítása"*, továbbá, hogy milyen belső energiákat emészt fel az a *reflexműködés*, amely a hangérzékletekben sűrűsödő információt újra és újra *emlékkép(zet)ekbe tömöríti*, a *figyelmet* újabb és újabb *megragadni való összefüggésekre irányítja*.[5]

2. Kezdjük vizsgálódásainkat *a hangok közvetlen érzéki hatásának* vizsgálatával![6]

2.1 Hangerőhatás. Ha az akusztikai energia intenzitása eléri a hallásküszöböt, a hangérzékelő apparátus izgalmi állapotba kerül. (Nevezzük ezt a hangérzékeléssel járó *érzéki izgalomnak!*) Ha nem túl erős a hanginger, akkor csupán a hangzás tényét észleljük, a vele járó *érzéki izgalomról nem veszünk tudomást*. Ha azonban az ingerlés erőssége egy kritikus fokot meghalad, az erősebb ingereltség állapota mint *izgalmi állapot észrevehetővé* válik és a fájdalomküszöb felé haladva figyelmünk egyre inkább a *hatásra*, a hallóapparátus *izgalmi állapotának érzékelésére* irányul. Az izgalmi állapot szétterjed a szervezetben, érzékelése *élményszerűvé* válik.

---

2 Minden biofizikai és neurofiziológiai folyamat energiafogyasztással jár. „Az erősítéshez (és jelátalakításhoz) szükséges energiát a sejtek anyagcsere-folyamatai szolgáltatják." (Rontó 1977, 271–272.)

3 Háttérirodalom: Ádám 1976 (1969); Damjanovich 1977; Hebb1975 (1972, 1958); Hesse 1972; Lo 1987; Moles 1973 (1958); Rontó 1977; Szentágothai 1975, 586–617.; Szpirkin 1977 (1972); Vitányi 1969, Wittmann & Pöppel (1999–2000).

4 Lásd a 3. lábjegyzetet.

5 Nagy hasznára válhatna a zenetudománynak, ha a pszicho-fiziológiai kutatások több figyelmet szentelnének a különféle pszichikus működések *energiafolyamatainak* (energiafelhasználás, energiapótlás), mert e folyamatok szubjektív értékelése minden bizonnyal szerepet játszik a zenei élmények formálódásában. Figyelmen kívül hagyásuk akadálya lehet *valósághű* kognitív modellek megalkotásának.

6 A hang minőségi paramétereitől függő zenei feszültségforrások létezésére Frede Nielsen is rámutatott: "A number of separate parameters, such as dynamics, timbre, melodics, harmonics, tonality, mobility, accentuation etc appear to bear upon tension.." (Nielsen 1983 318 old.)
Én a magam részéről a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján próbálkoztam először az érzéki feszültségek fajtáinak teljességre törekvő feltérképezésével. Vizsgálódásaim eredményét Az érzéki feszültségek fajtáinak teljességre törekvő feltérképezésével a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján próbálkoztam először. Vizsgálódásaim eredményeit „Hangelmélet" című (kéziratos) zenepedagógiai munkámban rögzítettem. A nyolcvanas években hozzáláttam a problémakör tudományos igényű kifejtéséhez is, de 1989-ben, amikor az oktávparadoxonok jelenségével szembesültem – lásd Keuler 1999 – kénytelen voltam félbeszakítani rendszerező munkámat és szembenézni az oktávazonosság megrendült axiómájának konzekvenciáival.

Az érzéki izgalom különböző fokozataihoz[7] *érzéki feszültségek* fokozatai társulnak, ami különböző erősségű hangok összehasonlításával jól megfigyelhető.[8] Nagyobb hangerejű hangok összehasonlításakor az érzéki feszültségek különbségeit a hangok *ránk gyakorolt hatásához fűződő élményként* éljük meg. Képesek vagyunk azonban a gyengébb hangerejű hangok keltette érzéki feszültségek fokozatainak összehasonlítására is, csakhogy ez esetben a feszültségkülönbségeket már nem személyes élménynek érezve mérlegeljük, hanem a hangokra visszavetítve, azok objektív minőségét meghatározó sajátságként vesszük figyelembe őket. (A hangosabb hangot feszültebbnek, a halkabbat kevésbé feszültnek ítéljük.)[9]

(Zárójelben: az érzéki feszültségek mellett egy ellentétes irányú feszültségskálán is kapcsolódhatnak feszültségek a hangok hatásához, tekintve, hogy minél halkabban szólnak, annál nagyobb pszichikus energiaráfordítást kíván megfigyelésük.)[10]

A hangerőhatás e rövid elemzése máris egy fontos kérdést vet fel a képzetkutatás számára. Milyen határok között lehetnek képesek a hangerőfokozatok képzetei megőrizni a hangerőhatás megtapasztalása közben érzékelt izgalmakat, és aktiválni a hozzájuk fűződő élményeket?

2.2 Hangmennyiséghatás. Ha szaporodik vagy fogyatkozik az együtt hangzó hangok száma, az szükségszerűen hatásváltozással jár. Némileg összefügg ez a hangerőhatással is, hiszen, ha megváltozik az együtt hangzó hangok száma, az akusztikai energia is módosul. Döntőbb azonban, hogy a hangmennyiség változásaival topográfiailag is módosulások következnek be a hallószerv ingereltségi állapotában, és ez a hangzás *érzékletességében* jelenthet különbségeket. E hatáskülönbségek többnyire kisebbek annál, hogy valóban hatáskülönbségként tudatosuljanak bennünk, de az érzékletesség különbségei nyomot hagynak élményeinken, és így ebben a vonatkozásban is – miként az összes ezután következő példával kapcsolatban is – felmerül a kérdés, milyen elevenséggel őrzik képzeteink az ehhez fűződő élmények emlékét.[11]

---

7 Az érzéki izgalom fokozatairól beszélve voltaképpen az ingereltség fokaira gondolok, amelyeket többféle mennyiségi mutató is jellemez. Ilyen mutató például az ingerületbe jött sejtek száma, az idegimpulzusok frekvenciája, a jelfeldolgozásban részt vevő agyi területek kiterjedtsége. Pszichikus mutató, hogy a kérdéses személy milyen mértékben érzi az ingereltséggel járó izgalmat mint hatást.

8 Érzéki feszültségekről beszélve olyan pszichikus feszültségekre utalok, melyek az érzéki izgalom megnyilvánulásainak különféle fajtáival, formáival, relációival – jelen esetben a hangerőhatással – állnak összefüggésben. Normális körülmények között e feszültségek észrevétlenek maradnak, csupán a közérzetet színezik, észrevétlen faktorai az aktuális élménynek. Kísérleti helyzetben azonban megfigyelhetők, introspekció tárgyává tehetők. (KEULER 1987, 417–420.)

9 A hangok érzéki hatásával kapcsolatos feszültségeket illetően állításaimat tanítványaimmal közösen végzett introspekció is alátámasztja, amelynek tanulságait foglalkozásnapló rögzíti (Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola Debrecen 1977–1982). A megállapítások tudományos megerősítéséhez vagy pontosabbá tételéhez további vizsgálatokra, szisztematikus pszichometriai mérésekre lenne szükség.

10 Lásd a 9. lábjegyzetet.

11 Ha netán létezik olyan tökéletes hallás, mely képes pontos emléket őrizni a hallási érzékletekről (hangminőségekről, hangzatstruktúrákról, hangtömegekről, hanghatásokról, folyamatokról, szubjektív benyomásokról), az emlékképek felidézésének élménye legalább egy vonatkozásban akkor is különbözik az eredeti élménytől. Az emlékképek aktiválásához – külső akusztikai energia hiányában – a szervezet belső energiáit kell mozgósítani. Másfajta pszichikus erőkifejtést igényel a felidézés, mint a hallószerv kényszerműködése közben formálódó hangzáskép megfigyelése.

2.3 Hangfelülethatás. Minden hangzás időben kibontakozó jelenség. Az akusztikai ingerek hatása az idő függvényében változhat, s ezzel egyidejűleg nemcsak a hangzáskép, hanem a halló apparátus izgalmi állapota is szükségszerűen módosul. A változás módja meghatározza a hangzás *tapintási felületének* minőségét, amelynek érzékelése szintén élményforrás. Más hatása van a sima, mint az érdes hangfelületnek. Más-más hatása van a vibrátónak, tremolónak, pizzicatónak stb. A hangfelület változásaihoz kapcsolódó érzéki feszültségek megítélése néha szubjektív, de ez nem változtat azon, hogy ezek léteznek. A zenei gyakorlatban oly nagy jelentőségre szert tett konszonancia–disszonancia viszony is összefüggésben áll a hangzás tapintási felületével, minthogy a konszonáns hangzat simább, a disszonáns érdesebb felületű.[12]

2.4 Strukturális hatás. Ha több hang szól együtt, a hallószerv kényszerműködése nemcsak az együtt hangzó hangok számával áll összefüggésben, hanem azzal is, hogy milyen struktúrájú hangzáskép előállítására kényszerül az érzékelő apparátus. Többek között ezzel is összefügg, hogy bizonyos hangzatokat konszonánsnak, másokat disszonánsnak ítélünk. Ezt igazolja, hogy a disszonancia–konszonancia oldások számos esetben akkordfelbontásként megszólaltatva is teljesülnek, holott ilyenkor nem lehet szerepe a hangzatok érdességbeli különbségének[13]

2.5 Hangszínhatás. Amikor hangszínekről vagy tágabb értelemben hangzat-színezetről, hangzási színezetről beszélünk, többnyire a hangzások minőségi jellemzőiként idézzük fel őket képzeletünkben, nemigen gondolunk arra, hogy a hangszínek kapcsolataiban hanghatáskapcsolatokat keressünk, pedig a különféle hangszínek „előállítása" szintén más-más formában terheli a hallószervet. E hatáskülönbségek számos esetben *feszültségkülönbségként* is megmutatkozhatnak, gondoljunk például valamely vonós hangszer *sul ponticello* és *ordinario* vonókezeléssel megszólaltatott hangjának különbségére! Mi több, a *legkellemetlenebb hatású* hangok, mint például a hegedűhúr-tisztítás hangjának hatása is hangszínhatás.

A hangszínhatás többé-kevésbé összefügg a strukturális hatással, hiszen a különböző frekvenciaspektrumok is struktúrák. Feltételezhető, hogy a hangszínek *kellemes* vagy *kellemetlen* hatása is azzal áll összefüggésben, hogy bizonyos színminőségek előállítása arányosabb, másoké aránytalanabb megterhelésű munkavégzést kényszerít a hallóapparátusra.[14] (Tudunk emberekről, akik a konszonancia–disszonancia viszonyban is a kellemes és kellemetlen ellentétének élményét élik meg.)

12 Ebben az összefüggésben is – miként az összes ezután tárgyalandó érzéki hatástípus tekintetében – áll a feltételezés, hogy az emlékképek felidézésének élménye a *belső energiaforrást* igénylő biofizikai folyamatok következtében szükségszerűen különbözik az észlelés közben megélt élményektől.

13 Említést érdemel, hogy a kiművelt hallás többnyire az akkordok *felidézésekor is* társítja a struktúrához tartozó harmonikus feszültségek érzeteit. Más hanghatások esetében ez nem mindig ilyen nyilvánvaló.

14 Feltételezésem szerint a külvilágból érkező információ feldolgozása közben a szervezet folyamatosan értékeli az ingerek okozta hatásokat, illetve az információ dekódolása közben végbemenő energiafolyamatokat. E kiértékelési folyamat általában észrevétlen marad, de szélsőséges esetben, mint kellemes vagy kellemetlen érzés, élményszerűvé válhat. Az észrevétlenül maradó közbenső értékek sem teljesen közömbösek, kisebb-nagyobb hatással lehetnek az általános közérzetre. E kiértékelés feltehetően egy sokrétű neurofiziológiai folyamat, amely a központi idegrendszer alacsonyabb és magasabb szintjein egyaránt végbemegy, de a pszichikum képes e folyamatokat érzéki vagy más természetű feszültségek formájában integrálni, és megfelelő körülmények között e feszültségek akár tudatosulhatnak is.

2.6 Hangmagassághatás. A hangmagasság változásai szintén összefüggésben állnak a hallószerv ingereltségi állapotával. Ha megváltozik a hangmagasság, nemcsak az ingerlés helye tolódik el az alaphártyán, hanem megváltozik az ingerületminta is. A hangtartománytól függően jobb vagy rosszabb kivitelezésben frekvenciakód is továbbítódik a hallóközpontba.[15] Bizonyára ezzel áll összefüggésben, hogy a magasság különbségeiben feszültségkülönbségeket is érzünk. A hangmagasság változásához kötődő feszültségek azonban többrétűek, többféle feszültségskálán változnak. Megfigyelhető egy egyenletes feszültségnövekedés a hangtartomány fokozatos kifényesedése mentén, de megfigyelhetők hangkvalitás-kapcsolatokhoz kötődő feszültségváltozások (például emelkedő nagyszeptimláncban a kromatikus süllyedéssel járó feszültségesés), megfigyelhetők hangközlépésektől függő feszültségrelációk (ami a strukturális feszültségekkel való kapcsolatra utal), megfigyelhetők a mélyülő hangok érdesedésével összefüggő feszültségváltozások (ami a hangfelület hatással való összefonódásra utal).[16]

2.7 Térhatás. Az érzéki hatások különbségei a hangok különféle térbeli megjelenéseivel összefüggésben is kimutathatók. Az irányfelismerésben például szerepe van, hogy melyik fület éri nagyobb megterhelés. Feszültségkülönbséget érzünk abban, hogy a hangot távolról vagy közelről halljuk, panorámaszerűen „látjuk", vagy minket körülvevő közegként érzékeljük, rajtunk kívül hangzónak vagy a fejünkben zúgónak halljuk.[17]

---

15 VITÁNYI, 1969, 105–119; HESSE 1972, 79–80., 129–131. Vitányi feltételezése szerint Wever és Bray sortűzelmélete összhangba kerülhet a tapasztalattal, ha számításba vesszük a hangok érzékelése–észlelése közben végbemenő efferens gátlásokat s ezzel összefüggésben a Békésy által bizonyított tölcsérhatást. „A sortűz-elv és a kölcsönhatás elve kétségtelenül ki is egészíti egymást. A klasszikus helyelmélet feloldhatatlan ellentmondásban állt a klasszikus frekvenciaelmélettel. A csigában tér szerint lokalizált hangokat nem lehetett frekvenciájuk szerint elvezetni, az idegrost nem vehette át a legmagasabb hangok rezgésszámát. A sortűz-elv feloldotta ezt az ellentmondást, megmagyarázta, hogyan lehet a hangérzetet mégis frekvenciája szerint továbbítani, ez a magyarázat azonban kizárta a fél oktávnál kisebb hangközök hely szerinti megkülönböztetésének lehetőségét. A tölcsérhatás elve aztán ezt az újabb ellentmondást a magasabb központokkal való kapcsolat alapján oldotta fel, bezárva a kört, s megteremtve a hallási folyamatok fiziológiai értelmezésének egységes rendszerét. (I. m. 111.)
H. P. Hesse szintén hangsúlyozza, hogy a hangmagasság érzékelésben a magasabb központoknak aktív szerepük van. „Die Wahrnehmung von Binauraltönen läßt darüber hinaus vermuten daß bei der Tonhöhenbestimmung grundsätzlich zentrale Vorgänge beteiligt sind." (I. m. 80.) Megjegyzendő azonban, hogy ő nem annyira a frekvenciakódnak, mint inkább az akusztikai jelenségek hatását tükröző ingerületmintákban rejlő periodikus tagoltságnak és e tagoltságra jellemző időintervallumoknak tulajdonít jelentőséget. „Die Untersuchung der verschiedenartigen Schallstrukturen erwies, daß als alleinige Voraussetzung für die Tonhöhenempfindung eine periodische Gliederung der Schallvorgang erforderlich ist. Diese ist besonders dann gegeben, wenn eine Schallwelle aus mehreren, in harmonischem Freqenzverhältnis stehenden Partialschwingungen gebildet wird. ... Da in gleichem Maße auch die Pregnanz der Tonhöhenempfindung wächst, wird auf einen Kausalzusammenhang zwischen dem empfundenen Tonhöhe und dem zeitlichen Abstand der Hauptgipfel des Nervenerregungsmusters geschlossen." (I. m. 130.)

16 KEULER 1987, 417–418.

17 Denis Smalley is készített egy rendszerező áttekintést a hangjelenségek térbeli elhelyezkedésének lehetséges formáiról, és tett néhány észrevételt a hangok térbeliségének pszichikus hatása tekintetében is (SMALLEY 1992, 1986). Az ő célja azonban elsősorban egy *akuszmatikus szempontú rendszerezés* volt, s így tanulmányában a hatásra vonatkozó megállapítások esetiek.

3. Nincs hely e rövid tanulmány keretében, hogy mind e kérdéseket részletesebben is tárgyaljuk. Sokkal fontosabb arról beszélni, hogy a különböző hangzásváltozásokat kísérő érzéki feszültségek alakulása hogyan tehet szert zenei jelentőségre, hogyan *integrálódhatnak a zenei élményben*. Zenei élményeink ugyanis nem redukálhatók pusztán érzéki élményekre, hanem aktív tudati tevékenységgel járó *lelki élmények*, s mint ilyenek integrálják magukban az érzékit és az érzelmit. A tudat aktivitása érvényesül az emlékezések, várakozások aktusaiban, a benyomások értékelésének aktusaiban, a képzetformálás aktusaiban, a zenei képzelet kibontakozásában. Ebben az aktivitásban az érzékeléssel járó reflexműködés csak stratégiákat (s ezen belül taktikákat) részesít előnyben a zenei tartalom befogadásához, amit a szándék, az *akarat* módosíthat, vagy akár le is gyűrhet.[18]

4.1 Általában ha hangzási történést kísérünk figyelemmel, a *természetes észlelési stratégia* mellett figyelmünket a *hangzási sajátságokra* (hangmagasságokra, hangszínekre, együtthangzás-struktúrákra) irányítjuk, ezek relációit, időbeli összefüggéseit *„szemléljük"*, ebből formálunk hallási képzeteket. A hangok hatásáról (a különféle érzéki izgalmakról és feszültségekről), hacsak azok nem kellemetlenek, vagy nem terhelik meg túlságosan a hallóapparátust, nem veszünk tudomást. *Akaratunk erejével* azonban képesek vagyunk figyelmünket a hangok hatására, közelebbről, a hangok hatásával kapcsolatban álló érzéki feszültségek valamely *kiválasztott fajtájára* irányítani és a gyenge *feszültségváltozások érzetét fölerősíteni* magunkban. Így például *kísérleti helyzetben* követni tudjuk a hangmagasság emelkedésével–süllyedésével kapcsolatos feszültségváltozásokat, a hangmagasság-változáson *belül* a különféle *hangközlépésekkel* kapcsolatos feszültségváltozásokat, egyidejű hangzási történések valamely kiválasztott *rétegének* (szólamának) hangmagasság-változásaival összefüggő feszültségváltozásokat, és ugyanígy képesek vagyunk bármely más eredetű érzéki feszültségérzet módosulásainak *szelektív* követésére is.[19]

4.2 A különféle érzéki feszültségeknek e szelektív követésekor a kiválasztás olyan technikával történik, hogy figyelmünket a hangzáskép kérdéses sajátságaira mint minőségi jellemzőkre irányítjuk (ezeket „szemléljük"), és tudatos ráhangolódással *átélt feszültségélményként* erősítjük fel magunkban a „szemlélt" hangzási sajátságokhoz kötődő gyenge feszültségeket. Mindebből következik, hogy az *érzéki feszültségek különböző viszonylatairól alkotható képzetek* is hangzási sajátságok képét őrző *hallási képzetek*, de már tudatosan *átélt feszültségviszonyok élményének emlékeivel* is terheltek.[20]

18 Valamely zenei folyamat átéléssel történő végighallgatásakor tudatos hozzáállásunktól is függ, hogy milyen szépségek feltárulkozását élvezzük.

19 Lásd a 9. lábjegyzetet.

20 A zenei feszültségek vizsgálata terén említést érdemelnek A. R. Addessi és R. Caterina kutatásai (Addessi & Caterina 2000), akik Maderna, Milhaud és Webern zenéjét megszólaltatva teszteltek kísérleti személyek által észlelt zenei feszültségeket, de ők akkor elsősorban azt vizsgálták, milyen mértékben esik egybe a kísérleti alanyok válaszaiban megjelölt zenei szegmentáció és feszültségészlelés. Rákérdeztek arra is, hogy a kérdezettek szerint hol mi a meghatározó hangzásbeli változás az elkülönített szegmensek között (intenzitás, hangszín, tempó stb.), de a hangzásbeli változás és az észlelt feszültség közti összefüggésre vonatkozólag nem tettek fel direkt kérdéseket. Érdemes lenne kísérleteiket ilyen irányban is elmélyíteni.

4.3 A feszültségérzet-viszonyok tudatos átélése persze pszichikai *energia befektetést* igényel, és kísérleti helyzetben a pszichikai energiák felszabadításának körülményei nem azonosak a zenei feszültségek átélése közben létrejövő körülményekkel, ebből kifolyólag a kísérleti helyzetben megélt élmények emlékképzetei sem lehetnek azonosak a zenében átélt feszültségélmények emlékképzeteivel.[21]

5.1 Ha a hangzási történés *zenei történés*, akkor természetesen valamilyen *rendezettség* is mutatkozik benne. Rendezettség lehet bizonyos hangzási sajátságok (hangszínek, hangmagasságok) vagy egyéb meghatározottságok (időtartamok, térbeli megjelenés) *repertoárjában*, és lehet magában a *történési folyamatban* is. Ha mármost a hangzás *minőségi jellemzői* rendezettek, akkor szükségképpen rendezettek a tőlük elválaszthatatlan *érzéki hatások* is. (Noha e hatások észrevehetősége nem mindig arányos a minőségi jellemzők észrevehetőségével. A rendezettség megkönnyíti észrevételüket.)

5.2 A rendezettség, kiváltképp az időbeli, rendezettséget visz az észlelő *figyelemmel kísérés aktusaiba* is. Az észlelés közben tapasztalt szabályosságok megkönnyítik a közvetlen emlékezetben időről időre megragadó összefüggések képzetbe tömörítését, és ezek alapján határozottabb várakozási célképek előrevetítését.[22] A *repertoár rögzítettsége* megkönnyíti a hangzások minőségi viszonylataiban való eligazodást, elősegíti konkrét minőségekre irányuló várakozási célképzetek formálását. Attól függően, hogy milyen bonyolultságú és milyen időléptékű a megfigyelt hangzási történésben a rendezettség, kisebb vagy nagyobb *munkabefektetés* árán képes az észlelő az összefüggésekben tájékozódni, kisebb vagy nagyobb munkabefektetést jelent az észlelő–képzetalkotó apparátusnak jól megjegyezhető emlékképzeteket és tiszta, határozott várakozási célképzeteket formálni. Mindez nyomot hagy az észlelést kísérő élményeken (amely természetesen integrálja magában a hangok hatásához kapcsolódó érzéki élményeket is).[23]

5.3 A hangok rendezettsége vagy rendezetlensége befolyásolja az *észlelési stratégiát*.[24] Ha nincs olyan rendezőelv, amely segíthetné várakozási célkép(zet)ek for-

21 Figyelembe véve, hogy a hangzáskép valamely sajátságának szándékos kiválasztása a módosulásaihoz tartozó érzéki feszültségváltozások megfigyelése céljából többé-kevésbé önmegfigyelés, az ezzel járó élmény nem lehet azonos azzal, amikor zenei folyamatba ágyazva, *átélő figyelemmel kísérve* hangolódunk rá valamely spontán módon kiválasztott hangzási sajátság módosulásait kísérő érzéki feszültségjáték alakulására.

22 A közvetlen emlékezet kvantumszerűen szakaszos működését már számos kutató megerősítette. Például M. Wittmann és E. Pöppel korábbi forrásmunkákra is hivatkozva írja: „...a further timing mechanism binds successive events into perceptual units with durations of 2 to 3 seconds." (WITTMANN & PÖPPEL 1999–2000, 16.) Szó esik ugyanebben a tanulmányban a várakozási célképekről is: „Early events in a squence generate expectations." (I. m. 13.)

23 Az időbeli rendezettség kialakításának legszokványosabb formája a metrikus rend, melyben a mérőértékek léptéke tempóélményt határoz meg. Az emlékezési és várakozási folyamatok kutatásának sok érdekességet rejtő területe lehetne olyan heterometrikus és poliritmikus rendezettségek vizsgálata, ahol az emlékezési aktusok újraindulásainak váratlan időpillanatokban történő kiváltása szignifikáns formálója a kapcsolódó élményeknek. (Jó példa lehet erre Bartók *Zongoraszonátája* vagy Sztravinszkij *Le Sacre du Printemps* című balettzenéje.)

24 Lásd még az 1. lábjegyzetet.

málódását, akkor az *emlékezési reflexek* működése kap nagyobb szerepet az észlelésben, s ezáltal az észlelési stratégia *szemlélő* jellegűvé válik. Ha viszont olyan rendezettség érvényesül, amely kedvez a várakozási célkép(zet)ek formálódásának, aktiválódnak az *átélési reflexek*, amit a várakozások–kielégülések élménysora kísér. Amikor tehát megnövekszik a várakozási aktusok szerepe az észlelés folyamatában, az észlelési stratégia *átélő* jellegűvé válik.[25]

Minthogy az észlelés folyamán a szemlélő vagy átélő jellegű észlelési stratégia jelentősen befolyásolja az észleleti képhez fűződő *élmények minőségét*, mérlegelni kell, hogy az észleleti képről alkotott *tartós emlékképzetek* is őrizhetnek ebből valamit.[26]

5.4 Azáltal hogy a hangok rendezettsége *rátevődik az észlelő figyelemmel kísérés aktusaira*, az érzékleteket átható gyenge *feszültségváltozásokra is könnyebb ráérezni*. Könnyebbé válik a feszültségviszonyok *átéléssel történő fölerősítése* is, hiszen már nem az akarat erejével kell erre a célra pszichikus energiát mozgósítani, rendelkezésre áll az észlelés spontán aktusaiban *reflexszerűen felszabaduló energia*. (Amilyen megerőltető lehet például kísérleti helyzetben a hangmagasság emelkedéseivel–süllyedéseivel együtt járó érzéki feszültségváltozásokat regisztrálni, olyan magától értetődő valamely zenemű dallamának emelkedéseiből–ereszkedéseiből érezhető feszültségeket élményszerűen átélni.)[27] Az akaratnak ilyen körülmények között csak annyi dolga marad, hogy alkalomadtán beleavatkozzék az átélés spontán folyamataiba, aktusaiba.

6.1 Lényeges kérdés e tekintetben, hogy *mi kormányozza* a spontán átélési aktusokat. A zenei történés hangzási folyamataiban ugyanis szinte minden változáskor *többféle* hangzási sajátság (és egyéb meghatározottság) módosul *egyidejűleg*, aminek megfelelően az érzéki feszültségek is *többféle skálán* módosulnak.

Szándékos átéléskor az *akarat* ereje szükséges ahhoz, hogy figyelmünket valamely *kiválasztott* hangzásbeli jellemzőre irányítva a *hozzá tartozó* feszültségviszonyok átélésére *hangolódjunk* rá. A *spontán* átélési folyamatokban viszont a figyelem

25 A legújabb kutatások azt valószínűsítik, hogy a motorikus működés szakaszossága szintén az észleleti egységekhez igazodik. „Temporal integration is a general principle of the brain machinary that binds distinct events into perceptual gestalts, and is also envolved in motor programing." (Pöppel & Wittmann 1999, Wittman & Pöppel 1999–2000, 17.) Véleményem szerint az átélési reflexek is rokon természetűek a motorikus reflexekkel.

26 M. Imberty kutatásaira hivatkozva Addessi és Caterina szintén elfogadja egy kettős funkció létezésének lehetőségét a memóriában: „According to Imberty, a dual function exists in musical memory. ... There is an informative memory that organizes the sound information into syntactic systems... and ... a dynamic memory that concepts such as tension and relaxation are situated." (Addessi & Caterina 2000, 33). Véleményem szerint ez a dialektikus kettősség nemcsak a memória kiváltsága, hanem az érzékeléstől kezdve minden pszichikus szinten jelen van.

27 Ádám György szavaival: „... a figyelem egyes ingereket kiemel, másokat elnyom, egyes neuronok izgalmi állapota fokozódik, másoké gátlás alá kerül." (Ádám 1976, 128.) Megjegyzendő azonban, hogy különböző észlelési stratégiák mellett a figyelem irányulása is más és más. Szemlélő figyelemmel kísérés esetén a kvalitatív jellemzőkre irányul a figyelem, átélő figyelemmel kíséréskor viszont a pszichikus feszültségek erősödnek fel. (Érzéki feszültségek és a várakozások feszültségei.) Ha valaki arra tesz kísérletet, hogy saját pszichikus feszültségeit ne átélve kövesse, hanem megfigyelőként szemlélje, az önmegfigyelés csapdájába esik. (Keuler 1987, 422.)

irányulása és a feszültségviszonyokra való ráhangolódás spontán módon alakul. Egyszer a dallam emelkedéseivel-ereszkedéseivel járó feszültségviszonyokra hangolódunk, máskor a harmóniai feszültségek növekedésére-csökkenésére, megint máskor a hangerő fokozódására vagy fogyására, a tempó gyorsulására vagy lassulására stb. Ha a feszültségskálákon a módosulás *egyirányú*, akkor a ráhangolódás mind e feszültségek átélésének élményét erősítheti. Ha azonban a feszültségek változása *ellentétes irányú* skálákon mozog, a ráhangolódással *kiválasztott* feszültségskálán érzett változások válnak *élményszerűvé*.

A feszültségek együttváltozásaiban gyakran megesik, hogy az egyik feszültségforrás a másik *szolgálatába* állva az ahhoz fűződő élményeket erősíti. Például valamely dallamvonal emelkedéseinek-ereszkedéseinek feszültségélményét a hangerő egyidejű növekedései-csökkenései fokozhatják. Leggyakrabban a *hangerő* kerül ilyen kiszolgáló helyzetbe, mert ez zavarja meg legkevésbé a figyelem központjába került hangzási sajátságok minőségét, és ugyanakkor ehhez tartozik a legnagyobb tartományt átfogó feszültségskála. A dinamika fokozatai ugyanis *abszolút* értelemben terhelik a hallószervet, míg az összes többi érzéki feszültségforrás a hallóapparátus relatív terhelésének formáival hozható összefüggésbe. (Nem véletlen, hogy a dinamika az egyik legfontosabb interpretációs eszköz a zenében.)[28]

6.2 Visszatérve a kérdésre, hogy mi kormányozza a spontán átélési aktusokat, mindenekelőtt abból kell kiindulni, hogy az átélés *időben kibontakozó* pszichikus aktivitás, és fő energiaforrása a *várakozási reflexek aktiválódása közben felszabaduló energia*. A várakozási reflexek lefolyásának létezik egy optimális időtartománya (körülbelül 1.5–2.5 sec), amely nagyjából megfelel a *közvetlen emlékezet* által megragadható *észleletkvantumok* időtartományának, és a legalkalmasabb arra, hogy a célképzetekre irányuló *várakozások kibontakozzanak*.[29] Természetesen ha ennél *kisebb vagy nagyobb léptékben* adódnak jól megragadható összefüggések, kibontakozhatnak rövidebb vagy hosszabb lefolyású várakozási aktusok is. Minél nagyobb azonban az optimális tartománytól való eltérés, annál kevésbé képesek automatikus aktusok a

28 A *zeneelmélet* szemszögéből nézve a zenei interpretáció kutatásának egyik alapvető kérdése kellene legyen, hogy milyen fajta feszültségek állíthatók más feszültségek szolgálatába, és milyen körülmények között. E kérdés megválaszolásához fel kell tárni az érzéki feszültségek és figyelmi reflexek típusainak teljes repertoárját. A feladat megvalósításában első lépés a hangzásminőség paramétereinek empirikus feltérképezése kell legyen. (KEULER 1987, 417–423.) A minőségbeli feltérképezést illetően figyelemre méltó rendszerezésre jutott Denis Smalley is (SMALLEY 1992), noha ő ezt nem a zenei interpretáció, hanem az *akuszmatikus zene* elméleti megalapozása céljából tette. Ugyancsak figyelemre méltó A. Tangian munkássága, aki a zenei interpretáció generatív elméletének kidolgozásán munkálkodik. Többek között arra mutatott meggyőző példákat, hogy a tempó és a dinamika hogyan állítható a zenei szegmentáció s ezen keresztül a zenei struktúra és zenei jelentés megmutatásának szolgálatába. (TANGIAN (TANGUIANE) 1999).

29 A. Moles 1–10 sec időtartományban határozta meg az időbeli struktúrák észleléséhez szükséges *közvetlen emlékezet* tárolási idejét. Az aktuális tárolási idő azonban az információhozamtól is függ, és átlagos információhozammal számolva az optimális tárolási idők az 1.5–2.5 sec. tartományba tehető. Wittmann és Pöppel szerint az észleletegységek időtartama 2–3 sec. (WITTMAN & PÖPPEL 1999– 2000.) Malloch vizsgálatai az 1.5–2 sec. időtartam alapvető fontosságát mutatták ki az anya és gyereke közti koordinált vokalizációs kapcsolatokban.

kényelmetlen időtartamokhoz alkalmazkodni, annál inkább az *akarat* beavatkozása szükséges ahhoz, hogy a spontán észlelés ne keressen valamilyen kényelmesebb időtartományt az emlékezési és várakozási aktusok működtetésére. Léteznek továbbá olyan *kritikus időhatárok,* amelyen alul, illetve túl már az akarat sem képes az aktusok időbeli lefolyását kényszeríteni.[30]

6.3 A várakozási aktusok kiválthatóságának *alsó* időhatára felé közelítve a hangzási történés időbeli összefüggései egyre inkább *szemlélt* struktúraként tárulkoznak fel, és a kritikus határ alatt csak ilyen formában mutatkozhatnak meg. Ezzel egyidejűleg a hangok érzéki hatásai is egyre inkább integrálódnak, s az adott időszakra jellemző *globális hatásként* összegződnek. Mégis ha e globális hatás *effektív értékében* hosszabb időszakra kiterjedő *folyamatos változás* áll elő, vagy az *észlelési reflexek lefolyásának időtartományába* eső szabályosság érvényesül, kedvező feltételek teremtődhetnek az érzéki hatások *globális változásaihoz igazodó reflexek* aktiválódására, az érzéki feszültségtendenciák várakozási feszültségekkel való időbeli összehangolódására.

7. Itt érkezett el az ideje, hogy *bevezessünk egy fogalmat,* amely a zenei gondolkodásból teljességgel hiányzik, holott számos ismert jelenség éppen általa nyerhet magyarázatot. Ez a fogalom az „ellenállás" fogalma, közelebbi meghatározással: az „átélési élmény intenzitását korlátozó ellenállás" fogalma. Tudjuk jól, hogy a fizikában, az elektromosságtanban a *feszültség, ellenállás* és *intenzitás* egymást meghatározó, összetartozó fogalmak. Zenei fogalmaink kialakulása azonban nyilvánvalóan más irányú tapasztalatokhoz kötődve ment végbe, ennek tudható be, hogy természetességgel beszélünk *zenei feszültségekről,* néha-néha szó esik az *élmények intenzitásáról* is (anélkül azonban, hogy azt a zenei feszültségekkel összefüggésbe hoznók), míg az *ellenállás* fogalma egyáltalán nem honosodott meg a zenei terminológiában.

7.1 Lássunk néhány példát, mire adhat magyarázatot az *ellenállás* fogalmával való operálás![31]

7.1.1 Ha a *hangerő* – tegyük fel – *mf*-ról *mp*-ra csökken, a dinamikai viszonyhoz könnyen kapcsolódhat egyfajta feszültségcsökkenési élmény, kvázi *feszültség–oldás* élmény, ha azonban a hangerőváltozás nagyobb mértékű, például *ff*-ról *pp*-ra változik, a szintek különbségében aligha élünk át feszültség–oldás viszonyt, sokkal inkább *minőségbeli kontrasztként* szemléljük. Hiába nagyobb itt az érzéki feszültségek különbsége, a feszültségviszony átélésének valami *ellenáll.* Minél nagyobb a dinamikai kontraszt, annál nagyobb ellenállás szegül szembe a feszültségviszony át-

30 Ez az állítás szintén harmonizál Wittmann és Pöppel megállapításaival, melyszerint: „The temporal boundary for the integration span of 2 to 3 seconds is determined by the function of the central nervous system. This integration capacity can be tested by varying the tempo of the successive elements. The faster the tempo becomes the more beats or tones can be integrated into one unit." „With a train of tones with interonset intervals smaller than 125 ms (8 events per second) rhytmical groups cannot form themselves." (Wittmann & Pöppel 1999–2000.)

31 Oslói előadásomon az ellenállás megnyilvánulásainak eseteit hangzó példák is szemléltették. Itt most nincs lehetőség hangzó anyag mellékelésére, tekintve azonban, hogy a példák rendkívül egyszerűek, bárki reprodukálhatja őket a szövegben kapott tájékoztatás alapján.

élésének, annál gyengébb a *feszültség-oldás élmény intenzitása*. (Nagyon eltérő dinamikájú hangok megfigyeléséhez ráadásul másfajta pszichikus energiák mozgósítása szükséges, ami még inkább megnöveli az ellenállást a feszültségviszony átélésével szemben.)

7.1.2 Ha két *hangmagasság* kapcsolatában, például egy *d* és egy *c* hang viszonyában a magasabb *d* hangot feszültebbnek érezzük, akkor ezt a feszültségviszonyt sokkal nagyobb intenzitással élhetjük át egy *nagyszekund* távolság mellett, mint, tegyük fel, egy *nagynóna* vagy pláne *nagyszextdecim* távolság esetén.[32] Minél távolabb esik a két hangmagasság egymástól, annál nagyobb ellenállás szegül szembe a feszültségviszony átélésének, annál kisebb lesz a feszültség-oldás élmény intenzitása.

7.1.3 Ha különböző érzéki hatású *kettőshangzatokat* állítunk egymás mellé, például szűkített kvintet és nagytercet, akkor a két kettőshangzat kapcsolatában feszültség–oldás élmény – vagy a kettőshangzatok megfelelő sorrendje esetén nyitás–zárás élmény – élhető át. Nem mindegy azonban az *élmény intenzitása* szempontjából, hogy a két kettőshangzat *milyen hangmagasság-relációban* helyezkedik el egymással, holott joggal feltételezhető, hogy a szűkített kvint és a nagyterc hangzást átható érzéki feszültségek különbsége mindig azonos, tehát az élmény intenzitásában tapasztalható különbségek az *ellenállásban* adódó különbségekre vezethetők vissza.

e-f f-e *c-h h-c*	*e-g g-e* *c-$d_\flat$ $d_\flat$-c*	*e-$a_\flat$ $a_\flat$-e* *c-d d-c*	*e-$b_\flat$ $b_\flat$-e* *c-e e-c*	*e-$d^\sharp$ $d^\sharp$-e* *c-a a-c*	*e-c c-e* *c-$f^\sharp$ $f^\sharp$-c*

7.1.4 Valamely *disszonáns* akkord *konszonáns* akkordra való oldásakor a feszültség–oldás viszony sokkal nagyobb intenzitással élhető át, ha az akkordok *azonos hangszínű hangszeren* szólnak, mint ha *mindegyiket más hangszínű hangszer* szólaltatja meg.

V^7	–	I	V^7	–	I	V^7	–	I
rezek		rezek	rezek		vonósok	vonósok		rezek

7.2 Kimondható tehát az *általános törvény:* minél nagyobb a minőségbeli különbség az egymással kapcsolatban álló hangzások között, annál nagyobb ellenállás akadályozza az őket átható feszültségviszony átélését.

Minthogy a minőségbeli különbség növekedésével növekszik az érzéki feszültségviszonyok élményszerű átélését akadályozó ellenállás, érthető, hogy a hangzásminőség jól szemlélhető módosulásaiban nem mindig könnyű észrevenni a hatásváltozást, másfelől érthető, hogy a hangok élményszerűen átélhető hatásváltozásaiban nem mindig tapasztalunk szembetűnő minőségváltozást.[33]

32 Természetesen a zenei kontextustól is függ, hogy a *d* hangot feszültebbnek érezzük-e a *c* hangnál, de ha ez bármely okból bekövetkezik, a nagyszekund lépés és a nagynóna ugrás közti „ellenállás-különbség" észrevehető.

33 Érdemes kipróbálni, hogy a feszültség–oldás viszony intenzitásának eltérő „ellenállások" mellett érzett különbségei nem csupán a hangkapcsolatok meghallgatásakor, hanem többé-kevésbé képzeletbeli felidézésekor is tapasztalhatók.

7.3 Az ellenállás szerepének ténye *magyarázatot* ad számos zeneelméleti kérdésre:

– Miért tudunk különböző eredetű érzéki feszültségeket *szelektíven* figyelemmel kísérni?

– Miért tudunk polifon zenei történések valamely *kiválasztott szólamának* feszültségváltozásaira ráhangolódni, annak alakulását akár az átélés élményéig fokozva követni?

– Miért segíti a polifon zenei textúrában a szólamok figyelemmel követését, ha a hangszínben és hangmagasságban egymáshoz közel került szólamok különböző dinamikaszinteken szólnak?

– Miért tapasztaljuk, hogy bizonyos együtthangzások kapcsolatában, a strukturális feszültségek viszonyából táplálkozó élmények átélésekor, a feloldásra váró feszültséget a hangzat valamely hangjában mint *érzékeny hangban* érezzük kicsúcsosodni, és az élmény intenzitása az *érzékeny hang* és a *hozzá legközelebb eső célhang* kapcsolatára koncentrálva teljesedik ki?

– Miért tapasztaljuk, hogy a zenei történésbe rendezettséget vivő hangrendszerek nemcsak mozgásterei, hanem strukturált *erőterei* is a zenei történésnek.[34]

Summázva az eddigieket, az ellenállás szerepének köszönhető, hogy a különféle hangjelenségeket átható érzéki feszültségek a hangzási sajátságok struktúrájával szoros összefüggésben álló *feszültségstruktúrát* alkotnak. A spontán átélési aktusok alakulását tehát, a korábban mondottakon túlmenően, az is befolyásolja, hogy a hangzási történéstől elválaszthatatlan érzéki feszültségek viszonylataiban mely feszültségviszonyok élményszerű átélésének kedveznek legjobban az ellenállásviszonyok.

8. Foglalkozzunk ezekután egy kissé behatóbban a *képzetek* problematikájával! Minthogy az auditív észlelés közben *reflexszerűen termelődnek* emlékképzetek és várakozási célképzetek, jogos a feltételezés, hogy ezek a *hangzásképet átható feszültségek,* illetve *feszültség–ellenállás relációk emléknyomait is* őrzik. Kérdés mármost: mennyire pontosan tárolják az észlelés közben termelődő emlékképzetek a hangzási történésről vett információt, és milyen átalakulásokon kell keresztül menjenek, hogy az észleléstől függetlenítve más mentális funkciók betöltésére is alkalmasak legyenek.

8.1 Az észlelés közben *termelődő emlékkép(zet)eknek (képzetcsíráknak)* még természetszerűleg az a rendeltetésük, hogy egy-egy megragadási aktuson belül lehetőleg pontosan rögzítsék az érzetviszonyokban rejlő információt. Azonban az információ-megragadásnak már e kezdeti fázisában is végbemegy az *elvonatkoztatás* művelete, mert a *figyelem* irányulása, miközben megvilágít bizonyos érzetminőségeket és viszonylataikat, más viszonylatok észrevételének esélyeit csökkenti, kvázi elvonatkoztat tőlük! Az emlékképzetek tehát már a figyelem által manipulált információt tárolják. Továbbmenve a megfigyelt sajátságok részleteiben is adódnak markán-

34 Többek között az „ellenállás jelenség" hangrendszer-elméleti konzekvenciáinak levonása is segítségül szolgált számomra *Hangrendszer-elmélet* című munkám megírásában, melyben nem valamely konkrét zenei stílus szabályrendszerét kívántam megfogalmazni, hanem szélesebb érvényességi tartományban ható zenei törvények megfogalmazására törekedtem. (Keuler 1997. [1986].)

sabb és kevésbé markáns mozzanatok, melyek mint észrevehetőbb és kevésbé észrevehető jegyek meghatározzák az észrevétel kimenetelét. Ezáltal is végbemegy egyfajta absztrakció, egyfajta lényegkiemelés, *globális képalkotás* formájában.[35]

8.2 Amint már korábbi fejtegetéseinkből kitetszett, a figyelem nem csupán a hangzási sajátságokra irányulhat, hanem a hangérzékleteket átható *érzéki feszültségekre* is, tehát a figyelem irányulásától függően az érzéki feszültségekről szerzett tapasztalat is olykor fokozottabb, máskor elnyomottabb formában tárolódik emlékezetünkben.

8.3 A képzetalkotás egyik további kutatást igénylő kérdése, hogy hogyan tárolódnak az *időbeli összefüggések* képzeteinkben. Ellentétben az érzékeléssel, amelynek az a feladata, hogy az érzékszervet s a vele egy rendszert alkotó érzékelő apparátust érő hatásokat, hatásváltozásokat folyamatosan tesztelje és minőségszerűen tükrözze, az *észlelési aktusok időbeli összefüggések megragadására* törekszenek, és az emlékképzetek az időbeli összefüggések kisebb-nagyobb *szakaszait* rögzítik. Az ilyen kvantumszerűen megragadott időbeli összefüggések *kvázi térszerűen* szemlélhetők,[36] ami felveti annak a lehetőségét, hogy a képzetek az időbeli összefüggések megragadott szakaszait valóban *térbeli összefüggésekké transzformálva* tárolják.[37]

8.4 Nem szabad elfeledni persze, hogy az észlelés közben újra és újra megújuló *spontán várakozási aktusok* szintén az észleletkvantumok időtartományába esően bontakoznak ki legtermészetesebben.[38] A várakozási célképzetekben többnyire nem az időben szakaszolt összefüggések viszonylatai kerülnek a figyelem középpontjába, hanem az adott történésszakasz egy-egy kiszemelt *eseménye,* és a *várakozások* ezekhez igazodó feszültségvonala szintén lényeges meghatározója az élménynek. (A történés pontosabb lefolyását előrevetítő várakozások csak ismert zenei folyamat figyelemmel kísérése esetén aktualizálódhatnak.) Az eseményvárás aktusán belül is válogathat azonban a figyelem olyanformán, hogy a várás az esemény minőségére, hatására vagy időpontjára irányul-e inkább. Vagyis az elvonatkoztatás lehetősége itt is fennáll.

9. Vizsgálódásainkat mindeddig olyan képzeteken folytattuk, melyek feltételezésünk szerint az *észlelet-kvantumok időtartományába beleférő* időszakaszok határain belül megragadott információt tárolják, és már ezek példáin is azt figyelhettük meg, hogy az észlelés közben termelődő képzetek (képzetcsírák) *komplex* képződmények,

35 A figyelem fókuszának spontán körülhatárolódását a hangzásképen belüli minőségelkülönülések, kontrasztok s ezzel összefüggésben „ellenállásviszonyok" is befolyásolhatják. E viszonylatok támpontul szolgálhatnak az akaratlagos figyelemirányításnak is.

36 UJFALUSSY 1962, 61–64.; VITÁNYI 1969, 144–145.

37 Annak megítélése, hogy ez mennyire egyeztethető össze a rövid idejű emlékezet vonatkozásában végzett emlékezetbiológiai kutatások eredményeivel, illetve tudományos hipotéziseivel (lásd neuronhurkok, öningerlő körfolyamatok: ÁDÁM 1976, 192–211.; HEBB 1975, 115–133., vagy oszcillátor az agyban: WITTMANN & PÖPPEL 1999–2000) kívül esik a zenész szakmai kompetenciáján.

38 Várakozás és emlékezés dialektikus ellenpólusok. Ha a megfigyelő valamely hangzási történésből szántszándékkal csak emlékképeket próbál megragadni, akkor is öntudatlan várakozások ébrednek benne újabb és újabb emlékezési aktusok megkezdése iránt, a közvetlen emlékezet befogadási kapacitásának ismételt kimerülése ütemében.

melyek információt őriznek a hangjelenségek képszerű megjelenéséről, hatásáról, figyelmünk irányulásairól, az észlelés közben megélt élményekről. Az észlelési stratégiától függően – ami *spontán* észlelés esetén a hangok hatásától és rendezettségétől is függ – e komplex képzet(kezdemény)ek *más-más oldala válhat dominánssá*. A dominánssá váló képzetoldal adott esetben *látszólag önállósulhat*, miközben a háttérbe szorult képzetoldalaktól elvonatkoztatunk. Ennek alapján beszélhetünk a hangzási történés *képszerű képzeteiről*, az ezt kísérő *élményképzetekről, minőségképzetekről, feszültségképzetekről, célképzetekről* stb. A látszólag önállósult képzetek azonban így is rendszerszerűen függnek össze, és ha ugyanazt a történéssort *többféle észlelési stratégiával* is figyelemmel kísérjük, esetenként a komplex képzetek másmás oldala tárulkozik fel, s a konkrét emlékképzetekből olyan, *többszöri tapasztalás alapján általánosodó* emlékképzet formálódik, amelyben az egymással harcoló oldalak rendszerszerű összetartozása még szorosabbra fűződik. Ebben az általánosodott képzetben a *megragadott lényeg* már nem csupán egy globális kép, amely az alkalmanként más-más észrevétel szerint felfogott jegyek összevetéseként formálódott, hanem olyan információcsomag, amelynek alapján lehetséges a megfigyelt eseménysor részleteit pontosabban is felidézni és a képszerű felidézés kapcsán a megélt élményeket ilyen vagy olyan formában feleleveníteni.[39]

9.1 Izgalmas problematikája a képzetalkotásnak, hogy *nemcsak az észleletkvantumok időtartományába* eső, hanem az azt jóval meghaladó időbeli összefüggésekről is alkothatunk képzeteket. Már az észleléshez tapadóan is keletkeznek olyan emlékképzetek, melyek több észleletkvantum lényeges információit sűrítik magukban, és várakozási képzeteink sem csupán az éppen soron következő időszak feltételezett eseményeit körvonalazhatják, hanem elővetíthetnek valamilyen távolabbi időpontban esedékes eseménnyel bekövetkező feszültségérzetet is. Ha pedig zenei folyamatok időbeli alakulásának tipikus formáira vonatkozó *általános fogalmakkal* is rendelkezünk (például motívum, periódus, dallam, téma, átvezető rész, expozíció, kidolgozás, szonátaforma stb.), úgy erre gondolva még hosszabb zenei folyamatok emlékképzetbe tömörítése is lehetséges.

9.2 Természetesen minél hosszabb a képzetbe tömörített történési szakasz, annál többféle elvonatkoztatási forma adódhat. Történhet elvonatkoztatás a pontos időbeli relációktól, a kérdéses történéssel kapcsolatos élményektől, a hangzáskép bizonyos részleteitől (például a dallam kíséretétől), vagy, ha az adott történést a *gondolkodás tárgyává* tesszük, a *történés egy rövidebb szakaszának* felidézése is képviselheti azt a nagyobb történésszakaszt, amelyről gondolkodunk.

39 Voltaképpen már az első megfigyeléskor keletkező emlékképzetek is komplex képzetek, s noha itt a képzetek még csupán az egymást követő észleletkvantumok időtartamába férő *konkrét összefüggések* emlékképei, *általánossággal terhesek*, mert a képzetalkotás az összefüggésekről vett információt mint *totalitást* ragadja meg, és olyan *globális képek* formájában tükrözi, melyekben az észrevétel számos részlettől elvonatkoztat. A többszöri megfigyelés folyamán csiszolódott emlékképzetek általános jellege már sokkal inkább nyilvánvaló, itt viszont azt kell kiegészítésül hangsúlyozni, hogy az így általánosodott képzetek *tartalma* lett sokkal kidolgozottabb, s ezért felidézéskor differenciáltabban válogathat a képzelet abban, mit emeljen a komplex képzet benne rejlő tartalmából a *domináns képzetoldal* rangjára.

9.3 Az észlelés közben formálódó kezdeti emlékképzetekben az elvonatkoztatás még az *információ rögzítésének* aktusában megy végbe. Az elvonatkoztatás forrásalapja itt még elsősorban az érzékelés révén tesztelt és továbbfeldolgozásra alkalmassá tett információ, habár a több észleletkvantumot is összefogó emlékkép(zet)ekben elvonatkoztatási forrásul már a közvetlen múlt emlékkép(zet)eit is fel kell használni.[40] Ilyenformán a képzetek rendszerében *hierarchikus kapcsolatok* is létrejöhetnek. A képzetek ilyen alá- és fölérendelődésében is gyakran *strukturális-alaki tényezők* játszanak összefogó szerepet, például ha valamely dallamvonal több észleletkvantum kombinációjában alkot *egész jellegű* formát.

9.4 Hasonló a helyzet a várakozási célképek formálódásában is. A várakozási aktusok fontos mozzanata az *egészvárás*, ahol az „egész" többnyire valamilyen egész jellegű struktúra, és – mint ez korábbi vizsgálódásainkból kiderült – a hangzásbeli struktúrák szükségszerűen hatásbeli, sőt ellenállásbeli struktúrák is! Így az *érzéki feszültségek-ellenállások* viszonylatai is meghatározó szerepet játszanak abban, hogy mit észlelünk *egész jellegű struktúraként*. A hangzásbeli összefüggések észlelése közben a feszültségérzetektől és relációiktól is befolyásoltatva újra és újra *strukturális hiányérzeteink* támadnak, és előfordulhat, hogy e hiány csak több észleletkvantum összegzése után egészül ki valamilyen formában, és azáltal válik „egésszé", hogy választ kapunk a kiegészülés mikéntjét illető kérdésre. (Lehet, hogy az ilyen nagyobb időszakaszokat átfogó emlékképzeteinkben elvonatkoztatunk a pontos időbeli relációktól, de a képzetek hierarchiája biztosítja, hogy az időrelációkról vett információ az elvonatkoztatás dacára se menjen veszendőbe.)

10. Az elvonatkoztatás aktusa nemcsak az információk rögzítéséhez, hanem *felidézéséhez* kapcsolódóan is végbemehet. Az elvonatkoztatás forrásául ilyenkor már nem az érzékletek és egyéb érzetviszonyok szolgálnak, hanem a több-kevesebb tapasztalás alapján általánosodott és hierarchikus kapcsolatok szerint szerveződött komplex képzetek. Az elvonatkoztatás jellege ilyenkor elsősorban a képzetek felidézésének céljától függ, és gyakran az a praktikus, ha érzéki feszültségélményeinktől elvonatkoztató képzeteket idézünk fel. (Például valamilyen zenei történés lekottázásakor.)[41]

10.1 Adódnak azonban esetek, amikor a képzetek felidézésének célja nem az elvonatkoztatás, hanem a *komplex mivoltukban történő élményteli felidézés*. A hangok fizikai hatásának hiányában ez fokozottabb pszichikus energiabefektetést igényel, és még a legtökéletesebb belső hallás mellett sem járhat ugyanazzal az élménnyel, mint amely az észlelést kísérte, mert a hangok fizikai hatásának értékelő tesztelése

40 Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Wittmann és Pöppel is. Zakay és Block kutatásaira hivatkozva írják: „When listening to a piece of music we also have an impression of longer time intervals, that elapsed for example, between two remarkable musical events. In this case memory comes into play." (WITTMANN & PÖPPEL 1999–2000.)

41 Ahogyan a minőségbeli–„ellenállásbeli" viszonylatok az információ eltárolásakor támasztékai lehettek az elvonatkoztatásnak, ugyanúgy a képzetek *előhívásakor* is támasztékul szolgálhatnak bizonyos irányú elvonatkoztatásoknak.

mint fontos *élményfaktor* ez esetben elmarad, sőt az éppen aktuális környezeti zajok hatásáról érkező információ még zavarhatja is.

A komplex képzetek érzékletes felidézése a legtöbb ember számára úgy a legkönnyebb, ha valamilyen *emlékezetes zenei élményét* idézi fel a képzeletében, ugyanis ez esetben az érzéki élmények érzelmileg átélt lelki élmények emlékeiként őrződhettek meg, s mint ilyenek *újra aktiválhatják* azokat az *átélési reflexeket,* amelyek segítségével annak idején a meghatározó jelentőségű érzéki feszültségek viszonylatai átélt feszültségviszonyokként felerősödve váltak élményszerűvé.

10.2 Zenei élmények valósághű felidézésének alapvető kritériuma a kérdéses történési folyamat *tökéletes ismerete.* Ezt viszont az *emberi képességek tökéletlensége* korlátozza. A memória és a belső hallás személytől függő tökéletlensége szándéktalanul is az *elvonatkoztatás funkcióját* teljesíti, hiszen amit nem tudunk felidézni, az a képzelet számára figyelmen kívül esik. A tökéletlen belső halláson alapuló elvonatkoztatás nemcsak abban nyilvánulhat meg, hogy az eredetileg észlelt hangzáskép valamely része figyelmen kívül marad, hanem abban is, hogy bizonyos érzékletekről elmosódott, *globális emléket* őrzünk. Nincs kizárva, hogy az eredeti feszültségélmények újraátélése szempontjából a legfontosabb információt ezek a nem egészen tökéletes emlékképzetek is őrzik.[42] A képzeletbeli átélés szempontjából az is kedvező körülmény, hogy míg az első észlelés idején a közvetlen emlékezet emléknyomainak megragadása, képzetbe tömörítése volt a meghatározó pszichikus aktivitás, és a várakozási reflexek csak bizonytalan célképzetekhez igazodhattak, addig *a felidézés folyamán sokkal pontosabb célképek szerint orientálódhat a várakozás.* Az emlékezési aktusok ilyenkor már nem az eltűnőben lévő emléknyomok megragadásában teljesítenek feladatot, hanem komplex emlékképzetek láncolatszerű felidézésében, feszültségélmények előrevetítésében.

11.1 Várakozási célképzeteink tulajdonképpen már legkezdetlegesebb formájukban is magukban rejtik az *eszményként*[43] való funkcionálás lehetőségét. Már az észlelés közben tapasztalható „egészvárásokban" is valamiféle spontán módon formálódó eszményképzetek munkálkodnak, és a nekik való megfeleltetés igénye kelt feszültséget. Zenei élményeink képzeletbeli újraátélésekor a *feszültségrelációk előrevetítése* szintén eszményként vezérli az érzéki izgalmak, feszültségek, érzelmi élmények komplex emlékét őrző hallási képzetek felidézését, érzelemteli várakozásélmények kibontakozását. Minden bizonnyal a képzetek hierarchikus rendszere, az elemibb képzetek reflexszerű előhívhatósága biztosítja annak feltételeit, hogy az

42 Például ha a globális emlékkép meghatározó eleme éppen az élményszerűen átélt feszültség.

43 Szerdahelyi István feltételezése szerint az eszmények lényegüket tekintve képzetek, melyek az ízlésítéletekben mértékül szolgálnak. (Szerdahelyi 1974, 35–45.) Véleményem szerint e feltételezésben az a legfontosabb, hogy mértékül szolgálnak. Az eszmény lényege szerintem ugyanis az, hogy valami az idegrendszerben, illetve a pszichikumban a feldolgozásra kerülő információ *szubjektív értékének mértékeként* funkcionál. E mértékfunkciót természetesen képzetek is betölthetik mint eszményképek, de a mértékfunkció alacsonyabb pszichikus szinteken is teljesülhet feltételes, sőt feltétlen reflexek működéséhez kapcsolódóan, és teljesül a gondolkodás szintjén is a *fogalmi ítéletek* (közelebbről: asszertórikus ítéletek) keretében, ahol az ítéletek sokasága által kimunkált *konkrét–általános* fogalom tölti be a mérték funkcióját (Erdei 1971, 659–770.) – amint ez a dialektikus logikában G. W. F. Hegel óta evidenciának számít.

időbeli relációkat nem mindig tisztán előrevetítő célképzetek mellett is megtörténhessék az időbeli összefüggések valósághű felidézése.

11.2 Ahhoz, hogy valamely zenei történési folyamatról megközelítőleg valósághű képzeteket formálhassunk, alaposan *meg kell ismernünk* a történési folyamatot. Ez a megismerés azonban többszöri meghallgatást igényel, és feladata *kettős*. Biztos tudást kell szereznünk magáról a *hangzási történésről a maga objektív mivoltában*, és maradandó emlékeket kell szereznünk e történési folyamat hatásával és figyelemmel kísérésével járó *élményekről*. A többszöri meghallgatás közben a történés kisebb-nagyobb szakaszairól formált emlékképzeteink nem tökéletesen egyformák. *Mint emlékképzetek* konkrétak, de a *valóságos történés* belső összefüggéseit az esetről esetre másképp végbemenő elvonatkoztatások folytán *hol így, hol úgy absztrahálva* rögzítik. A megismerés folyamatában a *konkrét* és az *absztrakt* viszonylatát tekintve *ellentétes* folyamat megy végbe. A sokféle emlékképzetben másként és másként megragadott információtartalom alapján *olyan irányú lényegmegragadás* teljesül, amelynek *mércéje* egyfelől az *objektív hangzási történés*, másfelől a történés figyelemmel kísérésével folyamatosan együtt járó *szubjektív értékelés*, illetve az ennek függvényében formálódó zenei élmények.

A lényegmegragadás *eredményeként* az emlékek olyan *általános képzetekben* összegződnek, melyek pontosabb képet őriznek *a hangzási történés objektív belső összefüggéseiről*, továbbá pontosabban őrzik az információt a hangok hatásához, a hangkapcsolatok időbeli alakulásához, valamint az összefüggések figyelemmel kíséréséhez kötődő *zenei feszültségek leginkább élményszerű megvalósulásairól*. Miközben tehát a *képzetek* általánosodnak, a *bennük őrzött információ* egyre konkrétabbá válik ahhoz, hogy a kérdéses zenei történés újrafelidézésének forrásai lehessenek, s mint ilyenek *eszményként* funkcionáljanak

11.3 Összegezve tehát: az eszmény funkcióba kerülő zenei képzetek, miként hallási képzeteink általában, *komplex képzetek*, melyek egyidejűleg tárolnak információt a hangzásbeli összefüggésekről, a velük járó érzéki izgalmakról és feszültségekről, a figyelemmel kísérés közben megélt és átélt élményekről, és megszüntetve–megőrizve magukon viselik mindazon konkrét emlékképzetek negatív lenyomatát, melyek esetlegességeitől az eszményképzetek formálódása közben elvonatkoztatás történt.

Az elvonatkoztatás azonban – mint már szó esett róla – nemcsak az információk rögzítése, hanem azok *felidézése közben is* újra és újra végbemegy. A képzetek komplexitása biztosítja annak lehetőségét, hogy a hangzási történés újabb és újabb képzeletbeli felidézésekor *a képzetekben tárolt információ más-más összefüggéseire* irányítsuk figyelmünket, és más-más összefüggésektől vonatkoztassunk el kisebb-nagyobb mértékben.

Ha a zenei képzetek felidézése *aktív muzsikálás* közben történik, és a muzsikus rendelkezik olyan fokú technikai készültséggel, hogy a zenei folyamatokat pontosan *eszményi elképzeléseinek megfelelően* bontakoztassa ki, létrejöhet az *önrezonancia* csodája, a képzetek és észleletek, a várt és ténylegesen bekövetkező hatások, az átélt és megélt élmények teljes–tökéletes egybeesése.

FELHASZNÁLT IRODALOM

ADDESSI, ANNA RITA & CATERINA ROBERTO (2000). „Perceptual musical analysis: segmentation and perception of tension." In: I. Deliege (ed.): *Musicae Scientiae. Vol. IV.* Liège: ESCOM. 31–54.

ÁDÁM GYÖRGY (1976). *Érzékelés, tudat, emlékezés.* Budapest: Gondolat.

DAMJANOVICH SÁNDOR (1977). „Az érzékszervek biofizikája." In: J. Ernst (szerk.): *Biofizika. (Biophysics.)* Budapest: Akadémiai Kiadó, 256–265.

ERDEI LÁSZLÓ (1971). Az *ítélet dialektikus logikai elmélete.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

HEBB, DONALD O. (1972). A *pszichológia alapkérdései.* Ford.: Czigler, Lénárt L., Molnár P., Pléh Cs. és Szabó I.) Budapest: Gondolat, 1975.

HESSE, HORST-PETER (1972). *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie.* Köln: Arno Volk Verlag.

KEULER JENŐ (1987). „Zeneszerzői gyakorlat és zeneelméleti kutatás – Az interdiszciplináris zeneelméleti kutatás perspektívái." *Magyar Zene* XXVIII (4) 412–425.

KEULER JENŐ (1997). *Hangrendszer-elmélet.* Debrecen: Kodály Zoltán Zenemüvészeti Szakközépiskola.

KEULER JENŐ (1997) (1996). „Problems of Shape and Background in Sounds with Inharmonic Spectra." In: M. Leman (ed.): *Music, Gestalt, and Computing.* Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 214–224.

KEULER JENŐ (1998). „Research of Musical System Planes and System Levels." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998, 405–420.

KEULER JENŐ (1996). „Some Paradoxes of Octave Identities." In: O. Elschek and A. Schneider (eds.): *Systematische Musikwissenschaft.* Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slovakischen Akademie der Wissenschaften – Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, 27–33.

LO, YEE ON (1987). *Toward a Theory of Timbre.* Stanford University, Department of Music. Center for Computer Research in Music and Acoustics.

MOLES, ABRAHAM A. (1958, 1971). *Információelmélet és esztétikai élmény.* Ford.: Vajda A. és Pléh Cs. Budapest: Gondolat Kiadó, 1973.

NIELSEN, FREDE V. (1983). *The Experience of Musical Tension.* Kobenhavn: Akademisk Forlag.

RONTÓ GYÖRGYI (1977). Az ingerületi folyamatok biofizikája. Lásd: Tarján I. (szerk.): *A biofizika alapjai.* Budapest: Medicina Könyvkiadó, 253–276.

SMALLEY, DENIS (1992). „Spectromorphology (explaining sound-shapes) – The listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era." In: J. Paynter–T. Howell–R. Orton–P. Seymour (eds.): *Companion to Contemporary Musical Thought. Volume 1.* Routledge.

SZENTÁGOTHAI JÁNOS (1975). *Functionalis Anatomia.* Budapest: Medicina Könyvkiadó.

SZERDAHELYI ISTVÁN (1974). „Az ízlés sajátosságai." In: Szerdahelyi István (szerk.): *Izlés és kultúra.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

SZPIRKIN, A. (1972). *Tudat és öntudat.* Fordította: Márkus Gy. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1974.

TANGIAN (TANGUIANE), ANDRANICK (1999). „Towards a generative theory of interpretation for performance modeling." In: I. Deliege (ed.): *Musicae Scientiae Vol III.* Liège, ESCOM. 237–267.

UJFALUSSY JÓZSEF (1962). *A valóság zenei képe.* Budapest: Zenemükiadó Vállalat.

VITÁNYI IVÁN (1969). A *zene lélektana.* Budapest: Gondolat.

WITTMANN, MARC & PÖPPEL, ERNST (1999–2000). „Temporal mechanisms of the brain as fundamentals of communication – with special reference to music perception and performance." In: I. Deliege (ed.): *Musicae Scientiae. Numéro spécial.* Liège, ESCOM. 13–28.

ABSTRACT

JENŐ KEULER*

MUSICAL IMAGERY AND EXPERIENCES OF MUSICAL TENSIONS

The functioning of the musical imagination can be connected with many kinds of musical activity. Depending on this, musical images are some times more, other times less saturated with musical tensions. There exist many kinds of tensions that must be revealed systematically. Auditory perception is an initial source at the rise of auditory images thus the task of revealing musical tensions must begin with a scrutiny of perception. Diverse types are distinguishable, e.g. sensory tensions and the ones arising from acts of perception. Experiences connected to sensory tensions are influenced by the immediate effects of sounds, and by the qualitative similarity of sound features. Acts of perception are influenced by the temporal orderliness of the sound connections. Depending on the case whether the focus of attention is directed to the qualitative or to the effective side of the connections, two different strategies of perception are distinguishable, an observing and an undergoing one.

During perception, memory images arise permanently. They preserve information submitted to diverse kinds of abstraction. They are, however, complex images, dominated by the most important information depending on the strategy of the perception. Besides memory images target images of expectancy arise during perception as well. Abstractions can come about also in this respect. Acts of abstraction can be carried out also during evocation of images. If the aim of evocation is a recollection of a musical experience, images called forth can function as an ideal for a musical performance.

* Jenő Keuler, born: Budapest 1936. Diploma: Composition by F. Farkas 1964. Profession:1964–1996: professor of composition and music theory. (Z. Kodály Conservatory Debrecen. 1992–1996 director of the same institute.) – Researcher in systematic musicology. (Since 1987 collaborator of the Institute for Musicology, Budapest.) Current position: retired. – Main research areas: Appearance and effectiveness of sounds - Behavior of sounds in different tonal and micro-tonal systems – Paradoxical appearances of octave identities – Different system planes and system levels in music – Connections between musical practice and theory – artistic and scientific cognizance. – Certificate of merit: Leó Weiner Music Pedagogical prize 1999.

FELHÍVÁS

zenekedvelőkhöz, muzsikusokhoz, zenei szakírókhoz

2000-ben nyílt meg Győrött a Richter János Archívum,
Magyarország első zenei helytörténeti gyűjteménye.
Az értékes anyag mellett mind teljesebb
kézikönyvtár szolgálja a kutatókat és a kutatást.
Gyarapszik a zenei szaksajtógyűjtemény is,
számos periodika évfolyamai és egyes
számai állnak rendelkezésre.
(Ezúton is köszönetet szeretnénk mondani
dr. IGALI SÁNDORnak
és a MAGYAR ZENEI TANÁCSnak,
akik a Muzsika és a Magyar Zene csaknem teljes sorozatával
ajándékozták meg az Archívumot)

A gyűjtemény kiegészítése céljából keressük az előbbiek,
valamint a Crescendo, a Muzsika (1929–30),
A Zene, a Magyar Zenei Szemle, a Zenei Szemle, a Magyar Lant
és számos más zenei folyóirat még hiányzó számait.
Kérjük azokat a zenebarátokat, akik ilyen, számukra
esetleg már feleslegessé vált újságokat, folyóiratokat őriznek,
esetleg duplikát példányokkal rendelkeznek,
és – szerény díjazás ellenében –
felajánlanák őket a Richter János Archívumnak,
értesítsék erről Vavrinecz Veronika archívumvezetőt
(tel: 1/282-73-93, 96/335-387)
vagy Jakab Géza munkatársat
(1/362-45-36, jakab.geza@freemail.hu).

Köszönjük!

FORRÁS

Solymosi Tari Emőke

LAJTHA LÁSZLÓ ELŐADÁSA MOZARTRÓL

a Nemzeti Zenedében Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából megtartott hangversenyen (1941)

Lajtha László előadása, mely nyomtatásban most jelenik meg először,[1] Mozart halálának 150. évfordulója tiszteletére hangzott el, 1941. november 4-én, a Nemzeti Zenedében.[2] Az intézet vezetősége abban a tanévben indított el egy zeneirodalom-ismereti sorozatot,[3] amelynek keretében a növendékek és/vagy tanárok által interpretált zeneműveket mindig egy bevezető előadás előzte meg. A II. világháború idején született kezdeményezés mindössze két esztendőt érhetett meg, összesen 6 hangversenyre került sor. 1941. október 21-én Liszt-estet tartottak a Mester születése 130. évfordulójának előestéjén, Major Ervin[4] bevezetőjével. November 4-én, az első Mozart-esten, amelyen Lajtha mondta a bevezetőt, Szervánszky Péter[5] és Kósa György[6] öt hegedű–zongoraszonátát adott elő, majd november 18-án és december 9-én még további öt-öt szonáta következett. 1942. november 7-én a Beethoven-est, majd 1943. április 17-én a Debussy-est bevezetőjét ugyancsak Lajtha László tartotta.[7]

1 A közreadás engedélyezését ezúton is köszönöm Dr. Lajtha Ildikónak és a Hagyományok Házának.

2 Az előadást és a hozzá kapcsolódó koncerteket az intézet évkönyve így regisztrálja: „Mozart halálának 150 éves évfordulójáról kegyelettel emlékeztünk meg ugyancsak a zeneirodalmi ismeret estéi keretében. Szervánszky Péter tanárunk Kósa György zeneművészeti főiskolai tanárral szövetkezve három estén Mozart zongora-hegedű-szonátái közül adott elő tizenötöt. Lajtha László tanár előadása érdekesen világított rá a mozarti szellemre." (*A József Kir. Herceg őfenségének fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede Évkönyve az 1941-42. évről.* Összeállította: Kresz Géza, a Nemzeti Zenede főigazgatója. Budapest: a Nemzeti Zenede kiadása, 1942, 11.) A három hangverseny időpontja és programja, azaz a szonáták hangnem szerinti, de jegyzékszám nélküli felsorolása ugyanezen évkönyv 22–23. oldalán található.

3 Az előadásokat a 3. és 4. akadémiai évfolyam részére kötelezővé tették. (*Nemzeti Zenede Évkönyve,* 1942, 10.)

4 Major Ervin (1901–1967) zenetörténész, zeneszerző, 1928-tól volt a Nemzeti Zenede tanára.

5 Szervánszky Péter (1913–1985) hegedűművész, többek között a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes másodhegedűse. 1937-től volt a Nemzeti Zenede tanára.

6 Kósa György (1897–1984) zeneszerző, zongoraművész, 1927-től volt a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zongoratanára.

7 Lásd a Nemzeti Zenede évkönyveit az 1941/42-es, és az 1942/43-as tanévről.

A Mozartról szóló, több mint hatvan éve elhangzott – funkciójánál fogva inkább hangulatot teremtő, mintsem tudományos jellegű – beszéd részben azért érdemes arra, hogy a többi, kéziratban fennmaradt és már nyomtatásban is megjelent, zeneszerzőkről szóló Lajtha-előadás[8] mellett hozzáférhetővé váljék, mert tovább árnyalja a „régizenész" Lajtháról[9] meglévő tudásunkat. Lajtha, aki Magyarországon a legelsők között szorgalmazta a régi hangszerek és régi játékmódok használatát (egyszóval a historikus zenélést), a köztudatban a romantika óta idealizáltan – ahogyan Lajtha fogalmaz: „hajporos, parókás, selyemkabátos, díszkardos, mosolygó, kecses" figuraként – élő Mozartról is igen korán kívánt az akkoriban elterjedtnél hitelesebb képet rajzolni. Ha bizonyos megállapításai túlzók is, és a mai Mozart-kutatás fényében már nem állják meg a helyüket,[10] a hasonló hazai törekvésekhez képest meglepő koraisága, a szándék úttörő volta akkor is figyelmet érdemel. Megsejteti az írás, hogy mit jelentett *Lajtha számára* Mozart, az a zeneszerző, akit mindenkinél zseniálisabbnak tartott, és akinek a művészete oly erőteljes hatással volt rá. Sokat elárul arról is, hogy milyen volt Lajtha korában az általános vélekedés Mozart alakjáról és zenéjéről. Továbbá érdekes és értékes a dokumentum azért, mert a Nemzeti Zenedében zeneesztétikát és zeneirodalom-ismeretet tanító[11] (és a visszaemlékező tanítványok szerint lenyűgöző előadásokat tartó) Lajtha ebbéli tevékenységéről igen kevés adatunk van. Ha ez a rövid megemlékezés nem is pótolja például azoknak az óráknak a lejegyzését, amelyeket a megelőző, 1940/41-es tanévben tartott Mozartról a „kísérletképpen bevezetett zeneirodalomismereti kollégium" keretében, némileg mégiscsak utal az órák tartalmára és hangulatára, Lajthának a bemutatandó anyaghoz való viszonyulására és az előadás módjára.

8 A következő zeneszerzőkről olvashatók előadások a *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* című kötetben (sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.): Bartók Béla, Claude Debussy, Ralph Vaughan Williams. (A kötet végén, Lajtha írásainak jegyzékében megtalálható a Mozart-előadás gépirata, de elhangzásának közölt időpontja – 1941. december 5. – nem egyezik az évkönyvben szereplő, minden bizonnyal helyes adattal.)

9 Ezzel kapcsolatban lásd többek között: Breuer János: „Lajtha László, a »régizenész«." *Muzsika* XXXV/4 (1992 április), 4–7.; Solymosi Tari Emőke: „»A szeretet és a szépség szigete«. Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához." *Magyar Zene* XLI/3 (2003), 327–336.

10 Itt csak néhány példa a túlhaladott megállapításokra: Lehet, hogy éppen abbéli igyekezetében, hogy a rajongott Mestert közelebb vigye a hallgatósághoz, Lajtha túl szigorú volt Mozart családtagjaival, különösen feleségével, Konstanzéval. Elgondolása hátterében nyilván az akkori zenetudományra jellemző általános vélekedés áll. – Bár Lajtha könyvtárának csak egy része maradt fenn, az 1941 előtti kiadású, Mozartra vonatkozó munkák közül két, német nyelvű, lipcsei kiadású könyv ma is megtalálható benne: Arthur Schurig kétkötetes Mozart-életrajza (1913), valamint az Ulbert Leikmann által szerkesztett Mozart-levelek (1916) A ma ismert adatok fényében túlzónak tűnik az a feltételezés is, hogy Mozart éhezett volna felesége gyógykezeltetése miatt. Mindezzel kapcsolatban lásd például: H. C. Robbins Landon: *1791. Mozart utolsó éve*. Ford.: Győri László. Budapest: Corvina, 2001, XIII. fejezet: Konstanze védelmében, 200–220. Mozart betegségeinek is bőséges irodalma született a Lajtha-előadás keletkezése óta, lásd például az előbb említett Landon-könyv XI–XII. fejezetét, 162–199.

11 Lajtha László 1919-től volt a Nemzeti Zenede tanára. 19 tanéven át (1924/25, 1925/26, majd 1927/28-tól 1943/44-ig) tanított zeneesztétikát, és 1 tanéven át (1940/41) zeneirodalom-ismeretet. E két tárgy mellett (eltérő időtartamban) tanított még zeneszerzést, kamarazenét, zeneelméletet, hangszerelést és partitúraolvasást, a magyar zene elméletét, magyar népzenét, vonósnégyest, karéneket és metodikát. (Lásd a Nemzeti Zenede évkönyveit az 1919-től 1944-ig terjedő időszakról.)

(A jelenleg a Hagyományok Házában őrzött, négyoldalas gépiratban – minden bizonnyal Lajtha kézírásával – apróbb kiegészítések, javítások találhatók, melyek nagy része jól olvasható, így ezeket bevezettem a szövegbe. A gépelt szövegben lévő helyesírási hibákat, például ékezethibákat, egybe- és különírási hibákat, felesleges vagy hiányzó vesszőket stb. hallgatólagosan kijavítottam, úgyszintén néhány olyan régiesen írt szót is, amelynek ma már más a helyesírása, és amely a régi helyesírással zavaróan hat. Mivel a gépirat bekezdések nélküli, egybefüggő szöveget tartalmaz, viszont a bekezdések helyét gondolatjelekkel jelölték, a megfelelő helyeken bekezdéseket iktattam be.)

Lajtha László

MOZART

Ma esti hangversenyével a Nemzeti Zenede tiszteletet ad Mozart géniuszának. Decemberben lesz 150 éve annak, hogy meghalt. Ez az évforduló adta intézetünk vezetőségének azt a gondolatot, hogy a tavalyi tanévben kísérletképpen bevezetett zeneirodalomismereti kollégiumát megváltoztatott keretek között Mozart művészetének szentelje. A tavalyi kollégiumot én vezettem, és azon nemcsak bemutattuk az analizálandó műveket, nemcsak elmagyaráztam azok zenei szerkezetét, a kort, amelyben születtek, hanem beszéltem alkotójukról, a művészről és az emberről, és ha voltak ilyenek, iparkodtam a mű vagy a művész körül keletkezett félreértéseket is eloszlatni. Ebben a szellemben szeretnék ma Mozartról szólani s elmondani olyasmit, amiket a szakemberek tudnak ugyan, de amely tények sem a nagyközönség, sem a tanuló ifjúság köztudatában nem élnek az igazság kellő erejével.

Mozart muzsikája a köztudatban a boldogság muzsikája. Művészete az egészségé, a derűé, a klasszikus görög olymposi egyensúlyozottságé. Más oldalát nemigen látják. Beethovent betegsége és siketsége tragikus hőssé teszik, pedig mennyivel betegebb és mennyivel tragikusan betegebb volt Mozart, kinek élete szakadatlan küzdelem volt a nyomorral és a betegséggel. Emberi szempontokból nincsen is talán hősiesebb küzdelem, mint amelyet ez a csodálatos egészségű lélek élete végéig szüntelenül küzdött a betegségekkel ezerszeresen aláaknázott testtel. Milyen példázatos összehasonlítani e mozarti küzdelmet a derűért és a boldogságért avval a beethovenivel, amelyik a IX. szimfónia Örömódájában éri el egyik csúcspontját.

Mozart születése majdnem anyjának életébe került. Wolfgang Amadé gyenge gyermek volt, gyakran betegeskedett és bizony kímélni, óvni kellett volna. Ehelyett atyja hároméves kora óta rendszeres fegyelemmel nevelte csodagyermeknek. Hiába mentegeti az atyát néhány zenetörténész, hiába mondogatja maga Leopold Mozart, hogy fia tehetsége magától bontakozott ki, a rendelkezésre álló adatokból világos, hogy az a csodagyermekség sok munkába, sok egészségbe került. Nincsen mentség, amiért a még nem is egészen hatéves gyermeket végighurcolta Európán. Kétségtelen, hogy a pénzszerzés volt az igazi indok, mert ha az lett volna a célja, amit az egyik levelében említ, hogy azt akarta, hogy fia megismerkedjék kora modern művészetével, és hogy megtalálja művészekkel és művészetkedvelőkkel a kapcsolatot, akkor várt volna, mert az vitán felüli dolog, hogy ez nem hat-tíz éves gyermeknek való feladat. Még akkor sem, ha az a gyermek Mozart, oly csodálatos zenei tehetségű kivétel. Nem az apán múlott, hogy ez az üvegházban koraérővé termelt tehetség később nem satnyult el, mint ahogy nem az atyán múlott, hogy valamelyik korai betegségbe bele nem halt. Amidőn a gyermekkel Frankfurtban járt és ott már

két nagy sikerű és jó bevételű hangversenyt adott, a harmadikat már szinte úgy hirdeti, mint valami cirkuszi mutatványt. A hirdetések elmondják Mozartról, hogy nemcsak megtanult darabokat játszik zongorán, hegedűn vagy orgonán, de a hangszerek bármelyikén a megadott témákra rögtönözni fog. Letakarhatják továbbá a zongorát egy kendővel és így a billentyűket nem látva is hibátlanul zongorázik. Bárki megüthet a zongorán hangokat, akkordokat, megszólaltathat csengőt, kis harangot vagy bármely magával hozott hangszert és a gyermek eltalál, megnevez minden hangot, és így tovább... Kétségtelen, hogy Leopold Mozart örült fia dicsőségének, de leveleiből látszik, hogy legalább annyira, ha ugyan nem többre becsülte azt, miképpen fogadják őket királyi és főúri szalonokban. Nem akarom az atya muzsikusképességeit megtagadni, de szikár, szűklátókörű lakáj-természetét egy német biográfus igen jól jellemzi Stendhal szavait idézve: azok közé a németek közé tartozik, „die auf den Knien geboren sind."[12] Nem az a csoda, hogy a kis Mozart hatéves korában milyen virtuóz volt, hanem az az igazi csoda, hogy ez a szegény kis gyermektestecske kiállotta az 1762–1769-ig tartó zenei hadjáratok gyilkos strapáit. Leopold Mozart vak volt és nem akarta ezt látni, pedig Londonban, Hollandiában a gyermek nemegyszer esett össze a szinte végső kimerültségben. Idegen földön, utazás közben mindég a sír széléig sodródva esett át tizennégyéves koráig a következő betegségeken: himlő, skarlát, tífusz, tüdőgyulladásszerű lázrohamok, katarrus,[13] amely utóbbi minden bizonnyal diftéria lehetett, mert az atya levelében egy olyan torokgyulladásról ír, amelyben a gyerek majdnem megfulladt. E betegségekből elég egy is ahhoz sokszor, hogy a mai higiénikusabb világban is egy egész életre kihathasson. Nem nehéz elképzelni, mit jelentett ez a sok egymásután következő baj, amelyekből alig felgyógyulva nem vonaton, hanem postakocsin kellett újra továbbutazni, egyre tovább, egyik hangversenyteremből a másikba, egyik munka után a másikba. 1770–1773 között az olaszországi utak következnek. Ide is félig felgyógyultan indult; hogy nemcsak testét, hanem idegzetét is mennyire megviselték e gyermek számára túl megerőltető feladatok, igazolja az, hogy állandóan bágyadtan barangolja be Itáliát, és leveleiből olvassuk, hogy mindenütt álmos volt, és nem a tájakról ír, hanem Nápolyról, ahol jól kialudhatta magát.

1782-ben, huszonhat éves korában megnősül. Atyjának abban igaza volt, hogy ezt a házasságot ellenezte. Felesége nem látott benne mást, mint egy olyan embert, aki nem tudja családját jómódú polgárképpen eltartani. Hogy kicsoda volt is Mozart, azt csak akkor tudta meg, amikor a halála utáni esztendőkben egyre jobb áron tudta eladni kéziratait. Tíz évig élt Mozart Bécsben, mint házasember. E tíz esztendő alatt kora reggeltől késő estig dolgozott. Sokat tanított. Zongoraleckéket adott nem egy gazdag és főúri családnál. Ezek azonban nem úgy fogadták, mint ahogyan Beethovent, hanem mint egy szegény, előleget kérő zongoratanárkát. Emellett koncerteket adott, komponált, és nem a felesége volt segítségére sok bajaiban, sőt őnéki kellett annak szeszélyeit elviselni, vigasztalnia, vidítania. Mozart pedig bizalommal

12 „akik térden állva születtek." *(A közreadó megjegyzései)*
13 „hurut"

vette fel újra s újra a harcot. Ez öt év alatt, 1787-ig, háziorvosa feljegyzése szerint kétszer volt halálos beteg. Élete utolsó három esztendejében pedig, hogy felesége fürdőzhessen, sokszor valósággal éhezett. Az asszony állítólagos betegségeivel (egy lábbaj pl., amelyből Mozart halála után váratlanul tökéletesen kigyógyult), majd' állandóan Badenben tartózkodott, míg a nálánál sokkal gyengébb Mozart Bécsben a szegény sorsú agglegény rendetlen életét élte. Felesége csak november második felében, akkor jött fel Bécsbe Mozarthoz, amikor az már halálos ágyán feküdt és mintegy két hét múlva meg is halt. Az özvegyet a temetés előtt meglátogatja a halott egyik igen gazdag úgynevezett barátja és állítólagos pártfogója. Azt tanácsolja az özvegynek, hogy a temetéssel ne verje magát nagy költségekbe, hanem szegénysoron temettesse el.[14] Így is történt. December 6-án[15] d.u. 3 órakor temették, alig néhányan kísérték ki a Stubentor-ig, de olyan nagy hóvihar volt, hogy tovább nem kísérték, hanem rábízták a két koporsóhordozóra. Azok aztán el is temették, közös sírba tették. Mire a felesége elég jól érezte magát ahhoz, hogy több baráttal egyetemben felkeresse a sírt, már új sírások voltak alkalmazva, nem tudtak semmi felvilágosítást sem adni, azt sem tudták, hol van Mozart sírja.

Adyt kell idéznem: „Az úr Illésként elviszi mind, / Kiket nagyon sújt és szeret...")[16] Mozart életéből bajt és gondot még sokat-sokat idézhetnék, örömet azonban annál kevesebbet. Azt, hogy Beethoven tragikus hős volt, aki küzdött az örömért, a milliók örömééért, és elérhetetlenül a maga boldogságáért, mindenki tudja. De hogy milyen tragikus, fegyvertelen vitéze volt ez a törékeny, kis termetű Mozart az életnek, azt sokkal kevesebben tudják. Boldog volt, mert boldogságát magában hordozta. Hősi és romantikus gesztusok nélkül vitte magával ezt az ő belső, ragyogva világító boldogságát az élet ezer nyomorúságán keresztül, és minden hősi pátosz nélkül, mint igaz ember, ugyanúgy adta vigasztalásul a millióknak, mint akár Beethoven a magáét.

Magányos ember volt. Magányos a szónak abban az értelmében, hogy nem volt senki, aki előtt őszintén megnyilatkozhatott volna. Leveleiben bőven beszél mindenről, mindenről, ami a külvilág, de nagyon keveset a maga lelki életéről, bensőbb emberi és művészi problémáiról semmit. Pedig Rousseau kortársa volt s oly korban élt, amelyiknek nem volt idegen az ilyen benső megnyilatkozás. De Mozart nem találkozott Goethével. És nehéz meg nem látni a póztalan és ki nem mondott gőgöt abban, hogy egész életén át kereste a kisemberek társaságát, s legjobban érezte magát szegény emberek, egyszerű kispolgárok, nem nagy kaliberű, de emberileg annál derekabb egyházi és zenekari emberek között. De gőgös ember volt mindenképpen. Amikor 21 éves korában Augsburgban, egy társaságban két gunyoros arszlán

14 Valójában Mozartot az akkori bécsi szokások szerint temették el. Akkoriban csak közös sírok voltak, 5-6 holttest részére, és e közös sírok nem számítottak sem szegények sírjainak, sem tömegsíroknak. Otto Biba erről szóló rövid tanulmányában leszögezi: „Az 1791 körüli évekből [...] egyetlen olyan temetés sem mutatható ki, amely másként zajlott volna le, mint Wolfgang Amadeus Mozarté." Lásd: Otto Biba: „Mozart életének utolsó szakasza – az 1791-es esztendő". Ford.: Szegzárdy-Csengery Klára. *Muzsika* XXXIV/12 (1991. december), 23–25., az idézet helye: 25.

15 Az újabb adatok szerint valójában december 7-én.

16 Ady Endre: *Az Illés szekerén* című költeményéből.

tréfálkozik afelett, hogy Olaszországból az aranysarkantyúrend lovagkeresztjét hozta magával, felcsattanó dühvel vágja oda: igen, bosszant titeket, hogy könnyebb nekem megkapnom mindazokat a kitüntetéseket, amiket ti elérhettek, mint néktek azzá lenni, ami én vagyok, még ha kétszer meghaltok és feltámadtok is.

Midőn 1781-ben az ismert összeütközés történt a salzburgi érsekkel, egész testében remeg, úgy járkál az utcákon, mint valami részeg ember, haza kell mennie, és betegen fekszik az ágyban másnapig. Az őrjöngésig gyűlölöm az érseket – írja. E gőgjétől eltekintve békés, mosolygó lélek. Akiket szeret, azokat melegen ragaszkodva szereti. Elhalmozza őket gyengédsége minden jelével. Mosolyogva és boldogan vállal érettük áldozatokat. Szereti, ha szeretik. Ez állandó gyengédsége szinte feminin vonás benne. Nemcsak ha boldog, de ha valami szépet lát, vagy szépet él át, könnyek vannak a szemében. Érzelmessége nem azonos a kor érzelgősségével. Finom lélek, amelyik könnyen reagál minden külső hatásra. Érzékeny, sokfélét befogadó természet, akinek nemcsak lelkét, hanem művészetét is gazdaggá tette az élet.[17] Egyike a legsokoldalúbb alkotóknak, a legfinomabb árnyalású nagymestereknek s a zene legnagyobb jellemfestői közé tartozik. Érzékenységében nincsen semmi beteges, semmi hisztéria. Amilyen melegen s lágyan tud elérzékenyedni, amilyen ezerszínű a lírája, olyan ezerhangú az öröme is. Minden emberi furcsaságon tud nevetni, és minden mulattatja. Élete legsúlyosabb perceiben vidám leveleket ír a feleségének, nem azért, hogy vigasztalja, hanem mert ellenállhatatlan szüksége, hogy nevessen. Tréfái úgy az életben, mint a zenében gyakran elérik a vaskos buffonéria határát is. Ez a nagyskálájú öröm a kifinomult, szellemes gráciától nemcsak eddig a sokszor hétköznapin darabos emberi nevetésig terjed, hanem ott ragyog sokszor a leonardói mosoly határán, ahol együtt van a mosoly és a könny.

Sokoldalú művész, akitől a démoni sem volt idegen. Egyik fő jellemvonása Mozart szenvedélyes természetének, hogy ezek igen gyakran olyan helyeken bukkannak elő alkotásaiban, ahol nem is várnók, és ahová a szabványos esztétika szerint nem is illenének. De éppen ez a démoninak legigazibb jellemvonása: a kiszámíthatatlan, a váratlan. Kétségtelen, hogy nem volt fausti természet. De olyan műveket írt, amelyeket, még ha temperamentuma alapjában véve harmonikus és boldog volt is, csak olyan ember írhatott meg, aki sokat élt át. Csak a romantikusok kezdték egyoldalúan látni Mozartot. A kortársak olyanokat mondanak róla, mint: a kitűnő szerzők közül egyike a legstílustalanabbaknak, vagy: pásztor és harcos; hízelkedő és vad szenvedélyű egy személyben; egyáltalán a XIX. század közepéig gyakran emlegetik, hogy éneklő dallamaiban milyen sok az éles és szinte vágó hangzás, kecsességében pedig mennyire benne van az óriás árnyéka. Hoffmann, a romantikus író és Kierkegaard, az északi filozófus látták meg Mozart hatalmas drámai vízióit, megrettentően lobogó látomásait. Ők jobban megértették, mint Schumann, aki a g-moll szimfóniát[18] görögösen lebegő gráciának nevezi. A romantikusok óta egyre jobban

17 Különös, hogy Lajtha két évtizeddel később szinte pontosan ugyanezekkel a szavakkal jellemzi saját magát. Lásd: Solymosi Tari Emőke: i. m. 333.

18 Nyilvánvalóan a „nagy" g-moll szimfóniáról (KV 550) van szó.

terjedt a tévhit. Éppen az elmúlt években hallhattuk egy kitűnő külföldi karmestertől a g-moll szimfóniának a gráciáig letompított előadását, amelyben már nem volt semmi mozarti szenvedély. Napjainkban Mozartot alig látja a nagyközönség köztudata másnak, mint hajporos, parókás, selyemkabátos, díszkardos, mosolygó, kecses figurának, aki talán most lépett ki valamelyik vitrinből, mint egy megelevenedett meisseni porcelánfigura.

Ki volt Mozart? Nehéz reá a felelet. Nem volt romantikus hős, sem beethoveni, sem wagneri értelemben. Démoniságról szóltam? Nem volt démon, nem volt semmiféle ősi szenvedély, megszállottság megtestesülése. De nem volt játékos, törékeny figura, nem volt a hangok mosolygó zsonglőrje sem. Ember volt. Egész életű, egész ember. Emberségében, ember voltában nagy belső kiegyenlítettségében, mosolyában és lírájában talán a leggazdagabb. De hogy mint ember, ki volt Mozart? Bevallom, szóval elmondani nem tudom. De ha elfelejtjük mindazt, amit Mozartról hallottak és egészen odaadják magukat Mozart zenéjének, akkor e muzsikában minden szónál jobban, minden embernél tökéletesebben megmondja ő maga, hogy ki volt...

ABSTRACT

SOURCES: LÁSZLÓ LAJTHA'S LECTURE ON MOZART*

Introductory presentation for the concert held at the National Conservatory (Budapest, November 4, 1941) commemorating the 150th anniversary of Mozart's death

This lecture by László Lajtha (1892-1963), one of the most outstanding Hungarian composers and music educators of the first half of the 20th century, appears here in print for the first time. The manuscript for the text is a part of the Lajtha estate found in the Hungarian Heritage House, Budapest. In this essay the author, who can be considered one of the earliest advocates for historically authentic performance practice in Hungary, tried to introduce a more realistic understanding of Mozart and his music as early as 1941. Although Lajtha was a legendary lecturer, relatively little is known about his method and style of teaching the history of music and aesthetics. This text also illuminates Lajtha's own image of Mozart.

* Published by Emőke Tari Solymosi

RECENZIÓ

Sz. Farkas Márta

LISZT ÉS BEETHOVEN – KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUS

Szerkesztette Evelyn Liepsch. A magyar kiadást gondozta Eckhardt Mária
Budapest: Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, 2003. 142 lap, 115 kép

A kötet műfaja eredetileg kiállítási katalógus. Valójában sokkal több annál, fontos zenetörténeti alapmű, amely több kutató széles körű munkájának eredményeként a szerteágazó Beethoven–Liszt-témát első alkalommal mutatja be teljességében és mélységében. A két zeneszerző valóságos és szellemi kapcsolatáról a 19. század óta kortársak visszaemlékezéseinek, megnyilatkozásainak, legendáriumba illő történeteinek sokasága ismert. Ez alkalommal először tekinthető át Liszt Ferenc szerepe a romantika Beethoven-kultuszának alakulásában tárgyilagosan és hitelesen. Olyan dokumentumokat tárnak föl és értelmeznek az egyes tárgyakhoz kötődő minitanulmányok, amelyek emberközelien és tiszteletet keltően rajzolják meg a Beethoven-hagyományt tisztelő és sokféle módon ápoló Liszt portréját.

A könyv első verziója németül jelent meg 2002-ben a weimari Goethe–Schiller Archívum, a bonni Beethoven-ház és a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum közös kiállítására, amelynek a két német város után 2003 márciusától Budapest adott otthont. A kitűnő kiállítás anyaga 119 műtárgyat, emléktárgyat, autográfot, nyomtatványokat foglalt magában. A válogatás és a feldolgozás német és magyar zenetörténészek – Eckhardt Mária, Michael Ladenburger, Evelyn Liepsch, Silke Bettermann, Friderike Grigat és Ilona Macht – közös munkája volt. A katalógusban Axel Schröter bevezető, jó áttekintést adó tanulmánya *(Liszt Ferenc Beethoven-recepciójának szempontjai)* után valamennyi kiállítási tétel aprólékosan pontos bemutatása, adatolása, keletkezéstörténetének leírása, elemzése következik, csaknem minden esetben illusztrációval kiegészítve. A 119 egység tizenhárom fejezetet alkot, Liszt életének időrendjében és tematikusan rendezve. A könyv a katalógus műfaj követelményeit messze meghaladóan, új megvilágításban tárja fel és mutatja be nemcsak Liszt és Beethoven kapcsolatát, hanem Liszt zeneszerzői, előadóművészi és emberi karakterét is.

Liszt számos életepizódja, műve, hangversenyműsora, levélrészlete és emléktárgya bizonyítja, milyen mély tisztelet, szinte vallásos rajongás és hit jellemezte Beethovenhez fűződő kapcsolatát. Mindebből általánosan csak néhány felületi jelenség vált korábban ismertté: a Weihekuß (a felszentelő csók), a Beethoven-kantáták, a szimfónia-átiratok, Liszt Beethoven-repertoárja. A kötet érdeme, hogy ezeket a mozaikkockákat egységes képbe illeszti úgy, hogy annak hátterét nagyszabású zenetörténeti tablóval hitelesíti.

A 19. századból számos példát ismerünk arra, hogy egy-egy zeneszerző felfedezte, ismerte és ismertté tette korábbi korszakok egy-egy jelentős zenei alkotását. Példa nélküli viszont az a következetesség és sokrétű tevékenység, amellyel Liszt hozzájárult a romantika Beethoven-kultuszának megteremtéséhez. Ez irányú, zenetörténeti jelentőségű munkássága egész életét átfonta, nem hirtelen fellángolás motiválta, hanem a meggyőződés állandósága, szüntelen tenni akarása a szent ügy érdekében.

El kell hinnünk, bár hihetetlennek látszik, hogy Carl Czerny – tanításának egyetlen éve alatt – életre szóló intenzitással hathatott a tízéves Liszt Beethoven-képének alakulására. Kétségtelen, hogy tanári munkája ezzel nem fejeződött be, leveleiben a későbbiekben is gyakran irányította volt tanítványa figyelmét a mester újabb megjelent vagy bemutatott kompozícióira. Szimbolikusnak tekinthető, hogy a tizenhárom éves Liszt első közreadott kompozíciója arra a Diabelli-témára írott variáció volt, amelyre Beethoven 120. opuszát komponálta. *(Korai Beethoven-tanulmányok)*

Liszt előadóművészi munkásságáról az a közhiedelem alakult ki, hogy saját művei mellett leggyakrabban kortárs zeneszerzők alkotásait játszotta és vezényelte. Ehhez képest meglepő a kötet alapján megrajzolódó kép: Liszt korai korszakától pályája végéig repertoárján tartotta Beethoven zongoraszonátáit, kamaraműveit, szimfóniáit. A *Kreutzer szonáta,* a középső korszak legtöbb és a későinek néhány zongoraszonátája, a *3.* és *5. zongoraverseny,* a *3., 5., 6., 7.* és *9. szimfónia,* a *Coriolan nyitány,* a *Karfantázia* szerepeltek leggyakrabban hangversenyein. Azokat a műveket kereste,

> amelyben a gondolat kiterjeszti, széttöri és megújítja a formát és a stílust, s tetszés szerint a saját szükségletei és inspirációja szerint alakítja. (Liszt levele Wilhelm von Lenzhez, 1852, Katalógus 11.)

Míg a zongoraművek állandó részei voltak hangversenyeinek, a szimfóniákat szinte mindig különleges alkalmakkor vezényelte (Beethoven-ünnep, Goethe-centenárium, weimari búcsúhangverseny stb.) A felsorakoztatott dokumentumok a koncertműsorok mellett Liszt Beethoven-előadásának jellegzetességeit, interpretációjának fogadtatását is sokrétűen mutatják be. *(Liszt mint Beethoven műveinek tolmácsolója; Liszt Beethoven-előadásai a weimari korszakban; Athén romjai, az op. 20. Szeptett és a zongoraversenyek)*

Liszt Beethoven-közreadásai ugyanígy végigkísérték életét. Meglepően korán, tizennyolc évesen, a Schlesinger kiadó felkérésére vállalta először a zongoraszonáták revideált kiadásának előkészítését. 1857–1861 között a wolfenbütteli Holle kiadónak készítette el csaknem valamennyi zongorás Beethoven-mű, vonós és fúvós trió, vonósnégyes és a két mise revízióját. A kiadó előfizetői felhívásában fogalmazta meg ennek indokait:

> A kiadás olyan mester ellenőrzése alatt jelenik meg, aki Beethoven legkiválóbb előadójaként elismerést szerzett magának. Bárki, aki hallotta már Beethoven szonátáit Liszt előadásában, meghallgatta szimfóniáit vezénylése alatt, rá fog jönni, mily nagy jelentősége van egy Beethoven-kiadásnak az ő irányításával, mivel e zseni megértésében aligha szárnyalja őt bárki túl. (Katalógus 103.)

Ezek a publikációk is hathatósan hozzájárultak ahhoz, hogy a tanítványok nemzedékei „a világ utolérhetetlen Beetheven-ismerőjeként" tiszteljék. (Hans von Bülow megjegyzése az op. 57 *f-moll-szonáta* kiadásának 68. lapján. Stuttgart: Cotta, 1876). *(Beethoven műveinek kiadása Liszt közreműködésével; Tanításának gyümölcse)*

Valójában a közreadás sajátos módját, a kompozíciós értelmezést képviselik a Beethoven-szimfóniákból készített zongorapartitúrák.

> A magam részéről azon fáradoztam olyan lelkiismeretesen, mintha szent szöveg fordításáról lenne szó, hogy ne csak a szimfónia zenei vázát ültessem át zongorára, hanem minden egyedi hatást, sőt a harmóniai és ritmikai kombinációk sokszínűségét is. (Katalógus 14. – *A Beethoven-szimfóniák zongorapartitúrái)*

A dalátiratok bemutatása és elemzése, kortársi fogadtatásuk dokumentálása mélyebb bepillantást enged Liszt kompozíciós technikájának és a Beethoven-művekhez való viszonyulásának alakulásába. Korai átirataira, feldolgozásaira a tartalom és a forma feltétlen tiszteletben tartása, érett műveire az eredeti anyag romantikus eszközökkel történő gazdagítása jellemző. *(Beethoven és Liszt dalai)*

Beethoven születésének 75. és 100. évfordulóján Liszt igen jelentős szerepet játszott az ünnepek előkészítésében és megvalósításában is. Szorgalmazta és jelentős mértékben finanszírozta a hosszú évekig húzódó bonni emlékmű felállítását (1845), az *Eroica szimfónia* lassú tételéből készített átiratával hozzájárult az emlékmű elkészítésére kiadott Mechetti-féle Beethoven-album sikeréhez, részt vett az ünnepség előkészítő bizottságának munkájában, a hangversenyek tervezésében, amelyeken zongoraművészként és karmesterként is közreműködött. Mindezen túl erre az alkalomra, „a Géniusz avatási ünnepére" komponálta első nagy vokális–instrumentális művét, a *Festkantatét*. Második Beethoven-kantátáját *(Zur Säkularfeier Beethovens)* a weimari ünnepre írta (1870), és bemutatóját is vezényelte. Ez alkalommal is részt vett az előkészítő munkákban. Nem volt kisebb hozzájárulása a bécsi Beethoven-emlékmű (1877) felállításához sem. Jótékony hangversenyeivel jelentős összegeket szerzett az emlékműbizottságnak, az ünnepi esemény emlékére Liszt-ösztöndíjat alapított. Szinte jelképesnek tekinthető, hogy Liszt Beethoven-művek interpretációjával vett búcsút a hangversenypódiumtól. *(A bonni Beethoven-emlékmű és Liszt 1. Beethoven-kantátája; Beethoven 100. születésnapjának ünneplése és Liszt 2. Beethoven-kantátája; A bécsi Beethoven-emlékmű)*

A katalógus gazdag és kiváló minőségű illusztrációs anyaga Beethovenről, Lisztről és a romantika Beethoven-recepciójáról egyképpen hiteles és sokrétűen ábrázolt képet közvetít. Szuggesztíven dokumentálja, milyen példa nélküli az a tisztelet és hagyományápolás, amellyel Liszt Beethoven örökségét újra meg újra a figyelem középpontjába állította.

A magyar verzió szép és szakmailag kifogástalan fordítása Mészáros Erzsébet és Eckhardt Mária érdeme. Külön is méltányolni kell azt a gondosságot, amellyel a kötet gondozója ügyelt arra, hogy mindazok a szövegek is megjelenjenek magyarul, amelyek a német kiadásban csak az illusztrációk részét alkotják (előszók, megjegyzések, felhívások, kommentárok, címek stb.). A magyar kötet nyelvezete egyszerűbb,

kevésbé patetikus, mint a németé. Ezt akár a cím megválasztása is kiválóan dokumentálhatja. A német „Beethoven's Wort den Jüngern recht zu deuten" / Liszt und Beethoven" helyett a magyar kiadás gondozója – jó döntéssel – az egyszerűbb „Liszt és Beethoven" címet választotta. Ez a distinkció a kötet egészére jellemző, és vonzóvá teszi a szöveg egészét. Ugyancsak Eckhardt Mária munkáját dicséri, hogy mindazt az információt megadta a magyar olvasónak, amelyre esetleg a német olvasónak nem lehetett szüksége, és számos magyar adattal is kiegészítette az eredeti anyagot.

Kiállítási katalógus ritkán emelkedik ilyen zenetörténeti alapművé.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2003. ÉVI LXI. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

A 70 ÉVES KÁRPÁTI JÁNOS TISZTELETÉRE

BERLÁSZ MELINDA: Lajtha-körkép, Párizs, 1968 – Nyugateurópai és magyar alkotói kapcsolatok a Lajtha-memoárok tükrében (1929–1963) 2/167

DOMOKOS ZSUZSANNA: Liszt 1839-es római Palestrina-élménye – Fortunato Santini könyvtára 2/141

GÁDOR ÁGNES – SZIRÁNYI GÁBOR: A Zeneakadémia Olvasóköre 1891–1907 – I. 2/155

GÁDOR ÁGNES – SZIRÁNYI GÁBOR: A Zeneakadémia Olvasóköre 1891–1907 – II. 3/373

PAPP MÁRTA: Muszorgszkij és a Kelet – Egzotikum és modalitás 2/127

VIKÁRIUS LÁSZLÓ: Ötös ritmika Bartók zenéjében 2/181

WILHEIM ANDRÁS: Cage és a haiku 2/209

TANULMÁNY

BEGHIN, TOM: „Előadás, előadás, előadás!" – A Haydn billentyűs-szonáták retorikus eljárásainak megkoronázása *(Fordította Dalos Anna. A tanulmányban található Quintilianus- és Cicero-idézeteket Kaczmarczyk Adrienne fordította)* 4/391

CACCINI, GIULIO: Le Nuove Musiche – Az olvasókhoz (Előszó) *(Fordította Lax Éva)* 4/471

DALOS ANNA: „Kodály-domináns"? – Egy új értelmezés 1/63

DOLINSZKY MIKLÓS: Két Bánk bán tanulmány I. Bánk bán szenvedései. II. Pas de deux – Apa és fiú páros tánca 3/259

FARKAS ZOLTÁN: Szent vagy profán? – A kánon szerepe a 18. század a 19. század fordulóján a magyarországi zeneszerzésében 4/437

KÁRPÁTI JÁNOS: Bartók humora 3/301

KELEMEN JUDIT: Henry Purcell II. Mária királynő halálára írt kompozíciói 4/487

KIRÁLY PÉTER: 16–17. századi udvari zenénk kutatásának problematikájáról 1/75

LÁSZLÓ FERENC: Ligeti a hídon – A Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi 4/361
LAX ÉVA: Bevezető Giulio Caccini: Nuove Musiche magyar fordítása elé 4/469
MERRICK, PAUL: „...sans ton ni mesure" – Egy halálszimbólum Liszt zenéjében? 2/219
MIKUSI BALÁZS: „Sokat olvastam, sokat írtam Beethovenről'" – Molnár Antal Beethoven-képei 4/377
PÉTERI LÓRÁNT: Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) I. 1/3
PÉTERI LÓRÁNT: Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) II. 2/237
PETHŐ CSILLA: Huszárok és magyaros elemek a 19. századi francia zenében 3/287
SCHINDLER, OTTO G.: Egy „Commedia in musica" 1622-ben Sopronban – a Habsburg birodalom első operaelőadása? *(Fordította: Király Péter)* 3/337
SOLYMOSI TARI EMŐKE: „A szeretet és a szépség szigete" – Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához 3/327
SOMFAI LÁSZLÓ: „Staccato vonás?" — Kottakép és jelentése 1/49
SOMFAI LÁSZLÓ: Okos orátor vagy merész újító? – Gondolatok a zenei retorikáról és Haydn vonósnégyeseinek notációjáról 4/423
SZABÓ BALÁZS: Forma és dramaturgia Bartók Szólószonátájának (BB 124) zárótételében 3/313
WILHEIM ANDRÁS: Az egyéni szempont [Szőllősy András munkássága] 1/85

BÁTORI MÁRIA

DOLINSZKY MIKLÓS: Előadás az Erkel Operakiadás első köteteinek sajtóbemutatóján 1/105

FORRÁS

BREUER JÁNOS: Jegyzetlapok Szőllősy Andrásról 1/95

RECENZIÓ

CSENGERY KRISTÓF: Richter beszél?
Bruno Monsaingeon: Richter. írások, beszélgetések. Fordította Rácz Judit 3/387
KACZMARCZYK ADRIENNE: A hiteles Erkel-kép felé – Erkel Ferenc: Bátori Mária
Közreadja Dolinszky Miklós és Szacsvai-Kim Katalin 1/113
RICHTER PÁL: Istvánffy Benedek – harmadszor
Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass. (Edited by: Ágnes Sas, Katalin Kim-Szacsvai; introduced by: Zoltán Farkas, Katalin Kim-Szacsvai) 4/499
ÚJHÁZY LÁSZLÓ: Hangokkal körülvéve
Pap János: Hang – ember – hang 1/121

400 Ft

Magyar zene

2·2004

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLII. évfolyam, 2. szám *2004. május*

Tartalom

BÁRDOS KORNÉL KONFERENCIA

95 ECKHARDT MÁRIA
Berlioz látogatása Magyarországon 1846-ban

111 FERENCZI ILONA
Korálok a soproni Stark-virginálkönyvben

121 KIRÁLY PÉTER
Udvari trombitások a 16–17. századi Magyarországon

TANULMÁNY

149 LAKI PÉTER
Schmidt Ferenc, Ernst von Dohnányi
és a budapest–bécsi útelágazás

165 HERCZOG JÁNOS
Pierantonio Tasca (1864–1934) „Cipruslombok Etelke sírjáról"
című dalciklusa, *avagy Petőfi különös szerepe*
a zenei verizmus kialakulásában

EMLÉKEZÉS

185 ROVÁTKAY LAJOS
A régizene magyarországi prófétája
Emléksorok Hammerschlag János (1885–1954) halálának
ötvenedik évfordulójára

203 OLSVAI IMRE
Adalékok Járdányi Pál életművéhez

RECENZIÓ

211 KOMLÓS KATALIN
Új Bach-irodalom
Peter Williams: The Organ Music of J. S. Bach
Peter Williams: The life of Bach

VITA

217 TUSA ERZSÉBET
Igen tisztelt szerkesztőség

219 DALOS ANNA
Válasz Tusa Erzsébetnek

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2004/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

BÁRDOS KORNÉL KONFERENCIA

Eckhardt Mária

BERLIOZ LÁTOGATÁSA MAGYARORSZÁGON 1846-BAN*

Liszt Ferenc 1883. február 24-én Budapesten az alábbi levelet intézte Haynald Lajos bíboros érsekhez:

> Eminenciás Uram!
>
> Engedje meg, hogy [...] írásos kérelemmel forduljak Önhöz, száz frankos adományt kérve a párizsi Berlioz-emlékmű javára.
>
> A jeles francia zeneszerzőnek különös érdeme van Magyarországgal kapcsolatban. A Rákóczy-induló hangszerelése, amelyet több mint 25 éve Pesten írt, [...] Európában és Amerikában mindenütt elterjedt. Berlioz ráadásul beillesztette a „Faust elkárhozása" partitúrájába, amelyet igen gyakran előadtak Párizsban, rendkívüli sikerrel, amely óriási bevételekkel párosult – a szerző halála után [...][1]

Jellemző, mire hivatkozik Liszt, amikor a magyarok zsebét akarja megnyitni egy Berlioz-emlékmű javára. Berlioz mindössze egyetlen alkalommal járt Magyarországon, 1846 februárjában, Bécsből elindulva 6-án és ugyanoda visszatérve 22-én; két hangversenyt vezényelt Pesten saját műveiből február 15-én és 20-án. A pesti látogatás talán soha nem is került volna ennyire a magyar, még kevésbé a nemzetközi érdeklődés homlokterébe, ha nem kapcsolódott volna hozzá a *Rákóczi-induló* legjobb zenekari feldolgozásának megszületése, azé a feldolgozásé, melyet az óriási sikerre való tekintettel Berlioz némileg átdolgozva beillesztett *La Damnation de Faust* drámai legendájának első részébe, Goethe Faustját eléggé meglepő módon a magyar síkságra is elkalauzolva. A *Rákóczi-induló* megszámlálhatatlan átiratban, letétben, verzióban maradt ránk; már 1846 előtt, de azt követően is születtek jobbnál jobb feldolgozásai, többek között nem kisebb mestertől, mint Liszt Ferenc – Berlioz zenekari verzióját azonban egyik sem tudta felülmúlni.

---

* A Párizsban 2003. november 13–15. között rendezett nemzetközi Berlioz-szimpóziumon, illetve a Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet által Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében 2003. november 28–30. között megrendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" című zenetudományi konferencián elhangzott előadások jelentősen kibővített változata.

1 Prahács, Margit (ed.): *Franz Liszt: Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886.* Budapest–Kassel etc.: Akadémiai Kiadó–Bärenreiter, 1966, Nr. 517. Eredetije: Magyar Állami Operaház Archívuma.

Közismert Berlioz *Mémoires*-jainak II. kötetéből a pesti látogatás előkészületeinek, lefolyásának és visszhangjának leírása, az LIII. fejezetben a *Második németországi utazásom – Ausztria, Csehország, Magyarország* című részben, az Humbert Ferrandhoz intézett harmadik levélben (*Pesth* alcímmel).[2] E rendkívül szórakoztató leírás, melyben Berlioz kitér a politikai helyzettől, a magyarok nemzeti önállósulási törekvéseitől kezdve a sanyarú útviszonyokon át a pesti zenei, színházi és társasági élet számos jellegzetességére is, meglehetős részletességgel ismerteti a *Rákóczi-induló* zenekari feldolgozásának megszületését, bemutatását és utóhatását is. Számos további információt nyújtanak több magyar szerző, köztük Isoz Kálmán, Major Ervin és a témát legalaposabban feldolgozó Haraszti Emil tanulmányai.[3] Sokan tárgyalják azt a kérdést, hogy Berlioz vajon tényleg csak Bécsben ismerte-e meg az induló dallamát abból a „régi dallamgyűjteményből" („un volume de vieux airs"), melyet egy lelkes „bécsi zenekedvelő" („un amateur de Vienne") nyújtott át neki válogatásra Pestre indulása előtt, vagy már előbb is hallotta, akár a Párizsban járt vagy Bécsben vendégszereplő cigányoktól, akár Liszt Ferenctől – vagy éppen ellenkezőleg: csak Pesten, Erkel Ferenc ismertette-e meg az indulóval; hogy vajon még Bécsben, egyetlen éjszaka alatt készült-e el a hangszerelés Magyarországra indulása előtt, amint maga Berlioz állítja („Je l'avais écrite dans la nuit qui précéda mon départ pour la Hongrie"), avagy az a „Pesth, 12 février 1846" tekinthető a feldolgozás végleges elkészültének dátumául, amely az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött eredeti kéziratnak[4] a bekötés során elveszett fedőlapján állhatott, s ma már csak egy 1860-ban készült pontos másolat külső borítóján olvasható.[5]

A jelen tanulmányban elsősorban nem Berlioz *Rakoczy – Marche hongroise*-ának keletkezéstörténetéhez akartam újabb adalékokkal szolgálni.[6] Inkább azt szerettem volna körüljárni, hogy milyen volt Berlioz általános fogadtatása Pesten, volt-e és mi volt a visszhangja egyéb műveinek, lehetett-e ez (ha csak egy kis részben is) függet-

2 Francia forrásként a Liszt hagyatékában fennmaradt alábbi kiadást használtuk: Berlioz, Hector: *Mémoires. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803–1865.* Paris: Michel Lévy Frères, 1870. (Jelzete: LK 19.) Magyarul: *Hector Berlioz Emlékiratai.* Ford. Győry János, Budapest: Zeneműkiadó, 1956, II. köt. 104–111.

3 Isoz Kálmán: „Berlioz »Rakoczy«-jának eredeti kézirata". *Magyar Könyvszemle* 1918, I–II. füz.; Major Ervin: „Berlioz és a Rákóczi induló (1946)". In: *Fejezetek a magyar zene történetéből.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 78–81.; Haraszti, Emile: „Berlioz et la Marche Hongroise. D'après des documents inédits avec six lettres de Berlioz". *La Revue Musicale,* Numéro spécial, Paris: 1946.

4 Jelzete: Ms. mus. 29. Berlioz eredeti kéziratát a bemutató után Batthyány Kázmér gróf 500 frankért megvásárolta *(Honderü,* 1846. 9. sz., télutó [febr.] 24.). A kézirat utóbb (talán a *Bánk bán* ősbemutatója utáni ünnepléskor) Erkel Ferenc tulajdonába, majd hagyatékával az Országos Széchényi Könyvtárba került. Jelenleg modern bőrkötésben van, eredeti borítója már nincs meg.

5 A másolatot Langer Viktor készítette 1860-ban, talán éppen azt megelőzően, hogy a kéziratot Erkelnek adományozták. Jelenleg a MTA Zenetudományi Intézetének Major-gyűjteményében található, jelzete: Fond 2/1 (C 265). A címlap: „Rákóczy / Marche hongroiße [sic!] / instrumentée pour grande Orchestre / Et developpée [sic!] avec une coda nouvelle / par / Hector Berlioz / Pesth. 12 Février 1846 / Pesti emlék." Alul jobboldalt: „Langer Győző / tulajdona / 1860."

6 Mint Pethő Csilla 2003-ban készült tanulmánya *(„L'aventure hongroise" de Berlioz. Quelques remarques sur l'histoire de la „Marche hongroise",* megjelenés alatt a *Cahiers Franz Schubert*-ben) bizonyítja, még mindig lehet ezen a téren is némi újat mondani.

len a politikai felhangoktól? E célból módszeresen áttekintettem a korabeli magyar sajtót, melyből már az említett tudósok: Isoz, Major és Haraszti is bőségesen, bár messze nem kimerítően idéztek. Nyolc magyar lap *(Budapesti Hiradó, Életképek, Hon és Külföld, Honderű, Jelenkor, Nemzeti Ujság, Pesti Divatlap, Társalkodó)* és három német nyelvű magyarországi lap *(Der Ungar, Das Vaterland,* valamint a *Der Spiegel* és melléklapjai: a *Pester Handelszeitung, Der Schmetterling)* átvizsgálása után – kiegészítve ezt egy bécsi lap (az *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*) magyar tudósítójának anyagával[7] – úgy gondolom, csaknem teljes képet sikerült kapnom, amelyet az alábbiakban szeretnék felvázolni.

Haraszti a külföldiek számára írt tanulmányában rámutatott arra a magyar olvasók körében közismert óriási fellendülésre, amely az 1840-es évek elejétől, a reform-korban Pest-Buda kulturális életét jellemezte, ideértve a zeneoktatás, a színházi és a hangversenyélet fejlődését, mely egyszerre törekedett a legfejlettebb nemzetközi színvonal utolérésére és a nemzeti jelleg kidomborítására. Azt is megemlítette, hogy a nagy virtuózok, akik Bécsben szerepeltek, ekkoriban többnyire Pesten fejezték be körútjaikat.[8] A korabeli sajtó híradásai ezt jól dokumentálják. A legtöbb lap előre tudósított a várható művészvendégekről, sőt egyesek már bécsi fellépéseiket is figyelemmel kísérték. A tudósítások hangvétele legtöbbször a lap konzervatív vagy haladó szellemiségétől függött, s attól, hogy osztrákbarát vagy a nemzeti oldalon álló lapról volt-e szó. Berlioz érkezése előtt, január 31-én így írt a hazafias magyar hetilap, az *Életképek* tudósítója:

> E napokban hallottuk legbiztosabb kútfőbül, hogy a' jelenleg Bécsben mulató művésztrifolium: *Vieuxtemps, Dreischok* és *Berlioz* Hector rövid időn [belül] Pestre jőnek *'s mind a' hárman* a' nemzeti szinházban fognak föllépni.[9]

Hozzáteszi, hogy a német színházban

> pár ismeretlen notabilitás [...] fogják mulattatni a' közönséget a' – *bőjti* napokban.[10]

A híradást a *Budapesti Hiradó* is átvette február 3-án, a *Honderű* tudósítója pedig egy csípős megjegyzést is hozzáfűzött február 10-én:

> Hirlapok mind kürtölik a művésztrifolium Berlioz, Dreyschock és Vieuxtemps Pestre jöttét. Még egyikök sincs itt. Talán még nem végezték be aratásukat egészen Ausztria' fővárosában. Vagy tán a farsang' végét szándékoznak bevárni?[11]

(A lap nem volt elég naprakész: február 10-én Berlioz már Pesten volt.)

A német lapok közül a *Der Ungar* („Zeitschriftliches Organ für ungarische Interessen, für Kunst, Literatur, Eleganz, Theater und Mode") című pesti lap saját

7 Utóbbira Szőnyiné Szerző Katalin volt szíves felhívni a figyelmemet.

8 Haraszti: i. m. 55–56.

9 A korabeli sajtóban kiemelésként gyakran használt r i t k í t o t t szedést a tanulmányban dőlt betűkkel adjuk vissza. A szerk.

10 *Életképek,* 5. sz., jan. 31., 163.

11 *Honderű,* 6. sz., télutó [febr.] 10., 118.

bécsi levelezővel rendelkezett, aki nyilvánvalóan igen konzervatív ízlésű volt. A január 13-i számban elragadtatással ír három nagy hegedűvirtuóz: Vieuxtemps, Molique és Ernst bécsi fellépéseiről – a szintén Bécsben vendégszereplő két francia zeneszerzőről, Félicien Davidról és Berliozról azonban igen harapós sorokat vet papírra:

> David még mindig blokád alatt tart bennünket meddőhomokos Sivatagával[12] és Esz-[dúr] szimfóniájával. Azt hiszem, már eleget hallottuk ezt a dolgot, és ideje volna, ha ez az ember útra kelne, hogy a világ más részeit is gyönyörködtesse zenéjével. A Theater an der Wien nem volt megfelelő színhely *Berlioz* zenedarabjai számára; szabadtéren kellett volna előadni őket, kinn a Schottentor előtt – akkor legalább tudtuk volna, miért rendült meg alapjaiban a híd töltése, míg most mindent a rossz építőmesterek rovására írnak.[13]

Ugyanez a tudósító a napilap több következő számában is elejt egy-egy epés hírt Berlioz bécsi szerepléseivel kapcsolatban – mi több, kitér prágai kirándulásának kirobbanó sikerére is, amelyet (bár maga nem volt jelen) eleve rosszallással fogad:

> *Berlioz* fanatizmust keltett Prágában. Az egyik újság minden további nélkül *Beethoven* óta a legnagyobb zeneszerzőnek nevezi. Itt [Bécsben] azért nem mentek el ilyen messzire, a prágaiak azonban, úgy látszik, e téren is saját ítéletet óhajtanak alkotni. Mit fog majd a „Journal des Débats"[14] tudósítani e sikerekről, mikor már Bécsből is megíratta, hogy milyen lelkesedéssel fogadták a „Rómeó és Júliá"-t, holott *tény*, hogy ezt a különös szimfóniát kedvezőtlenül fogadták, s még *Berlioz* barátai sem mertek az általános elítéléssel szembeszegülve ilyen teljesen élvezhetetlen zenét védelmükbe venni. De így csinálják a hírnevet...[15]

A *Roméo et Juliette* bécsi bukását egyébként a *Das Vaterland* című győri napilap erősen franciaellenes bécsi tudósítója is megerősíti:

> A szimfónia-mánia, mely iránt közönségünk egy idő óta oly sok rokonszenvet tanúsít, súlyos csapást szenvedett: Hector *Berlioz* ugyanis csúfosan megbukott „Rómeó és Júlia" szimfóniájával. Általában véve is úgy látszik, a franciaságnak nemigen akarózik

12 Utalás Félicien David (1810–1876) saját hazájában legsikeresebb művére, *Le désert* (A sivatag) című óda-szimfóniájára.

13 „David bloquirt uns noch immer mit seiner sanddürren Wüste [Le désert] und Es-Sinfonie. Ich glaube, wir hatten das Ding schon genug gehört, und es wäre Zeit, daß der Mann sich auf die Reise machte, um auch andere Weltgegenden mit seiner Musik zu ergötzen. – Das Theater an der Wien war kein passender Ort für die *Berlioz*'schen Musikstücke, man hätte sie im Freien aufführen lassen, draußen vor dem Schottenthore, so hätte man doch gewußt, warum der Brückendamm in seiner Grundveste erschüttert wurde, während jetzt alle Schuld auf die schlechten Baumeister fällt." *Der Ungar*, 11. sz., jan. 13, [81.]

14 Berlioz e párizsi lap állandó munkatársa volt. Valóban rendszeresen gondoskodott róla, hogy külföldi szerepléseiről kedvező hírek jelenjenek meg benne.

15 „*Berlioz* hat in Prag Fanatismus erregt. Eine Zeitung nennt ihn ohne viele Umstände den größten Componisten seit Beethoven. So weit ist man denn doch hier nicht gegangen, allein die Prager scheinen auch hier eigenes Urtheil haben zu wollen. Was wird nun das Journal »des Debats« über diese Erfolge berichten, nachdem es sich schon aus Wien schreiben ließ, mit welchem Enthusiasmus man »Romeo und Julie« aufnahm, während der ungünstige Erfolg dieser barocken Sinfonie eine Thatsache war und selbst die Freunde von Berlioz, dem allgemeinen Verdammungsurtheile gegenüber, sich nicht getrauten, solche ganz ungenießbare Musik zu verteidigen. Doch so wird der Ruf gemacht..." *Der Ungar*, 30. sz., febr. 4., 235.

> [Bécsben] megvetni a lábát, hiszen a francia színészek a Kärtnerthortheaterban üres széksorok előtt játszanak. De valóban kritikán aluli is, amit ezek az emberek nyújtanak...[16]

Képzelhető, hogy ezek után sem a pesti *Der Ungar*, sem a győri *Das Vaterland* olvasói nem várták szívrepesve Berlioz magyarországi vendégszereplését. Egy pestbudai német nyelvű, hetente kétszer megjelenő lap, a *Der Spiegel* pedig kétes módon hívta fel a figyelmet a közelgő látogatásra: szatírikus költeményt közölt *Eine Szene aus der Unterwelt* címmel, melyben Berlioz szimfóniáját az alvilágban Mozart, Schiller, Haydn és Beethoven borzadva hallgatják. A lényegében lefordíthatatlan szatírából ízelítőül egyetlen versszakot idézünk, azt, amelyet a költő (Ludwig Foglar) Mozart szájába ad:

> Harminc üstdob, tizennyolc bombardon,
> Ötszáz fuvola, hatvan hegedű,
> S a disszonanciák! ó istenek!
> Igy tolmácsol ő fűt-fát és követ...[17]

Berlioz a Duna kiáradása miatti igen kényelmetlen utazás után – a *Der Spiegel* híradása szerint – február 9-én érkezett meg Pestre. Ugyanitt közlik, hogy

> *Hector Berlioz* úr Pestre érkezése után rögtön munkába vette a nemzeti *Rákóczy-indulót*, s nagyszabású darabot formált belőle, amelyet itteni koncertjein előadat majd.[18]

A korábban idézett gúnyvers után meglepő, hogy a *Der Spiegel* alapvetően pozitív várakozással tekint Berlioz koncertjei elébe:

> **Hector Berlioz** *vasárnap délben* adja akadémiáját a Nemzeti Színházban. Felhívjuk közönségünk figyelmét ezen igen ritka műélvezetre, mivel e zeneszerzőnek éppoly eredeti és egészen sajátos, mint a legmerészebb lendületről árulkodó kompozíciói bizonyára meglepetést okoznak majd.[19]

A két pesti hangverseny közül csak a másodiknak maradt fenn a teljes műsort közlő plakátja; a sajtótudósításokból azonban tudjuk, hogy egyetlen énekszám kivé-

16 „Die Symphonie-Manie, für die unser Publikum seit einiger Zeit so viele Sympathie zeigte, hat einen argen Stoß erlitten: Hector *Berlioz* ist nämlich mit seiner Symphonie »Romeo und Julie« grandios durchgefallen. Ueberhaupt scheint das Franzosentum [in Wien] keinen rechten Fuß fassen zu wollen, denn die französischen Schauspieler im Kärthnerthortheater spielen vor leeren Bänken. Es ist aber auch unter aller Kritik, was diese Leute bieten." „Jules" cikke, *Das Vaterland*, 7. sz., jan. 17., 27.

17 „Dreißig Pauken, achtzehn Bombardons, / Fünfhundert Flöten, sechzig Violons – / Und ach, ihr Götter, welche Dissonanzen – / Um dol zu metschen Steine, Thier' und Pflanzen!" Der Spiegel, 4. sz., jan. 14., 53–55.

18 „Gleich nach seiner Ankunft in Pesth hat *Hr. Hector Berlioz* den nationalen *Rakoczy-Marsch* in Arbeit genommen u. daraus eine großartige Piece geformt, die er im Verlaufe seiner hiesigen Konzerte zur Aufführung bringen wird." *Der Spiegel*, 12. sz., febr. 11., 191. A lap szerint az első koncertet február 16-ára tűzték ki; valójában 15-én került rá sor.

19 „**Hector Berlioz** gibt seine Akademie *Sonntag Mittag*, im Nationaltheater. Wir machen das Publikum auf einen der seltensten Kunstgenüsse aufmerksam, da man von den eben so originellen, ganz eigenthümlichen, als den kühnsten Aufschwung verrathenden Kompositionen dieses Tonsetzers gewiß überrascht werden wird." *Der Spiegel*, 13. sz., febr. 14, 206.

telével ugyanaz volt a programjuk.[20] Az első részt a *Romai carneval* („Le carnaval romain") nyitány indította, majd Schodelné Klein Rozália előadásában egy románc hangzott fel: *Le jeune pâtre breton* („Az ifjú breton pásztor", korabeli hibás fordítás szerint: *„Breton, a fiatal pásztor")*, ezt három jelenet követte a *Fantasztikus szimfónia*ából, amelyet magyarul mint *„Egy művész élete, ábrándos symphoniá"*-t emlegettek, mégpedig az *„Egy bál", „Mezei jelenetek"* és *„Menet a vérpadhoz"* („Un bal", „Scènes champêtres", „Marche au supplice") című részek. A koncert második félidejét az első alkalommal Berlioz egy dala, *A dán vadász* („Le chasseur danois") indította – Benza Károly azonban nem igazán tudott megbirkózni e kompozícióval, és ezért a második hangversenyen helyette Füredy Mihály szerepelt Egressy Benjámin *Románcz és magyar népdal*ával. Az énekes produkciót a *Harold* szimfónia egy részlete követte: a *„Zarándokok indulója és esti imája"* (Marche des pèlerins chantant la prière du soir), majd Schodelné a *Bolero* című dalt (azaz a *Zaïdé*t) énekelte. Mindkét koncert zárószáma a *„Rákóczy-induló ujonnan hangszerezve, uj codával"*[21] volt. A nagy zenekart igénylő Berlioz-művek kedvéért a Nemzeti Színház zenekarához a Pest-Budai Zeneegylet tagjai is csatlakoztak; az ismert, kiváló énekes szólisták közül Schodelnéről és Füredy Mihályról maga Berlioz is elismerően ír *Mémoires*-jában.

Az első, február 15-i koncertről az átnézett lapok nagy része megemlékezik *(Életképek, Pesti Divatlap, Honderű, Budapesti Hiradó, Der Spiegel, Der Ungar, Das Vaterland),* sőt egyesek felhasználják az alkalmat arra, hogy hosszabb eszmefuttatást közöljenek Berlioz művészetéről általában. A legrövidebb és legsemmitmondóbb kritikát a *Honderű* nyújtja: látszik, hogy a kritikus nem mer állást foglalni:

> Tegnapelőtt délben a nemz. szinházban adatott nagy hangversenye a világ egyik leghíresb zeneműszerzőjének Berlioz Hectornak itt is halántékára tette azon borostyánt, melylyet a polgárosult Europa szedett meg számára. Berlioz' szerzeményei mély tanulmány gyümölcsei, és ugyancsak szedje össze magát közönséges halandó, hogy felfoghassa értelmüket. Hogy a müvészileg instrumentirozott Rákóczi nóta megvillanyozta a hallgatóságot, ez magától értetődik. Örömmel nézünk Berlioz második hangversenyének eléje.[22]

A *Pesti Divatlap* tudósítója már valamivel jobban megvilágítja, mi hiányzott a „közönséges halandók" egy részének Berlioz műveiből:

> Berlioz hangszerzeményeit mélység s magasztos phantázia jellemzi; ő különösen az instrumentálásban igen erős, de mivel az érzékcsiklandó olasz elem, a bájoló melodia, nem hangzik elő inkább harmoniára számitott müveiből, a nagy sokaságra kis hatással vannak azok. Berlioz maga nem játszik hangversenyeiben, hanem a szinpadon felállított, s megkettőztetett erejü zenekart kormánypálczájával erélyesen vezérli. Ez első hangversenyében 7 szerzeménye adatott elő. Ezek közül egyet Schodelné sok bájjal, egyet Benza kevesebb sikerrel énekelt. – Mindenek közt leghatékonyabb, s legjelesebb volt a Rákóczi

20 „Das Programm des zweiten Conzertes enthielt dieselben Nummern wie jene des ersten Conzertes, mit Ausnahme einer Gesangspiece." „Berlioz's zweites Conzert". *Der Ungar,* 46. sz., febr. 22., 365–366.

21 A címeket a február 20-i koncertnek az OSZK Színháztörténeti Tárában fennmaradt plakátja nyomán idéztük.

22 *Honderű,* 7. sz., télutó [febr.] 17., 137.

induló, mellyet Berlioz igen sajátosan, s valóban meglepő-nagyszerűen instrumentált, s nem is emlékezünk, hogy valaha szép nemzeti nótánk nagyobb hatással adatott volna elő. – Közönség szép számmal.[23]

Ez utóbbi megjegyzésnek ellentmond a *Budapesti Hiradó* tudósítója, aki szerint

Berlioz mult vasárnap délben tizenkét órakor fölemelt belépti dijak mellett, hallatá csodás hangszerzeményeit; közönség azonban nem nagy számmal sereglett össze ezen minden tekintetben ritka élvezetre, mit leginkább a kényelmetlen órának 's annak tulajdonitunk, hogy Berlioz nem tánczosnő.[24]

A magyar nyelvű lapok közül az *Életképek* tudósítása a legtartalmasabb, pedig egy könnyed hangvételű rovatban, a „Budapesti séták"-ban jelent meg. E lap szerint sem voltak elegen Berlioz február 15-i koncertjén, ennek okát azonban a cikkíró (Vas Andor) másban véli felfedezni:

Vasárnap (f. h. 15-ik) igen nagy élvezetem volt [Berlioz] hangversenyében, mellyet adott déli 12 órakor a' nemzeti szinházban. Hogy e' hangverseny nem volt olly látogatott, minőnek ohajtottam volna, ennek okát sem a' déli 12 órában, sem a' fölemelt árban nem keresem, hanem egyedül a' magyar szinházi közönség fogékonytalanságában a' hangversenyi magasb zene iránt. Az olasz operák nem tüntek el nyomtalanul szinpadunkról! megtették hatásukat: megrontották az izlést.

A cikkíró mentegetőzik, hogy a külföldön, és legutóbb Bécsben egyesek által egekig magasztalt, mások által sárba rángigált Berliozról műveinek átjátszása és alapos átvizsgálása nélkül nem mer ítélkezni – mégis érdemes idéznünk, amit leírt:

Annyit azonban ezen egyszeri hallás után is mondhatok, hogy hangszerelése meglepőleg eredeti, szép, tiszta; valamint azt is, hogy legkevésbbé sem volt igazuk azoknak, kik bennünket előre azzal ijesztettek, miszerint müvei a' nagy közönség által nem élvezhetők; mert azt mindjárt első darabjával, a' „romai Carneval'lal fényesen megczáfolá, melly dallamdús menetével azonnal megragadá a' közönséget. Az „ábrándos symphoniából" előadott részek: „Egy bál," „Mezei jelenetek," „Menet a' vérpadhoz" szinte nagy hatást gyakoroltak; ámbár igen örömest vettük volna, ha a' szerző itt is, mint Bécsben tőn, programmokat nyomatott volna zenéjéhez, mert bárha sok szépet élvezénk is e' symphoniából, mint zeneműből, de azt meg nem fejthetők magunknak, mit értsünk akár a' bál, akár a' mezei jelenetek hangfestéséből; a' „menet a' vérpadhoz" czimü részből annyit megtudék, hogy e' szomoru sétát nem valamelly bűnös, hanem erényes öntudattal bíró hős lélek teszi, különben nem tudom, miért van az egész rész, egy pár gyászhangot kezdetben kivéve, egészen diadalindulói stylban [sic!] tartva. Legkevesebb hatást tettek mind a' közönségre, mind magamra a' „Bolero" 's „Dán vadász" dalok; ellenben lelkesedésbe hozott mindnyájunkat, s harsogó tapsra és éljenzésre buzditott a' versenyadó által ujonan hangszerezett „Rákóczy-induló", mellyet egy pár taktból álló felhivó trombitákkal előz meg, 's e' harsogás után magát az indulót igen elmésen és ószerü-jellemzőleg sipok kezdik. A' trio végével az első rész rövid változatai következnek, ágyuzást és csatát ábrázolva, mellyben az alapgondolat valóban lángeszűleg van felhasználva 's a' hangszerelésben is kivive."[25]

23 *Pesti Divatlap*, 8. sz., télutó [febr.] 19., 158.
24 *Budapesti Hiradó*, 339. sz., febr. 19., 115.
25 *Életképek*, 8. sz., febr. 21., 259–260.

A német nyelvű pesti lapok közül a *Der Spiegel* kritikusa még inkább a programzene kérdését helyezi Berliozról írt kritikája középpontjába:

> A puszta virtuozitásra, mely már maga mögött hagyta csúcspontját, most egy olyan fázis következik a zeneművészetben, amely igen divatba jön majd: a hangfestmény korszaka. Közelünkben David lépett föl először vele; aztán Berlioz következett. Ennek a sajátos irányzatnak megvan a maga szépsége és érdekessége, de mindenekelőtt az anyag megválasztásában itt igen gondosan kell eljárni. Érzések, csakis azok lehetnek ilyen zenei képek alapjai, nem pedig külső körülmények. Bármennyire is csodáltuk például a „Zarándokok imája" második részét, bármennyire megfelelő, bármilyen nagyszerű is a feldolgozás, nem tagadhatjuk, hogy a „Mezei jelenet" mint hangfestmény érthetetlen volt, s e műfajban lehetetlennek tűnt számunkra. Szép a „Római karnevál" nyitánya; olyan harmóniagazdag hangáradat önt el bennünket, hogy lelkünkben mély és kellemes benyomást érzünk. Ám a leginkább abban csodáltuk meg a zeneszerző zseniális lendületét, ahogyan az (itt komponált) nemzeti induló (a Rákóczy) kivitelezésekor az ismeretes témát kezelte. Az induló Adagióban kezdődik, a hangok felemelkednek, egy csatakép zenei rajzolatává alakulnak, ujjongva és panaszkodva zúgnak a hangok fülünkbe, aztán a csata mennydörgéséből ismét Rákóczy indulója hangzik elő; lelkes győzedelmi himnusz, felemelően és szépen zárul. Valamennyi szerzeményben érezhetők voltak az alapos tanulmányok, valamint a mesteri, ha látszólag bizarrnak is tűnő hangszerelés.

A szerző óvatosan azzal fejezi be kritikáját, hogy csak egyéni benyomásairól írt, de abban a heves vitában nem mer állást foglalni, amelyet a Berlioz által képviselt új irányzat a művészet szakértői (a „Kunstkenner"-ek) körében kiváltott. A művek tolmácsolásáról és fogadtatásáról csak sommásan emlékezik meg:

> A zeneművek előadása sikerültnek nevezhető. A látogatottság meglehetős volt, a tetszés azonban csupán az utolsó darabnál (a Rákóczynál) fokozódott lelkesedéssé, mely darabot meg is kellett ismételni.[26]

---

26 „Dem bloßen Virtuosenthum, das seinen Kulminationspunkt schon hinter sich hat, folgt nun eine Phase der Tonwelt, welche sehr in Mode kommen will: das Regime der Tongemälde. David trat zuerst damit in unserer Nähe auf; Berlioz folgte ihm. Diese besondere Richtung hat sein Schönes und Interessantes, aber vor Allem muß hier in der Wahl des Stoffes sorgsam zu Werke gegangen werden. Gefühle und nur allein diese dürfen die Grundlage solcher musikalischen Bilder sein, nicht aber äußere Zustände. So sehr wir, z.B. den zweiten Theil des »Gebetes der Pilger« bewunderten, so analog, so gediegen die Durchführung ist, so können wir nicht leugnen, daß das »ländliche Gemälde« als Tonbild unverständlich war u. uns als solches unmöglich *däucht. [? dünkt?].* Schön ist die Ouverture des »Carneval romain« [sic], es überfluthet uns eine harmoniereiche Tonfülle, daß wir einen ebenso tiefen, als angenehmen Eindru[c]k in der Seele empfinden. Aber zumeist bewunderten wir den genialen Aufschwung des Kompositeurs in der Behandlung des bekannten Themas bei der Ausführung des (hier komponierten) Nationalmarsches (Rakoczy). Er beginnt im Adagio, die Töne heben sich, sie gehen über in die musikalische Zeichnung eines Schlachtgemäldes, jubelnd und klagend rauschen die Töne in unser Ohr, da schallt aus dem Schlachtendonner der Marsch Rakoczy's wieder hervor; eine begeisterte Siegeshymne, und endet erhebend und schön. Aus allen Kompositionen tritt ein tiefes Studium und eine meisterhafte, wenn auch anscheinend bizarre, Instrumentation hervor. Aber ein entschiedenes Urtheil sprechen zu wollen über eine neuartige Richtung, die unter den ersten Kunstkennern zwei Partheien hervorrief, die entweder überschwenglich loben oder unstatthaft tadeln, wäre zu anmaßend – daher möge das Gesagte nur als der Ausdru[c]k unserer individuellen Empfindungen, beim Anhören dieser Tondichtungen, gelten. – Die Exekutirung der Tonwerke ist eine gelungene zu nennen. Das Haus war ziemlich besucht, der Beifall steigerte sich aber erst bei der letzten Piece (Rakoczy) zum Enthusiasmus, welche auch wiederholt werden mußte." W-n kritikája, Der Spiegel, 14. sz., febr. 18., 222–223.

Ha a *Der Spiegel* kritikusa óvatos volt, a *Der Ungar*é viszont kifejezetten ellenséges. Az erősen konzervatív lap Mahler nevű munkatársa kétrészes, igen hosszú tárcát szentelt Berlioz méltatásának, melyből itt most csak összefoglalást adhatunk néhány idézettel.[27] Bevezetőjében a szerző jelzi, hogy Pesten objektívebben ítélték meg Berliozt, mint Bécsben:

> Mi, pestiek józanul, megfontoltan, nyugodtan ítéltük meg *Berliozt, meleg* tetszéssel adóztunk neki, ahol *megértettük,* és ejtettük, ahol nem értettük meg őt.[28]

A cikk azonban minden, csak nem objektív. Az egész első rész egyetlen hosszú tiráda Berlioz művészetének megsemmisítésére. Csak néhány jellemző mondat:

> *Berlioz* művei nem mások, mint egy beteg, a *szépség* iránt semmiféle érzékenységgel sem bíró fantázia zseniális torzszülöttei; e művekből hiányzanak a művészet magasztosabb alapelvei, az eleven szellemű belső *érzés,* a költészet a maga tiszta, éteri törekvésével! – *Berlioz* nem uralja a művészetet, hanem a művészet uralja őt. [...] nagy, halhatatlanságra született zsenijét a *külsőséggel* való érzéketlen, önző játékká alacsonyítja le. Ezért művei ragyogó hangszeres effektusokba burkolt múmiák, isteni gondolatvirágokkal leplezett sírok [...] *Berlioz* féktelen szabadosságában nem ismer semmilyen törvényt, korlátot, formát. Olyan képzelőerővel vájja bele magát a fantasztikus-szabálytalanba, hogy ennek esztétikai szempontból képtelenségekhez *kell* vezetnie.[29]

A második részben is folytatódnak a Berlioz zenéjét általánosságban elítélő megállapítások: a zenét külsőséges mozzanatoknak rendeli alá, hiányzik a melódia varázsa, s bár olykor felvet egy-egy hatásosan hangszerelt szép zenei gondolatot, váratlanul el is ejti. Modulációi elhagyják a járt utat, és kemény disszonanciákba torkollanak, a ritmus is szabálytalan, ugrándozó; mindez káoszhoz és érthetetlenséghez vezet. A kritikus szerint Berlioz

> csupán azért hoz egy dallamot, hogy harmóniájának kolosszális, zseniálisan feltornyozott terhével agyonnyomja. Mint harmonistát, olyannak látom, mint egy oroszlánt, aki egy egérrel játszik, s aki a dallamot mancsai alatt eltemeti.[30]

Elméleti fejtegetésének végkövetkeztetéséül Mahler úr leszögezi:

---

27 „Hector Berlioz.", *Der Ungar,* 41. sz., febr. 17., 325–326., 42. sz., febr. 18. 333–334.

28 „Wir Pesther haben *Berlioz* nüchtern, bedachtsam, ruhig beurtheilt, wir haben ihm *warmen* Beifall gezollt, wo wir ihn *verstanden,* und ihn fallen lassen, wo wir ihn nicht verstanden haben."

29 „*Berlioz'* Werke sind nichts anderes, als die ungestalteten, genialen Ausgeburten einer kranken Phantasie, die für das *Schöne* keine Empfänglichkeit hat; es sind Werke, denen die höheren Grundsätze der Kunst, das geistig lebende, innere *Gefühl,* die Poesie in ihrem reinen, klaren Aetherdrang fehlen! – *Berlioz* ist nicht Meister der Kunst, sondern die Kunst meistert ihn. [...] Deshalb sind seine Werke in glänzende, instrumentale Effekte gehüllte Mumien, mit göttlichen Gedankenblumen übertünchte Gräber [...] Berlioz mit seiner zügellosen Freiheit kennt kein Gesetz, keine Schranken, keine Form. Er wühlt sich in das Phantastisch-regellose mit einer Einbildungskraft ein, die von ästhetischen Standpunkt aus zu Ungereimtheiten führen *muß.*"

30 „Er bringt nur deshalb eine Melodie, um sie unter der kolossalen, genial aufhethürmten Wucht seiner Harmonie zu erdrücken. Er kommt mir als Harmonist wie ein Löwe vor, der mit einer Maus spielt, und die Melodie unter seinen Tatzen begräbt."

> Mondhatják, hogy *Berlioz* egészen sajátos művészi pályán jár, s mi e *pályát* eredetinek fogjuk találni; a *művészet* azonban csak azon az úton járhat, amelyen minden idők és helyek halhatatlan zeneköltői jártak. – Az *igazság* a legfőbb és a *legmaradandóbb* a művészetben, s míg a mi mestereink örökké élni fognak, Berlioz halott lesz, s csupán rövid ideig fognak kissé emlékezni rá. [...] *Semmit* sem használt a művészetnek![31]

Ezekután következik magának a koncertnek a kritikája, melyből a cikkírónak leginkább a *Római karnevál* tetszett. Elítéli viszont mindkét programszimfóniát, amelyekben együtt látja a Berliozra jellemző összes zseniális túlzást és tévedést, bár a *Marche au supplice* hangszereléséről megállapítja, hogy az a legmesteribb, amelyet újabban e műfajban írtak. A dallamtalan énekszámokat hatástalannak találja, azt azonban már nem tagadhatja le, hogy a mesterien hangszerelt Rákóczi-indulót a lelkes közönség megismételtette. Ugyancsak elismeréssel adózik Berlioz karmesteri teljesítményének és – valódi franciára valló, „gondolkozásra serkentő" megjelenésének is.[32]

Úgy látszik, ez a kétrészes tárca nagy port vert fel a pesti műértők körében, mert az *Életképek* tudósítója Berlioz második, február 20-i koncertje kapcsán reagált is rá:[33]

> S már most, ha úgy tetszik, szóljunk pár szót *Berlioz Hector* második hangversenyéről a' nemzeti szinházban. Fájdalom, az első is, mit e' részben mondhatok, roszalásból [sic!] áll, mert e' hangverseny *utolsó* volt. Azonban nincs olly szomoru dolog, melly legalább egy-két különcznek vigságot ne okozna, 's mig mi *Berlioz* rövid ittmulatása felett sajnálkozunk, az 'Ungar' bizonyosan tapsoland örömében, mellynek zenemüvelt fülei a' derék hangszerzőt olly kiállhatlannak tarták, hogy papirtrombitát sodorván magának, végtelen kikelésekre fakad ellene, mellyek ama hires philippicáktól csak annyiban különböznek, hogy ezeket nehezebb megérteni. Csakugyan furcsa a' mi német journalistáink bécsi enthousiasmusa: ha valamelly virtuóz vagy hangszerző a' bécsi journalok által dicsértetik, az itteni német urak is neki-esnek, és egekig magasztalják őt; ha pedig amott gyaláztatik, ismét neki-esnek, 's a' mi jót még hagytak rajta, azt is leránczigálják... Egy szerencséje mégis van *Berlioz*nak: az, hogy szóárral és dagállyal bajos győzni elismert lángész ellen, főkép ha a' referens embert pelaeusi nemes haragja annyira ragadja, hogy *Berlioz*nak sokszor, a' hol t. i. kell, igen is lágy és csöndes zenéjét 'szakadatlan vad lármának' kereszteli; e' zene dallamdussága mellett nagyböjti siránkozással szüntelen dallamhiány ellen panaszkodik, 's egyszersmind a' harmoniát 'hatásutáni kapkodásnak' nevezi, mi annál meglepőbb, mert eddigelé a' legclassicusabb német zeneszerzők, a' dallam szépsége 's eredetisége mellett, különösen a' harmonia szépségeiben keresék diadalukat... Egyébiránt *Berlioz* e' második hangversenye az elsőnél sokkal látogatottabb vala; az előadott darabok közül a' legtöbb most is zajos tetszéssel fogadtatott, 's legkevesebb

31 „Man mag daher sagen, *Berlioz* sei eine ganz eigenthümliche Kunstbahn gegangen, so werden wir wohl die *Bahn* originell finden, aber die *Kunst* kann nur *den* Weg gehen, den die unsterblichen Tondichter aller Zeiten und aller Orten gegangen sind. – *Wahrheit* ist das höchste und *Beständigste* in der Kunst, und während unsere Tonmeister ewig leben, wird *Berlioz* todt sein und nur eine kurze Rückerinnerung [...] wird auf eine kurze Dauer von ihm zurückbleiben. Er hat der Kunst nichts genützt!"

32 „Der „Rakoczy-Marsch" wurde meisterhaft von ihm instrumentirt und stürmisch zur Wiederholung begehrt. [...] *Berlioz* selbst ist ein feiner, umsichtiger Dirigent – jeder Zoll ein Franzose. Seine Erscheinung schon ist eine geistanregende."

33 *Életképek*, 9. sz., febr. 28., 283–284.

> hatásuak az énekek voltak; ellenben ismét elragadtatánk a' Rákóczy-induló által, mellyet ismételnie kellett, 's tapsoltunk hangosan elején, végén, közepén, ott is, a' hol nem kellett volna, miután ez által legszebb helyeit érthetetlenné tapsolánk magunk előtt. A' jeles hangszerelésre csak egyetlen észrevételünk van: az induló második részének tizenkettedik és következő taktjainál czélszerü lett volna az addig is folytonosan használt magas hangszereket mélyekkel cserélni fel 's igy folytatni a tizennegyedik és tizenötödik taktban, hol az indulónak kellő taktjai quartba átmenve fordulnak elő, mi e' helyet sokkal jellemzetesben emelte volna ki...

A *Der Ungar* munkatársa azonban a második koncertről sem ír kevésbé kritikusan, mint az elsőről.[34] Érdekes viszont, hogy negatív elfogultsága ellenére is milyen jól látja Berlioz zenetörténeti helyét. „Zseniális barbár"-nak nevezi, aki

> egyik lábával *Gluck*, másikkal *Beethoven* vállára áll, s mint egy új zenetörténeti kolosszus lépdel át a világon, vonul városról városra, tízszer is leesik, és tízszer is újra felugrik, zenei forradalmakat idéz fel, majd hirtelen ismét eltűnik, mint egy terméketlen égiháború![35]

Mahler úr különösen Berlioz zenéjének hangossága, a harsonák, trombiták, ofikleidek, üstdobok szerinte túlzásba vitt, már-már lármává fajuló alkalmazása és a „nevetséges dagályosság", a „poetizáló bombaszt" ellen kel ki gunyoros hangon, s álszent sajnálkozással állapítja meg:

> *Szerencsétlen* ez az ember a maga szép, nagy, ritka tehetségével! Abba a szent szövetségbe, amelyet a fej akart kötni a szívvel, beékelődött a romanticizmus gonosz démona a maga leginkább összekuszáló alakjában, s a kettőt örökre szétválasztotta. A tomboló energia és a hiábavaló támadások a törvényszerű és a művészethez illő hagyományosság ellen; ez a viharos, kétségbeesett tobzódás a hangokban, hogy a nagy, érinthetetlen természetet és annak alkotásait fa, réz és húros érzeményekkel *utánaénekelje*, a természetnek ez a szolgai és ezért ájult *másolása*, mely anélkül, hogy esztétikailag szép lenne, nem igényli *érzéseinket és költészetünket* – mindez a hallgatóra bénító, kellemetlen hatást gyakorol, mintha csak egy viaszfigurát pillantana meg. [...] Azért hozom elő ezt a hasonlatot, mert *Haydn* és *Beethoven* hangfestményei számomra olyanok, mintha márványszobrok lennének, míg *Berlioz* hangfestményei akár a viaszfigurák![36]

---

34 „Berlioz's zweites Conzert". *Der Ungar*, 46. sz., febr. 22., 365–366.

35 „Es gibt selbst Musiker vom Fache, die sich vergnügt die Hände reiben, und zu dem genialen Barbaren hinaufblicken, der sich mit dem einen Beine auf die Schulter *Gluck's* und mit dem anderen auf die Schulter *Beethoven's* stellt, und so [wie] ein neuer tondichterischer Koloß die Welt durchschreitet, von Stadt zu Stadt zieht, zehnmal herunterfällt und zehnmal wieder hinaufspringt, musikalische Revolutionen anzettelt, und dann plötzlich wieder verschwindet, wie ein unfruchtbares Donnerwetter!"

36 „*Unglücklich* ist dieser Mann mit seinem schönen, großen, seltenen Talente! Zwischen den heiligen Bund, den der Kopf mit dem Herzen schließen wollte, drängte sich der böse Dämon des Romanticismus in seiner verwirrendsten Gestalt, und trennte die Beiden auf ewig. Die tobende Energie und das vergebliche Ankämpfen gegen die gesetzmäßige und kunstgemäße Herkömmlichkeit; dieses stürmische, verzweiflungsvolle Wühlen in Tönen, um das große untastbare Heiligthum der Natur und ihre Gebilde mit Holz-, Blech- und Saiten-Empfindungen *nachzulallen*, dieses sklavische und darum ohnmächtige *Copiren* der *Natur*, das ohne ästhetisch schön zu sein, unser *Gefühl*, unsere *Poesie* nicht in Anspruch nimmt, – das Alles bringt auf den Zuhörer einen lähmenden, unerquicklichen Eindruck hervor, etwa so, wie bei dem Anblicke einer Wachsfigur. [...] Ich bringe das Gleichniß deshalb, weil mir die Tonmalereien *Haydn's* und *Beethoven's* wie Marmor-Statuen, die Tonmalerei *Berlioz's* aber wie Wachsfiguren vorkommen!"

A konkrét műsorértékelés ebben a kritikában is szerény helyet foglal el, és Berlioz különösen epés megjegyzéseket kap vokális muzsikájára, arra, hogy

> az énekhangot úgy kezeli, mintha billentyűs trombita volna.[37]

Végül azonban a kritikus ismét ki kell, hogy térjen a *Rákóczi-induló* különleges fogadtatására:

> Hogy a „Rákóczy-induló" ismét tomboló sikert aratott, az magától értetődik. Hatásosabb hangszerelés aligha képzelhető el; Berlioz e téren felülmúlhatatlan mester, s ahol a magyar ember legnemesebb érzéseire appellálnak, ott a szív kétszeres gyorsasággal megolvad![38]

Az *Életképek*nek a második koncertről szóló beszámolója is megerősíti, hogy a siker egyik fontos eleme a nemzeti érzésre való hivatkozás:

> A' Rákóczy-induló, mellyet Berlioz magyar főuraink egyik legjelesbikének, gr. Batthyány Kázmérnak, ajánlott 's ettől a' partituráért 500 frankkal megtiszteltetett, ismét megtevé villanyos hatását. Kitünő tetszésben részesültek még Egressy Béninek Füredy által énekelt népdalai; Schodelné nemzeti öltözete pedig zajos tapsokra méltattatott.[39]

Tekintsünk el a további tudósítások idézésétől: ezek nemcsak Berlioz két hangversenyére, hanem egyéb pesti programjaira is kitértek, így részvételére egy Deák Ferenc tiszteletére rendezett estélyen,[40] megjelenésére Erkel Ferenc *Hunyadi László*jának egyik előadásán,[41] valamint egy művészbálon[42] – ezekről az eseményekről maga Berlioz is élénk leírást hagyott ránk a *Mémoires* említett „pesti levelében". Inkább kíséreljük meg annak összefoglaló jellegű megválaszolását, mit is jelentett Berlioz pesti látogatása és két koncertje 1846 februárjában a magyar közönségnek, illetve magának a zeneszerzőnek.

Mint vendég-előadóművész, Berlioz egy volt a sok közül, és messze nem keltett akkora visszhangot, mint például a zongoravirtuóz Alexander Dreyschock, akinek fellépéseiről olyan lapok is részletesen hírt adtak, amelyek Berliozt épphogy csak megemlítették.[43] Nem sokkal kapott több teret a sajtóban, mint a még szinte gyermek hegedűművész, Joachim József[44] vagy a szintén fiatal zongoravirtuóz, Sophie Bohrer[45] – nem is beszélve Liszt Ferencről, aki két hónappal később szintén

---

37 „[...] daß er die Stimme wie eine Klappentrompete gebraucht [...]"

38 „Daß der 'Rakoczy-Marsch' wieder Furore machte, versteht sich von selbst. Eine wirksamere Instrumentation läßt sich kaum denken; hierin ist Berlioz unübertroffener Meister und wo an die edelsten Gefühle des Ungars apellirt wird, da thaut ihm das Herz doppelt warm auf!"

39 *Életképek*, 9. sz. febr. 28, 289.

40 1846. február 12-én a Casino nagytermében. *Honderű*, 7. sz., télutó [febr.] 17., 137.

41 1846. február 17-én a Nemzeti Színházban. *Pesti Divatlap*, 9. sz., télutó [febr.] 26., 177.

42 1846. február 17-én a Vigadó kistermében. *Der Ungar*, 44. sz., febr. 20. 349.

43 Például: *Nemzeti Ujság*, 235. sz., febr. 20, 118.; *Das Vaterland*, 27. sz., márc. 5., 108. (*„Wenn [...] Hektor Berlioz ohne den Rákoczy spurlos vorübergezogen wäre, so hat dagegen Dreyschock Alle für sich gewonnen...")*

44 *Der Spiegel*, 20. sz., márc. 11., 317–319.; *Honderű*, 12., 13., 14. sz., tavaszelő [márc.] 24. és 31., tavaszhó [ápr.] 7.; *Das Vaterland*, 32. sz., márc. 17., 127.

45 *Das Vaterland*, 24. sz., febr. 26.; *Honderű*, 12. és 13. sz., tavaszelő [márc.] 24. és 31.

hazalátogatott, és több hangversenyt is adott Pesten. Hiába írta a *Der Spiegel* kritikusa, hogy a virtuózok kora már lejárt: a szenzációéhes nagyközönséget továbbra is mindennél jobban megragadták az ilyen jellegű produkciók.

Ugyanakkor a repertoár tekintetében Berlioz koncertjei újdonságot jelentettek Magyarországon: korábban eredeti művet még nem mutattak itt be tőle, csak Weber *L'Invitation à la valse*-ának meghangszerelését játszották négy évvel azelőtt, nagy sikerrel.[46] A magyar közönség már jórészt ismerte és nagyra becsülte Beethoven szimfonikus muzsikáját; ha csupán az 1836-ban létrejött Pest-Budai Hangászegyesület első tíz esztejének műsorait tekintjük át (mely zenekar pedig közel sem a legkorábbi és nem is az egyetlen tolmácsolója volt Beethoven zenekari műveinek), Berlioz Pestre érkezéséig megszólaltatták a II., III., IV., V., VI. és VII. szimfóniát, a *Wellingtons Sieg* csataszimfóniát, a *Coriolan* és az *István király* nyitányt, az *Athén romjai* indulóját, valamint a III. zongoraversenyt.[47] Romantikus stílusú, nagyszabású szimfonikus programzenével azonban csak most, Berlioz műveiben találkozott először a hallgatóság; az is szinte bizonyos, hogy ilyen méretű zenekar korábban még nem szólalt meg Pesten. Úgy tűnik, hogy ennek ellenére a fogadtatás nem volt értetlenebb, mint másutt (akár például Párizsban), ahol a közönség már jobban hozzászokhatott az ilyesfajta hangzásokhoz. Sőt a magyar közönség programzeneként érzékelt, és lelkesen fogadott egy puszta indulófeldolgozást: a Marcia–Trio–Marcia–Coda hagyományos formai keretei között a harcra készülődést, a csata kitörését, elcsitulását, majd megújulását, s végül a diadalt érzékelte Berlioz forradalmian új, zseniális Rákóczi-hangszerelésében.

S itt érkezünk el a legfontosabb mozzanathoz: nem véletlen, hogy Berlioz magyarországi látogatása épp a *Rákóczi-induló* meghangszerelése miatt vált nevezetessé a zenetörténetben. Magyarország ebben az időben (mint azt maga Berlioz is jó érzékkel látta) a nemzeti öntudatra ébredés és politikai forrongás kellős közepén volt; sokan érezték Berliozban, a művészet forradalmi újítójában a rokon lelket, sokan emiatt rokonszenveztek vele, de sokan féltek is tőle. Különös, hogy ezt a hangulatot legjobban egy bécsi lap, az *Allgemeine Wiener Musikzeitung* magyar tudósítója adta vissza – sokkal nyíltabban szólva róla, mint bármely magyarországi lap. Az 1846. február 21-i számban szellemes, február 11-től 15-ig naplószerűen megírt tudósítást közölnek Pestről, amelyből most csak néhány részletet idézünk:

> **Pest,** *1846. febr. 11.* ... Az egész zenei világ riadókészültségben van! Hector Berlioz van itt; már az összes pesti dobos vért izzad, és forradalom várható. Adja Isten, hogy mindez véres fejek nélkül menjen végbe. [...]
>
> *1846. febr. 12.* Túl vagyunk az első próbán; a következő zenei darabokat próbálták már: a Római karnevál nyitányát, a Fantasztikus szimfóniát, [...] azután a zarándokutat a

46 Az adatot a *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 1842. évi 29. száma alapján közli Haraszti: i. m. 56.

47 Lásd Isoz Kálmán: „A Pest-Budai Hangászegyesület és nyilvános hangversenyei (1836–1851)", klny. in: *Tanulmányok Budapest multjából III.* Budapest: 1934, 11–12., uő: „A Beethoven-kultusz Pest-Budán", *Protestáns Szemle* 1927. – Jellemző még, hogy amikor Liszt a pesti Nemzeti Színházban 1840. január 11-én életében először lépett karmesterként a pódiumra, többek között Beethoven VII. szimfóniájának „Andante" tételét vezényelte. A IX. szimfónia azonban csak 1864-ben hangzott el először.

Harold szimfóniából. Eredetiség határok nélkül, gyeplő nélküli önkény [...] egyébként a város nyugodt.

1846. febr. 13. [...] Az általános megítélés az, hogy ebben a zenében a tulajdonképpeni művészet nem a szerzeményben, hanem sokkal inkább az előadásmódban és a meghallgatásban van [...] egyébként a város nyugodt.

1846. febr. 14. A biztonsági őrök megkettőzik éberségüket, a zenészek kezdenek idegesek lenni; éppen a főpróbáról jövök; [...] Berlioz úr még a Rákóczy-indulót is próbálta, melynek zenéjét a „romantikus magyarból" „neoromantikus franciára" fordította. [...] Nos, meglátjuk, hogy a közönség holnap hogyan ítél – egyébként a város viszonylag nyugodt!

1846. febr. 15. A kocka el van vetve, a bomba felrobbant! A nézőtér – mármint a Nemzeti Színház – viszonylag üres volt, úgy félig tele; de a jelenlévők tetszésnyilvánítása jelentős. Az igazság kedvéért mondjuk el, hogy a Római karnevál nyitányát, a Marche du supplice-t és a Rákóczy indulót ismételni követelte a közönség. [...] engem megsüketítettek és elkábítottak azok a benyomások, melyeket ez a neoromantikus zene keltett bennem. Jótékonyak ugyan nem voltak a benyomások, és ha lenne zenei rendőrség – indít ványoznám, hogy rendőrileg *tiltsák be* ezeket a műveket.[48]

Szőnyiné Szerző Katalin, aki nemrég egy Erkel Ferenccel kapcsolatos, nagy jelentőségű tanulmányában[49] magyarul közreadta e tudósítás hosszabb részleteit (a fenti idézeteket az ő fordításában közöltük), arra is rámutatott, hogy Berlioz *Rákóczi-indulójának* pesti bemutatása fordulatot hozott a magyar nemzeti zene bécsi megítélésében. Az addig viszonylag jóindulatú, a magyar nemzeti muzsikában inkább érdekes egzotikumot látó és láttató bécsi sajtó a cenzúra nyomására kifejezetten ellenségessé

48 „(***Pesth*** *den 11. Februar 1846.)* [...] Die ganze musikalische Welt ist in Alarm! Hector *Berlioz* ist da; sämmtliche Paukenschläger von Pesth schwitzen bereits Blut, und es steht eine Revolution zu erwarten. Gebe Gott, daß Alles ohne blutige Kopfe abgeht [...]

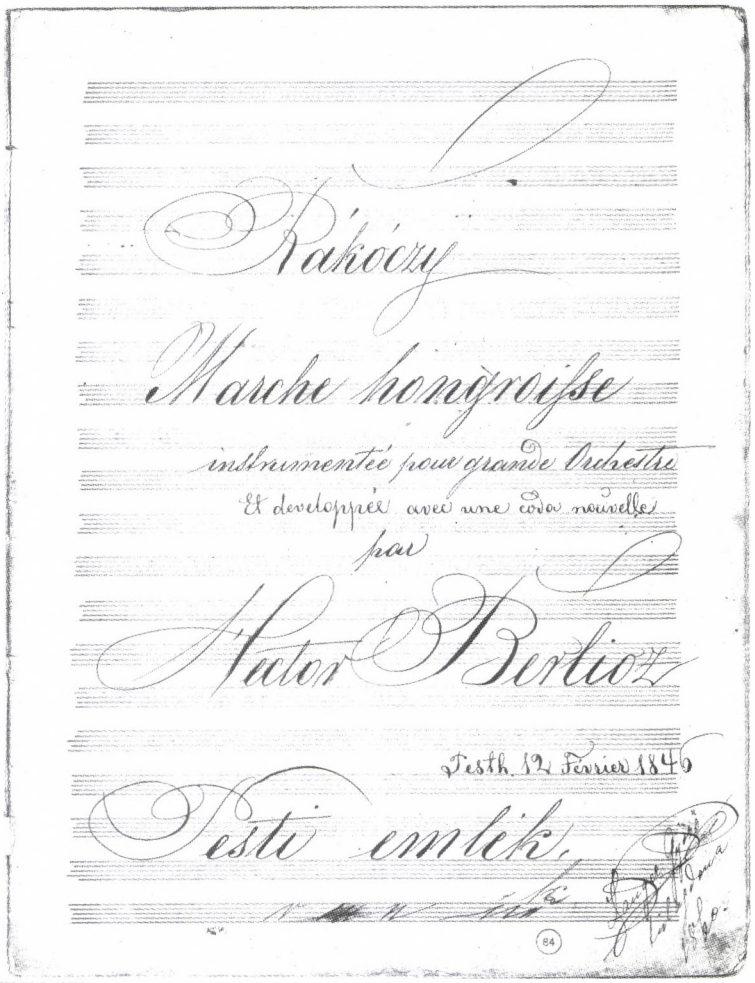
Den 12. Februar 1846. *Die erste Probe ist vorüber; es wurden folgende Musikstücke probirt: Ouverture zum „Carneval romain", „Symphonie fantastique", d. h. ihre ersten drei Sätze [...] hierauf: Pilgerfahrt aus der „Harold-Symphonie". – Originalität ohne Gränzen [sic], zügellose Willkür [...] übrigens ist die Stadt ruhig.*

Den 13. Februar 1846. [...] Das allgemeine Urtheil sprach sich übrigens dahin aus: daß die eigentliche Kunst bei dieser Musik nicht so in der Composition, als vielmehr in der Ausführung und im Zuhören bestehe. [...] übrigens ist die Stadt ruhig.

Den 14. Februar 1846. Die Sicherheitsposten verdoppeln ihre Wachsamkeit; die Musiker fangen an nervös zu werden; eben komme ich aus der Hauptprobe [...] Außer den im Bulletin vom 12. berichteten Stücken probirte Hr. *Berlioz* noch den „Rakoczy-Marsch", dessen Musik er aus dem „romantisch Ungarischen" in's „neuromantisch Französische" übersetzt hatte. [...] Nun wir werden sehen, was morgen das Publikum urtheilen wird. – übrigens ist die Stadt ziemlich ruhig!

Den 15. Februar 1846. Die Würfel sind gefallen, die Bombe ist geplatzt! Der Schauplatz – nämlich das Nationaltheater, war ziemlich leer, – etwa halbvoll; der Beifall der Anwesenden aber bedeutend. Zur Steuer der Wahrheit sei gesagt, daß die Ouverture zum „Carneval romain", der „Marche du supplice" und der „Rakoczy-Marsch" zur Wiederholung verlangt wurde. [...] ich bin betäubt und überwältigt von den Eindrücken, die diese neuromantische Musik auf mich gemacht hat! Wohlthätig waren diese Eindrücke nicht, und gäbe es eine musikalische Polizei – so trüge ich darauf an, daß sie polizeilich *verboten* würde [...]". *Allgemeine Wiener Musikzeitung,* febr. 21., 91.

49 Szőnyiné Szerző Katalin: „A Wiener Allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841–1848)". In: Bónis Ferenc szerk.: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* Budapest: Püski, 2001, 79–90.



Berlioz Rákóczy-indulójának *partitúrája. Langer Viktor 1860-ban készült másolata, az MTA Zenetudományi Intézetének Major-gyűjteményéből (lásd az 5. lábjegyzetet)*

vált; megakadályozta Erkel *Hunyadi László*jának külföldi karrierjét is. Az udvar ugyanis Berlioz indulójának pesti fogadtatása kapcsán még a korábbiaknál is sokkal inkább realizálta, hogy mekkora politikai erőt jelenthet a nemzeti muzsika egy nép öntudatra ébredésében. Azt azonban nem tudta megakadályozni, hogy Berlioz (nyilván elsősorban a nagy sikerre való tekintettel, de talán ugyanakkor titokban rokonszenvezve is a forrongó magyarokkal) az indulót felvegye *La damnation de Faust*jába, s így az – mint Liszt is említette a bevezetésként idézett levélben – elterjedjen mindenütt Európában és Amerikában. Akik hallják ezt a zseniális *Marche hongroise*-t, talán szintén megsejtenek valamit a magyar szabadságvágyról és öntudatról, és arról a hálás szeretetről, amelyet a francia szabadságeszmékkel mindig is rokonszenvező magyarság a *Rákóczi-induló* kapcsán Berlioz iránt a mai napig érez.

ABSTRACT

MARIA ECKHARDT*

BERLIOZ VISITING HUNGARY IN 1846

The only year Berlioz visited Hungary was 1846 when he conducted two concerts from his own compositions on 15 and 20 february in the Hungarian National Theatre in Pest. The most important element of this visit was the orchestration of the Rákóczi March, an emblematic Hungarian national musical piece of the time. Birth, reception and further fate of Berlioz's *Marche hongroise* had been amply discussed by other authors, the present study focuses on the general reception of Berlioz by the Hungarian audience as reflected in the local press of the time (8 Hungarian and 3 German-language newspapers and journals). Berlioz was controversially received everywhere, and Hungary was no exception in this respect. However, here politics had a greater weight in the judgement than in most countries, and while Austrian-oriented critics in Hungary were mostly ultra-conservative and ill-disposed to Berlioz's highly innovative music, reviewers symphatizing with the upcoming Hungarian national direction proved to be much more open and sensitive to it. Although this was the first occasion that symphonical programme music in romantic style was performed in Pest (a city prepared well for this by Beethoven's orchestral music), the programmatic orchestral pieces: the *Carnaval romain*, the selected movements from *Harold en Italie* and *Symphonie fantastique* were much better received than the songs (*Le chasseur danois* and *Zaïde – Boléro*). But it was only the *Rákóczi* which evoked an extraordinary enthousiasm: this Hungarian march, ingeniously orchestrated by Berlioz, even in the conventional form *Marcia – Trio – Marcia – Coda* was interpreted as a programmatic description of a victoriously ending battle. The political element of the reception was most explicitly described by the Hungarian correspondent of the *Allgemeine Wiener Musikzeitung* whose ironical review expressed the anxiety of the Viennese authorities more and more recognizing that national music was for Hungarians an important tool to achieve political independence, and Berlioz's *Marche hongroise* was a milestone on this way.

* Mária Eckhardt (born 1943, Budapest) After finishing her studies at the Liszt Ferenc Academy of Music she was librarian at the Music Department of the National Széchényi Library (1966–1973), later research worker at the Department for Hungarian Music in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (1973–1986). Since 1986 she has been Director of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre of the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest.

Ferenczi Ilona

KORÁLOK A SOPRONI STARK-VIRGINÁLKÖNYVBEN*

Sopron zenetörténetében új fejezet kezdődött, amikor az alsó-ausztriai orgonista és zeneszerző, Andreas Rauch 1628-ban menedéket keresett és talált a városban. Közel három évtizeden keresztül állt az evangélikus egyház szolgálatában, és írt kompozíciókat az istentiszteletekre és a kiemelkedő városi ünnepségekre.[1] Utódja, Lukas Psyllius morva exuláns, körülbelül ugyanannyi ideig tevékenykedett Sopronban.[2] A következő zeneigazgató, az orgonista és karnagy Johann Wohlmuth már Magyarországról, Sopron mellől származott.[3]

Wohlmuth, aki unokaöccse volt a zeneszerző és kántor Johann Kussernek,[4] Ruszton született 1643-ban, és 1651-ben ott élte át, amikor a Sopronból érkezett zenészek közreműködésével templomukat felszentelték.[5] Mint soproni gimnazista valószínűleg tagja volt az iskolai ének- és zenekarnak. Középiskolás évei után Wohlmuth, sok fiatal soproni kortársához hasonlóan, először Boroszlóban (1663–1665), majd Wittenbergben tanult. Tanulmányai befejeztével 1667-ben rektor és kántor lett szülővárosában, ahol 1672-től nagybátyja, Johann Kusser szintén kántorként működött. 1674-ben a vallásüldözés miatt, amikor a ruszti templomot és iskolát is elvették, mindkettőjüknek el kellett hagyniuk a várost. Soproni összeköttetései révén Wohlmuth Regensburgban talált menedéket,[6] és tizenkét éven át magántanítványok tanításából és jó kapcsolataiból élt.[7]

---

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Liszt-termében 2003. november 28–30. között megrendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" című zenetudományi konferencián elhangott előadás.

1 Lásd Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 58–66., 70–71., 74–79.; továbbá az előszót in: Andreas Rauch: *Musikalisches Stammbüchlein.* Edited by Ágnes Sas, Antal Jancsovics, introduced by Kornél Bárdos, Ilona Ferenczi, Károly Mollay. Musicalia Danubiana 2. Budapest: 1983.

2 Psyllius 1656–1685-ig állt a soproni evangélikus egyház szolgálatában. Bárdos: i. m. 79–85.

3 Életéről és működéséről lásd Payr Sándor: *Wohlmuth János orgonista és karmester, Sopron jeles művésze.* Sopron: 1929; Bárdos: i. m. 99–101.

4 Kusser 1655–1657-ig Sopronban, majd 1672-ig Pozsonyban volt kántor. További működéséről lásd később. Bárdos: i. m. 75–76., 99.

5 Payr: i. m. 6.; Bárdos: i. m. 74–75. A zenészeket Andreas Rauch vezette. (Az 1645-ös linzi béke után Ruszton is lehetőség nyílt templomépítésre.)

6 Johann Kusser Stuttgartban telepedett le, és ott is halt meg 1695-ben. Fia az ottani opera karnagya volt. Bárdos: i. m. 99., 102.

7 Regensburgban többek között a soproni lelkész fiát is tanította „klavir"-ra. Bárdos: i. m. 99.

A helyzet normalizálódása után Wohlmuth hazatért Regensburgból, és 1686-tól soproni zeneigazgatóként (directorium musicae), vagyis mint orgonista és karnagy folytathatta muzsikus tevékenységét egészen 1720-ig.[8] Ő foglalkozott a templomi énekesekkel, valamint hegedű- és virginálórákat adott. Kiválóan értett a hangszerekhez, sőt azok javításában, karbantartásában is közreműködött. Payr Sándor 20. század eleji leírásából tudjuk, hogy Wohlmuth naplót vezetett,[9] melyben többek között tanítványai nevét is feljegyezte. Nála tanult Esterházy Pál nádor két fia, Gábor és Mihály is.

Abból az időből, amikor Wohlmuth orgonistaként és karnagyként Sopronban tevékenykedett, fennmaradt egy virginálkönyv a következő felirattal:

> Tabulatur, Johann Jacob Starcken zugehörig, welcher den 3. December 1689. in Gottes Namen den Anfang zum Schlagen gemacht. Gott gebe seinen Segen darzu.[10]

A Payr által említett, elveszett naplóban, ahová Wohlmuth tanítványai nevét feljegyezte, sehol nem fordul elő a Stark név, pedig Payr szerint Wohlmuth nagyon alapos és részletes feljegyzéseket vezetett.[11] Ezért feltételezhető, hogy Wohlmuth egyik tanítványának neve sem hiányzik, s így a vonatkozó irodalommal ellentétben joggal megkérdőjelezhető, hogy a Stark fiú Wohlmuthnál tanult volna.[12] Arra nézve tehát, hogy Wohlmuth mint tanár vagy lejegyző valamiképpen kapcsolatba hozható a kézirattal, semmiféle bizonyíték nem áll rendelkezésünkre.[13] Igaz ugyan, hogy a kézirat keletkezésekor, vagy birtokba vételekor (esetleg első használatakor) Wohlmuth volt a zeneigazgató a soproni evangélikus templomban, de nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az evangélikus egyház megerősödésével[14] már Rauch idejében is több kántora volt a városnak. A Stark-virginálkönyv keletkezésének és Wohlmuth működésének idején az a Gottlieb Grünler is Sopronban kántorkodott, akinek neve majd a korálkönyvekkel kapcsolatban különösen fontossá válik.[15] Természetesen nem kizárható az sem, hogy valahonnan a környékről került Sopronba a virginálkönyv,[16] melynek üres lapjaira a későbbiek során különböző jellegű családi vonatkozású bejegyzések kerültek. Mivel abban az időben – az ország nagy részével ellentétben – Sopronban ismét vallásszabadság volt, a környékről, sőt még Bécsből is sokan jöttek evangélikus isten-

8 Wohlmuth 81 éves korában, 1724-ban halt meg Sopronban.

9 Wohlmuth naplója Payr leírása óta eltűnt, valószínűleg a második világháborúban semmisült meg.

10 A kéziratot a soproni Liszt Ferenc Múzeum őrzi, jelzet nélkül. A virginálkönyvet tárgyalja Payr: i. m. 23.; Kapi Králik Jenő: „A soproni Stark-féle virginálkönyv 1689-ből." *Soproni Szemle* 1 (1937), 205–209.; Jandek Gusztáv: „Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginálkönyve. (Az első magyarországi zongoraiskola)". *Soproni Szemle* 9 (1955), 86–97.; Domokos Mária: „A 16–17. század magyar tánczenéje." In: *Magyarország zenetörténete* II. 1541–1686. Szerkeszti: Bárdos Kornél, Budapest: 1990, 473–529. (507.).

11 Még azt is feljegyezte, hogy mikor hagyta abba az unokája a szopást.

12 Payr: i. m. 23.; Kapi Králik: i. m. 205.; Jandek: i. m. 88–89.

13 Bár Jandek: i. m. 88–89 azonosságot vél felfedezni a virginálkönyv és egy 1696-os elszámolás írásmódja között, Bárdos ezt nem tartja megalapozottnak. Bárdos: i. m. 111.

14 Már 1607-től az evangélikusokhoz tartozott a Szt. György, Szt. Mihály, Ispotály, majd később a Szt. Jakab templom. Bárdos: i. m. 34.

15 Wohlmuth 1686-tól 1720-ig volt zeneigazgató, 1724-ben halt meg; a regensburgi származású Grünler 1687-től volt kántor, 1731-ben halt meg. Grünler Sopronba kerüléséről lásd Bárdos: i. m. 100.

16 Ezt támasztaná alá a Nr. 13. *Berghauer* és a Nr. 17. *Steyrer* tánc.

tiszteletre.[17] A kézirat tulajdonosát illetően mindenesetre biztosan támaszkodhatunk a „zugehörig" meghatározásra, eredete viszont még mindig kérdéses.

A Stark-virginálkönyv – mint ahogy címében is olvasható – tabulatúra a szónak nem eredeti, hanem 17. századi megváltozott értelmében. Amikor Nikolaus Ammerbach a 16. század második felében tabulatúrás könyveket adott ki, akkor vokális művek intavolálását vagy eredeti hangszeres műveket foglalt betűírásba.[18] Az itáliai és az angol–németalföldi billentyűs partitúrák hatására Samuel Scheidt néhány évtizeddel később viszont már modern notációval jelentette meg *Tabulatura nova* című gyűjteményét. Ennek az 1624-ben közreadott műnek[19] címében Scheidt nem a „tabulatura", hanem a „nova" szót szándékozott hangsúlyozni. Ily módon a tabulatúra vagy tabulatúrás könyv szó bár elvesztette eredeti jelentését, az újfajta használat – párhuzamosan a régivel együtt – az egész 17. század során fennmaradt. A Stark-virginálkönyv címében tehát eképpen kell értelmezni a „tabulatura" megnevezést.

A 20. században a virginálkönyvet – hasonlóan a többi vele egyidős gyűjteménynyel (például Vietoris tabulatúrás könyv) – gyakran egyoldalúan értelmezték: elhanyagolták a nem magyar, a német és szlovák eredetű vagy feliratú tételeket, vagy pedig az egyházi vonatkozásokat hagyták figyelmen kívül.[20] Bár a gyűjtemény 56 darabot tartalmaz, az irodalomban többnyire a négy magyar táncot említették, melyek inkább csak a dudabasszus révén rendelkeznek magyaros vonásokkal.[21] Ezekben a táncokban a proporció képzése sem tipikusan magyar, mivel a páros taktusból a páratlanba váltás felütéssel indul. A magyar táncokon kívül különböző tánctételek, preludiumok, két trombitadarab és tizenöt egyszerű korálfeldolgozás található a virginálkönyvben. A kézirat első négy oldalára rövid elméleti útmutatót jegyzett a leíró a virginálljátékosok számára, melyben a kulcsok, hangok, ritmusértékek, a taktus, az ütemfajták, a tripla, a „kemény" és „lágy" hangnemek, valamint különböző jelek (ismétlőjel, őrhang, félhang módosítás) használatát magyarázza.

A tizenöt korálfeldolgozás énekei két csoportba tartoznak: az egyházi esztendő ünnepei szerint öt határozható meg (ádventi, karácsonyi, húsvéti énekek), tíz ének pedig vagy dicséret vagy a keresztény élet különböző területeit érinti (a keresztény egyházról vagy hit–remény–szeretet tematikáról).

Mivel a soproni gyülekezetben tudomásunk szerint nem maradt fenn korabeli énekeskönyv, nem tudjuk pontosan, mi lehetett a tizenöt korál dallamainak alapja. Amint majd látni fogjuk, a későbbi keletkezésű korálkönyvekből viszont megismer-

17 Maga Eggenberg hercegnő is – aki a soproni ellenreformáció idején is tarthatott udvari papot – stájer származású volt. Bárdos: i. m. 93.

18 Az első 1571-ben jelent meg *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* címmel. Vö: Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*. Leipzig: 1962, 25., 34–36.

19 A *Tabulatura nova* három kötetben jelent meg Hamburgban, lásd RISM A/I/7 S 1352–1354.

20 Szabolcsi 1928-ban csak a magyar táncokat adta közre. Lásd Szabolcsi Bence: „Öt régi magyar tánc." *Zenei Szemle* 12 (1928), 118–120.

21 Kivétel az erdélyi fejedelem tánca: *Ungerischer Tantz des Fürsten aus Siebenbürgen*, Nr. 29. A Nr. 3. és 33. variáns táncoknak tekinthetők.

hetjük a Sopronban használatos dallamokat, így bizonyos értelemben a 18. századi forrásokból visszakövetkeztethetünk a Stark-virginálkönyv koráldallamaira. A virginálkönyv dallamait a továbbiakban Johannes Zahn gyűjteményének dallamaival hasonlítottuk össze, ugyanezt tesszük majd a legújabb német evangélikus egyházi énekek összkiadásával is.[22] Vannak olyan dallamok, melyek szinte teljesen változatlanul szerepelnek a virginálkönyvben, vannak, amelyek helyenként díszesebbek vagy amelyeknek metrumuk megváltozott.

A korálok dallama három korszakból származik: a legkorábbiak az előreformációs karácsonyi kanciók, mint a *Resonet in laudibus* dallama *Joseph, lieber Joseph mein* szöveggel (Stark, Nr. 22).[23] A második korszakban, a reformáció kezdeti szakaszában keletkezett a 127. zsoltár szövegén alapuló egyszerű ének (Stark, Nr. 32).[24]

Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst, so arbeit jedermann umsonst,
Wo Gott die Stadt nicht selbst bewacht, so ist umsonst der Wächter Macht.

A négysoros ének az utolsó sorban ugyanazt a lefele hajló dallammenetet mutatja, ami az *Ein feste Burg* egy versszakában háromszor is elhangzik a második, negyedik és kilencedik sorban.[25] A harmadik korszakból a zsoltárszöveget is felhasználó *Nun laßt uns Gott dem Herren* dicséret érdekes dallamváltozatát említjük, mely csak a Stark-virginálkönyvben és a 18. századi soproni korálkönyvekben található meg ebben az alakban. A négysoros dallam első sora az alaphang körül kis ívet jár be, s ez a kisambitusú dallamsor nem tágul a második sorban egy ellenkező irányban indított ívvel – mint általában a többi dallamvariánsban –, hanem változatlanul megismétlődik.[26]

A dallamok egybevetése után az egyes feldolgozásokról megállapítható, hogy többnyire egyszerű kancionális stílusban vannak megkomponálva, s csak kisebb részben kolorált feldolgozások, és inkább házi áhítatra, mintsem istentiszteleti használatra szolgálnak. A korálfeldolgozásokat egy néhány évtizeddel későbbről származó soproni vonatkozású korálkönyv letétjeivel hasonlítjuk össze, mivel a Stark-virginálkönyvnél három évvel fiatalabb stuttgarti korálkönyvet még nem állt módunkban tanulmányozni. Egy évvel a württembergi énekeskönyv[27] megjelenése után, 1692-ben ugyanis Daniel Speer korálkönyvet adott ki Stuttgartban, *Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel...)*,[28] mely generálbasszussal kísért 316 dallamával az első

22 Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI.* Gütersloh: 1889–1893. A RISM keretei között megindult új sorozat kezelése és alkalmazása elég körülményes, a jelen cikk összehasonlító munkáiban még nem hasznosítottuk a kiadványt.

23 Vesd össze: Domokos Mária: „»Joseph, lieber Joseph mein«. Adalék a Harmonia Caelestis forrásaihoz." *Magyar Zene* 25 (1984), 23–28.

24 Megjelent Klug énekeskönyvében, Wittenberg: 1535.

25 Lásd az 1. kottában.

26 Lásd a 3. kottában.

27 *Neu-vermehrtes Würtembergisches Gesangbuch.* Kiadta Daniel Speer. Stuttgart: 1691. RISM B/VIII/1 1691^{08}.

28 A cím folytatása: *Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene Melodeyen in Noten-Satz mit 2 Stimmen als Discant und Bass untereinander. Neben einem Anhang vieler-auserlesener Arien, und Neu eingeführter Schöner Geistreicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen. Mit Fleiss zusammen getragen auch mit einigen nöthig-befundenen Anmerckungen herauss gegeben.* RISM A/I/8 S 4075.

efféle korálkíséretkönyv. Bár a Stark-virginálkönyv és Speer könyve között közvetlen kapcsolat nem mutatható ki, ugyanakkor ezt nem is lehet teljesen kizárni, mivel irodalmi műveiben Daniel Speer gyakran említ magyarországi, valamint burgenlandi vonatkozásokat.[29] Speer állandó összeköttetésben állt a Pozsonyból, majd Rusztról is elűzött és Stuttgartban letelepedett Johann Kusserrel, Wohlmuth rokonával.[30]

A Stark-virginálkönyv koráltételei a többi darabhoz hasonlóan két szisztémában, szoprán- és basszuskulcsban vannak lejegyezve. A korálok hangnemét nem minden esetben határozza meg az előjegyzés, mivel a lejegyző csak *egy* b előjegyzést használ, a kereszteket pedig egyesével a vonatkozó hangok elé helyezi. A dallam hangjait a jobbkézben olykor trillával díszíti (jelölése: t), melynek pontos értelmét a könyv elején található jelmagyarázat nem tartalmazza. A balkéz szisztémájában a két-, háromszólamú kíséret szólamvezetését olyan eszközzel teszi egyértelművé, amely ismereteink szerint csak a 16. századi angol virginálzenében fordul elő.[31] Ennek az írásmódnak az a jellegzetessége, hogy az egyik szólam hangjait befeketítik, anélkül hogy azok értékükből valamit is veszítenének.[32]

A Stark-virginálkönyv korálfeldolgozásait a Sopronból és környékéről származó korálkönyvekkel, elsősorban a legkorábbival hasonlítottuk össze. A 18. századból és a 19. század elejéről hat kéziratos korálkönyv maradt fenn, melyek – mint azt címük is mutatja – kétségtelenül egyházi használatra készültek. Közülük négy ma a soproni Evangélikus Egyház Múzeumában található, s ezeket Bárdos Kornél is felsorolja katalógusának végén:

1) Tabulatura über die in Ödenburg gebrauchlichen Evangelischen Kirchenlieder, zusammengetragen im Jahre Christi 1728 von Samuel Wohlmann;[33]

2) Neu-vollständiges Choralbuch, verfertiget von Johann Heinrich Lang, 1760;[34]

3) Vollständiges Choralbuch, welches die Melodien des alten Ödenburger Gesangbuchs enthält, 1805;[35]

4) Az előzővel azonos címmel, 1811-es évszámmal.[36]

29 Erről lásd Barna István: „»Ungarischer Simplicissimus«. Adalékok a XVII. század magyar zenei művelődéstörténetéhez." In: *Zenetudományi Tanulmányok* I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest: 1953, 495–514.; Alexander Móži: „Ungarischer Simplicissimus und Musikalisch Türkischer Eulen-Spiegel". *Studia Musicologica* 17 (1975), 167–213.

30 Johann Kusser 1695-ben halt meg Stuttgartban, fia az ottani opera karnagya volt. Bárdos: i. m. 102.

31 Lásd Apel: i. m. 14–15.

32 Ily módon van lejegyezve például a Nr. 8., 52., 53.

33 Kézirat, 168 lap (hiányos), Sopron, Evangélikus Egyházközség, H 001., Bárdos: i. m. 610. A tenoréneke Wohlmann, aki egyébként kantátaírással is próbálkozott, Gottlieb Grünlert követte a kántori állásban. Bárdos: i. m. 112., 118.

34 Kézirat, 254 lap (hiányos), Sopron, Evangélikus Egyházközség, H 002., Bárdos: i. m. 608. A korálkönyv soproni vonatkozása nem bizonyított.

35 Kézirat, 200 lap, Sopron, Evangélikus Egyházközség, H 007., Bárdos: i. m. 610.

36 Kézirat, 115 (+ 42 üres) lap, Sopron, Evangélikus Egyházközség, H 003., Bárdos: i. m. 610.

Két további korálkönyv az utóbbi időben került elő egy kőszegi hagyatékból,[37] s úgy tűnik, egyikük közvetlen kapcsolatban áll az akkori soproni kántor, Gottlieb Grünler (Gründler) tevékenységével. A Stark-virginálkönyv koráljait és feldolgozásait elsősorban ezzel a legrégebbi ismert magyar–német korálkönyvvel vetettük egybe, melyet Grünler kántor 1725-ben a kőszegi gyülekezet számára állított össze. A korálkönyv címe:

> *Deutsche Partitura Choralis über alle geistreiche Lieder, wie solche in dem Ödenburgischen Gesangbuch enthalten, vom neuen gesetzet, eingerichtet, und einer löblichen evangelischen deutschen Gemeinde der königlichen Freistadt Güns* [= Kőszeg] *in Niederungarn zum nützlichen Gebrauch übergeben von G. G.*[38]

A két kézirat, a virginálkönyv és a korálkönyv feldolgozásai vagy korálkíséretletétjei lényegében alig térnek el egymástól. Az itt bemutatásra kerülő három ének variáns feldolgozásai is igen hasonló harmonizálással készültek *(lásd 1–3. kotta a 25–27. oldalon).*

Egy tizenhárom évvel korábbról származó felvidéki kézirattal, a Lőcsei virginálkönyvvel összehasonlítva, a Stark-virginálkönyv a korálfeldolgozásokban és a világi darabokban sokkal kevésbé használja ki a hangszer által kínált lehetőségeket.[39] A darabok szólamszáma kötetlen, olykor rapszodikus, de a feldolgozás a takarékos kolorálással és díszítéssel ritkán nyújt többet egyszerű korálkíséretnél.

A Kőszegnek készített korálkönyv összeállítója, Gottlieb Grünler soproni kántor az 1717. október 31-én Sopronban tartott reformációs emlék és hálaadó ünnepi istentiszteletre egy Te Deumot és egy áriát írt zenekari kísérettel,[40] melyek kottája sajnos nem maradt fenn. Tevékenysége révén viszont rendelkezésünkre áll az az első korálkönyv, mely Sopron város és az evangélikus egyház zeneéletével összefüggésbe hozható.

A két nyugat-magyarországi városból, Sopronból és Kőszegről jelenleg összesen hat korálkönyvet ismerünk, melyek kutatása a továbbiakban két okból lenne kívánatos. Miután 1982-ben a magyar evangélikus énekeskönyvhöz[41] egy stilisztikailag nagyon problematikus korálkönyv[42] jelent meg, egy valamikori új összeállítás számára a soproni korálkönyvek egyszerű, de korrekt megoldása útmutató és alternatíva lehetne, s ezzel a mai egyházzenei gyakorlatot gazdagíthatná. Másrészt viszont, habár a zenetudományon belül csupán egy apró területet jelent, effajta

37 A hagyaték az Evangélikus Országos Levéltárba (Budapest) került, mindkét korálkönyvet jelzet nélkül őrzik. A másik korálkönyvet 1814-ben jegyezték le.

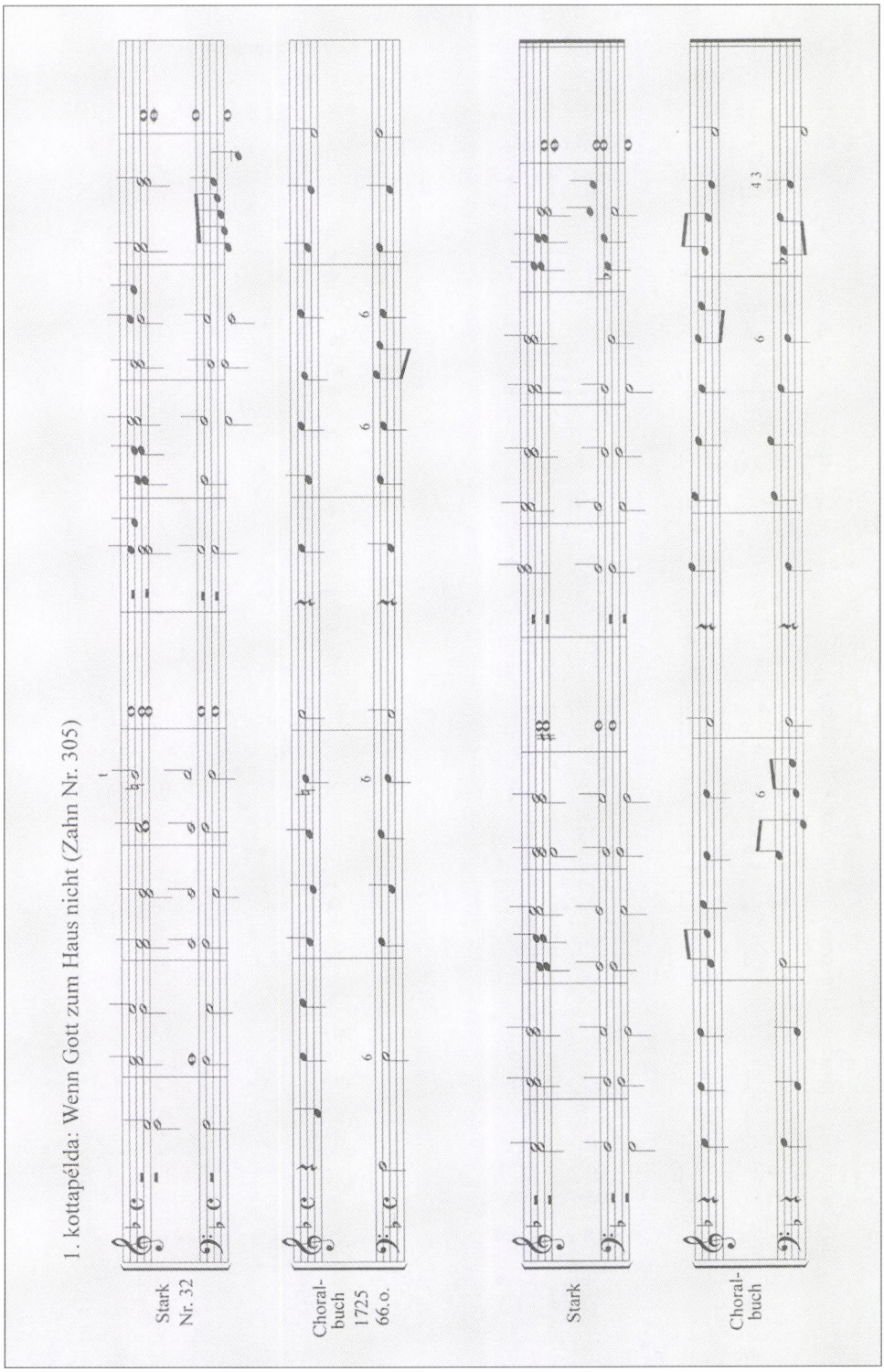
38 A G. G. rövidítés a soproni kántor, Gottlieb Grünler nevének kezdőbetűit rejti.

39 Például a 44. sz. darab: *Wie schön leuchtet der Morgenstern.* Lásd Burlas–Fišer–Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Zene Szlovákiában a 17. században]. Bratislava: 1954, 365.; *Leutschauer Tabulaturbuch 1676.* 85 Tanzsätze und Choräle. Közreadja Raimund Schächer (a tétel az eredetivel azonos sorszámmal) Stuttgart: Cornetto Verlag, 2001.

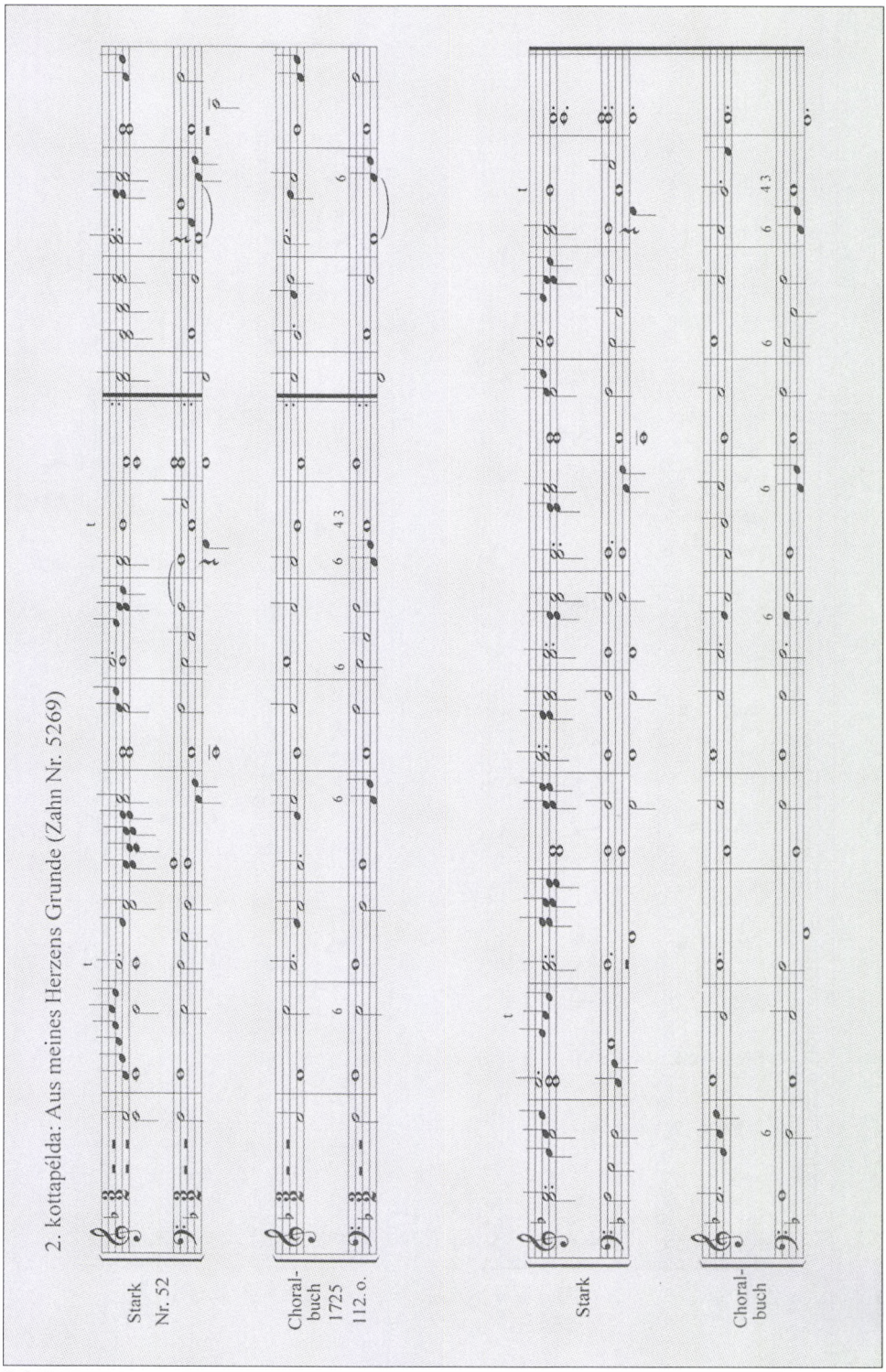
40 Bárdos: i. m. 109. Az ária címe: *Wie alt ist Luthers Lehr?*

41 *Evangélikus énekeskönyv* (A Magyarországi Evangélikus Keresztyén Egyház énekeskönyve). Budapest: 1982.

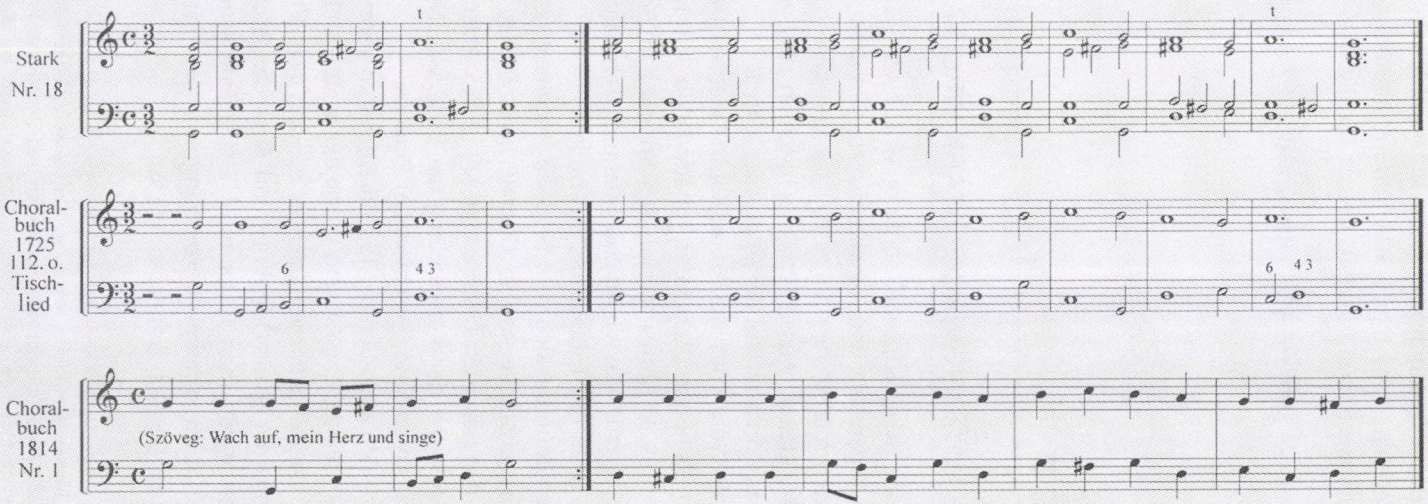
42 *Evangélikus korálkönyv* (A Magyarországi Evangélikus Keresztyén Egyház énekeskönyvéhez). Budapest: 1982.


1. kottapélda: Wenn Gott zum Haus nicht (Zahn Nr. 305)
Stark Nr. 32
Choral-buch 1725 66.o.
Stark
Choral-buch

1. kotta


2. kottapélda: Aus meines Herzens Grunde (Zahn Nr. 5269)
Stark
Nr. 52
Choral-
buch
1725
112. o.
Stark
Choral-
buch

2. kotta

3. kottapélda: Nun lasst uns Gott dem Herren (Zahn Nr. 159)

munkával a magyarországi német ajkú evangélikusok egyházzenei életének legegyszerűbb, de állandó és folyamatos praxisát bizonyíthatnák. Ezért lenne ajánlatos, nemcsak az említett hat, hanem az I. világháború után elcsatolt Felvidék és Erdély egykori német gyülekezetiben használt összes korálkönyvet regisztrálni és tanulmányozni.

ABSTRACT

ILONA FERENCZI*

CHORALSÄTZE IM ÖDENBURGER STARK-VIRGINALBUCH

Das Musikleben der Stadt Sopron/Ödenburg wurde ab 1628 fast ein Jahrundert hindurch von drei Organisten und Kapellmeistern, von dem niederösterreichischen Andreas Rauch, dem mährischen Lukas Psyllius und dem von Ruszt stammenden Johann Wohlmuth geleitet. Ausser ihnen wirkten in den verschiedenen Kirchen Kantoren, Sänger und Instrumentalisten grosser Mänge.

Aus der Zeit, als Wohlmuth Musikdirekdor in Ödenburg war, ist ein kleines Virginalbuch erhalten. Es heisst: „Tabulatur, Johann Jacob Starcken zugehörig, welcher den 3. December 1689. in Gottes Namen den Anfang zum Schlagen gemacht. Gott gebe seinen Segen darzu." Das Virginalbuch ist eine Tabulatur im damaligen veränderten Sinne, also nicht mit Tabulaturschrift notiert.

Im Virginalbuch befinden sich verschiedene (auch ungarische) Tänze, Präludien, Arien, zwei Trompetenstücke und 15 Choräle in einfacher Bearbeitung. Auf den ersten vier Seiten der Handschrift steht eine kurze theoretische Zusammenfassung für die Virginalspieler mit der Verwendung der Schlüssel, Noten, Rhythmuswerte, Taktarten, Kadenzformeln und verschiedener Zeichen.

Die Vorlagen zu den Melodien der 15 Choräle waren vermutlich die Gesänge aus der Ödenburger Gemeinde. Die Art und Weise der einzelnen Bearbeitungen können wir mit denen der Choralbücher vergleichen, die aus dem 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Stadt Ödenburg und ihrer Umgebung erhalten sind. Auf zwei Choralbücher wurde man in letzterer Zeit aufmerksam, und das eine von ihnen (1725) scheint in direkter Verbindung mit der Tätigkeit des damaligen Ödenburger Kantors, Gottlieb Grünler zu stehen.

* Ilona Ferenczi, Musikwissenschaftlerin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Dozent des Franz Liszt Musikuniversitäts. Ihr Forschungsfeld ist die Musik des 16–17. Jahrhunderts in Ungarn: die mehrstimmigie und instrumentale Musik und die ungarischsprachige Gregorianik.

Király Péter

UDVARI TROMBITÁSOK A 16–17. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON*

Bárdos Kornél emlékének

Magyarország történeti forrásanyaga hatalmas információmennyiséget szolgáltat a trombitásokról. A királyi és az erdélyi fejedelmi udvar, illetve a főnemesi rezidenciák dokumentumaiból, valamint a városi iratokból elénk bukkanó említések tömkelege azt tanúsítja, hogy a trombita elválaszthatatlanul hozzátartozott a 16–17. század mindennapjaihoz.

Az adatok sokasága ellenére nem is olyan rég még meglepően keveset tudtunk a trombitások tevékenységéről. Időközben Bárdos Kornél a hazai szabad királyi városokban alkalmazottakat illetően számos aspektust tisztázott. Kétségtelen, hogy – miként ezt Bárdos több tanulmányában bemutatta[1] – a török hódoltságon kívül eső területek jelentősebb városainak trombitásai a 16–17. század folyamán már hivatásos városi muzsikusokká váltak, akik nem csak trombitához és egyéb, azzal rokon rézfúvós hangszerhez értettek, hanem másféle zeneszerszámokon is játszottak. Feladatuk nemcsak az őrködéssel és a város mindennapjaival kapcsolatos szignáladás volt, hanem katolikus és evangélikus településeken a többi városi zenésszel közösen gondoskodtak az egyházi zenéről, valamint jelentős mértékben kielégítették a polgárság világi zeneigényét is. Bárdos megállapításait az időközben felbukkant újabb forrásadatok és az ezekből nyerhető ismeretek egyértelműen igazolták és megerősítették.

* A Bárdos Kornél O. Cist. halálának 10. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és az MTA Zenetudományi Intézet rendezésében Budapesten, a Régi Zeneakadémia Lisztermében 2003. november 28–30. között megrendezett „Városi és udvari zeneélet Magyarországon és a szomszédos régiókban a 16–19. században" című zenetudományi konferencián németül elhangott előadás lényegesen kibővített és átdolozott változata. – E helyen szeretném megköszönni Ferenczi Ilonának, Marta Hulkovának, Ladislav Kačicnak, Pálffy Gézának, Papp Ágnesnek és Rennerné Várhidi Klárának a tanulmánnyal kapcsolatos értékes segítségét, kérdéseimre adott szíves válaszaikat, valamint tanácsaikat.

1 Bárdos Kornél: „Adatok a kassai »városi trombitások« történetéhez." *Zenetudományi Dolgozatok 1982*. Budapest: 1982, 75–84.; uő: „Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez." *Zenetudományi Dolgozatok 1983*. Budapest: 1983, 102–109.; uő: *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században (1541–1686)*. (Doktori értekezés, Budapest 1986); uő: „Szabad király városaink és mezővársaink zenei élete a 16–17. században." *Magyar Tudomány*, 1990. 7. sz. 796–799.; uő: „Városi zeneélet." In: uő (szerk.): *Magyarország zenetörténete* II. Budapest: 1990, 21–41.

A városi trombitásokkal szemben az uralkodói illetve főúri trombitások feladata és feladatköre, esetleges zenei képessége és képzettsége tisztázatlan maradt. Nem állítható ugyan, hogy a korábbi zenetörténeti munkák szerzői ignorálták volna az udvari trombitásokat, de tény, hogy nem is foglalkoztak velük mélyrehatóan. Általában megelégedtek a kommentár nélküli adatközléssel, illetve a már publikált ismeretekre való rövid hivatkozásokkal, anélkül hogy az udvari trombitások funkcióját, tudását és képzettségét vizsgálták volna. A trombitásokat mostohán kezelő zenetörténeti kutatással szemben történeti és művelődéstörténeti szakirodalmunk határozottan állást foglalt: a szerzők a trombitásokat (nyilvánvalóan a „hősi múlt"-ra koncentráló és még napjainkat is erősen befolyásoló 19. századi romantikus történelemfelfogás hatására) általában a katonasággal hozzák kapcsolatba, főleg seregirányító szerepüket emlegetve. Lehetséges, hogy zenetörténetírásunk éppen ezért a feltételezett – mondhatnánk – „nem zenei" funkció miatt nem fordított komolyabb figyelmet az udvari trombitásokra?

Igencsak kérdéses azonban, hogy helytálló-e a trombitások tevékenységének egyetlen feladatkörre való leszűkítése. Elgondolkodtató ugyanis, hogy az udvari trombitások egy része – mint ma már jól bizonyítható – idegenekből verbuválódott. Az ilyeneknek pedig már csak a leszerződtetése és beutaztatása is nem kevés gonddal, ügyintézéssel és tetemes költséggel járt.[2] Mindemellett némely külföldi – mint arról alább még szó esik – figyelemre méltóan magas javadalmazásban részesült. Jogos tehát a kérdés: miért vállalták a szervezés minden nyűgét-gondját az erdélyi fejedelmek, valamint számos főnemesi család, s miért verték magukat jelentős költségekbe? Miért fogadtak fel a hazaiak mellett szép számban külföldieket, elsősorban is németeket? Mi indokolta továbbá azt, hogy Esterházy Pál az évek folyamán többször is (1670, 1672, 1678, 1686, 1694) külföldi (bécsi, neuburgi és máshonnan való) udvari trombitásokkal szerződött,[3] hogy azok jelentős össze-

2 Azt, hogy bármiféle külföldi zenész leszerződtetése mennyi gonddal-bajjal járt, összeségükben jól bemutatják a főúri udvartartások és az erdélyi fejedelmi udvar 16–17. századi dokumentumai. Ezek alapján az idegen muzsikusok felfogadásának folyamata nagyjából így nézett ki: többnyire az egyéb okok miatt külföldre utazók (például diplomáciai ügyekben eljárók vagy kereskedők, illetve tanulni és világlátásra utazó úrfiak) kaptak megbízást, hogy keressenek zenészt. Néha azonban csak ez volt egy külföldre utazó célja. Akad arra is példa, hogy valaki (például bécsi muzsikus) helyben segített alkalmi vagy rendszeres ügynökként. A zenészekkel való megegyezés általában intenzív levelezéssel járt, sőt néha már annak az eldöntése is ismételt levélváltást eredményezett, hogy vajon egyáltalán megfelelő-e a kínálkozó jelölt. Ha került alkalmas vállalkozó, aki jó fizetségért hajlandónak bizonyult a török háborúk miatt nem éppen veszélytelennek számító Magyarországra jönni, úgy többnyire biztosítani kellett az általa megkövetelt foglalót még ott helyben. Egyezség esetén gondoskodni kellett az utaztatásukról. Néha értük mentek kocsival, máskor a lebonyolítók helyben fogadtak kocsit, mi több, ha úgy tűnt praktikusnak, akár járművet is vásároltak. Emellett fizették az út során felmerült kiadásokat, a szállást, az étkezést, vámokat és sok minden egyebet.

3 Hárich János: *Esterházy Zenetörténet*. (kézirat, 1946–1948. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart Hung. 2913) II. köt. 66–69., 21., 91–93.; Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik*. Regensburg: 1981, 53.; Bárdos Kornél: „Főúri zeneélet." In: uő (szerk.): *Magyarország zenetörténete*... i. m. 122.; Sas Ágnes: „Esterházy Pál udvari zenészei." In: uő (közr.): *Esterházy Pál: Harmonia caelestis (1711)*. Budapest: 1989, 13. (Musicalia Danubiana 10.)

gekért kitanítsák trombitáslegényeit, illetve hogy Pál nádor egy trombitását „a szokás szerént fölszabadétani" (= vizsgázni) Bécsbe küldje.[4] Avagy miért kért Pálffy János Antal kölcsön Morvaországból, Karl Liechtenstein-Castelcorno püspöktől két trombitást és egy üstdobost I. József 1687. december 9-én lezajlott pozsonyi koronázására?[5]

Ezek megfontolandó és egyben tovább vezető kérdések. Ha ugyanis valóban csak a csapatirányító szignálok fúvása, valamint az udvarok mindennapi életét vezérlő, illetve biztonságát elősegítő jelzések leadása lett volna az uralkodói és főúri trombitások feladata – miként ezt ma kimondva-kimondatlanul általában elfogadjuk –, továbbá ünnepélyes alkalmakkor tusok vagy egyszerű fanfárok és hasonlók megszólaltatása, arra bizonyára megfeleltek volna a helyiek is, és aligha lett volna szükség idegenek szerződtetésére és idehozatalára,[6] illetve a hazaiak külföldi taníttatására valamint ottani vizsgáztatására.

Abból kell tehát kiindulnunk, hogy a hazai udvarokban már a 16. században is, de főként a 17. század folyamán figyelemre méltó gyakorisággal adatolható német, olasz és lengyel trombitások, valamint az esetenként itt-ott felbukkanó egyéb külföldiek[7] olyasmit tudtak produkálni – nyilván játéktechnikai és tartalmi (= zenei) szempontból –, amit a magyarországi alkalmazók igényeltek ugyan, de amire a rendelkezésre álló belföldi trombitások nem voltak képesek. Vagy legalább is – és ezzel aligha közelebb járunk a keresett történelmi igazsághoz – a helyiek közül nem *mindenki* felelhetett meg az elvárásoknak.

A magyarországi trombitások által produkáltak, illetve a külföldi – nagyon leegyszerűsítő általánossággal, mondhatni: nyugati – trombitajáték eltérését több korabeli szemtanú említésre méltónak tartotta.

A Miksa császár és II. Ulászló részvételével 1515 júliusában Bécsben lezajlott királytalálkozón természetesen jelen voltak „des künigs von Vngern Trumeter vnd herpauken" is,

4 Hárich: i. m. II. 22.; Sas: i. m. 13.

5 Nyilván nem lehetett mindennapi a kikölcsönzött két trombitást és üstdobos, hiszen vagy egy hónap elteltével (1688. január 1-jén) püspök gazdájuk sürgette embereinek visszaküldését. Pálffy viszont már kevésbé tarthatta fontosnak ezt, hiszen csak január 23-án közölte, hogy a zenészek már úton vannak. Jiři Sehnal: „Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier." *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967) 92.

6 A helyieknél ráadásul nem merültek fel nyelvi problémák. A nyelvtudás és a kommunkáció kérdése a katonai trombitásokat illetően olyan kritikus pont, amely a kutatók figyelmét a jelek szerint elkerülte. Erősen kérdéses például, hogy vajon miként tudtak a magyar főúri udvarban adatolható külföldiek a főuraknak többnyire helyiekből álló katonaságával hektikus csatahelyzetekben kommunikálni és együttműködni. Pálffy Géza történészkutató levélben (2004) úgy tájékoztatott, hogy neki nincs tudomása arról, hogy magyar csapatoknak német trombitásaik lettek volna. Tapasztalatai alapján úgy látja, hogy ilyenek csak a Magyarországon bevetett idegen egységeknél találhatók.

7 A nálunk alkalmazott külföldi trombitások – vagy másféle idegen zenészek – tényleges számáról nincs, és a jelek szerint nem is lehet biztos áttekintésünk. A magyar nyelvű források ugyanis a keresztnevek magyar formájú használatával és a vezetéknevek elhagyásával többnyire elkendőzik a zenészek idegen voltát, olyan látszatot keltve, mintha a magyar nevűek mind magyarok lettek volna. Lásd: Király Péter: „16–17. századi udvari zenénk kutatásának problematikájáról." *Magyar Zene* 41 (2003) 1. sz. 80.; uő: „Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi udvarban és hatásuk." *Erdélyi Múzeum* (Kolozsvár) 1994, 1–2. sz. 1–2.

akik, mint a beszámoló megemlíti „auff teütsch" játszottak.[8] E kijelentésben nyilvánvalóan benne rejlik a kortársak azon tapasztalata, hogy a magyarországi trombitásoktól általában más volt hallható, mint a németektől.

A Nagyszebenből származó segesvári írnok, Georg Kraus az 1660-as években papírra vetett krónikájában röviden utal a magyar és német trombitastílus különbözőségére: eszerint 1612-ben Szebenben egy Caspar nevű trombitás hol magyar, hol meg német módra fújt („Herr Valentinus Bakos [...] hatte vntter andern einen Diener Caspar Trometter bey sich, [...] lest demnach mit demselben auff mancherley weiss baldt vngrische, baldt teutsche Manier [...] blassen").[9]

Szalárdi János krónikájában olvasható, hogy 1645 nyarán, amikor Rákóczi György Morvaországban, Brünn közelében találkozott a szövetséges svéd csapatokat vezető Torstenssonnal, a fejedelem szállásán a svédek a „tornácnak végéig huszonnégy igen fő trombitások állattattak vala, kik valamíg az ebéd elfogatott vala is, meg nem szűnének különbnél különb gyönyörűséges nótákat fújni, miméűeknek mássát trombitával ember alig hallhatta."[10] Szalárdi megjegyzéséből közvetve tehát kiderül, hogy a svédek trombitásai mást és másképpen játszottak, mint amit az erdélyiek otthonról ismertek.

1666. december 5. Bécs, I. Lipót császár és magyar király menyasszonyának, Margaretha Theresia spanyol infánsnőnek ünnepélyes fogadásáról szólva egy későbbi feljegyzés utal „der frembde vnnd vngewöhnliche Schall der Ungarisch- vnnd Türckischen Trompeten Paucken vnnd Schallmeyen".[11] Más források révén tudjuk, hogy a fogadási ünnepségen részt vett számos nagy hatalmú magyar főúr (például Nádasdy Ferenc, Esterházy Pál) a bandériumával. Kortárs leírás szerint Nádasdy első kompániájában „Zwey turckische Schallmeyer", a harmadikban „Sechs ungarische Trompeter sampt zween Pauckern", s mögöttük „Zwey turckische Schallmeyer" haladt. A negyedik kompániában viszont Nádasdy Stallmeisterének nyomában „Sechs Teutsche Trompeter" vonult, s utánuk a nemesek, majd maga Nádasdy két fiával, Istvánnal és Ferenccel, valamint vejeivel, Draskovics Miklóssal és Jánossal.[12]

Az 1683-ban a dél-németországi Ulmban megjelent életrajzi fogantatású – minden valószínűség szerint a Felső-Magyarországon és Erdélyben is megfordult délnémet muzsikusnak, Daniel Speernek tulajdonítható – kalandregényben, az *Ungarischer Simplicissimus*ban[13] szintén felbukkannak utalások a magyarországi trombitajáték másságára. Simplicissimus kisszebeni trombitatanulását illetően arról olvashatunk, hogy „a trombitán már eléggé tudtam magyar módra nyekeregni". Egy másik helyen pedig arról, hogy Barcsay Ákos két cigány trombitása „derekasan ugyan, de a német és lengyel darabokat olyannyira gyalázatosan szólaltatta meg, hogy nagyon csodálkoztam, hogy a nagyságos úr előkellő udvari szolgáinak megnyerte a tetszését, mert ugyan nagyban dicsérték". Ezt hallván Simplicissimus, tudását bemutatandó fújt „amúgy német módra egy Dikedank-ot és egy Dikedikedank-ot, ami annyira idegen volt előttük, hogy mind némán álltak, s meghallgatták a német és az arra következő lengyel hármas [páratlan ütemű] dalocskáimat".[14]

Ezekből az idézetekből ugyan felsejlik a „nyugati" és a magyarországi trombitálás valamiféle játékmód- és stílusbeli eltérése, a jellemző különbségek pontos mibenléte azonban nem derül ki, és főleg homályban maradnak az itteniek által megszólaltatottak jellemzői. Sajnos e kérdés tisztázásában a legtöbb ma ismert hazai forrás – legyen bármennyire sok adatunk is a trombitásokról – nem segít. A dokumentumok döntő hányada ugyanis egyszerűen csak *trombitás*t, *trombitások*at illetve *trombitaszó*t és hasonlókat említ bárminemű további informatív adalék nélkül. Csak elvétve adódik a hatalmas történelmi anyagban olyan feljegyzés, amelyből felsejlenék a ha-

zai udvari trombitások tudásbeli különbsége, illetve feladataik eltérő volta, avagy kiderülne, hogy az alkalmazók nem elégedtek meg bármivel, és hogy a trombitásokkal kapcsolatban is léteztek határozott elvárások és minőségi igények.

> Bethlen Gábor fejedelem például 1627. július 20-án felszólította a külföldi „peregrináción" lévő unokaöccse, Bethlen Péter kísérőit, hogy mivel „a francusok között felette jó trombitások vadnak", ezért szerezzenek „egy igen fő trombitást [...] de excellentissimus legyen, csak közönséges jót ne is hijatok".[15]

> Batthyány Ádám 1627-ben édesanyjához, Poppel Évához írott levelében olvasható: „aszt hallotam hogy Na[gysá]god io Trombitast fogadot igen örömest halanam fuÿassá[t] ha iobe ennel [jobb-e annál, aki éppen most Batthyányit szolgálja] vagy roszab".[16]

8 Walter Salmen: „A középkori magyar vándorzenészek külföldi útja." In: *Kodály emlékkönyv*. Budapest: 1957, 161.

9 *Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers, Georg Kraus*. (Fontes rerum Austriacarum. Abt. I. Bd. III.) Wien: 1862, 28–29.

10 Szakály Ferenc (közr.): *Szalárdi János siralmas magyar krónikája (1662)*. Budapest: 1980, 268.

11 Szabolcsi Bence: „A XVII. század magyar főúri zenéje." In: uő: *A magyar zene évszázadai*. I. Budapest: 1959, 276. 88. jegyzet.

12 *Theatrum Europaeum*. X. Frankfurt: 1703, 189–190. Ezt az adatot Toma Katalinnak köszönhetem. – A „turckische Schallmeyer" azonban nem érthető szó szerint, hanem úgy, hogy a zenészek – bizonyára magyarok vagy magyarországiak – zurna-féle „töröksípon" játszottak. Nádasdy udvartartásában (nem csak a muzsikusok között) törököknek nincs nyoma. Lásd még Sz. L.: „I. Lipót mátkájának bevonulása Bécsbe 1666. decz. 5-én." *Századok* 18 (1884) 143–145.

13 Speer egy zenei munkájában utalt arra, hogy járt Eperjesen, s valóban, amit a külföldön aligha ismert eperjesi városi trombitásról, Adam Beßlerről állított, hogy Beßler ismert hegedűkészítő volt, hazai források alapján igazolható. Lásd Daniel Speer: *Grund-richtiger kurtz-leicht- und noethiger ... Unterricht der Musikalischen Kunst*. Ulm: 1697 (Repr. Leipzig: 1974), 207–208.; Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest, 1995, 54.; Habár az *Ungarischer Simplicissimus*ban írottak sok helyen ellentmondanak a valós történeti eseményeknek, ugyanakkor a mű számos olyan adalékkal is szolgál, amely egyértelműen igazolja, hogy a szerző – valószínűleg Daniel Speer – járt Magyarországon. A könyv bőven kínál például hallás után leírt magyar szavakat és mondatokat. Lásd Thuróczi-Trostler József bevezetését in: uő (közr.): *Magyar Simplicissimus*. Budapest: 1956, XIV–XV.; Bárdos Kornél rámutatott a *Simplicissimus*ban némileg kiszínezetten elmondott események felvidéki források alapján való igazolhatóságára. Lásd Bárdos: *Városi zeneélet*, 33–34., 73.; A Simplicissimus erdélyi időszakánál felbukkanó ismeretek egy részét, például azt, hogy a szászok a németeket Mosernek nevezik, s hogy vezetőjük a királybíró stb. aligha tudhatta meg a szerző az országon kívül.; Lásd még: L'uba Ballová: „Quellen zum Wirken Daniel Georg Speers in der Slowakei." In: Pavol Polák (közr.): *Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*. Bratislava: 1997, 99–103.

14 Herbert Greiner-Mai–Erika Weber (közr.): *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*. Berlin: 1978, 115.: „auf ungarisch die Trompete quitschen konnte ich doch ziemlich", 234–236.: „hatten sich seine zwei mit sich führende zigeinerische Trompeter gar tapfer schandlich in deutschen und polnischen Stücklein hören lassen, so daß mich höchst verwunderte, daß des gnädigen Herrns vornehme Hofbedienten solches gefällig gewesen, weil sie es hoch rühmten ... machte ein Dikedank und Dikedikedank auf deutsche Manier, welches diesen Leuten so fremd vorkommen, daß sie alle still stunden und meinen deutschen und darauf polnischen Trippelliedchen Audienz gaben."; A magyar fordítás Thuróczi-Trostler József (közr.): *Magyar Simplicissimus*. Ford.: Varjú Elemér, Budapest: 1956, nyomán.

15 Szilágyi Sándor (közr.): *Bethlen Gábor fejedelem levelezése*. Budapest: 1886, 365.

16 Magyar Országos Levéltár Budapest (a továbbiakban: OL) P. 1314. Nr. 2344. A Rohoncról írt levél „ma szerdán" keltezésű, a hónap és nap hiányzik; Kincses Katalin (közr.): *„Im küttem én orvosságot." Lobkowitz Poppel Éva levelezése*. Budapest: 1993, 104. (Régi Magyar Történelmi Források III.); Koltai András: *Batthyány Ádám és udvara 1625–1659*. Disszertáció, Eötvös Loránd *Tudományegyetem*, Budapest, 1999. 25.; Takáts Sándor: „A régi magyar trombitások." In: uő: *A régi Magyarország jókedve*. Budapest: 1921, 152.

Erdődy Györgynek 1644-ben sógorához, Batthyányhoz írt levelének egy utalásából – „holott lám egy egész sereggel jobbnál jobb trombitási vannak" – ugyancsak kitűnik a trombitások színvonalbeli különbözősége.[17]

Thököly Imre 1682. február 8-án a lengyelországi követségben járó Nemessány Bálintnak szóló leveléből a felajánlott nagy fizetés alapján Tökölynek a trombitásokat illető igényére következtethetünk: „valami német s franczia trombitásokra lévén szükségem, kérem, ott valahol tegyen szert reá, ámbár száz arany lenne is fizetések, mivel most itt az felső párton nem szerezhetni s egyébféle muzsikásim mind inkább is vannak, afféle muzsikásokra akarván szert tennem".[18]

Miközben a rendelkezésre álló hazai források többsége nem differenciál a trombitásokat illetően, viszont rendelkezünk egy forráscsoporttal, nevezetesen az udvartartások gazdasági dokumentumaival, s ezeken belül is elsősorban a számadásokkal, valamint a szerződésekkel (az úgynevezett konvenciókkal), amelyek igen jelentős eltéréseket mutatnak az egyes trombitások között. Mint a bevezetőben már szóba került, némely udvari trombitás szembetűnően magas javadalmazásban részesült, mégpedig mind a trombitások többségéhez, mind számos más udvari alkalmazotthoz képest. Noha a legtöbb főúri udvartartás forrásanyaga ma még feldolgozatlan,[19] de amelyekét ismerjük, azok dokumentumai egybehangzóan tanúsítják, hogy egy-egy udvaron belül akár tízszeres is lehetett az eltérés a trombitások javadalmazása között, sőt ezt a nagyságrendet néha még meg is haladhatta.

Esterházy Miklós egyik külföldi trombitásának, Bernardnak 1627–1633-ból származó konvenciói szerint kimagaslóan sok, 170 forint járt egy évre.[20] Vele szemben egy másik trombitás, Trombitás György viszont 1626-ban 55 forintot kapott.[21] Esterházy László idejéről egy 1651-ből fennmaradt jegyzék révén alkothatunk képet. Ebben ugyan szerényebb összegek szerepelnek (talán azért, mert csak féléves részfizetésekről volt szó), de a különbségek ezúttal is szignifikánsak: Trombitás Mihály 60 forintjához képest a többieknek csak 11, illetve 10 forint járt.[22] Hárich nyomán úgy tudjuk: Esterházy Pál korában a

17 Takáts Sándor feljegyzései. Budapest Piarista Levéltár, 384. doboz. 16. cs. Takáts népszerűsítő munkáihoz felhasznált forrásadatainak szövegközlése, mint az eredeti iratokkal való összevetés mutatja, nem mindig megbízható. Általában modernizálta a szöveget – néha tévesen értelmezve azt – és esetenként megdöbbentően hanyagul bánt az idézettekkel. Erdődy Györgynek ez a levele a jelek szerint elpusztult. A korábban számontartott 282 Batthyányhoz íródott Erdődy-missilisből ma csak 180 található meg az Országos levéltárban (OL P 1314). A kérdéses levél nincs közöttük.; Takáts: *A régi magyar trombitások*. 151. a feljegyzéseiben olvashatótól eltérő szöveget közöl itt: „Lám [...] kigyelmednek egész sereggel jobbnál jobb trombitási vannak".

18 –s –u: „Adatok a Thököly-féle mozgalmak történetéhez." *Történelmi Tár* 1899, 450.; Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*. 247–248.

19 Lásd erre Király: *16–17. századi udvari zenénk* ... 75–85.

20 OL P. 108. Repos. 63 fasc. D. Conventiók, 45–48. old.

21 OL P. 108. Repos. 63 fasc. D. Conventiók, 420. old.

22 Király Péter: „Wolfgang Ebner és Wendelin Hueber levele Esterházy Lászlónak – Adalékok az Esterházy-zenetörténet egy kevésbé ismert időszakához." *Magyar Zene* 39 (2001) 4. sz. 378.; A korábbi, illetve későbbi Esterházy-adatok ismeretében lehetséges, hogy ezek a január 5-én kifizetett összegek nem az egész évre vonatkoztak, hanem talán csak az első félévre.

magyar trombitások 15, illetve 25–32 forintot kaptak, miközben a német trombitások 160 forint fizetéssel kezdtek. 1670-ben azonban az egyik német trombitás már 200 forintot kapott, s 1702-ben pedig öt német trombitás fejenként 195 forintban részesült.[23] Két fizetéslista tanúsága szerint 1711-ben és 1713-ban viszont mindegyik német trombitás évi 100 forintra számíthatott.[24]

A jelek szerint az udvartartásra az Esterházyaknál vagy Nádasdy (III.) Ferencnél[25] jóval kevesebb szánó – vagy szánni tudó? – Batthyány (I.) Ádám udvarában szintén jelentős a trombitások javadalmazásbeli differenciáltsága. Mint a Batthyány-udvart vizsgáló Koltai András megállapította: „A deákok és trombitások közül némelyek fizetése a főuraimékkal állt egy szinten, a lovászok pedig ennek csak tizedrészét kapták."[26] Koltai konklúziója szerint a trombitások fizetése „általában a kétlovas uraimékkal egyezett meg, tehát készpénzben 32 és 16 forint között mozgott, föltehetően tehetségük szerint [...] Némely trombitások azonban ennél jóval nagyobb fizetést is kaphattak. 1633-ban például Trombitás Mátyás, három lovára és hangszerére 70 forintot, Trombitás György pedig két lovára 50 forintot."[27] Bárdos Kornél kutatása nyomán tudjuk, hogy 1649-ben ugyanennyi jutott a Batthyány-udvarban Koppitsch Mátyásnak is.[28]

Thököly Imre *conventionale*ja szerint 1683-ban a trombitások sorában az elsőként szereplő – meg nem nevezett – két német trombitásnak együttesen 480 forint fizetés járt, míg a Francz nevezetű német trombitásának 120 forint, Trombitás Mátyásnak és Krumpholz Lőrincnek pedig 100 forint. A többi trombitás viszont 80, 60, 40, illetve 24 forint éves fizetségben részesült.[29]

Megjegyzendő, esetenként rábukkanhatunk némely udvari trombitás értékeltségének másféle jelére is. Az egyik, a Nádasdy-famíliát hosszasan – több mint húsz évig – szolgáló trombitást, akit egy 1640/41 tájáról való forrás feltűnő módon „Trombitás Mátyás úr"-nak nevez,[30] a jelek szerint Nádasdy Ferenc megfesttette. A sárvári vár 1650. január 1-jén készült inventáriuma említi, hogy „Az Ebedleő Hazban" függött egyebek mellett „Trombitás Mathias kepe".[31] Hogy miért jutott ő ilyen nagy megtiszteltetéshez, nem tudjuk.

A felhozott példák alapján egyértelműen következtethetünk az udvari trombitások rangbeli/értékelésbeli megkülönböztetésére, amely bizonyára nemcsak a tárgyalt famíliákat jellemezte, hanem alighanem országszerte általános lehetett. A különbségtétel nyilván gyakorlati okokkal magyarázható. Feltehető, hogy a trombitások több-

23 Hárich: *Az Esterházyak udvari és tábori trombitásai*. 61.; *Hárich: Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle*. 9.; Tank: *Studien* ... 78–81.

24 OL P. 125 (Esterházy Pál) 48. cs. Nr. 10706. „Lista conventionatorum." A német származás a nevek alapján, valamint más iratok révén állapítható meg.

25 Sajnos éppen Nádasdy (III.) Ferenc korából, akinél a másféle zenészek fizetése között ugyancsak jelentős különbségek tapasztalhatók, a trombitásokat illetően nem ismerünk fizetésre vonatkozó adatokat.

26 Koltai: *Batthyány Ádám és udvara* ... 159.

27 Uott 177.

28 Bárdos: *Főúri zeneélet*. 116.

29 Thaly Kálmán (közr.): *Késmárky Thököly Imre naplói, leveleskönyvei és egyéb emlékezetes írásai*. (Monumenta Hungariae Historica, Scriptores, XXIV.) Budapest: 1873, 90–92.

30 OL E. 185. Arch. fam. Nádasdy, 10. t. A gazdasági ügyvitel iratai (Sopron) Keresztúr, 1640. szeptember 15.–1641. április 19. közötti keresztúri zablisták.

31 OL E. 185. Arch. fam. Nádasdy, 9. t. A gazdasági ügyvitel iratai, Sárvár.

sége csak a szignáladást tanulta meg, és ők nem is voltak kimondott zenészek.[32] Az ilyenfélékkel szemben – mint ismereteink egyre jobban körvonalazzák – létezett a hazai udvari trombitásoknak egy kisebb, és jelentős részben külföldiekből álló csoportja, amelyik alkalmas volt igényesebb feladatok – nyilvánvalóan zenei feladatok – ellátására. Őket pedig értéküknek és tudásuknak megfelelően kiemelten kezelték.

A trombitások zenei képesség, illetve funkció szerinti megkülönböztetését mutatja az 1670-es évektől fogva Esterházy Pál udvartartásának némely irata, amelyek időnként különbséget tesznek a „Hoff- und Veldttrampeter" illetve a „Musicalischer Hofftrompeter" („hofmusikalischer Trompeter", „Musicallissen Feld-Trompeter" stb.) között.[33] Tehát különválasztják az *udvari* és *tábori / mezei* trombitásokat a *muzsikus* udvari és tábori trombitásoktól. A Sopronnyékről (ma Neckenmarkt, Ausztria) való Mathias Pollermann taníttatása végett 1670. március 4-én Daniel Dalein császári „Hoff und Felt Trombeter"-rel kötött szerződés megkülönböztetőleg utal a kétféle tudásanyagra. Nemcsak azt kívánták meg, hogy Pollermann két év alatt kitanulja a „tábori trombitásság nemes és lovagi művészetét", hanem hogy ebbe bele legyen foglalva a „nemes és művészetteli urasági udvarhoz tartozó udvari és tábori trombitásság" is („zu der Edlen und Riterlichen Kunst des Felt Trombeten In bey sein der Edlen und Kunstreichen Hern Hoff und Felt Trombetern auf 2 jahr Lang zu lehrnen an und auff gedingt").[34]

Két Esterházy-trombitás esetében arra találunk utalást, hogy feladataik közé tartozott a kóruson („Chor"), vagyis az egyházi zenében való közreműködés. Gregor Stolz „Musicalischen Hof vnndt felt Trombetern" taníttatása miatt a felső-ausztriai Gerstenből származó Johannes Conradt Reidterrel 1683. április 20-án Bécsben megkötött szerződés előírta, hogy úgy tanítsa meg Stolznak a „tábori trombitásság nemes és lovagi művészetét", hogy az trombitásként a *háznál otthon* éppúgy, mint a *kóruson*, valamint *úton* és *hadban* hasznos legyen („die Adl undt Ritterliche Kunst der Feldt Trombeten, zu lehrnen, der gestalt, daz er sich [...] sowohl zu hauß, alß auch auf den Chor [,] reißen unndt vorhallenten Felt Zügen, jeder zeit alß einen gedreuen Lehr Jungen gebüehrt soll gebrauchen laßen").[35] Az 1679 és 1713 között követhető milldorfi (Salzburg) származású Paul Faber „Hofmusikalischer Trompeter" a kismartoni egyházi anyakönyvben mint „Hoch fürstl. Chor Musikus" szerepel,[36] és az 1711-es fizetésjegyzék „Chorusbéli Musicus, Fábri Pál"-nak az 1713-as pedig „Paulus Fabri, Musicus Choralis"-nak nevezi.[37] Ezek a feljegyzések egyben ér-

32 Későbbi városi analógiaként említhető, hogy 1748 táján a budai fúvósok némelyike csak „Marschplaser"-ként volt alkalmazható. Lásd Rennerné Várhidi Klára: „Buda zenei élete a XVIII. században jezsuita források tükrében." In: *Zenetudományi Dolgozatok 1989*. Budapest: 1989, 112.

33 Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. passim; Tank: *Studien* ... 43–44., 50.

34 Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 66–67.

35 OSZK Zeneműtára, Acta Musicalia 343.; Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 70–71.

36 Csatkai André [Endre]: „Die Beziehungen Gregor Josef Werners, Joseph Haydns und der fürstlichen Musiker zur Eisenstädter Pfarrkirche." In: *Burgenländische Heimatblätter* 1 (1932) 14. és uő: „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt." In: *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereins*. 5 (Eisenstadt 1931) 2. sz. 22.; Csatkai alapján: Tank: *Studien* ... 44–45.

37 OL P. 125 (Esterházy Pál) 48. cs. Nr. 10706. „Lista conventionatorum anni 1711", „Lista conventionatorum anni 1713".

telmezik is számunkra a *hofmusikalischer Trompeter* megnevezés tartalmát. Nyilvánvaló, hogy az ilyenfélék nem tekinthetők csakis szignálfúvóknak: ők kimondott zenei feladatok ellátására is alkalmasak voltak.

Az Esterházyak terminológiája megfelel a Habsburg-udvar korabeli dokumentumaiban láthatónak. A császári iratok többször is említenek megkülönböztetőleg „Musikalischer Trompeter"-t.[38] Magyarországról viszont az Esterházyakon kívül eddig még alig ismerjük máshonnan a trombitások hasonló klasszifikálását. Apafi Mihály nagy tömegben megőrződött udvartartási irataiban például mindössze egy alkalommal bukkan fel az *udvari trombitás* kifejezés, „Trombitas Janos udvari Tromb[itás]" 1687. október 1-jén kelt konvenciójának címfeliratában.[39] Egy másik irat 1705-ben Joannes Franciscus Boxbergert, II. Rákóczi Ferenc főtrombitását, kettős funkcióra utalva „campi et aulae tubicen senior"-ként nevezi meg.[40]

Esterházy Pál iratai, valamint a más forrásokban hellyel-közzel felbukkanó egyéb szórványadatok elénk tárják, hogy az udvari trombitások közül némelyek valóban nemcsak szignálfóvókként funkcionáltak, hanem kimondott zenészként is működtek:

> (ifj.) Báthory István 1594-ben konfiskált szilágysómlyói várának ingóságjegyzékében például arról olvashatunk, hogy a „Musicusok házában: Musikahoz ualo trombitak tokostul vagion No. 4; Theöreöt trombita vagion No 1.",[41] vagyis az inventárum készítője különbséget tett a *muzsikához való* trombita és a közönséges (jelző) trombita között.[42] Nyilvánvaló, hogy Báthorynak voltak e hangszereket használó, *zenész* trombitásai.[43] A fenti *muzsikához való trombiták* egyikén talán éppen az a fúvós játszott, aki 1588-ban Báthory unokatestvérének, Báthory Zsigmondnak Medgyesen történt fejedelmi beiktatásán egy kórusmotetta előadásában egy olasz hegedűs társaságában harsonán közreműködött.[44] Noha napjainkban szinte elképzelhetetlen, hogy egy trombitás harsonán játsszon, azonban a források tanúbizonysága szerint – mint alább még szó esik erről – valaha a fúvósok a különféle rokonhangszerekhez is értettek.

38 Lásd például Herwig Knaus: „Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes." I–II. *Österreischische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte,* Bd. 254. és Bd. 259, Wien: 1967 és 1968, passim.

39 OL P. 1957. 3 t. Apafi-kori „Liber conventionalis".

40 Esze Tamás: „Zenetörténei adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből." In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok a magyar zene történetéből.* IV. Budapest: 1955, 61. nr. 21.

41 OL U. et C. fasc. 78/7; valamint Petri Mór (közr.): *Szilágy vármegye monographiája.* II. h. n. (1901) 167. és köv.

42 Vesd össze például Sebastian Virdung: *Musica getutscht.* Basel: 1511. (Repr. Kassel: 1931.) „Felttrum[m]et" és „Clareta". A trombitajáték gyakorlata a 15. század végétől a 19. századig Európa-szerte kétfajta játékmódot különböztetett meg. Az egyszerű szignálokra szorítkozó hangszerfúvást és a 8. felhang feletti hangokat is megszólaltató igényes, nehéz és gyakran virtuóz dallamjátékot. Ez utóbbira leginkább a *clarino (clarin* vagy *clarete)* elnevezést használták.

43 Báthory István udvarának zenéjére lásd Király Péter: „Somlyai (ifj.) Báthory István és a zene." In: László Ferenc (közr.): *Zenetudományi írások 1998.* Bukarest–Budapest: 1999, 34–40. Új kiadása: Király Péter: *Magyarország és Európa. Zenetörténei írások.* Budapest: 2003, 45–52.

44 Haraszti Emil: „Sigismond Báthory, Prince de Transylvanie et la musique italienne." *Revue de Musicologie* 12 (1931) 200.: „so sungen sie erstlich eine Motéta figurative, dazu bliese der Posaunist und geigte ein subtiler Wällischer geiger." Az, hogy a zenészek nem az éppen megválasztott fejedelmet, hanem rokonát, (ifj.) Báthory Istvánt szolgálták, kiderül a szövegkörnyezetből.

Érdekes, és a hazai anyagban pillanatnyi ismereteink szerint egyedülálló az, amit Esterházy Miklós kivételesen magas fizetést élvező Bernard nevű trombitásnak a konvenciójából megtudunk. *Trombitás Bernard*nak szerződése szerint (évente?) egy új trombita járt, amelyet a feljegyzések szerint két alkalommal (1627-ben és 1630-ban) meg is kapott. 1627-ben azonban nemcsak egy hangszerről gondoskodtak számára, hanem, mint a konvenciójában elkönyvelték *ezenkívül más trombitára is* kapott pénzt.[45] Bernard tehát egy időben több trombitával rendelkezett. Ilyesminek viszont akkor van értelme, ha a hangszerek eltérők: az egyik szignáladásra szolgáló, míg a másik viszont a fúvástechnikailag igényes clarino-játékra alkalmas, a szilágysomlyói jegyzék szóhasználata szerint: *muzsikához való* trombita. Feltehető, hogy a bőséges fizetést és a többi zenészhez képest kiemelt egyéb juttatásokat is élvező (három szolgát tartó!) Bernard a művészi trombitajáték – miként a németek akkoriban nevezték a „Clarinblaskunst"[46] – értő mestere lehetett.

A trombitás zenészként való működése kitűnik Bethlen István (1582–1648, 1630-ban közel egy évig erdélyi fejedelem) egy leveléből is. Batthyány Ádám Rakamaznál fogságba esett trombitásáról 1631. augusztus 23-án azt írta Bethlen: „Hogy penigh édes öczem uram az keg[yelme]d Trombitassat eddigh megh nem kuldöttem keg[yelme]d embertelensegemnek s idegensegemnek ne tulaidonicza, hanem minthogi enis ifiú leginnek tartom magamatt mind mezőn s mind annak felette niha palotabanis az io pohar bor[o]k-[na]k emelgetése kozott kedvesen való sipolasaban nem keveset gjöniörkettem."[47] Nyilvánvaló, hogy a levélben említett trombitás nemcsak holmi szignálokat fújhatott, hiszen az ilyesmiben aligha gyönyörködött bárki is borozgatás közben. Bizonyára népszerű darabokat játszott (feltehetőleg más muzsikusokkal együtt), s kérdés, hogy vajon trombitán-e vagy pedig esetleg valamilyen más fúvós dallamhangszeren, hiszen a korabeli szóhasználatban a *sípolás* bármiféle fúvóshangszeren való játékra vonatkozhatott.

A kettős, zenei és szignáladó szerep felsejlik Erdődy György 1644-ben írt leveléből is. Erdődy ugyanis a (valószínűleg sógorától, Batthyány Ádámtól) visszakért trombitását úgy jellemezte, mint akinek „mind itthon s mind az hadban kedvét találhatnunk".[48]

Georg Kraus krónikájának már hivatkozott részlete, mely szerint egy bizonyos Caspar Trometter 1612-ben Nagyszebenben német és magyar módra játszott, a szöveg megfogalmazása alapján alighanem úgy értendő, hogy a trombitás más zenészekkel együttműködve úgy szólaltatott meg akkoriban népszerű melódiákat *(Weise),* hogy hol magyar, hol pedig német játékmód szerint fújt hangszerén („lest [...] auff mancherley weiss baldt vngrische, baldt teutsche Manier [...] blassen").[49]

Az *Ungarischer Simplicissimus* már szóba került helye szerint Barcsai trombitásai német és lengyel darabokat játszottak, vagyis ezúttal sem szignálokat, hanem különféle dallamokat fújtak – igaz a német szerző szerint eléggé gyalázatosan.

Az eddig bemutatott és néha csak ingatag következtetésekre alapot adó utalásokkal (valamint most nem említett néhány további hasonló forrásadattal) szemben teljesen egyértelmű a trombitások sokrétű zenészségét illetően Pollermannak, Esterházy Pál már említett egykori trombitásának 1702. augusztus 15-én Pestről írt levele. Az időközben városi muzsikussá lett Pollermann úgy értesült, hogy Esterházy trombitást keres. Ezért felajánlotta két Morvaországból származó tanulóját. Közlése szerint ezeknek ugyan még meg kellene tanulniuk a trombitaszignálokat, de trombita clarinót már jól fújnak, miként a vadászkürthöz és hegedűhöz is értenek. Ezenkívül harsonán is szívesen gyakorolnának, csak ezzel éppen Pollermann nem rendelkezik.[50]

A trombitások „zenészségét" bizonyítandó tanulságosak Esterházy Pál udvartartásának más dokumentumai is. A Duna-menti Korneuburgból (Ausztria) származó „Vallentin

Floriän Lehr Jung" (inas) tanításának ügyében 1694. december 3-én „Johann Franz Moriän"-nal Kismartonban kötött szerződés külsején – Hárich szerint Esterházy Pál írásával – ez áll: „Francz trombitással való végezés Valentin discantista véget".[51] Florian legalább 1738-ig Esterházy-alkalmazásban állt, s egy akkori beadványa szerint ötven évet szolgált. Az Esterházy-zeneéletet feldolgozó Ulrich Tank ugyan arra következtetett ebből, hogy Floriant 1688-tól fogva trombitásként alkalmazták,[52] valószínűbb azonban, hogy kezdetben diszkantista fiúszopránként vett részt az udvari zenében – nyilván elsősorban az egyházi muzsikában – majd valamikor 1694 előtt trombitás lett belőle.

Peter Putz – a jelen tanulmány időhatárát már némileg túllépő – alkalmazásának története viszont azt mutatja, hogy őt 1709-ben még trombitásnak vették fel, de 1721-től már basszistaként alkalmazták. Emellett a zenészegyüttes kottamásolójaként is működött, és kopistaként számos mű kottaanyagát készítette.[53]

Az udvari trombitásoknak a fentiekben vázolt, tudás és zenei alkalmasság alapján való differenciálódása tudatában kérdés, hogy vajon a helyiek elsősorban katonai és őrfeladatokat ellátó trombitások voltak-e, míg a külföldiek viszont kimondottan műzenei funkciók betöltésére is képes muzsikusok, akiknek elsődleges feladatát a zenélés jelentette?[54] Habár a kérdésfelvetés az első pillantásra frappáns magyará-

45 OL P. 108. Repos. 63 fasc. D. Conventiók, 45–48. old.: „Anno 1627 die 1 May, kezdetik eztendeje Trombitas Bernard[na]k, fizetese eßtendeigh kész penz f. 170. 9 Réff granattya, egy Roka bőr bélesse, egy uy Trombitaia, harom ßolgaianak morvai [posztó] ruhaia, lovainak abrakia ßenaia. [...] Die 24 Decembr[is] Trombitaiat megh attam, ezenkivül mas Trombitarais flo. 7. d. 50 [...] Anno 1630 Die 5 Marty Vettem neki két Trombitat Bechben" A konvenciós feljegyzések piszkozatban, de az 1633-as bejegyzések nélkül uo. 394–396.; Hárich János: „Az Esterházyak udvari és tábori trombitásai." *Muzsika* 1 (1929) 5. sz. 59. szerint Bernard 1634-ig adatolt. Hárich a trombitást magyarítva Bernátnak nevezi. Hibás névhasználata átkerült későbbi közlésekbe is.

46 Lásd a 42. jegyzetet.

47 OL P. 1314. Nr. 6697.; Takáts Sándor feljegyzései. Budapest, Piarista Levéltár. 380. doboz. 6. cs.; Takáts: *A régi magyar trombitások*... 150.; Bárdos: *Főúri zeneélet*. 117.; Koltai: *Batthyány Ádám és udvara* ... 179

48 Takáts Sándor feljegyzései. Budapest, Piarista Levéltár. 380. doboz. 6. cs.; A levél eredetijére vonatkozóan lásd a 17. jegyzetet.

49 *Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers* ... 28–29.

50 OL P. 125. Esterházy Pál nádor levelezése Nr. 3565: „noch ainen ander[en] Tromppetter, zwey gutte Lehr Jung bekhum[en], und verwihen[en] 13tten augusti zur khunst auffgedingt habe [...] ist mier auch [...] benachrichtiget word[en], das Ihro Durchl[aucht] solche vonnöth[en] hetten, welche ich also gern zu dero Dinst[en] applicir[en] wolte, sobald sie nur die Ferldstukh[e] erlehrn[en]. Den in den Clarin Trompett[en], Walthorn, geig[en] werd[en] selbe wolbestehen, selbe meht[en] auch geh[rn] auf die Posaun Exercieren [kihúzva: sein], alhier nur aber dergleich nit habe. Sie können aber kein ander[e] sprach alß Morävisch, undt lateinisch gar weniglich, undt teitsch, werdens aber wohl lehrnen."; Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 73–75. Hárich átírasa azonban helyenként hibás. Téves az általa a szövegbe beleolvasott magyar nyelvtudás.

51 OSZK Zeneműtára, Acta Musicalia 342.; Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 91–93.

52 Tank: *Studien* ... 47, 99. és köv.

53 Tank: *Studien* ... 51–52.

54 Hogy a külföldi trombitások között a 17. században számos elsőrangú, több zenei területen is aktív muzsikus akadt bizonyítja például Pavel Vejvanovský kroměříži együttesvezetői és zeneszerzői munkássága, avagy a jelek szerint Magyarországon is megfordult Daniel Speer zeneszerzői és közreadói tevékenysége. Lásd még Detlef Altenburg: *Untersuchung zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst*. I. Regensburg: 1973, 37.

zatot kínálna, de tagadhatatlan, hogy a helyiek és az idegenek merev különválasztásának ellentmondanak a hazai városi toronyzenész–trombitásokkal kapcsolatos ismeretek. A tornyosok egy része ugyanis – miként főként Bárdos Kornél kutatásainak köszönhetően ma már jól tudjuk – nyilvánvalóan szintén megfelelt volna a fenti kívánalmaknak. Ennek alapján viszont számításba kell vennünk, hogy a földesúri rezidenciákon szolgáló muzsikus-trombitások sorában valóban lehettek olyanok, akik korábban vagy később valamelyik városban működtek, s az idegenekkel hasonló színvonalon muzsikáltak, csak ez éppen a feldolgozott forrásainkból nem derül ki.

Sajnos idevonatkozó kutatás híján alig ismert, hogy miféle átfedés lehetett a hazai városi és rezidenciális zenészek között, akár a trombitások esetében, akár más muzsikusoknál. Tisztázatlan, hogy mekkora volt az elvándorlás az egyik vagy a másik irányba, illetve hogy ez folyamatosnak vagy inkább esetlegesnek tartható. Ha azonban mérvadónak tekinthetjük az erdélyi fejedelmi udvar és az erdélyi szász városok általános zenei kapcsolatára vonatkozó ismereteinket,[55] úgy ennek nyomán abból kell kiindulnunk, hogy a rezidenciális zenészek között éppúgy kellett lenniük egykori városiaknak, mint a városiak sorában korábbi főúri muzsikusoknak. Az már most is kétségtelen, hogy nem léteztek válaszfalak, s az eddig felbukkant egy-két adalék alapján nyilvánvaló, hogy ez a trombitásokra is érvényes.

A kassai trombitások például bizonyára ismerték Esterházy Miklósnak azt a Bethlen Gábor fejedelem emberei által elfogott trombitását, akiért 1621-ben kezességet vállaltak. Logikus következtetés, hogy éppen azért mentek bele a kezesség rizikójába – amely számukra balul végződött, hiszen a trombitás a fejedelem értesülései szerint Lőcsére szökött[56] – mert a fogságba került trombitás korábbi felvidéki városi muzsikus ismerősük volt.[57]

A Nagyszombatban 1665-ben adatolt Kromholz György, valamint a Pozsony környéki Modorban 1666–1675 között szolgált Georg Krumbholtz (talán egyazon személy),[58] illetve az 1683-ban Thököly Imre udvari trombitásai közé tartozó Krumpholz Lőrincz között valamiféle rokonság gyanítható.[59] Feltehető, hogy ez utóbbi városiból lett udvari trombitás. Thököly egy másik trombitása „Lőcsei trombitás Mátyás" nyilvánvalóan Lőcséről származott, vagy egy ideig ott élt, s lehet, hogy már ott is trombitásként működött.[60]

Bár nem tartós elszegődésről szólnak, de szép számmal ismerünk olyan 16–17. századi missilis leveleket, amelyek arról tanúskodnak, hogy főurak valamilyen ünnepségre kölcsönkértek városi trombitásokat, illetve toronyzenészeket.[61]

A másik irányú migrációt, az udvarból városba került trombitás esetét példázza két adatunk:

II. Lajos egykori trombitása, Georg Adler az udvari szolgálat[62] után városiba szegődött, 1536–1547 között soproni toronyzenész volt, majd ezt követően két évre Bécsben talált alkalmazást, végül 1549-től a morvaországi Znaimban működött.[63]

Esterházy Pál már említett trombitása, Mathias Pollermann, akit 1670 tavaszától két évig taníttatott, jelenleg 1680–1689 között dokumentált az Esterházy-udvarban, majd utóbb Pesten bukkan fel. Innen elküldött – már hivatkozott – levelét 1702-ben mint „Mathias Pollermann Raths bürger, und gespanschaftts geschworner" írta alá.[64]

Ha viszont a városi és udvari trombitások között volt átfedés, a városok és rezidenciák között volt migráció, akkor feltehető, hogy a főurak nemcsak azért hozattak külföldieket, mert megengedhették maguknak, hogy az elérhető legjobbakat alkalmazzák, s az idegenek tudásszintje minden bizonnyal többé-kevésbé meghaladta a hazai átlagot, hanem egyben talán rá is kényszerültek az idegenből jött zenészek alkalmazására, mégpedig azért, mert az országban túl kevés zeneileg és hangszertechnikailag megfelelően képzett helyi trombitás akadt. Úgy tűnik, a hazai trombitáshelyzet – és bizonyára az egyéb zenészellátás – problematikája nem abból adódott, hogy nálunk *egyáltalán* nem volt megfelelő muzsikus, hanem abból, hogy az országban nem akadt *elég* az igényeket kielégítő zenész. Lehet, hogy trombitásokra is vonatkoztatható Czobor Ádám 1685-ben írt levelének Takáts Sándor által idézett megjegyzése, amely szerint: „Szűk mostani időben az énekes; a mineműt kap ember, olyannal kell magát és magáét vigasztaltatni".[65]

55 A fejedelmi udvar és az erdélyi városok kapcsolatára lásd: Király Péter: „Musikalische Beziehungen zwischen dem siebenbürgischen Fürstenhof und den siebenbürgischen Städten." In: Karl Teutsch (közr.): *Siebenbürgen und das Banat. (Zentren deutschen Musiklebens im Südosten Europas)* Sankt Augustin: 1997, 159–172.

56 OL E. 270. Szepesi kamara levéltára, Bethleniana: 1621. június 27. Putnok, Bethlen Gábor utasította a szepesi kamarát, hogy „Az mely trombitassat Eszterhas Miklosnak megh fogattunk volt, kiket az Cassai Trombitasok veottenek volt ki kezessegen: hadgiuk es serio paranczolliukis keg[ye]l[me]tek-[ne]k, mivel az mint ertiuk el szeokeot es most Leocze[n] vagion, mindgiarast, ködgieon erette Oda, es megh fogatvan hozassa Cassara, s ot veresse vasban, s tartassa mind addegh ot fogva valameddegh my visza ne[m] megiuenk Cassara".

57 Esterházy első házassága révén hozzájutott a hatalmas Mágochi vagyonhoz, s jelentős birtokokra tett szert Kelet-Magyarországon. Ez alapján jogos arra gondolnunk, hogy részben a tájegység központjaiban, Kassán, illetve Lőcsén működött trombitások szolgálták az akkoriban már Nyugat-Magyarországon élő Esterházyt.

58 Bárdos: *Városi zeneélet*. 26–27.

59 Thaly: *Késmárky Thököly Imre naplói* ... 92.; Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*. 248.

60 Thaly: *Késmárky Thököly Imre naplói* ... 92.

61 A 16–17. századi hazai zenészkölcsönzés témáját egy külön tanulmányban szándékozom feldolgozni.

62 Georg Adler valószínűleg azonos azzal Georgius nevezetű trombitással, aki 1525-ben több alkalommal szerepel a királyi számadásokban. Fraknói Vilmos: „II. Lajos király számadáskönyve." *Magyar Történelmi Tár* XXII–XXIII. 1877, 71., 92., 105., 134., 149., 164., 167., 173., 174., 176., 182., 184., 190., 207., 216., 222. Adler feleségének 1547-ben Ferdinándhoz beadott kérvénye szerint férje: „Khuniglichen mayestet etc. Khonig Ludwig ain zeit lang ainfeltiger thrummeter gewest." Házi Jenő: „II. Lajos király udvari zenésze." *Soproni Szemle* 19 (1965). 178. 14. jegyzet. Házi azonban tévesen II. Lajos dobosának nevezte Adlert, mivel a „trummeter" kifejezést hibásan dobosnak („trommler") értelmezte. Ez a félreértés átkerült némely későbbi munkába is.

63 Házi: *II. Lajos király udvari zenésze*. 177–178.; Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a XVI–XVIII. században*. Budapest: 1984, 247–249.; Zolnay László: „Magyar hadizenészek a középkorban." In: Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és Zenetörténet*. II. Budapest: 1974, 142–143.; Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: 1977, 261.

64 Pollermannra lásd: OSZK Zeneműtára, Acta Musicalia 3967; Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 66–67., 71–75.; OL P. 125. Esterházy Pál nádor levelezése Nr. 3565; Tank: *Studien* ... 45–46., 98–99.; Pollermant nem említi Isoz Kálmán: *Pest-Buda zenei művelődése (1686–1873)*. I. Budapest: 1926. Rennerné Várhidi Klára levélbeli közlése (2003) szerint forráskutatásai során ő sem találkozott Pollermann nevével.

65 Takáts Sándor: „Török-magyar énekesek és muzsikások." In: uő: *Rajzok a török világból*. I. Budapest: 1915, 437.

Trombita tanulás

A rendelkezésre álló szórványadatokból megtudhatjuk, hogy a hazai udvarok nemcsak máshonnan elszerződtetett trombitások révén gondoskodtak a szükséges fúvósokról, hanem helyben is folyt az utánpótlás képzése. A 16. század elejétől fogva nem is egy irat tanúsítja, hogy az udvari trombitások valamelyike tanított:

II. Lajos király egyik trombitása, Laurentius Polyák például az udvari számadás szerint 1525. április 5-én két királyi apród trombitatanításáért kapott fizettséget.[66] Batthyány (I.) Ádám udvarából az 1640-es években több esetben is adatolt, hogy trombitásai gondoskodtak az utánpótlásról.[67] Apafi Mihály erdélyi fejedelem trombitásának, „Mirkoczi Trombitas Jstvan"-nak 1671. december 7-én kelt konvenciójában szerepel, hogy „két Jnast taniczon jol meg".[68] 1700. szeptember 1-jén Esterházy Pál szerződést kötött egyik trombitásával, Johann Anton Wolffal, hogy 100 tallér rendes tandíjért két év alatt tanítsa meg a felső-ausztriai Lambachból származó Hans Michael Puechschachermayrnek „a trombitálás nemes lovagi művészetét" („die edle ridterliche Kunst des Trampeden").[69]

A 16–17. századi udvari forrásokban *trombitásinas*, illetve *trombitáslegény* említése viszonylag gyakori, de az ilyenféle adatok többségénél hiányzik bármiféle továbbvezető információ. Nem dokumentálható ugyan, de logikus feltételezni, hogy a trombitásinasok tanítása a szükségletek függvényében történt. Az oktatótevékenység folyamatossága és intenzitása bizonyára időről időre változott. A feljegyzésekben a különféle zenésztanulókra gyakorta alkalmazott „kis", „gyermek" és hasonló jelzők miatt, illetve az ezekkel néha együtt jelentkező kicsinyítőképzős keresztnevek nyomán arra következtethetünk, hogy a trombitások java része igen fiatalon, alighanem jóval tíz éves kora előtt elkezdte a zenészinasságot. A trombitatanulás több évig tartott.

Esterházy Pál udvartartási iratai szerint a nádor két évre szerződött le a mesterekkel,[70] más – nem udvari trombitásokkal, illetve másféle zenésztanulókkal kapcsolatos – szórványos ismereteink azonban általában hosszabb időtartamot jeleznek.[71] Valószínű, hogy Esterházynak a taníttatásra kiszemelt trombitásinasai már rendelkezhettek valamiféle elemi ismeretekkel, vagyis számukra a két év valójában továbbképzést jelenthetett.[72]

A Magyarországon (Szatmáron, Lőcsén, Körmöcbányán) működött tiroli származású Michael Cassian 1585-ben Welsben kiállított mesterlevele szerint – amelyet a helyi orgonista is ellenjegyzett – Cassian három évig tanulta a *tornyosság szabad művészetét* („freye Khunst der Turmerey").[73]

Az *Ungarischer Simplicissimus*ban hasonlót olvashatunk: Simplicissimus először három évre szerződött a kisszebeni városi trombitáshoz, majd ennek halála után – másfél évnyi tudással – kétéves további inasoskodásra elszegődött egy felvidéki főúrhoz, Bocskay (István)hoz.[74]

Egy 1793-ban Késmárkon kiállított mesterlevél a szabaduló toronyzenész-legénynek ötéves tanonckodását igazolja. A növendék ez idő alatt zenét tanult, valamint különféle hangszereken elsajátította azok használatát és a fúvós művészetet („Kunst-Pfeiffen").[75]

Feltehető, hogy a tanulásról az udvari trombitások – a városiakhoz hasonlóan – igazoló levelet kaptak. Udvari környezetből azonban tudomásunk szerint ilyen diploma nem maradt fent. Mégis azt, hogy egykor létezhettek ilyenek, közvetve jelzi Esterházy Pál 1674. szeptember 27-én írt levele, amelyben azt tudatta bécsi házá-

nak gondnokával, hogy egy német trombitása ment Bécsbe „akarván ottan az több trombitások a szokás szerént fölszabadétani".[76] Aligha kétséges, hogy ha már a felszabadítás ilyen szakszerűen vizsgaként zajlott, akkor a sikeres jelölt bizonyítványt is kapott. Nyilván a városi trombitásokéhoz hasonló dokumentumot.

A korabeli hazai és nemzetközi gyakorlat ismeretében feltehető, hogy a trombitásinast kosztra-kvártélyra kiadták a tanítómesternek, amivel sajnos együtt járt a tanuló kiszolgáltatottsága, a (nem is ritkán) felpanaszolt rossz bánásmód, a veréssel való „oktatás" éppúgy, mint a cselédmunka a háztartásban. Abból, hogy Esterházy más helyeken alkalmazott trombitásokhoz adta taníttatásra a trombitásinasokat,[77] nyilvánvaló, hogy azok a korabeli szokásoknak megfelelően a mesternél laktak.

Az Esterházy-iratok azt mutatják, hogy az inasok tanulóidejük lejártával, az oktatást megszolgálandó egy ideig fizetség nélkül a tanulásukról gondoskodó főúr szol-

66 Fraknói: *II. Lajos király számadáskönyve*. 130.: „Laurencio Polyak tubicinatori regie Maiestatis pro erudicione et informacione duorum aprodianorum sue Maiestatis ad tubicinam, dati sunt fl. XX."

67 Koltai: *Batthyány Ádám és udvara* ... 177. szerint a németújvári prebendáskönyv [praebenda = (egyházi) javadalom; (udvari) járandóság] 1643-ban úgy utal Trombitás Györgynek a legényeire, Trombitás Jancsira és Tamáskóra, mint „kiket mÿ tanítottunk"; Erdődy György 1643. augusztus 25-én Vépről Batthyány Ádámnak írt levelében közölt kívánsága szerint: „Trombitas Mattias is, izent minap ennekem, hogj ha keg[yelmedne]k ellenére nem volna eő egj Tanitvanyat adná ide ennekem, ha nem szeörzek alkalmatlansagot véle keg[yelmedne]k. Kérem ßeretettel, boczjatassa hozzam." OL P. 1314. No. 11573.; Trombitás Lukács az adatok szerint 1648-ban oktatott egy trombitáslegényt. Koltai: *Batthyány Ádám és udvara* ... 177.

68 OL P. 1957.

69 Tank: *Studien* ... 50.

70 A tanulmányban már idézett forrásokon kívül lásd még Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 70–71.

71 Figyelemre méltó például Debreczeni Tamás I. Rákóczi Györgynek szóló leveléből (1645. október 19. Sárospatak) az a részlet, amelyben szóba hoz egy pataki gyermek dobost, akit Szerencsen „eginehani eztendeigh Zegen Dobos Gieurgiel tanittattam vala". Ezt az adatot Détshy Mihály révén ismerem. Szíves segítségét azúton is köszönöm. – Papp Géza külföldi példák alapján eltérő idejű tanulásról szól. A lengyel városokban általában ötéves képzés volt, a németeknél városban két, falun egy év. Ezt követte a gyakorlat, amely két év volt azoknak, akik letették a vizsgát, s három, akiknek nem sikerült. Lásd Papp Géza: „A hangszeres zeneoktatás alkalmai." In: Bárdos (szerk.): *Magyarország zenetörténete*. II. 135.

72 Erre már csak azért is gondolhatunk, hiszen egy abszolút kezdő, akinél kétséges, hogy egyáltalán alkalmas-e trombitásnak, és megfelel-e majd a reményeknek, túl nagy rizikót jelentett volna a tanításra áldozott számottevő összeg miatt.

73 d'Isoz Kálmán: *Körmöcbánya XV–XVI. századi zenészeiről*. Budapest: 1908. (Különlenyomat a Zeneközlöny 1908. évi 14–17. számából.) 21.

74 *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*. 114., 190.

75 Bárdos: *Újabb szempontok* ... 107. 12. jegyzet: „Ich Ignatius Hadder der Zeit Eines Löblich und Wohlweisen Magistrats der Kais. Königl. Freyen Stadt Kayssmarck bestelter Kunst-Pfeiffer urkunde, und bekenne hiemit vor Jedermänniglich, das vorweiser dieses gegenwärtiger Kunst liebende und Wohlverhaltene Jüngling Andreas Kintzler bei mir die Freye Kunst und Music so wohl auch das Kunst-Pfeiffen auf mancherley Instrumenten, wie die zugebrauchen sind, gantzer fünff Jahr vollständig aneinander gelehret hat, und sich jederzeit alss einen getreüen Lehr-Jungen geziemet und gebühret fleissig in der Kunst geübet, und in andern Geschäften willig, gehorsam, unverdrossen erzeiget."

76 Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 22.

77 Uott passim.

gálatában maradtak.[78] Feltehető, hogy az ilyenféle elkötelezettség, a taníttatás költségeinek leszolgálása nemcsak Esterházy Pál udvarát jellemezte, hanem akkoriban országszerte általános lehetett. Ezt a következtetést megerősíti az *Ungarischer Simplicissimus*, amelyben arról olvashatunk, hogy a Bocskayhoz szegődő Simplex a szokásos két tanulóév után még egy évig maradt, amely alatt megszolgálta a tandíjat.[79]

A tanítás kereteiről ugyan legalábbis nagy vonalakban valamiféle képet alkothatunk, viszont magáról a tanítás folyamatáról, annak módszereiről és főképpen a tananyagról lényegében semmit sem tudunk. Figyelemre méltó azonban a podolini piarista kolostor 1691-ben készült inventáriumának egyik bejegyzése, amely gyermekek tanítására szolgáló két régi cornettót (cinket) említ („2 cornett[i] pro instructione puero[rum] antiqua").[80] Kérdés, hogy következtethetünk-e ez alapján arra, hogy a trombitásinasok is hasonlóan cinkkel kezdtek, és ezzel tanulták meg a biztos intonálást.

A rendelkezésre álló forrásadatok – mint a bemutatott példák alapján is látható – általában nem segítenek a különbségtételben a hazai trombitástanulókat illetően. Nem tudjuk, mely esetekben feltételezhetjük a trombitásinasoknál a minimumra, a legfontosabb szignálok megtanulására szorítkozó gyakorlati ismeretek átadását, és melyeknél szélesebb körű, igényesebb oktatást. Nem kell azonban mindig kizárólag csak az elképzelhető legalacsonyabb szinttel számolnunk. Mint egy-két utalás nyomán felsejlik, megfelelve az általános európai gyakorlatnak nálunk is elsősorban az udvari muzsikusok legjobbjai tanították a zenész pályára alkalmas gyermekeket. Ez bizonyára érvényes lehetett a trombitásokra is. Erre következtethetünk például az alapján, hogy a királyi apródokat tanító Polyákot II. Lajos 1525–1526-ból fent maradt számadásai mindig az első helyen említik az udvari trombitások sorában, vagyis valószínűleg ő lehetett a trombitások vezetője – a későbbi századokban használatos kifejezéssel: „főtrombitás".

A napjainkig megismert források egyik, nem csak a trombitásokat illető, figyelemre méltó negatívuma szerint nálunk – eltérően a más országokban számos helyen dokumentálható gyakorlattól – alig akad arról adat, hogy a királyi, fejedelmi vagy főúri udvarokból külföldi mesterekhez küldtek volna egy-egy tehetséges fiatalt. A mai ismereteink szerint Esterházy Pálnak már többször említett külföldön taníttatott trombitásai jelentenek kivételt.[81]

Hangszerek és tartozékok

Esterházy Miklós Bernard nevű trombitásának már hivatkozott konvenciója (1627–1633), valamint trombitavásárlásokkal kapcsolatos számadások alapján[82] úgy tűnik, hogy elsősorban az alkalmazó gondoskodott a hangszerekről. Ennek ellenére kérdés, hogy mennyire volt ez országszerte általános, mennyire tekinthető kizárólagosnak, hogy a dominusz szerzi be a hangszert. Forrás nélkül is feltehető, hogy a trombitások némelyike maga is rendelkezett saját trombitával, miként esetleg másféle hangszerrel is.

Az eddig ismertté vált dokumentumok önmagukban csak kevés tájékoztatást nyújtanak az udvari trombitások hangszereiről. A városi és egyházi pályatársaikról szóló feljegyzések segítségével azonban már nyerhetünk valamelyes képet. Amenny-

nyiben a hazai források egyáltalán utalnak a trombita vagy azzal rokon fúvóshangszerek anyagára, akkor többnyire rezet említenek. Ismerünk azonban egy-két feljegyzést, amely díszes ezüst (= ezüstözött) illetve aranyozott hangszerekről szól.

> Hain Gáspár krónikája szerint az 1626. február 25-én Lőcsére érkezett Brandenburgi Katalin fedeles kocsija előtt nyolc vörös díszruhába öltözött trombitás lovagolt ezüst trombitával („8 Trompeter gantz roth zierlich bekleidet mit silbernen Trompeten vorher geritten").[83]
>
> Kornis György Kolozsvárott lévő értéktárgyairól egy 1731. január 3-án kelt feljegyzésben szerepel: „Egy pár ezüst trombita",[84] míg a Szinnán 1688. május 2-án összeírt, Zrinyi Ilonánál lévő Rákóczi-javakban pedig: „3 vadászó kürt ezöstös".[85]
>
> Az erdélyi Beszterce 1634. július 7-én 80 dénárt fizetett a trombiták csillogó anyaggal való bevonásáért (bearanyozásáért?) „vor fliterey an der Trommeten [d.] 80".[86] Egy fél évszázaddal későbbi itteni adat szerint 1685. május 16-án ecetet adtak a trombitásnak, amely nyilván a trombita tisztítására fényezésére szolgált („dem Trompeter ein Achtel Eßig d. 24.").[87]

Mint már korábban szó esett róla, somlyai (ifj.) Báthory István 1594-ben lefoglalt szilágysomlyói várában voltak „Musikahoz ualo trombitak Tokostul".[88] Más udvari forrás ugyan, amely valamiképpen a zenei funkció alapján karakterizálná a trombitákat, eddig még nem ismert, de városi és egyházi iratokban említenek időnként *clarete-* vagy *clarino*-trombitát, illetve a 17. század végétől *clarino*-fúvókát.[89] Emellett utalnak hangolócsőre is („Krumbogen" stb.), amelynek segítségével a hangszer alaphangját – általában egy egészhanggal – leszállították. A hangolócsőre a legkorábbi adatot Segesvár város 1612-ik évi számadásai szolgáltatják: „dem Trometter Ein Krumpfh bogen fl. 1.", egy másik, ugyanabból az évből származó számadás szerint „Tubicinatori Thome pro intermutanti tubicinali fl. 1."[90]

---

78 A kismartoni udvart elhagyó Mathias Pollerman 1672. május 15-én adott reverzálisban vállalta, hogy a taníttatására fordított, de még le nem szolgált 50 tallér tandíjat visszatérte után megszolgálja Esterházynak. OSZK Zeneműtára, Acta Musicalia 3967.; Hárich: *Esterházy Zenetörténet*. 71–73.

79 *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*. 190.: „zwei Jahr, wie bräuchlich, sollte ich die Lehrjahr haben. Das dritte Jahr aber sollte ich vors Lehrgeld dem Herrn abdienen."

80 Jana Kalinayová (szerk.): *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí*. Bratislava: 1994, 135.; Ladislav Kačic: „Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolinci v 17. a 18. storočí." *Musicologica Slovaca et Europea*. XIX. Bratislava: 1994, 83.

81 Ez is azt jelzi, hogy az Esterházyak kiemelkedése a hazai arisztokrácia sorából, ami zenei téren végül is Gregor Joseph Werner majd pedig Haydn működésében kulminált, már ekkor, a 17. század utolsó évtizedeiben megkezdődött.

82 Lásd például a 93. jegyzetben hivatkozott adatokat.

83 Bal Jeromos–Förster Jenő–Kaufmann Aurél (közr.): *Hain Gáspár lőcsei krónikája*. Lőcse: 1910–1913, 177.

84 OL F. 23. 1. cs. fasc. k.

85 Radvánszky Béla: *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században*. II. Budapest: 1879, 388.

86 Beszterce számadáskönyvei, Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa IV/a 30. 286. old.; flitter = csillám, fénylő anyag, flittergold, aranyfüstlemez.

87 Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles Nr. 20465. fol. 3^{r}.

88 Lásd a 41. jegyzetet.

89 A fúvókára lásd például a privigyei piaristák hangszerinvetáriumát (1690. január), amelyben két „orificium pro Clarino" szerepel. Kalinayová (szerk.): *Hudobné inventáre* ...81.

90 Segesvár, számadások (OL. mf. 12876 és 12881)

Miközben a 17. századtól fogva jó néhány hangolócső-adattal rendelkezünk, de a privigyei piaristák 1690-ben készül leltára az első, amely pontosabb: ez *C*- illetve *D*-hangolócsövekről szól („duos Novos Clarinos cu[m] mutationibus seu addittamentis Vocib[us] C. D.")[91]

A forrásokban nagy ritkán rábukkanunk hangszertok említésére is, amely végső soron a trombita megbecsültségét mutatja. A már többször citált szilágysomlyói inventáriumon kívül más udvari eredetű forrásadatot jelenleg nem ismerünk. Tokról (ládikáról) olvashatunk a pozsonyszentgyörgyi piaristák 1696-ban készített hangszer- és kottajegyzékében („Cistula pro tubis servandis 1.").[92]

Szórványadataink tanúsága szerint a hazai udvarok a 16–17. század folyamán a trombiták egy részét Bécsből szerezték be.[93] Máshonnan importált trombitáról ugyan eddig még nincs udvari adat, de aligha gondolhatjuk, hogy a rézfúvós hangszereket kizárólag a hazai hangszerellátásban jelentős – lényegében domináns – szerepet játszó Bécsben szerezték volna be, és az itt vásároltak is feltehetőleg részben nem helyi termékek lehettek. A trombiták között bizonyára sok nürnbergi és más délnémet áru is akadt.

Ha magyarországi mesteremberek talán nem is készítettek trombitát – erre utaló ismereteink ez ideig még nincsenek –, de szükség esetén alkalmi hangszerjavítóként viszont működtek. Ezt tanúsítja jó néhány 17. századi városi feljegyzésünk.[94] Mint másféle forrásadatokból kikövetkeztethető, a szükséges javítómunkát a fémmegmunkáláshoz értő mesteremberekkel, vagyis rézművesekkel, illetve ezüst- és aranyművesekkel végeztették.[95] A forrásokban akad az udvarokban használt trombiták javítására vonatkozó adat is:

> II. Ulászló 1495. július 2-iki számadása szól egy trombita javításáról („ad emendum unum tubicen, quia suum destructum erat [...] fl. 4.")[96]
>
> Kolozsvár városának 1651. július 12-én keletkezett számadása szerint „Az Urunk [II. Rákóczi György fejedelem] Trombitassinak negie, be iuuen az varosra [...] es megh bomladozot Trombitaiokat igazitatva[n] s keresven nyakatis ha talalnanak Nemelik".[97] Noha csak sejtés, hogy a nyakon talán inkább fúvókát, semmint hangolócsövet érthetett a kolozsvári sáfár, de a számadás alapján annyi kétségtelen, hogy a trombitások a javításokon kívül hangszerükhöz szükséges tartozékokat is reméltek találni valamelyik városi árus-mesterembernél – nyilván nem ok nélkül.

A forrásaink a már említett fúvókán és hangolócsövön kívül a trombiták néhány egyéb járulékos kellékére is utalnak. Sajátságos trombitahangzást eredményezett a rangos személyek temetésekor Európa-szerte általános szordínó.[98]

> Thurzó György nádor temetésének rendje szerint (1617. február 19.): „Hat magyar trombitás fekete ruhában, az trombitákon fekete tafota, az réz dobos is feketében, azonképen az dobja is".[99]
>
> Az *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683) is szól a felső-magyarországi és erdélyi főúri vagy főpapi temetéseken szokásos szordínókról („Trompeten mit Sartinen versteckt gebraucht werden")[100]

A jelentős ünnepségeken nem csak a trombitaszó hangsúlyozta az esemény rangját, hanem az udvari trombitásoknak az alkalomhoz illő látványos megjelenése

is. Jó néhány adat ismert trombitások díszöltözetéről, valamint a hangszereik látványos kellékéről, a zsinórzatról, valamint a trombitazászlóról.

A Németországból jött Brandenburgi Katalin Lőcsére érkeztéről tudósító – már szóba került – korabeli forrás említi a porosz hercegnő kocsija előtt lovagló vörösbe öltözött nyolc trombitást („8 Trompeter gantz roth zierlich bekleidet").[101]

A Nádasdy Ferencné halálát követően 1669-ben inventált udvari portékák jegyzékében ugyancsak szerepel a trombitások díszöltözete. A sárvári vár régi porkolábházában (= szobájában) a viceporkolábnál volt „négy Trombitasnak valo veörös angliai poßtobul csinalt dolmany, Sarga Cartizzal bellet, es négy vaszonnal bellet Bugiogho, fehér es fekete prem-[m]el premezet [...] Harom Trombitasnak valo Veörös Dolmanj es Bugjogho hasonlo az elebeniekhez".[102] A hét trombitás díszöltözet felbukkan a Nádasdy elfogása után rögtön konfiskált, és már 1671-ben Bécsbe vitt javakról (még ugyanabban az évben?) készült listán is, összesen 140 forintra értékelve. E német nyelvű feljegyzésből kiderül, hogy a vörös posztódolmányokat kék bársonyból készült csíkok és sárga függelékek (= zsinórzat/sujtás?) tették még mutatósabbá („Sieben Trompeter Rökh vnd Hoßen von Rotten tuech, plau Samet strichen vnd gelben Pametln 140,– ").[103]

---

91 Kalinayová (szerk.): *Hudobné inventáre* ... 81.

92 Uott 145.

93 1548 Sárvár (?), Nádasdy számadások „trombitas andrasnak, hog' uram beczben külde eg' rez dob czinaltatni [...] es hog' eg' rez trombitat ueg'en 4 fl es umaganak fl 2 költsegere". Kumorovitz Bernát–Belényesi Márta: *Kultúrtörténeti szemelvények a Nádasdyak 1540–1550-es számadásaiból*. Budapest: 1959, 314.; 1569. december 4. Bécs, Nádasdy számadás, „pető pal uramnak hozata Seney Ferenc uram zolgalattyaba egh trombytat becbol." OL E. 185. 30. t. (számadások és vegyes anyag 1555–1570); 1627. augusztus 6. Bethlen Gábor udvara részére vásároltak Bécsben jelentős összegért „4 trombitát egyet tall. 5 facit 20" OSZK Kézirattára, Fol. Hung. 67. fol. 86^{r}; Radvánszky Béla: *Udvartartás és számadáskönyvek*. I. *Bethlen Gábor fejedelem udvartartása*. Budapest: 1888, 155.

94 Segesvár számadások, 1612: „Pro renouacione tubae fol. 1." (OL mf. 12881); 1624. február 28. Beszterce, „für ein Trommet zu Flicke[n] gebe[n] d. 28." Beszterce számadáskönyvei, Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa IVa. nr. 32. 15.; Segesvár számadások, 1628: „Dem Martin Goldschmit das er Trometen geflikt fl. 2/25" (OL mf. 12881); Segesvár számadások, 1651: „Ein Tromet flicke[n] laße[n] –//75", uo. 1672: „Stadt Tromete[n] flicke[n] laße[n] fl. 1. [d.] 50."; uo. 1675: „Stadt Posaunen flicken laße[n] –fl–//24" (OL mf. 12882)

95 A hazai „latens" hangszerészipart röviden körvonalazza Király Péter: „A magyarországi hangszertörténet Adattára." In: *Zenetudományi Dolgozatok 1995–96*, Budapest: 1997, 120–121. – Pálffy Géza már e tanulmány leadása után felhívta a figyelmemet arra az analógiára, hogy miközben a magyarországi ágyúk és a kézilőfegyverek java részét Nürnbergben, Augsburgban vagy Prágában gyártották, de ezek javítása már nálunk történt. Lásd: Pálffy Géza: „A Habsburg Birodalom hadigazdasági kapcsolatai a magyarországi végvárrendszerrel a 16. század második felében (a kassai királyi hadszertár példáján)" In: Mészáros Kálmán (szerk.): *Írott és tárgyi emlékeink kutatója*. (Emlékkönyv Bánkúti Imre 75. születésnapjára) Budapest: 2002, 61–78.

96 Johann Christian von Engel: *Geschichte des ungrischen Reichs und seiner Nebenländer*. I. Halle: 1797, 121.

97 Arhivele Statului Cluj, fond Primăria Cluj, Kolozsvár számadásai, 1615. 27/IV. 101. (olim 73).

98 Wolfgang Osthoff: „Trombe sordine" *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956) 77–95.

99 Radvánszky: *Magyar családélet* ... III. 366. – Pálffy Géza e tanulmány elkészülte után arra hívta fel a figyelmemet, hogy Thurzó temetési rendje később az ország északnyugati részein élő főúri családoknak mintaként szolgált.

100 Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*. 236.

101 Lásd a 83. jegyzetet.

102 OL E. 185. Arch. fam. Nádasdy. 29. t. (Korábban U. et C. fasc. 1 Nr. 38).

103 Alfred Sitte: „Die Schatzkammer Nádasdy's." (2. rész) In: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien*, 35. Wien: 1900, 70. Sitte „turch" olvasata „tuech" [= Tuch] helyett feltehetően hiba.

Főúri temetéseken is egységes öltözetben jelentek meg a trombitások. Thurzó György nádor már hivatkozott temetési rendje a résztvevő hat trombitás és egy üstdobos fekete ruhájáról rendelkezik.[104] Ezzel szemben a nagyvezekényi csatában elesett négy Esterházy 1652. november 26-án Nagyszombatban tartott temetését ábrázoló festményen tizenkét vörösbe öltözött trombitás látható.[105]

Már a középkortól fogva viszonylag nagy számban ismertek magyarországi, illetve magyarországi vonatkozású forrásadatok trombitazászlóról valamint trombitára való díszzsinórról, illetve rojtokról is.

Az 1360-as években készült *Képes krónika* Károly Róbert esküvőjét ábrázoló miniatúráján két egyenes trombita (busine) látható, magyar Anjou címeres zászlóval.[106]

A kettős pápaság megszüntetését szorgamazó, 1415 nyarán Konstanzból Perpignanba utazó Zsigmond magyar és német királyt, egy kortárs beszámoló szerint perpignani bevonulásakor hat lovas trombitás követte, akiknek hangszerét címeres zászló ékesítette.[107] Ulrich von Richental konstanzi polgár 1424–1433 között írt krónikájának egyik évtizedekkel későbbi másolatában, az 1460–1474 között készült úgynevezett Aulendorfer-kéziratban a Zsigmond konstanzi bevonulását ábrázoló miniatúrán a menet élén egyenes trombitát és „S"-trombitát fújó lovas heroldok vonulnak, s az utóbbiak zászlóján magyar címer.[108]

II. Ulászló udvarának 1494–95-ből fentmaradt számadásai többször is tudósítanak trombitazászló készítéséről és kifestéséről,[109] miként Ippolito d'Este egri püspök (korábban gyermekként esztergomi érsek) udvartartásának iratai is.[110]

Thurzó Imre és Nyáry Krisztina 1618-ban tartott lakodalmának számadásaiban is felbukkan a trombitazászló: „Item Armpruszternek fél lobogóra való tafotáért dobra és trombitára".[111]

A vezekényi csatában elesett négy Esterházy 1652. november 26-án Nagyszombatban lezajlott temetését ábrázoló – korábban már említett – metszeten a lovas trombitások hangszerét zászlók, illetve rojtok ékesítik.[112] Noha a kép esetleg még a temetést megelőzően készült (semmi esetre sem mutatja az eseményt fotórealisztikusan)[113] ennek ellenére nem kételkedhetünk, hogy a trombitásokat illetően az ábrázoltak alapjában megfelelnek a látványnak. Az Esterházyak sógorának, a temetésen részt vevő – és a metszeten bandériumával ábrázolt – Nádasdy (III.) Ferenc sárvári várának már hivatkozott 1669-ben készült inventáriuma szerint a régi porkolábházban „A Rudakra valo Partéka" sorában volt összesen hat „Trombitara valo ket [...] Rojtos selem sinor, minden rojtjaival".[114] Nádasdy konfiskált és 1671-ben Bécsbe vitt javairól készült – már idézett – lista kiegészíti a magyar feljegyzésben olvashatókat. Ez ugyanis nem csak az 1669-ben inventált trombitazsinórokat veszi jegyzékbe, hanem emellett 12 vörös damaszt zászlót is, amelyek egyik oldalára egy Mária-kép a másikon pedig Nádasdy címere volt festve, valamint ezeken kívül két további vörös damaszt trombitazászlót is. („Zwölf Rot Damascene auf einer Seiten mit vnsßer Frauen Biltnus, auf der andern seiten mit dem Nädästischen wappen gemallene Trompetenfanen 6,– [...] Zwey Rot damascene Trompet fähn [...] p. 1 sh.– [...] Sechs Thrompeten quasten vnd zurgehörigen Schnirn").[115]

Nádasdy (III.) Ferenc sárvári várának Hans Rudolf Miller által 1653 táján készített monumentális csataképei szerint – amennyiben az akkoriban Nádasdynak dolgozó bécsi festő munkája felfogható a korabeli magyarországi mindennapok minden részletében valós tanúságaként – a trombitások nemcsak ünnepélyes alkalmakkor kötötték fel a trombitazászlókat, hanem a csatákban is.[116]

Noha e tanulmány időhatárán már jóval kívül esik, de érdemes röviden utalni a felső-magyarországi Paludza 1774-ben készült fatemplomában ábrázolt zenészek között látható két trombitásra (egyikük kezében kottalap), akiknek hangszerét rojtos trombitazsinór díszíti.[117]

A forrásadatokból megtudjuk, hogy a zászlókat kifestették, s az azon látható címereket és egyéb jelképeket helyenként esetleg bearanyozták. Ezzel szemben hímezett trombitazászlóról nincs adatunk, noha ilyenek külföldi gyűjteményekből ismer-

104 Radvánszky: *Magyar családélet* ... III. 366.

105 A trombitások ugyanolyan színt viselnek, mint a koporsókat takaró leplek, továbbá a koporsóvivők, valamint a koporsók előtt haladók, illetve a koporsókat követő özvegyek. *Bollwerk Forchtenstein*. (Kiállítási katalógus, Forchtenstein) Eisenstadt: 1993, 210., valamint színes kép uo. a 240–241. oldal között. A képet 18. század elejére datálja, és a restaurálás előtti állapotban fekete-fehérben közli: Galavics Géza: *Kössünk kardot a pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest: 1986, 91. (kép) és 158. (képleírás).

106 OSZK Kézirattára, Clmae 404; *Képes Krónika*. (Hasonmás kiadás) Budapest: 1964.; Zolnay: *A magyar muzsika régi századaiból*. 179.; Rajeczky Benjamin (szerk.): *Magyarország Zenetörténete*. I. (Középkor) Budapest: 1988, 4. kép.

107 Áldásy Antal: *Zsigmond király és Spanyolország*. Budapest: 1927, 60.; Zolnay: *A magyar muzsika régi századaiból*. 242.

108 Otto zur Nedden: *Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und. 16. Jh*. Kassel: 1931, 84.; Edmund Bowles: *Musikleben im 15. Jh*. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lieferung 8.) Leipzig: 1977, 43. 25. kép.; Rajeczki (szerk.): *Magyarország Zenetörténete*. 11. kép.

109 Engel: *Geschichte des ungrischen Reichs*. 79., 90., 172., 180.: 1494. „Barthe pictori Italo, qui fecit decem parua banderia ad tubicinas Tubicinatorum regie M[aiesta]tis, dedi [Fl.] 20"; 1494. március 22. „pro quadraginta ulnis tafatarum vexillis parvis ad Tubicinas Tubicinatorum Re[gie] M[aiesta]tis necessarium"; 1495. október 2. „Magistro Nicolao Pictori Quinqueecclesiensi ad emenda lamina Aurea et Argentea ad deaurandum parua Vexilla decem ad Tubicinas Tubicinatorum Re[gie] M[aiesta]tis"; 1495. december 25. húsz forintot fizettek: „pro Tafatha ad Tubicinas Banderia facienda".

110 E. Kovács Péter (közr.): *Estei Hippolit püspök egri számadáskönyvei, 1500–1508*. Eger: 1992, 39., 346.: 1500. június 18. Eger: „per 4 bandire de le trumbete comprai brazia 6 de tafata Italiano Fiorentino a uno fiorino et uno orto el brazio, monto fl. 7. Item me acordai per dite 4 bandere per le trumbete e le sue spexe con depintore e de suo armo 4. fl. per una bandera, montorno fl. 16. Item per france de le dite bandere de trumbete per cordoni et fiochi per dite 4, monto in tuto fl. 5."; 1508 Eger, Ippolito d'Este egri érsek udvarának inventáriuma: „Item vexilla tria pro tubicinis de tafeta cum armis reverendissimi et illustrissimi domini nostri, qui sunt adhuc in manibus tubicinatorum"; – A leltári bejegyzés némileg eltérő olvastát adja: Nyári Albert: „A modenai Hyppolit-codexek." *Századok* 6 (1872) 368. „Item vexilla tria de tella varium colorem de tafeta: cum armis Reverendissimi Domini nostri, qui sunt adhuc in manibus tubicinatorum". Ezt átveszi: Zolnay: *Magyar hadizenészek* ... 148.

111 Radvánszky: *Magyar családélet* ... III. 22.

112 Bárdos (szerk.): *Magyarország zenetörténete* ..., 12–13. kép.

113 Vö. Király: *Wolfgang Ebner és Wendelin Hueber levele Esterházy Lászlónak* ... 379. 28. jegyzet. Noha a Castrum doloris képén a nov. 29-i dátum szerepel és utalás arra, hogy azt a nagyszombati templomban állították fel, vagyis úgy tűnik, hogy a metszet ezen időpont után készült, de ennek ellenére lehet, hogy a kép valójában a terveket tükrözi. Biztos, hogy a castrum dolorishoz készült valamiféle előzetes vázlat.

114 OL E. 185. Arch. fam. Nádasdy. 29. t. (Korábban U. et C. fasc. 1 Nr. 38): „A Rudakra valo Partéka [... a második rúdon:] Ket Trombitara valo ket ket Rojtos selem sinor, minden rojtjaival [...a negyedik rúdon:] Ket Trombitara valo hasonlo Sinor, mint az masodik Rudon [... a hatodik rúdon:] ket Trombitara valo Rojtos Seljem Sinor hasonlo az többihez az kik eleb jrattanak".

115 Sitte: *Die Schatzkammer Nádasdy's* ... 70.

116 Vö. Galavics: *Kössünk kardot a pogány ellen* ... 33. és 36. színes kép.

117 Richard Rybarič: *Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: 1984, (Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. I.) 126.

tek. Udvari eredetű emlékként fentmaradt Esterházy Pál idejéből egy 1699-es keltezésű, vörös damasztból készült festett trombitazászló.[118] Ezenkívül tudni még egy 18. századi címeraplikációs, alighanem magyarországi trombitazászlóról.[119]

Mit játszottak a hazai udvari trombitások?

Egyrészt – és elsősorban – természetesen katonai szignálokat és egyéb jelzéseket fújhattak, hiszen a csapatirányításban, valamint az udvarok életében éppúgy elengedhetetlen volt a dob- és trombitajeladás,[120] mint bizonyos helyzetekben kommunikációs eszközként. Előre tudatta idegenek érkezését, illő és elvárt módon köszöntötte a megérkező jelesebb személyeket.[121] Trombiták jelezték a csapatával valamely településhez közelítő uralkodó vagy főúr békés szándékát.

> Andreas Hegyes brassói polgár egy jellemző esetet jegyzett fel naplójába: mivel Bethlen Gábor 1614-ben seregével trombitaszó nélkül érkezett Brassóhoz, vagyis nem jelezte békés szándékát, ezért a – Nagyszebent elfoglaló Báthory Gábor uralkodását követő bizalmatlan időszakban óvatossá vált – tanács tulajdonképpen nem lett volna köteles beengedni az új fejedelmet.[122] Nem véletlenül hangsúlyozta tehát Bethlen az 1619-es Küküllővári Zsinatnak a zenét visszaszorítani kívánó végzéseire adott resolutiójában, hogy: „Dob, Trombita nélkül mi nem járhatunk".[123]

Az udvari ünnepségek lakomáinak kevéssé míves zenei velejárója volt az ősi hagyományú tus,[124] amelyből a trombitások – nyilván más fúvósokkal – meg a dobosokkal közösen alaposan kivették a részüket.

> A Báthory Zsigmond udvarában 1584-ben megfordult olasz Francesco Sivori utólag 1590-ben papírra vetett visszaemlékezése szerint a tiszteletükre adott gyulafehérvári bankett alatt minden alkalommal, amikor a fejedelem vagy vendégei poharat emeltek, ezt a palota udvarán trombiták és dobok hangja, valamint muskéták üdvlövése köszön-

118 *Bollwerk Forchtenstein* 239. 12c.

119 Wienfried Schrammek: *Museum Musicum. Historische Musikinstrumente*. Leipzig: 1981. 10. ábra. (A zászló a lipcsei Museum für Kunsthandwerk gyűjteményébe tartozik.) A könyvben tévesen 18. századi németként határozzák meg, az egyik sarokban lévő magyar címer azonban egyértelműen Magyarországhoz kapcsolja.

120 A források azt mutatják, hogy a trombita és dob a szignálhangszer-funkció miatt egységet képezett. Szembetűnő például, hogy az udvari számadásokban a trombitásokat és dobos(oka)t következetesen együtt találjuk.

121 Jellemző, hogy Seyfferth soproni tornyosmester elbocsátását 1658 októberében azzal okolták, hogy a gyűlésre érkező Nádasdyt nem köszöntötte a neki járó trombitaszóval („nicht angeblaset"). Bárdos: *Sopron zenéje*... 262.

122 Eugen von Trauschenfels (közr.): *Deutsche Fundgruben zur Geschichte Siebenbürgens*. Kronstadt: 1860, 306.; Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*. 242.: „Dabey ist sich zu verwundern, daß F[ürstliche] G[naden] keine Trometen blasen lassen, wie er in die Stadt kommen, attamen superintelligitur exqua causa. Denn so er allhier nicht wäre eingelassen, so hätten die andere deutsche Städte dergleichen auch gethan. Der H[err] Richeter aber samt den fürnehmsten Herrn seyn F[ürstlichen] G[naden] bis nach Weydenbach entgegen geritten"; – Némileg eltérő olvasata: *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen*. V. Brassó: 1909, 493.

123 Illés Géza (közr.): „Az 1619. évi küküllővári zsinat felterjesztése Bethlen Gábor fejedelemhez." *Református Szemle*. (Kolozsvár) 1934. 27. sz. (nov. 17.) 505.

124 Erre világít rá Rubruk 1255-ös útleírása, amely már ilyet említ a krími tatároknál. Győrffy György (közr.): *Napkelet felfedezése*. Budapest: 1965, 124.

tötte.[125] A Báthory négy évvel később Medgyesen lezajlott fejedelmi beiktatását lezáró bankett alatt a trombitások és dobosok ismét csak az épület előtt tartózkodtak, és ott játszottak – nyilván ezúttal is tussal kísérve a pohárköszöntőket –, míg belül, hasonlóan, mint Sivori ottlétekor, más hangszeresek szolgáltattak asztali zenét („Hinzwischen trompetete man und schlug die Heerpaucken zu Tisch vor dem Hause, darinnen aber beim Tisch musicirten des Herrn Báthory István seine Wälische Musici").[126]

II. Rákóczi György 1643-ban tartott esküvőjének korabeli lengyel szemtanúja megemlékezik arról, hogy a lakomán a fogások érkezését az udvarmester jelezte, és az étkek felvitelét a teremben trombita- és dobszó – bizonyára tus – kísérte.[127]

Az *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683) ugyancsak említésre méltónak tartja eleink azon szokását, hogy a főúri lakodalmakon az egészségre ivást clarinók és trombiták valamint dobok folyamatos tussa kísérte („wird continuirende *Clarin* und Trompeten geblasen wie auch die Heerpaucken geschla[gen]").[128]

A lármás tusban, mint ezt a *Simplicissimus* is elénk tárja, nyilván mindenféle fúvós közreműködött. Más, igényesebb feladatok viszont már bizonyára meghaladták a *tábori / mezei* trombitások képességét. Az udvari muzsikus trombitások – noha forrásunk erről csak elvétve akad – különféle ünnepélyes alkalmakkor valószínűleg előadtak improvizált vagy megkomponált clarino fanfárokat.

Albert Huetnek Báthory Zsigmond Medgyesen történt fejedelmi beiktatásáról fentmaradt beszámolójában például arról olvashatunk, hogy míg Báthory a templomba vonult, majd amikor a beiktatási ceremónia végeztével onnan távozott, a templomtornyban a városi trombitás, illetve a városháza tornyában elhelyezkedő nyolc – nyilván fejedelmi – trombitás és egy üstdobos egymásnak felelgetett,[129] alighanem a korabeli irodalomban és zenében gyakran felbukkanó echohatásnak[130] megfelelő viszhangeffektusként megszólaltatott trombitafanfárokkal.

Olasz András 1591-ben Nagyszebenből azért írt a besztercei tanácsnak, hogy küldjenek neki „nur 2. trometer die zusammen blasen".[131] Ez az *együttfúvás* bizonyára olyanféle

125 Bibliotheca Vaticana, Fondo Ferraiuoli No. 43, *Memoriale delle cose occorse a me Franco Sivori ... l'anno 1581 per andar in Vallachia. 1590.* alapján: Bárdos Kornél: „Főúri zeneélet." In: uő (szerk.): *Magyarország zenetörténete* ..., 105. 14. jegyzet.

126 Haraszti Emil: *Sigismond Báthory* ... 200.

127 Várkonyi Gábor: *II. Rákóczy György esküvője*. Budapest: 1990 (Régi magyar történelmi források. II.) 31. és 168.

128 Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*. 222.

129 Haraszti Emil: *Sigismond Báthory* ... 199.: „In dem wurden auch acht Trompeter samt der Heerpaucker auf den Thurm, oberhalb dem rath Haus gestellet [...] In dem Gehen aber da bliese der Stadt Trompetter erstlich vom Thurm darnach bald darauf bliesen die acht Trompetter oben dem rath Haus und dazu schlug man die heer Paucken, darnach wieder der Stadt trompeter und also par vices fortan bis F[ürstliche] H[ochheit] in die Kirche hinein kam. [...] ginge vor dem Fürsten heraus aus der kirche [...] hinzwischen trompetete man abermal, beyde von Thurm und Rath Haus wie zuwor und man lautete mit allen Glocken in Thurm".

130 Lásd Balassi Bálint olasz minták nyomán írt echós verseit, és ezek hatását magyarországi kortársaira. Eckhardt Sándor (közr.): *Balassi Bálint összes művei*. I. Budapest: 1951, Nr. 62. és 72.; Balassi Bálint: *Szép magyar komédia*, Cristoforo Castelletti *Amarilij*e (1587) nyomán; Eckhardt Sándor: *Balassi-tanulmányok*. Budapest: 1972, 376. és köv., 387., 396–397.

131 Benkő András: „Levéltári adalékok Beszterce XVI. századi zenei életéhez." *Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények*. (Kolozsvár) 21 (1977). 2. sz. 202. 8. jegyzet.

kétszólamú trombita fanfármelódiákra értendő, mint amelyeket a 17. század második feléből az úgynevezett Vietoris-kódex őrzött meg.[132]

A trombitások együttjátékát illetően szembetűnő jelenség, hogy az udvartartások iratai az idegenekből (akik nyilvánvalóan elsősorban muzsikus-trombitások voltak) gyakran – habár nem mindig és nem mindenütt – egy időben többet is említenek: két, három vagy négy, sőt esetenként akár hat fő is felbukkan. Feltehető, hogy ők többszólamú fúvósegyüttesként önállóan is aktívak lehettek, oly módon, miként azt a korból máshonnan jól ismerjük.[133] Az udvari trombitások együttes zenéjére már csak azért is gondolhatunk, mert ilyenféle fúvósegyüttesek a hazai városokban jól nyomon követhetők: tudjuk, hogy az elöljáróság a toronyzenészeknek többfelé is előírta a toronyban rendszeresen előadandó közös fúvószenét.[134]

Régebben a zenetörténészek általában úgy vélték, hogy a trombitákkal és pozánokkal megszólaltatott fúvószene főleg íratlan hagyományon alapult. Ilyesmire valóban akadnak is korabeli utalások. Wilhelm bajor herceg például azt közölte 1584-ben, hogy amit trombitásai asztali zenének játszottak, „az nincs leírva, hanem csak úgy fejből játszák".[135] Ma azonban, a korábbi kutatógenerációk nézeteivel ellentétben már árnyaltabban kell értékelnünk a trombitapraxis kérdését. Az orális gyakorlat nem tekinthető kizárólagosnak. A 16–17. századi trombitásoknak legalább egy része kottaértő, képzett muzsikus lehetett.[136] Ismertek a dán udvarból Heinrich Lübeck és Magnus Thomsen (1598) trombitakönyvei,[137] vagy a müncheni udvarban alkalmazott Cesare Bendinelli trombitatraktátusa (1614).[138] Pavel Josef Vejvanovský trombitás pedig – aki Castelcorn püspök híres kroměříži udvar zenészegyüttesét vezette – egyben zeneszerzőként is aktív volt. Kompozíciói elterjedtek a tágabb régióban, egy műve felső-magyarországi forrásban is adatolt.[139]

Hazai városi dokumentumok is azt jelzik, hogy a magyarországi toronyzenész trombitások egy része kottából (is) játszott.[140] Ez eleve természetes annak alapján, hogy mind a katolikus, mind pedig az evangélikus királyi városok elvárták tőlük a közreműködést a jeles alkalmakkor előadott egyházi művekben. Logikus, hogy e feladatnak csakis megfelelő kottaismeret és egyéb zenei ismeretek birtokában tudtak eleget tenni. Emellett vannak olyan adataink is, amelyek lekottázott trombitazenéről tudósítanak:

> 1672. május 14-én Andreas Schwartz besztercei városi trombitáslegény hagyatékjegyzéke utal néhány régi trombitaszólamra, amelyet az inventálás időpontjakor már eladtak („Etlich alte Trombeter partes, sein Verkauft worden, umb fl. 1/-").[141]

> A nyilvánvalóan városi eredetű vegyes gyűjtemény, a már hivatkozott *Vietoris kódex* (1675–1679 körül?) megőrzött egynéhány fanfárt két trombitára *(„Pro Clarinis")*.[142] Noha a darabok orgonatabulatúrás lejegyzésűek, de kétségkívül két trombitásnak szolgáltak előadási anyagként.[143] A Vietoris kódexben a fanfárok mellett található még egy terjedelmesebb trombitaszólam is, *Quam gloriosa*, amely nyilvánvalóan egy hangszereskíséretes egyházi mű része, továbbá egy szlovák egyházi ének, *Spiwegmez wssichny wesele* („Énekeljünk mindnyájan vidáman"), harsonaszólammal.[144]

A magyarországi kottaanyagból a 17. század közepétől kezdve ismertek más zenei források is – köztük hazai szerzők kompozíciói –, amelyekben clarino-, illetve cornetto / cink – valamint pozánszólam található.

132 Ferenczi Ilona–Marta Hulková (közr.): *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.* Bratislava: 1986 (Musicalia Danubiana. 5.) 73–75. (fotók), 207–228. (átírás).

133 Vö. Michael Praetorius: *Syntagma musicum.* III. Wolfenbüttel: 1619 (Repr. Kassel: 1958.); Peter Downey: „What Samuel Pepys heard on 3 February 1661. English trumpet style under the later Stuart monarchs." *Early Music* 1990. aug. 417–428.

134 Az egyik soproni toronyzenész szerződése (1549) megkövetelte, hogy a városba érkező jelesebb személyeket négyszólamú zenével köszöntsék. Egy másik toronyzenész kérelmében (1599) hangsúlyozta, hogy ő – másokkal ellentétben – az egész évben nem is négy- hanem ötszólamú muzsikát szolgáltat. 1601-ben úgy döntött a soproni tanács, hogy a toronyzenészek vasárnap és más ünnepeken, valamint hétközben is, gyakrabban játsszanak szép motettákat, madrigálokat és hasonlókat. Lásd Bárdos: *Sopron zenéje...* 249. és köv.; Besztercebánya 1631: „das er selbst dritter gegen den Tag undt umb Mittag sowol auch gegen den abend sein instrumental music so guet Er vermagt hören lassen, und darauf die Herrdrummeln künstlich rühre" Lásd Konstantin Hudec: *Hudba na Banskej Bystrici do 19. storočia.* Liptovsky Sväty Mikulaš: 1941, 156.; – A besztercei városi toronyzenészi szolgálatot elhagyni kívánó, wernigerodei grófságból származó Andreas Veckenstadius hosszú lemondólevelében szabadkozott a hibák miatt, amelyek a többszólamú fúvószene alatt többször is előfordultak: „verzeihen, dieselben vitia, welche vielmahls vnter dem Abblasen sich haben zugetragen, da dan gar selten ein Psalm, geschweige den eine Mutet ist recht gemacht worden." Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles, 220/1663. Veckenstadius levelét egy külön tanulmányban szándékozom közreadni.

135 Bertha Antonia Wallner: *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jhs. nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit.* München: 1912, 100.; Wolfgang Boetticher: *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis.* Kassel: 1963, 24.

136 Vö: Peter Downey: „A Renaissance Correspondence Concerning trumpet music." *Early Music* 9 (1981) 328–329.

137 Részleges kiadása: *Das Erbe deutscher Musik.* VII. Kassel: 1936.

138 Fakszimile kiadása: Edward H. Tarr (közr.): *Cesare Bendinelli: Tutta l'arte della trombetta.* Kassel: 1975. (Documenta Musicologica II. 5.)

139 Kalinayová (szerk.): *Hudobné inventáre* ... 140.

140 Figyelemre méltó az a pozsonyi feljegyzés, amely szerint a tanács 1569-ben új motettákat vásárolt a toronyzenészeknek a már elavultnak tartott Josquin- és Senfl-művek helyett. J[ohannes] B[atka]: „Pressburger Musikleben in alter Zeit." *Neue Musikalische Presse.* 1898. 13. sz. (márc. 27.) 3.; A wernigerodei grófságból származó Veckenstadius leveléből (lásd a 134. jegyzetet) közvetve az is kiderül, hogy ő írt vagy másolt kottát a toronyzenészek számára. Hátralékos fizetését kérve azt írta, hogy a fizetséget egyébként olyanok is megkapták, akik egy fej kottát sem írtak, s az sem tudták, hogy mi a zene („die nich eine Nota geschrieben, vielweniger gewust haben, was Musica bedeut").

141 Besztercei hagyatéki jegyzőkönyv magántulajdonban. fol. 51^{v}.

142 Lásd a 132. jegyzetet. Ferenczi Ilona: „Clarinodarabok a Vietórisz Tabulatúrás könyvben." *Zenetudományi Dolgozatok 1983.* Budapest: 1983, 111–121. A darabok közreadása ugyanitt 115–121.

143 A szólamok a kéziratban megosztottan helyezkednek el egymással szemben: a *„Clarino primo"* szólam a bal oldalon, míg a *„Clarino secondo"* a jobb oldalon található. Ilyen felosztásnak csakis akkor van értelme, ha két külön személy játszik egymás mellett. – A jelek szerint a hazai 16–17. századi billentyűs muzsikusok és egyes műkedvelők számára az úgynevezett Ammerbach-féle új német orgonatabulatúra ismerete és használata a mindennapi zenegyakorlat része volt. Az egyszerű, könnyen megtanulható orgonatabulatúra és az ezzel rokon, a hangok ábécés neveit alkalmazó lejegyzésmódok azonban általános célú kottaírásként, tágabb körben használatos univerzális notációként is szolgáltak. Vö.: Király Péter: „Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs források a 16–17. századból." *Magyar Zene* 38 (2000) 1. sz. 67–96. Lásd még az Ugróci gyűjtemény 225. darabja fölé utólag odaírt ábécés hangneveket, amelyek az orgonatabulatúrákban használt jelekkel rokon vonásokat mutatnak. Emanuel Muntág (közr.): *Uhrovská zbierka Piesní a tancov z rokzu 1730* (fakszimile kiadás) Martin: 1974, Nr. 225. – Szlovák nyelvű énekeskönyvben is felbukkan ilyenféle dallamlejegyzés. Lásd Richard Rybarič: *Vývoj európskeho notopisu.* Bratislava: 1982, 177. 70. ábra; Ladislav Kačic az ún. *Lőcsei tabulatúrás könyv /Pestrý zborník* kapcsán ugyancsak hangsúlyozza, hogy a 17. században az orgonatabulatúra – miként a fenti gyűjtemény esetében is – egyáltalán nemcsak billentyűs hangszer számára szolgált, hanem gyors és helytakarékos általános notációként. Ladislav Kačic: „Die Suiten Johann Caspar Horns im Pestrý zborník, einem Tabulaturbuch aus dem 17. Jahrhundert". In: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jh.* Michaelstein: 1996, 174–175.

144 *Tabulatura Vietoris* ... 208. (Nr. 283.), ill. 150. és 209. (Nr. 165., 284.).

A legkorábbi Capricornus *Opus musicum* című Nürnbergben 1655-ben megjelent kiadványa.[145] Ennél mintegy fél évszázaddal későbbi az Esterházy Pál neve alatt és a nádor révén Bécsben megjelentetett, de nyilvánvalóan Esterházy udvari muzsikusa(i) által készített *Harmonia caelestis* (1699/1711).[146] Ezzel nagyjából egykorú Sopron orgonista–zeneszerzőjének, Johann Wohlmuthnak öt énekszólamra és hangszerekre komponált *Misereréje* (1699).[147]

A század legvégéről, a századforduló tájáról a ferencesektől is ismerünk egy gyűjteményt, az esztergomi konvent orgonistájának, Donulus Minaricsnak 1717-ben összeállított kézirata, amelynek miséiben „Clarino" illetve „Solo Clarino" jelzés is található.[148]

E meglévő kottákhoz csatlakoznak még azok a felvidéki egyházi kottajegyzékek, amelyek a kéziratos műveknél néhol utalnak clarino-, trombita-, cornetto- vagy pozánszólamra: a pozsonyi evangélikusok (1657), a podolini piarista kolostor (1680-as évek, illetve 1691–96), a privigyei piarista kolostor (1690), valamint pozsonyi Szent Márton dóm (1700) zenemű-inventáriuma.[149]

Noha a megmaradt kottákból és inventáriumokból nyerhető ismereteink elsősorban városi trombitásokra vonatkoznak, ezek kottaértését tanúsítják, de mint a *zenész* udvari trombitásokat illetően eddig felvázoltak jelzik, ők sem lehettek másfélék, mint városi társaik. Az udvari trombitások – és különösen a külföldiek – szintén bekapcsolódhattak egyházi és világi kompozíciók előadásába, ők is játszhattak koncertáló szólamot clarinón vagy más rokon fúvóshangszeren. Ezt nemcsak a legjobban ismert főúri forrás, a *Harmonia caelestis* bizonyítja, vagy az, amiről már szó esett, hogy Esterházy Pál trombitásainak, Gregor Stolznak és Paul Fabernek – ugyanúgy, mint számos városi toronyzenész kollégájuknak – a feladatai közé tartozott a *kóruson*, azaz az egyházi zenében való közreműködés.[150] Már jóval korábban is található adat udvari trombitásnak egyházi zenébe való bekapcsolódásáról:

Alber Huet beszámolója szerint Báthory Zsigmond medgyesi beiktatásán a templomban a helyi énekesek által előadott egyik motettában egy pozános, valamint egy *finom* („subtil") olasz hegedűs is közreműködött.[151] Ez esetben is abból kell kiindulnunk, hogy a fúvós muzsikus – aki, mint a szövegkörnyezetből kikövetkeztethető, a hegedűssel együtt a fejedelem unokabátyja, (ifj.) Báthory István szolgálatában állt – kottából játszott.

145 Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára. R. 4007. Tenor szólamkönyv, nr. 1 Kyrie „cum 2 Viol. 2 Clarin. et 3 Tromb"; nr. 7. Te Deum „cum 2 Viol. et 4 Clarin"

146 *Harmonia caelestis* ... nr. 22. „O, Iesu admirabilis" Clarino I–II–III.; nr. 26. „Surrexit Christus hodie" és nr. 29. „Ascendit Deus" Clarino I–II.; nr. 53. „Saule, Saule" Clarino I–II–III.

147 Bárdos: *Sopron zenéje* ... 549. Nr. 695. A fentmaradt szólamok között három ad libitum szólam alt, tenor és basszus harsona számára.

148 Ladislav Kačic: „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert." *Studia musicologica*. 33 (1991) 9. és 50–51.

149 Lásd Kalinayová (szerk.): *Hudobné inventáre* ... passim.

150 A főúri udvartartás esetében azonban csak részben gondolhatunk az udvari házikápolnákban tartott istentiszteletre, valószínű, hogy az alkalmazójuk által patronált egyházakban játszhattak. Ilyen közreműködésekről jeles alkalmak kapcsán szép számmal akadnak adatok a támogatott egyházak feljegyzéseiben, de általában nem derül ki, hogy miféle muzsikusok voltak a kisegítők.

151 Lásd a 129. jegyzet.

Az udvari trombitások *zenészségét* illetően ma még nyitott kérdés, hogy menynyire lehettek (városi toronyzenész kollégáikhoz hasonlóan) univerzális muzsikusok. Az utóbbiak ugyanis bizonyítottan többféle hangszeren játszottak, fúvósokon és vonósokon egyaránt.[152] Nehéz azonban elképzelni, hogy a főúri fúvósok esetében mindez alapjában másként lett volna. Már csak azért is, mert az eddigiekben felsorakoztatott ismereteink egyike-másika alátámasztja ezt a következtetést:

> Bethlen István már hivatkozott levelében azt írta Batthyány trombitásáról, hogy „kedvesen való sipolasaban nem keveset gjöniörkettem",[153] ami alighanem úgy érthető, hogy ez a trombitás valamiféle fafúvós hangszeren (talán többön is) játszott, hiszen a korabeli szóhasználatban a síp a legkülönfélébb fafúvóshangszerre vonatkozhatott, beleértve a dudát is, és a *sípolás* szót bármiféle fúvóshangszeren való játékra alkalmazták.
>
> Ide kapcsolódnak az Esterházy Pál korának már említett adatai is: a trombitásból lett basszista–kopista, a diszkantistából lett trombitás, a *kóruson* való szolgálatra kötelezett trombitások, illetve a clarinójátékra képes és vadászkürthöz, valamint hegedűhöz is értő morva trombitástanulók.

Alighanem a trombitások egyéb hangszeres vagy énekes muzsikusként való alkalmi vagy rendszeres működése adhat magyarázatot arra, hogy miért akadunk némely udvarban olyan furcsa összeállítású udvari együttesre, mint például Nádasdy (III.) Ferencnél 1657–1658 táján: Nádasdy szolgálatában akkoriban kasztrált olasz énekes mellett hegedűs, sípos, dudás továbbá két-három (köztük két német) trombitás adatolt.[154] Valószínű, hogy a trombitások más hangszereken is játszhattak, s ily módon már egy megfelelő nagyságú és összeállítású udvari együttes adódott, amelyhez bizonyára alkalomadtán (ma sajnos többnyire dokumentálhatatlanul) még külső kisegítők is csatlakozhattak.

A tanulmányban bemutatottak azt tanúsítják, hogy a főúri trombitások sem tekinthetők kizárólag holmi szignálfúvó katonáknak; egy részük – javarészük? – feladata többrétű volt. Noha jelen írásban mindez körvonalazódik, de kétségtelen: az udvari trombitások szerepéről bemutatható képünk ennek ellenére ma még rudimentális. A nagyon is esetleges szórványadatok alapján éppen csak felvillanó sokféleség alaposabb tisztázásához – ahhoz, hogy jobban megismerjük, miféle feladatokat teljesítettek még az egykori trombitások, mikor melyik főúri rezidencián mennyire kap-

152 A 17. századi erdélyi feljegyzések például említik fúvós hangszereiket (trombita, pozán, pommer, schalmei, cink, fagott, blockflöte stb.), valamint utalnak vonósokra is. Lásd a segesvári toronyzenészek hangszerösszeírásait (1627, 1642, 1644), illetve a nagyszebeniek jegyzékét (1631). Segesvár számadások (OL mf. 12876); Gottlieb Brandsch: „Die Musik unter den Sachsen." In: Friedrich Teutsch (közr.): *Bilder aus der Kulturgeschichte der siebenbürger Sachsen*. II. Hermannstadt: 1928, 313.: Bárdos (szerk.): *Magyarország zenetörténete* ... 37.; Az erdélyi Beszterce egykori trombitásának, Andreas Schwartznak a hagyatékában (1672. május 14.) volt egy „Discant geige". (Hagyatéki jegyzőkönyv magántulajdonban, fol. 51^{v}.)

153 Lásd a 47. jegyzetet.

154 OL E. 185. Arch. fam. Nádasdy, 10. t. A gazdasági ügyvitel iratai, Keresztúr.

csolódhattak be az udvari zenébe, valamint a bemutatottak pontosításához és annak meghatározásához, hogy mi volt általános és mi a kivétel – még további alapos kutatás, céltudatos, szorgos adatgyűjtés szükséges. Ugyanakkor ez a munka már csak azért is nagyon fontos, mert az udvari zenészek jelentős hányadát éppen a trombitások adták, vagyis mennél megbízhatóbbak ismereteink a trombitásokról, annál többet tudunk a rezidenciális zene egészéről is.

ABSTRACT

PETER KIRÁLY*

THE COURT TRUMPETER IN 16TH AND 17TH CENTURY HUNGARY

In spite of the huge quantity of data from the 16th and 17th centuries on court trumpeters in Hungary not much attention has been devoted in the past to their tasks by musicologists. In particular, the question remained unanswered whether they were only military trumpeters, as suggested by the authors of historical studies, or were they at least partly "real" musicians. This study—based on previously-published documents as well as on archival research—attempts to give an overview of the work and different tasks of court trumpeters in Hungary. Although most of the sources provide little detail on the trumpeters, scattered data helps us to establish a firm picture of their role in court life. As a final result it is possible to state that many of the court trumpeters—in substantial part (but not solely) foreigners, mainly from the Germanic lands—acted as competent musicians, playing not only trumpet and other related brass instruments, but also other kinds of instruments.

Some musical sources with trumpet parts from the territory of historical Hungary are also referenced. These originate mainly not from courts, but from cities and churches or monasteries.

In this study the available 16th and 17th century data from Hungary on the teaching of young trumpeters–within the country or (sometimes) abroad is also presented. Another part deals with the sparse information about the instruments (also on their parts and repairs), and also with the (heraldic) standards attached to trumpets and the trumpeters' special clothing that was worn during festivities.

The author considers the present study as a first step in establishing a trustworthy picture of the role of Hungarian court trumpeters. For a better and more detailed overview much future research is needed.

* Peter Király, born 1953 in Budapest (Hungary); since the 1980s he has lived mainly in Kaiserslautern, Germany. In recent decades he has published a great number of musicological studies devoted to the history of the lute and lute playing as well as to the music history of Hungary during the 16th and 17th centuries. His recent research focusses on the life and work of Valentin Bakfark and especially on Hungarian court music.

TANULMÁNY

Laki Péter

SCHMIDT FERENC, ERNST VON DOHNÁNYI ÉS A BUDAPEST-BÉCSI ÚTELÁGAZÁS

Az elmúlt Budapesti Őszi Fesztivál kiemelkedő eseménye volt Franz Schmidt A hétpecsétes könyv *című oratóriumának magyarországi bemutatója. Habár a produkció – a megszólaltatás nyilvánvaló hiányosságai ellenére – a közönség egyértelmű rokonszenvével találkozott, ugyanezt a hangversenyt a szűkebb muzikológusi-kritikusi szakma részéről jórészt elkedvetlenítő indolencia, lesújtó ignorancia, de még felháborító impertinencia is kísérte.*

Az Egyesült Államokban élő neves magyar zenetudós, Laki Péter *közel másfél évtizede írja a világhírű Clevelandi Szimfonikus Zenekar programfüzeteinek műismertetéseit. Ebben a minőségében – saját elmondása szerint – számos „nemszeretem" zenével is találkozik. A* Hétpecsétes könyv*nek azonban – megint csak saját közlése szerint – Laki Péter a szerelmese lett. De még jóval azelőtt, hogy ezzel a remekművel, annak clevelandi bemutatója okán, foglalkoznia kellett, a* Musical Quarterly *1996-os évfolyamában publikálta az alábbi tanulmány első változatát.*

Jellemzőnek tartom, hogy sem Ausztriában, sem Magyarországon, hanem éppenséggel a tengerentúlon figyelt föl elsőként egy kiváló kolléga a Dohnányi- és a Franz Schmidt-életmű közötti párhuzamokra. Örülök, hogy ez a mindkét szerző recepciójára nézve alapvetően fontos tanulmány most – a legújabb felismerésekkel bővítve – magyarul is olvasható. – Mesterházi Máté

Néha egyetlen döntés örökre meghatározza életünket. 1899-ben a tizennyolc éves Bartók Bélának a bécsi és a budapesti főiskola között kellett választania. Az utóbbi mellett döntött – ha nem azt tette volna, aligha válik a legnagyobb magyar zeneszerzővé. Sorsdöntő elhatározásában komoly szerepet játszott négy évvel idősebb barátjának, Dohnányi Ernőnek hasonló lépése néhány esztendővel korábban. Emberi dolog azonban eltűnődni, mi lett volna, ha akár Bartók, akár Dohnányi Budapest helyett Bécsbe megy. Az ilyen kérdéseket mint teljesen tudománytalanokat, általában el szokás hárítani. A jelen eset azonban kivétel, ugyanis van ellenpélda: Franz Schmidt, aki ugyanabban a városban nőtt fel, mint Bartók és Dohnányi, de onnan Bécsbe költözött, és ettől kezdve számára minden másképp alakult.

A város neve, ahonnan a három zeneszerző elindult (attól függően, hogy kitől kérdezzük): Pressburg, Bratislava avagy Pozsony. Hármójuk közül az 1874-es születésű Schmidt a legidősebb. Háromnegyed részben volt magyar: anyja, született Ravasz Mária egészen az, apja félig magyar, félig német. Gyerekkorában odahaza főleg magyarul beszélt. Ugyanabba a gimnáziumba járt, ahol Dohnányi Ernő apja, Frigyes volt

* A cikk eredetileg a Musical Quarterly 1996 nyári számában jelent meg a következő címen: *Franz Schmidt (1874–1939) and Dohnányi Ernő (1877–1960): A Study of Austro-Hungarian Alternatives*.

a fizikatanár és a kórus vezetője, de már tizennégy évesen elhagyta szülővárosát. Idősb Schmidt Ferencet csalás vádjával letartóztatták, és börtönbüntetésre ítélték. A fiatal Schmidt ekkor került ki Bécsbe, ahová nemsokára anyja és két nővére is követte őt.[1] Bár ettől kezdve haláláig Bécsben, illetve Bécs mellett élt, egészen 1918-ig gyakran látogatott haza. 1892-ben az érettségit is Pozsonyban tette le, magyar nyelven.

A bécsi főiskola elvégzése után Schmidt csakhamar az osztrák főváros zeneéletének egyik vezető alakja lett. Életútjának a Dohnányiéval való összevetése érdekes tanulságokkal szolgál. (Bár Bartók nevét is emlegettük a fentiekben, az ő életműve annyira más kérdéseket vet fel, hogy ebben az összefüggésben aligha tárgyalhatjuk.)

Dohnányi és Schmidt első közös vonása félelmetes zenei memóriájukban rejlik. Mindkettőjüknek a fejében, sőt a szó szoros értelmében a kisujjában volt az egész zeneirodalom, hiszen mindketten szinte bármely kompozíciót, amelyet valaki megemlített, kívülről el tudtak zongorázni. Miközben Dohnányit korának egyik leghíresebb zongoraművészeként tartották számon, Schmidt is, bár nem mint aktívan koncertező pianista, kitűnő mestere volt a hangszernek.[2] (Meglehet, a zongorista karriertől a nagyhírű zongorapedagógus, Theodor Leschetizky epés megjegyzése riasztotta el: „Ha valakit úgy hívnak, hogy Schmidt, az ne menjen művésznek".)[3] Schmidt ezenkívül kiválóan orgonált, valamint nagyszerű csellistaként tizenöt éven át működött a Bécsi Filharmonikusoknál. Ennek az időszaknak nagy részében Mahler volt a Hofoper igazgatója, és ő ragaszkodott hozzá, hogy az összes jelentős csellószólót Schmidt játssza. Csak azért nem nevezték ki hivatalosan is szólamvezetőnek, mert Arnold Rosé, a koncertmester hathatósan támogatta kvartettkollégáját, Buxbaumot. (Úgy mondták, ez egyike volt azon ritka eseteknek, amikor Mahlernek nézeteltérése támadt barátjával és sógorával, Roséval.) De Schmidt ezekben az években is fel-fellépett zongoristaként. Még az is előfordult, hogy a Rosé-vonósnégyes partnereként hallhatta őt a közönség. Schubert *Pisztrángötös*ében a zongora-, a *C-dúr vonósötös*ben a második csellószólamot játszotta a Rosé-kvartett tagjaival.[4]

Mind Schmidt, mind Dohnányi életében nagy szerepet játszott a vezénylés, valamint a tanítás. Mindketten főiskolai igazgatók lettek, és mindketten kiálltak radikálisabb kollégáik mellett, megértvén az újítások szükségességét annak ellenére, hogy saját zenei stílusuk konzervatívabb úton haladt. Dohnányi számos Bartók-mű ősbemutatóját dirigálta, és zongoristaként is játszott Bartókot; Schmidt sikerrel vezényelte Schönberg *Pierrot lunaire*-jét.

A két muzsikus természetesen ismerte egymást, bár túlzás volna azt állítani, hogy szoros kapcsolatban álltak. Önéletrajzi vázlatában Schmidt mint riválisát említi Dohnányit:

---

1 Norbert Tschulik: *Franz Schmidt*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite, 1972, 11.

2 Érdekes, hogy mindkettejükkel kapcsolatban elterjedt az a vándoranekdota, mely szerint, amikor egy rossz állapotban lévő zongora félhanggal alacsonyabban szólt, egy félhanggal feltranszponálva játszottak el egy Beethoven-zongoraversenyt.

3 Tschulik i. m.

4 Hans Keller visszaemlékezését közli Harold Truscott: *The Music of Franz Schmidt*. I: The Orchestral Music. [London]: Toccata Press, 1984, 8.

> Dohnányi Frigyesnek, gimnáziumi fizikatanáromnak (aki egyszersmind hegedűtanárom is volt) volt egy fia, aki egy szép napon mint zongorista csodagyerek lépett a közönség elé. A csodagyerek első szereplését óriási szenzációnak igyekeztek beállítani: minthogy Dohnányi Ernő korához képest kis termetű volt, valóságos koránál még fiatalabbnak tüntették fel. A gyereket felemelték, úgy ültették rá a zongoraszékre, és egy speciális készüléket szereltek nagy hűhóval a zongora alá, hogy a fiú lába elérje a pedált stb. stb. Legfeljebb másfél évvel lehetett fiatalabb nálam: ő másodikos volt, én harmadikos, amikor első sikerét aratta az iskola egyik ünnepi hangversenyén. Én is játszottam ezen a koncerten, mégpedig egy nagy szólódarabot (ha jól emlékszem, Liszt XI. magyar rapszódiáját), míg ő mindössze Mozart g-moll zongoranégyesének könnyű zongoraszólamát adta elő. Mégis engem alig említettek meg az újságok, míg Dohnányit mint párját ritkító zsenit ünnepelték. A sajtó következetesen kitartott kettőnk ilyetén megítélése mellett, ami (bár nem mutattam) nagy keserűséggel töltött el.[5]

Vázsonyi Bálint Dohnányi-életrajzában olvassuk, hogy Dohnányinak 1933-ban szándékában állt meghívni Schmidtet zsűritagnak Budapestre az első Nemzetközi Liszt Zongoraversenyre.[6] Rajter Lajos, a Pozsonyban nevelkedett karmester, aki Bécsben Schmidt, Budapesten pedig Dohnányi tanítványa volt, egy visszaemlékezésében megemlíti, hogy Schmidt egy ízben magyar nyelvű ünnepi beszédet tartott a budapesti főiskolán.[7] Ezen kívül azonban nem tudunk róla, hogy Schmidtnek jelentősebb kapcsolatai lettek volna Magyarországgal, bár *Notre Dame* című operáját 1916-ban előadta a budapesti operaház, 1934-ben (Schmidt 60. születésnapja tiszteletére) pedig Rajter eldirigálta a *Notre Dame* előjátékát és a *Harmadik szimfóniát*.

Érdekes kérdés volna egy zenei vetélkedőn, hogy a két szerző közül ki kezdte pályáját magyar dallamok feldolgozásával, és ki írt első opuszként nagyszabású zongorakvintettet. A válasz természetesen az, hogy a *Drei kleine Fantasiestücke nach ungarischen Nationalmelodien* a bécsi Schmidt műve, míg a kvintett Dohnányié. Mindketten tizennyolc évesen komponálták az említett műveket, bár Schmidt darabja, mely 1892-ben keletkezett, nyomtatásban csak 1926-ban jelent meg. (A szerző eredetileg négy tételt írt, de csak hármat adtak ki.)

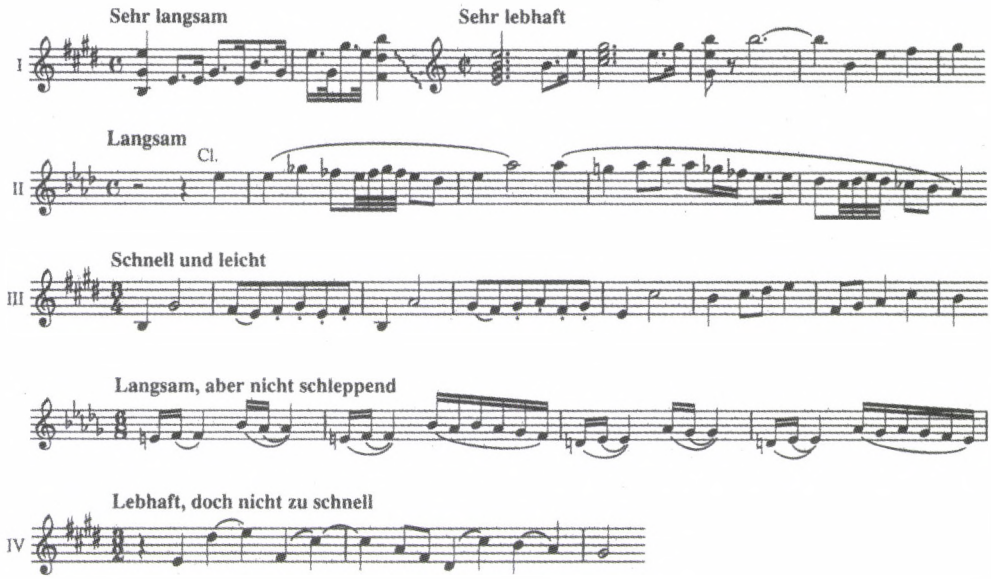
Schmidt kis darabjai csellóra és zongorára íródtak, a szerző nyilván saját magának szánta őket. A mű népzenei forrásait Hana Urbancová elemzi egy nemrég megjelent tanulmányban.[8] A pozsonyi zenetudósnő szlovák népdalok között talált Schmidt dallamainak pontos megfelelőire, de hangsúlyozza, hogy azok az új stílusú magyar népdal stílusköréhez tartoznak. Schmidt minden bizonnyal magyar szöveggel ismerte őket, ami a mű címéből világosan kitűnik. A *Fantasiestück*ök magyarsága a bécsi kontextusban persze mint exotikum jelenik meg, akárcsak Brahms magyar táncaiban. Dohnányi ezzel szemben a Brahms-hagyomány fővonalához kapcsolódott op. 1-es *Zongoraötös*ében.

---

5 Schmidt önéltrajzi vázlatát angol fordításban közli: Truscott i. m. 167.

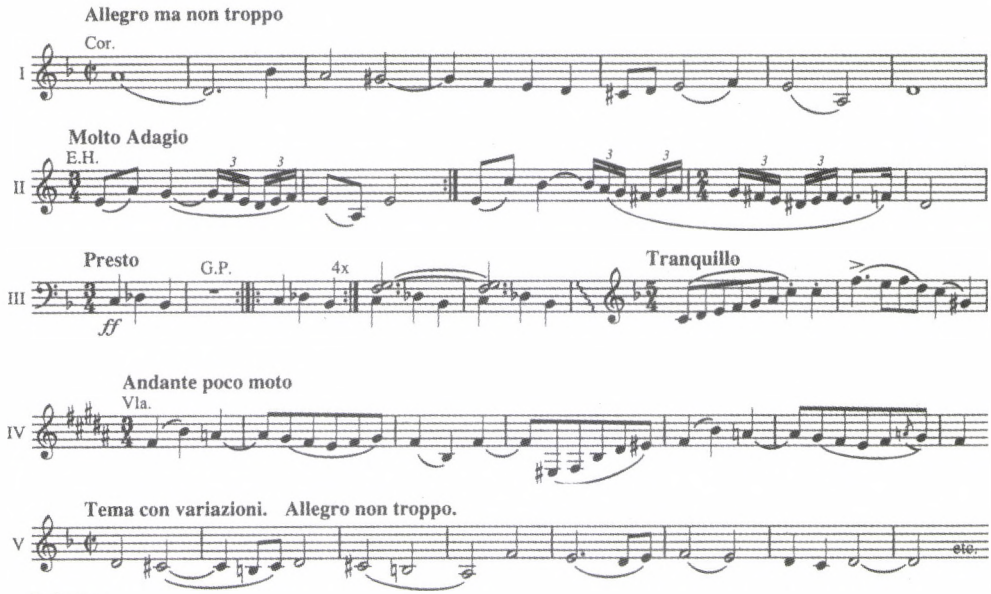
6 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 221.

7 Lynne Heller: „Gespräch mit Prof. Ludovit Rajter (unter Mitwirkung von Carmen Ottner)". In: *Franz Schmidt und Pressburg*. Szerk.: Carmen Ottner (Studien zu Franz Schmidt XI.). Wien: Doblinger, 1999, 128.

8 Hana Urbancová: „Zu den Volksmusikelementen im musikalischen Schaffen Franz Schmidts". In: *Franz Schmidt und Pressburg*. 75–100.

1. kotta

Hamarosan mindkét szerző szimfóniaírásba fogott. Schmidt 22 és 25 esztendős kora között, 1896–1899-ig írta *1. szimfóniáját*. Dohnányi 1897-ben, húszéves fejjel írt egy F-dúr szimfóniát, amely kiadatlan maradt; a „hivatalos" *1. szimfónia* 1901-ben készült el.

Nehéz volna elképzelni két művet két, azonos városban született kortárs tollából, amely annyira különbözne egymástól, mint Schmidt E-dúr és Dohnányi d-moll szimfóniája. Bizonyos hangulati különbségek már a dúr, illetve moll hangnem választásából adódnak, ám ezen túlmenően a két mű majdhogynem két ellentétes stíluskörhöz tartozik. Schmidt szimfóniája – annak ellenére, hogy nyitótémája kissé emlékeztet Strauss *Don Juan*jának kezdetére – alapvetően Schumann és Mendelssohn zenéjéből, valamint a barokk zenéből táplálkozik (részben a barokktól ugyancsak megérintett Mendelssohn közvetítésével). Dohnányi szimfóniája egészen más forrásokból merít. 1901-ben Bruckner és Csajkovszkij mind „új zenének" számított – tíz évvel korábban még mindketten éltek és alkottak. A Dohnányi-szimfónia kezdete, a változatlan kíséret fölötti nyugodt kürttémával, kétségtelenül némiképp bruckneres; az 5/4-es scherzo mögött pedig nyilvánvalóan ott áll a *Pathétique*. Az utolsó tétel monumentális fúgájára viszont az akkor legeslegújabb zene hatott: Strauss mindössze kétéves *Hősi élet*je, abban is a híres csatajelenet.

Az eltérő stiláris orientáció a művészi attitűd különbségéből következik: Schmidt elfoglalja helyét egy jól megalapozott világban, amelyben lényegében jól is érzi magát. Dohnányinál hiányzik ez a kényelemérzet; az ő műve keres valamit, küzd valamiért. Mindebből persze hiba lenne azt a következtetést levonni, hogy Schmidt „konzervatívabb", Dohnányi pedig „modernebb". Harmóniailag éppenséggel Schmidt a merészebb, míg Dohnányi formai vonatkozásban mutatkozik újítónak.

2. kotta

Az *1.* és *2. kotta* bemutatja a két szimfónia tételeit és azok főtémáit. Schmidt szimfóniája a hagyományos négytételességet követi, és az egyes tételek hangnemei olykor igen távol esnek egymástól. Dohnányi műve öttételes; a scherzo és a finálé közé intermezzo ékelődik. Ez utóbbi vonás kissé elüt a megszokottól, a hangnemek viszonylatai ugyanakkor (a H-dúr intermezzo kivételével) konvencionálisabbak, mint Schmidtnél.

A tételek formai tervét tekintve, Schmidt első tétele meglehetősen szabályos szonátaforma. A főtéma mindjárt a tétel elején teljes vértezetben áll előttünk; a lírai melléktéma, ahogy illik, a dominánsban jelenik meg, metrumváltozás nélkül. Az expozíció végén ismétlőjel áll, ezt kissé iskolás kidolgozási rész, majdnem teljesen szó szerinti visszatérés, meg egy mind hangosabb és gyorsabb kóda követi. Dohnányi első tétele sokkal komplexebb. Főtémája csak fokozatosan bontakozik ki a ködből; a melléktéma új metrumban és egy távoli hangnemben (az intermezzo H-dúrját előlegezve) szólal meg. A kidolgozási részben a zenei folyamatot gyakran drámai szünetek és várakozással teli pillanatok szakítják meg. A visszatérés fontos variánsokat hoz; hogy csak egyet említsünk, a főtéma piano helyett háromszoros fortissimóban hangzik fel. A drámai kóda a csellók és nagybőgők egyetlen pizzicatójával ér véget.

A második tételek nagy vonalaikban eléggé hasonlók: fafúvós szólókkal hangszerelt lírai kezdetek után a zene egyre izgatottabb lesz, majd visszatér az eredeti nyugalom. Ám e meglehetősen közhelyszerű formaterv a két műben más és más módon valósul meg. Schmidtnél *majdnem* teljesen szabályos triós formát találunk. A klarinét lírai asz-moll dallamát kontrasztáló másodtéma követi E-dúrban, a szimfónia alaphangnemében; ezt a kürtök indítják, és több feltűnő, improvizatív hatású, madárhangszerű fafúvós szóló jelenik meg benne. A visszatérés asz-moll helyett

e-mollban indul, és gyors tempójú, drámai csúcsponthoz vezet, ahol újabb improvizatív szakaszt hallunk, ezúttal hegedűn és csellón („gleichsam phantasirend"). Csak ezután tér vissza az asz-moll alaphangnem és a nyugodt alaphangulat.

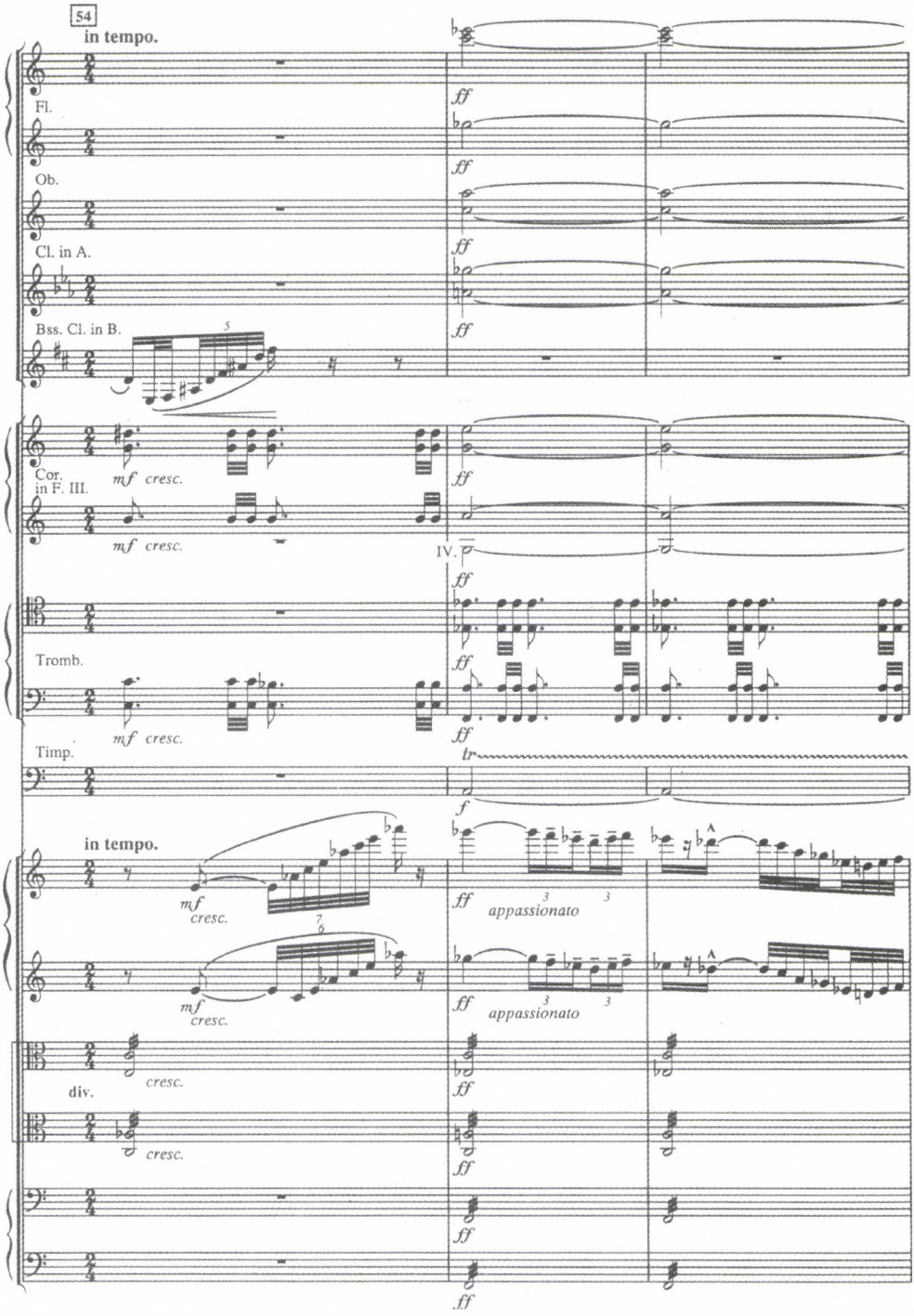
Dohnányi ugyanezt az emelkedő–ereszkedő dramaturgiát anélkül valósítja meg, hogy a (mégannyira módosított) triós forma foglya maradna. A kezdeti angolkürtszólóra következő második témát érdekes módon éppúgy a négy kürt mutatja be, mint a Schmidt-mű analóg formarészét. De itt egy harmadik téma is megjelenik, oboaszólókkal. A legnagyobb meglepetés azonban most jön *(3. kotta a 155–158. oldalon)*. Ez is improvizatív rubatozene, mint a Schmidté, csak sokkal merészebb: a fafúvók és a hegedűk virtuóz kitörése egyben a mű egyetlen igazán „magyaros" pillanatával is szolgál. A tételt egy új gondolat (a harmadik téma önállósult variánsa) és az első téma rövid visszaidézése zárja le.

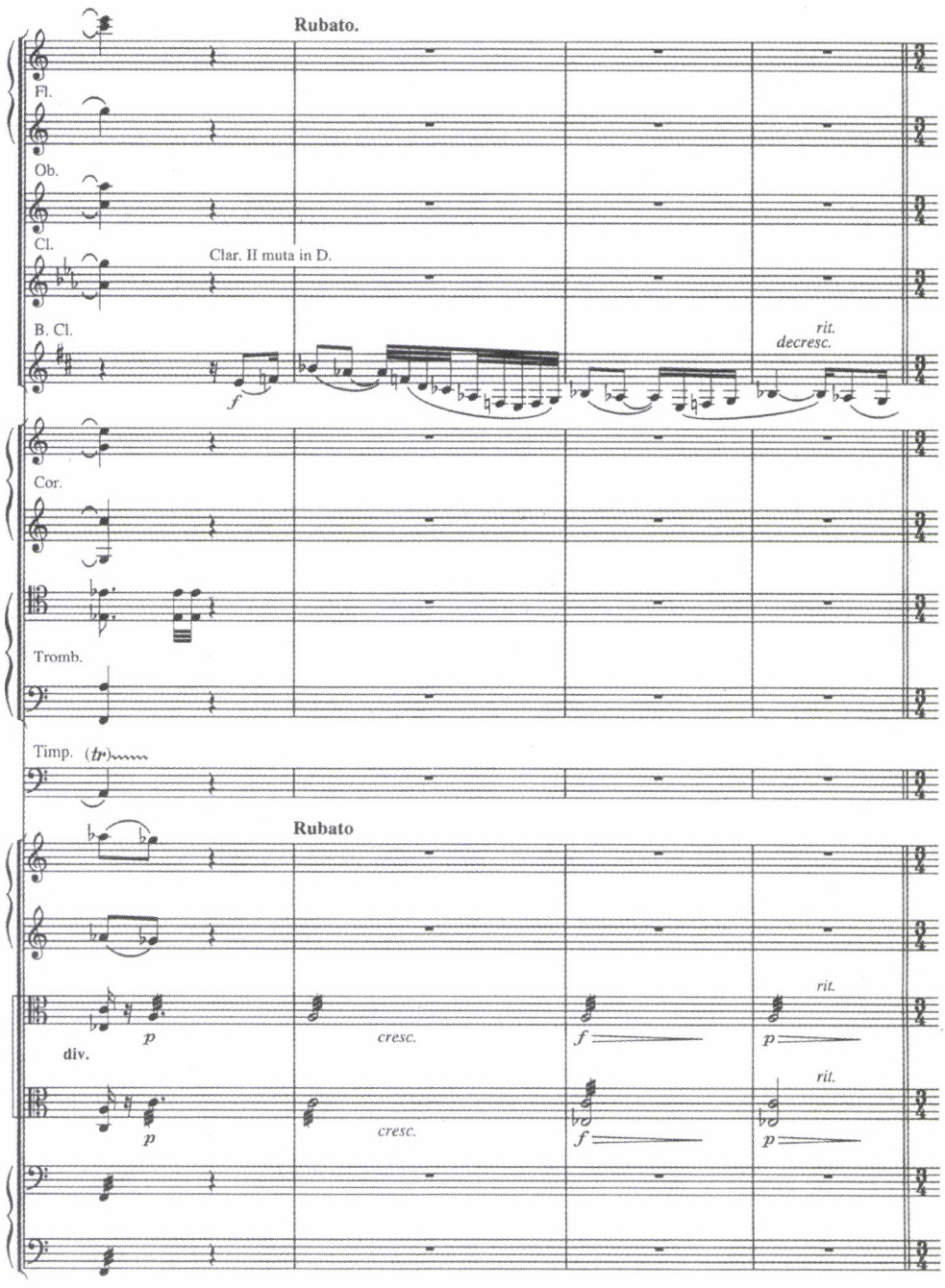
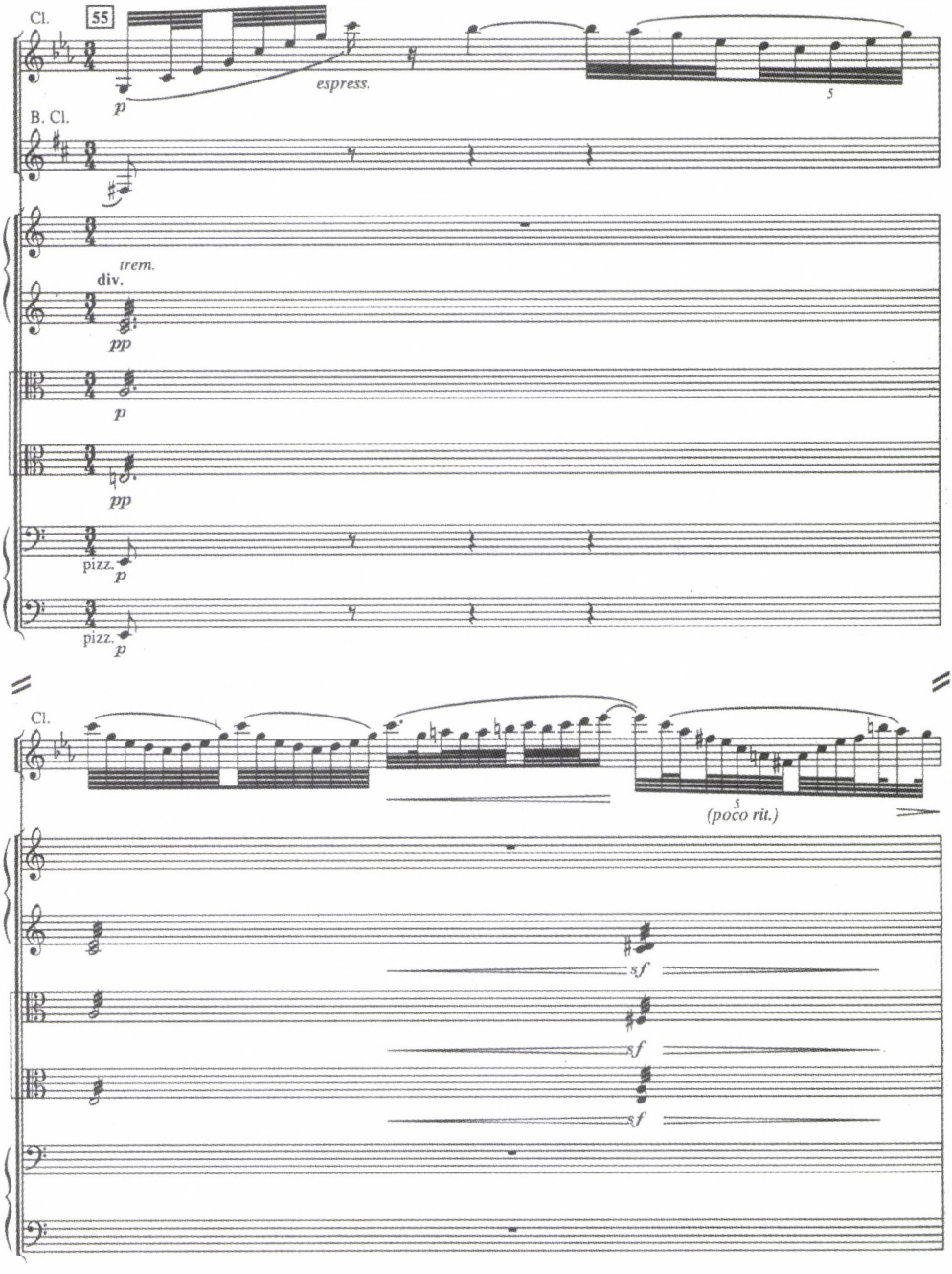
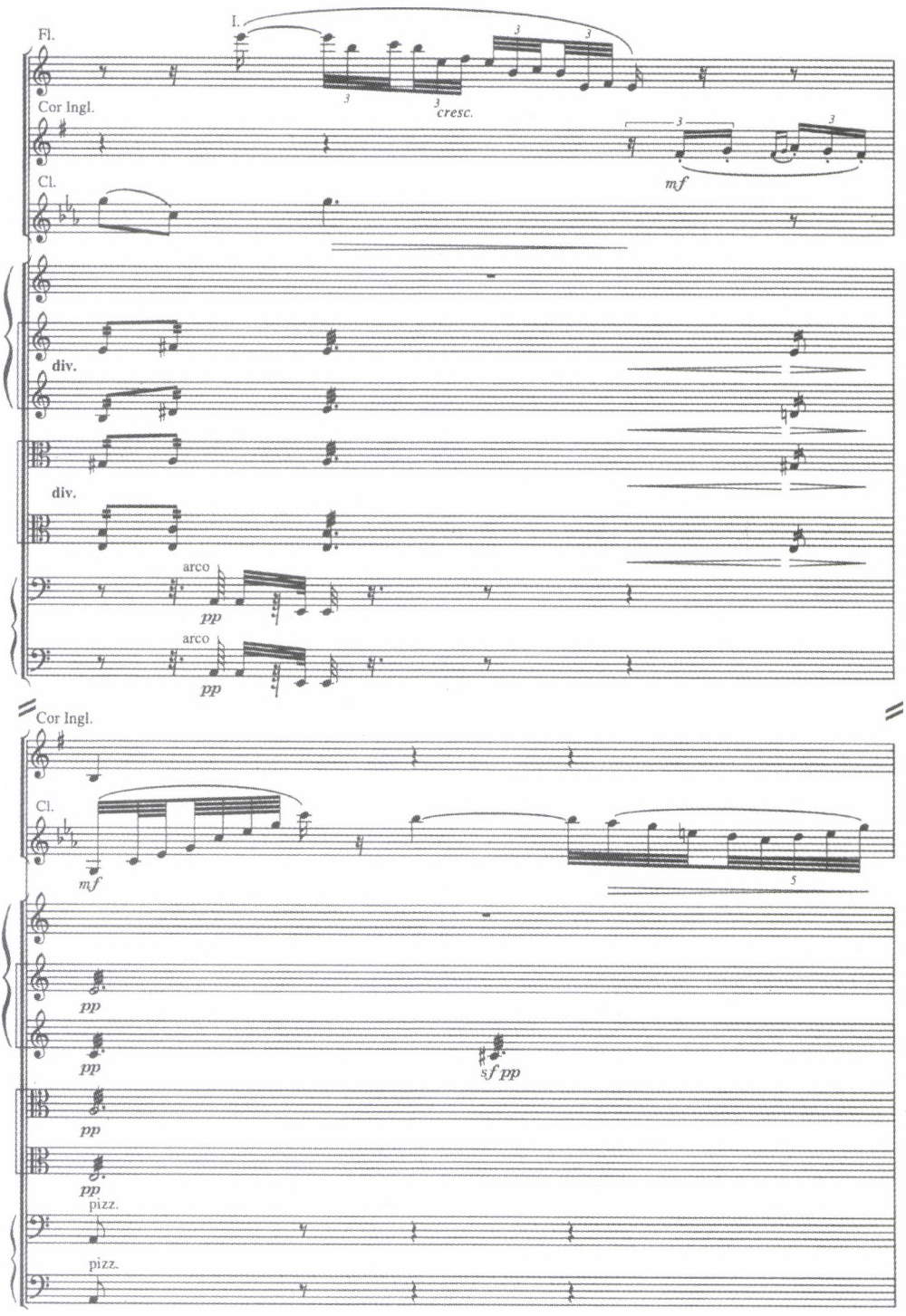
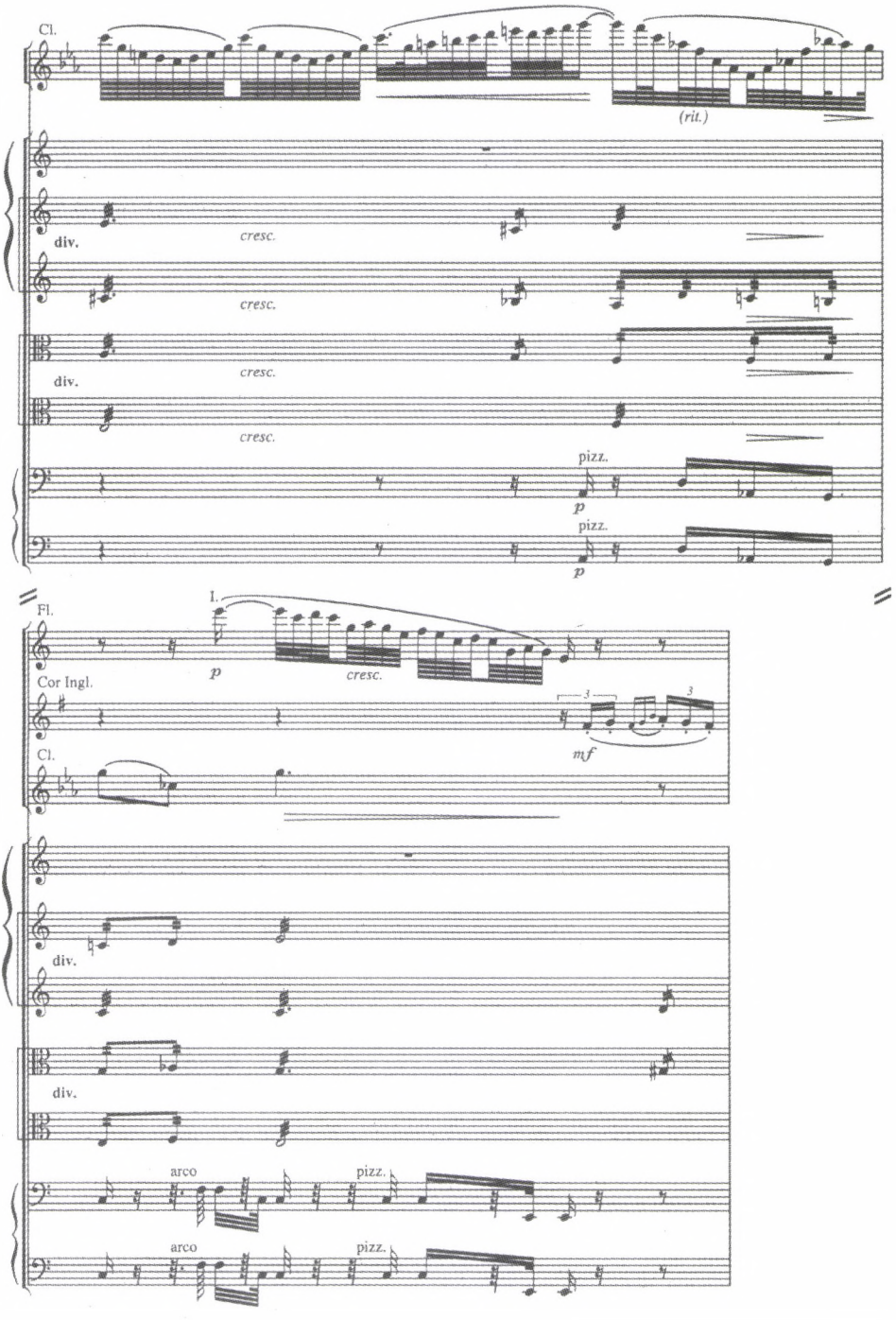
A két scherzo közül Schmidté a könnyedebb – legalábbis első megközelítésre. Figyelemre méltó azonban az ellenpont használata, továbbá egy váratlan hangnemi zökkenő: generálpauza után a főtéma hirtelen félhanggal lejjebb és lassabb tempóban jelenik meg. Még ennél is különösebb, amikor a trió, mely drámai cisz-moll szakasszal indul, egyre lassuló átvezetés után lassú Desz-dúr részbe torkollik, amelyben az egész szimfónia érzelmi csúcspontját kell látnunk.[9] A szordinált, osztott vonósok dallama fölé az Universal Kiadó általam használt kölcsönpéldányába valaki ceruzával a „Heimweh" (honvágy) szót írta be. Véletlen-e, hogy ez a szakasz „magyaros" éles ritmusokra épül? A téma vitathatatlanul szomorú hangulatot áraszt, melyet a scherzovisszatérés és a rövid, sejtelmes és tündér léptű kóda sem tud teljesen elfeledtetni.

Ezzel szemben Dohnányi scherzója szinte brutális makacssággal ismételgeti háromhangos basszustémáját. Éppúgy, mint a lassú tételben, a forma jócskán túllép az egyszerű ABA képleten. Az 5/4-es triót követően a scherzovisszatérés teljesen újrakomponálva és kibővítve jelenik meg, majd hatalmas érzelmi kitörésben kulminál, amely után a zene csak sokára képes megnyugodni. Az 5/4-es trió is visszatér; a kóda a scherzo ritmusképletét szövi tovább egyetlen crescendo–decrescendo ív alatt.

Dohnányi intermezzójára, melynek Schmidtnél nincs megfelelője, ezúttal nem szükséges kitérnünk. A két finálével kapcsolatban viszont érdekes megfigyelésekre van mód. Schmidté egyfajta barokkos fantázia hosszú kontrapunktikus fejlesztéssel és afölé helyezett koráldallammal. A középrész gyorsabb tempóban és új metrumban (6/8), de a főtémán alapul. Faktúráját, mely Schmidt más műveiben is fellelhető, Harold Truscott így jellemzi: „Gyorsjárású, ellenpontozott ritmusképletek váltakozó 3/4-es és 6/8-os metrumban".[10] Ezt aránylag szabályos visszatérés és zárás követi.

Dohnányi finálója sokkal ambiciózusabb. Az ellenpont itt sem hiányzik, a tétel megjelölése: „Intoduzione, Tema con Variazioni e Fuga". De már a bevezetés is drámai feszültséggel terhes, az első tétel szenvedélyes hangvételét folytatja. A variációs

9 Érdekes módon sem Schmidt, sem Dohnányi nem használja a „trió" megnevezést.
10 Truscott: i. m. 53.

54
in tempo.
Fl.
Ob.
Cl. in A.
Bss. Cl. in B.
Cor. in F. III.
Tromb.
Timp.
in tempo.
div.
mf cresc.
ff
IV.
tr
appassionato

3. kotta

3. kotta (folytatás)

Cl.
55
p
espress.
5
B. Cl.
trem.
div.
pp
p
pp
pizz.
p
pizz.
p
Cl.
5
(poco rit.)
sf
sf
sf

3. kotta (folytatás)

Cl.
(rit.)
div.
cresc.
cresc.
div.
cresc.
cresc.
pizz.
p
pizz.
p
Fl.
I.
p
cresc.
Cor Ingl.
Cl.
3
3
mf
div.
div.
arco
pizz.
arco
pizz.

téma szabálytalan, tizenhét ütemes szerkezetével tűnik fel (7 + 10). A variációsorozat három emelkedő–ereszkedő ciklusból álló nagyformát ír le, majd pedig elérkezünk a már említett, *Heldenlebenes* zárófúgához.

Látnivaló, hogy szimfóniájában Dohnányi sokkal kevésbé ragaszkodott a bevett szokásokhoz, mint Schmidt. A két mű közül feltétlenül az ő alkotása a „modernebb" és kiérleltebb. Schmidt szimfonikus fejlődésének azonban az *1. szimfónia* csak kiindulópontja volt; további három szimfóniájában mindezt lényegesen meghaladta, míg Dohnányi csak jóval később – már Schmidt halála után – írt újabb szimfóniát. Általánosságban is elmondhatjuk, hogy Schmidt munkásságának csúcspontját élete utolsó évtizedében érte el a *4. szimfóniával* és a *Hétpecsétes könyv* című oratóriummal, míg Dohnányi legmaradandóbb műveit jóval fiatalabb korában írta.

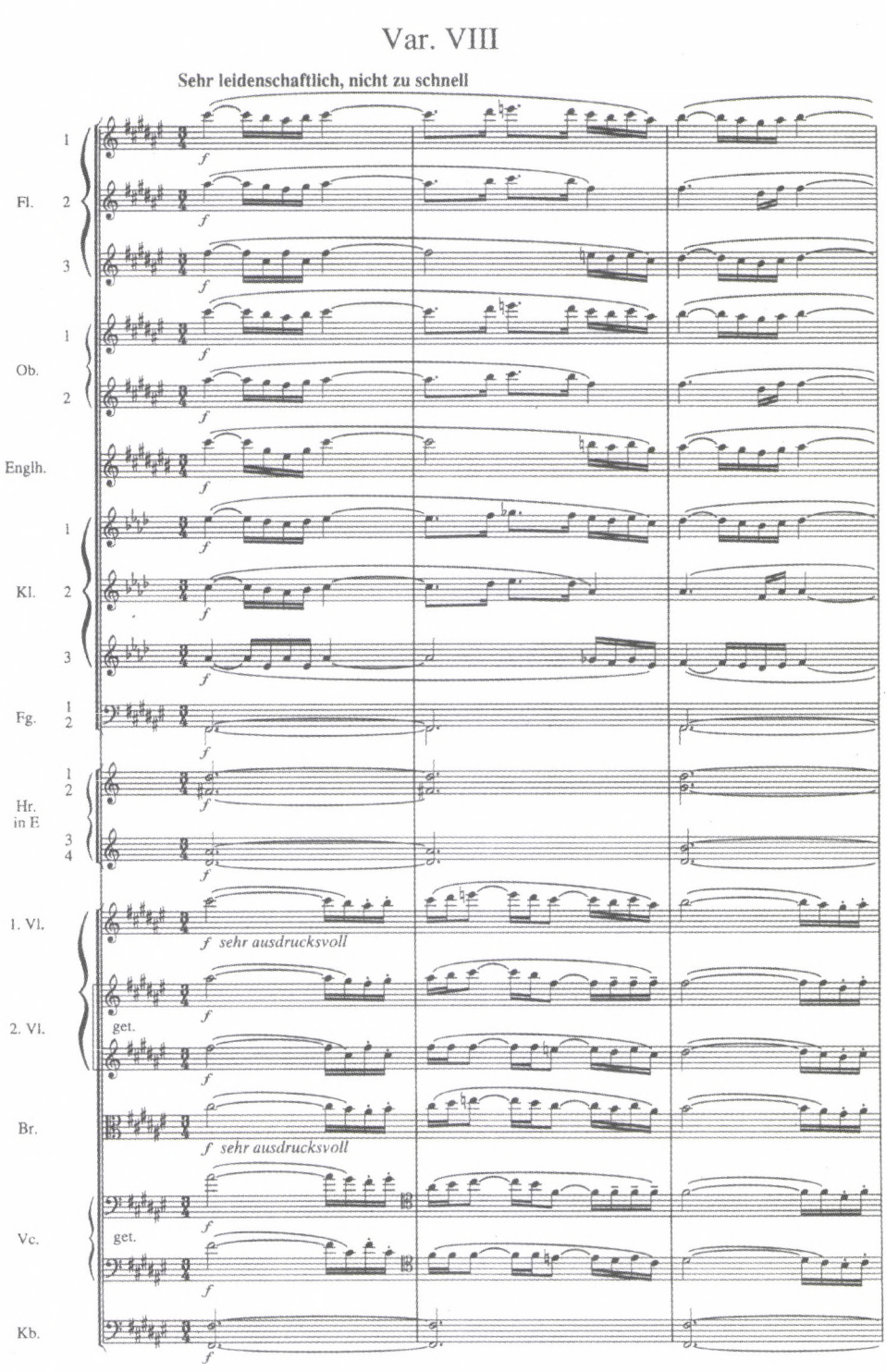
Dohnányi zenéjében (elsősorban a Bartókkal és Kodállyal való, szinte elkerülhetetlen összehasonlítás miatt) gyakran a „nemzetközi" vonásokat szokás hangsúlyozni, míg Schmidtnél lehetetlen nem észrevenni a „magyaros" pillanatokat. Az *1. szimfónia* „Heimweh"-epizódja nem elszigetelt példa; említhetjük a *Notre Dame* zenekari intermezzóját (mely Schmidt egyik leggyakrabban előadott műve) vagy a *Hétpecsétes könyv* vége előtt elhangzó Alleluját. A *2. szimfónia* különlegesen érdekes eset, mert a magyaros epizód kulcsszerepet játszik a darab sajátos formai felépítésében. A szimfónia második tétele olyan variációsorozat, amelynek 9. és 10. darabja egyben a scherzo és trió szerepét is betölti. Jellemző módon azonban a magyaros 8. variáció az, amely a szimfónia utolsó tételének végén emfatikus zárógondolatként újra megjelenik *(4. kotta a 161–162. oldalon).*

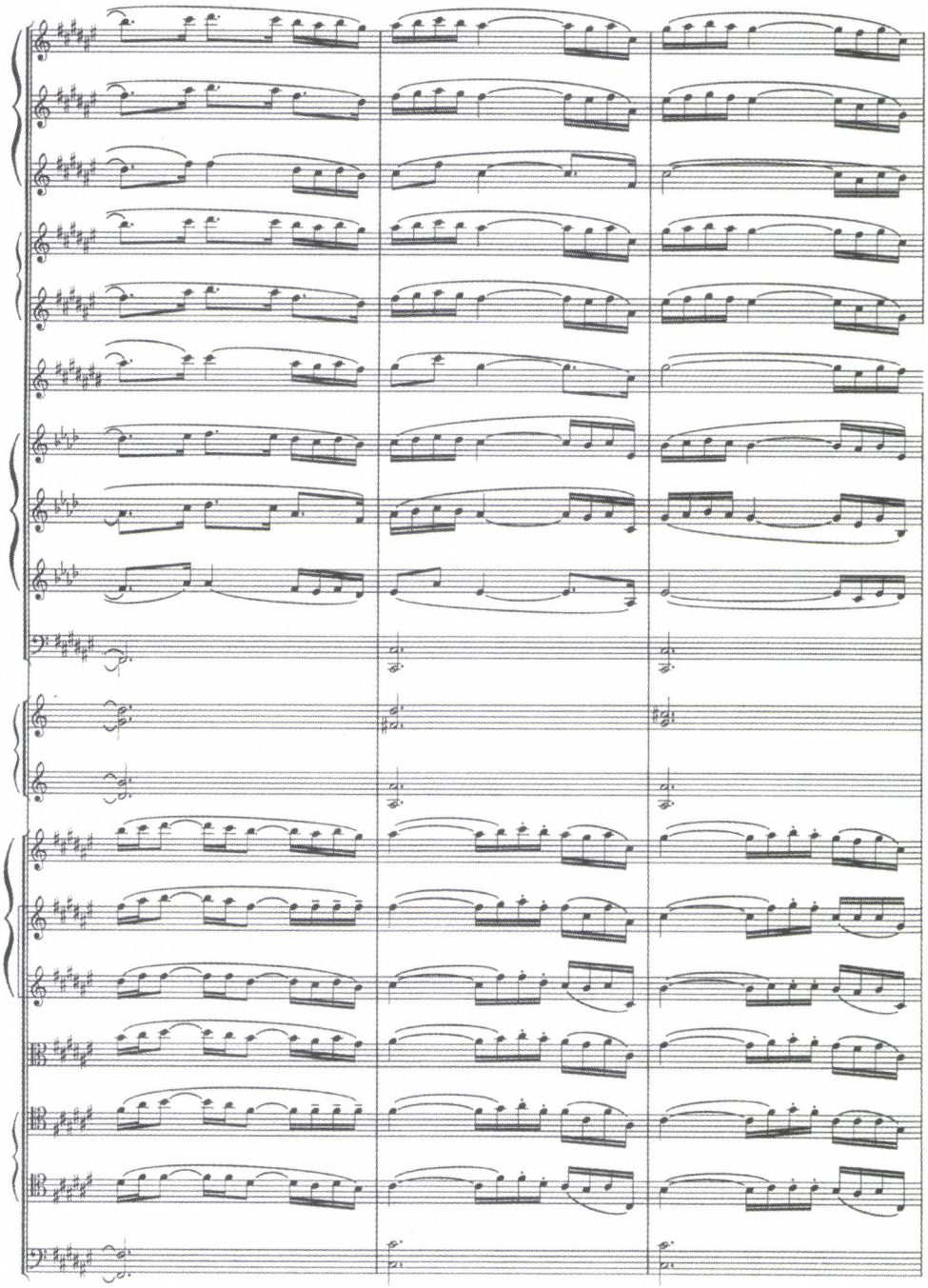
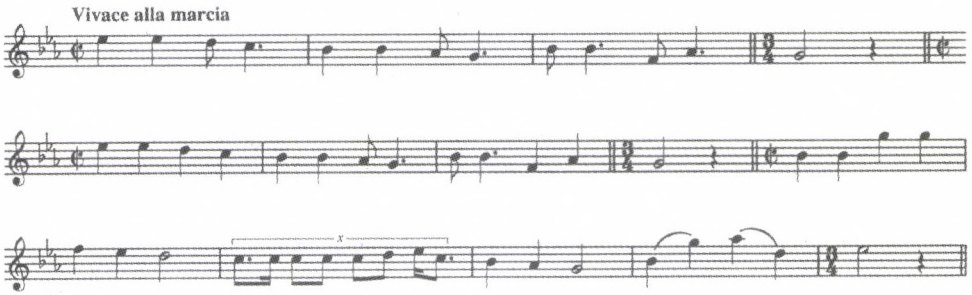
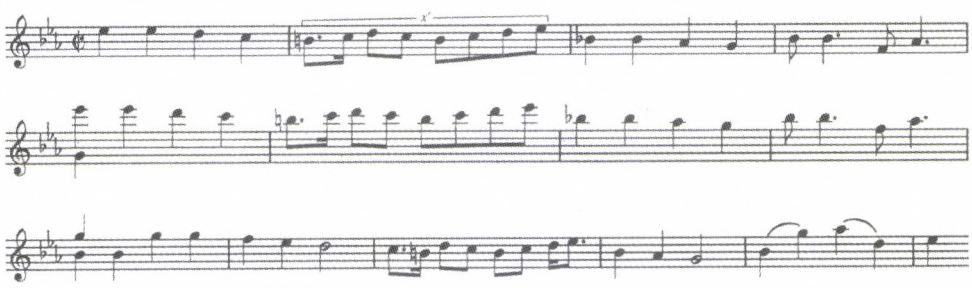
Mindkét szerző írt egy-egy jelentős, mintegy fél óra terjedelmű zenekari variációsorozatot: Dohnányi a zongoraszólós *Változatok egy gyermekdalra* címűt (1914), Schmidt a zenekari Huszárdal-variációkat *(Variationen über ein Husarenlied,* 1930). Mindkét mű gazdag orkesztrális színekben bontakoztatja ki népszerű alaptémáját, váltogatva a könnyedebb és komolyabb epizódokat.

Igen jellemző, hogy megint egyszer az osztrák szerző választ magyaros témát, visszatérve a korai csellódarabok inspirációs forrásához,[11] míg magyar kollégája nemzetközileg ismert, sokféle szöveggel énekelt vándordallamot dolgoz fel. Szerkezetileg a két darab között sok a közös vonás: mindkettő hosszabb, drámai hangulatú lassú bevezetéssel kezdődik, amely Dohnányinál iróniába fordul, és ellentétben áll a téma gyermeki egyszerűségével, míg Schmidt bevezetése közvetlenül előlegzi a témát: annak tulajdonképpeni megjelenése előtt máris felvonultat egy kontrapunktikus variációt.

Schmidt variációi négytételes szimfonikus forma keretébe illeszkednek: egy sorozat rövidebb karaktervariáció után terjedelmesebb scherzo, majd pedig „szupermagyaros" lassú tétel következik. A művet végül a témát tükörfordításban is bemutató, fugatós finálé zárja le *(5-6. kotta a 163. oldalon).*

Dohnányi darabja egészen más elvek szerint építkezik. Nyoma sincs rejtett négytételességnek, ehelyett az egész mű karaktervariációkból áll, melyek közül nem

11 Lásd Urbancová: i. m.

Var. VIII
Sehr leidenschaftlich, nicht zu schnell
Fl. 1 2 3
Ob. 1 2
Englh.
Kl. 1 2 3
Fg. 1 2
Hr. in E 1 2 3 4
1. Vl.
2. Vl.
Br.
Vc.
Kb.
f
f sehr ausdrucksvoll
get.

4. kotta

4. kotta (folytatás)

5. kotta

6. kotta

egy a témában rejlő humoros lehetőségeket aknázza ki. Végül három nagyobb szabású forma, a scherzo, a passacaglia és a fúga sorakozik fel. Ezek közül kettő, a scherzo és a fúga, a Schmidt-műben is jelen van, de Dohnányi egyfajta ironikus távolságtartással kezeli őket, amely kortársától merőben idegen.

A zenei párhuzamokon túl két szerzőnk abban is sorstárs volt, hogy mindkettejüket náciszimpátiákkal vádolták a II. világháborút követő időkben. Schmidt esetében, aki 1939-ben meghalt, csak posztumusz vádaskodásról lehetett szó, mely befejezetlenül maradt utolsó művét, a *Deutsche Auferstehung* (Német feltámadás) című kantátát vette célba. Valóban a már nagybeteg Schmidtet élete utolsó évében rábeszélték e náci propagandaszöveg megzenésítésére, ám ez a komponista részéről nem lehetett több tragikus naivitásnál. Schmidt soha életében nem foglalkozott politikával, és több zsidó barátja kezeskedett azért, hogy sohasem volt antiszemita.[12] Dohnányit, mint köztudott, súlyos kollaborációs vádakkal illették, melyek az amerikai emigrációba is követték őt.[13]

A két kivételes tehetségű zenész útja ugyanabból a városból indult el, de csakhamar végérvényesen elágazott. Dohnányiból, a magyar zeneszerzőből világvándor lett, akinek zenei stílusa csak részben kötődött szülőföldjéhez; Schmidt mind-

12 Truscott: i. m. 15.

13 Ezzel kapcsolatban lásd Vázsonyi: i. m. – Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi: A Song of Life*. Indiana University Press, 2002.

végig Bécsben maradt, Ausztriát alig hagyta el, és munkásságát teljesen az osztrák–német zenei hagyomány keretében fejtette ki. Magyarul sohasem felejtett el; közeli barátja, Alexander Wunderer szerint Schmidt az édesanyjával mindvégig magyarul beszélt. Ennek ellenére kulturális kapcsolata alig volt a magyarsággal: csak zenéje árulja el, milyen erős volt benne a nosztalgia az aktívan már nem ápolt örökség iránt.

ABSTRACT

PÉTER LAKI*

FRANZ SCHMIDT (1874–1939) AND DOHNÁNYI ERNŐ (1877–1960): A STUDY OF AUSTRO-HUNGARIAN ALTERNATIVES.

Franz Schmidt and Ernst von Dohnányi were both born in the same city, now the capital of Slovakia, and known variously as Pressburg, Pozsony or Bratislava. Schmidt, who was three-quarters Hungarian, was a lifelong resident of Vienna where he became an important composer, writing in a style largely derived from Mahler and the other great masters in the Austro-German tradition. Dohnányi, who moved to Budapest, and became one of the pillars of musical life in Hungary. Both men were also legendary performers and outstanding educators. Schmidt, who had few direct contacts with Hungary or Hungarian music, indulged his nostalgia in numerous Hungarian references in his works, while Dohnanyi is often considered an "internationalist" who incorporated Hungarian elements in his music only occasionally.

* Peter Laki, a native of Budapest, studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music. After further studies in Paris, he took his Ph. D. at the University of Pennsylvania in 1989. Since 1990, he has served as Program Annotator and resident musicologist for The Cleveland Orchestra; currently he is also Visiting Associate Professor at Oberlin College in Oberlin, Ohio. He is the editor of the volume of essays and documents "Bartók and His World" (Princeton: 1995) and the author of numerous other publications.

Herczog János

PIERANTONIO TASCA »CIPRUSLOMBOK ETELKE SÍRJÁRÓL« CÍMŰ DALCIKLUSA

Avagy Petőfi különös szerepe a zenei verizmus kialakulásában

A költészet és a zene találkozása daljátékban, románcban, dalban vagy a *Lied*ben sajátos, olykor jelentős ingadozásoknak kitett szimbiózisra épül, melyben hol a zenei, hol a költészeti vetület kerül előtérbe. A zene elsőbbsége, úgy tűnik, abból a szempontból vitathatatlan, hogy ez közvetíti az eredeti költemény mélyebb mondanivalóját, ugyanakkor érdemes figyelembe venni, milyen gyakran fordul elő, hogy csekély irodalmi értékű szövegek nyújtanak alapot nagyszerű zenei művek megszületéséhez: elegendő Franz Schubert nagy dalciklusaira, a *Schöne Müllerin*be és a *Winterreise*be foglalt dalokra emlékeztetni, amelyek az Eichendorff-epigon Wilhelm Müller szentimentális költeményeire készültek, s nem kevésbé mesterművek, mint a Goethe nagyszerű verseire született kompozíciók. Ebből azonban az következik, hogy a – bár kétes irodalmi értékű – költői mondanivaló inspirációjának pillanatát, amely a zenészt egy szöveg megzenésítésére készteti, a zenei megfogalmazás szempontjából elsőrendű tényezőnek, *conditio sine qua non*nak kell tekintenünk. Számos esetben bebizonyosodott, hogy kortárs szerzők (Goethe–Schubert), de különböző korok mesterei (Goethe–Schönberg) esetében is milyen szerencsés találkozás jöhet létre a költészet és a zene területén. Nem meglepő, hogy az elsőként említett találkozás gyakoribb, hiszen mind a költőt, mind a zeneszerzőt egyazon esztétikai elv, közös kulturális korszellem *(Zeitgeist)* hatja át. Végül meg kell említenünk azt a sajátos esetet, amikor a megzenésítés egy más nyelvről fordított költeményre épül: ez ugyan kevésbé gyakran fordul elő, de ebben az esetben a motivációt leginkább egy különleges körülmény alakítja ki, mint például az író, illetve költő általános jelentősége (Shakespeare–Schubert),[1] a divat (Scott–Schubert),[2] vagy egy bizonyos folklorisztikus jelleg felidézése (Cervantes–Wolf).[3]

Pierantonio Tasca (1864–1934) báró *Foglie di cipresso su la tomba di Etelke* (Ciprus-lombok Etelke sírjáról) című, Petőfi Sándor költeményére írt zenekari dalciklusá-

1 Vö. *Trinklied* („Bacchus, feister Fürst"), D 888, 1826.
2 Vö. *Ellens Gesang III / Hymne an die Jungfrau* („Ave Maria, Jungfrau mild"), D 839, 1825.
3 Vö. *Preciosas Sprüchlein gegen Kopweh* („Köpfchen, Köpfchen, nicht gewimmert"), 1889.

nak[4] születését mindenesetre nagyon közvetlen és mély inspiráció ihlette. Petőfivel ellentétben a szicíliai nemesről kevés maradt meg a köztudatban, még saját hazája határain belül is.[5] Mindazonáltal úgy tűnik, hogy Tasca maga is jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy „homályba burkolja" művészi pályafutását: két eseménnyel irányította magára a zenei világ érdeklődését. Első és utolsó operájának bemutatójáról van szó, melyet az olasz sajtó mindkét esetben részletesen tárgyalt. 1885 februárjában a még húszas éveinek elején járó zeneszerző a firenzei *Teatro La Pergolá*ban mutatta be *Bianca* című, Enrico Golisciani librettójára írt művét, amelyet a zenekritikusok rendkívül dicsértek.[6] Ezt követően külföldön is tevékenykedett, különösen Németországban, ahol 1892-ben a berlini *Kroll Theater*ben színre vitte az *A Santa Luciát*, majd 1898-ban, II. Vilmos császár ismételt érdeklődésére, szintén a német fővárosban a *Pergolesit*.[7] A berlini sikerek után azonban Tasca visszavonult a közélettől, s bár tovább komponált, de már keveset törődött műveinek népszerűsítésével. Lehet, hogy az anyagilag független báró nem volt hajlandó a színházakkal műve és elképzelései elfogadtatásáért állandó harcban álló operaszerzők nehéz életét folytatni.[8] A közönség előtti utolsó jelentős megjelenésére már csak 1932 nyarán került sor szülővárosa, Noto (Siracusa) hatalmas szabadtéri színházában, a *Littorialé*ban. Ekkor adták elő ünnepélyes keretek között Giovanni Verga híres novellájából készült *La Lupa* (A nőstényfarkas) című operáját. Közismert, hogy ezt a librettót még 1894-ben a Ricordi kiadó felajánlotta Puccininak, aki az első pillanatban lelkesen elfogadta a megbízatást, majd meggondolta magát, mondván, hogy a darab tárgya nem inspirálta, s a főszereplők között egyetlen „átütően pozitív" figurát sem talált.[9] Így a szerzők, Verga és a szöveget színházi előadásra átültető Federico De Roberto az *A Santa Lucia* európai sikerét élvező, szintén vérbeli szicíliai Tascához fordultak, aki végül el-

4 A partitúra Siracusában, Notóban található, a Biblioteca Comunale di Noto gyűjteményében.

5 F. Ciuni: *Dizionario dei siciliani illustri*. Palermo: 1939. „Tasca" címszó. – G. Passarello: *Personalità netine di tutti i tempi*. Catania: edigraf, 1969, 212. és köv. – *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM)*. Torino: UTET, 1988, *Le Biografie*, VII, 646 és köv.

6 Vö. *La Nazione* (Firenze), 1885. február 12., 13. és 16.; *L'Elettrico* (Firenze), 1885. február 12.; *Fieramosca* (Firenze), 1885. február 12.; *La Scena Illustrata* (Firenze–Roma), 1885. február 15.; *Corriere della Sera* (Milano), 1885. február 13–14.; *Fanfulla* (Roma), 1885. február 12–13., 20., 27–28.; *La Riforma* (Roma), 1885. február 13.; *Gazzetta Piemontese* (Torino), 1885. február 13.; *Gazzetta del Popolo* (Torino), 1885. február 13.; *Gazzetta di Torino* (Torino), 1885. február 13. – Végül emeljük ki a legkedvezőbb bírálatot a neves kritikus, F. De Arcais tollából: F. De Arcais: „Rassegna musicale". In: *Nuova Antologia*, L, V. sz., 1885 március, 129. és köv.

7 Passarello: i. m. 212.

8 „...De hitványságoktól és reklámszerű fortélyoktól tartózkodó jelleme hamarosan eltávolítja az intézményekkel és kiadókkal folytatott üzérkedő küzdelmektől: így Tasca, menekülve a közönséges sikerektől, csendes munkával nyitotta meg továbbra is szellemét az ének isteni harmóniái felé." P. Rio, in: *La Gazzetta* (Messina) 1932. augusztus 18-án, egy, az idős Tascával folytatott interjú után, közvetlenül a *Lupa* várva várt premierje előtt.

9 Puccini tulajdonképpen csak fokozatosan utasította vissza a librettót. 1894 tavaszán még elment Catániába, hogy találkozzék Vergával, és benyomásokat gyűjtsön Szicíliáról. Azonban rögtön ezután felmerültek már első kételyei, mivel az év nyarán Giulio Ricordit arról értesítette, hogy elvetette a megzenésítés tervét. A már megkomponált részletek a *Bohéméletbe* kerülnek. M. Carner: *Puccini. A Critical Biography*. Second Edition. New York: Holmes & Meier, 1974, 71–73.

fogadta az ajánlatot, és hat hónapon belül meg is zenésítette a librettót.[10] A *Lupát*, a *Parasztbecsület* nagyszerű társdarabját azonban nem kevesebb mint harminc évvel később adták csak elő egy egészen sajátos rendezvény keretében. A *Biancá*hoz hasonlóan a sziget és a kontinens olasz lapjai egyaránt pozitívan nyilatkoztak, és a mestert a legutóbbi operaszerző-nemzedék legkiválóbbjai közé sorolták.[11]

Petőfi verseinek megzenésítése elsősorban annak a sajátos ismeretségnek köszönhető, amely Tascát a magyar költő olasz fordítójával, Giuseppe Cassonéval (1843–1910) kötötte össze. A zeneszerző és a költő egy városban, Notóban születtek, és bizonyos értelemben barátok is voltak, bár jellemük különbözött, és szinte egy teljes generáció választotta el őket egymástól. A fiatal báró, aki láthatóan nagyon fogékony volt a heves és fokozott tragikum iránt – amint ez a verizmus nyerseségére rímelő erőteljes zenei kifejezésében tükröződik – első kézből ismerhette meg Petőfi életművét, talán már gyakorlati és értelmező magyarázatokkal, és végül a költő *Cipruslombok Etelke sírjáról* című nekrofil elbeszélése ragadta meg. A ciklus Petőfitől kiinduló, Cassone közvetítésén át Tascáig különböző tragikus, sőt végzetes szálakat magába foglaló története jellemző módon hozzájárul a végleges kompozíció különös varázsához.

Tudjuk, hogy a fiatal Petőfi 1844 vége felé, abban az időszakban, amikor Pesten letelepedett, beleszeretett a tizenöt éves Csapó Etelkébe, barátja, Vachott Sándor sógornőjébe,[12] aki azonban 1845 januárjában hirtelen meghalt. A költő, mély gyásztól sújt-

10 C. Nicolaci, in: *L'Ora* (Palermo), 1932. augusztus 19–20. Az is ismert, miért nem ajánlotta Verga kezdettől fogva Mascagninak a librettót: a *Parasztbecsület*, az átütő sikerű opera tapasztalt zeneszerzőjével, a szicíliai író már korábban kellemetlen szerzői jogi vitában állt, így De Robertóval az adott pillanatban más megoldást kerestek. Nem meglepő, hogy Giulio Ricordi élénken érdeklődött a téma iránt: a kiadó vissza akarta szerezni tekintélyének súlyát a konkurrens Sonzogno céggel szemben, amelyik a *Parasztbecsület* kiadását kezdeményezte, és véghez is vitte. Úgy tűnik tehát, hogy Tasca kompozíciója valójában még a 19. század végén keletkezett: Puccini 1894-ben adta vissza a librettót a Ricordi kiadónak, Verga és De Roberto bizonyosan nem sok időt vesztegettek, hogy a notói zeneszerzőhöz forduljanak. Az 1932-es újságcikkek, amelyek az eseménnyel foglalkoztak, szintén Tasca hallgatására céloznak, és ismeretes, hogy a *Lupát* 1919 májusában, Palermóban, a *Teatro Massimó*ban színre akarták vinni. Az utolsó pillanatban azonban maga a szerző vonta vissza operáját az előadás hiányosságai miatt, így ezért csak az ez alkalomra nyomtatott librettó maradt fenn, amelyet Palermóban Barravecchia és Balestrini adott ki. Azt nem tudjuk, hogy később az egész terv miért esett kútba. Lehetséges, hogy maga Verga mondott le róla, a prózai változat 1896-os torinói, igen visszafogott színházi sikere után keserű szájízzel belátva, hogy egyetlen életben maradó műve a *Parasztbecsület* lesz, és ez sem az ő érdeme, hanem Mascagnié. A. Alexander: *Giovanni Verga. A Great Writer and His World.* London: Grant & Cutler, 1972, 190–193.

11 *L'Ora* (Palermo) 1932. augusztus 19–20. és 24–25.; *Giornale di Sicilia* (Palermo) 1932. augusztus 23.; *La Gazzetta* (Messina) 1932. augusztus 18. és 23., valamint *Giornale d'Italia* (Roma) 1932. augusztus 5. A rendezvényt a notói monumentális Littorialéban a fasiszta kultúrpolitika helybeli képviselői kezdeményezték. Elképzelésük nyilvánvalóan az volt, hogy tekintettel a város „hellén" múltjára egy állandó szicíliai operafesztivált hozzanak létre, amihez a híres és időközben már hagyományossá vált Salzburgi Ünnepi Játékokat vehették mintául.

12 Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái.* X. kötet. Budapest: Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése, 1905, 941., valamint Pándi Pál (szerk.): *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig.* Budapest: Akadémiai Kiadó, é. n., 751.

va, még abban a hónapban kibérelte az elhunyt szobáját, és hetekig írta a komor hangulatú és szélsőségesen szentimentális verssorozatát. Ezek a versek, még ha nem is Petőfi legkiemelkedőbb alkotásai, de jellegzetesen romantikus szituációból születtek, s elsőként folyóiratokban jelentek meg különálló formában, majd gyűjteményként, 1845. március 20-án *Czipruslombok Etelke sírjáról* címmel láttak napvilágot.[13] Felidézhetjük itt az 1849-ben, a szabadságharcban elesett Petőfi korai halálát, aki így az elkövetkező nemzedékek számára mitikus személyiséggé vált. Ezek az események tehát mind fontos adalékként szolgálnak a Petőfi-ciklus Tasca- megzenésítéséhez.

Hogy Petőfi szenvedélyes alkotása később elterjedt Itáliában, az egy másik végzetszerű, éppoly megrázó eseményhez kötődik, mint amely 1845-ben a halott lány emlékét felidézve egy szinte megszállott hangvételű ciklus megírására késztette a fiatal költőt. Giuseppe Cassone ugyanis akkor szentelte magát a külföldi nyelvek és irodalmak tanulmányozásának, amikor 24 évesen súlyosan megbetegedett, ezért a továbbiakban csak szellemi tevékenységet folytathatott.[14] A szomorú valóság késztette tehát arra, hogy más országok kultúrájával, a külföldi irodalmak anyanyelvére fordításával foglalkozzék. Miután nemcsak a német, angol és francia nyelvet sajátította el, hanem végül az oroszt és a magyart is, különösen megkedvelte Heine, Byron, Musset, Puskin és Petőfi műveit. A magyar költő iránti sajátos vonzódását nagyfokú azonosulás indokolhatja, hiszen fiatal kora óta a Petőfi költészetében is felfedezhető eszmék vonzották. A balsorsú szicíliai tudós érzékeny lelkialkata és jelleme sajátos módon tükröződik sok szempontból felkavaró levelezésében, amelyet életének utolsó négy évében Hirsch Margittal[15] folytatott. A lelkesedésre nyilvánvalóan szintén hajlamos fiatal magyar hölgyre oly erős hatással volt az akkor már idős filológus tevékenysége, személyisége és sorsa, hogy 1906-ban levelet írt neki, s az ezt követő levélváltás nemcsak Cassone mindennapi életéről ad információt, hanem egyúttal nagyon értékes képet nyújt egy nagytudású, és a kor irodalmáért lelkesedő olasz értelmiségi gondolatairól, ezenkívül egy különös szerelmi történetbe enged bepillantani, amelyet nem túlzás Abélard és Héloïse érzésvilágával rokonítani.[16] A félénk tudós kívánsága szerint, aki meg akarta kímélni ideálokban élő barátnőjét nyomorúságos fizikai állapotának látványától, személyesen biztos sohasem találkoztak.[17]

Nem meglepő, hogy a notói származású műfordító már aránylag korán érdeklődött a *Czipruslombok* iránt, és – bár ez a költeménysorozat még nem Petőfi szerelmi költészetének érett korszakát képviseli – azt 1881-ben egy vaskos kötetben olasz

13 Szinnyei: i. m. 942., valamint R. Ruspanti: *Petőfi l'inconfondibile magiaro.* Udine: Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1991, 39.

14 Giuseppe Cassone: *Lettere a Margit (1906–1910). La storia d'amore epistolare fra il traduttore siciliano di Petőfi e la giovane intellettuale ungherese Margit Hirsch.* Szerk.: R. Ruspanti. Messina: Rubbettino, 1994, 7. és köv.

15 Uott 8. és köv.

16 Meg kell jegyezzük: Cassone stílusa felidézi azt az orgiasztikus hangnemet, amelyet Richard Wagner és II. Lajos bajor király romantikusan túlfűtött levélváltásából ismerünk.

17 A levélváltás ma egyoldalúan csonka: valójában csak Cassone levelei maradtak fenn, amelyeket Hirsch Margit – ellentétben egy kölcsönös megállapodással – nem semmisített meg, mint ahogy ezt a szicíliai irodalmár rokonai az ő halála után tették a fiatal magyar hölgy írásaival.

nyelven kiadta.[18] Saját boldogtalansága, vágya a „drága és szeretetteljes barátságok" iránt, sőt a „szeretet iránti szükség és szomjúság"[19] arra késztették, hogy életében már csak beteljesülhetetlen érzéseket éljen át. Ezek tökéletesen illeszkedtek Etelke lemondó gyászénekének hangulatkörébe, és végül is ahhoz vezettek, hogy szenvedélyes kitörésekben és fellángolásokban jussanak kifejezésre a Margittal folytatott levelezésben.

Keveset tudunk arról, vajon a Cassone és Tasca közti ismeretség és kapcsolat szolgált-e alapul ahhoz, hogy a zeneszerző a fent említett 1881-es kiadványból válogatott lírai költemények megzenésítéséhez fogjon. Notóban mindketten a „jobb körökhez", de mindképpen a városi *intelligentiá*hoz tartoztak, bár az irodalmár nagyon visszavonult életet élt, s jobbára kerülte a társasági életet. Ezért mindenképpen szembeötlő az a kijelentése, amely a bárót „egy kicsit barátom"-nak nevezi.[20] Mindenesetre nem világos, hogy Tasca megosztotta-e vele azt a szándékát, hogy a *Cipruslombok* részleteit megzenésítse.

Teljes biztonsággal nem lehet meghatározni a kompozíció születésének pontos dátumát, de a lelkesedés, amely munkáját kísérte, arra enged következtetni, hogy a keletkezést nem sokkal a versfordítások megjelenése utáni időre tehetjük, nagy valószínűséggel a kései nyolcvanas évekre.[21] Már maga a megzenésítés gondolata és kivitelezése is igazolja, hogy a fiatal Tascára milyen nagy hatással voltak a Cassone-fordította szövegek. A dalciklust alkotó hat vers kiválasztása a költemények tartalmának eredeti zenei látásmódjáról, az arányok és a formák finomságáról tanúskodik.

Sokat mond az egyes versek sorrendjének csekély megváltoztatása az eredetihez képest, mivel ily módon a mű fejlődésében saját dinamikai szál bontakozik ki, amelynek logikáját nyilvánvalóan alapvetően zenei elgondolások alakítják. A megzenésített változatban a következő hat vers alkotja a ciklust:[22]

1. *Zárjátok be már azt a koporsót.*
2. *Jaj, be bús ez a harangszó!*
3. *Ha életében...*
4. *Amott fönn egy csillag ragyog...*
5. *Függ már a lant...*
6. *A hó, a holt föld téli szemfedője.*

---

18 A. Petőfi: *Foglie di cipresso su la tomba di Etelke.* Traduzione di G. Cassone. Socio onorario della „Petőfi-Társaság" di Budapest. Noto: Officina Tip. di Fr. Zammit, 1881.

19 Lásd 1906. október 12-i és 1907. január 29-i leveleit in: Cassone: *Lettere...* 27 és 64.

20 „...Közben persze tudtam, hogy a zeneszerző báró Pierantonio Tasca (aki két évvel ezelőtt itt volt), több opera szerzője és egy kicsit barátom, egy-két fordításomat a Cipruslombokból már régebben megzenésítette. Megkérdeztem, és kedvesen sajátkezűleg fáradozott, hogy lemásolja és elküldje nekem." Lásd a 1908. március 16-i levelet uott 201. Nem meglepő különben, hogy a mélabús Cassone és az introvertált Tasca közt egyfajta barátság alakulhatott ki.

21 Mint a továbbiakban még láthatjuk, Tasca érdeklődése a *Cipruslombok* iránt a szóban forgó időszakban konkrétan is bizonyítható.

22 Lásd a partitúrát a notói Városi Könyvtárban (Biblioteca Comunale di Noto).

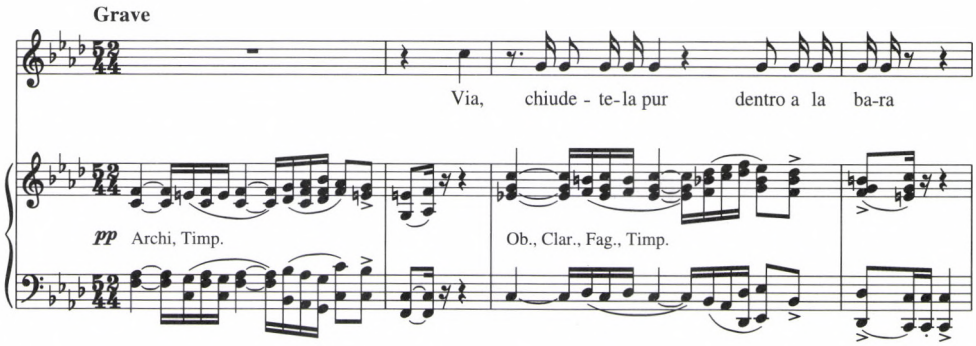
A megzenésítés nehézsége Tasca számára kezdettől fogva abban rejlett, miként tudja elkerülni a folyamatosan szomorú, gyásztól, depressziótól és nosztalgiától átitatott szövegek visszaadásánál a hangzásbeli monotóniát. Mivel felismerte a problémát, sikerült elkerülnie ezt a veszélyt, elsősorban azáltal, hogy a gyász érzésének széles színskálájú kifejezésére törekedett. A szöveg pontosan megtervezett válogatása során hat vers maradt meg, amelyek a közös tartalom ellenére különböző megzenésítési módok alkalmazását tették lehetővé. Ami az új ciklus elrendezését illeti: a *Ha életében* szövegkezdetű vers a harmadik helyre kerül az eredeti *Amott fönn egy csillag* című vers helyett, és ez rövid idillikus pihenőt hoz a két meglehetősen drámai darab után. Ezáltal a feszültség nagy ívében igazi váltakozás jön létre.[23]

Tasca alapvető zenei nyelvezete a híres kortársak, Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Giordano és Cilea stílusába illeszkedik, s e nyelvezetet 1890-től kezdve leginkább az „olasz verizmus" jelzővel illetik.[24] Mint köztudott, ez a stílus – az opera műfajában használatos definíció szerint – szenvedélyes, olykor egyenesen banális dallamvilággal átitatott, erőteljesen teátrális jellegű, harmónivilágában és hangszerelésében gazdagon kidolgozott, és így világosan elkülönül a Verdi-féle hagyománytól. Maga Tasca is elsősorban zenedráma-komponistának tűnik, akit később jellemzően épp olyan témák ejtettek rabul, mint az indulatokban gazdag *A Santa Lucia,* vagy éppen Verga *La Lupa* című műve. Ebből a szempontból kell tehát értékelnünk érdeklődését a Cassone által megindítóan lefordított melankolikus Petőfi-versek iránt.

Amint már láttuk, a hat vers kiválasztásának fő kritériuma a bennük rejlő zeneiség vagy az eredendően zenei tartalmuk volt. Természetszerűleg ahhoz, hogy változatosságot lehessen biztosítani a gyász kifejezésének folyamatában, az egyes darabokban nemcsak a kompozíciós technikának, hanem a hangszerelésnek is mindig cserélődnie kell. Ugyanakkor pedig a ciklus tömörsége és szimmetriája nemcsak azáltal jön létre, hogy mintegy tengelyként a többi komor és lemondó hangulatú dal között középpontba kerül az idillikus hangvételű harmadik *(Ha életében...),* hanem különböző szinteken a hangnemi elrendezés is alátámasztja ezt: f-moll – c-moll (vagyis az előző dal hangnemének domináns mollja) – Esz-dúr (az előző hangnem párhuzamos dúrja) – B-dúr (az előző dominánsa) – d-moll (az előző hangnem párhuzamos molljának domináns mollja) – D-dúr (az előző hangnem dúr változata).

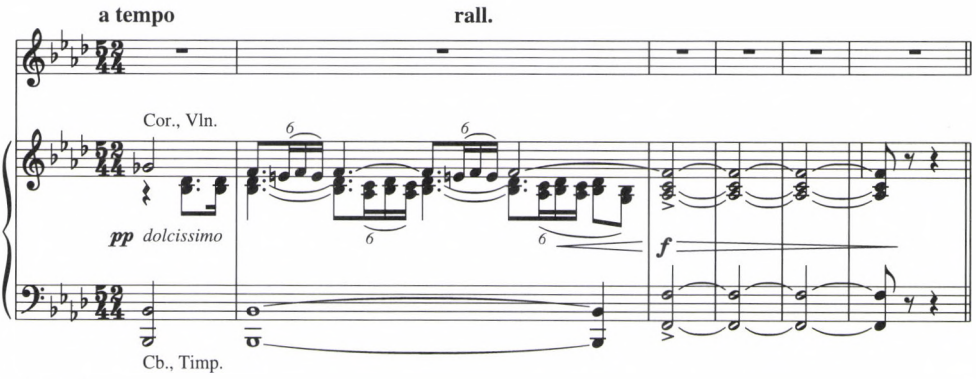
23 Emlékeztetünk arra, hogy csak ez a két vers, pont az első kettő az, amelyik Petőfi eredetijében közvetlenül egymás után következik *(Zárjátok be már azt a koporsót – Jaj, be büs ez a haragszó!),* miközben a többiek esetében – eltekintve az említett kivételtől – a sorrend megmaradt bár, de egyes verseket kihagyva. Mindez természetesen Tasca szemantikai és zenei szempontjait tükrözi.

24 G. Salvetti: „Il Novecento I." In: *Storia della musica.* Szerk.: Società Italiana di Musicologia, IX. kötet. Torino: E. D. T., 1977, 154. – Megjegyezendő azonban, hogy a „verista" stílus nem egyik napról a másikra született, és – mint azt a korabeli kritika ki is emelte – relatív vonások már a *Bianca*ban (1885) is megfigyelhetők. De Arcais: i. m. 130. Hozzá lehetne még fűzni, hogy Tasca minden bizonnyal ismerte Leoncavallót, de Giordanót és Cileát is, hiszen mind körülbelül egy időben voltak a nápolyi konzervatórium növendékei. Passarello: i. m. 212.

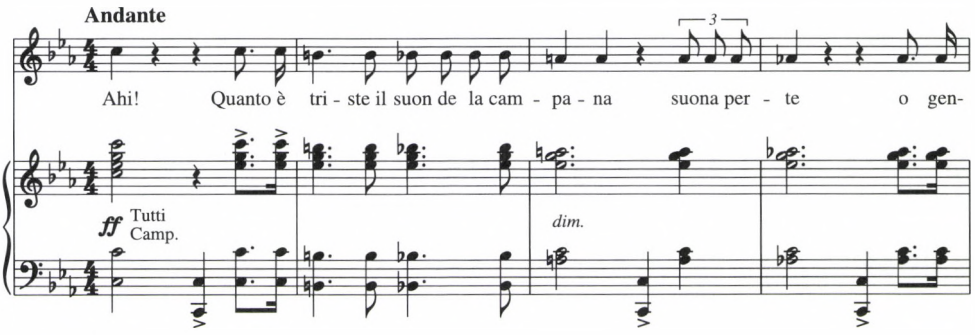
Úgy tűnik, a *Zárjátok be már azt a koporsót* című dal felépítésének elgondolása egy elképzelt temetési menet, amelyet több alkalommal fájdalmas kitörések szakítanak félbe. A Grave tempójú ünnepélyes vonulás és a drámaian pontos hangsúlyozásokkal tűzdelt megtorpanások pillanatainak váltakozása már a metrumban is megmutatkozik, mivel állandóan cserélődik az 5/4-es metrum a 2/4-essel. Kétségtelen, egy ilyen megoldás a 19. század vége felé különösen modern effektusnak számított *(1.1 kotta)*.

1.1 kotta

Az egész művet a kimért mozgás, a moll hangnem táplálta komor hangulat uralja, és ezt támasztja alá az elsősorban sötét színeket kiemelő hangszerelés is, beleértve az üstdobok komor ütéseit. A zenei anyag kerüli a gyászt és a fájdalmat kifejező metsző kromatikus futamokat. Tasca szemmel láthatólag kedveli a nyers kifejezési eszközöket, mivel a lírai és belenyugvó alaphangulatba kétségbeesett, rendkívül disszonáns zenei kiáltást illeszt be a záró verssor utolsó szavainál, „Vagy, hogy szívem, lelkem összetépje!". Egy ilyen féktelen kitörés után azonban a kürtök tercmenetei által áthatott rövid, nyugodt és álomszerű hangszeres utójáték következik *(1.2 kotta)*.

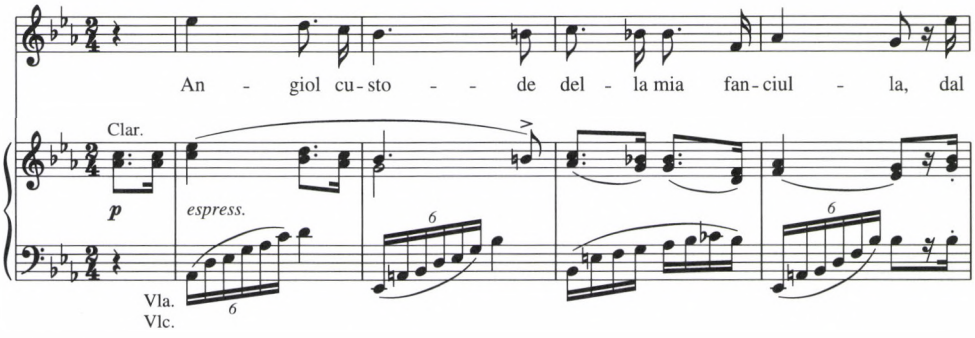
Egy konkrét hangzásbeli effektus, a lélekharang megkondulása adja a *Jaj, be bús ez a harangszó* című dal zenei elképzelésének alapját. A partitúrában a szerző a hangzáshoz illő ütőhangszert alkalmaz, s ez kérlelhetetlen monotóniával ismétlődik



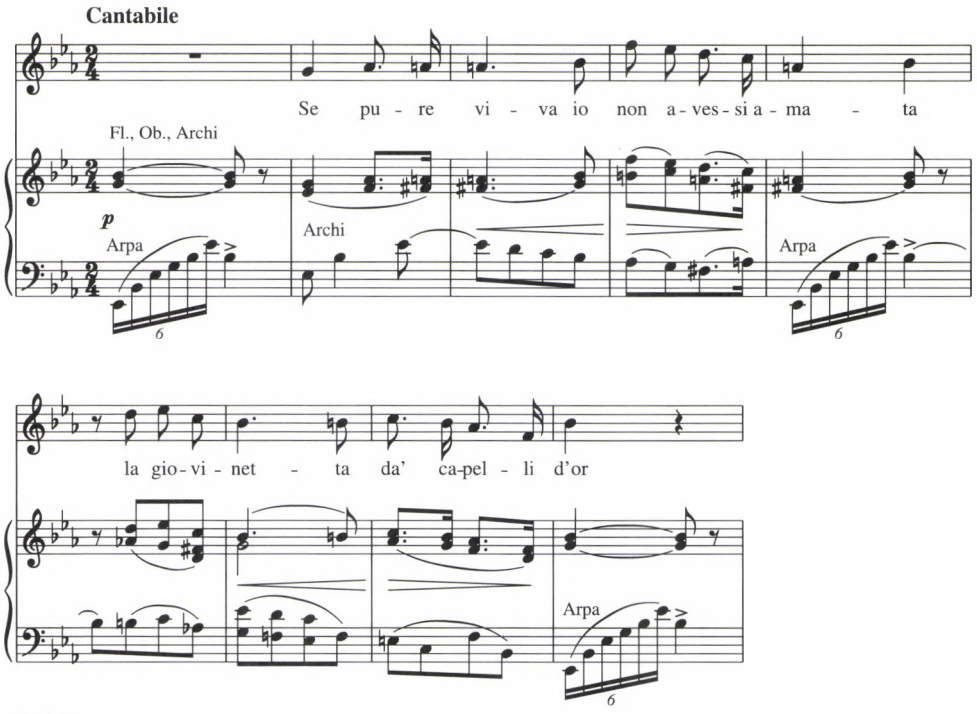
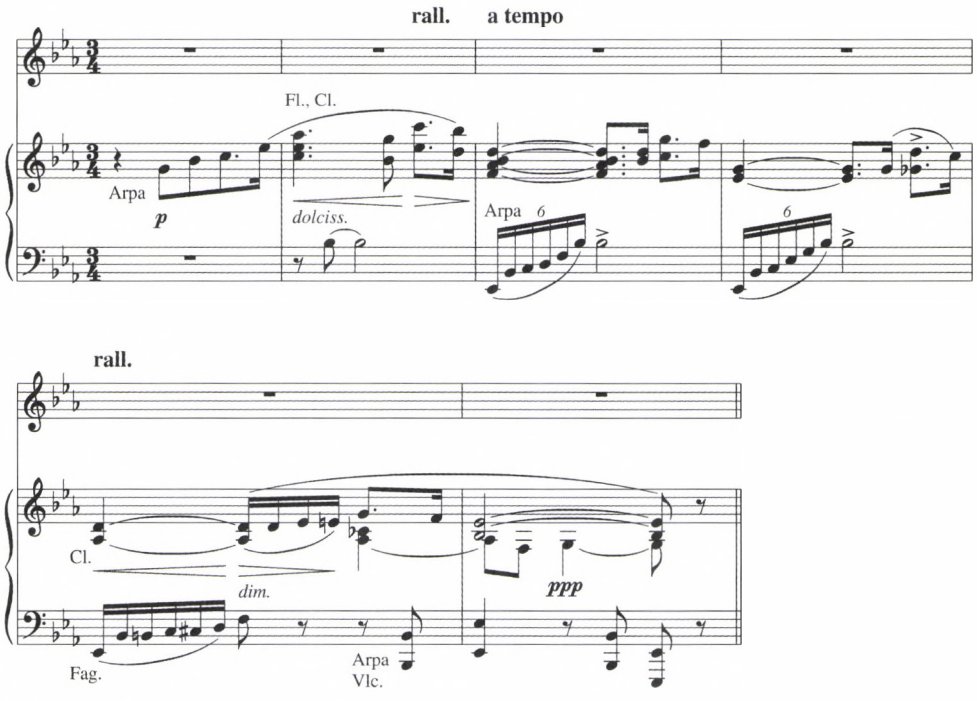
1.2 kotta

egy pontozott ritmusú letét fölött. Úgy tűnik, a komponista valójában a gyászinduló toposzát idézi fel, amelynek azonban itt reálisabb kifejezést nyer, mint az előző dalban. Hasonlóképpen engesztelhetetlennek bizonyul a félhangokként ereszkedő dallam, amely a harmóniai alapban erős disszonanciákat hoz létre *(2.1 kotta)*.
A zenei anyag csak akkor kap lágyabb karaktert, amikor a költő a „kápolnára" emlékezik vissza, ahol most a halott lányt felravatalozták, és ahol az oltár elé szerette volna vezetni kedvesét. A zenei kifejezés líraivá válik, amikor a költő az elhunyt őran-

2.1 kotta

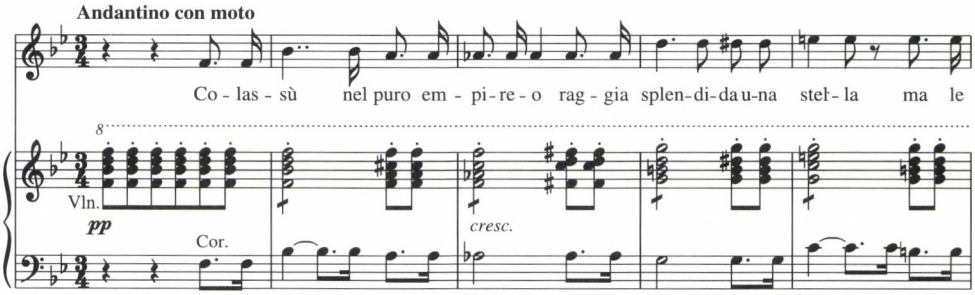
gyalához fohászkodik: ez az expresszív, tudatosan a szöveg kifejezésére koncentráló szakasz finom dinamikai kontrasztokban és harmóniai árnyalatokban bővelkedik, miközben a mondatszerkesztést is figyelembe veszi *(2.2 kotta)*. A mű végén visszatér a kezdeti tragikus és komor hangvétel, ily módon a darab a klasszikus ABA szerkezet kereteibe rendeződik.

A *Ha életében* szövegkezdetű dal a ciklus dramaturgiájában – mint már említettük – központi pillérként feloldja a feszültséget a két erősen drámai töltésű darab után. A ciklusban ez egy oldottabb mű, és az elkerülhetetlen borús hangulat ellené-

2.2 kotta

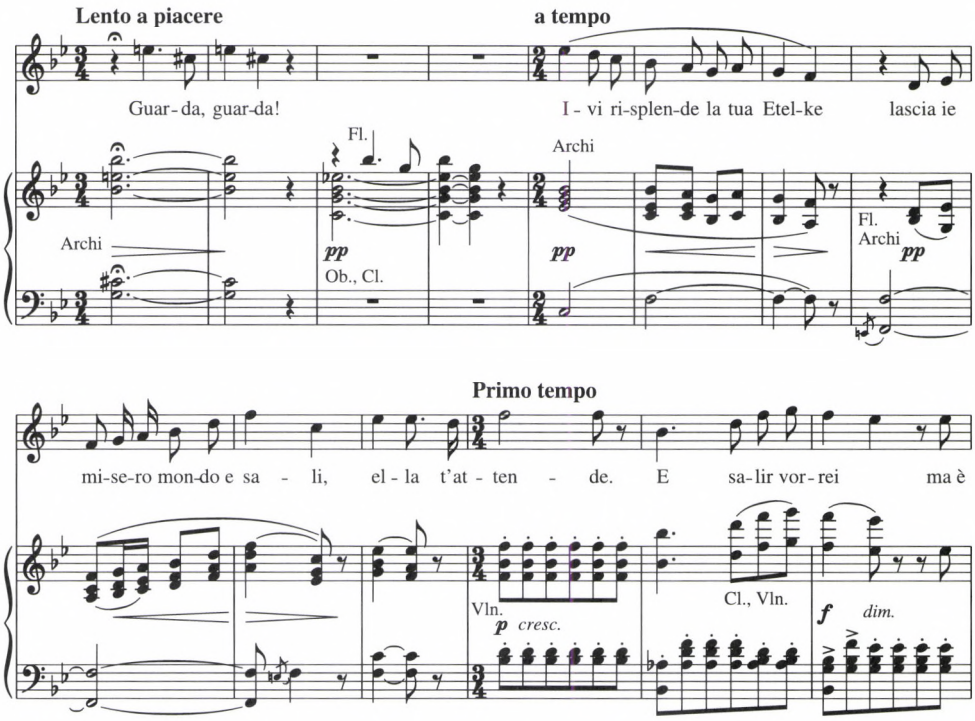
re helyet ad lírai kibontakozásnak is, amelyet már a kezdeti Cantabile előadási utasítás is jelez *(3.1 kotta a szemközti oldalon)*.

A hangnem a cikluson belül első alkalommal dúr, és a partitúra sem ír elő többé súlyos hangzású rézfúvókat – amelyeket a zeneszerző valójában csak az első két da-

3.1 kotta

3.2 kotta

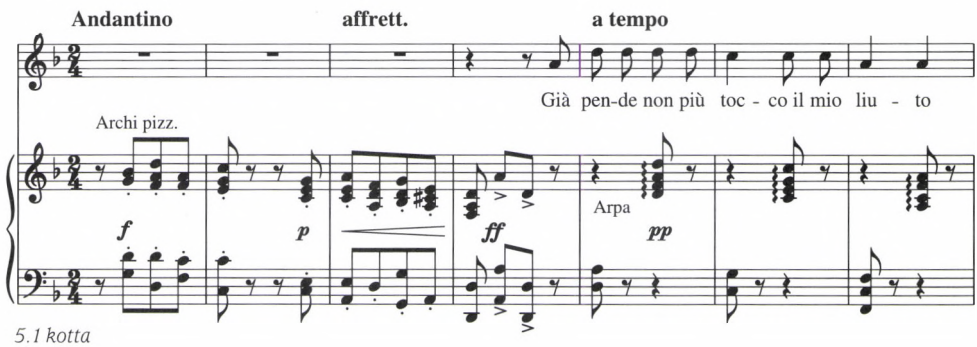
rabban alkalmaz –, ugyanakkor a hárfa szerepeltetésével a hangszerelés ragyogóbbá válik. Ennek az idillikus közjátéknak a karakterét az ellenmozgásból épülő dallamszövet és a kifinomult harmóniai kidolgozás alakítja, amelyet a darab végén egy lágy és pasztellszerű utójáték erősít meg *(3.2 kotta az előző oldalon)*.

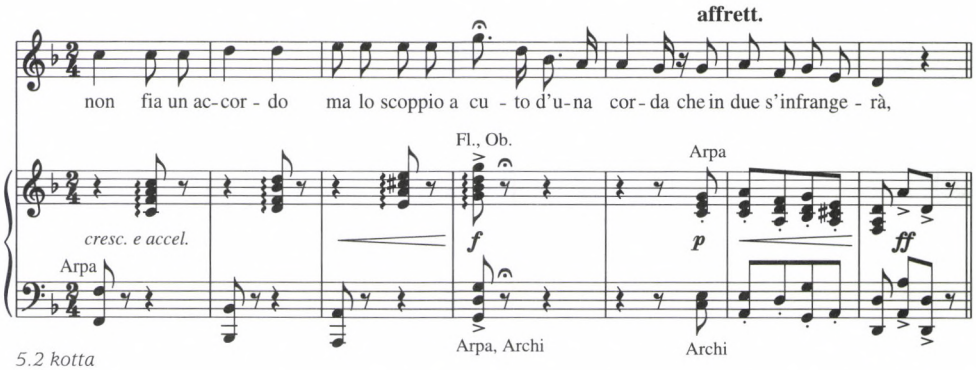
Másféle költői elképzelés valósul meg az *Amott fönn egy csillag ragyog* kezdetű dalban. Ezt már kezdetétől fogva egy vizuális zenei ábrázolás határozza meg. Ennek megfelelően a *divisi* játszó hegedűkön éteri akkordok ismétlődnek pianissimóban, a magas regiszterben, ezáltal a zeneszerző a ragyogó csillagokkal teli égboltot festi le. A pulzáló, mindvégig nyugodt kíséret fölött a dallamhoz a szóló kürt lágy hangzása társul *(4.1 kotta)*.

4.1 kotta

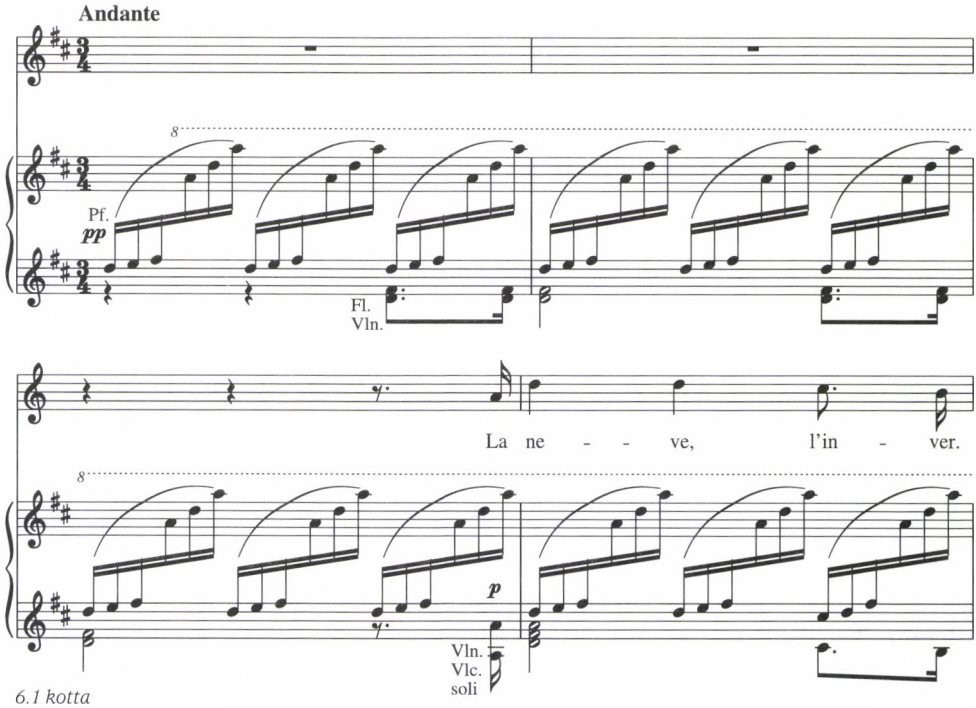
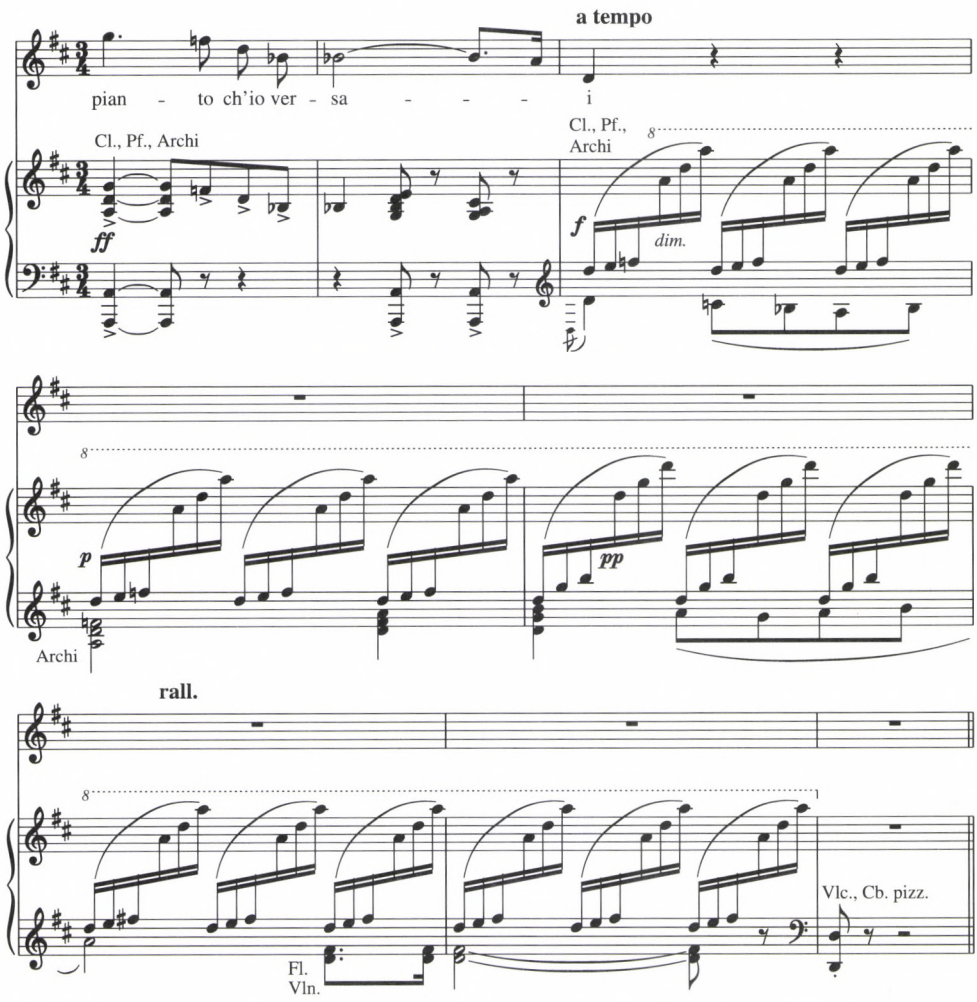
Az első strófa után a zenei duktus lefékeződik, és egy nyugvó, elbűvölő hangulatba torkollik. A *lento a piacere* előadási utasítású „nézd, nézd" szavaknál az átkötött szűk szeptim akkord a fafúvók rövid szünete után visszhangként cseng tovább, de megváltoztatott hangnemi összefüggésben, miáltal a zeneszerző hatalmas távolság érzetét kelti a hallgatóban. A távoli csillag képének zenei megfestése – a csillagé, amelyben a költő Etelke tartózkodási helyét sejti – a párhuzamos szextakkordok kíséretével, valamint az eredeti tempó visszatérésével egy kadenciánál, ahol a dallam az alaphangnem dominánsának tercéről ereszkedik le, meglepő módon, egyértelműen Puccini jellegzetes zeneszerzői megoldására emlékeztet *(4.2 kotta a szemközti oldalon)*. A nagyszerű cantilena ívével összefoglalt optimista látomás, azonban csak halványan marad meg, a darab vége felé egy melankolikus belenyugvásba hajlik át.

A szöveg és a zene kapcsolatának szempontja felől közelítve a ciklus legérdekesebb darabja a *Függ már a lant* című dal. Bár a költő (nyilvánvalóan a gyász következtében) kijelenti, hogy nem akarja többé kézbe venni lantját, a zeneszerző kívánsága szerint valójában mégis megszólal: szokásos dalkíséretét a partitúrában a hárfa látja el *(5.1 kotta a szemközti oldalon)*. A látszólagos ellentmondás azonban a szeretett lény elvesztése miatt érzett kétségbeesés irracionális kiemelésére szolgál, amelyet – Tasca eredetiségének és beleérző-képességének tanújelét adva – ebben az esetben a még az önkínzás színezetét is súroló elkeseredett keménység és szarkazmus fejez ki. Pszichológiai szempontból hasonló megoldást találunk többek között Schumann Heinrich Heine verseire komponált *Dichterliebe* című dalsorozatának *Das ist ein Flöten und Geigen* vagy *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* című dalaiban: mindkét esetben

4.2 kotta

a zene fedi fel a nyilvánvalóan megtévesztő szövegkörnyezetben a keserű valóságot. De míg Schumann kétértelműsége bizonyosan Heine „ironikus romantikájából" következik, Tasca esetében ez a megoldás a zeneszerző saját elképzelése, vagyis önkényes megoldás. Petőfi versét nem csorbítja, hanem nagy őszinteséggel interpretálja, mintegy az agresszivitás fátylát borítva rá. Ez több részletnél feltűnik: mint egy ütésszerűen megszakított akkord a „keservemet" szó után a második verssor végén, vagy egy gyorsítással egybekötött crescendo a mindvégig kiegyensúlyozatlan hangszeres előjátékban, amelynek anyaga aztán a darabot ki is csendíti. A drámai csúcspont, amelytől a záró ütemek lendületet kapnak az „Egy-egy húr hangja csak, mely kettépattan" szövegrésznél épül ki *(5.2 kotta a 176. odalon)*.



5.1 kotta

5.2 kotta

Az egész ciklusnak méltó befejezése és mintegy koronája az utolsó dal, *A hó, a holt föld téli szemfedője*. Különösen hatásos mű, ragyogó hangzással és szinte már impresszionista hangulattal. A hangszerelés ezúttal nem alkalmaz kürtöket, de egy szünet nélkül fényes hangzású arpeggiókat játszó zongorát illeszt a partitúrába. A vonósoknál szintén differenciálás figyelhető meg a divisi többszöri alkalmazásával, míg az első hegedűk üveghangjai feltehetőleg a porhanyós hó csillogását adják vissza. Egy ilyen zenei szövetbe nagyszerűen illeszkedik be a középregiszterben inkább recitáló énekszólam, amelyik az érzelmi megnyilatkozásoknál nagy intenzitással nyílik ki *(6.1 kotta)*. A vers végén leírt szentimentális jelenet, amely szerint a hó Etelke sírján a költő könnyeitől olvad fel, olyan dallamossággal társul, amely a recitálás és a kifejező dallamosság alig észrevehető váltogatásával és a rendkívül kifinomult har-

6.1 kotta

6.2 kotta

móniai és hangszerelési kísérettel Puccini stílusára emlékeztet. Talán a hat dal közül egyikben sem kapcsolódik össze a vers és a zene annyira elválaszthatatlanul, mint éppen ebben. Az itt alkalmazott zenei nyelv Tascát kétségtelenül korának nagy olasz verista zeneszerzőihez sorolja, a komponistának nagyon választékos és érett stílusáról tesz tanúbizonyságot, egyúttal nagyon modern is.[25]

Még akkor is, ha a mű D-dúrban kezdődik és fejeződik be, a dal nagy része inkább a moll variánsban áll, amelyet – a meghatározó szavakat és gondolatokat kiemelve – disszonáns akkordok gazdagítanak. Ebből következik az is, hogy a darab álomszerű, vagy fantasztikus felépítésében a mollban megszólaló látomást egy dúr hangnemű „reális" világ keretezi *(6.2 kotta fent)*.

25 Ne felejtsük el, hogy a zenei impresszionizmus kifejezési eszközei a 19. század nyolcvanas éveiben még nem éltek a zenei köztudatban.

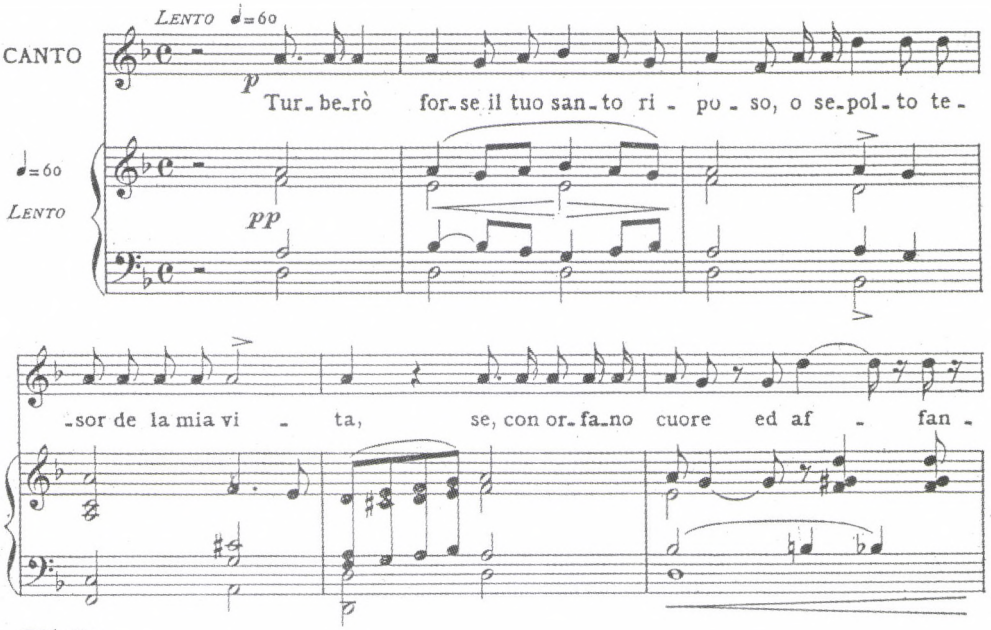
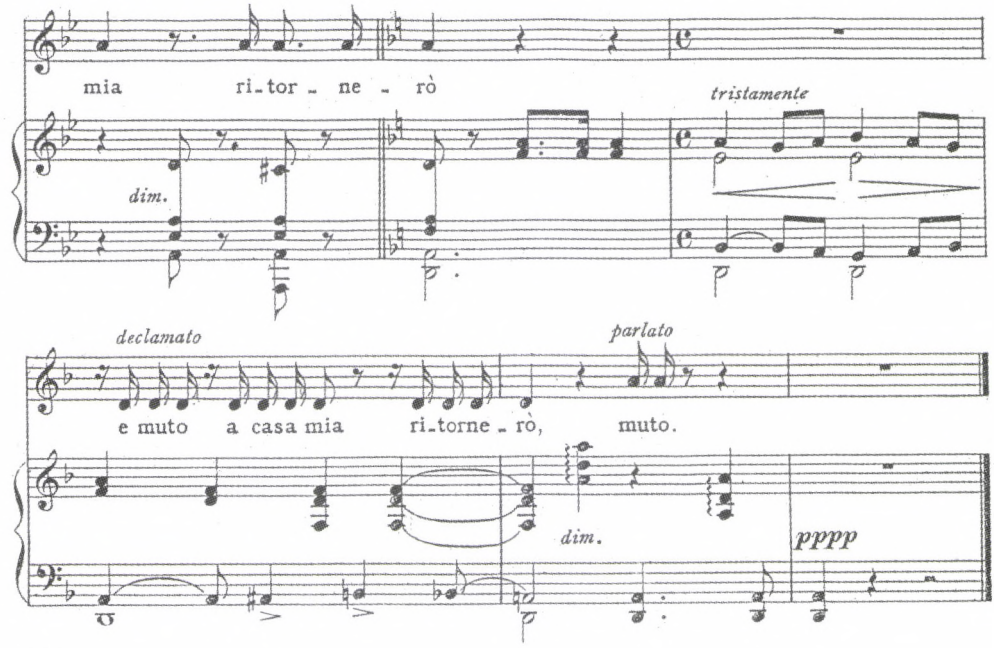
Kevéssé ismert, hogy a dalciklust mikor és hol adták esetleg elő. Tudomásunk szerint a notói Városi Könyvtárban őrzött autográf partitúra az egyetlen hozzáférhető forrás.[26] A ciklus belső kohéziója, a zeneszerzőnek már említett képessége, hogy a megzenésítésnél el tudta kerülni a monotónia veszélyét, minden egyes dalnál bizonyítja a fiatal mester téma iránti különleges érzékenységét. Azt, hogy Tascát milyen mélyen megérintette a tematika, az is alátámasztja, hogy még egy Etelke-verset – a *Nem háborítom-e* címűt – is megzenésített. Ezt a szoprán vagy tenor hangra és zongorára készült kompozíciót a Ricordi 1888-ban kiadta. Ez egyúttal fényt vet az eddig vizsgált dalciklus keletkezési idejére is.[27] Jó okkal feltételezhetjük, hogy a dalciklus még a szóló vers megzenésítése előtt született, különösen, ha összehasonlítjuk Tasca vázlatait a *Nem háborítom-e* dal esetében a Ricordinál megjelentett végleges változattal.[28]

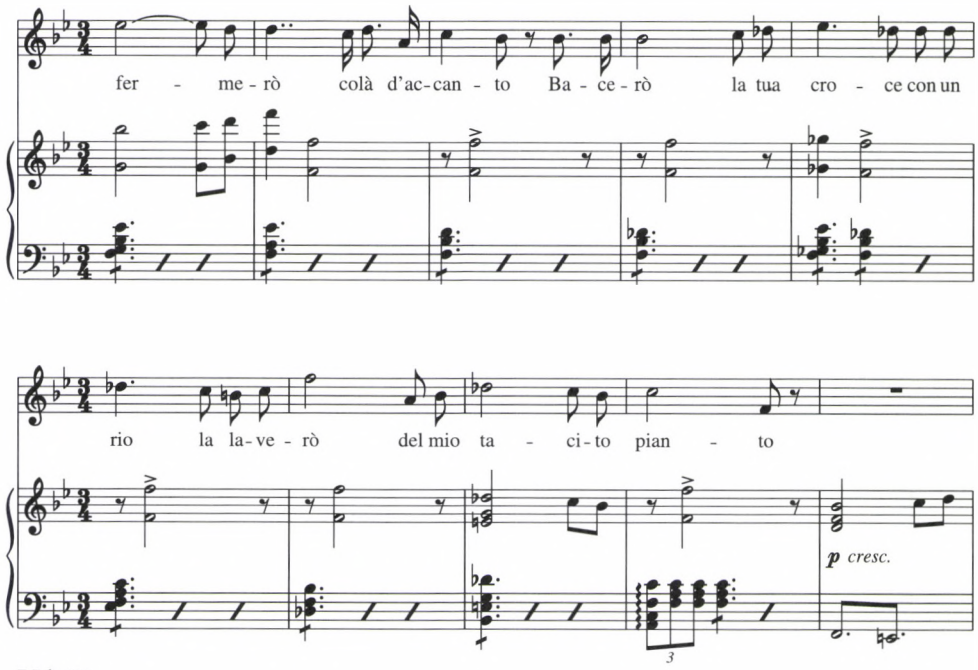
A szöveg kiválasztása itt a ciklus verseihez képest még erőteljesebb lelki felindultságot takar: a költő egyenesen az elhunythoz szól, aggódik, vajon nem zavarja-e meg nyugalmát azzal, ha sírjához megy mindössze azért, hogy csókjával illesse fejfáját, és „könnyei árjával" mossa azt le, majd végül némán hazatérjen *(7.1 kotta a szemközti oldalon)*. Már a vázlatok verzióiban érvényre jut a háromtagú ABA forma a Lento előadási utasítású d-moll darabban: a szomorú, borús hangulatú, főként akkordikus kíséretű és nyugodt deklamációjú kezdő és záró szakasz egy rövid cantilenát ölel közre; ennek egyenletesen lüktető kísérete előkészít egy széles, patetikus gesztusú hatásos drámaiságot, és el is vezet hozzá. A kíséret egyébként végig kimondottan zongoraszerű marad, és aránylag egyszerűbb, mint a ciklus meghangszerelt darabjai. Kompozíciós technikáját és alaphangulatát tekintve leginkább az *Amott fönn egy csillag ragyog* című dalra emlékeztet, bár a kifejezés ereje végig felülmúlja ciklusbeli párjáét.

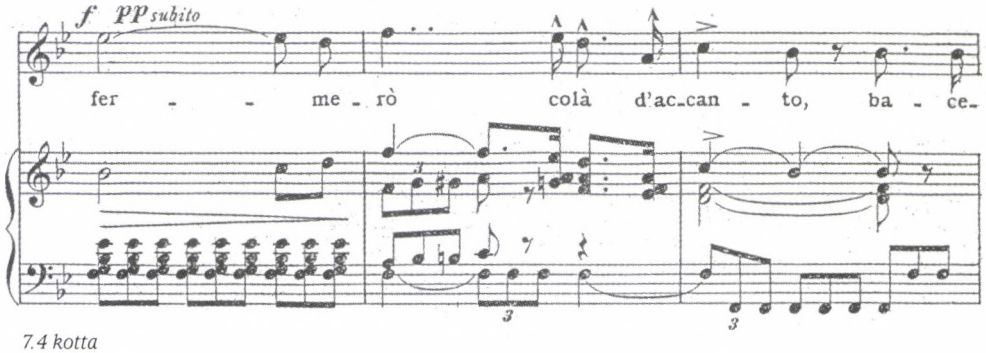
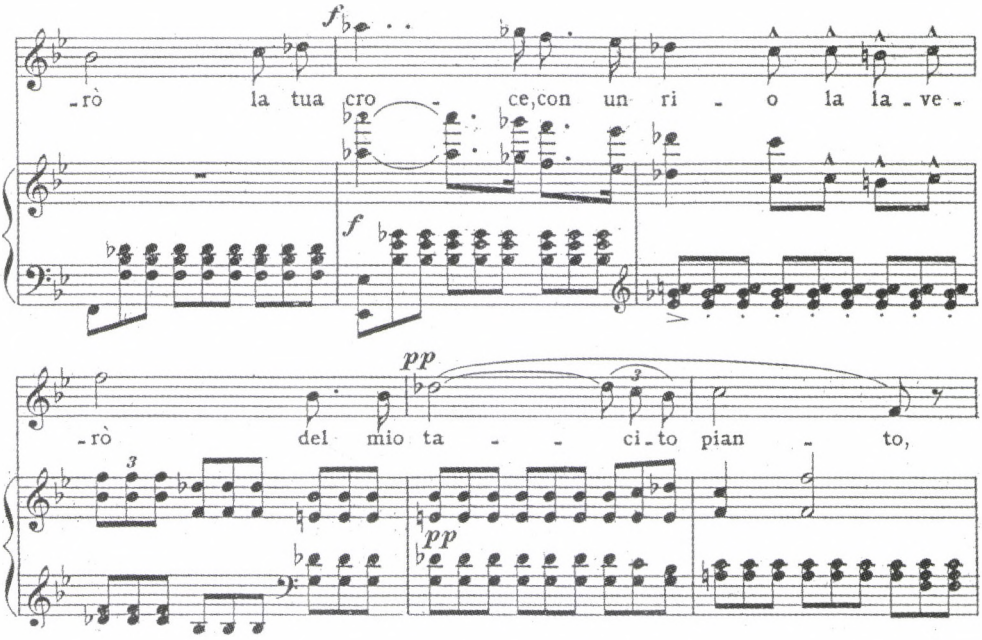
---

26 Valójában Cassone tulajdonában is volt egy példány az autográfból, amelyet valószínűleg 1908-ban elküldött Hirsch Margitnak; a szóban forgó ajándékozás körülményei jellemzők. Pietro Zambra, aki olasz nyelvet és irodalmat tanított a budapesti egyetemen, és akivel a notói mester barátságos levelezést folytatott, tudomást szerzett a dalokról, és kérte őket egy hivatásos énekesnő számára. Cassonét erre azonban valami féltékenység fogta el és csakis Margitnak szánta a kéziratot: „...De Z. szeretné ezt a zenét, méghozzá rögtön, hogy elénekeltesse Eugenia Della Donna kisasszonnyal, akiről küldött is nekem két színházi fényképet. Ha te olykor énekelnél, úgy inkább neked küldeném el ezt a csodálatos muzsikát, és neki másolatokat. De ki másolná le itt és most, hogy az unokaöcsém Palermóban van, és talán még húsvétra sem fog hazajönni?" Lásd a 1908. március 16-i levelet in: Cassone: i. m. 201. Úgy tűnik, Margit csakugyan érdeklődést mutatott, máskülönben Cassone nem vetette volna fel két héttel később megint az ügyet: „...lemásoltatom a zenét az unokaöcsémmel, aki húsvétkor egy-két hetet fog itt eltölteni. Amint elkészül, elküldöm neked az eredeti kéziratot, figyelmedbe ajánlván, hogy rendkívül értékesek, hiszen egy mester kezéből valók, aki már több opera által híres, ezek közül kettőt Berlinben adtak elő kiváló sikerrel; majd utána, ha Z. visszaérkezik, elküldöm neki a másolatot. Jó lesz így?" Lásd a 1908. március 29-i levelet, uott 212. Ha figyelembe vesszük tehát a Cassone és Margit között fennálló kapcsolatot, abból kell kiindulnunk, hogy az említett autográf partitúra rögtön 1908 húsvétja után Budapestre került.

27 *Alla Duchessa Camela Paternò Castello / nata Spitalieri / Non disturbo il tuo riposo? / Melodia per Soprano o Tenore / Poesia di A. Petöfi / Traduzione di G. Cassone / Musica di / Pierantonio Tasca.* Milano: Ricordi, № 52948 (1888. május).

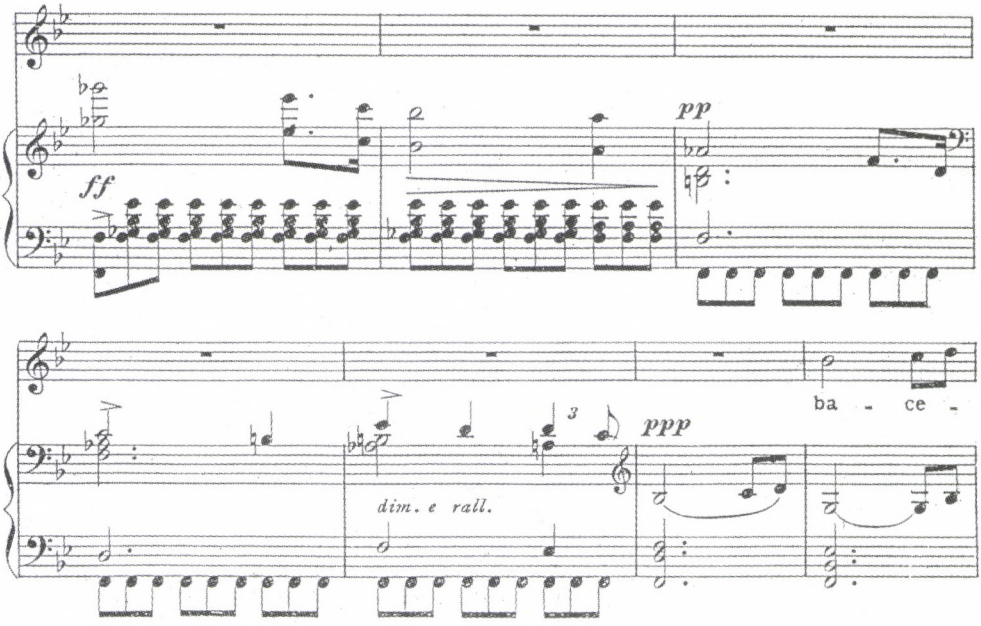
28 A kérdéses mű vázlatai szintén a notói Városi Könyvtárban találhatók. Két önálló, befejezett változat is létezik, melyek némileg eltérnek a végül is kinyomtatottól. Ezeken kívül található még több, az összefüggésből kiszakított részlet is. A vázlatok keletkezésének időbeli sorrendjét könnyű kikövetkeztetni.

7.1 kotta

7.2 kotta

Jelképes pillanat az utolsó ütemek zenéje, amelyet „szomorúan" kell előadni, a szöveg előadási utasítása „deklamálva", míg az utolsó, a szövegtől elszakított *„némán"* szót egyenesen „beszélve" (parlato) kell megszólaltatni *(7.2 kotta)*.

7.3 kotta

A fogalmazványverziókból és a kéziratban maradt vázlatokból jól megfigyelhető, hogy a változtatások – akár eltúlzott, plakátszerű színházi effektusok alkalmazása által is – mindig a mű érzelmi elmélyítése felé vezettek, míg a ciklusban, amely alapjában költői–lírai tartalmú és hangvételű alapra épül, ilyen mértékben egyszer sem lelhetők fel. A „Csak csókomat teszem fejfádra, – Azt is lemossa könnyem árja" szövegrésznél az első változat intonációja még aránylag semleges, a második, vagyis a végleges megfogalmazás a „fejfa" szónál egy kvint felugrással rendkívüli nyomatékot hordó *asz* hangra emelkedik. Ez a helynek egészen melodrámai színezetet kölcsönöz *(7.3 és 7.4 kottapéldák ezen, illetve a szemközti oldalon).* Talán az operákra jellemző dallamvezetés ilyen extrém ugrása késztette a zeneszerzőt később arra, hogy

7.4 kotta

7.4 kotta (folytatás)

a dal előadását szopránra vagy tenorra bízza, szemben az eredeti elképzelésével, amikor még mezzoszopránra vagy baritonra gondolt.[29] A nyomtatott változat és a kéziratban maradt fogalmazványok közti másik alapvető változtatás egy hangszeres interludium beiktatása, amely rövid, de nagy drámai hevületű, és a beletörődő zárás elé kerül. A lefelé irányuló mozgás – a fejfánál előbb említett ugrás felismerhető rokona – fortissimóban kezdődik, majd egy decrescendo vezeti nyugodtabb zenei anyaghoz, amelynek harmóniája félreérthetetlenül a *Trisztan*éra emlékeztet. És valóban: a 31. ütemben megszólal a híres Trisztán-akkord idézete, habár a híres eredetihez képest teljesen más összefüggésben *(7.5 kotta a 182. oldalon)*.

Végül néhány következtetést vonhatunk le a *Nem háborítom-e* dalban fokozatosan elért kiemelt érzelmi töltésnek és a zenekari dalok „klasszikusabb" megfogalmazásának összehasonlításakor. Mindenekelőtt nagyon valószínűnek tűnik, hogy a *Nem háborítom-e* a *Cipruslombok Etelke sírjáról* sorozat után, mintegy annak függelékeként keletkezhetett, melyben a zeneszerző szabadnak érezhette magát a szimmetria és a homogeneitás követelményeinek béklyóitól, amelyeket a ciklus esetében figyelem-

29 A vázlatok egyik verziójában a mű címe még „Melodia per mezzosoprano o baritono". Egy vázlattöredékből kitűnik továbbá, hogy Tasca egy hasonlóan egzaltált ugrást tervezett a „la laverò" szavak felett is; de talán őt magát is kétség fogta el, hogy ez túlzás lenne, mivel végül is a nyomtatott változatban nem ezt a megoldást alkalmazta. Bár a *Cipruslombok Etelke sírjáról* notói autográfja erre nem utal, igen valószínű, hogy szerzője a dalciklust egy középfekvésű énekhangra – leginkább mezzoszopránra – írta: igaz ugyan, hogy egyes dalokban olykor egy-egy *g* és *asz* is előfordul, de ezek sohasem bukkannak fel egy összehasonlítható teátrális összefüggésben.

7.5 kotta

be kellett vennie.[30] Ebbe az irányba mutat éppen a Ricordi-féle kiadás borítólapján a „melodia" műfaji kifejezés – amely a francia „melodie" meghatározásból származik –, hiszen a 19. század végi tipikus dekadencia egy jellegzetes formájáról van szó, ahol felismerhető Tascának a színház iránt érzett erős vonzalma is. Petőfi verseinek megzenésítése időben többé-kevésbé egybeeshet a *Bianca* színpadra állításának első munkálataival Firenzében 1885 februárjában. A történelmi tárgyú opera V. Sixtus pápa alakjához kapcsolódik, de a „verizmus" beköszöntése küszöbén tipikus modern hatást tesz. Ennélfogva a *Nem háborítom-e* című dal letétjét úgy lehet értékelni, mint annak a drámai hevületnek a kezdeti visszhangját, amely csúcspontját a szerző kétségtelenül a *Lupá*ban érte el. A ciklus és a „melodia" közti megkülönböztetés végig relatív, ha figyelembe vesszük, hogy – bár már a *Cipruslombok Etelke sírjáról*-ciklusban is bőven akadnak elementáris megfogalmazások – előbbit még a Tasca által kétségtelenül jól ismert német költői–dalköltészeti tradíciójának víziója tartja össze. A „melodia" féktelen színházi effektusai azután egy teljesen más és alapjában véve újfajta esztétikai nézőpontot képviselnek: semmi sem fejezi ki ezt jobban, mint a szöveg utolsó szava: a *„némán"* – egy szó, amelyik Petőfi eredeti költeményében mellesleg fel sem lelhető.

Tasca megzenésítésében épp a választott szöveg a feltűnő, hiszen annak irodalmi értéke kétségtelen; ez a kortárs olasz zeneszerzők „romanza" és „melodia" műfajú kompozícióiban ritka sajátosság.[31] Ugyanakkor a különös témaválasztás, a visszanyúlás egy korábbi kor költőjének nekrofil szövegéhez, elkerülhetetlenül egy másik, sokkal híresebb dalciklust, nevezetesen Mahler Friedrich Rückert verseire írott *Kindertotenlieder* (1901/1904) sorozatát juttatja eszünkbe, amely szintén egy vigasz-

talan életrajzi helyzetben született. De ez a párhuzam nem jelent mást, mint a puszta tényt, hogy mindkét mesterre látszólag egyformán hatott a 19. és a 20. század fordulójára jellemző általános dekadencia, bár történelmi–stilisztikai jellegüket tekintve jelentősen különböznek egymástól. Mahler ciklusa, szimfonikus és nagy egységekben gondolkodó zenei nyelvezete ellenére, még egészen a német Lied hagyományában gyökerezik, míg Tasca, aki az első pillanattól kezdve összetéveszthetetlenül „verista", pontosan követi egy bizonyos naturalizmus, vagyis az olasz operairodalomban születendő új áramlat szabályait, lelkesen közvetíti a színház leplezetlen érzelmi világát, amelyet már a *Biancá*ban ünnepeltek.[32] Ám ebben a folyamatban katalizátorként hatott rá a fiatal és hevülékeny magyar költő melankolikus költészete, amelyet a zeneszerző nyelvére egy szintén különleges egyéniség – időrendileg a kettő között –, a balsorsú irodalmár, Giuseppe Cassone ültetett át. Rendkívül érdekes megfigyelni, hogy a különböző kultúrákon és művészi elveken át milyen sajátságos híd feszül a különböző események között, Etelke halálától kezdve a megzenésített versekig, és ezek eredményeként egy olyan jellegzetes mű született, amely segíti, hogy a mára elfeledett zenész, báró Pierantonio Tasca életművét meghatározzuk, értékeljük, és a korban elhelyezzük.

Fordította: Domokos Zsuzsanna

30 Természetesen nem lehet kizárni az ellenkező irányú mechanizmust sem: Tasca, akire Petőfi gyászos hangú költészete kezdettől fogva nagy benyomással volt, először a „melodia" stílusú, Ricordi által közreadott dalt komponálta meg, majd szükségét érezte, hogy egy-két verset elmélyültebb formába öntsön. Mindenesetre kétségtelen, hogy a ciklus és a „melodia" nagyjából ugyanabban az időszakban születtek, vagyis a nyolcvanas évek második felében.

31 Lásd például Leoncavallo híres *Mattinata* című dalát (1904) vagy Mascagni, sőt Puccini hasonló darabjait, és nem lehet megfeledkezni a műfaj talán legnagyobb mesteréről Francesco Paolo Tostiról sem. Hasonló rövid és könnyű dalokat Tasca is írt, mint azt a *Disserra il tuo balcone* című „serenata" is bizonyítja. Ezt szintén Ricordi adta ki Milánóban; a № 52947 kiadói szám jelzi, hogy szinte együtt jelent meg a *Non disturbo il tuo riposo? Cipruslomb*-dallal, mutatván, hogy a notói mester nagyon is jól tudott alkalmazni különböző kompozíciós és stílusbeli eljárásokat ugyanabban az időszakban.

32 A neves kritikus De Arcais már 1885-ben felismerte és méltányolta Tasca „verista" vénáját, miközben hevesen támadta posztwagnerizmusa és „északias", „akadémikus" mivolta miatt az úgynevezett „fiatal olasz iskolát"; ugyanakkor már felidézte a jövő új stílusának fő jellegzetességeit: „...Mint már mondtuk, Tasca jó zenész, és nyilvánvaló, hogy a művészet úgynevezett új vívmányai közül egy sem maradt számára ismeretlen. Meglátásunk szerint van azonban egy nagy érdeme: az, hogy nem akarja készakarva megváltoztatni a saját természetét, mint ahogy manapság sajnos a legtöbb fiatal olasz mester teszi. A *Bianca* szerzője értelmesen gondolkodik és ír és, ami még ritkább, azt írja és azt fejezi ki amit érez, se többet se kevesebbet. Ugyan lehet, hogy az, amit egy zeneszerző gondol és érez, nem mindig érdemes arra, hogy a közönségnek közvetítessék, és mindaz, amit a nagy olasz mesterek gondoltak és éreztek, nem bír mindig ugyanazzal az értékkel, de mégis az egésznek megvan az az értéke, hogy őszinte... – De Arcais: i. m. 130. Ennek megfelelően nyilatkozott Tasca közvetlenül a *Lupa* premierje előtt, 1932-ben a messinai *La Gazzetta* munkatársának, miközben bevallotta, hogy „megpróbált behatolni a borús tragédia belső életébe, amelyet eredetileg a lángész Verga alkotott, és amely megzenésítésénél De Roberto értelmes fáradozásaiból is hasznot húzott", valamint hogy „zenéjével kizárólagosan kommentáló operát írt". P. Rio in: *La Gazzetta* (Messina) 1932. augusztus 18.

ABSTRTACT

JOHANN (JÁNOS) HERCZOG*

DER LIEDERZYKLUS „FOGLIE DI CIPRESSO SU LA TOMBA DI ETELKE" DES PIERANTONIO TASCA

Der Liederzyklus *Foglie di cipresso su la tomba di Etelke* des Pierantonio Tasca (1864–1934) entstand mit großer Wahrscheinlichkeit in den späten achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts und widerspiegelt eine seltsame Verkettung von menschlichem Schicksal und kultureller Haltung über Landesgrenzen und Stilepochen hinweg. Ursprünglich entstanden die klagenden Gedichte des ungarischen Romantikers Sándor Petõfi (1823–1849) aus Verzweiflung über den Tod eines sechzehnjährigen Mädchens, in das der junge Poet verliebt war. Tragisches Schicksal veranlasste später Giuseppe Cassone (1843–1910) zur übersetzung der depressiven Nänie ins Italienische, aus welcher Tasca sechs Gedichte vertonte. Dieser stellt wiederum einen kuriosen Fall in der Phalanx jener Komponisten dar, die den italienischen Verismo prägten. Der betreffende Liederzyklus gibt auf beeindruckende Weise Zeugnis über die Reife des jungen Komponisten, der durch kluge Disposition und stets neue satztechnische Lösungen geschickt die Gefahr der Monotonie umgeht, die sich sonst durch die in allen Gedichten gleichermaßen beibehaltene trauernde Grundstimmung einstellen würde.

* Johann (János) Herczog wurde in Budapest geboren und studierte Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. 1983 promovierte er über das Thema *Die Entstehung der Battaglia als musikalische Gattung*. Nach einem einjährigen Studienaufenthalt in Budapest gelangte er 1985 mit einem Stipendium des Deutschen Historischen Instituts nach Rom, wo er bis heute wohnhaft ist. Seit 1995 lehrt er an der Universität Lecce und 2004 erhielt er auch einen Lehrauftrag am Conservatorio di Santa Cecilia in Rom. Seine Interessen erstrecken sich auf unterschiedliche Bereiche der neuzeitlichen Musikgeschichte, doch einen besonderen Schwerpunkt seiner Veröffentlichungen bildet das italienische Oratorium des 18. Jahrhunderts. Mit *Orfeo nelle Indie. I gesuiti e la musica in Paraguay (1609–1767)* lieferte er 2001 einen historischen Abriss über die Musikkultur in den jesuitischen Reduktionen in Latein-Amerika zur Kolonialzeit.

EMLÉKEZÉS

Rovátkay Lajos
A RÉGIZENE MAGYARORSZÁGI PRÓFÉTÁJA

Emléksorok Hammerschlag János (1885–1954) halálának ötvenedik évfordulójára

Hammerschlag János Magyarország azon alakjainak sorából való, akik a nemzet kulturális kibontakozásának egyik sorsdöntő korszakában, a 20. század első felében életüket és tevékenységüket a magyar zenekultúra fellendülésének szolgálatába állították.

Hammerschlag munkássága legnagyobbrészt a Régi Zene ügyét, és ezzel az akkori magyar zeneélet legperiferikusabb területét illette. Az ebben a szó szerint is „excentrikus" régióban felmerülő feladatokkal megbirkózni Magyarországon csakis személyesen fölvállalt, az objektív és szubjektív visszásságokkal dacoló küzdelemben lehetett – ugyanúgy, mint egy-két más, részint exponáltabb szektor esetében is.

A nagy zenész, zenei harcos és pedagógus halálának 50. évfordulója – a rövid távú vonatkozásokban meglehetősen gyenge emlékezetre hajló historikus régizenei praxis korában – talán az utolsó alkalom az egyre fenyegetőbb felejtés elhárítására. Az elmúlt évtizedek folyamán Hammerschlag-tanítványok – nevezzük itt meg Sebestyén Jánost és Ábrahám Mariannt – ismételten megragadták az alkalmat, hogy a nyilvánosság előtt ébren tartsák tisztelt és szeretett tanáruk emlékét.[1] Jelen megemlékezési kísérlet is Hammerschlag János egykori tanítványának tollából való, aki maga is a régizene ügyének szenteli erejének legjavát, és aki – engedtessék meg ennyi személyes megjegyzés – saját munkájában mindig rendkívül mélyrehatónak és gazdagítónak érezte a hammerschlagi teljesítmények és belső ellentmondások fénytörését.

Hammerschlag János 1885. december 10-én született a Prága keleti határánál fekvő Weinbergében.[2] Alsóbb iskoláit és a gimnáziumot már Budapesten végezte. Két évig tartó (a Weiss Manfréd cégnél betöltött) irodai állás után a Zeneakadémia növendé-

1 Így a születési és halálozási évfordulók alkalmából Sebestyén János rádióközvetítésekkel, Ábrahám Mariann megemlékező beszédekkel és élő zenei előadással.

2 Weinberge, csehül Vinohrady, az 1920-as évek eleje óta Prága része. Hammerschlag János apja Hammerschlag Joachim a Prágától keletre fekvő, Elba folyó menti Kolín városában született, anyja Csongrádi Irén pesti származású. Az illetékes papírok tanusága szerint mindketten izraelita vallásúak voltak. Hammerschlag Joachim anyanyelvéről adat nem található. – Hammerschlag János személyes dokumentumait a Batók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium irattárának letéteként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára őrzi. A könyvtár munkatársának, Gulyásné Somogyi Klárának támogató segítsége tette lehetővé a papírokba való betekintést, éppúgy, mint más források használatát.

ke lett *zeneszerzés (Hans Koesslernél)* és *orgona* szakon (a nála csak 8 hónappal idősebb *Antalffy-Zsíross Dezsőnél)*. Emlékezetemben megmaradt megjegyzéséről, hogy Lipcsében Karl Straube orgonatanításának részese lett volna (aktív vagy passzív minőségben?) nem találtam írásbeli nyomot. Ez feltehetően közvetlenül 1911 után, az Akadémia elvégzését követően lehetett, talán ugyanabban az időben, amikor Zalánfy Aladár – a Zeneakadémia későbbi orgonaprofesszora – Straubenál volt növendék.[3]

1914-től 1919-ig Hammerschlag a magyar főváros nagy tekintélyű német nyelvű napilapjának, a *Pester Lloyd*nak volt *zenekritikusa*. „H – m – g" jelzetű kritikái a naponta kétszer megjelenő lap reggeli kiadásában voltak olvashatók.

Zeneszerzői tevékenysége az 1910-es évet követően bontakozik ki. Az 1911-ben komponált nagyszabású orgonadarab, az *Alla Marcia* a budapesti Harmonia Kiadónál, a *Sechs Klavierstücke* Lipcsében a Leuckart-Verlag gondozásában jelent meg (1912).

Ugyancsak az 1910-es évek elejétől kezdődik hangversenyező *orgonaművészi* aktivitása, amely bizonyos megszakítással az 1940-es évek végéig tartott. Hammerschlag igen jó hírű orgonaestjei legnagyobbrészt a Zeneakadémia hangversenytermében hangzottak el. Egy kéziratos önéletrajzában[4] azt olvassuk, hogy orgonaművészként „egész Európát többszörösen" bejárta, de erre vonatkozó további dokumentumok eddig nem kerültek elő.

1919 szeptemberétől kezdve Hammerschlag János a *Nemzeti Zenede* tanára. A zenedei évkönyvek tanúsága szerint az első két évben zeneszerzést, zeneelméletet és kamarazenét tanított.[5] Az 1922/23-as tanévtől állandósul az a három szakterület, amelyet 1943. január 1-jével bekövetkezett nyugdíjazásáig művelt: *zeneszerzés, zenetörténet* és *karének*. Ez utóbbi 1922 és 1925 között az „a capella-együttes" megjelölést viseli. Lajtha László mellett huszonhárom éven át Hammerschlag volt az egyetlen tanerő a zeneszerzés szakon. A zenetörténeti előadásokról – kötelező tárgy vagy afféle „studium generale" keretében tartva – nem lenne ma szinte semmiféle képünk, ha ezekről egy, az 1936/37-es tanévből származó pontos feljegyzés nem maradt vol-

3 E helyütt köszönöm meg Kiss Mariann-nak (Szeged), hogy Zalánfy Aladárról szóló kutatásainak eredményeit rendelkezésemre bocsátotta.

4 Köszönettel tartozom Sebestyén Jánosnak, hogy a tulajdonában lévő önéletrajzról egy kópiát rendelkezésemre bocsátott.

5 A Nemzeti Zenede évkönyveit szintén a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára őrzi (lásd a 2. lábjegyzetet).

na fenn.[6] Hammerschlag pedagógiai tevékenysége mindenekelőtt a Zenede énekkarának munkájában volt kívülről is láthatóan gyümölcsöző. A rendszerint a Zeneakadémia nagytermében megtartott énekkari hangversenyekről ugyancsak a Zenede évkönyvei adnak számot. Az énekkar válogatott növendékeiből alakította Hammerschlag 1922/23-ban a vokálpolifónia mesterműveinek fokozottabb, nyilvános propagálása céljából a *Budapesti Motett és Madrigál Társulat*ot (elnöke: Kern Aurél, a Zenede elnök-igazgatója). A Zenede néhány „Zenetörténeti hangverseny"-ének vokális–instrumentális műsorában a hangszeres művek betanítását Hammerschlag másokkal is megosztotta, így Haraszti Emil igazgatóval, aki nyilvánvalóan igényt tartott a bevezető előadások megtartására. Lajtha László, a zeneszerzés szak mellett a kamarazene tanára is, időnként régebbi művek betanításával is foglalkozott. A Hammerschlag és Lajtha között kétségtelenül fennálló élénk szakmai eszmecsere alighanem e téren is megnyilvánult.[7]

Hammerschlag *zeneírói tevékenysége* pedagógiai–művészi munkája ellenére sem szünetelt. Kritikái és tanulmányai a '20-as évektől kezdve különböző folyóiratokban jelentek meg, nemcsak Magyarországon *(Nyugat, Crescendo, Zenei Szemle, Muzsika),* hanem külföldön is *(Allgemeine Musikalische Zeitung,* Berlin; *Rassegna Dorica,* Róma stb.). 1926-ban jelent meg kis Bach-könyvecskéje a „zenetörténet leggrandiózusabb jelenségének" magyarországi népszerűsítésére.[8] Az 1927-es Beethoven-év zenedei ünnepi hangversenyén Hammerschlag mondja a zeneköltőről szóló emlékbeszédet.[9] Az 1931-ben megjelenő Szabolcsi–Tóth szerkesztette *Zenei Lexikon* munkatársaként Hammerschlag a 16–18. századi zene különböző címszavainak megírására kapott megbízást, beleértve az idetartozó legnagyobb mesterek egynéhányát is (Palestrina, Schütz, Bach).

23 évnyi szolgálat után Hammerschlag 1943. január 1-jei hatállyal, minden bizonnyal a zsidótörvények megszorításaiból kifolyólag is, *nyugdíjas* állományba került. Ezzel kapcsolatban figyelembe veendő egy 1944. május 25-én kiállított tisztiorvosi bizonyítvány, amely „előrehaladott szívizombántalmak"-ról, „szívkoszorúérgörcsök"-ről, valamint a „teljes kímélet" és „állandó orvosi kezelés" szükségességéről ír.[10] A tisztiorvosi papír feltehetően másik, ugyancsak életmentő célzata hatástalannak bizonyult: Hammerschlag könyörtelenül a zsidóellenes embertelenség gépezetébe került. Önéletrajzában az átéltekre csak röviden utal: „1944 őszén a nyilasok elhurcoltak és munkaszázadba soroltak be. De két hónapi szolgálat után megszöktem és ez-

6 Az előadások gyorsírásos rögzítéséről készített kalligrafikus tisztázatú átirat egy egész füzetet tölt be. A magántulajdonban lévő unikumba való betekintés lehetőségét Solymosi Tari Emőkének köszönhetem.

7 Lajtha volt az, aki a párizsi Schola Cantorum impulzusa alapján a karéneket a zenedei kiképzés fontos tényezőjévé tette. Ő vezette az intézet énekkarát 1919-től 1922-ig, amikor is e feladatot Hammerschlagnak adta át. Lásd Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról.* Budapest: Editio Musica 1992. és Solymosi Tari Emőke: „A szeretet és szépség szigete." *Magyar Zene* LXI. (2003) 3. 327–336.

8 Hammerschlag János: *J. S. Bach.* Budapest: Kultúra Kiadó, 1926.

9 A Nemzeti Zenede évkönyve, 1927.

10 A tisztiorvosi bizonyítvány a személyes dokumentumok között található (lásd a 2. lábjegyzet). A Lajtha mellett Hammerschlaggal szintén baráti kapcsolatot tartó Major Ervintől hallottam, hogy Hammerschlagnak már az 1940-es évek elején több hetes kórházi kezelésre volt szüksége (első infarktus?).

után a háború végéig bujdostam." Életét nem utolsósorban a humanitás illegális segítő kezei mentették meg. A bujdosás részleteiről ma, 60 év távlatából rendkívül nehéz információt szerezni. Hammerschlag hét vagy nyolc üldözött társával együtt az éjszakák idejére Rácz Blanka Múzeum körút 21. alatti zeneműkereskedésében (a mai „Kodály Zenei Antikvárium" házában) húzódott meg, az üzletzáráskor lehúzott rolók és a villanygyújtás szigorú tilalmának védelmében. Ezt a rejteket információk szerint Lajtha László eszközölte ki számára.[11] A nappali órákban Hammerschlag elbújtatása (vagy elbújtatásainak egyike) tanítványa, Dálnok Lajos, későbbi orgonaművész segítségével történt, Dálnok édesapjának lakásában. A megviselt, szívbeteg zenésznek időnként egy szekrényben kellett meghúzódnia.[12] Egy további közlés egy pince-búvóhelyről beszél, amelyben hogy teljes csendben maradjon, üldözöttünk nem tartotta be, s ismételt hangos éneklésével veszélyeztette életét.[13] Utólag kapcsolódik össze ez az elbeszélés Hammerschlag egy visszaemlékezésével, amely szerint terjedelmes *Zsoltárkantátáját* a háború alatt egy pincében írta (vagy fejezte be), „egyetlen hangvilla társaságában". Meglehet, hogy az éneklés a hangvilla mellett a komponálás másik segítőtársa volt.[14]

Valamikor az 1945-ös év folyamán lehetett, hogy a Nemzeti Zenede *reaktiválta* érdemes tanerejét.[15] Hammerschlag 1945 után a Zenedében, majd 1949-től egészen haláláig annak utódintézetében, a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskolában, *orgonatanárként* működött. Úgy látszik azonban, hogy legalábbis esetenként még az intézet énekkarát is vezette, hiszen különben aligha kerülhetett volna sor *Perotinus* Hammerschlag-vezényelte *Sederunt principes*ének 1948. júniusi előadására. Ez a maga idején nagyhírű magyarországi bemutató egyben egy több évtizedes vokális munkásság záróköve volt.

Én magam a külsőleg öreg ember benyomását keltő, de belsőleg fiatalos kedélyű, rendkívül finom lelkű Mestert 1952-ben ismertem meg, amikor a „konziban" orgonanövendéke lettem. (Még jól emlékszem, hogy legnagyobb meglepetésemre az igazgató Sándor Frigyes, Bach-rajongó létére, rá próbált beszélni, hogy gondoljam meg lépésemet, mert az orgona nem az a hangszer, amelynek a „társadalmi fejlődés értelmében" jövője lenne.) Hammerschlag tanítását 1954 májusában bekövetkezett haláláig, tehát körülbelül 2 évig élveztem. Társaim *Ábrahám Mariann, Máté János* és a már régebben ott tanuló *Sebestyén János* voltak. Valamivel később még *Lehotka Gábor* társult hozzánk. 1954. május közepe táján hallottuk, hogy tanárunk hirtelen kórházba került – a Péterfy Sándor utcaiba –, szívrohammal. Meglátogat-

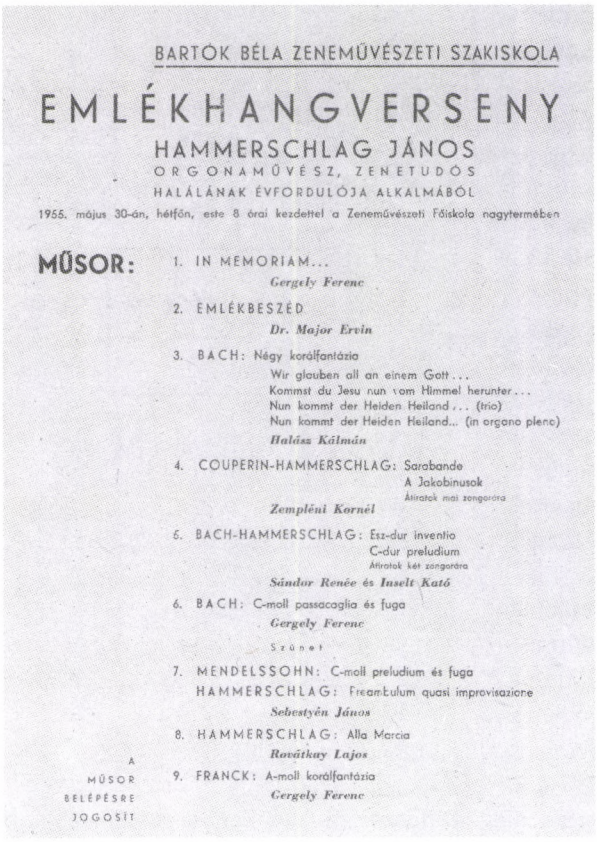
11 Informálóm megnevezetlenül kíván maradni.

12 Özv. Dálnok Lajosné közlése alapján. Erre a nyomra Virány Gábor útmutatásai alapján jutottam.

13 Sebestyén János közlése.

14 A *Zsoltárkantáta* kéziratát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi.

15 A második világháború utáni időszakot illető Hammerschlag-kutatást jelentősen megnehezíti, hogy a Nemzeti Zenede 1943 óta nem vezetett évkönyvet és az utódintézet Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola (1949 óta) szintén nem. Feltehető, hogy a Zenede igazgatójává előlépett Lajtha László volt az, aki döntő szerepet játszottt régi kollégájának, Hammerschlagnak reaktiválásában, majd az intézet igazgatóhelyettesévé, illetve ügyvezető igazgatójává való kinevezésében (1947–1949 k.).



BARTÓK BÉLA ZENEMŰVÉSZETI SZAKISKOLA

EMLÉKHANGVERSENY

HAMMERSCHLAG JÁNOS

ORGONAMŰVÉSZ, ZENETUDÓS

HALÁLÁNAK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

1955. május 30-án, hétfőn, este 8 órai kezdettel a Zeneművészeti Főiskola nagytermében

MŰSOR:

1. IN MEMORIAM...
   Gergely Ferenc
2. EMLÉKBESZÉD
   Dr. Major Ervin
3. BACH: Négy korálfantázia
   Wir glauben all an einem Gott...
   Kommst du Jesu nun vom Himmel herunter...
   Nun kommt der Heiden Heiland... (trio)
   Nun kommt der Heiden Heiland... (in organo pleno)
   Halász Kálmán
4. COUPERIN-HAMMERSCHLAG: Sarabande
   A Jakobinusok
   Átiratok mai zongorára
   Zempléni Kornél
5. BACH-HAMMERSCHLAG: Esz-dur inventio
   C-dur preludium
   Átiratok két zongorára
   Sándor Renée és Inselt Kató
6. BACH: C-moll passacaglia és fuga
   Gergely Ferenc

   Szünet
7. MENDELSSOHN: C-moll preludium és fuga
   HAMMERSCHLAG: Fream-Lulum quasi improvisazione
   Sebestyén János
8. HAMMERSCHLAG: Alla Marcia
   Rovátkay Lajos
9. FRANCK: A-moll korálfantázia
   Gergely Ferenc

A MŰSOR BELÉPÉSRE JOGOSÍT

tuk. Mondta, hogy éjjel vitette oda magát erős mellkasi fájdalmak miatt; meg azt is, hogy lakásából másnap Goethe-kötetet hozatott. A legközelebbi látogatásunkkor már nem élt. Halálának napja 1954. május 21.

Hammerschlag sokszínű életművében a zene *előadóművészi, elméleti* és *pedagógiai* továbbadása egyenrangúan állnak egymás mellett, és ezen kívül külön kategóriát képez nagy jelentőségű *kritikairói* tevékenysége.

Az **orgonaművész** Hammerschlag játékáról már ötven évvel ezelőtt sem lehetett közvetlen, átfogó képet nyerni. Rádiófelvétele alig maradt fenn, és az is csak idős korából. Orgonatanítása, annak alapján, ahogy bizonyos helyeket, ritkán egész darabokat előjátszott, játékának valamiféle rekonstrukcióját tette lehetővé. Ezek a pillanatok mindig egy rendkívül csiszolt, expresszív előadói kultúrába nyújtottak betekintést. Emlékszem, amint Schumann B-A-C-H fúgái közül a g-mollban levő harmadikat kotta nélkül, teljesen makulátlanul, intenzív kantábilitással adta elő. Máskor Joseph Bonnet-nak (1884–1944), a párizsi Saint Eustâche orgonistájának Op. 7-es sorozatából az *Étude de Concert*-t varázsolta elénk virtuóz lendülettel. Ilyenkor vált szinte kézzelfoghatóvá az, amit Hammerschlag korábbi zeneakadémiai orgonahangversenyeiről lehetett hallani: hogy csak egy kis vörös regisztráló notesszel a kezében jött ki a pódiumra, és az egész estét kívülről játszotta – orgonista körökben nem éppen megszokott jelenség. Éles hallása (óriási fülkagylói mintha külsőleg is erre vallottak volna) és éppolyan éles zenei memóriája mindnyájunkra nagy benyomást tett.

Hammerschlag változatos orgonahangverseny-programjai egy univerzális zeneművészről adnak képet, alig sejtetve, hogy emögött a régi korok zenéjének szenvedélyes kutatóspecialistája rejtőzik: a romantikus–késő romantikus kor darabjai mellett az orgona „klasszikus" periódusából, a 17. századból származó művek mellérendelt szerepet játszottak, és a reprezentáns Bach-művek állandó jelenléte sem vallott éppen historikus célzatra. (Bach már a 19. század eleje óta az orgonaműsorok nélkü-

lözhetetlen része volt.) Ami Hammerschlag orgonaprogramjait a korabeli általános gyakorlatból kiemeli, az a stílusbeli változatosság és az „orgonaszerűség" ízléses egyensúlya volt. Az orgonaszerűség erénye – többek között tanárának, Antalffy-Zsíross Dezsőnek gyakorlatával ellentétben, aki rendszeresen játszott saját maga készítette Debussy-, Ravel- stb. átiratokat – nem utolsósorban a zongorából való átiratok következetes mellőzésén mérhető le.[16] Jegyezzük még meg, hogy az általunk csak sokkal későbbről ismert zongorakíséretes ének- vagy hegedűdarab-betétek gyakorlata már akkoriban is a magyarországi orgonaműsorok tartozékai voltak, nem kivéve ez alól a Hammerschlagét sem. (Ez a nagyon is heterogén elemekkel operáló műsoresztétika tehát nem az orgona szakrális jellegének zavarása céljából 1945 után született „szocialista találmány" volt!)

A historizáló tendencia Hammerschlag **zeneszerzői** tevékenységétől legalább annyira távol állt, mint orgonaműsorainak szerkesztésétől. Mint a nagyra becsült Hans Koessler legtöbb növendéke, a komponálás stílusát illetően ő is egyéni utakon akart járni, függetlenül attól, hogy képes volt-e erre, vagy sem. Törekedni nagy feszültségű, expresszionista stílusra törekedett, a disszonancia majdhogynem korlátlanul szabad kezelésével, ahhoz arányítva takarékos kromatikájú, kis ambitusú, metrikailag könnyen felfogható motivikus építőelemekkel, az alapváz erőteljes szólamvezetési logikájával és mindig feltűnően konvencionális formálással. Ez a belső ellentmondásoktól sem mentes, kimondottan billentyűshangszer-fogantatású stílus alighanem egy *Bossi / Antalffy-Zsíross / Hammerschlag* transzmisszió nyomára vezet. A világhírű orgonavirtuóz, *Enrico Bossi* (1861–1925) 1905 körül, egy disszonanciákban igen merész, a tonalitást tágra feszítő orgonastílushoz jutott el (főleg az op. 130-as, Karl Straubenak ajánlott *Pezzo da concerto*ban[17]). Nem kétséges, hogy *Antalffy Zsíross Dezső* (1885–1945), a Zeneakadémia virtuóz orgona-

16 Berlász Melinda készséges segítsége tette lehetővé, hogy betekintést nyerhettem az Antalffy-Zsíross, Hammerschlag és Zalánfy hangversenyeit illető, az Országos Széchenyi Könyvtárban őrzött és az MTA Zenetudományi Intézetében számítógéppel leltározott műsorlistákba. Számos más információjáért és tanácsáért is e helyütt mondok köszönetet.

17 Bossi: *Orgelwerke*. Band II. Ed. Peters..

professzora és a Szent István-bazilika orgonistája számos orgonadarabjában tanárának, Bossinak hatása alatt állt.[18] Hammerschlag – orgonatanárának Antalffy-Zsírossnak befolyása mellett – feltehetően még a közvetlen Bossi-inspirációnak is ki volt téve: a Bossi–Antalffy– Hammerschlag-orgonadarabok kronológiája igen szoros (körülbelül 1906, 1909 és 1910–1911), és Hammerschlag Bossit is repertoárján tartotta (Toccata az op. 118-ból). Hogy Hammerschlag csak egy nagy orgonaművet írt abban az időben – a nyomtatásban megjelent *Alla Marciát*[19] – azzal is magyarázható, hogy a Bossi–Antalffy-féle expresszionista stílust minden valószínűség szerint hamarosan kimerítettnek találta. A szintén 1911 körül keletkezett hat zongoradarab még ennek a hangvételnek jegyében áll, sőt a faktúrát megvastagítva és a hangzást tovább élesítve. Úgy tűnik: a *zenei gesztus túlzsúfoltsága mélyreható krízist* hozhatott számára magával: a következőkben Hammerschlag szinte kizárólag az íróasztalfiókjának komponált – ha egyáltalán. Kéziratos műveiről csak gyér információnk volt, de az ezekbe vetett futó pillantások azt árulták el, hogy igyekezett stílusát leegyszerűsíteni, megtisztítani. A második világháború végén írt *Zsoltárkantátá*jának kezdete egy nagy hangjegyértékekben lépkedő háromszólamú kánon oboákra, meglehetősen archaizáló kottaképpel. Emlékszem még, hogy Hammerschlag ezt említette is, hozzátéve, hogy „tanítványom Ferencsik János elvállalta az egész mű bemutatását, de nem lett belőle semmi".

E helyütt alá kell húznunk, hogy Hammerschlag János zeneművészalkatának *két fókusza* van: egyrészt az *emberi szenvedélyek leghevesebb kifejezési szükséglete*, másrészt a *legszélesebb körű és legelmélyültebb zenei műveltség*. E dualizmusból adódó poláris feszültség határozta meg Hammerschlag munkásságának minden szektorát és mozzanatát. Ebből következik az ő magas zenei etikája, de ez eredményezheti a keresést, viaskodást és nem kevésbé a belső ellentmondásokat is. Álljon itt Schützer-Weissmann Jánosnak (Hammerschlag zeneszerzés-tanítványa a Zenedében 1928 és 1933 között) a megállapítása:

> Sein reiches Fachwissen ist Hammerschlag als Komponisten mehr zum Hemmschuh denn zum Ansporn geworden. [...] Seine musikalische Sprache zeigt ihn in erster Linie als einen dem harmonischen Bereich zugewandten Ausdrucksmusiker, was zu seinen polyphoner Technik und polyphonem Geist verbundenen Forschungen in merkwürdigem Gegensatz steht und ein bezeichnendes Licht auf die ihm innewohnende Zwiespältigkeit wirft.[20]

Hammerschlag János **zenekritikusi tevékenysége a *Pester Lloyd*ban** (1914–1919) a Tóth Aladárt megelőző évek kiemelkedő zenekritikai teljesítménye. A zenekritikaírás Hammerschlag zenei műveltségének, szenzibilitásának, éles hallásának valamint zenepolitikai–közönségnevelő felelősségérzetének mintegy gyűjtőlencséje. A

18 Antalffy-Zsíross Dezső: *Válogatott orgonaművek*. Összeállította: Koloss István. Budapest: Editio Musica. – Antalffy lipcsei tanulmányai (Reger, Straube) után Bolognában tanult Bossinál (lásd Koloss István előszavát a fenti kiadványban).

19 1911-es dátummal, Zalánfy Aladárnak ajánlva, aki a művet 1913. február 1-i zeneakadémiai orgonaestjén mutatta be. (Műsorlap a Magyar Bach Társaság irattárában.)

20 MGG Band 5, 1956. Hammerschlag János címszó.

régizenének – mint szívügyének – itt kellő nyomatékot adott, de nem kevésbé szolgálta az új magyar zene propagálását sem. *Bartók Kékszakállújának* 1918. május 24-i *bemutatójáról* írt beszámolója nyílt lándzsatörés Bartók mellett, és ezzel egyike a Bartók-recepció kiemelkedő állomásainak.[21]

Az 1900 előtti és a közvetlenül arra következő idők Magyarországában a Bach előtti zenével való következetes gyakorlati foglalkozás lázongásszámba ment. Az ország évszázados kényszerű elszigeteltsége után, a reformkorban és főleg az 1867-es kiegyezés nyomában fellendülő városi civilizáció idején gyorsan betóduló európai zene a kor, a 19. század zenéje volt. Az újdonság energiája, a keleti perifériára gyakorolt sűrítő nyomás, a romantika amúgy is jól fejlett öntudatának komprimált deformálódása a recepció súlyos elfajulását hozta magával: a Beethovennel kezdődő zeneirodalom Magyarországon a kizárólagosság igényével, a muzikalitás és a zenei érték egyedüli letéteményeseként lépett fel. A korábbi korokból csak a romantikus zene ősapjaként nagyra becsült J. S. Bach kapott valamelyest helyet, Mozart már jóval kevésbé, Haydn alig, a 18. század előtti zene pedig egyáltalán nem. (Ne felejtsük el, hogy a Magyarországon is mitizált Palestrinának már régen nem volt a liturgia keretén túlmenő gyakorlati relevanciája, eltekintve attól, hogy változatlanul a zeneszerzőképzés fundamentumául szolgált). A romantika nagy mestereire jellemző historikus érdeklődés és nyitottság a perifériára nem jutott el. Itt a zenei újgazdagok különböző rétegei a számukra új zene vákuumszerűen mohó felszívásával a művészeti tolerancia természetes vitaminját szinte maradéktalanul kifiltrálták. A magyar 19. század nagy zenei kinyílása nyugat felé már magában hordta egy új elsáncolódás görcsét. Nem tartott sokáig, hogy a beszűkülő arisztokrata és polgári zenei horizont Magyarországon – a 19. századi hangszeres zene, a verbunkos–csárdás hangvétel és az olasz operaéneklés akrobatikus–szentimentális kulináriumának szövetségét kovácsolva és a maga képére és hasonlatosságára torzítva – teljesen elsáncolta magát *minden régebbitől* és *újabbtól: a magyar „Bildungsbürgertum" 1900 után a megújulni akaró magyar zenének és a magyarországi régizene-reneszánsznak közös, azonos intenzitású ellensége lett*. E magatartás valódi arculata – vagy kilógó lólába – a legrikítóbban talán a Bachot és a Bach-recepciót illető közönyösségben mutatkozott meg.

Hammerschlag a közös ellenség elleni *kétfrontos küzdelem* hívását már korán meghallotta és Bartók és Kodály elfogadtatásáért éppúgy küzdött, mint a 16–18. századi mesterművek magyarországi meghonosításáért. Éppen ez a *kettős magyar ügy* az, ami mellett annak új harcosa, Tóth Aladár szintén korán kiállt, lenyűgöző módon leleplezvén a Bartók és Kodály ellen opponálók vézna kultúráját és farizeus mivoltát:

> Jellemző egyébként az új magyar zene ellenségeire, hogy amilyen hangosan emlegetik a „gute alte Tonkunst"-ot, mikor a modern magyar zeneművészetet támadják, éppoly némák, lusták és közönyösek, mikor az igazi „gute alte Tonkunst" érdekeit kellene szolgálniok. A zenepedagógia bibliáját, Bach hatalmas övrét, bizony nem igen lapozzák fel a Ze-

21 Mesterházi Máté ösztönzése segített abban, hogy a Pester Lloyd-kritikák átnézésének (vagy inkább átfutásának) munkáját az idő szűke ellenére is magamra vettem.

neművészeti Főiskola növendékhangversenyein. Pedig van-e kedvezőbb alkalom Bach hihetetlenül gazdag kamarazene-művészetének ápolására ezeknél a növendék-hangversenyeknél! Az intézeti énekkar műsorain még véletlenül sem találkoztunk Bach valamelyik motettájával. A növendék-zenekar legfeljebb (bár ez sem valószínű) csak hírből ismeri a „Brandenburgi koncerteket". Hol van itt a klasszikus zene ápolása? Hogy mégis van ilyen zenei főiskolánkban, azt Kodály zeneszerző növendékeinek bemutatkozásánál láttuk; itt az előadott kompozíciók alapos zenei szerkezete valóban a bachi kontrapunkt komoly ismeretéről tanúskodott. Ezek a fiatal zeneszerzők és a „modern" Bartóknak „Wohltemperiertes Klavier"-on nevelkedett zongoratanítványai bizonyítják egyedül, hogy a Főiskolában van két tanterem, hol Bach szellemét a neki kijáró megkülönböztetett tisztelettel ápolják. És a sajtó? Írt-e valaha olyan bőven Bachról, mint Titta Ruffo ebédjéről?[22]

Hammerschlag Jánosnak a régebbi korok zenéjének magyarországi meghonosításáért folytatott harcában a Nemzeti Zenedében kifejtett **pedagógiai aktivitása** szolgáltatta az alapvető terepet: ott tanított 1919-től zeneszerzést, zenetörténetet, és vezette ott a *karéneket*. Ez utóbbit kell a legfontosabb tevékenységnek tekintenünk. Az intézet énekkarát az a capella-polifóniára alkalmas együttessé csiszolta, a velük folytatott rendszeres munka eredményeit évente nyilvános hangversenyek keretében bemutatta, demonstrálván a vokális zene alapvető jelentőségét az elmúlt korszakok zenéjében. Számtalan zenész későbbi pályafutásának legzeneibb megalapozásául szolgált ez a stúdium. A növendékek elitjéből alakított *Budapesti Motett és Madrigál Társulat* ugyanezen célok hatásosabb elérését szolgálta.

Hammerschlag vokális munkája évekkel megelőzte a Kodály-tanítványok (Bárdos Lajos és harcostársai) széles körű magyar énekkari mozgalmát, de indítékában és fenntartó impulzusaiban is különbözött tőle. Törekvései egyébként nem keresztezték sem Lichtenberg Emil nagy jelentőségű oratórium célzatú munkáját,[23] sem a Palestrina Kórusnak szintén az oratorikus műveket, továbbá az új magyar zenét illető működését. A *16. század motettái, madrigáljai, és chansonjai* álltak Hammerschlag kórus-, és közönségnevelő törekvéseinek központjában, és kimondottan úttörő volt a *17. század német és angol zenéjének* (Schütz, Purcell) magyarországi bemutatásában. Ez utóbbi területeket, amelyeket Bárdosék kórusmozgalma különben is alig érintett, csak évekkel később, Vásárhelyi Zoltán kecskeméti kórusnevelő tevékenységében látjuk viszont. Hammerschlag kórusvezetői munkájában is megnyilvánuló sokoldalúságát jelzik a romantikára vagy a külföldi és magyar kortársművekre is kiterjedő műsorösszeállításai.

Hammerschlag zenedei kórusvezetésének technikai gerincéül Franz Wüllner háromkötetes *Müncheni Kórusiskoláját* használta[24] (amelynek manapság csak harmadik, antológia-kötete ismeretes, és az is csak a fontos négyszólamú bevezető gya-

22 Tóth Aladár: „A magyar zenekritika feladatai." *Nyugat* 1925. okt. 1. (Lásd: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk.: Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.)

23 Hammerschlag minden bizonnyal az 1944 decemberében tragikus véget ért Lichtenberg Emil tanácsadói közé tartozott. Említette az oratórium-tervek megbeszélését kísérő „habossüteményes uzsonnákat" a Lichtenberg-házban.

24 Franz Wüllner: *Chorübungen der Münchner Musikhochschuléja* (1875, 1876, 1880) Hammerschlag hagyatékában is fennmaradt (a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium könyvtárában).

korlatok nélkül). Wüllner vokális tréningje a *metrikus súlykülönbségek* nagyon alapos gyakorlatán keresztül jut a melodikus vonalak és a szöveg szótagjainak dinamikus árnyalásához. *Messa di voce-* és *szövegdeklamálási* gyakorlatai vezettek a polifón darabok kidolgozásához. A dinamikai árnyalás Wüllner-gyakorlatait Hammerschlag még a nagyközönség részére is tanulságosnak tartotta, annyira, hogy még hangversenyen is bemutatta őket.[25] Differenciált dinamikájú vokális előadói stílusa kimondottan *jövőbe mutató* volt, ez határozta meg a hangszereken is érvényesülő – a szó alapvető értelmében – expresszionista stílusát is. Abban az időben, amikor a *messa di voce* a gyakorlati zenészek körében még sohsem hallott fogalom volt, Hammerschlag a Zenedében ezt már mint az elmúlt idők zenei deklamációjának eszközét tanította és gyakoroltatta – *évtizedekkel megelőzve* a későbbi *historikus régizenei gyakorlatot.*[26]

Úgy gondolom, hogy az expresszív dinamikai árnyalás és artikuláció szenvedélye vezette Hammerschlagot a *zenei díszítések gyakorlatának kutatásához* is. Ez irányú tanulmányainak alapelve a díszítőformulák *konszonáns vagy disszonanciát képző* mivoltának differenciálása volt, azaz az összhangzási élesség különbségeinek stílustörténetileg megalapozott szemlélete az ornamentumok médiumában. Meggyőződésem, hogy tudat alatt a magyarországi orgonák billentésének elégtelensége (pneumatikus vagy elektropneumatikus traktúra) és hangzási problémái járultak hozzá ahhoz, hogy a mindig a plasztikus kifejezőeszközöket kereső zenész mindinkább a díszítések színező és akcentuáló világába sodródott. Egy effajta „menekülő" kitérés mindenképpen egy *kettős absztrakció* műve volt: absztrakció azoktól a hangmédiumoktól, *amelyek nem kellettek,* de absztrakció azoktól a hangmédiumoktól is, *amelyek kellettek volna,* vagyis a historikus hangszerek egy történetileg korát megelőző keresése, amelyekhez a díszítések hozzátartoztak, amelyeknek sajátos hangképzésével a díszítések léte és értelme elválaszthatatlanul összefüggött. A hammerschlagi díszítés-kutatás hangzó médium nélküli idealizmusa a történeti kompozitorikus hangkép törvényszerűségeivel foglalkozott, de ugyanakkor ignorálta e hangkép hordozóit: a történeti hangszereket. Ez az absztrakt zenei megközelítés mégis vitathatatlan érvényű eredményeket hozott, és a tudományos kutatás máig sem mutatott fel jobb alapvető díszítésszemléletet, mint a Hammerschlagé.[27] Nem utolsósorban a

25 A Wüllner-Kórusiskolát a volt Wüllner-tanítvány és Wüllner-asszisztens Hans Koessler vezette be elsőként Budapesten. Hammerschlag tehát ezen a téren is „koessleriánus" volt.

26 A „messa di voce"-nak (crescendo–decrescendo-hangképzés) az 1931-es Szabolcsi–Tóth-féle *Zenei Lexikon*ban található teljesen elégtelen és félrevezető magyarázata még az 1965-ben megjelent három kötetes kiadásban (Bartha Dénes) is változatlanul megmaradt. Ennek megfelelően, sőt még helytelenebb formában csúszott be Böhm László *Zenei Műszótár*ába és annak átdolgozott kiadásába (1961) is. – A *messa di voce* a hosszú illetve fontos hangok élénkítésének alapvető eszköze volt az énekes és hangszeres zenében egyaránt. Jelekkel való előírása csak a 19. század közepe óta (Schumann, Brahms) vált szokásossá illetve szükségessé.

27 Hammerschlag főbb díszítéstani írásai: SIM-Kongresszusok Cambridge (1933) és Basel (1949); *Énekszó,* 1950. március; *Kodály-emlékkönyv,* 1953.; *Régi billentős zene* 1954/55. – Peter Schleuning *Verzierungsforschung und Aufführungspraxis* című tanulmányában ismételten hivatkozik Hammerschlagra *(Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis III.* Winterthur: Amadeus-Varlag, 1979).

(Sebestyén János gyűjteményéből)

zongoristák, orgonisták, hegedűsök és énekesek zömének történetileg és zeneileg nem reflektált/differenciált díszítési praxisát hozta helyre: Hammerschlag kinyitotta a gyakorlati muzsikusok fülét az ornamentika stílusokként különböző melodikus, harmóniai, színező és akcentuáló értelmének és szerepének felfogására.

Hammerschlag életében a historikus minták után épített csembalók kora még nem érkezett el, így nem volt még mód megismerkedni azok ihlető hangzásával sem. Ez a mai szemléletben súlyos deficit az 1950 előtti régizenei praxisban szinte normalitás volt. A téves princípiumok alapján épített „modern" konstrukciójú csembalók elégtelen hangzási minősége a régiekről szóló tapasztalatok hiányában alig vált tudatossá, és ez esetenként éppen azt hozta magával, hogy a csembaló létjogosultságát eleve elvetették. Az esetenként felmerülő szkepszis el tudott törpülni a kompozíciók és az előadás minőségének prioritása mellett és nem utolsósorban a korhűnek vélt hangzás egzotikus élményének súlya alatt. Így nem válthat ki belőlünk különösebb csodálkozást, ha Hammerschlag Landowska iránti nagyrabecsülése jól meg tudott férni a kiváló előadóművésznő Pleyel-csembalójának üres ciripelésével, vagy ha tanítványának, Brodszky Ferencnek újonnan vásárolt csembalója és annak lagymatag-színtelen hangzása ellen sem támadt kifogása. De talán mégis feltehető, hogy a rá jellemző realitást túlszárnyaló idealizmus és absztrakció éppen eb-

ben az összefüggésben szignifikáns szerephez tudott jutni. Így kevésbé tűnik meglepőnek Hammerschlagnak egy megjegyzése, amelyben az orgonák lanyha pneumatikus traktúráját kritizálva elmondta, hogy a rossz orgonáktól való menekülésként egy ideig szívesebben gyakorolt Brodszky csembalóján.[28] Csak később villant fel agyamban, hogy ez nem más, mint az Ördög kikergetése Belzebúb segítségével. És valóban a *keresés* magasiskolájával állunk szemben, ha a rossz orgonatraktúráktól az út egyszer a díszítések világába, máskor pedig az unalmas hangú csembalóhoz vezet!

Hammerschlag (csembaló) és Brodszky (viola da gamba) „Régi zene régi hangszereken" sorozatcímű közös pódium- és rádiófellépései feltehetően Brodszky kezdeményezésére jöttek létre. Ez az aktivitás – ha az emlékekből jól látom – csak rövid életű volt, lehet, hogy éppen Hammerschlagnak a csembaló iránti, talán tudat alatt működő elégedetlenségéből kifolyólag is. Nem hiszem, hogy ez a „régieskedő" epizód több volt egy kis kitérőnél, és nem hiszem azt sem, hogy Hammerschlagot a magyarországi csembaló-reneszánsz pionírjának lehetne tekinteni.

Itt kell visszakanyarodnunk Hammerschlag Zenede-tanári tevékenységéhez, amelynek keretében a már vázolt énekkarvezetés mellett zeneszerzést (zeneelmélet) és zenetörténetet tanított. Kétségtelen, hogy *mindhárom szakot egy közös nevező:* a zenetörténet és a zeneirodalom alapos ismeretének szenvedélyes élménye alapján tanította – megint csak mindkettőt a determináns intellektuális–emocionális kettős fókusz értelmében. Ebből ered a zeneszerzést illetően a történeti kompozíciós technikák továbbadásának alaposság, és ezen az alapon követelte meg e technikák stilisztikai, történeti és biográfiai hátterének intenzív ismeretét. Idézzük ismét Schützer-Weissmann Jánost:

> Als Lehrer legte er Gewicht auf eine zuverlässige und solide Technik auf polyphoner Grundlage. Seine Lehrmethode basierte auf einer detaillierten Darstellung der verschiedenen kontrapunktischen Techniken. Hammerschlag betonte die Notwendigkeit des Vertrautseins mit stilistischen Fragen; von seinen Kompositionsschülern verlangte er umfangreiches historisches Wissen und grosse Belesenheit.[29]

Zenetörténet-tanításában az egyes stílusok és zeneszerzők méltatása mindig a rendkívüli olvasottsággal és egyben zeneszerzői betekintéssel felvértezett, lelkesedni tudó zenészről árulkodott. Hammerschlag – aki magát önéletrajzában zenetudományi téren autodidaktának tekintette[30] – zenetörténeti előadásaiban és zenei írásaiban (az ornamentikát illetően is!) távol állt a ma megkívánt higgadt tárgyilagos-

28 Brodszky Ferenc (1902–1974) 1930 körül vásárolt csembalóját (akkoriban az egyetlen magánkézben lévő csembaló Budapesten) 1975 óta a Nemzeti Múzeum Hangszergyűjteménye őrzi. A hangszer a Neupert-cégnek a nem sokkal később megjelent és világszerte elterjedt „Bach-Modell"-je előtti, attól teljesen eltérő, ritkán előforduló konstrukciója, éppolyan súlyos és talán még kevésbé rezonáló építésmóddal, 16', 8', 8', 4' regiszterekkel és bőrpengetőkkel. A múzeum hangszertárának vezetője Dr. Radnóti Klára készséges segítsége tette lehetővé, hogy a hangszert megtekinthessem és kipróbálhassam. A hangszer hollétéről szóló hírt megint csak Virány Gábornak köszönhetem.

29 Lásd a 20. lábjegyzetet.

30 Lásd a 4. lábjegyzetet.

ságtól. Fogalmazása és stílusa képekben és hasonlatokban gazdag, lelkesültségre hajló és nem ritkán polemikus élű volt. Nem túlzás azt állítani, hogy zenetörténet-óráin pazarló bőséggel és odaadással árasztotta el ismeretekkel az arra nem mindig méltó hallgatóságát.[31]

Hammerschlag tevékenységének késői pedagógiai és közönségnevelő művészi csúcspontja Perotinus Magnus *Sederunt principes* kezdetű *Organum Quadruplumának magyarországi bemutatója* volt az *1948. június 24-i* zenedei évzáró hangverseny keretében a Zenede énekkarával és a Székesfővárosi Zenekar zenészeivel a Zeneakadémia nagytermében. A hangversenyt a Magyar Rádió egyenes adásban közvetítette (Budapest II). A zenetörténet röviddel 1200 előtt keletkezett első négy szólamban szerkesztett alkotása szabad disszonanciájú hangvételével, rövid motívumokból épült, táncosan felajzott extázisával, lapidáris orgonapontos hatásaival modern zenék 800 évvel megelőlegezett víziójaként hatott. Az európai zenefejlődés hatalmas körének zárása egy drámai erejű kiállás volt az *európai zenei örökség egésze* mellett a zsdanovi zenediktatúra küszöbén. A bemutató még a *Zsoltárszimfónia* 1932-es Bárdos Lajos vezényelte magyar premierjével is asszociálható. Hammerschlag minden bizonnyal Rudolf von Ficker 1930-ban megjelent, hangszerekkel dúsított *Sederunt*-kiadványát vette alapul, emlékszem, hogy erről a publikációról említést tett. (A hangszerelés oktávkettőzéseit egyébként azzal is védhette – és bizonnyal védte is –, hogy ilyesmi már a 10. századi *Musica Enchiriadis*ban is előfordult.) A fölöttébb szokatlan zene a kórusénekeseknek főleg a koncentrálóképességét tette próbára. A mindig udvarias és finom modorú dirigens a próbákon olykor szigorúbb fellépésre kényszerült, az akkor kórustagként szereplő Sebestyén János – horribile dictu – a következő Hammerschlag-mondatra emlékszik: „mindenkitől figyelmet kérek, különben kidobás lesz".

A sokáig emlékezetes előadás szereplői vagy fültanúi közül ma szinte kilátástalan bárkit is fellelni. Deák Ágnes – hegedűtanárnő, a hangverseny második felének szólistája – (ez év februárjában) hihetetlen erejű, felkavaró, még ma is emlékezetes benyomásról beszélt, Ligeti György pedig a különböző harangjátékok színes használatát említette mint ami ösztönzőleg hatott akkoriban készített különböző Requiem-vázlataira.[32] Sebestyén János adta tudtomra, hogy Hammerschlag a Perotinus-előadást követő napokban egy, a Zenede lépcsőházában kifüggesztett írásban közölte a közreműködőkkel, hogy Füst Milán telefonon könnyek közt fejezte ki a nagy élmény okozta megindulását.

A *Zeneművészeti Főiskola* 1952-ben megbízta Hammerschlagot a *zenei előadásmód történetének* a megindított *Zenetudományi Tanszak* keretében való tanításával. Sokan emlékeznek még ma is, ahogy „Hami-bácsi" a zongoránál ülve (télen sokszor nagykabátban, mert a helyiségek fűtését krónikusan elégtelennek tartotta) álló és ülő akadémistákkal körülvéve, a zongorán felhalmozott kották és könyvek közepet-

31 Lásd a 6. lábjegyzetet.

32 Várnai Péter: *Beszélgetés Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979. Erre a forrásra Földes Imre hívta fel a figyelmemet.

te, különböző dolgokat magyarázott. Akkoriban kapott Hammerschlag megbízást egy új *Bach-könyv* és egy *Előadási praxis*-mű megírására is. A minisztérium havonta már előleget is átutalt. A könyvek azonban nem készültek el – és alighanem akkor sem készültek volna el, ha a halál még évekig várt volna. Hogyan is tudta volna az öreg zenész–tudós a rajongó emocionalitásával elválaszthatatlanul összefonódott tengernyi ismeretét könyvszerű rendszerbe kényszeríteni? De jött egy Zeneműkiadó-megrendelés is: kétkötetes régi *billentyűszene-kiadvány* tanulmánymelléklettel. Az első kötet még megjelent utolsó életévében, a második már csak posztumus.[33] Baloldalt mindig az Urtext kottaszöveg volt kinyomtatva, jobboldalt Hammerschlag interpretációs verziója – zongorára. De ezek a verziók átiratok voltak, oktáváthelyezésekkel, sőt részben 8' + 2'-es vagy 16' + 4'-es „orgona"-regisztrálással két zongorára, gyakran még intim lantdarabok esetében is. *Ez már zsákutca volt!* De nem egyszerűen Hammerschlag János személyes zsákutcája. Az ő személyes zsákutcája a nagy magyar zsákutcákon belül, a régi és új magyar börtönök, elsáncolások és kulturális izolációk szorongásain belül. A mindig is egyedül és egyedül hagyottan harcoló zenész önmaga körébe való belegabalyodásának végső drámája. A historikus hangzás mintáitól, a külföldi múzeumoktól való elszigeteltség és elszigetelődés átkaképpen a hammerschlagi absztrakció most egy fatális megtestesülésbe kényszerülve, a modern zongora médiumában érte el tragikus végét. Vastag zárójelet teszek e kiadvány köré, nem akarom elhinni, hogy ez Hammerschlag János zenei testamentuma.

Utolsó két életévében voltam tanítványa. A Semmelweis utca 12. alatti régi ház[34] második emeletének sarkában lévő orgonateremben volt az Angster-orgona, hihetetlenül ádáz pneumatikus traktúrájával. Az volt a legény a talpán, aki azon ritmikusan, netalán ritmikus kifejezőerővel tudott játszani! Hammerschlag az orgonapadon a játékostól jobbra ülve, minden lagymatag legatónak és ritmusnak éles fülű, irgalmatlan szétszedője és helyrepofozója, a játékot félbeszakítva, ceruzájával a kottába firkálva, magyarázott. Sohasem volt elég az artikuláció részletessége, az agogika intenzitása, a súlyos és súlytalan hangok differenciáltsága. Csak öreg professzorunk szuggesztivitása és szuverén tudása akadályozta meg, hogy időnként ne őrületes túlzásnak tartsuk mindazt, amit követelt. Nem maradt kő kövön, és megszoktuk – sőt egy egész életre megtanultuk –, hogyan kell a kottaképet egy plasztikus hangképbe transzponálni. Mintha megsarkantyúzta volna a rossz orgonát – ma tudom, hogy a minden fölött álló, még a rossz hangszert is leigázó idealista expresszionizmusával. Amikor aztán a következő órán látszólag a dolgok ellenkezőjét követelte, az később pont az igazi megközelítés céljához vivő eszközeként győzött meg. Micsoda műhely! Amit ő kívánt, az akkoriban nemcsak Magyarországon, de sehol másutt sem létezett!

33 Hammerschlag János: *Régi billentős zene. I–II.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954–1955.
34 Ma a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete.

Emléktábla a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézetének 212-es tantermében

Talán a *sablonosság* volt az, amitől a *leginkább irtózott*. Valósággal utálta a kész rendszereket és megoldásokat. Érezni lehetett, hogy a keresést szinte fontosabbnak és mindenképpen tanulságosabbnak tartja, mint a megtalálást. Persze egy jó barokk orgona érzékeny, közvetlen billentésével sok mindent egyszerűbben, kevesebb fáradsággal lehetett volna elérni. Említette is többek között a lübecki Marienkirche Totentanz-orgonáját (amelyet megismert, mielőtt szétbombázták volna), és hogy milyen mesésen alkalmas az a Buxtehude-játékra. Többször is unszoltam őt, hogy menjünk el az egész osztállyal egy ismert orgonista kollégájához meghallgatni az annak birtokában lévő hanglemezeket, amelyeken a 30-as évek vége felé Fritz Heitmann játssza a berlin-charlottenburgi kastély Schnittger-orgonáján (Eosander-Kapelle) Bach Clavierübungjának III. részét. Hammerschlag állandóan kibeszélte magát, végül is világos lett, hogy nincs kedve hozzá. Ma már lehet tudni, hogy miért: nem volt kedve akcentuálatlan, legato orgonálást hallgatni, illetve velünk hallgattatni. Pontosabban: zavarta a *jó hangszer és az attól ellanyhult játék kettőssége*. Őt a matéria legyőzése érdekelte, az pedig Heitmann-nál nem volt. Amikor mondtam neki, hogy Heitmann szép világos, csillogó színekkel regisztrál (kissé ismertem a felvételt), azt felelte, „hát azt úgy is kell, de valójában…" – és akkor még valamit mondott. A gyakori „valójában" nála mindig valami nyitottságot, továbbgondolni való befejezetlenséget jelzett.

Éppily gyakori volt a hasonló értelemben használt „majdnem azt kellene mondani" is. Hogy mennyire a gyűlölt sablonosságot gyanította mindenütt, azt egyszer egészen közvetlenül is tapasztalhattam: valamikor 1953-ban kezdtem el kiírni Bach rengeteg eredeti artikulációs jelzését a kantáták hangszeres szólamaiból, már csak azért is, mert úgy láttam, hogy ellentétben állnak az akkoriban még eléggé divatban lévő Riemann-féle „auftaktos" artikuláció-manírral (amelyet többnyire Hammerschlag sem követett). Amikor már előrehaladtam a kiértékeléssel is – a bachi artikuláció affektust hordozó szerepe az antik verslábak barokk esztétikája értelmében –, sietve és kíváncsian mutattam a dolgot Hammerschlagnak. Csalódásomra ő csak annyit mondott: „de vigyázni kell, nehogy sablonosság jöjjön ki belőle".

Egy teljesen másfajta Hammerschlag-élmény Palestrinával volt kapcsolatos. Zeneelméletet Sugár Rezsőnél tanultam, akit szintén rendkívül tiszteltem. Valami zavart a Palestrina-ellenpont gyakorlása során: keveslettem a szabályok közepette a hozzájuk tartozó eredeti művek impulzusát. Sugár azt ajánlotta, hogy menjek át egy időre Hammerschlag tanár úrhoz ellenpontra, ő biztos tud segíteni. „Hami bácsi" rögtön azt mondta, hogy másoljak le az összkiadásból néhány Palestrina-motettát – de feltétlenül ötszólamúakat! Már a másolások bevégezte előtt úgy éreztem, hogy csoda történt: alig tudtam kivárni, hogy magam is ilyeneket írjak! A legnagyobb lelkesedéssel és sikerrel írtam az egyik motettát a másik után. Hammerschlag ugyanakkor nagyon hangsúlyozta, hogy a németalföldieket kell tanulmányozni ahhoz, hogy Palestrinát megértsük. Ez irányú izgalmas magyarázatai a Josquin-kor zenéjének megértéséhez egy egész életre szóló hatásos impulzusok voltak. Lelkünkre kötötte az ideillő kották és könyvek szorgalmas tanulmányozását is. (Ekkor hallottam először az Ambrosról és főleg annak III. kötetéről, meg a „Chorwerk"-füzetekről.)

És nem utolsósorban: olyan *alapos* és *elmélyült Bach-ismerővel,* mint Hammerschlag volt, nem találkoztam évtizedekkel később sem. Az újabb zenéről akkoriban már csak ritkábban beszélt. De Alban Berg *Wozzeck*jéről őtőle hallottunk először. Lehet, hogy Kodályhoz való viszonya az idők folyamán valahogy feszültté vált. Amikor a *Pange linguá*hoz tartozó szép hangulatú orgona-Praeludiomot játszottam, akkor a kettősfúgaszerű darab azon pontján, ahol a két téma első ízben jelenik meg egyszerre (a második oldalon lent), Hammerschlag a kombináció kontrapunktikáját kifogásolta és megjegyezte: „a Kodály itt azért elgaloppírozta magát." Majd Kodályról továbbmeditálva: „de koncedálni kell, hogy ismeri az irodalmat; legutóbb Josquinról esett szó, és látni lehetett, hogy a Smijers-féle összkiadás minden füzetét ismeri". Valóban: Hammerschlag minden tanítványa esetében is zeneirodalom-ismeretből, történeti tájékozottságból és olvasottságból indult ki – alighanem ebben is idealista, nem a realitások talaján álló természeténél fogva.

Az irrealitások privát életének is tartozékai voltak. Számunkra, tanítványai részére persze még a legbizarrabb benyomások is szerves összetevőivé váltak annak a gazdag képnek, amelyet nagyra becsült tanárunkról nyertünk. Agglegény háztartása, legalábbis az utolsó években, elég rendezetlen lehetett. Egyszer valamiért a XI. kerületi Muskotály u. 5. alatti lakásában jöttünk össze – a mai „BAH-csomópont" szomszédságában. (Abban az időben még azon a házon belül volt Budapest „Bach-

csomópontja" – és egyben Magyarországé is. Ezen a házon egyébként még mindig nincs Hammerschlag-emléktábla! Talán lehetne egyet halálának 50 éves évfordulójára odaszervezni...) Az elénk táruló látvány tulajdonképpen nem is lepett meg: a zongorás szobában a kis vaskályha előtt nagy halom koksz tornyosult (Sebestyén Jancsi szerint tüzelőfa volt), a könyvespolcok mellett kottái és könyvei nagyrészt a zongorán alkottak óriási hegyet. Valahol egy nagy cetli hirdette, „könyvet, kottát nem kölcsönzök ki".

Nem is kölcsönzött, de ajándékozott! Ajándékozta a mesterművek iránti érdeklődés és lelkesedés erényének megfizethetetlen példáját, közvetítette az azokba való elmerülés belső igényét.

Hammerschlag János a régizene praxisának harcosa és jövőbe mutató prófétája volt. Idealizmusával, művészi intuícióival, stílusérzékével és a részletek expresszív kidolgozásának szenvedélyével *túlszárnyalta saját korát*.

Hammerschlag int minket, maiakat:

Legyünk elégedetlenek! Ne élvezzük a magabiztosságot, ne elégedjünk meg a gyors megoldásokkal, ne tűrjük a sablonokat, ne szolgáltassuk ki magunkat a pragmatizmusnak! *Szeressük a keresést!*

Hammerschlag János, akinek expresszionista idealizmusa az ő maga számára a meghasonlás veszélyének hordozója volt, számunkra a *zenei szellemiség* kiapadhatatlan erőforrása.

ABSRACT

LAJOS ROVÁTKAY *

PROPHET DER ALTEN MUSIK IN UNGARN

Zum fünfzigsten Todesjahr von János Hammerschlag (1885–1954)

Janos Hammerschlag ist 1885 in Weinberge bei Prag geboren. Er studierte an der Budapester Musikakademie Komposition bei Hans Koessler und Orgel bei Antalffy-Zsiross Dezső. Noch bevor er der führende Alte-Musik-Spezialist Ungarns wurde, debütierte er ab 1910 als Komponist und vielbeachteter Orgelsolist und war zwischen 1914 und 1919 einflussreicher Musikkritiker des deutschsprachigen Budapester Tageblatts *Pester Lloyd*. Ab 1919 bis zu seinem Tode war Hammerschlag Lehrer am Nationalkonservatorium (*Nemzeti Zenede*, seit 1949 *Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola*), bis 1943 für Komposition, Musikgeschichte und Chorgesang und ab 1945 für Orgel. Als Leiter des Konservatorium-Chors und der daraus gebildeten *Budapester Motetten- und Madrigalgesellschaft* war Hammerschlag seit den frühen 20-er Jahren Pionier der öffentlichen Propagierung der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts in Ungarn, aber auch der Werke von Schütz und Purcell. Dabei erstrebte er einen deklamatorisch-dynamisch äußerst nüancierenden Vortragstil, der weit in die Zukunft wies. Daneben betätigte er sich weiterhin als Musikpublizist und Musikschriftsteller. Hammerschlags ausgesprochen idealistisch–expressionistisch geprägter Musikerhabitus war relativ unabhängig und immun gegenüber Beschränkungen durch unzulängliche Instrumente und widerstrebte gleichzeitig jeglicher Schematik. Seine umfangreichen Forschungen auf dem Gebiet der musikalischen Ornamentik können auch auf seinen Drang nach expressiver Vortragsschattierung zurückgeführt werden. Als Orgellehrer erwies sich Hammerschlag mit seiner leidenschaftlichen Forderung nach detaillierter Artikulation und agogischer Expressivität aber auch mit seiner hohen musikalischen Bildung und stets suchenden musikalischen Spiritualität vollends als prophetische Gestalt der Alten-Musik-Praxis für Ungarn und darüber hinaus.

* Lajos Rovátkay, geboren in Budapest, studierte am Bartók-Konservatorium Orgel bei János Hammerschlag und Musiktheorie bei Rezső Sugár. Ab 1954 setzte er seine Studien an der Franz-Liszt-Musikhochschule in Musikwissenschaft (Szabolcsi, Bárdos, Gárdonyi) und Orgel (Pécsi) fort. Nachdem er im November 1956 das Land verlassen hatte, studierte er in Frankfurt/M. bei H.Walcha Orgel und Cembalo. Nach 1962 wurde er an der Musikhochschule Hannover Professor für Orgel und Cembalo und Leiter des dortigen Studios für Alte Musik. Als Solist, Kammermusiker, Ensembleleiter (u. a .Barockorchester *Capella Agostino Steffani*) und Pädagoge war Rovátkay ein Pionier der Historischen Aufführungspraxis Alter Musik für Deutschland. Hierbei setzte er sich schon sehr früh für die Verwendung des historisch gebauten Cembalos für Konzert und Ausbildung ein. Schwerpunkte seiner auch auf Tonträgern (EMI, Virgin) dokumentierten Entdeckungsarbeit waren der Frühbarock (A. Grandi), Agostino Steffani und vor allem Werke des österreichischen Spätbarock und der Vorklassik (Caldara, Werner). Als jüngste seiner CD-Einspielungen sind die *Goldbergvariationen* von J. S. Bach erschienen.

Olsvai Imre

ADALÉKOK JÁRDÁNYI PÁL ÉLETMŰVÉHEZ*

A huszadik század a magyar zenetörténetben a fölfedezők és fölfedezések ideje, korábban nem is álmodott tornyok és csúcsok építője, legfőképpen pedig: nagy emberek, igaz igehirdetők korszaka. Kutatók, szerzők és nevelők fognak össze, hogy feltárják kétféle örökségünket: a népzeneit s a zenetörténetit, hogy e gyökerek ismét életre keljenek és megújulásukból új, összetett zenekultúra virágozzék ki. E varázslatos évszázadot sok tucat fáradhatatlan, elhivatott emberfő összehangolt erőfeszítése alapozza meg; munkásságuk követendő és továbbviendő példaként áll előttünk.

A két legnagyobbnak nyomába avatott tanítványok és követők serege lép, részint három-négyszólamú tevékenységgel, részint legalább kettővel. Járdányi kutatói–szerzői–tanári–kritikusi négyességében és e munkájának szellemi–erkölcsi fajsúlyosságában egyaránt a legkiemelkedőbb folytatók sorába tartozik. A Berlász Melinda szerkesztésében közreadott *Összegyűjtött írások*[1] sokoldalú, elhivatott többszólamúság tudósi és közéleti összetevőit tárják fel, árnyalt kibontásban.

A könyv 4 fő csoportra osztja Járdányi írásait (az 5. fejezet önéletrajz, ez tehát más jellegű, ez vallomás). A 2. fejezetben kifejezetten a Bartókról és Kodályról szóló írások kaptak helyet, de ezekben is többé-kevésbé benne bujkál a másik három témakör: a kutató, a kritikus és a pedagógus. A könyv plasztikusan, témák szerinti csoportosításban közli az írásokat, mely összeállításon átsüt a témák szoros összetartozása, egymást támogató, termékenyítő kölcsönhatása. Rájövünk, hogy a három-négy tevékenység egyike sem fejlődött volna e magas színvonalra a másik kettő-három jelenléte nélkül. Megrendítően csodálatos, hogy időbeli tömörség tekintetében Járdányi felülmúlta mestereit: alig 24 év alatt 133 írást tett közzé (átlagosan 41 naponként egy-egy hangverseny-beszámolót, 66 naponként egy-egy írásművet).

A bírálat és dicséret udvarias hangvételének és egyben határozott kimondásának szerves egységére egy jellemző példát idéznék a kritikák sokaságából:

> Pődör Béla méltán kapott sok tapsot a Felszállott a páva tolmácsolásáért. A hatást azonban tovább fokozhatná, ha az ellentétek merészebb kiélezésével jobban elmélyítené az egyes részek tartalmát. A „napszédítő tollak" lobogóbban meredhetnének az égre; a

* Elhangzott az MTA Népzenekutató Csoport alapításának 50. évfordulóján 2003. november 6–7-én rendezett Népzenetudományi konferencián, Budapesten.

1 (Közr:) Berlász Melinda: *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000.

csodavárás hatásosabb, ha nem ennyire lassú. „Vagy bolondok vagyunk" nem robbant eléggé; „Vagy marad régiben" hirtelen zuhant le; „Vagy láng csap": újabb fokozás, nagyobb lángot követel; „leigázva" meggyőzőbben szólna gyorsabban, hevesebben, mint egy taglóütés! Maga a dallam, az elején kevesebb dinamikai hullámot igényel (miért erősödik például a 2. ütem?), a végén viszont talán többet, de a felső kísérő szólamok leomló hajlításai mindenesetre többet. Még egyet: a harmóniák, kísérőszólamok itt-ott elfedték a dallamot.

Pődör második kitűnő műsorszámában, a Husztban alig találunk bírálni valót. Talán azzal emelhetné ki jobban a mű elejének sejtelmes atmoszféráját, ha deklamálóbban, egy-egy fontosabb szótag érthetőbb kiemelésével mintázná meg a dallamot. A végén pedig vigyázni kell, hogy a „gyarapíts" szó már első megjelenésekor is tüzeljen; nem szabad a lehajló dallamívvel együtt dinamikában is leesnie.[2]

A hangversenykritikákban jelentkező elvekre ismerünk a népi dallamok, stílusok esztétikájában, a változatok értékelésében. E tekintetben Bartók és Kodály ritka megjegyzéseit továbbérleli, általánossá fejleszti.[3] Kár, hogy Járdányi szóban elhangzott minden észrevétele, tanácsa, bírálata nem őrződött meg valamiféle titkos hangfelvételen, így csak a tanítvány és munkatárs gyarló emlékezetéből hívom elő ezeket a tényeket, emlékeket.

A strofikus vokális magyar népzene problémáit feloldó, új rendszere nem egyik napról a másikra pattant ki Járdányi agyából, hanem 9-10 évi alakuláson, fejlődésen keresztül jutott az 1965 őszén Pozsonyban, az IFMC rendszerezési szekció ülésén bemutatott, végső verzióig;[4] ez lett a *Magyar Népzene Tára* típuselvű köteteinek alapja. A belső változásokat, fejlődéseket nemcsak a rendszerező elme önfejlődése hozta létre, hanem az áttanulmányozott anyag mennyiségi gyarapodása és belső összefüggéseinek egyre világosabb kibomlása. 1956 nyarán még a kadenciarend látszott legésszerűbbnek. Az ezután szerkesztésre kerülő párosító dallamanyag, mely szinte kivétel nélkül strofikus vokális anyag volt, inkább a szótagszám és ritmus szerinti rendezést sugallta, mert így domborodtak ki a változatok rokonságviszonyai. A párosító kötet megjelenése után lendületes erővel indult meg az újabban gyűjtött anyag rendezése (ezek többnyire alkalomhoz nem kötött dalok voltak, de kis százalékban strofikus vokális szokásdallamok is bekerültek), ezt már új munkatársakkal együtt végezhette Járdányi. Az első időszakban a dallamokat kezdősoruk szótagszáma szerint különítettük el, az egyes csoportokat más-más rendező munkatárs vette kézbe. Rácz Ilona kapta a kisszótagú és 6-os dallamokat, Víg Rudolf a 7-eseket, Járdányi maga folytatta a 8-, 9- és 10-es szótag rendezését, magam a 11-est és 15-től végig (a nagy szótagúakat), Sárosi a 12-, 13- és 14-eseket. Az egyes munkatársak általában

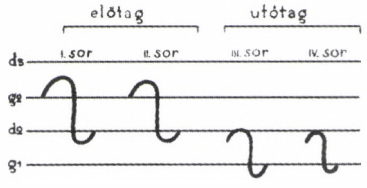
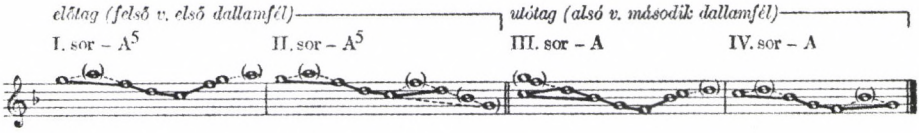
2 Berlász: i. m. 203.

3 Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene? Magyar népdalok a német zeneműpiacon." In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai* I. Közr.: Szőllősy András. Budapest: 1966, 623–640. – Kodály Zoltán: „Az Állami Népi Együttes romlott népdalt terjeszt." In *Visszatekintés. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta: Bónis Ferenc. Budapest: 1964, I. 266–267. – Járdányi Pál: *Magyar Népdaltípusok* I–II. Budapest: Akadémiai Kiadó.

4 Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin: „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza." In: *Zenetudományi dolgozatok 2003.*

hetenként, kéthetenként számoltak be Járdányinak és egymásnak a típusok változatállományáról és rokonságviszonyairól. Néhány megállapítást a típusborítólapokra írtunk (többnyire ceruzával). Ezek a megjegyzések tulajdonképp a közös elemző, rendezőmunka gyümölcsei, melyeket természetesen Járdányi szentesített. E típusrendező munka Járdányiban megérlelte a ritmuselvű rendezéstől a dallamelvű rendszerbe fordulást, mert úgy látta, hogy ami egy szűkebb dallamrétegben, nevezetesen a párosító szövegű dalokban jobban érvényesült, az a jóval nagyobb dallamanyagban nem oly szerencsés. Így lelte meg végül is azt a dallamelvű rendet, amelyet az 1960-ban együttes munkával megszerkesztett *Magyar Népdaltípusok* kötetei közölnek.[5] És amelyet még az év elején Járdányi a Zenetudományi Bizottságnak szóban és kéziratban mutatott be. '61-től még nagyobb lendülettel áramlott be új meg új gyűjtés, főképpen Erdélyből és Felvidékről, hála kivált Kallós Zoltánnak és Ág Tibornak. Ezek részben tovább árnyalták a típusok összképét, részben módosítottak is egy-egy típus belső arculatán. És örvendetes módon még teljesen új típusok is bekerültek. Mindezek hatására érlelődött meg Járdányi végső rendszerkoncepciója, amelyben nem a „Zörög a kocsi" és társai, tehát az oktávnál magasabb 1. sorvégű típusok állnak a rend élén, hanem a leggazdagabb összefüggő típuscsalád, a szakszerűen *egymagú kvintváltók*, népszerű nevükön „páva-dallamok" családja. Ezt mutatta be a pozsonyi konferencián, miközben e dallamcsalád a *Magyar Népzene Tára* VI–VII. köteteibe sokkal részletesebb kibontásban került be. 1961-től a rendező munkatársak részben változtak, amennyiben a más jellegű kutatásokban elmélyülő Sárosi és Víg helyébe Szendrei Janka és Halmos István lépett, kis időre még Sztanó Pál is beszállt a 10 szótagúak rendezésébe, sőt rövid ideig, kísérletképpen Tanimoto Kazuyuki is részt vett egy kisebb adag dallamanyag rendező-munkájában.

A dallamvonal-rend „melléktermé ke" a szóhasználat, vagyis terminológia továbbfejlődése lett. Igaz, hogy a „páva" dallamcsalád grafikus ábrázolását Kodály már 1935-ben beletette könyvébe, de Járdányi volt, aki ezt költői meglátással „négy pentaton völgy" megnevezéssel illette.[6]



5 Járdányi: i. m.
6 Berlász: i. m. 104.

Az 1961-ben megjelent két típuskötet és Kerényi 3. kötete, a *Népies dalok*[7] szintén Kodály és Járdányi meglátását tükrözi, amennyiben Kodály kívánta már korábban is a műdal-sajátosságok átfogó vizsgálatát, és belőlük egy átfogó műdal stíluskép megrajzolását. A Járdányi-vezette rendezőmunkában a műdal lecsapódások is típusokká szerveződtek, de ezeket Járdányi a rendszer kiépítésében nem vette figyelembe, hanem tovább árnyalta, vagyis két csoportba osztotta őket, dallamvonal-vezetésüktől függetlenül: egy átmeneti rétegre – amelynek dallamai fél lábbal még a népdal, fél lábbal már a műdal stílustalaján állnak – és a tipikus műdalrétegre. Határesetekben Kerényivel konzultált, így alakult ki a típuskötet függelékében felsorolt átmeneti anyag,[8] illetve a Kerényi kötetébe való népies műdalanyag.

A „hármaskötetet" örömmel üdvözölte a zenei és néprajzi szakemberek, valamint a művelt nagyközönség túlnyomó többsége, de néhány kiegészítő vagy éppen részleteket hiányoló vélemény is elhangzott. Megszívlelhetőnek éreztük azokét, akik túl tömörnek, túl kevés típust tartalmazónak ítélték a két típuskötetet, nem kis részben az akkor megismert újabb erdélyi gyűjtések következtében. Voltak olyan észrevételek is, hogy az átmeneti réteg dallamait is célszerűbb lett volna kottával és teljességükben leközölni, nem csupán kezdősoruk szövegével és szolmizációs dallamkezdetükkel (ez gyakorlatilag még egy teljes kötetet jelentett volna). Többen – különösen néptánckísérők, néptáncegyüttes vezetők – szívesen fogadtak volna egy hangszeres dallamtípusokat közlő kötetet is. Ezeket az ország különféle tájain egybevágó igényeket, elképzeléseket 1966 tavaszán és nyarán hétvégi, üres napjaimon újra meg újra átgondolva (kairói kintlétem hónapjaiban) kidolgoztam fejben egy teljesebb tartalmú „ötöskötet" tervét, és azt gondoltam, hogy hazatérve ezt is megtanácskozom Járdányival. Sajnos a sors ezt végképp meghiúsította.

A két típuskötet szerkesztése idején volt Járdányinak egy igen imponáló megnyilatkozása, amely fényt vet hajlékony, mások véleményét is figyelembe vevő magatartására. Ugyanis a két típuskötet dallamanyagának közlése földrajzi és alkalomhoz kötődési megjegyzések nélkül készült, mert Járdányinak az volt az álláspontja, hogy ezekről a tényezőkről az addig ismert körülbelül 40 ezer dallamváltozat alapján még túl korai nyilatkozni. Borsai Ilona, a két kötet lektora viszont azon az állásponton volt, hogy már azt a keveset is, amit az eddig feldolgozott anyag elárul, közre kell adni. A szakmai vita végül is kölcsönös engedményben oldódott fel: Járdányi elfogadta, hogy földrajzi tájékoztatónak is be kell kerülnie a kötetekbe, Borsai pedig eltekintett a szokás-kötődések megemlítésétől, de azzal a kikötéssel, hogy egy következő, bővebb anyagra támaszkodó kiadáskor már ezeket is illenék közölni.

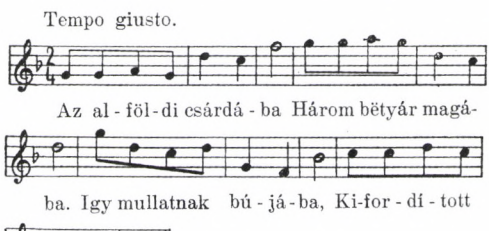
Még egy tényező jut eszembe a típuskötetekkel kapcsolatban, ami Járdányi emberi, erkölcsi szemléletére és az 1956 utáni állapotokra egyaránt éles fényt vet. Ugyanis már 1955-ben készült egy típuselvű összefoglaló kiadvány, de az csak a határon belüli és 1945 utáni gyűjtések típusait merhette (volna) közreadni. Ezt a Nép-

7 Kerényi György: *Népies dalok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.
8 Járdányi: i. m. II. 167–173.

művészeti Intézet újabb 12 ezer dallamból álló gyűjteménye alapján Borsai Ilona, Hajdu András és jómagam állítottuk össze. Mivel kéziratunkat a Zeneműkiadó 4–5 évig fektette, és többszöri érdeklődésünk, sőt sürgetésünk dacára sem óhajtotta kiadni, Járdányinak és szövegkutató munkatársunknak, Pál Máténak támadt az az ötlete, hogy kérjük vissza a Zeneműkiadótól, és bővítsük ki térben és időben, vegyük bele egyfelől a határon túli, másfelől a '45 előtti teljes gyűjtött anyagot, amely ezáltal az összes ismert dallamtípus állományát tartalmazná. Ez a két szempontú bővítés meg is történt, így jött létre a kétkötetes *Magyar Népdaltípusok*. Járdányi annyira megbecsülte a korábbi, kéziratos típusgyűjteményünket, hogy bevezető tanulmányát ennek értékelésével kezdi. De mivel Hajdu András '56 decemberében nyugatra távozott, hármunk neve közül az övé hiányzik, mert azt megemlíteni sem volt szabad.

Amikor Lendvai Ernő első Bartók-könyve 1955-ben megjelent, a szakemberek két, egymással élesen szembenálló táborra szakadtak. Kodály nem nyilatkozott, fölötte állt a vitatkozóknak. Egyik népzeneóráján egy végig vendéghallgatóként velünk járó, zeneszerző-hallgató társunk egyenesen Kodályhoz fordult: „olvasta Tanár úr Lendvai Bartók-elemző könyvét?" Mi, többiek dermedten hallgattunk, úgy éreztük, hogy ez már tapintatlanul éles kérdés volt. Kíváncsian figyeltük, hogy fog Kodály reagálni. Ő hosszú másodpercekig hallgatott, fejét jellegzetes, alacsony szögben, a világűr megfoghatatlan pontja felé irányította. Aztán váratlanul felénk fordult, és a következőket mondta: „Nem olvastam azt a könyvet." Amikor ezt az esetet úgy 4-5 év múlva elmondtuk Járdányinak, ő megbotránkozó hüledezéssel nézett ránk, és szemrehányóan ezt mondta: „Hát ti nem tudtátok, hogy Lendvai könyve Kodály közbenjárására jelenhetett meg? Éveken át sürgette erélyesen és egyre haragosabban a kiadót, mire az végre nagy nehezen kihozta." Mi pedig elszégyelltük magunkat, hogy erről nem tudva fordultunk Kodályhoz, aki nem akart kérkedni pozitív szerepével. Persze meglehetett a véleménye rólunk. Válasza sem lehetett hazugság, mert hisz ő kézirat korából ismerte Lendvai művét, nem kellett könyvalakban megismerkednie vele. Így tudtuk meg azt is, hogy Járdányi – Bárdos Lajossal, Szervánszky Endrével, Vargyas Lajossal és másokkal együtt – a könyvet örömmel üdvözlők táborába tartozik.

Az 1960-as év munkavégzési reformját, a kötetlen munkaidő, illetve heti két kötelező nap bevezetését Járdányi gondolta el, részletes tervét ő dolgozta ki, és ezzel lendületesebbé vált a „Nagy-anyagnak", a strófikus vokális dallamoknak rendező munkája, vagyis megfoghatóbb közelségbe került az összkiadás nem-szokás elvű dallamtöbbségének előkészítése. Járdányi osztályvezetői kinevezése szervezetileg is biztosította, hogy a munkatársak ezentúl neki és Kodálynak mutatták be minden napi, minden heti eredményeiket, s csak nagyobb, összefoglalóbb beszámolóikat tárták a Népzenekutató Csoport plénuma elé. Ezzel megszűnt az a korábbi gyakorlat, amikor minden áldott nap meghallgattuk és ellenőriztük a legutóbbi gyűjtő–felvevő út anyagát, de figyelmünket csakis mechanikus mutató-ellenőrzésre volt szabad fordítanunk. Ezentúl viszont színvonalasabb munkabeszámolók és megbeszélések kerültek a napirendre. Kodály a két kötelező napon kívül is – rendszertelen meglepetésszerűséggel – megjelent, hogy betekintsen a különböző munkákba (siratókötet, rendezőmunka, később a nyilvános előadások témáinak kidolgozása, külföldi tanulmányutak megbeszélése stb).

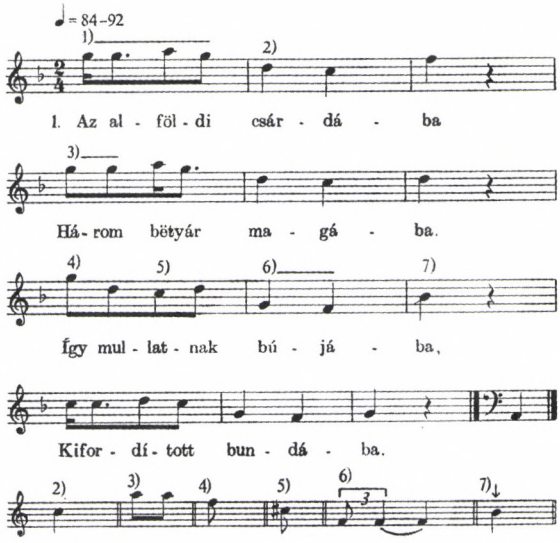


Égyik mongya nótáját,
Ölelgeti babáját,
Fére veti subáját,
Pöngeti sarkantyúját.

A második csak hallgat,
Torka jó bort kívángat,
Torka jó bort kívángat,
Babájára gondolgat.

A „harmadik azt mongya:
„Újjünk, pajtás, a lóra!
Siessünk, mer itt érnek,
Elvëszik életünket!"

(Szilvás, 1937. ápr. Elm.: Kozma István, 40 éves. Berze Nagy János gy.)

Járdányi humanizmusának további bizonysága az 1961 márciusában létrejött tudományos ülésszak, Bartók 80. születésnapja alkalmára. Ennek előzménye az volt, hogy '57 után, éveken keresztül a Csoport két-három tagja úgyszólván minden esztendőben nagy előadást, gyűjtési beszámolót vagy kutatói expozét tartott az Akadémia felolvasótermében. E beszámolók színvonala néha már-már inkább élménybeszámolónak, csevegésnek tűnt némelyikünk szemében, és két fiatal munkatársam igazságérzetét kifejezetten sértette – aminek hangot is adtak –, hogy mindig csak ugyanaz az egy-két kolléga kap megnyilatkozási fórumot. Mert vagyunk néhányan, akik – Zrínyi szavait alkalmazva – „egy kollégánknál sem vagyunk alábbvalók". Járdányi ekkor a következőket mondta: „Fiúk, ennek nem ez a módja. Ezzel nem mentek semmire. Hanem mutassátok meg, hogy ti mit tudtok. Vállaljátok-e, hogy egy átfogó ünnepi előadássorozaton mindhárman elmondtok kutatásaitokból egy meghatározott témát? Akkor a nagyközönség is látni fogja, hogy egyenrangúak vagytok a többi kollégával." Mi hárman vállaltuk, mert volt témánk bőven, s akkor Járdányi hozzáfűzte, hogy „akkor én most megbeszélem Kodállyal, hogy tartsunk egy többnapos tudományos ülésszakot, és erre az alkalmat Bartók közelgő 80. születésnapja fogja szolgáltatni." Járdányi kezdeményezése fényesen bevált, és hagyományt is teremtett, mert a következő év decemberében Kodály 80. születésnapját ünnepeltük meg, mely alkalommal a Bartók Archívum néhány munkatársa is szóhoz jutott. '63–64 az IFMC budapesti kongresszusának jegyében telt el, '65 decemberében viszont visszatértünk a Csoport ünnepi előadás sorozatára. Ezúttal Bartók halálának 20. évfordulójáról emlékeztünk meg.

2. Éggyik mondja nótáját,
Ölelgeti rózsáját,
Féreveti subájját,
Pöngeti sarkantyúját.

3. A második csak hallgat,
Torka jó bort kívángat.
Torka jó bort kívángat,
Babájára gondolgat.

4. A harmadik azt mondja:
— Üljünk, pajtás, a lóra,
Siessünk, mer itt érnek,
Elvëszik életünket!

Szilvás (Baranya), Kozma István (68). Olsvai, 1965. X.

388. *1)* H 1965. VIII. T. f. *d*, az első négy vagy hat ütem 8_{va} hangzik, *a*-kezdőhanggal az előadó helyes formában énekli végig, T. f.: *A. 2)* AP 5383*b*. *Var.:* 1) Berze Nagy: 8_{va} 2)—3) 4. vsz., *1)*, 4) *1)* T. f. *d*. 5) 4. vsz. 6) 2. vsz. 7) 4. vsz. — A gyűjtés Berze Nagy I: 259. alapján. A közeli *Pellérd*en tanulta 32 éves korában a kb. 80 éves Kamonc Jánosnétől.

Járdányi 1965 nyarán mutatott nekem egy baranyai dallamot Berze Nagy János háromkötetes gyűjteményéből.[9] „Nézd, Imre, ha az első 4 hangot egy oktávval följebb helyezzük, egyszeribe rokonaihoz csatlakozik ez a magában álló dallam, mégpedig a 9 szótagos »páva-típus« (a Volt nekem egy kecském) mellé, mint közvetlen testvértípus." Pár nap múlva szerencsére jelen lehettem, amikor Kodálynak is megmutatta Járdányi ezt a kiigazított oktávtörést, mire Kodály jóízű iróniával felnevetett, és ezt mondta Járdányinak: „Hát magának ördöge van, hogy ezt észrevette, mert ezt még én se láttam meg! Sőt, annyira tetszett a két emelkedő kvartlépés, hogy így dolgoztam föl ének-zongorára."[10] Járdányi pedig még ezt is hozzátette: „Tanár úr, ez az ember még élhet, hisz 68 éves lenne most! Imre vállalta, hogy leg-

9 Berze Nagy János: *Baranyai magyar néphagyományok. I–III.* Pécs: 1940.
10 Kodály Zoltán: *Magyar Népzene* XI. füzet (énekhangra zongorakísérettel). 61.

közelebbi baranyai útján utánajár." Az eredményt az MNT VI. kötete, illetve a *Népzenei Antológia* dunántúli albuma közli.[11] *(A két népdalt: Berze Nagy I. 5. és a MNT VI. 388. lásd a 208–209. oldalon.)*

Az utolsó lépés felől visszatekintve már a jóval korábbi írásokban is fölfedezhetjük azt a magasrendű szemléletet, amelyik egyszerre tudja láttatni az egyes fákat (dallamfákat) és ezek elhelyezkedését a stíluserdőben. Ez a szemlélet átsüt a hangversenybeszámolókon csakúgy, mint a tanterveken és a korábbi elméleti írásokon.

Kis szerencse a Járdányi korai elvesztése miatti nagy fájdalomban, hogy a szemlélet és a módszer évekkel később újabb nemzedék kutatóit, Domokos Máriát és Paksa Katalint, majd az ő tanítványaikat is teljesen áthatotta, erre bizonyság az MNT VIII. utáni kötetei, beleértve az éppen készülőket is. És megszületett a Járdányi-rend korábban elnagyoltabb területének, az új stílusnak az árnyaltabb belső rendszere, amely Bereczky János érdeme.

Bár mások, különösen zenepedagógiai és előadóművészi körökhöz tartozók is őrizhetnek sok és jellemző szóbeli emléket, talán mégsem túlzás azt megállapítani, hogy Berlász Melinda kötetéből és a népzenekutató kollégák szóbeli emlékeiből Járdányi Pál emberi és szakemberi lénye teljesebb hitelességgel, dúsabb adattömeggel rajzolódik ki.

Nem tudom, hány tucatnyian lehetnek, akik a következő mondatokra még emlékeznek, sem azt, hogy valahol, valakiknél ez írásban is megmaradt volna, de el nem mulaszthatom, hogy Járdányi Pál 1956-os 10 pontjának befejező pontját fel ne idézzem, amelyre betű szerinti hűséggel emlékszem. Számomra mind a 10 pont, de különösen a tizedik fényesen mutatja Járdányi emberi, szakmai és hazafiúi állásfoglalását. Az első 5 pontban általános politikai követelményeket fogalmazott meg (szovjet csapatok kivonulása, a Varsói Szerződés felmondása, többpártrendszer és titkos szavazás stb.), a második ötben kifejezetten zenei vonatkozásúakat. E 10 pontot 1956. október 31-én délután a Zeneművészek Szövetsége közgyűlésén olvasta föl először; az összegyűltek egyhangúlag megszavazták. Másnap délelőtt a Zeneakadémia Nagytermében a tanárok, dolgozók és hallgatók körülbelül 400 fős gyülekezete előtt olvasta fel, és itt is megszavaztuk. A különösen konkrét és emlékezetes tizedik pont a következőképpen szólt: „Tegyen a kormány lépéseket Dohnányi Ernő és Veress Sándor hazahozatalára!"

Ilyen ember volt Járdányi, akinek a többszólamú életpályája fájdalmasan korán ért véget, de hisszük és reméljük, hogy tanítása, szemlélete, lelkülete minden gáncs és viszontagság ellenére tovább él és erősödik mindnyájunkban!

11 Berze Nagy: i. m. I. 259.: *A Magyar Népzene Tára.* Szerk./alapította: Bartók Béla és Kodály Zoltán. VI.: 1973;. 388; *Magyar Népzenei Antológia* I–VII. III. 9. 4.a.

RECENZIÓ

Komlós Katalin

ÚJ BACH-IRODALOM

Peter Williams: The Organ Music of J. S. Bach
(2nd ed., Cambridge University Press, 2003)
ISBN 0 521 89115 9 (paperback), US$ 40.00; ISBN 0 521 81416 2 (hardback), US$ 110.00

Fülszöveg: „Jelen könyv *The Organ Music of J. S. Bach* I. és II. kötetének (1980), az immár klasszikussá vált, nagy sikerű munkának a teljesen átdolgozott kiadása, ami tartalmába építi az utóbbi 25 év Bach-kutatását. Peter Williams darabról-darabról haladó értekezése kontextusba helyezi az orgonaművek zenei forrásait; formai és tartalmi leírást ad minden darabról, összevetve azokat más, német és nem-német zenékkel. Összefoglalja az egyes művek történetével, hitelességével, kronológiájával, funkciójával és előadásmódjával kapcsolatos kérdéseket; megvilágítja a stílus és a zenei minőség fontos részleteit. A kötet a Bach-műjegyzék *(BWV)* sorrendjét követi, kezdve a szonátákkal, folytatva a „szabad kompozíciókkal", majd a korálfeldolgozásokkal, végül a kétes hitelű művekkel, amelyek magukban foglalják az 1985-ben „újonnan felfedezett korálok" csoportját is."[1]

Maga a szerző így aposztrofálja munkáját a könyv Előszavában:

> Bach orgonaművei nem szűnnek meg gondolatokat ébreszteni, és egy átdolgozás lehetőséget ad számomra még néhány [gondolat] kifejtésére. ... A korai 1970-es évek óta, amikor a munkán eredetileg dolgozni kezdtem, a Bach-kutatás eredményeit olyan iramban publikálták/publikálják, hogy szükségessé vált új anyag beépítése, illetve a régi egy részének elhagyása. ... Az I. és II. kötet most egyetlen kötetet alkot, kiszűrve az ismétléseket; ugyanakkor tartalmazza az először 1985-ben publikált korálokat (úgynevezett „Neumeister gyűjtemény"). Az eredeti III. kötet *(A Background)* külön revíziót igényel, beépítve a historikus előadással kapcsolatos kurrens gondolkodás eredményeit, és azt, hogy az miképpen járulhat hozzá a zene megértéséhez.

A mintegy 600 oldal terjedelmű *magnum opus* tehát tömörebb, mégis több információt tartalmaz, mint az eredeti kiadás. Felépítése a következő: az egyes műcsoportok (például preludiumok és fugák; *Orgelbüchlein; Clavierübung III;* etc.) minden aspektusra kiterjedő általános bevezetése után (forráshelyzet, datálás, zenei funkció

1 Az I. kiadás három kötetének a felépítése a következő:
I *Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces* (1980)
II *Works based on Chorales* (1980)
III *A Background* (1984)

és kontextus, stiláris kérdések) következnek az egyes darabok analízisei, pontos forrás-megjelölésekkel kiegészítve. Aki valamennyire ismeri a Bach orgona-*oeuvre* kibogozhatatlan problematikáját, az nem lepődik meg a rengeteg kérdésen, hipotézisen: a preludium/toccata/fantázia és a (látszólag) hozzá kapcsolódó fuga gyakran utólagos párosításán; a számtalan verzióban és több különböző hangnemben fennmaradt tételek variáns-erdején; a kéziratos példányok és másolatok hitelességi kérdőjelein. Williams professzor a muzikológus elődök és kortársak véleményeinek kritikus összegzése után fogalmazza meg saját álláspontját, ami – a szerzőre jellemző módon – gyakrabban kérdés, és ritkábban válasz. Az utóbbi negyedszázad Bach-kutatásának filológiai eredményeire utalva a leggyakrabban Ulrich Bartels és Reinmar Emans (az új *NBA*-kötetek szerkesztői), valamint R. Hill, R. Stinson, P. Wollny, Christoph Wolff neve szerepel a lapokon. Kiderül, milyen jelentősen gazdagítják a tudományos háttér-anyagot a *Bach Studies,* a *Bach Perspectives,* a *Bach-Jahrbuch,* az *Organ Yearbook* (P. Williams szerkesztésében) köteteiben publikált tanulmányok, és a fiatalabb generáció által produkált doktori disszertációk. (A tizenhét oldalt betöltő Bibliográfia legfrissebb tétele 2002-es évszámot visel.) Végül, de nem utolsósorban: a háromkötetes *J. S. Bach orgonaművei* első kiadása óta jelent meg W. Schmieder műjegyzékének 2. kiadása is *(BWV,* 1990).

Williams újra-gondolása és újra-fogalmazása az általa olyannyira ismert anyagban is meglepetéseket, friss szellemi eredményeket hoz, mégpedig nem csak az újonnan tárgyalt művek területén. Ezek egyik legizgalmasabb példája az *Orgelbüchlein* keletkezési körülményeinek új megvilágításba helyezése. A weimari datálású sorozat születését Williams feltételesen bár, de meggyőző érvekkel hozza kapcsolatba egy 1713 végén felmerült új pozíció, és az azzal járó pompás új orgona lehetőségével. Zachow halála után Bachnak ajánlották fel a hallei Liebfrauenkirche orgonista állását, amit Bach nagyszabású próbajáték és helyi tárgyalások során komolyan fontolóra vett, majd végül mégsem fogadott el. Mindenesetre a hallei 3-manuálos orgona *Kammerton* hangolása, és egy sor hangnem használatát biztosító temperálása egyfelől, a város pietizmusra hajló vallási légköre másfelől indokolná az *Orgelbüchlein* széles hangnemi spektrumát, és különlegesen affektus-gazdag kifejezésvilágát. (A sorozat komponálása valószínű 1713 adventjának idején kezdődött.)

Tekintve hogy a könyv tudós írója egyúttal elsőrangú gyakorló muzsikus is, nem meglepő hogy a kötetben szereplő közel 300 mű formai/stiláris/kompozícióstechnikai elemzése az analízis magasiskolájának nevezhető. Retorika, figura-tan, kontrapunktikus művészet, *stylus phantasticus,* fúga-stratégia, a korálfeldolgozás generációkra visszatekintő mestersége, és ki tudja mi minden találkozik abban a komplex megközelítésben, amiből Himalája-szerűen tárul elénk a Bach orgonaművek vonulata. Plasztikussá és világossá válnak a hangszeres elemek a csembalóművekkel, vagy a *Wohltemperiertes Klavier* darabjaival való gyakori összehasonlításban; megragadhatóvá a stílus elemei a német orgonista-tradíció közös nyelvének és J. S. Bach individuális megoldásainak az egymás mellé helyezésében. Nem mintha „anyanyelvre" korlátozódnának a Williams által magaslati pontokról bemért és megrajzolt erővonalak: a francia orgonaművészet sajátságai a kontextus éppolyan fontos rétegét ké-

pezik, mint Itália régi és új inspirációi. Frescobaldi kiemelt hangsúlyt kap a fundamentális hatások demonstrálásában; a szerző ugyanakkor objektív éleslátással fogalmazza meg, mit értett, és mit nem értett Bach Vivaldi és a velencei iskola zenei habitusából (concerto-átiratok).

Peter Williams írásaiban gyakran szerepel a *'conceptual* versus *perceptual'* fogalompár, ami a rejtett kompozíciós fogásokban és allúziókban bővelkedő Bach orgonaműveknél különösen lényeges distinkciót jelöl. Jelen munkában – nem meglepő módon – a *Clavierübung III* tárgyalásakor találkozunk vele. Részben ehhez a jelenséghez kapcsolódik ugyanitt, a ciklus darabjainak terjedelmi arányaira vonatkozóan az *elhangzás* időbeli arányainak hangsúlyozása: nevezetesen, egy kottaképét tekintve rövid tétel *(BWV* 681), lassúbb léptékénél fogva, nem okvetlenül „rövid". ('Its brevity is only notational', lásd 414. oldal.) Rendkívül találó és az érett Bach-stílusról sokat mond a *'counterpoint of articulation'* kifejezés, mint a következő tétel egy lényeges eleme *(BWV* 682). Nagyszerűek a könyv egészében az előadásmódra vonatkozó megjegyzések és tanácsok; egyáltalán: minden mondat nyilvánvalóvá teszi a szerző muzsikusi szemléletét és kvalitásait.

A ragyogó elemzések közül is kiemelkedik – számomra legalábbis – a nagy *g-moll fantázia (BWV* 542) minden oldalról való körüljárása. A zenei retorika mindkét vetületét szemügyre veszi a szerző: a szónoki felépítés részletes leírása mellett behatóan foglalkozik a retorikai figurák sokaságával is. (Az ilyen konstrukciós megfeleléseknél – például az úgynevezett *Dór toccata BWV* 538 még részletesebb, rendkívül tanulságos retorikai analízisénél – a divatos irányzatoknak mindenkor ellenálló Williams megjegyzi, hogy az efféle koncepció 'merely illustrates the *post facto* descriptions of *ars rhetorica*.' Lásd 67. oldal.) Visszatérve a fantáziára: a merész harmóniai/hangnemi fordulatok, appoggiaturák, késleltetés-modellek sorát tömör, kivonatba sűrített kottapélda összegzi. A zene mély és belső törvényszerűségeinek értését mégis a fentieket követő mondat példázza:

> Az efféle leírások által kiemelt nevezetes részletek ellenére lehet, hogy a legmegdöbbentőbb akkordokat – akárcsak Schubertnél – nem a kromatikus vagy szűkszeptim szerkezetek, hanem az irányváltozások hozzák létre. (87.)

A rendkívül gazdag, mintegy 150 év terméséből válogató kottapélda-anyag olvasója első pillantásra talán észre sem veszi, hogy nem pusztán notációt, hanem a *trivium* további tudományaiba hatolva szintaktikai/grammatikai értelmezést szemlél. A példák többsége ugyanis vagy rövid figurákra lebontva jelenik meg, vagy – hosszabb részletek esetén – a szerző kis szögletes kapcsokba foglalja a motivikus elemeket alkotó hangcsoportokat. Kurzussal felérő magyarázat ez: világosan demonstrálja a német barokk orgonaművészet, ezen belül a Bach-zene figurákból építkező (ebben a tekintetben mindegy, hogy néven nevezhető *figurá*ról, vagy puszta dallami/ritmikai képletről van szó) alaptermészetét.

A szómagyarázattal *(Glossary),* bibliográfiával, névmutatóval, és a Bach-művekre utalások *BWV*-mutatójával teljes kötet esztétikus, áttekinthető nyomdai formája méltó a tartalomhoz. Magam négy sajtóhibát illetve hiányosságot fedeztem fel a szöveg-

ben: 1) *BWV* 673 metruma 6/8 helyett helytelenül 6/4-ként van megjelölve a 391. oldal felsorolásában; 2) a 202. kottapélda jobbkéz-szólamának ütemszáma helyesen 11. ütem volna; 3) a Bibliográfia felsorolásából hiányzik a „Knight 2000" megjelölésű forrás (idézve a 106. oldalon) feloldása; 4) szintén a Bibliográfiában az utolsóként idézett Williams-cikk ('Witting and unwitting allusion in certain keyboard music of J. S. Bach') megjelenési éve és lapszáma helyesen *MQ* 84 (2000), pp. 756–775.

Peter Williams: The life of Bach
(Cambridge University Press, 2004)
ISBN 0 521 53374 0 (paperback), ISBN 0 521 82636 5 (hardback)

A Cambridge University Press *Musical lives* kollektív címet viselő biográfia-sorozatának 14. darabja ez a könyv. A *The life of ...* feliratú eddig megjelent kötetek komponista hősei közt a legnagyobbakat éppúgy megtaláljuk (Beethoven), mint a viszonylag árnyékban lévőket (Charles Ives); a szerzők az angolszász muzikológustársadalom élvonalát képviselik. Zeneszerző-életrajzokban (különösen ami a frekventált neveket illeti) éppenséggel nincs hiány a piacon; a közepes méretű, hardback és paperback formában egyaránt megjelenő kötetek mégis nyilvánvalóan kelendőek nemcsak a szűkebb szakma, hanem a zeneszeretők tágabb körében is.

Ami a Bach-monográfiákat illeti: a Spitta óta talán legnagyobbszabású alig négy éve jelent meg a 2000-es Bach-év alkalmából, Christoph Wolff tollából. (*J. S. Bach: The Learned Musician* – Oxford) Wolff munkájának óriási értéke és hozadéka a Bach működésével, pozícióival kapcsolatos háttér- és dokumentum-anyag bőséges, áttekinthető prezentálása. Jelentősen gazdagítja ezzel a Bach-portrét, akkor is, ha – a kötet céljából és jellegéből adódóan – a 600-oldalas könyv fejezeteiben a zenének nem szentel nagy szerepet.

A jeles évfordulót ünneplő 2000. év publikációs termését követően Peter Williams 200-oldalas kismonográfiája nem tekinti feladatának az adatközlést. A szerző természetesen minden új tudományos eredményre utalva és azok összességét munkájába építve mondja el egyéni és eredeti gondolatait a Bach-jelenségről, olykor megdöbbentő beleérző készséggel és empátiával. Originalitás és zeneiség – talán ez a két fogalom jellemzi leginkább Williams professzor munkáit: a kottát nem pusztán olvasó, hanem azt ujjaiban és zsigereiben is érző muzsikus e könyvnek is minden lapján jelen van.

> A J. S. Bachról való írás legnagyobb problémája, hogy oly keveset tudunk belső és külső életéről; kevesebbet mint bármelyik nagy szerzőről Bach kora óta. Csodálói ezért (ahogy Shakespeare esetében is) óhatatlanul a kontextusból és a fennmaradt egyedülállóan nagy művekből igyekeznek kihámozni annyit, amennyit tudnak,

kezdi fejtegetéseit a szerző a könyv Előszavában, majd így folytatja:

> A legtöbb ember aki játszott, énekelt, hallgatott Bachot, vagy írt Bachról, úgy érzi hogy speciális és privát, kizárólagos értéssel kötődik hozzá, ez az értés azonban végső fokon a zene mibenlétére és hatására vonatkozó saját elképzeléséből fakad. Ez pedig egészen más lehet mint a zeneszerzőé.

Maga Williams professzor a J. Fr. Agricola és C. P. E. Bach által írt *Nekrológ*ra (Lipcse, 1754), mint legautentikusabb pályarajzra építi és fűzi fel könyvének fejezeteit. Az abból kiemelt mondatok vörös fonalként húzódnak végig a munkán, hogy a szűkszavú információk azután megfelelő kibontást, értelmezést nyerjenek.

> Bár rövidek, [a Nekrológ] megjegyzései többet árulnak el Bach személyes vonásairól, mint az elsőre látszik,

olvashatjuk az Előszó zárórészében.

> Például, az ismételt utalások „Isten és felebarátja iránti" kötelességérzetére megerősítik a lutheránus ortodoxia kettős előírását, ami a vallásos gondolkodás elcsökevényesedése miatt mára már elfelejtődött, egykor azonban alapvető volt. Ezekhez a gondolatokhoz képest a Bach zenéjében való mai kutakodás a szám-szimbolika, retorika, aranymetszés, bibliai hermeneutika, kozmológiai allúziók, sőt politikai és pszichológiai jelenségek iránt csak korunk efemer érdeklődését elégítheti ki.

A könyv számtalan gondolatébresztő vonása közül csak néhányat emelek ki. Más Bach-életrajzoktól eltérő módon a lapokon szinte végig jelen van – konkrét vagy látens formában – a legnagyobb kortárs, G. Fr. Händel alakja. Idézett dokumentumok, intuitív következtetések sejtetik, hogy a kor minden stílusa iránt szenvedélyesen érdeklődő Bach pontosan tisztában volt az útját sohasem keresztező, távoli vetélytárs nagyságával. A történetet kísérő másik árnyék az atyai áldást bíró elsőszülött fiú, Wilhelm Friedemann, aki érezhetően erősen foglalkoztatja a szerző, Peter Williams gondolatvilágát. (A „tékozló fiú" külön fejezetet kap a könyv végén, *Appendix 1: a sample hypothesis* címmel.) Jóllehet a párhuzam *expressis verbis* nem fogalmazódik meg, az apa–fiú viszony Williams által mélyen végiggondolt interpretációja óhatatlanul a konfliktusokkal terhes Leopold Mozart/Wolfgang Mozart kapcsolatot juttatja az olvasó eszébe.

Egész különleges és megrázó az a Lipcse várostörténetével kapcsolatos dokumentáció, amit a szerző a passiók hátteréül felidéz. (A könyvbeli passzus csak rövidített változata egy korábbi Williams-publikáció részletes leírásának: lásd „The executioner's song", *Times Literary Supplement,* 15 Nov 2002.) A 18. századi Lipcsében – természetesen Bach ottani működésének idején is – nyilvános kivégzések voltak, amelyek alkalmával az elítéltet a tárgyalás után elővezették, majd hosszú processzió során, katonai részvétellel a város kapuin kívül lévő vesztőhelyre kísérték, ahol akasztófa vagy bakó várt rá. Ezen alkalmakkor a Tamás-iskola fiú-énekeseit is kivezényelték, hogy induláskor, majd a menet bizonyos pontjain énekkel kísérjék a processzió. Borzongató a párhuzam: a nagy passiók az akkori előadók és hallgatók számára személyesen megélt tapasztalat útján válhattak valós, közvetlen drámává.

A Williams-féle életrajzot újra és újra átszövik a csodálatos zenei meglátások és megállapítások; az olvasó minduntalan figyelmezteti magát, hogy el ne felejtse ezt vagy azt a gondolatot, ami annyira meglepte, vagy mélységével gazdagította. Itt nem csak olyan találó kifejezésekre gondolok, mint például a Bach hegedűversenyek „intellektualizált Vivaldi"-jellemzése, hanem az olyan elméleti kérdések gyakorlati vetületeinek számba vételére, mint a temperálás. A nem egyenletes temperálás zenei konzekvenciái közt bizonyára kevesen fedezték fel a következőt:

> Bach modalitás iránti érzékenysége feltűnően megmutatkozik amikor a hangolás speciális karaktert ad a hangnemeknek, például az általa használt kétféle G-dúrban. A modern, erős dominánsokkal megtámasztott, diatonikus G-dúr a csembalóra írt toccaták és szvitek hangneme; a régebbi, szubdomináns felé hajló, mixolíd jellegű G hangnem az orgonára írt korálok sajátja.

Szintén a temperálás kérdéséhez kapcsolódik egy, a *Wohltemperiertes Klavier*ra vonatkozó eredeti gondolat, nevezetesen az, hogy a sorozat (különösen az I. kötet) nem okvetlenül játszandó teljes egészében ugyanabban a temperálásban.

> A darabok közti újra-hangolás lehetőségének elvetése alaptalanul feltételezi, hogy a Wohltemperiertes Klaviert cikluskent kell játszani, a modern koncertgyakorlat szerint,

írja Williams. Az efféle elmélkedés továbbgondolásra késztet, és bár természetesen éppúgy hipotetikus, mint a megragadhatatlan múlt gyakorlatára vonatkozó legtöbb elképzelés, az adott kor lehetőségeinek minél teljesebb felmérésére és körüljárására nevel.

A könyv legemlékezetesebb oldalai az utolsó fejezetben vannak („Leipzig, the final years, and the first personal descriptions"), ahol a szerző legszubjektívebb gondolatait fogalmazza meg Bach személyiségéről. Ha a recenzens is megengedhet magának hasonló szubjektivitást, azt állapítja meg, hogy Peter Williams pódium-művészete (orgona, csembaló) és belső mondanivalót közlő írásművészete egy tőről fakad: mentes minden érzelmességtől, de éppen az objektivitásra törekvés koncentráltságától és komolyságától válik oly megragadóvá. Itt, a Bach-életrajz vége felé természetes módon mer egyes szám első személyben megnyilatkozni, gondolatait mégsem magánvéleménynek, inkább biblikus erejűnek érezzük. Bach vallásosságáról *(piety)* a 152–155. lapokon van szó:

> Én a következőképpen értem ezt. Mint Isten teremtménye, akinek megtanították az evangélium talentumokról szóló példabeszédét, Bach kivételes tehetséggel lett megáldva, amit naponta, megsokszorozva kellett Teremtőjének visszaadnia, kemény munka árán. A talentum kamatostól való visszaadása nemcsak lelkiismeretes igyekezetet, hanem mélyebb elkötelezettséget is jelentett. ... Ilyen meggondolásból feltételezhető, hogy Bach nem akkor volt a „legvallásosabb" *(at his most pious)*, amikor zenéje a leginkább megindította vagy gyönyörködtette felebarátját, hanem amikor az olyan komplex, vagy szellemileg olyan megmunkált volt, hogy csak ő és Teremtője érthette. Minél magasabb fokra fejlesztette istenadta talentumát, annál nagyobb kamattal adhatta azt vissza. ... E tehetség kibontakoztatásának az egyszerű halandó által elérhető maximumához pedig a kontrapunktikus találékonyság vagy a formai szervezés új útjaira volt szükség.

Korunk „new musicology" néven ismert uralkodó irányzatának hívei valószínű idegenkedve olvassák e mondatokat. Pedig mi mást szolgál *végső fokon* a roppant tudományos apparátussal végzett forráskutatás, kritikai kiadás, analízis, előadói gyakorlat rekonstruálására irányuló erőfeszítés, ha nem a történeti kortól elválaszthatatlan alkotó személyiség művészi indítékainak megértését?

Lendvai Ernőné
Tusa Erzsébet
1126 Budapest

Magyar Zene
Szerkesztőség
1364 Budapest

Igen tisztelt Szerkesztőség!

Kezembe került a Magyar Zene XLI/1 tavaly februári száma, amelyben Dalos Anna „Kodály-domináns?" c. cikkét olvasva észre kellett vennem, hogy a cikkíró a Kodálytól ill. Lendvaitól vett szöveg-részleteket többször meglehetősen pontatlanul idézi. Mint Lendvai Ernő özvegyének és jogutódjának, természetesen semmi kifogásom nincs és nem is lehet az ellen, ha valaki Lendvai-szöveget idéz – de az ellen már igen, ha az idézet pontatlan vagy félreértett, sőt olyan állításokat is tulajdonít az említett szerzőknek, amelyek nem találhatók az illető szövegekben.

Álljon itt csupán két példa a legfontosabbak közül:

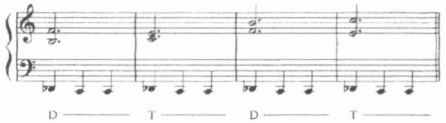
1. Dalos Anna mindjárt az elején félreértette a 2. lábjegyzetben idézett sorokat (Lendvai: Bartók és Kodály harmóniavilága 21. o. teteje): „A g-szubmoll akkord nemcsak a b-moll hármashangzatot tartalmazza (b–desz–f), hanem megteremti a Desz-dúr lehetőségét is – amely Kodálynál annyira jellegzetes domináns harmónia lett, hogy joggal nevezhetjük „Kodály-dominánsnak". A vonatkozó névmás (amely) mindig az előző legközelebbi névszóra utal, tehát a Desz-dúrra és nem g-szubmollra – ahogy D. A. következtetni. A cikk l. kottapéldájának utolsó – g-szubmoll – akkordját és ennek terckvart fordítását (ahogy az a cikk 2. kottapéldájának elején látható) Lendvai sohasem nevezte „Kodály-dominánsnak". Ezek szerint már maga a cikk címe is félreértést tartalmaz. Tehát a legtöbb ebből következtetett megállapítás eleve hibás alapra épül. A cikkírót – egyet lapozva – már a 23. oldal figyelmeztethette volna tévedésére. A Kodály-dominánsra egyébként csupán 20 oldalon belül (21–44. o.) nem kevesebb mint kilenc utalás található, amelyekből világosan kiderül, hogy Lendvai mit tekint Kodály-dominánsnak – és ez nem a Dalos Anna által fent említett g-szubmoll akkord.

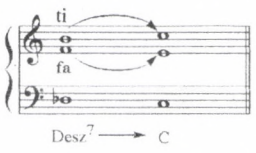
Mellesleg már a szubmoll-akkord meghatározása is téves (8–9. sor): a szubmoll-akkord nem „az alaphangot és a rá épülő moll-hármashangzatot összekapcsoló akkord" – ahogy ezt D. A. írja – hanem az alaphangot és az annak felső kistercére épülő mollhármashangzatot összekapcsoló akkord. (Vaskos hiba...)

2. Az angol nyelvű Abstract 9. sorában ezt írja D. A.: „Kodály gives a detailed explanation for the augmented sixth chords, and characterizes them as typically subdominant chords". E mondat második felének magyar megfelelője sehol sem

található a Kodály–Bors féle jegyzetben (érthetően, mert ez teoretikus abszurdum lenne). A dolgozat 70. oldalán újra hangsúlyozza a cikkíró: „Véleménye (t. i. Kodályé) szerint azonban a III., az I. és a VI. fokra oldódó bővített szextes akkordok is szubdomináns funkciójúak". A III. és VI. fokra „oldódó bővített szextes akkordok" fejezetében (Kodály–Bors jegyzet 404–412. ill. 418–419. o.) sehol sem található ezen akkordok funkciós meghatározása. Tehát nem állítható, hogy „Véleménye (t. i. Kodályé) szerint". Kodály véleménye azonban teljesen világosan kifejezésre jut az I. fokra „oldódó bővített szextes akkordok" fejezetében, ahol a 413. o. közepén ott áll a perdöntő idézet – vagyis hogy domináns és nem szubdomináns, ahogy D. A. képzeli:

Kodály Zoltán: Összhangzattan, Bors Irma jegyzete, 413. oldal:

Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr zongoraszonáta III. tételének kódájában:

Ugyanezt az összefüggést találjuk Lendvai Ernő: „Verdi és a 20 század" c. könyvének 75. oldalán:



E példák öszevetése mutatja, hogy a zeneszerző Kodály funkciómeghatározása D. Annáéval ellentétes, Lendvaiéval viszont megegyező.

Ilyen, eleve hibás alapokra épül, amint azt a cikk alcíme mondja: „egy új értelmezés".

Hangsúlyozni kívánom, hogy itt tényekről van szó és nem azok szubjektív interpretálásáról. Dalos Annának természetesen joga van ahhoz, hogy Lendvaival és Kodállyal ellentétes nézeten legyen, de ahhoz már nem, hogy saját tévedéseit nekik tulajdonított téves megállapításokkal próbálja igazolni, s így mindkettőjüket diffamálja. Minthogy a 2 szerző már nem tiltakozhat ez ellen, a tudományos etika feltétlenül megköveteli, hogy legalább a legfontosabb tárgyi tévedések korrigáltassanak, és ne terjedjenek tovább téves állítások az említett szerzők nevével.

Tusa Erzsébet

Lendvai Ernőné
Tusa Erzsébet
2004-02-07

Dalos Anna

VÁLASZ TUSA ERZSÉBETNEK

Készséggel elismerem, hogy cikkem első két bekezdésének megfogalmazása tartalmaz pontatlanságokat – ezekért mindenekelőtt szeretnék elnézést kérni az olvasóktól és az özvegytől egyaránt. Lendvai Ernő valóban nem a g-szubmoll akkordot nevezi Kodály-dominánsnak. A Kodály-domináns rövid, de lényegre törő meghatározása – Lendvai Ernő zenei példáit is figyelembe véve – a következő lehetne: a hangzat legtipikusabb formája a szubmoll-akkord (itt: *g–b–desz–f*) terckvart-fordításának *(desz–f–g–b)* alterációjával jön létre *(desz–f–g–h)*. Az akkord legjellegzetesebb hangköze a bő szext, ezen a kereten belül különböző hangok szólalhatnak meg; mindazonáltal leggyakrabban az előbb említett terckvart fordítás jelenik meg Kodály műveiben.

Mentségemre szolgál, hogy könyvében Lendvai nem ad a Kodály-dominánsról koncíz meghatározást. Legfeljebb – s Tusa Erzsébet talán öntudatlan megfogalmazása is ezt sejteti, amikor a kilenc utalásról szól, „amelyekből világosan kiderül, hogy Lendvai mit tekint Kodály-dominánsnak" – az idézetek–példák visszatérő jellegzetességeiből, illetve a szerző egy-két megjegyzéséből szűrhetjük le, melyik hangzatra is gondolt. Újraolvasva a könyv Kodály-dominánsra vonatkozó passzusait, most úgy érzem: Lendvai, miközben kivételes érzékenységgel ráérzett egy, a Kodály-életmű szempontjából valóban meghatározó jelentőségű harmóniai jellegzetességre, egy stiláris Kodály-névjegyre, teóriáját nem bontotta ki szisztematikusan. A Kodály-domináns elmélete a Bartók és Kodály harmóniavilágáról szóló könyvének csupán egyik, nem teljesen kidolgozott mellékága. Talán ez a magyarázata annak, hogy Tusa Erzsébet is csak arról ír, mi *nem* Kodály-domináns, de nem tesz kísérletet az akkordtípus meghatározására.

Az általam félreértett mondatból, amelyre Tusa Erzsébet hivatkozik (valamint a könyv 23. oldalán található másik, a levélíró által szintén felemlegetett mondatból) arra következtethetnénk, hogy Lendvai csak a *desz* alapra épülő akkordot tekintette Kodály-dominánsnak. Ez azonban – Tusa Erzsébet kifejezését kölcsönözve – „teoretikus abszurdum" lenne, mivel a megállapítás ellentmond annak az összhangzattani alapelvnek, mely szerint minden harmóniai jelenség transzponálható (egy egyszerű példa: az I–IV–V–I valamennyi hangnemben I–IV–V–I). Ráadásul Lendvai példáiban sem mindig *desz* hangra épül a Kodály-domináns. A Lendvai-könyv 23. oldalán található mondatot követően például a *Psalmus Hungaricus*ból idéz a szerző (27. ábra), s annak egyik akkordkapcsolatát „tipikus Kodály-domináns fordulat"-ként jellemzi. A példában a *c–esz–f–a* terckvartot E-dúr kvartszext követi; a terckvart fordítású akkordban (a Kodály-dominánsban) nem jelenik meg

a *desz* hang. A 21. és 44. oldal között található, Tusa Erzsébet emlegette kilenc utaláshoz tartozó nyolc kottapélda közül öt (27., 30., 31., 53., 56. ábra) nem *desz*re épül. A *Háry* Toborzójának esetében pedig (32. és 58. ábra) Lendvai egyszerűen c-frígbe transzponálja a Kodálynál eredetileg e-frígben lévő tételt, és így *f* hang helyett *desz*re építheti a bő szextes akkordot. (Az 59. ábrán található fríges népdalfordulatról és annak *desz–c* lépésre épülő harmóniai kíséretéről Lendvai nem árulja el, hogy saját leleménye-e, vagy Kodály-idézet, így ez a példa nem támasztja alá Tusa Erzsébet érvelését.) Az azonban egyértelmű, hogy mindegyik példában bő szextes harmónia, illetve az ezzel bizonyos esetekben enharmonikus dominánsszeptim jelenik meg, különböző fordításokban. Mint ezt a tanulmányomban látható kottapéldák is bizonyítják, ez a zárlati formula nemcsak a *desz–c* relációban, hanem más hangokon is megszólalhat (és Kodály műveiben még számos példát lehet találni ennek alátámasztására).

Másfél évvel cikkem írása után világosan látom: erőteljesebben kellett volna hangsúlyoznom, hogy a Lendvai-féle Kodály-domináns nem kötődik kizárólagosan a *desz* hanghoz. Attól függően, hogy az adott mű milyen hangnemben van, bármilyen más hangra is épülhet, és funkciója – akár dominánsnak tekintjük, akár nem (itt most nem ez a kérdés) – mindig ugyanaz: bő szextjének, és a hozzá kapcsolódó szólamvezetési szabályból következő kromatikus lépéseknek az eredményeként sokkal erőteljesebben vezet a záró hangra, mint például a dominánsszeptim. Kodály számára a bő szextes akkordok legfontosabb tulajdonsága éppen ez (lásd ehhez a Bors Irma-féle jegyzetek 378. oldalát). Lendvai ugyanakkor az akkordban megszólaló tritonusz hangközre helyezi a súlyt: erre utal a 27. oldal 30. ábrája, s az azt követő Bartók-idézet (lásd ehhez még Lendvai későbbi tanulmányát: „Modalitás – Atonalitás – Funkció. Utóhang egy Bartók–Kodály könyvhöz". In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 57–122. Ide: 92.). A tritonusz kétféle irányban, befelé nagy tercre és kifelé kis szextre is oldódhat. A Lendvai-féle Kodály-dominánsnak alapfeltétele ez utóbbi irányú mozgás, bármelyik szólamban helyezkedjék is el a lefelé lépő, *desz–c* lépésnek megfelelő két hang. Mégsem véletlen, hogy Lendvai is hivatkozik arra: a Bartók *Zenéjéből* vett példa *g–h–d–f* Kodály-domináns akkordja valójában *g–h–d–eisz*nek felel meg (*f* = *eisz;* enharmonikus átértelmezés) – vagyis a dominánsszeptim-akkordos írásmód ellenére itt is bő szextes hangzatról van szó (ez a helyzet a korábban említett *Psalmus*-példánál is). A Kodály-domináns tehát mindenképpen a bő szextes akkordcsaládba tartozik: értelmezési javaslatom erre a megállapításra, nem pedig a szubmoll-akkord és a Kodály-domináns közötti kapcsolat részemről kétségtelenül pontatlan meghatározására épül.

A bő szextes értelmezést támogatja egyébként Lendvai többi példája is. Legbeszédesebbnek és Kodály életműve szempontjából talán a legtipikusabbnak a *Háry* Toborzójának belső zárlatát éreztem (Lendvainál 32. ábra, nálam 3. kotta) – ezért vettem át Lendvai munkájából az idézetet. Ezen a ponton (a 2. bekezdés végén) az olvasó már mindenképpen pontosan érti, mely akkordról–akkordcsaládról beszélek. Azt már csak mellékesen jegyzem meg: a Tusa Erzsébet által fejemre olvasott

félreírás („amely Kodálynál annyira jellegzetes...") után Lendvai már a következő mondatban (21. oldal 2. mondat) nyilvánvalóvá teszi, hogy a g-szubmoll is domináns funkciójú, vagy pontosabban: a domináns tengely része („A domináns G-dúr és g-szubmoll (*g–h–d–f* és *g–b–desz–f*) kettőssége végső fokon a teljes domináns tengely kialakulásához vezetett"), s ez alapján joggal véltem úgy, hogy a Kodály-dominánsnak hangzatot és funkciót Lendvai ebből az akkordból vezeti le. Ettől függetlenül hálás vagyok Tusa Erzsébetnek, hogy felhívta a figyelmemet a pontatlanságra. A „vaskos hibának" titulált lapszust, tudniillik hogy a szubmoll akkord meghatározásából kifelejtettem a *kisterc* szót, különösen sajnálom, bár véleményem szerint az 1. kottapélda harmadik akkordja teljesen világossá teszi, miről beszélek.

Mindebből kiderülhetett, hogy a sajnálatos szeplők dacára sem gondolom úgy, hogy tanulmányomban, mint Tusa Erzsébet írja, megállapításaim hibás alapra épülnének, és saját teóriám érvényesítése érdekében megerőszakolnám Kodály és Lendvai elméletét. Meggyőződésemet megerősítik Bors Irma jegyzetei is. Tusa Erzsébet vitatja, hogy Kodály – a jegyzetek tanúsága szerint – szubdominánsként értelmezte volna a bő szextes akkordokat. Örülök, hogy Tusa Erzsébet ismeri és forgatja ezt a kivételesen értékes dokumentumot. Így hát arra kérem, lapozza fel a 378. oldalt, amely általánosságban tárgyalja a bő szextes akkordcsaládot. A lap közepén a következő olvasható:

> Ha az emelt S[zubdomináns] vonzza a D[omináns] hangot, a mélyített VI. fok is vonzza a D[omináns] hangot, elképzelhető, hogy azok az akkordok, amelyekben *egyszerre* van meg ez a két érzékeny hang, még erősebben vonzzák a D[omináns]-funkciót.

Az idézetben Kodály egyrészt a IV. fokot emelt formájában is szubdominánsnak nevezi, másrészt hangsúlyozza, hogy ez a IV. fokú (tehát szubdomináns) akkordból származtatott bő szextes hangzat dominánsra oldódik.

Kodály funkció-értelmezését egyébként nem lehet követni a kölcsönvett akkordok elméletének ismerete nélkül (ezért hivatkozom rá a 18. lábjegyzetben, és el is magyarázom a 70. oldalon). A tanuló – ebben az esetben Bors Irma – számára a bő szextes akkordok megértésének alapfeltétele, hogy az előző leckéket alaposan magáévá tegye. Kodálynak ezért nem kell újból és újból hangsúlyoznia, miért tekinti szubdominánsnak ezeket az akkordokat. A tananyagot gondosan elsajátító nebuló, amikor meghallja a kölcsönvett akkord kifejezést, azonnal tudja, miről van szó. Az alterált akkordok esetében Kodály mindig két szempontot vesz figyelembe: 1) melyik rokon hangnemben értelmezhető alapformaként az akkord, 2) mi a funkciója az akkordnak abban a hangnemben. A III. fokról szólva így fogalmaz:

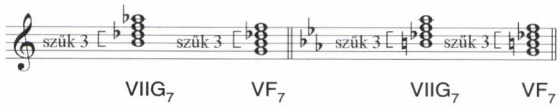
> Ezek az akkordok tulajdonképpen a párhuzamos moll kölcsönvett G[ermán]- és F[rancia]-hangzatai dúrban használva (404. o.).

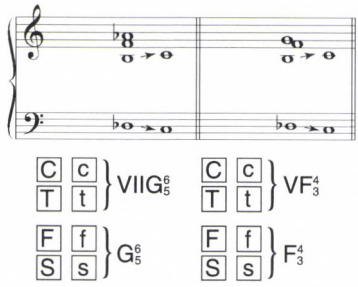
Vagyis: a párhuzamos moll IV. és II. fokából, tehát szubdominánsokból képzett akkordokkal azonosak. A VI. fokkal kapcsolatban pedig így ír:

> A S[zubdomináns]p[aralel]., ill. a S[zubdomináns]-hangnemből kölcsönzött akkordok" (417. o.).

Ez mindkét esetben II. fok, tehát szubdomináns. (Lásd mindkét fok értelmezéséhez a 9. kottapéldámat.) Amúgy ha már oly sok szó esik a pontosságról, megemlítem, hogy Bors Irma jegyzeteiben a VI. fokra oldódó bő szextes akkordok tárgyalása nem a 418., hanem a 416. oldalon kezdődik.

Az I. fokra oldódó bő szextes akkord példája nem annyira „perdöntő", mint inkább ellentmondásos, és ezért értelmezést igényel. Tusa Erzsébetnek elég lett volna az előző oldalon (412.) található mondatokat elolvasnia ahhoz, hogy a Beethoven-példán ő maga is elcsodálkozzék:

A két főtípus (VIIG7 és VF7) dúrban és mollban azonos,

és voltaképpen a S[zubdomináns] (ill. [moll]s[zubdomináns]) hangnemből kölcsönvett akkordok:



A két alsó kottapéldát Kodály S-jellel látja el (= szubdomináns). A második akkordkapcsolat *(desz–h–f–g→c)* megfelel a Beethoven-példában látottakkal. Értelmezésem szerint a Beethoven-példában Kodály nem az akkord, hanem az ütem funkcióját jelöli meg. Erre utal a példa alatti megjegyzés is, amelyben egyértelműen ütemekről, nem pedig akkordokról beszél:

A D[omináns]-ütemekben a c-hang: tonális orgonapont, a T[onikai]-ütemekben a deshang: a tonika felső mélyített váltóhangja.

Tusa Erzsébet azzal vádol, hogy saját tévedéseimet Kodálynak és Lendvainak tulajdonított téves megállapításokkal próbálom igazolni, és ezáltal mindkettőjüket diffamálom. Csupán szeretném felhívni a figyelmét arra, hogy a Kodály-féle Beethoven-idézet és a Lendvai-példa párba állításával – úgy tűnik – ő az, aki éppen ezt teszi. Ugyanakkor hivatkozása és az azt követő mondat („E példák összevetése mutatja, hogy a zeneszerző Kodály funkció-meghatározása Dalos Annáéval ellentétes, Lendvaiéval viszont megegyező") nagyon árulkodó. Lendvai hívei (mint általában a magyar zenepedagógia képviselői) Kodálytól eredeztetik legitimációjukat. Úgy érzik: ha kiderülne, hogy Kodály valamit másként gondolt, az alapjaiban rengetné meg a rendszert. Tanulmányomat lapozgatva Tusa Erzsébet is azért szisszent

fel, mert értelmezési javaslatom – legalábbis az ő olvasatában – éppen ezt a legitimációt kérdőjelezte meg. Úgy hiszem, az általam igen nagyra becsült Lendvai Ernő teóriájának nincs szüksége a kodályi szentesítésre, önmagában zárt elméleti rendszere efféle bizonyítékok nélkül is működhet. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy felépítményének egyik legfontosabb eleme, hogy annak szabályszerűségeit felismerni véli a nagy elődök műveiben, s ezzel igazolva látja saját teóriáját.

Ebben nincs semmi különös: minden interpretáció lényegéhez tartozik, hogy az elemző – legyen az Kodály Zoltán, Lendvai Ernő, Dalos Anna vagy bárki más – saját koncepcióját látja bele az elemzett műbe. Sajátos, ám izgalmas ellentmondás, hogy az, amit belelátunk egy-egy alkotásba, egyrészt egyáltalán nincs benne a műben, másrészt azonban mégis benne van (sok más értelmezéssel együtt). A kor, a sokféle történeti tapasztalat, az elemző habitusa, az előzetes ismeretanyag stb. együttesen befolyásolja, mit látunk bele, mit hallunk bele egy kompozícióba. A Tusa Erzsébet és közöttem kialakult vita így nem annyira az én hamisítási szándékomból, mint inkább nézőpontjaink különbségéből fakad. Lendvai hívei abszolút, öröktől való, változatlan törvényként tisztelik és hiszik, amit mesterük megfogalmazott, én viszont – történészként – csupán vizsgálom az efféle törvényeket, e hermetikusan zárt elméleti rendszereket; a gondolkodási formák változásai, a párhuzamosan élő teoretikus rendszerek ellentmondásai és azonosságai, jelentései, kialakulásuk miértjei és hogyanjai foglalkoztatnak. Már ez az apró distinkció is jelzi: a Lendvai-hívő magyar zenepedagógia és a magyar zenetudomány közötti több évtizedes konfliktus tulajdonképpen a társadalomtudományok 20. századi nagy vitájába illeszkedik (az elmélet autonómiáját, illetve a historista megközelítést képviselő irányzatok látásmódjának különbségéről lásd Mannheim Károly *Historizmus* című, 1924-es alapvető tanulmányát in uő: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 125–182. Különösen: 125–139. és 143.).

Sajnálom, hogy Tusa Erzsébet támadásként értékelte írásomat. Célom elsősorban az volt, hogy párbeszédet kezdeményezzek a két tábor között, s ez lehetővé tegye, hogy szigorúan tudományos szempontból tisztázzunk egyes fogalmakat. Fontosnak tartottam továbbá, hogy zeneelméleti kérdésekről essék szó, egy olyan témáról, amely Magyarországon sajnos nemigen áll az érdeklődés középpontjában. És még valami: vajon olyan sokan beszélnek ma Lendvai Ernő elméletéről érdemben és komoly szakmai felkészültséggel, hogy megérte elmulasztani ezt a lehetőséget?

400 Ft

Magyar zene

3-4
2004

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLII. évfolyam, 3–4. szám *2004. október*

SOMFAI LÁSZLÓ 70 ÉVES

A kollégák, barátok, tanítványok „Festschrift"-tel lepték meg születésnapján az ünnepeltet. A gyűjtemény *Studies the Sources and the Interpretation of Music: Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday* címen jelenik meg Lampert Vera és Vikárius László szerkesztésében, angol nyelven a Scarecrow Press kiadónál (Lanham, Maryland). A Magyar Zene a kötet magyar szerzőinek tanulmányait magyar nyelven közlő 2004. évi összevont 3–4. számmal csatlakozik a az ünnepléshez.

Ehelyütt is megköszönjük szerzőinknek és a *Festschrift* szerkesztőinek e számunk létrejöttéhez nyújtott áldozatos munkáját.

Tartalom

229 UJFALUSSY JÓZSEF
Somfai László köszöntése

231 GOMBOCZNÉ KONKOLY ADRIENNE
Bemutatkozó látogatás – fölcserélt szerepekkel

235 FRIGYESI JUDIT
A népzenei összkiadás elviselhetetlen könnyűsége:
az előimádkozó a kelet-európai zsidó szertartásban

251 KISS GÁBOR
Ordinarium-dallamok és az „órómai" kérdéskör

279 DOBSZAY LÁSZLÓ
A *musicus* műhelyében

285 DOMOKOS ZSUZSANNA
Utak Palestrina zenéjéhez a 19. században
A Missa Papae Marcelli *olasz, francia és német kiadásainak szemléletbeli különbségei*

311 FÁBIÁN DOROTTYA
Adalékok J. S. Bach szóló hegedűszonátáinak és -partitáinak előadástörténetéhez

337 KACZMARCZYK ADRIENNE
Liszt Ferenc első magyar–szimfonikus kísérlete:
Magyar Nemzeti Szimfónia

351 PAPP MÁRTA
„Umerenno" avagy Andantino molto
Muszorgszkij tempójelzéseiről

367 DALOS ANNA
Kodály Zoltán: A fúga művészete
A Concerto neoklasszicizmusáról

387 KÁRPÁTI JÁNOS
Bartók-analízis az óceánon túl

415 LÁSZLÓ FERENC
Bartók és dalszövegei

431 LAMPERT VERA
Egy népdalfeldolgozás-ciklus keletkezéséről
Bartók Nyolc magyar népdalának kéziratos forrásai

447 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Adalékok az 1. bagatell recepciótörténetéhez

461 WALDBAUER IVÁN
Bartók: Improvizációk, op. 20
Elemző észrevételek és a sorozat rendezése

483 GRABÓCZ MÁRTA
A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában: Bartók Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára című művének Adagiója

499 LAKI PÉTER
Gondolatok a Bartók-hegedűverseny előadói hagyományairól

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2004/3–4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 1600 forint. Egyes szám ára 400 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

FELVÉGI ANDREA FELVÉTELE

Ujfalussy József

SOMFAI LÁSZLÓ KÖSZÖNTÉSE

Kötetünk a 70 éves Somfai Lászlót köszönti születésnapja alkalmából. A kötetben megjelent tanulmányok, a tanulmányok szerzői azoknak a kollégáknak, barátoknak, tanítványoknak a körét mutatja be, akik életének ezen a nevezetes fordulóján köszönettel gondolnak a Tőle kapott tudományos és személyes indításokra, tanácsokra, útmutatásokra. Az írásokban megjelenő témák, szerzőik kutatási köreinek sokfélesége utal a munkásságából származó impulzusok változatos gazdagságára, egyben kutató módszerének termékeny példájára.

A nemzetközi zenetudományi közvélemény figyelmét először akkor vonta magára, amikor az 1959. évi tudományos Haydn-konferenciák budapesti ülése elé tárta Bartha Dénessel és Révész Dorrittal együtt folytatott kutatásának eredményét Haydn eszterházai operakarmesteri és operakompozíciós tevékenységéről. A kutatásokat bemutató monográfia: a *Haydn als Opernkapellmeister* egyszerre jelent meg 1960-ban Budapesten a MTA Kiadója és Mainzban a Schott kiadó gondozásában.

A monográfia és más Haydn-tanulmányai, dokumentum-kötetei, kommentált fakszimile-kiadásai révén a témakör szakértőinek nemzetközi élvonalában tartják számon. Illetékessége, magas színvonalú filológiai fegyelme, példás kritikai módszeressége kívánják részvételét más 18. századi szerzők: Gluck, Mozart, Michael Haydn, Albrechtsberger, Gassmann, Gayer művei kritikai kiadásának munkálataiban.

Legsajátosabb, iskolateremtő kutatási módszereként ő maga is a notáció és az Aufführungspraxis egymásra utaló összefüggéseinek, kölcsönösségének vizsgálatát tekinti. Ebben a szemléletben és kutatói magatartásban nyilvánul meg Somfai László tudományos kutatói személyiségének különösen zeneközpontú karaktere. *Kottakép és műalkotás:* ezzel a címmel mutatta be munkásságát székfoglaló előadásában (1996) a Magyar Tudományos Akadémia nyilvánossága előtt az Akadémia levelező tagjává választása alkalmával. Benne ő maga így jellemezte tudományos „ars poeticá"-ját:

> A 18–19–20. századi kottázás sokrétű inkompatibilitásának tanulmányozását a mai zenetudományi filológia egyik legizgalmasabb kutatási területének tartom. Szépségét és izgalmát számomra a téma kimeríthetetlensége, a munka öngerjesztő természete, tények és ideák egészen váratlan összekapcsolódása adja, és az a felismerés, hogy mindezt csak szinte klinikailag precíz történészi módszerekkel szabad művelni. A magam munkájában – a 18. századi témában éppúgy, mint a Bartók-kutatásban – egyre inkább ez a fajta stúdium az, amely a legszigorúbb kritikusként mutat rá tárgyismeretem fehér foltjaira (6. oldal).

Haydn kompozíciós módszerét *Joseph Haydn zongoraszonátái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979) című monográfiájában vizsgálta és elemezte. Ezzel a munkájával nyerte

el a „tudományok doktora" fokozatot 1982-ben. A monográfia külföldön 1995-ben jelent meg: *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1995).

Bartók Béla zeneszerzői életművéről korábban publikálta *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), majd *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996) című munkáját. Az utóbbi átdolgozott magyar nyelvű kiadása a *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000) című kötet.

Somfai László 1963 óta dolgozik a MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában, 1972 óta vezetőjeként. Vezető helyét, rangját a Bartók-kutatás nemzetközi áttekintésében aligha lehet vitatni. A Bartók-művek tematikus jegyzékén dolgozik, vezeti a *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása* projektet. A Széchényi-díj kitüntetettje (1999).

Az American Academy of Arts and Sciences külföldi tagja (1997), a British Academy levelező tagja (1998). Az International Musicological Society elnöke (1997–2002), az American Musicological Society választott levelező tagja (1998). Szívesen látott előadója, vendégprofesszora külföldi egyetemeknek. Két szemeszteren át volt az Egyesült Államok egyetemein (CUNY, New York; University of California, Berkeley), egy szemeszteren a Bécsi Egyetemen.

1969 óta tanít a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola / Egyetem zenetudományi tanszékén, 1980-tól egyetemi tanárként. Oktató–nevelő munkája különös figyelmet és megbecsülést érdemel. Hallgatóit rendszeresen bevonja kutató munkájába, megismerteti velük a zenetudomány időszerű feladatait, problémáit, irányzatait és módszereit. Közülük választja, neveli zenetudományi kutatásunk következő nemzedékét, utánpótlását. A Zeneművészeti Egyetem Doktori Tanácsának elnökeként jótékonyan élénkíti érdeklődésüket a zenetudomány iránt.

> Nem az-e az írástudó dolga, hogy forrásfeltáró munkával, kritikai kiadással, tudományos elemzéssel, személyes konzultációval segédkezet nyújtson a kiválasztottaknak, akiket valóban érdekel a mű pontos és teljes üzenete? (17. oldal)

idézzük ismét szavait székfoglaló előadásából.

Kötetünk írásainak szerzői ehhez kívánnak Somfai Lászlónak további termékeny, sikeres éveket, sok erőt, egészséget tervei megvalósításához.

Gomboczné Konkoly Adrienne

BEMUTATKOZÓ LÁTOGATÁS – FÖLCSERÉLT SZEREPEKKEL

1962 őszén Denijs Dille professzor, a budapesti Bartók Archívum akkori vezetője olyan művelt, sokoldalú, kiváló fiatal zenetörténészt keresett, aki helyettese, ahogy ő mondta, első asszisztense lenne, és majdan méltó, felkészült utóda a Bartók Archívumban. Hallomásból ismerte már az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában dolgozó Somfai Lászlót, a 28 éves zenetörténészt, aki Bartha Dénes világhírű Haydn szakértőnek, a Zeneművészeti Főiskola professzorának jobbkeze. Somfai László első számú kutatási területe Joseph Haydn életműve volt, ugyanakkor élénk érdeklődést tanúsított Bartók Béla zenei pályája iránt is. Épp ezért Dille professzor meghívta Somfait egy bemutatkozó látogatásra.

Az interjúra hamarosan sor került az Archívum egykori székházában, a budai Vár egyik szűk, hangulatos, Országház utcai épületében. Magam már néhány hónapja Dille professzor titkárnőjeként, tolmácsaként működtem az Archívumban, így elsőként én találkozhattam Somfaival. Belépve szobámba megszorította a kezemet, nyíltan a szemembe nézett, a reá máig is oly jellemző magatartással. És ez az első találkozás határozta meg az elkövetkezendő csaknem négy évtized munkásságát, hiszen szinte hihetetlen, hogy ily hosszú ideig voltunk közvetlen munkatársak.

Bevezettem Dille professzor irodájába. Az ajtó nyitva állt, így akarva-akaratlanul fültanúja lehettem beszélgetésüknek. – A bemutatkozás után németül folyt a társalgás. Dille anyanyelve flamand, amelynek használatára Magyarországon kevés alkalma volt, Somfai pedig nem beszélt a Dille által oly kedvelt francia nyelven.

A párbeszéd – ha jól emlékszem – ilyesféleképpen hangzott:

SOMFAI: Feltehetek néhány kérdést, Professzor úr?

DILLE: Természetesen, habár úgy terveztem, hogy Ön lesz az interjú alanya. Tessék hát, állok elébe.

SOMFAI: Elnézést kérek tapintatlanságomért. – Mikor alapították a Bartók Archívumot?

DILLE: 1961 szeptemberében. A kezdeményezés Szabolcsi Bence tanár úr személyéhez fűződik. Az ő régóta dédelgetett álma volt egy intézmény létrehozása, ahol a magyar zenetörténet tanulmányozására nyílna lehetőség. „Ha csak egyetlen íróasztal szolgálna erre a célra!" – ezek voltak szó szerint Szabolcsi szavai. – Végül is Bartók Béla születése 80. évfordulójának évében, 1961-ben a Magyar Tudomá-

nyos Akadémia és a Művelődési Minisztérium elfogadta a tervet, anyagi és erkölcsi támogatást nyújtva. Méltó helyet biztosított az intézménynek, a történelmi Várnegyed egy helyreállított műemléki épületében. Tágas termeivel, kisebb-nagyobb szobáival ideális környezet volt ez ahhoz, hogy egy magyar zenetudományi intézet jöhessen ott létre. „Bartók Archívum" lett az intézet hivatalos neve, habár az Archívum alapjában véve csupán legfontosabb osztálya volt az intézménynek, néhány más zenetörténeti osztályt is magába foglalva. Az így megalakult zenetudományi intézmény igazgatói posztját Szabolcsi Bence foglalta el, engem pedig arra kért meg, települjek át Belgiumból Magyarországra, és vállaljam el a Bartók Archívum vezetését.

SOMFAI: Honnan származik az Archívum gyűjteménye?

DILLE: A legjelentősebb anyagot ifj. Bartók Béla, a zeneszerző idősebb, Budapesten élő fia helyezte letéti állományba az Archívum megalapításának évében. Amikor 1940 őszén Bartók Béla elhagyta Magyarországot, és szándéka szerint ideiglenesen áttelepült az Egyesült Államokba, szellemi örökségének és ingóságainak nagy részét erős faládákba csomagolta. Legértékesebb kéziratait korábbi időpontban Svájcon keresztül Amerikába menekítette. A Magyarországon hátrahagyott gyűjteményt eredetileg a Magyar Tudományos Akadémia őrizte, később azonban úgy látszott, hogy az Iparművészeti Múzeum egy igen erős pincerésze nagyobb biztonságot nyújt, így oda szállították az anyagot. A ládák valóságos kincset rejtettek: kéziratok, levelek, népdalfeljegyzések, könyvek, korabeli hangversenyműsorok voltak ezekbe becsomagolva. De sok népi tárgy is: kancsók, festett tányérok, parasztasszonyok hímzései, fafaragások is helyet kaptak itt, ezeket Bartók népdalgyűjtő útjai során, főleg Erdélyben énekeseitől kapta ajándékba, becsben tartotta őket, mindenkori lakásának díszeit képezték. Az értékes anyag csoda folytán túlélte Budapest ostromát, bombatalálat nem érte a rejtekhelyet. 1961-ben ifj. Bartók Béla ezt a vagyont érő szellemi örökséget, értékes tárgyi anyagot a Magyar Tudományos Akadémián helyezte letétbe. Ez a nagyvonalú gesztus volt egyik inspirálója annak, hogy létrejöjjön egy zenetudományi létesítmény, amely mint a MTA egyik intézete, helyet ad a gyűjteménynek, és a Bartók Archívum nevet viseli. Jelenleg tehát a Bartók Archívum ennek a fölbecsülhetetlen értékű gyűjteménynek az őrzője, gondozója. Célul tűztük ki továbbá, hogy minden Bartókra vonatkozó dokumentumot gyűjtsünk, örömmel fogadunk ajándékba adott leveleket, iratokat, fényképeket, és amennyiben az anyagi feltételek lehetővé teszik, aukciókon is részt veszünk. Arra törekszünk, hogy az Archívumot olyan tudományos központtá fejlesszük, ahol belföldi és külföldi kutatók tanulmányozhatják Bartók Béla életét, munkásságát, oeuvre-jét.

Záporoztak a kérdések. Somfai elsősorban az eredeti kompozíciókról érdeklődött, a gyűjteményben őrzött levelekről, amelyeket részben Bartók maga írt (elsősorban családi levelek), vagy a több ezer, főleg kiadói által írt levelekről (Universal Edition, Boosey & Hawkes). A népzenei gyűjtemény sorsa is szóba került. Hány támlapot, könyvet, folyóiratot, fényképet, eredeti újságcikket, hangversenyprogramot, fonográfhengert, hanglemezt, népi tárgyat rejt a trezor, tehát Somfai mindarról szeretett

volna tudomást szerezni, ami eredetileg Bartók tulajdonában volt, vagy amit az intézmény szerzeményezett. Kérdést tett fel a Dille által magyarul vagy idegen nyelven közreadott publikációkkal kapcsolatban (Documenta Bartókiana, Bartók népzenei, tudományos munkásságának könyv alakban, fakszimilében kiadott publikációi). Dille magyarul vagy idegen nyelven itthon és külföldön megjelent Bartók-tanulmányai is érdekelték. Milyen a kapcsolata Dillének és az Archívumnak Bartók itthon élő családtagjaival, kutatási lehetőségek, van-e Bartók-kiállítás az intézet épületében, kik a munkatársak? Ki tudná fölsorolni a kérdések sokaságát?

Dille professzorra mély benyomást keltettek mindezek a kérdések. Somfai szisztematikusan, logikus sorrendben kérdezősködött, széles körű tudása, intelligenciája, briliáns elméje nem hagyott kétséget afelől, hogy senki más, mint Somfai László a legalkalmasabb személy arra, hogy a Bartók Archívumban D. Dille első számú asszisztense legyen. Másrészt azonban Somfai László számára nagy kihívást jelentett ennek a nagyon érdekes, sokirányú feladatnak a lehetősége, amely jövőjét, egész tudományos pályáját meghatározta.

Mielőtt befejezném ezt a rövid, személyes visszaemlékezést, engedje meg, Somfai tanár úr, hogy itt köszönjem meg mindazt a segítséget, támogatást, megértést, amelyben csaknem negyven éven át részesített. Biztatott arra, hogy Bartók Béla levelezését könyv formájában szerkesszem, a levelezéssel kapcsolatos cikkeket írjak, a külföldi tanulmányútjaim során fölkutatott dokumentumokat közreadjam. Ténykedésemet tárgyilagosan bírálta, terveimet ötletekkel gazdagította. Negyven évi munkatársi kapcsolat – egy teljes életút fele. Köszönöm!

Kedves Somfai tanár úr, kedves Laci, volt főnököm, munkatársam, segítőtársam és barátom: Isten éltesse sokáig!

Frigyesi Judit

A NÉPZENEI ÖSSZKIADÁS ELVISELHETETLEN KÖNNYŰSÉGE: AZ ELŐIMÁDKOZÓ A KELET-EURÓPAI ZSIDÓ SZERTARTÁSBAN[1]

Somfai László köszöntése

1998-ban felkértek, hogy recenziót írjak Somfai László *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources* című könyvéről a *Journal of the American Musicological Society* számára.[2] Akkor, csaknem húsz évvel azután, hogy irányításával befejeztem zeneakadémiai diplomamunkámat, gondolkodtam el azon, hogy mit is jelentett számomra Somfai tanítása. Húsz évvel korábban nem mertem volna ezt a kérdést föltenni. Somfai kétségbevonhatatlan tekintély volt az akkori zenetudományi tanszék hallgatóinak számára. Ugyan a tanári kar fiatalabbjai közé tartozott, mindenki fölnézett rá és komolyan vette a véleményét. Vitáink a Zeneakadémia folyosóján rendszerint azzal a kérdéssel végződtek: „Mit szólna ehhez Somfai?"

A korábbi generáció, vagyis Somfai tanárai, tudományos hozzáállásukban még egy század eleji mentalitást képviseltek. Az ő szemükben a humán tudományok célja a részleteket feltáró filológiai kutatás és egyfajta humanista szemlélet összhangba hozása volt. E kor tudósai, akik között Szabolcsi Bence az egyik legkiemelkedőbb, odaadó szorgalommal kutatták fel a történelmi forrásokat, felelősségük tudatában utánanézve minden részletnek. De ez a filológiai precizitás csak eszköz volt, Szabolcsi szavaival: állvány, amelyre csak az építkezés idejére volt szükség, és amelyet egy komoly tudós lebont (értsd: nem hozza teljességében nyilvánosságra), mikor felépült az épület. Az épület maga, a zenetudományi írás, legalábbis annak legmélyebb műfaja, mind nyelvében, mind tartalmában közelebb állt a szépirodalomhoz, mint a tudományos prózához. Nem tárgyalta a filológiai részleteket, hanem fantázi-

1 Köszönetet szeretnék mondani azoknak az alapítványoknak, amelyek kutatásomat az utóbbi években támogatták: Israel Science Foundation, CIES/USIA Fulbright for Israel, International Research and Exchanges Board (IREX), Memorial Foundation for Jewish Culture és a Soros Foundation. Mindenekelőtt azonban köszönetet kell mondanom az előimádkozóknak, valamint diákjaimnak, akikkel közösen dolgoztunk e tradíció megértésén; e cikk megfelelő pontján név szerint hivatkozom majd rájuk.

2 Berkeley: University of California Press, 1996. A recenzió megjelenése: *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (Summer 1999), 324–334.

ával és beleérzéssel megpróbált mintegy freskót festeni a korról és a műről, felfedve annak érzelmi lényegét, szellemét *(„Zeitgeist")*.

Mi, akik a hetvenes évek vége felé, tehát többnyire már Szabolcsi halála után végeztük zenetudományi tanulmányainkat, nevetségesnek találtuk a *Zeitgeist* gondolatát, és általában nem nagyon szimpatizáltunk ilyenfajta „szellemekkel". Igaz, Szabolcsi „szelleme még ott lebegett" a zenetudományi oktatás fölött, és többen közülünk (bár nem mindenki) rajongott Kroó Györgyért, aki a Szabolcsi-féle irányt folytatta. De egészében véve untuk ezt a hozzáállást, amely érzelmesnek, szubjektívnek, és zűrzavarosnak tűnt számunkra, valamiféle ál-irodalomnak, amelyet magunk között úgy neveztünk: „zenetudomány lila gőzben".

Ebben a légkörben Somfai tanítása egy „új kor hajnalát" hozta. Az ő óráin kemény tényekről volt szó. Kéziratokat tanulmányoztunk, verziókat vetettünk össze, az összkiadás egységesített kottaképének problémájáról vitatkoztunk. Analíziseink szűkszavúak voltak, tényszerűek és precízek („Kottapéldában nem lehet hiba!"). A konklúziót táblázatokba sűrítve mutattuk be, amelyekben a nyilak, betűjelek, körök, és egyéb geometriai formák közé ékelt kottapéldák önmagukért beszéltek, vagy legalábbis akkor úgy tűnt számunkra.

Azonban gimnazistaként rengeteget olvastam Szabolcsi, Rolland és más „romantikus" zenetudósok munkáit. Talán ezek a fiatalkori olvasmányok voltak az okai, vagy talán egyszerűen karakterem, belső világom, hogy zeneakadémiai éveim alatt sosem tudtam igazán megfelelni Somfai követelményeinek. A legutóbbi évekig tehetetlenül ágáltam a Somfai-ideológiák egyike ellen, amelyet, mivel Somfaitól jött, első pillanattól kezdve elfogadtam, és magamévá tettem, és amely ellen mégis egész belsőm fellázadt. Ez az ideológia a zenetudomány egyik elsődleges feladataként a zene kodifikálását, egy véglegesített forma létrehozását jelölte meg.

Huszonöt évvel ezelőtt, különös okok miatt és furcsa körülmények között kezdtem zsidó imadallamokat gyűjteni az akkor még kommunista Magyarországon. Az igazság az, hogy ez a munka eleinte nem nagyon érdekelt; nem voltam vallásos, és figyelmemet a komolyzene kötötte le. Bár mint bármilyen más rám bízott kutatómunkát, ezt is komolyan vettem, és szorgalmasan végeztem, de az egész dolog idegen volt számomra. Talán ez az idegenség, a távolság, a nem-odatartozás érzése kényszerítette ki belőlem, hogy ragaszkodjam egy abszolút „tudományos" álláspontho z, amely lehetővé tette számomra, vagy legalább azt reméltem, hogy uraljam azt az anyagot, amelyet igazi mélységében nem éltem meg. Uralni és kontrollálni annyit jelent, mint „rendbe rakni", klasszifikálni, „beosztani". Így vált kutatásom meghatározójává a kelet-európai zsidó imadallamok összkiadásának terve.

A zsidó imadallamok olyannak tűntek számomra, mint a homok, amely átfolyik az ember ujjai között: határozott forma nélküli amalgám, örökkön változó. Az összkiadás ezt az amorf folyékonyságot szilárd kövületté változtatta volna, „véglegesítette" volna a végtelent, számot adva minden egyes darabnak – ennyi és nem több. Valójában minden összkiadás az anyag uralásának, a hatalomnak kinyilatkoztatása. Az összkiadás átfordítja a „dolgot" (zenei darabot, előadási gyakorlatot stb.) a szisztematizálhatatlan valóságos világából egy elképzelt realitásba, ahol határok és osztá-

lyok vannak, amelyet át lehet tekinteni, és rendben lehet tartani. Az összkiadásban ki vannak javítva a hibák, és fel vannak oldva az ellentmondások. Egy ilyen kiadvány (legalább a kutató fejében) megállította volna a zsidó imadallamok megregulázhatatlan tömegének folyamát, és mintegy a pillanatot megfagyasztva állóképpé, tárggyá változtatta volna az örök változást, a mozgást.

Az a gondolat, hogy egy kulturális gyakorlat kifejezhető konkrét és mozdulatlan tárgyakból álló gyűjteményekben, nem kevésbé abszurd, mint amennyire elterjedt és elfogadott. Mikor 1997-ben a jeruzsálemi Héber Egyetemen tartott előadásomban arról beszéltem, hogy melyek a koncepcionális és vallási okai annak, hogy ez a zenei tradíció szélsőséges módon változékony, egy ismert kutató azzal támadt: „Mi nem magyarázatokat és elméleteket várunk tőled, hanem azt, hogy készítsd el a kelet-európai zene kritikai összkiadását."[3]

Hiszen én is ezt szerettem volna, és erre törekedtem huszonöt éven keresztül. Csakhogy minél többet gyűjtöttem és elemeztem, annál távolabb kerültem a céltól. Évről évre újra leültem az íróasztalomhoz azzal a már rögeszmévé vált elhatározással, hogy most már tényleg felvázolom az összkiadás tervét. De mindig már az első lépésnél megakadtam. Kinek az imadallamait adjam ki? Ki képviselje az összkiadás számára a „tipikusat?" Talán Róth? Vagy Goitein? Vagy Deutsch, Mátyás, Lőwy, Erbst, Gärtner, Fóti, Ehrmann, Zelmanovics, Feuerlicht, Oberländer, Katz?[4] Róth melyik verziója? Az, amelyiket a *shul*ban (imaházban) hallottam tőle, és amelyre csak körülbelül emlékszem (mivel a zsinagógában ünnepen tilos magnóval felvételt készíteni), vagy az, amelyet a lakásában énekelt számomra. Az, amelyet „kántoros előadásnak" hívott, vagy az, amelyről azt mondta, hogy a *ba'al tefilla* (előimádkozó) stílusát követi. Az, amelyet állítólag az apja házából hozott, vagy az, amelyet a haszidok körében hallott, vagy az, amelyet manapság énekel a közösségnek. Bármelyiket választom is, a gyűjtemény nem lesz teljes. Nem sikerült Róth összes imadallamát fölvennem, és amit fölvettem, azt a legjobb esetben is csak három változatban. A dallamok legnagyobb része azonban csak egyetlen változatban szerepel, véletlenszerűen vagy ebben, vagy abban a stílusban.

A hagyományos „népzene tára"-féle gondolkodás szerint természetesen mindent ki kell adni, az összes darabot az összes variánssal, sorba rakva, beszámozva. Ez már az anyag terjedelme miatt is lehetetlen. A liturgia zenéje legalább negyven órai zenei anyagot tesz ki, ez több kötetnyi zene, amelyet lejegyezni, jegyzetelni és kiadni még egy változatban is monumentális feladat.

3 Az előadás bővített formában megjelent: „Orality as Religious Ideal: The Music of East-European Jewish Prayer." *Yuval 7 – Studies in Honor of Israel Adler*. Jerusalem: Magnes Press, 2001, 113–153.

4 Szeretném megköszönni mindazoknak az előimádkozóknak az odaadását és türelmét, akik énekükkel és magyarázataikkal segítettek e kultúra megértésében: Deutsch Emerich (Imre), Erbst Avrohom Zvi (Hermann), Mr. Ehrmann, Feuerlicht Viktor, Fóti Márton, Gärtner Dezső, Goitein Emil, Katz Israel, Lőwy Vilmos, Mátyás Louis, Mészáros Lajos, Oberländer Józsefné Rosenberg Éva, Róth Jenő, Zelmanovics Vilmos. Önzetlen segítségük és odaadásuk nélkül nem tudtam volna létrehozni a Kelet-Európai Zsidó Liturgikus Zene Archívumát és legalább részben megérteni ezt a zenei kultúrát. Sokan közülük már nem élnek. Áldott legyen az emlékük.

Kinek az előadása legyen a *Kritikai Összkiadás* sziklába vésve, és mi történjék a többiekével? A probléma az, hogy a különböző imaelőadások nem variánsok, hanem egy sajátos, egyéni vallási–zenei világ üzenetei. Minden egyes imadallam személyes megnyilatkozás, és voltaképpen csak annak az előimádkozónak az ügye, aki azt énekelte. Minden előimádkozó liturgiája, és a liturgián belül minden egyes darabja „kompozíció", abban az értelemben, hogy mindegyiknek saját belső zenei törvényei, rendszere és üzenete van, amely igazán csak akkor érthető, ha figyelembe vesszük azt a személyes és közösségi közeget, amelyből született. A különböző előimádkozók előadásait éppen annyira lehetetlen egy „tipikus" darabra redukálni, mint amennyire abszurd volna Haydn, Mozart és Beethoven szimfóniáit egy darabba, egy „Tipikus Klasszikus Szimfóniába" sűríteni egy képzeletbeli a *Klasszikus Zene Kritikai Összkiadása* című munkában.

Ebben az írásban ezt az alkotás szintjén álló egyéni megnyilatkozást szeretném illusztrálni a *sachrisz*, a Szombat reggeli szertartás *Amida* imájának *Kedusa* részéből vett szöveg két előadásának összehasonlításával. Az *Amida*, amit a magyarországi gyakorlatban inkább *Semone eszré* néven ismerünk, minden zsidó szertartásnak központi imája, amely tartalmazza azt a tizennyolc áldást (innen az elnevezés: *semone eszré* = 18), amelyek a legrégebbi, nagyjából már az ókorban megrögzült imaszövegek közé tartoznak. Ellentétben az imák többségével, ezt az imát állva kell mondani (ezt fejezi ki az *amida* szó, amely annyit tesz „állás"), halk hangon, csak annyira hallhatóan, hogy a hívő hallja a saját hangját. Mikor a közösség tagjai befejezték a szöveg olvasását, az előimádkozó fennhangon megismétli a szöveget, természetesen énekelve, illetve recitálva, mivel a zsidó tradícióban szent szöveg (akár bibliai, akár imaszöveg) sosem hangozhat el úgy, mintha hétköznapi értelemben vett „beszéd" volna.[5] (Felolvasás ebben a kultúrában mindig dallamos felolvasást, recitálást jelent.)

Az előimádkozó által megismételt szöveg csak néhány ponton tér el attól, amit a közösség tagjai mondtak; az egyik különbség a *Kedusa* beiktatása. Ez a szombati szertartás egyik legemelkedettebb pillanata. A szöveg magja a keresztény egyház *Sanctus* sorának eredeti héber formája, amelyet előimádkozó és közösség responzoriálisan ad elő. A *Kedusa* első fele monumentális, freskószerű leírása annak a jelenetnek, amikor a szeráfok Isten szentségét hirdetik az egekben; ez a leírás torkollik a háromszori *kados* (kodaysh, kodaus = sanctus) felkiáltásba. Ezután a szöveg „irányt vált", a *Kedusa* közepén hirtelen magányos, emberi hang szólal meg, könyörgő, a mélységből jövő felkiáltás: „Mimkaymkho malkeynu sofi'a, vesimlaykh oleynu, ki mekhakim anakhnu lokh!" („Helyedből, királyunk, jelenj meg, és uralkodj felettünk, mert várunk!").[6]

5 Lásd a „The Practice of Music as an Expression of Religious Philosophy among the East-Ashkenazi Jews." *Shofar* 18/4 (Summer 2000), 3–24. című cikkemet.

6 Ezt a mondatot az askenáz kiejtés nemzetközileg elfogadott (Yivo Institute) gyakorlata szerint írtam át. Ez közel áll Erbst kiejtéséhez, Goiteiné kissé eltérő; ezeket a különbségeket a kotta alatt feltüntetett szövegátírás jelzi. A magyarországi zsidó gyakorlatban közismert szavak esetében a szokásos magyar írásmódot követtem.

E felkiáltás költői erejét nem lehet fordításban visszaadni. A mondat egyrészt nyelvileg végtelenül egyszerű, csaknem primitív (minden benne előforduló szó használható a hétköznapi héberben). Ugyanakkor minden szónak gazdag asszociációs köre van. Egy olyan ember számára, aki képes egyszerű szavakban költői tartalmat átérezni, e mondat szavai lelki–gondolati mélységekbe vezethetnek.

Például „mimkaymkho" szó szerint azt jelenti, hogy „helyedből". Nem egyértelmű azonban, hogyan kell értelmezni a „hely" fogalmát Istennel kapcsolatban. Isten „helye" jelentheti a világon túli világot, a realitáson túli realitást, az ember számára a halállal megnyíló végtelent. Föl lehet fogni úgy is, hogy e „hely" a rend, a moralitás, a törvény, az igazság szimbóluma. A szó vonatkozhat a *kados* absztrakt fogalmára, amely csak körülbelül felel meg annak, amit a magyarban a „szent" szó fejez ki; a *kados* a zsidó vallásban az ember számára elérhetetlen tökéletesség és teljesség ideája. A sor egésze („Helyedből jelenj meg") azonban azt sugallja, mintha rejtekhelyről volna szó: Isten elvonult a világtól, visszahúzódott titkos birodalmába, ami azt jelentheti, hogy eltűnt az igazság az életünkből. Fel lehet fogni úgy is, hogy Isten „helye" voltaképpen a „minden", az összes lehetséges valóságos és képzelt világok együttese, hiszen, Ady szavaival:

Az Isten van valamiként:
minden Gondolatnak alján.
...
Az Isten nem jön ám felénk,
Hogy bajainkban segitsen:
Az Isten: az Én és a kín,
A terv s a csók, minden az Isten.

(Az Isten balján)

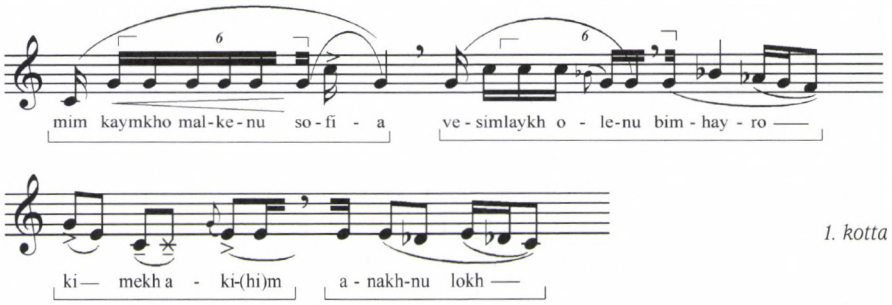
Ebben az értelemben a „jöjj felénk" felkiáltás befelé hat, azt jelenti, hogy „segíts felismernünk, hogy Isten jelen van." Egyes imakönyvek úgy fordítják ezt a sort: „Világunkban jelenítsd meg (tedd láthatóvá) magad."

Aki kívülről közeledik ezekhez a szövegekhez, annak számára mindez okoskodó magyarázgatásnak tűnhet, vagy jobb esetben érdekes szövegelemzésnek. Azoknak azonban, akik ebben a kultúrában nőttek fel, akik naponta olvassák ezeket a sorokat, nincs szükségük értelmezésre. Ők *érzik* a szóban rejlő sokrétegű jelentést és asszociációs kört. A fenti eszmefuttatás, mint egységes érzés jelenik meg számukra, abban a pillanatban, mikor kimondják ezeket a szavakat. Úgy élik meg a szöveget, hogy ebben az átélésben értelem, érzés és asszociációs kör egyszerre jelenik meg. Ezt a szövegátélés-élményt ugyanúgy nem lehet elmagyarázni, mint ahogy a színek, a fény, a zene élményét nem lehet elmagyarázni azoknak, akik nem élték meg.

Első hallásra úgy tűnik, hogy Erbst Hermann (Avrohom Zvi Erbst) *Amida*-recitálása nem lép túl az imaolvasás minimális követelményén. Erbst a szöveget folyamatosan recitálja, gyorsan, szinte beszédtempóban, néhány alapmotívum permutálásával kialakított dallamot használva. A hétköznapi szertartás liturgiáját szokták ilyen

egyszerűen recitálni; szombaton és ünnepen csak vidéken és csak kis közösségekben hallani ezt a stílust. Aki így imádkozik, arra azt mondják, hogy „davenol" (gyorsan, csaknem beszédszerűen, egyszerű dallammal mondja a szöveget). Mégis, mindazok, akik Erbstet imádkozni hallják a szombati szertartáson, érzik, hogy ennek a látszólag rutinszerű recitálásnak óriási intenzitása és kifejezőereje van.

Az itt példaként kiemelt sor egy fanfárszerű motívummal indul: a dallam a kezdőhangról a kvintre, majd az oktávra, majd ismét a kvintre ugrik: *c–g–c'–g (1. kotta).* A



1. kotta

következő sor a fanfár felső hangjait ismétli meg (g–c'–g), majd skálamenettel lefelé ereszkedve megáll az *f* hangon, mintegy befejezetlenül hagyva a zenei mondatot. Ez a kétszeresen energikusan felfelé lövellő, majd bizonytalanul leereszkedő dallam úgy hat, mintha egy ember izgatottan felkiáltana Isten felé, majd elbizonytalanodva megtorpanna. Mikor Erbst a szöveg harmadik egységéhez ér („mert várunk"), előadása olyan expresszívvé válik – mintegy átélve Isten hiányának fájdalmát, a várakozás izgalmát –, hogy egy pillanatra „kicsúszik" a tonalitásból: a korábbi c-moll jellegű dallam után hirtelen mintha C-dúr akkordot hallanánk. A frázist alkotó hangpárok, mint fájdalmas sóhajok, a kemény, „kilélegző" szótagokat hangsúlyozzák (KI mekhaKIM). Az alsó *c* hang egy nyögés csak, alig hallható; itt egy pillanatra megbicsaklik Erbst hangja, mintha énekből átcsúszna beszédbe *(quasi Sprechgesang).*

Bár a motívumok önmagukban véve nem különlegesek, Erbst képes feszültséget kelteni ezek eredeti, váratlan kombinációival. A fanfár motívum tipikus kezdőformula ebben az imarészben; van olyan előimádkozó, aki minden szövegrészt, sőt minden sort ezzel a motívummal indít. Erbst azonban az egész *kedusá*ban egyszer használja ezt a motívumot. A *kedusa* elején megjelenik töredékesen, mintha szándékosan előrevetítené, „beígérné" ezt a mindenki által ismert és várt fordulatot, azonban teljes formájában csak itt, a *kedusa* közepén megjelenő „jelenj meg!" felkiáltásban énekli el. Ez a tipikus, már sztereotippá vált kezdés így rendkívüli hangsúlyt kap, mintha az egész *kedusa* csak ezért a mondatért volna, hogy megszülessék, elhangozzék a „kiáltás".

Egy másik példa Erbst különleges motívumhasználatára a *g, e* és *c* hangokból alakított *„ki mekhakim anakhnu lokh"* sor. A c-moll jellegű ereszkedő dallam után megjelenő *c–e–g,* mintegy C-dúr akkordként belevágva a c-moll hangzásba, a tonalitásból való kicsúszás érzetét kelti. Ezen a ponton még nem tudjuk, vagy legalábbis

nem érezzük az *f–c* központú c-fríg tonalitást, amellyel a rész zárulni fog.[7] Csak visszamenőleg értjük–érezzük meg, hogy ez a motívum összekötő fordulópont kétféle tonalitásérzet között: meglepetés a c-moll jellegű sor után, ugyanakkor a c-fríg zárlat előkészítése, mintegy a domináns funkció érzetét keltve. Erbst számára ez a mondat („várunk téged") expresszív kirobbanás (a hangszínből és a tonalitásból való kisiklás), másfelől viszont híd két gondolat és két tonalitás között.[8]

A motívumok azonban nem önmagukban hatnak. Erbst előadásában a hangszín váltásai legalább annyira részei a drámának, mint a dallam. Erbst a teljes szombati szertartást nyers, rekedtes hangon énekli. Ez a hang szándékosan nem szép; Erbst egy sereg különleges hangszín-„figurációt" használ, nyögés- és kiáltásszerű effektusokat, torokhangokat, amelyek váratlanul jelennek meg egyik vagy másik szótagon. Hangja néha olyan gyorsan vált a hangszín-„figurációk" között, hogy csaknem beszéd hatását kelti (a szótagokon való belső csúszások miatt a hangmagasság néhol alig határozható meg).

A motívumok mikroanalíziséből úgy tűnhet, hogy Erbst arra törekszik, hogy a várakozás intenzív, izgatott lelkiállapotát ragadja meg az előadásban. De míg a motívum-játék a drámaiságot emeli ki, a hangszín nyugalmat sugároz. A *kedusá*ban ez az egyetlen mondat, amelyet Erbst folyamatos, éneklő stílusban ad elő (kivéve a már említett pillanatnyi *Sprechgesang* kisiklást). A megelőző szövegsorok töredezettek voltak, a dallamív keresztül volt szaggatva szünetekkel, torokhangokkal és egyéb effektusokkal. Az ezt követő sorok viszont egyszerűbb recitálás felé fejlődnek, míg a *kedusa* vége felé a stílus teljesen beszédszerűvé válik. Erbst előadásában tehát ez a mondat egyfelől izgatott felkiáltás (a motívumok használatában), másfelől a *kedusa* egyetlen pillanata, amely felszabadult éneklés benyomását kelti (természetesen a recitálás keretei között).

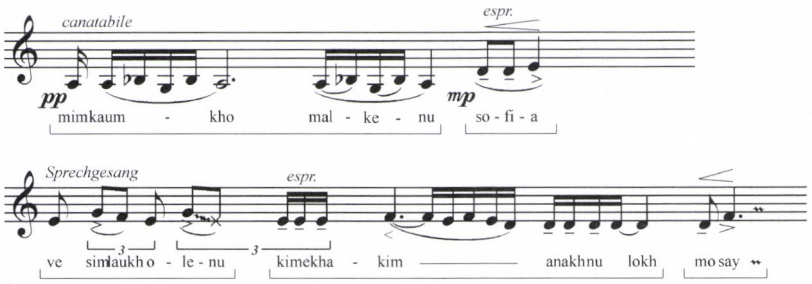
Mindez mikroszkopikus szinten történik, olyan sebességgel, hogy a zene itt leírt belső drámája csak annak a számára hallható, aki benne él ezekben a szövegekben és ebben a zenei világban. Erbst éneke minden pillanatban új feszültséget hoz, azonban a feszültségek szinte a felfoghatóság határa alatti gyorsasággal keletkeznek és oltódnak ki. Az összhatás olyan, mint valami állandósult izzás, vibrálás. Erbst „rohan" a szöveggel, de ez a rohanás nem hadarás, hanem belső fűtöttség és izgalom, amely nem engedi megállni, amely a zenét folyvást a mozgás állapotában tartja, újabb fe-

7 *f* és *c* a főhangjai az úgynevezett *Ahava rabba* modusnak, amely egy fríg jellegű, általában bővített szekundot tartalmazó tonalitás. A szombati sachrisz *Amidah* imájában az *Ahava rabba* csak elemeiben jelenik meg, főként a megrögzült záró motívumban (e lejegyzésben: *c–desz–e–c)*. Megjegyzendő, hogy a bővített szekund nem pontos, az (e lejegyzés szerinti) *e* sokszor mélyebb, néha csaknem *esz*, míg a *desz* sokszor magasabb, és gyakran teljesen kimarad.

8 „Az etnomuzikológiai modus fogalma" című kurzusomon, amelyet 2002-ben tartottam a Bar Ilan egyetemen, a diákok lejegyezték és kielemezték három előimádkozó teljes szombat reggeli szertartását. E munka folytatásaként több diák az Israel Science Foundation által támogatott munkacsoportban dolgozott tovább. E munka egyik legfontosabb eredménye Erbst Hermann szombati imaolvasásának közös elemzése volt. Beszélgetéseink és analízis-vitáink egy részét dokumentumfilmen rögzítettük. Itt szeretném megköszönni Aviel Ben-Aminak és Smadar Ornak lelkes részvételét, és Asaf Perinek, hogy elkészítette a filmet.

szültségek, és újabb feloldások felé repítve. Mikor Erbstet hallom, Illés szekerének izzó jégcsapos prófétamezői jutnak eszembe, vagy Chagall képei, amelyeken minden repül, a földet csak néha, véletlenszerűen érintve.

Goitein Emil másképp közelít ehhez a szöveghez *(2. kotta)*:



Nemcsak arról van szó, hogy más dallamot énekel. Imádkozásának egésze és ennek a sornak az értelmezése teljesen más érzelmi–vallási hozzáállást tükröz. Goitein lassan imádkozik, a motívumokat gondosan elválasztva, mindegyiket külön-külön megélve. Erbstnek nem volt ideje arra, hogy figyelmet szenteljen a kezdőszavaknak („helyedből, királyunk"), nála ezek csak kiindulópontjai a „jelenj meg" fanfár felkiáltásnak. Goitein számára azonban ez a két szó egy egész világ: a „hely" misztériumának megidézése mintegy darab a darabon belül. Erre a két szóra szimmetrikusan elrendezett, ringató dallamot énekel, halkan, mély regiszterben – a hatás olyan, mint egy távolból jövő, mormoló kórus hangja. A következő szót („szofia" = jelenj meg) mintha más énekelné egy másik stílusban. A hangszín erősebb és rekedtesebb, a motívum az utolsó szótagon crescendóval akcentusba torkollik. Ez a szó, mintegy „ébredés", a könyörgő emberi hang megjelenése.

A következő szövegrészlettel („vesimlaukh olenu" = és uralkodj felettünk) Goitein megint új előadói stílust hoz. Hangszíne beszédszerűvé válik, a két szó-dallam egy-egy felugró, majd lehajló hangpár, erős akcentussal a magas hangon (veSIMlaukh oLEnu). Mindkét motívum után szünetet tart, mintha óriási súlyokat emelt volna: a két szó mint két fáradt, könyörgő, lefelé hajló kézmozdulat. A következő szövegrésszel („ki mekhakim anakhnu lokh" = mert várunk) visszatalál az éneklő hanghoz. Ez az éneklés azonban más, mint amit korábban hallottunk, ez nem egy távolból jövő misztikus dal, hanem a kelet-európai kántorok csaknem operaszerűen expresszív szövegkifejező stílusa.

E mozaikszerűen változó előadás jellemzi Goitein előadását az egész imán keresztül. A megoldások némelyike az előimádkozói stílusától idegen zenékre emlékeztet, mint például egy többször visszatérő motívum, amely (a „mosay?" és a később a „tisgadal vetiskadesh" szavaknál) úgy hat, mint egy hőstenor-ária részlete valamely Verdi-operából.

E fenti leírás azt az érzetet keltheti, hogy Goitein recitálása zűrzavaros, csaknem ízléstelenül eklektikus. A valóságban mindez azonban nem így hat. Az extravagáns stílusváltások be vannak burkolva–bugyolálva egy mély–meleg, csaknem suttogó, vattaszerűen puha hangba. Mintha vízen keresztül hallanánk hangokat, homályos üvegen áttűnve

látnánk színeket. Goitein imaolvasása úgy hangzik, mintha egy már az időn túli öregember suttogva mesélne csodás, színes történeteket. Erbsttel ellentétben, aki őrült izgalomban száguld végig a szövegen, Goitein megáll minden részletnél, megsimogat minden szót. Ez a befelé forduló, csöndes hangszín a belső váltások ellenére nyugalmat sugároz„

Minden előadás új megközelítést, új megoldásokat hoz. Mikor megpróbálom megragadni, hogy miben áll ezeknek az imaolvasásoknak a megrendítő ereje, nem találok más támpontot, mint azt, hogy mindegyik „kompozíció", abban az értelemben, hogy szerves kapcsolat van benne az előadó személyisége, a mondanivaló (a szöveg jelentései), a zene struktúrája, és a struktúrán belül a zenei alkotóelemek között. Ez természetesen miden zenére igaz, csakhogy itt nagyobb a feszültség a nem-alkotás központú elvárás és az ennek ellenére mégis létrejött egyéni művészi alkotás között. Bár az előimádkozónak elvileg nem kell egyéniségnek lennie, hiszen feladata mindössze annyi, hogy hibátlanul recitálja az imák szövegét, mégis az a „zene", amely egy szombat reggeli szertartás alatt megszületik: egyéni alkotás, amely túllép az imafelolvasás minimális követelményén.

Természetesen mindez a kelet-európai zsidó liturgikus zene íratlan törvényeinek keretein belül jön létre. Az előimádkozó feladata kettős: egyszerre kell önmagáért, önmaga nevében és a közösségért imádkoznia; ezért bármily nagy egyéniség is, imádkozásának tükröznie kell annak a földrajzi közegnek és annak a közösségnek az ízlését, amelyet képvisel. Létezik egyfajta zenei köznyelv, amely kijelöli a zene dallami, ritmikai, dinamikai és hangszínbeli stílusát. Ez a stiláris tradíció eltérő a különböző vidékeken, függ a közösség nagyságától, vallási irányától, a környező zenei kultúrával való kapcsolattól, a település jellegétől (város, falu) és egyéb, a közösség vallási orientációját és zenei ízlését meghatározó tényezőktől.

A helyi különbségek ellenére azonban az egész kelet-európai zsidó területen kialakult egy alapvető zenei elvárás azt illetően, hogy (1) milyen dallami–tonális keret, illetve (2) milyen előadási stílus illik a liturgia egy bizonyos részéhez. Például általánosan elterjedt gyakorlat, hogy a szombat reggeli szertartás *(sahrisz)* nyitó zsoltárait és a szombat délutáni szertartás *(mincha)* egészét egyszerű recitáló stílusban olvassák, azonban bár mindkettő egyszerű, a két recitálási stílus nem azonos. További különbség az, hogy míg a *sachrisz* zsoltárolvasása esetében az előimádkozóra van bízva, hogy milyen dallamra és milyen modusban recitál, a *mincha* modusa többékevésbé kötött. De nem minden esetben ezek a zenei elemek, és nem feltétlenül ilyen módon kötöttek. A *Hallél* imában nemcsak a modalitás, hanem a dallami és formai keret is szabott, természetesen teret engedve egyéni megoldásoknak. Itt viszont szabadabban választható a stílus: *Hallélt* elő lehet adni egyszerű recitálással vagy dallamos melizmatikus, vagy akár expresszív, díszített kántori stílusban – ez olyan szabadság, amely a reggeli zsoltárfelolvasások esetében nem létezik. Azt a koncepcionális keretet, amely tehát a liturgiai funkcióval összefüggésben hol a dallamot, hol a zene más elemeit jobban vagy kevésbé megszabja, a hagyományos közösségek *nuszach*nak nevezik. *(Nuszach* héberül annyit jelent, mint „mód, változat", ebben az esetben: az illető liturgiai rész helyes előadási *módja.)*

A nuszach azonban csak a koncepcionális keretet jelöli ki, amelyben – vagy amely ellen – az előimádkozó létrehozza kompozícióját. Úgy képzelhetjük ezt el, mint a klasszikus zene köznyelvi konszenzusát. A klasszikus szimfónia zenei nyelvi keretei nagyjából szabottak; a zeneszerző tudja, hogy hogyan kell dallamokat, ritmusokat, formákat, frázisokat komponálni egy lassú tételben, és hogyan egy szonáta-allegro tételben. Azonban egy valódi zeneszerző nem ezeket a tradicionális elvárásokat komponálja meg, hanem ezeknek a *felhasználásával,* ezekre *válaszul,* ezek *ellenében* komponál valami eredetit.

Lehetséges volna Erbst és Goitein imaolvasásait kizárólag a tradicionális elvárásokra rámutatva elemezni, leírni minden elemről, hogy feltehetőleg honnan ered: ez egy kántori fordulat, ez egy tipikusan falusi hanghasználat, ez egy ismert záró motívum, és így tovább (már amennyire az egyes elemek beazonosíthatók). Csakhogy egy ilyen elemzés éppen a lényeget nem magyarázná meg, azt, hogy miért választották éppen ezeket az elemeket, és hogyan hoz létre a lehetőségek ilyen kombinációja egységes zenei–emocionális élményt. Minden előimádkozói stílus eredeti alkotás, amely egy meglévő zenei lehetőségtár elemeiből merít. A sokféle közösségi és egyéni stílus egybeforr az előadásban, mintha valami mindent átható, belső erőnek engedelmeskedne. Azok, akiket Erbst vagy Goitein előadásáról kérdeztem, sosem említették, hogy ez vagy az a zenei elem honnan ered, hanem arról beszéltek, hogy mit jelent számukra az előadás egésze, és hogy ez az „egész" mennyire „csak Goiteiné/Erbsté".

Sokszor kérdeztem hagyományos közösségek tagjait arról, hogy mi a feltétele annak, hogy valaki előimádkozó legyen. A beszélgetések során állandóan visszatért két gondolat: az ima gyakorlata és a hitelesség (autentikusság). Akik megfeleltek az első feltételnek, azok alkalmasak voltak arra, hogy betöltsék az előimádkozó funkcióját. A közösség azonban azokra az előimádkozókra nézett fel, azokat tartotta „nagy"-nak, akik előadása autentikus volt, akik, ahogy mondták: „benne voltak az imában".

Mit kell tudnia technikailag egy jó előimádkozónak? Azt lehetne mondani, hogy egy előimádkozó két módon professzionista. Egyfelől úgy viszonyul a „hivatásához", mint bármilyen más kultúra zenésze: jelentőséget tulajdonít a zenei aspektusnak, figyel a zenei részletekre, bővíti a repertoárját és a stílusismeretét, fejleszti hangját és technikáját, megragad minden alkalmat, hogy más előimádkozóktól tanuljon, és így tovább.

Ugyanakkor előimádkozónak lenni egészen más értelemben is „hivatás": előimádkozó az, aki tud imádkozni. Az, hogy valaki „tud imádkozni", talán furcsán hangzik, de a zsidó gyakorlatban ez egyáltalán nem egyszerű feladat. A zsidó vallás törvényei szerint mindenkinek egyénileg kell imádkoznia, ami gyakorlatilag annyit tesz, hogy minden egyénnek képesnek kell lennie arra, hogy fölolvassa héberül az imák szövegét. Ez már önmagában sem kis feladat, ha figyelembe vesszük, hogy a héber a zsidóságnak nem beszélt, csak vallási nyelve, és azt, hogy az olvasni tudás csak az utóbbi században vált általánossá a szegény népréteg körében. Felolvasás azonban itt rituális felolvasást jelent. Tehát nem egyszerűen arról van szó, hogy a szavakat érthetően fel kell olvasni, hanem arról, hogy ezeket a szövegeket a szertartás számára egy megszabott módon „hangzóvá kell tenni".

E megszabott mód első követelménye a szavak hibátlan kiejtése, dallammal recitálva, megállás nélkül, rendkívül gyors beszédtempóban. Az askenáz vallási tradícióban a szakrális hatás a szavak hibátlan és folyamatos felhangzásában rejlik – ez a követelmény technikailag sokkal nehezebb, mint egy sereg dallam megtanulása. Az imában a szövegnek erőltetés nélkül, mintegy spontánul kell megszólalnia, végtelen patakként folynia – ez a folyamatos, szünet nélküli hullámzó recitálás hozza létre, mintegy a szertartás akusztikai terében, a végtelen, a „szent" érzetét.

Mindez azonban csak külsőség. Ideális esetben a felolvasó egyrészt technikailag tökéletesen hajtja végre a feladatot, másrészt minden pillanatban tudatában van a szöveg jelentésének, megértve és átélve a részleteket és a mondanivaló egészét. A hívőnek tehát a szöveget a végsőkig a magáévá kell tennie, mind technikailag, mind értelmi–spirituális jelentésében. Ezt a szintet csak nagyon kevesen, talán senki nem tudja elérni, de mindenesetre ez a törekvés.

Kiszámoltam, hogy egy előimádkozó számára mit is jelenthet az ima gyakorlata. Ha például egy előimádkozó, mint ahogy ez szokás, négy éves korában kezdett imádkozni, és tavaly töltötte be 81. évét, és feltehetően az alapvető imaszövegeket a vallás szabályai szerint naponta legalább háromszor felolvasta, tehát 3x365-ször 77 éven keresztül. Mire először funkcionált előimádkozóként, körülbelül negyven évvel ezelőtt, addigra a főbb imaszövegeket 40 515-ször olvasta végig. Ma egy olyan életre tekint vissza, amelyben 84 315-ször hangzottak el szájából az alapvető imák. Mindez üres játék a számokkal, mégis talán képet ad arról, hogy milyen mélyen, az ösztönök szintjéig hatóan válnak egy ember belső életévé e szövegek.

Az imaszövegek ismerete, a gyors recitálás művészete és a szöveg értése teszi lehetővé az előimádkozó számára azt, amit jobb kifejezés híján úgy mondanék: a jelenlét privilégiuma, az, aki magáévá tette az imát, képes „benne lenni", belülről megélni a jelentését. És aki képes belülről megélni, az felszabadul az imában, az megtalálja benne önmagát, saját érzéseit, karakterét, életét.

Előimádkozónak lenni annyi: jelen lenni egy állandó mozgásban lévő közösséggel szemben. A tömeg szélén állni, a periférián, de mégis hozzá tartozni. Egyszerre három „helyen" kell lennie: összhangban önmagával, saját életével és karakterével, jelen kell lennie az imában, átélve annak jelentését, és együtt kell lennie a közösséggel. Aki képes autentikus lenni e három helyen, az elérte azt, amit egy előimádkozó elérhet.

Minél többet hallgattam egy előimádkozót, annál jobban éreztem, hogy az elsőre sokszor töredékesnek ható előadások valójában egységesek, sőt éppen ez a töredékesség és sokféleség fejez ki valódi egységet. Ahogyan véletlenszerű események sorozata formálja az ember életét, ebben a zenében véletlenszerűen egymás mellé kerülő alkotóelemekből épül fel egy koherens stílus. Ez a stílus az illető személyiségének szerves része. Az előimádkozó éneklésében kifejeződik beszédstílusa, mozdulata, járása, egyénisége, akár életmódja is. Az imaelőadásokból egy, a világhoz való hozzáállás érezhető ki, egy alapvető hit, amely megszabja az embernek a valláshoz és az élethez való viszonyát. E stílus önéletrajz, vallomás, amelyen keresztül az előadó saját mélységeit szabadítja fel, önmagát hódítja meg.

Ezek az előadások voltaképpen akkor és attól kapnak értelmet, hogy ismerjük az embert, aki létrehozta őket. Az ember és a stílus együtt él és együtt hat – a gyakorlatban ez nem is lehet másképp, mivel a közösség tagjai természetesen ismerik az előimádkozójukat. Mikor egy tradicionális közösségben kiválasztják, hogy ki legyen a közösség tagjai közül az előimádkozó, akkor e választásban elsősorban a közösségnek az ember iránti tisztelete, értékelése fejeződik ki.

Ha jobban megismerjük Erbst imádkozó stílusát, akkor világossá válik, hogy a látszólag hirtelen tonális és hangszínbeli váltások, a rekedtes hangszín, a feszített tempó és mindezeknek az extravagáns alkotóelemeknek egy végső soron igen egyszerű keretbe való beillesztése, az egyszerű recitáció érzete – mindez Erbst személyiségének, életének kifejezője.

Erbst Kárpátalján született egy mai fejjel alig elképzelhetően szegény faluban. A deportálás és a koncentrációs tábor időszaka (amelyről sohasem beszél) és a háborút követő emocionális és fizikai nehézségek ellenére, a körülményekkel való folytonos harcban eljutott addig, hogy állása, lakása és családja legyen. Szinte teljesen autodidaktaként a KFKI laboránsa lett. „Ezt meséld el nekik", mondta nekem, „hogy honnan jöttem, hogy milyen mélységekből jutottam fel oda, ahol most vagyok. A falunkban nem volt semmi, de abszolút semmi, se újság, se zene, se irodalom. Négy elemit végeztem, és micsoda négy elemi volt az, micsoda színvonal! De mindez nem fontos. Belül ma is *polisi* vagyok."[9]

A háború után Erbst Budapestre került, és barátai révén fölfedezte magának a klasszikus zenét. Operába, majd koncertekre kezdett járni, és a zene hamarosan a szenvedélyévé vált. Igazi zenerajongóként ismeri a komolyzenében jelentős zeneszerzőket, műveket és előadókat. Ebből a zenei világból semmi sem került be az imadallamaiba. Az ima számára nem zene, hanem „kavana," ami annyit tesz: „a szavakban rejlő tartalomra irányuló koncentráció". „Két kézzel kapaszkodom", mondta egyszer, az Istenbe való kapaszkodásra utalva. „Nem nehéz ezt a szöveget olvasni, és nem nehéz ezeket a dallamokat énekelni. Ami viszont nehéz, nagyon nehéz, az átélni, teljes odaadással átélni a szavak jelentését. Ezért amikor imádkozom, azt szoktam mondani azoknak, akik az első sorban ülnek, »fogjatok le, ha látjátok, hogy nagyon izgalomba jövök, a kezemet dobálom meg ilyesmi.« Félek, hogy szívrohamot kapok. De hát ezt nem lehet másképp csinálni."

Erbst imája olyan egyéniséget sejtet, aki képes a kontrollált transzcendencia állapotába jutni, elfelejtve és feladva mindazt, ami az imán kívüli, „valóságos" világhoz köti. Ez a szavakba belemerülő, mindenről megfeledkező intenzitás hozza létre az előadásban azt, amit az elemző úgy ír le, hogy „különleges és rendszertelen motívumjáték". Hangjának rekedtsége, a furcsa vokális effektusok a másik oldala ennek az izgalomnak: egy olyan ember hangja, akinek feltoluló érzelmeiből spontán, kontrollálatlanul, csiszolatlanul robban ki a hang.

9 Egyszerű vallásos zsidó. A pesti zsidó középosztály szótárában a „polisi" a Galíciából Magyarországra beáramlott vallásos, szegény zsidóság lenéző megnevezése volt.

Erbst életében az ima extatikusan izzó állapot, amely csak ritkán ad időt megnyugvásra. Óriási energiát igényel ilyen koncentrációt fenntartani a teljes szertartás ideje alatt. Világos számomra, hogy fokozatosan alakította ki ezt a stílust önmagának. Hosszú éveken keresztül alakult ki az a technika, amely lehetővé teszi, hogy kizárólag egyszerű, sztereotip formulák segítségével magas fokú intenzitást teremtsen és tartson fenn. A zenei struktúrában minden ennek van alárendelve, a struktúra célja a *feszültség, az intenzitás állandósítása* – voltaképpen végig semmi más nem történik, mint egy érzés fenntartása. Erbst imarecitálása így egyszerre izgatott és nyugodt: a mikrostruktúrában állandóan váratlan kapcsolatok–feszültségek jönnek létre, míg makro szinten – a tonális komplexus egészében, az ismétlődő frazeológiában, a tempóban, dinamikában, az alapvető hangszínben és hangulatban – az ima egységesnek hat.

Nem kétséges az sem, hogy tudatos elhatározás volt számára, hogy ne használjon az imában semmit a komolyzene lehetőségeiből. Ily módon volt képes elválasztani az imát a körülvevő „reális" világtól, és megőrizni a recitálásnak azt az alapvető hangzását, amelyet egy „polisi"-nak megmaradt szegény zsidó hozott Kárpátaljáról.

Mikor izraeli kutatócsoportommal Erbst dallamainak motivikus rendszerét elemeztük, az egyik diák énekkel próbálta illusztrálni egy állítását. Hirtelen, mintegy a saját hangjától meglepetten megállt, és azt mondta: „Ezek a hangok. Csakhogy egyáltalán nem ez történik. De én nem tudom úgy csinálni, ahogy ő; én ehhez túl fiatal vagyok, még nem éltem meg annyit."

Goitein felvilágosodott középosztálybeli családból származott. Budapesten nőtt fel, és mint sok más felvilágosult vallásos zsidó a két háború között, ő is általános képzést kapott, amely magába ölelte a tudományok és a művészetek ismeretét. A Rumbach utcai közösség, amelyhez Goitein tartozott, arról volt ismert, hogy míg egyfelől a legkisebb részletekig menően betartotta a zsidó vallás szabályait, másfelől részese volt Budapest modern társadalmi–kulturális életnek. A háború előtt ebben a közösségben el sem tudták képzelni, hogy vallási törvények és modernizmus ne férjenek össze.

Goiten elmesélte deportálásának történetét, bár nem engedte, hogy magnóra vegyem:

> Amikor munkaszolgálatban voltam... Na nem, én ezt nem mesélem el neked, mert úgysem fogod elhinni. És különben semmi jelentősége nincs. Egyébként most kapcsold ki magnót, mert azt fogják mondani, hogy az Emil henceg.
>
> Szóval... Én az egész munkaszolgálat alatt kósert ettem. Ez azt jelentette, hogy lényegében nem ettem semmit. És volt úgy, hogy nem ittam meg a teát, amit adtak, mert az a bögre nekem nem volt elég tiszta.
>
> A taliszt (imasálat) megtartottam, az velem volt. Vagyis a koncentrációs táborig, mert ott már mindent elvettek tőlünk. De a munkatáborban még nálam volt. Minden reggel fölkeltem egy órával korábban, mint a többiek. Ezt úgy képzeld el, hogy mondjuk ha ötkor kellett kelni, télen, akkor én fölkeltem négykor, hogy elmondjam az imákat. Kimentem a szabadba, magam köré terítettem a taliszt, és kezdtem az imákat. És akkor... én akkor

egy másik világban voltam. Nem a táborban, hanem valahol máshol. A talisz körülöttem és a saját imádkozásom hangja... Ez így ment minden nap.

Ha ma erre gondolok, akkor nem értem. Semmi értelme nem volt, ez őrültség volt azok között a körülmények között. És ha most azt kérdezed tőlem, hogy tulajdonképpen minek csináltam, hát nem tudnám megmondani. De végül így éltem túl.

A háború után Goitein magas ipari állásban dolgozott, és ebben a helyzetben lehetősége volt arra, hogy segítsen vallásos zsidóknak országszerte. A vezető pozíció állandó gondokkal járt; ezzel az izgalmakkal zsúfolt élettel szemben az ima a csend, a befeléfordulás, a magány világát jelentette. Ahogy a deportálás ideje alatt, a későbbi években is, Goitein számára az ima volt az a menedékvár, ahol az ember önmaga lehetett, ahova elvonulhatott, ahol bensőséges, meghitt hangon beszélhetett olyan dolgokról, amelyek fontosabban voltak, mint a vállalati izgalmak. „Bensőséges, meghitt hang" – ezek Goitein szavai az imára. A dallamban sok minden megengedhető, ha képes az ember megőrizni ezt a hangot. Erbsttel ellentétben Goitein beolvasztotta az imába zenei élményeit. Tudatosan és örömmel tette ezt; egyszer felhívta a figyelmemet egy dallamrészletre, amelyet Wagner *Mesterdalnokok*jából vett át.

Az, hogy előadói adottságai igen limitáltak voltak (gyenge és fedett hangja volt, és nehezen lélegzett), csak segítette abban, hogy megőrizze az ima intimitását, annak ellenére, hogy egy sereg számára kedves zenei anyagot felsorakoztatott. Az ő éneklésében nem hangzott zavarónak e zenei–vokális stílusegyveleg – éppen azért, mert nem tudta igazán elénekelni egyik elemet sem. Mintha imájában egy olyan ember szólalt volna meg, aki minden szót átél a maga eklektikus, színes, ha úgy tetszik, akár világi élményében, de akinél mindez beleomlik a kifejezés lehetetlenségének, önmaga megadásának érzésébe. Mintha valaki mindent, az egész világot próbálná elénekelni, és a végén csak suttogni képes, és igazán elénekelni semmit nem tud – ez az énekelni nem-tudás volt a lényege Goitein imájának. „Bensőséges, meghitt hang", amely kifelé nem, csak befelé, csak magának, csak emlék- és jelzésszerűen tud beszélni.

Goitein azt állította, hogy dallamaiban megőrizte a Rumbach utcai zsinagóga zenei gyakorlatát, ahogy ő mondta, a *Rumbach nuszachot*. Az 1990-es években a Rabbiképző Intézet egy tehetséges növendéke megtanulta Goitein repertoárját, és sokszor ő funkcionált kisegítőként Goitein mellett. Természetesen nem adhatta elő ugyanúgy ezeket a dallamokat; gyorsabb tempót vett, elhagyta Goitein operai és egyéb manírjait, és normalizálta a hangszínt. Előadása olyan precíz és erőteljes volt, hogy a közösség hamarosan elfogadta, és benne üdvözölték a „Rumbach nuszach" továbbvivőjét. Egyszer próbaképpen megkérdeztem a közösség egyik öregjét, vajon nem gondolná, hogy Goitein helyett inkább a fiatal előimádkozóval kellene felvennem a Rumbach nuszachot. Az öreg értetlenül nézett rám: „Elment az eszed?"

Sem zenei tudás, sem tehetség, sem szép hang nem pótolja azt a stílust, amelyben egy személyiség hosszú évek alatt megtalálja a saját hangját. Goitein eklektikus motívumai vattahangon suttogva csak őt fejezik ki, az ő gazdag zenei világát és az ő imához való viszonyát, élettapasztalatát, hitét – s mindez csak az ő személyével együtt autentikus. Egy fiatal, még a legtehetségesebb (és itt egy valódi tehetségről

volt szó) sem kezdheti másképp, mint hogy lemásolja egy nagy személyiség dallamait, kialakítva belőlük egy használható verziót, amely egyelőre megfelel a helyzetnek és a feladatnak. Ideiglenes megoldás ez, arra az időszakra, amíg ebből és más hatásokból ki nem forr az, ami csak az övé, ami csak az ő személyiségével együtt hat.

A *Shoah* előtti néhány évszázad, amely a keresztény Európában a modernizáció és egy erős középosztály kialakulásának időszakát jelenti, a zsidóságnak egyik legnehezebb és legproblematikusabb korszaka. Milliós tömegek éltek izoláltságban és elnyomva, és e tömegeknek nem volt lehetőségük sem gazdasági, sem szellemi fejlődésre. Ennek e korszak magára hagyott, tudatlan és megnyomorított zsidó társadalma képes volt értelmet adni az életnek úgy, hogy azt átitatta a szellemiség, a spiritualitás igényével és gyakorlatával, és tette ezt oly módon, hogy eközben lehetőséget adott az egyénnek arra, hogy önmagát művészi formában kifejezze. Az életmód, amit a hagyományos zsidó közösségek önmaguktól követeltek, nem volt könnyű és nem volt egyértelműen pozitív. A vallás szabályai gyakran váltak mechanikus gyakorlattá, mégis ez a vallási gyakorlat megadta a lehetőségét a szellemiség magas szinten való egyéni kifejezésére. Valószínű, hogy nem érték el sokan ezt a szintet, de a lehetősége létezett, és kutatómunkám során láttam és átéltem, hogy miként valósul meg sokaknál e lehetőség.

Mikor ma, több mint húsz év távlatából visszanézek az első gyűjtőkorszakra, szégyellem magam, amiért uralni és kontrollálni akartam egy „anyagot". Igaz, már akkor is éreztem, hogy valami nincs rendben azzal az elképzeléssel, amelyet a szakmából hoztam. Már abban a korai időszakban volt bennem valami ellenérzés a néprajzi kérdőívekkel szemben, és sosem voltam képes végigkérdezni a listán szereplő kérdéseket: Hol tanulta ezt a dalt? Kitől hallotta először? stb., stb. Úgy éreztem, nem ez a lényeg. Az első életrajzinterjút 1977-ben készítettem, zeneakadémistaként, gyűjtésem második évében; ez Magyarországon akkor teljes ellentétben volt a népzenei gyűjtőmunka módszereivel. Mégis alapjában véve „adatközlők"-nek tekintettem ezeket az embereket, és az előadásaikat egy elképzelt alapdallam „verziójának." Hogy ezek a dallamok nem verziók, hanem műalkotások, és hogy az előadóik művészek és nem a tudomány számára adatokat közlő „illetők" – mindezt talán éreztem, de következetesen végiggondolni nem mertem.

Távolságára volt szükség ahhoz, hogy tudatosan kialakítsak és vállaljak egy teljesen más ideológiát. A kezdeti tévedés, a zűrzavar évei, és a visszaérkezés egy új koncepcióval végzett kutatáshoz – mindez a zeneakadémiai évek tanulságaiban gyökerezett. Igen kevés olyan elmélet és módszer van, amelyet a zeneakadémián tanultam, és amellyel ma is egyetértek, és a népzenei összkiadás elve semmi esetre sem tartozik ezek közé. A Zeneakadémián, és nagyrészt Somfai óráin tanultam azonban azt az alapvető hozzáállást, azt a részleteket nem lebecsülő felelősségtudatot, amely mint meghatározó impulzus ma is a szándékaim mögött áll.

Időközben azonban ráébredtünk egy veszteségre. Áthidalhatatlan szakadék választja el azt a zenetudományt, amely valóban tudomány, attól a zenetudománytól, amely beleérzés, megsejtés és költészet. Egyik a másik nélkül nem létezik, és a kettő

mégsem fér össze, és ez az összeférhetetlenség nehéz teher, bármennyire is igyekszünk újabb és újabb irányzatok igézetében megfeledkezni róla. Annak a felismerése, hogy nincs ideális zenetudomány, egy ideál elvesztésének beismerése és elfogadása tette lehetővé Somfai és köztem az intellektuális kapcsolatot, és tette lehetővé számomra, hogy új irányba menjek, anélkül hogy azt alapvető tanításokat elfeledjem.

ABSTRACT

Judit Frigyesi*
(Bar Ilan University, Jerusalem)

THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF ETHNOMUSICOLOGICAL COMPLETE EDITIONS: THE STYLE OF THE *BA'AL TEFILLAH* (PRAYER LEADER) IN THE EAST EUROPEAN JEWISH SERVICE.

A Tribute to László Somfai

In Jewish music scholarship, it has been accepted that the melodies of the *ba'al tefillah* (prayer leader) are improvised orally within the framework of a melodic mode. Because of that reason, Ashkenazi Jewish liturgical music is commonly represented as a repertory of melodies, which are possible to concentrate in a complete edition that is read with the tacit understanding that the melodies may be varied in the performance. This paradigm does not seem to hold true for the art of the East-European traditional prayer leader. The melodies of the prayer leaders cannot be conceived of as variants within a modal type. They are independent artistic creations, *compositions* in the sense this word means in Western music. Like in art music, "composition" here does not mean complete freedom; the prayer leader has to compose within – better to say: or against – a musical-stylistic framework. The article attempts to show the nature of this compositional attitude among the traditional East-European prayer leaders, demonstrating that the individual solutions cohere to a complex artistic work that are deeply connected to the unique musical orientation, personality, artistic character, and life of each prayer leader.

* Judit Frigyesi studied with leading artists and scholars of musicology and ethnomusicology in Hungary, France and the United States. After teaching at Brown and Princeton Universities, she has become an associate professor at Bar Ilan University, Israel. She has developed a wide scope of interests ranging from Hungarian peasant music to the works of contemporary composers publishing scholarly articles in these topics. Her book *Béla Bartók and turn-of-the-century Budapest* (published by California University Press in 1998) is one of the first attempts to consider literature and music together: the book explores the meaning of music through poetry and of poetry through music. Since the beginning of her University studies in Budapest, she has been working on the music of the East-European Jews. She was the only scholar who systematically collected Jewish music in Communist East-Europe after the Holocaust. In the course of this work, she created one of the largest archive of Jewish liturgical music from Eastern Europe, containing prayer tunes, songs, interviews and life stories. Presently, she is working on a comprehensive book that discusses the aesthetic concepts of East-European Jewish liturgical music.

Kiss Gábor

ORDINARIUM DALLAMOK ÉS AZ „ÓRÓMAI" KÉRDÉSKÖR

A szakirodalomban órómainak, illetve gregoriánnak nevezett repertoárok viszonyát illetően a mai napig vannak tisztázatlan kérdések. Már az órómai dallamok első, felületes recepciójának idején felmerültek e kapcsolat eltérő értelmezései,[1] s az 1950-es évektől útjára indult intenzív tudományos diskurzus és disputa is többféle, egymástól eltérő vagy éppen egymásnak ellentmondó interpretációt termelt ki. Az egy ideig elsősorban historikus jellegű megközelítések fő kérdései közé tartozott: mely korra datálhatjuk, s milyen történeti szituációkhoz köthetjük a két repertoár keletkezését? Mivel e kérdések a 8–9. századnál korábbi időszakra irányulnak, s a hangjegyes kéziratok e korból nem maradtak fenn, Stäblein, Waesberghe, Van Dijk és mások hipotetikus elképzelései jószerivel – a természetüknél fogva többféleképpen értelmezhető – irodalmi, liturgiatörténeti forrásokra és utalásokra támaszkodtak.

Az értelmezéseknek tehát két sarkalatos ponton kellett állást foglalniuk: a kronológia és a keletkezés helyének kérdésében. Bár az órómai források mint dokumentumok jóval későbbiek az első gregorián kéziratoknál (11–13. század), a két repertoár időbeli viszonyát illetően sokáig nem kérdőjeleződött meg az a megítélés, amely szerint az órómai források a gregorián ének archaikus előzményét hordozzák. Ugyanakkor a datálás és a keletkezési hely kérdésében már elágaztak az értelmezések.

A két legélesebben és antagonisztikusan szembenálló elképzelés közül az egyik nemcsak az órómai, hanem a gregorián hagyományt is Rómához, egy feltételezett 7. századi római liturgikus reformhoz kötötte. Ezt a teóriát Stäblein, annak prominens képviselője egészen a 70-es évekig képviselte és védte.[2] Erre szükség is volt,

1 Míg a *Paléographie Musicale* II. kötetének előszavában (1891) Dom Mocquereau a „vatikáni éneket" a gregorián késői, deformált változataként interpretálja, Dom Andoyer (egy másik Solesmes-i szerzetes) 1912-ben ezzel ellentétes véleményt fejtett ki: eszerint az órómai források a gregorián előzményeit őrizhették meg, s liturgiai szempontból legalább olyan régi vagy régebbi hagyományt tartottak fenn, mint a gregorián források: „Le Chant romain antégrégorien." *Revue du chant grégorien* XX (1912), 71–75., 107–114.

2 Néhány fontosabb tanulmánya: „Zur Frühgeschichte des römischen Chorals." In: *Atti del congresso internazionale di musica sacra (Rome, 1950)*. Tournai: Desclee, 1952 271–275.; „Der altrömische Choral in Oberitalien und im deutschen Süden." *Musikforschung* xix (1966), 3–9.; „Kann der gregorianische Choral im Frankenreich entstanden sein?" *Archiv für Musikwissenschaft* xxiv (1967), 153–169.; „Nochmals zur angeblichen Entstehung des gregorianischen Chorals im Frankenreich." *Archiv für Musikwissenschaft* xxvii (1970), 110–121.

mert elképzelésének megfogalmazásával szinte egy időben megszületett annak éles kritikája és cáfolata Helmut Hucke írásaiban. Hucke abból indult ki, hogy a valamikori hagyomány kettéválása, átalakulása sokkal kézenfekvőbben magyarázható a római tradíció karoling átvételével.[3] A római rítus és dallamanyag transzplantációja más kultúrhistóriai viszonyok közé, annak minden – számos irodalmi adattal dokumentálható – nehézségével együtt sokkal természetesebb, megfoghatóbb „schisma", mint a Stäblein által feltételezett és amúgy nehezen magyarázható római átdolgozás.

Hucke írásaiban az új történeti szcenárió hiteles megrajzolásának szándéka a repertoár összehasonlító elemzésével párosult. Ezzel útjára indított egy új kutatástörténeti vonalat, amely az általános benyomások megfogalmazásán túl a két repertoár hasonlóságainak és eltéréseinek szisztematikus vizsgálatát, az eltérések fajtáinak kategorizálását, értelmezését hozta magával. Ugyanakkor ezeket a vizsgálatokat a repertoár egyre nagyobb hányadára igyekezett kiterjeszteni. Mindezekre szükség is volt, mert – ahogy Hucke első áttekintései is jelzik – a két tradíció dallamainak viszonya sokrétű, s nem illeszthető be maradéktalanul egy adott, óhatatlanul leegyszerűsítő történeti koncepció kereteibe. Bár általában véve igaz, hogy a két hagyomány dallamai változatai egymásnak, e különböző dallamalakok egymástól való távolsága, rokonsági foka igen széles skálán mozog, s dallamcsoportonként, tónusonként, sőt dallamról dallamra változhat. Sokszor az sem dönthető el egyértelműen, melyik hagyomány változatát tekintsük elsődlegesnek, s melyiket származéknak. Némiképp paradox módon Hucke dallamösszehasonlító analízisei világosan jelezték, hogy az órómai források nem tekinthetők automatikusan a frank redakció mintájának. A repertoárvizsgálat elmélyítésének igénye tovább erősödött, s a 70-es évek közepétől egyre intenzívebb vizsgálatok megerősítették a két repertoár komplex viszonyára vonatkozó tapasztalatokat.[4]

A különböző keletkezéstörténeti szcenáriók felvázolási kísérleteit követő kutatástörténeti, módszertani irányváltás lényege az alábbiakban összegezhető:

---

3 Helmut Hucke: „Die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich." *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* xiix (1954), 172–187.; „Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer überlieferung." *Archiv für Musikwissenschaft* xii (1955), 74–87.; „Karolingische Renaissance und Gregorianischer Gesang." *Musikforschung* xxviii (1975), 4–18.

4 Disszertációk sora foglalkozott az egyes műfajok repertoárjának analízisével: Joseph Dyer: *The Offertories of Old Roman Chant: A Musico-liturgical Investigation.* Diss., Boston University, 1971; Thomas Connolly: *The Introits and Communions of the Old Roman Chant.* Diss., Harvard University, 1972; Nancy van Deusen: *An Historical and Stylistic Comparison of the Graduals of Gregorian and Old Roman Chant.* Diss., Indiana University, 1972; Joseph Michael Murphy: *The Communions of the Old Roman Chant.* Diss., University of Pennsylvania, 1977; Edward Nowacki: *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts.* Diss., Brandeis University, 1980. E kutatások a későbbiekben tanulmányok sorát eredményezték, amelyek az órómai kérdéskört immár az analitikus vizsgálatok alapján gondolták újra. Újabb ösztönzést jelentett, s további tanulmányokat eredményezett az egyik órómai graduale kiadása 1987-ben (korábban magánkézben volt, s a kutatás számára hozzáférhetetlen maradt): *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere.* Ed. M. Lütolf, Vols 1–2. Cologny–Geneva: Fondation Martin Bodmer, 1987. A továbbiakban: GSC, lásd a bibliográfiát a 277. oldalon.

1) a kérdés vizsgálata lényegében kimozdult a szemléleti kötöttséget jelentő historizáló megközelítés kényszerpályáiról;

2) a történeti elképzelések igazolására felhasznált kiragadott példákat, részelemzéseket felváltotta a teljes körű repertoárvizsgálat igénye, az apológiát felváltotta a tipológia;

3) az összehasonlító vizsgálatok mellett, amelyek a történeti implikációktól természetesen nem maradtak mentesek, egyre nagyobb hangsúlyt kapott a két hagyomány független elemzése;

4) mint látni fogjuk, az órómai repertoár kutatása, illetve a két hagyomány konfrontálása olyan általánosabb, valamely konkrét történeti koncepciótól független kérdések vizsgálatát stimulálta és tette lehetővé, mint az orális hagyományozás természete, törvényszerűségei, az énekrepertoárok kialakulásának, fennmaradásának eszközei, formálódásának, változásának általános jellemzői stb.

A kérdés megközelítésének változása tehát éppen az egyik lehetséges kiindulópontot kérdőjelezte meg, amely szerint az órómai dallamanyagot egészében véve a gregorián archaikus előképének kellene tekintenünk. Az 1960-as évek második felétől Cutter – Lipphardt nyomán – az órómai források olyan jellegzetességeit állította az előtérbe, amelyekről feltehető volt, hogy a frank adaptációt követő későbbi fejlemények.[5] A források késői volta elvileg jogossá tette ezt a megközelítést. Ily módon a Stäblein által magától értetődően archaikusnak tekintett sajátosságok egy része is viszonylagossá, többféleképpen értelmezhetővé vált. Bár egyes liturgiai sajátosságokat, mint amilyen a húsvéti vesperás hagyománya, vagy egyes műfaji jellegzetességeket, mint például a misepropriumok verzushasználata, nemigen értelmezhetjük másként, mint az órómai források konzervativizmusaként, archaikus hagyományok megőrzéseként. Más, elsősorban zenei sajátosságok terén új értelmezési lehetőség merült fel. Cutter elképzelhetőnek tartotta, hogy a két hagyomány különbségeinek egy része az egészen a 11. század közepéig orálisan fenntartott órómai hagyományban végbement változások számlájára írható. Eszerint az sem zárható ki, hogy a frankok által adaptált és elterjesztett corpus közelebb állhat a feltételezett 8. századi római mintához, vagy legjobb esetben is csak annyit állíthatunk, hogy a két változat mögött közös modell állhat. Bár ez a közös ősforrás rekonstruálhatatlan, a szakirodalomban jól kitapintható a törekvés olyan vonások izolálására, amelyek következtetni engednek rá. Nowacki formulázása szerint ennek alapvetően kétféle módja lehet: egyrészt elkülöníteni a közös jellegzetességeket azzal az előfeltevéssel, hogy azok a közös prototípust hordozzák, másrészt a két repertoár eltérése esetén azt vizsgálni, melyik tekinthető archaikusabbnak, s melyik későbbi fejleménynek.[6]

5 Walter Lipphardt: „Gregor der Grosse und sein Anteil am römischen Antiphonar." In: *Atti del congresso internazionale di musica sacra* (3. lábjegyzet), 248–254.; Paul Cutter: „The Old-Roman Chant Tradition: Oral or Written?" *Journal of the American Musicological Society* 20 (1967), 167–189.; „The Question of the »Old-Roman« Chant: a Reappraisal." *Acta Musicologica* 39 (1967), 2–20.; „Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?" *Musical Quarterly* 57 (1976), 182–194. etc.

6 Nowacki: *Studies* ... 71–72.

Az elemzők e kérdésekre adott válaszai nemcsak egyes jelenségek értelmezésétől függnek, hanem az egyes fogalmak használati módjától, illetve az e fogalmakhoz kapcsolt prekoncepcióktól is. Azokról a stiláris jellemzőkről, amelyek az órómai repertoárt egészében véve, mintegy idiomatikusan elhatárolják a gregorián repertoártól, Stäbleintől kezdve nagyon hasonló leírásokkal találkozunk. Míg azonban e *kvázifolklorisztikus dallamképzési módot*, „ornamentális" jelleget Stäblein és mások mindenestül archaizmusnak tekintették, Cutter egyszerűen az orális hagyományozás szükségszerű velejárójaként értékelte, részben mintegy kiemelve azt a történeti perspektívából, részben más perspektívába helyezve. Számára a melizmatikus jelleg afféle *fin de siècle* állapot jele, amely a fejlődés késői fokára utal.[7] Megint mások e vonások kulturális kötődését hangsúlyozták, a régi itáliai hagyományok (órómai, beneventán, ambrozián) közös sajátságának tekintve azokat.[8] Cutter véleményében két – nehezen indokolható – prekoncepció tapintható ki, amelyeknek eredményeképpen: 1) két dallamalak közül az egyszerűbbet (értsd: kevesebb hangból állót) automatikusan régebbinek, és archaikusabbnak tekinti; 2) általában egyenlőségjelet tesz az orális hagyományozás és a változékonyság, a szükségszerű változatképződés közé.[9] Provokatív voltuk ellenére Lipphardt és Cutter feltételezései jótékonyan hatottak az „órómai" kutatásokra, mert a korábbi, részben magától értetődőnek tekintett válaszok újragondolására késztettek.

Az archaikusság megragadásának, ily módon a két repertoár viszonyának másik leggyakrabban érintett kulcskérdése a *formulaszerűség*, a formulák használata. Ennek a kérdésnek eltérő kezelési módjai is azt jelzik, összetettebb dologról van szó, mint első pillantásra látszhat. Nincs szükség annak a konszenzusos vélekedésnek a megindoklására és megkérdőjelezésére, hogy a formulákban, dallami sztereotípiákban való gondolkozás általában véve archaikus vonás. Ennek premisszaként való használata azonban nem mindig segít annak eldöntésében, a két repertoár változatai közül melyik az elsődleges vagy legalábbis a korábbi. Bár az órómai források egy-egy műfaj repertoárjában általában jóval kevesebb elkülöníthető dallami építőkövet használnak, mint a gregorián hagyomány, azaz formulaszerűbbnek tűnnek, e régiességükből nem következtethetünk automatikusan régi voltukra. A kérdés eltérő meg-

7 Cutter: *The Question* ... (lásd az 5. lábjegyzetet), 14.

8 Nancy van Deusen: „Formula or Formulation? Old Roman Chant and Italianate Melodic Style." In: *Max Lütolf zum 60. Geburtstag*. Basel: Wiese Verlag, 1994, 21–31.; Joseph Dyer: „Tropis Semper Variantibus: Compositional Strategies on the Offertories of the Old Roman Chant." In: *Cantus Planus 1998*. Ed. by László Dobszay. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 2001, 387–415.

9 A változékonyság és az oralitás automatikus összekapcsolásától óv Theodore Karp is, hangsúlyozva, hogy egyes orális hagyományokban vagy hagyományok részterületén rendkívül szigorú hagyományozás is megfigyelhető. Elképzelhető, hogy az órómai és gregorián repertoár különbségeinek jó része az órómai 8–11. század közötti megváltozásának köszönhető, de egyoldalú ezt csak az oralitással magyarázni. Ezenkívül Karp szerint etnomuzikológiai szempontból kockázatos a melizmatikus jelleget automatikusan késői fejlődési állapot jelének tekinteni, ráadásul mellőzve a regionális ízlésbeli különbségek szempontját: „Interrelationships between Old Roman and Gregorian Chant: Some New Perspectives." In: *Cantus Planus 1990*. Ed. by László Dobszay. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1992, 197.

ítélése ez esetben is részben az előfeltevések különbségéből ered. Hogy példákat említsünk: míg Hucke a gradualék zárómelizmáinak esetében elképzelhetetlennek tartotta, hogy az órómai hagyomány uniformizáltsága az „eredeti" állapotot őrzi, s inkább utólagos formalizálásra gyanakodott,[10] Thomas Conolly felfogásában a formulaszerűség automatikusan archaikusabb állapot, kronológiai elsőség jele.[11] Utóbbi véleménye szerint a változás iránya csak a sztereotípiák, típusok fellazulása lehet (ennek jeleit mutatja értelmezésében a gregorián), a fordítottja: az egyedi dallamok típussá alakulása valószínűtlen. A kognitív szemlélet hatása alatt differenciáltabban közelíti meg e kérdést Edward Nowacki, akit a két repertoár összehasonlítása annyiban érdekel, amennyiben lehetővé teszi az orális hagyományozás természetének vizsgálatát.[12] Ebben az összefüggésben a variabilitás és a sztereotipizálódás egymással kölcsönhatásban működő, mindig jelenlevő hagyományformáló erők. Bár az órómai antifonatípusok többsége valószínűleg közelebb áll a 8. századi prototípushoz, mint gregorián változatuk, néhány esetben valószínűleg nem ez a helyzet. A történeti adalékok és a forráshelyzet ismeretében, a hagyományozás körülményeinek hipotetikus rekonstrukciója alapján Nowacki olyan eseteket is valószínűsít, ahol az órómai hagyomány formulaszerűsége utólagos egységesítés eredménye lehet.[13] Az értelmezések ellentmondásai részben látszólagosak s könnyen feloldhatók, ha az archaikusság fogalmában benne rejlő időrendiséget nem vesszük túlságosan szigorúan. Lehet, hogy egy adott jelenség időrendben késői fejlemény, létezésmódját tekintve mégis régiesebb, archaikusabb. Másként fogalmazva a kronológiai sorrendiség nem feltétlenül esik egybe a fejlődéstörténeti sorrendiséggel.

Az oralitás vizsgálatának előtérbe kerülése is jelzi, hogy az órómai hagyomány vizsgálata, az órómai és a gregorián repertoárok összehasonlítása a korábbitól eltérő, részben szélesebb összefüggésbe került. A történeti implikációk nem tűntek ugyan el az újabb szemléletből, ám más szintre helyeződnek. A kérdés többé nem elsősorban adott repertoároknak vagy dallamoknak (mint *opus perfectum*oknak) a kronológiája, hanem sokkal inkább különböző létezési, hagyományozási, dallamalkotási módok kora. Ugyanakkor két másik nézőpontból a kérdés ismét történeti távlatokat kap: 1) Azzal, hogy Cutter és mások a figyelmet az órómai repertoár szájhagyományos létezésére s későbbi esetleges változásaira irányították, az órómai források ennek a későbbi fejlődésnek, végső soron egyre inkább a maguk korának és lokális hagyományának dokumentumaiként jelentek meg. 2) Az a nézőpont, amely az órómai anyag regionális sajátosságait hangsúlyozta, és azokat az itáliai dialektu-

10 Hucke: Gregorianischer Gesang ... (lásd a 3. lábjegyzetet) 84.

11 „Introits and Archetypes: some Archaisms of the Old Roman Chant." *Journal of the American Musicological Society* 25 (1972), 157–174.

12 Nowacki: i. m. (lásd a 4. lábjegyzetet).

13 Uott; különleges példa a *Veterm hominem* sorozat: bár a frank hagyományból került az órómaiba, az utóbbiban a későbbiekben egységesebbé, típusszerűbbé vált (62–77.). További esetek: a G 11-es típus 5 antifonája esetében Nowacki szerint a szöveg és a típusdallam összekapcsolása a két hagyomány szétválásánál későbbi fejlemény (118–124.); ugyancsak a szétválás utáni formalizálódás eredményének tartja a D 2-es típus sztereotip órómai antifonacsoportját (172–176.) etc.

sokkal hozta összefüggésbe, szintén nem független a történeti implikációktól. Semmi okunk rá, hogy e kultúrkör jellemző sajátosságait mereven elhatároljuk az archaikusság kérdésétől. Ellenkezőleg: számos jele van annak, hogy az itáliai dialektusok egynémely közös vonása nemcsak a frank redakciónál, hanem annak előzményénél s akár annak 7–8. századi római állapotánál is korábbi időkre nyúlhat vissza.[14]

Az órómai és gregorián hagyomány viszonyát tárgyaló munkák értelemszerűen elsősorban a kettő közös törzsanyagát állították a középpontba. A nézőpont említett kitágulásával azonban a források azon dallamai is hangsúlyt kapnak, amelyek a központi kérdések megválaszolása szempontjából periferikusaknak tűntek. Itt lényegében három rétegről beszélhetünk: 1) az órómai források liturgiai, szövegi, dallami sajátosságairól, amelyek a környező régió egyes forrásaiba is bekerültek, jelezve, hogy lokális volta ellenére az akkori római tradíció nem volt hermetikusan elzárva a környezetétől, sőt hatást gyakorolt arra;[15] 2) a standard gregorián repertoárból átvett tételekről, többek között 30 allelujáról és 20 szekvenciáról; 3) végül olyan tételekről, amelyek vagy nem kerültek át a frank repertoárba, vagy sem az órómai, sem a gregorián törzsanyagnak nem részei, hanem – úgy tűnik – egy regionális itáliai dallamrétegbe tartoznak. Ez utóbbiaknál külön mérlegelést igényel, milyen célból, milyen források közvetítésével kerülhettek be az órómai forrásokba, honnan eredhetnek, vannak-e regionális sajátosságaik, mennyire elterjedtek, milyen régiek, mennyire tűnnek archaikusnak vagy inkább egyedi aktualitásoknak.

Az alábbiakban az órómai források mise ordinárium tételeit tekintjük át, s próbálunk meg azokkal kapcsolatban a fenti kérdésekre választ adni.

Az öt teljes órómai forrás közül háromban találunk ordinarium dallamokat. A legrégebbi ezek közül a S. Cecilia szkriptóriumában 1071-ben készült graduale (GeB 74),[16] időrendben a következő egy 12. századi kézirat (Vat 5319), amelyet Stäblein a lateráni bazilikához kapcsolt.[17] Míg a római Szt. Péter bazilikából származó 13. századi graduale (Archivio di S. Pietro, F 22) nem tartalmaz ordinarium dallamokat, meglepő módon találunk néhányat a vele nagyjából egykorú s ugyanonnan származó antifonáléban (Vat 79).[18] Az *1. táblázat (túloldalt)* áttekintést ad a három forrás va-

14 Kenneth Levy több tanulmányában próbált olyan vonásokat izolálni, amelyek bepillantást engedhetnek az itáliai dallamhagyomány e korai stádiumába: „The Italian Neophytes' Chants." *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), 181–227. (különösen: 226.); uő: „»Lux de luce«: The Origin of an Italian Sequence." *Musical Quarterly* 57 (1971), 40–61.

15 1954-ben Michel Huglo összeállította az órómai hagyomány valamennyi dokumentumának és maradványának inventáriumát: „Le Chant vieux-romain: Manuscrits et témoins indirects." *Sacris erudiri* 6 (1954), 96–124. Ebben összesen 21, részben közvetlen, részben közvetett forrást találunk, utóbbiak között három gregorián kéziratot, amelyek órómai dallamokat is tartalmaznak, s egy sor kotta nélküli forrást, amelyekben az órómai hagyományra utaló liturgiai és szövegi jellegzetességek mutathatók ki.

16 GSC; lásd a bibliográfiát a 277. oldalon.

17 MM 2; lásd a bibliográfiát a 277. oldalon.

18 MIL I; lásd a bibliográfiát a 277. oldalon.

lamennyi dallamáról.[19] Mint látható, a legbőségesebb anyagot Bodmer 74-es kínálja, a 11 kyrie dallam mellett 8 sanctust is tartalmaz. Aránytalanabb ennél Vat lat 5319 anyaga, amely szintén gazdag kyrie repertoárt hordoz, sanctust és agnust azonban mindössze egyetlenegyet.

	Vat 5319	GeB 74	Vat 79		Vat 5319	GeB 74	Vat 79
K 2	+	+		G 12	+		
K 25			+	G 51	+		
K 27		+		G x1		+	
K 45		+		G x2			+
K 46	+	+					
K 49	+	+		S 60		+	
K 52	+	+		S 62		+	
K 63	+			S 63		+	
K 73			+	S 74		+	
K 76	+			S 81	+		+
K 77	+	+		S 92		+	
K 98	+	+		S 154		+	
K 119	+			S x1		+	
K 129			+	S x2		+	
K 151	+	+[20]		S x3			+
K 209	+	+					
K 215		+		A 95		+	
K x1		+		A 98	+		+
K x2			+	A 236		+	

1. táblázat

A táblázatból látható, hogy bár a két graduale között vannak átfedések, jelentősek az eltérések is. Ez önmagában nem meglepő sem az ordinarium dallamokkal kapcsolatos általános tapasztalatok, sem az órómai források egészének ismeretében. E két forrás között jelentős különbség mutatkozik például az alaprepertoárt kibővítő tételek (szekvenciák, alleluják) esetében is.[21] Az azonosságok és eltérések értékeléséhez szélesebb forrásösszehasonlításra van szükség, hogy az alábbi kérdésekre választ kapjunk: Vajon a különbségek egyedi dallamoknál jelentkeznek-e, vagy csak

19 A tételek számai Melnicki, Bosse, Thannabaur és Schildbach katalógusaira utalnak (lásd a bibliográfiát a 277. oldalon). Az „x"-szel jelölt tételek e katalógusokban nem szerepelnek. A GeB 74-es graduale dallamai esetében ez érthető, hiszen a forrás a katalógusok szerzői számára nem volt hozzáférhető (lásd a 4. lábjegyzetet), néhány más esetben pedig véletlenről vagy (a dallam olvasási problémái esetén) szándékos kihagyásról lehet szó.

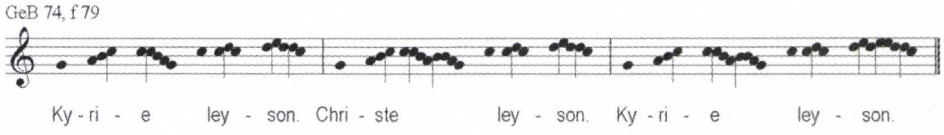
20 Későbbi bejegyzés a kötéstáblán.

21 Lásd: Thomas Forest Kelly: „A Beneventan Borrowing in the Saint Cecilia Gradual." In: *Max Lütolf zum 60. Geburtstag* (lásd a 8. lábjegyzetet), 15–16.

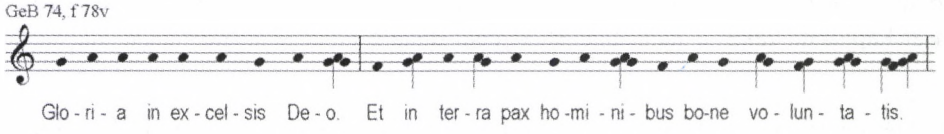
arról van szó, hogy a források más-más mintákat követnek? Vajon e dallamok stiláris szempontból is különlegesek, vagy dallami, stiláris rokonságban vannak a többi dallammal, dallamcsoporttal? A források közös dallamai „órómai" dallamok, vagy megtalálhatók másutt is? Milyen elterjedtségűek a máshol is ismert tételek, följegyeztek-e az órómai forrásokba ismert gregorián tételeket is?

Vat 5319 három egyedi kyrie dallamot tartalmaz (K 119, K 63, K 76), mint a későbbiekben látni fogjuk, tonálisan és stilárisan mindhárom jól beleilleszthető a dallamok nagyobb csoportjába. A K 76-os dallam formai építkezéséről – amely e csoportban mégis kivételesnek számít – később ejtünk szót. Sehol másutt nincs feljegyezve GeB 74 egy kyriéje. A *G-c* tetrachordra épülő, annak legfelső hangján „nyitva maradó" sorokból álló dallam szokatlannak számít a kyrie-repertoárban *(1a kotta, lent)*. A tételt nem a kézirat végén lévő kyrialében találjuk, a nagyszombati vigilia miséjéhez írták be, ott is szokatlan helyre: a Laudate tractust a *Lux de luce* szekvencia, majd a fenti kyrie követi.[22] Valószínű, hogy a vigilia miséjét bevezető litániához tartozik, ide csak helykihasználás céljából került, feltehetőleg későbbi, 12. századi kéz által.[23] A tétel és a litánia kapcsolata önmagában nem indokolja, hogy azt a forrás Kyrialéjának tételeitől mereven elhatároljuk. Mint látni fogjuk, ebben a dallami környezetben a műfaji elhatárolás szinte egyáltalán nem indokolt, mert egy-két kivételtől eltekintve a kyriék többsége litánia-jellegű. Közös vonásuk e dallamoknak a nyílt forma, a repetitív, refrénszerű jelleg, a határozatlan tonalitás stb. Csupa olyasmi, amit hagyományosan olyan liturgikus szituációkhoz kapcsolunk, amelyek tipikus példáját a litánia jelenti. A húsvéti vigília liturgiája minden bizonnyal olyan hely, ahol különlegességek megjelenése nem váratlan. GeB 74 ugyanezen a helyen rögzít egy archaikusnak tűnő, recitatív modorú gloriát, amelyet konkrét alakjában sem Bosse katalógusa, sem a többi órómai forrás nem ismer *(1b kotta, lent)*. Vat 5319-

(a)



(b)



1a–b kotta

22 Lásd a bibliográfiát a 277. oldalon.

23 A 11. századi kódexben a főszöveghez képest számos apró, több különböző kéz által írt kiegészítést találunk. Ezek áttekintéséhez és értelmezéséhez lásd: GSC. 42.

ben ugyanebben a funkcióban egy másik gloriát találunk, amely a 12. században már igen elterjedtnek számított (G 51 = Vat. XI). GeB 74 egyik sanctusára (az *1. táblázat* S x1 dallama) ugyanaz áll, mint Vat 5319-es fent említett kyriéire: egyedi dallam ugyan, stílusát tekintve azonban harmonikusan illeszkedik a forrás többi sanctus dallamához.

A Vat 79-es antiphonarium utolsó lapjára feljegyzett ordinarium tételek óvatossággal kezelendők: többségüknek, négy kyriének,[24] egy gloriának és egy sanctusnak nem találtuk párhuzamát, ám a dallamok azonosítását és átírását olvasási problémák is nehezítik. Nyilván ezzel függ össze, hogy mind Melnicki, mind Thannabaur eltekintett egy kyrie és egy sanctus dallam regisztrálásától. Ennek ellenére a kyriékről összefoglalóan annyit megállapíthatunk, hogy kivétel nélkül a legegyszerűbb kyrie-akklamációk közé tartoznak, amelyek általában egyetlen rövid, s kevés hangból álló sor ismételgetésén alapulnak.[25]

A repertoárnak van három olyan dallama, amelyet két-két órómai forrás erősít meg (K 98, S 81, A 98). A három forrás provenienciája, illetve a változataik között mutatkozó eltérések fajtái valószínűtlenné teszik, hogy egyik a másik közvetlen mintájául szolgálhatott. Inkább arról lehet szó, hogy az órómai hagyomány integráns részét képező, de legalábbis annak számára nem ismeretlen dallamokat jegyeztek le egymástól függetlenül. Az *Ad laudem summe trinitatis* tropusú kyriét GeB 74 és Vat 5319 tartalmazza (K 98). A már említett egyedi dallamokhoz hasonlóan, stílusát tekintve ez is illeszkedik a dallamok alább tárgyalandó nagyobb csoportjába. A másik két tétel (S 81, A 98) részben stílusa, részben feljegyzésének helye miatt érdemel figyelmet: mindkettő archaikus jellegű, s Vat 5319 mindkettőt a nagyszombati vigilia miséjébe illeszti, bár feljegyzésük – mint Stäblein felhívja rá a figyelmet – a főszövegénél későbbi *(2. kotta a következő oldalon)*.[26]

Mi kelti a két dallam esetében a régiesség benyomását? Mindkettő jellemzően kis ambitusú, tonálisan semleges, hangjaik közül egyik sem kap tonálisan meghatározó jelentőséget. E tekintetben a sanctus *F*-zárlata esetlegesnek s váratlannak tetszik.[27] A sanctus három akklamációja egyforma, s a folytatás sem több, mint egyetlen, csak valamivel nagyobb ívű, a *D–a* pentachordban hullámzó, azt jellegzetes konjunkt dallamszövéssel kitöltő sor ismétlése. Figyelemre méltó, hogy e melodikus egységek és a szöveg tagolása nem feltétlenül esik egybe (lásd a *Gloria tua* és *Dominus Deus* szakaszokat a *2. kotta*ban).

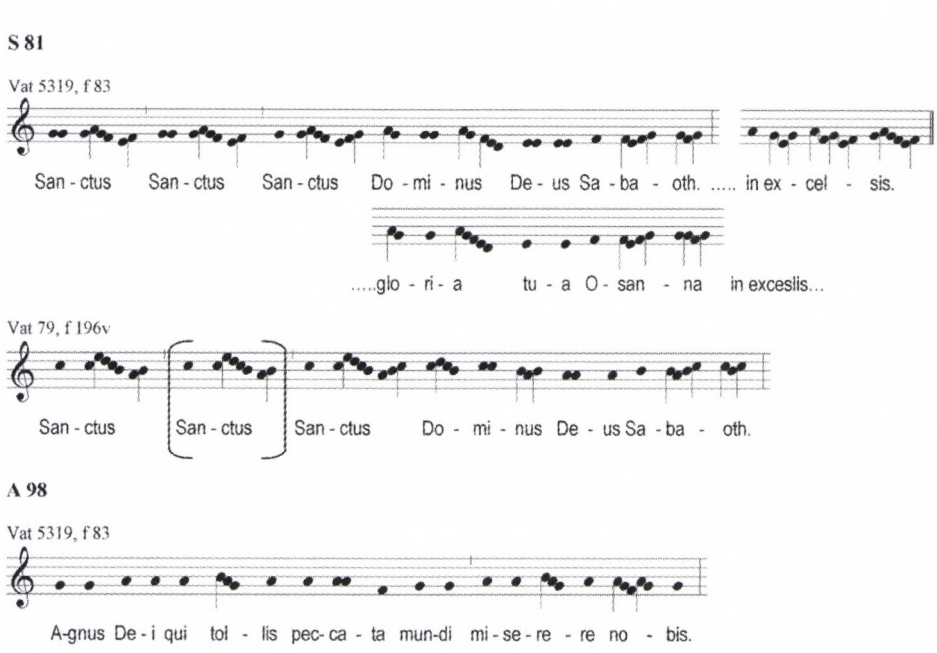
Az agnus dei határozottan recitatív jellegű, a tétel nem több, mint egy olyan dallamsor háromszori megismétlése, amely önmagában is tartalmaz belső ismét-

24 Melnicki egy ötödik dallamot is feltüntet (K 84), amely azonban nem ordinarium dallam, hanem a vesperáshoz tartozó *preces*.

25 Itt nyilvánvalóan archaizmusról van szó, s nem az ünnepek rangja szerinti – a késő középkorban nem ritka – hierarchizálásról; az eltérő rangú funkciókhoz köthető, a forrás által *in cotidianis, in festivitatibus, in dominicis diebus* meghatározású tételek jellegükben nem különböznek egymástól.

26 MM 2, 647.

27 Vat 79-ben a dallam *c*-re transzponálva jelenik meg, s ez némileg a hangközviszonyok megváltozásával is együtt jár.



2. kotta

lést.[28] Az agnus dei későbbi repertoárjában ez a fajta dallammodor szinte ismeretlen: Schildbach katalógusában mindössze egy hasonló jellegű dallam található (101, Vat. XVIII). Ez utóbbi a 11. századtól elterjedt, s különböző változatokban a gyászmiséhez kötötten a késő középkorig megmaradt. Közismert, hogy a hangjegyes források megjelenése s az agnus repertoár kialakulása előttről származó történeti források az agnus deit litániának vagy litániaszerűnek tekintették, amennyiben ismétléseinek számát a liturgikus cselekmény határozta meg.[29] Ennek nyomait őrizheti a recitatív modor és az akklamációs jelleg. Vat. XVIII mellett, úgy látszik, az órómai források is fenntartották valamilyen formában e régies hagyományt.[30] Összhangban van ezzel az is, hogy az akklamációk csak a miserere nobis szöveget

28 A dallam nincs végig lejegyezve, az ismétlésekre rubrika utal: *III vicibus*. Az agnus dei szerepeltetése e helyen meglepő, mivel a húsvéti vigília „rövid" miséje, amely a szakirodalom szerint legkésőbb a 8. században rögzült, nem tartalmaz agnus dei tételt.

29 Például Charles Atkinson: „The Earliest Agnus Dei Melody and its Tropes." *Journal of the American Musicological Society* 30 (1977), 1–19.

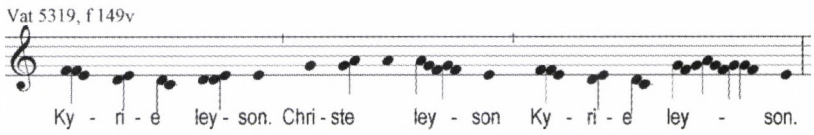
30 Wagner, Stäblein, Rajeczky és mások nyomán Dobszay László feltételezte, hogy a vatikáni kiadás XVIII-as sanctus–agnus párja a XVI-os kyriével és a XV-ös gloriával együtt a miseordinárium legrégebbi dallamrétegét képviseli. Véleménye szerint e tételek nem a szó szoros értelmében önálló dallamok, hanem egy olyan általános zenei kifejezésmód maradványai, amelyben egyszerű motívumok, recitációs modellek játszottak főszerepet, s amely elég flexibilis volt ahhoz, hogy különböző szövegekre és liturgikus szituációkhoz lehessen alkalmazni; Dobszay: „Missa mundi." *Magyar Zene* 23, no. 1 (1982), 21–36.

ismétlik, a *Dona nobis pacemet* a forrásban nem találjuk.[31] Ennek különös jelentősége van egy olyan repertoárban, amelyben, mint láttuk, és látni fogjuk, a repetitív jelleg általában uralkodó.

Figyelemre méltó, hogy az órómai források 36 ordinarium dallama között elenyésző számban találunk olyanokat, amelyek a standard gregorián repertoár stabil elemeivé váltak. Egyikükről, a húsvéti vigilia gloriájáról (G x1) már tettünk említést. Az alábbi kyrie dallam (K 151) az ordinarium dallamok középkori repertoárjának legrégebbi rétegébe tartozik. Rövidsége, akklamációszerűsége arra predesztinálta, hogy a repertoár gyarapodása és funkcionális differenciálódása során a feriális funkciót töltse be; főleg e szerephez kötötten maradt használatban a késő középkorig.[32] Akklamációs jellege miatt nem üt el a többi órómai dallamtól, bár valódi 3 részes szerkezete, amelyben a *Christe eleyson* szakasz új motívummal indít, a 3. rész pedig mintegy az első kettő kompozituma az órómai forrásokban nem jellemző *(3. kotta)*.

K 151

Vat 5319, f 149v



3. kotta

Fordítsuk figyelmünket most azok felé a dallamok felé, amelyek az általánosan elterjedt, illetve az egyedi dallamok között helyezkednek el.[33] Az elterjedtséget vizsgálva kirajzolódik közülük egy dallamcsoport, amelynek az órómain kívül jellemzően beneventán források között vannak párhuzamai (K 2, K 46, K 49, K 77, K 209, K 215, S 62, S x2[34]).[35] Nem váratlan, hogy kapcsolat mutatkozik a Beneventóból szár-

31 A *Dona nobis pacem* szöveg beillesztése már a 10. században megkezdődött, de csak később vált általánossá. Megjegyzendő, hogy míg ennél az agnusnál Vat 79 utolsó refrénje *Dona nobis pacem,* GeB 74 két agnus tétele esetében azonban a miserere szöveg megváltoztatására nincs utalás.

32 E dallam a vatikáni kiadás XVI-os kyriéjének közeli változata, ahhoz az archaikus réteghez tartozik tehát, amely Dobszay idézett cikkének középpontjában áll: „Missa mundi" (lásd a 30. lábjegyzetet).

33 A dallamok listáját lásd a 273. oldalon. A táblázat föltünteti a tropusszövegeket, a dallamok liturgikus funkcióit és a dallamok forrásait. A források rövidítéseinek feloldását az 276. oldalon látható forráslista tartalmazza.

34 CT VII szerint (lásd a bibliográfiát a 277. oldalon) a sanctus (tropusa: *Invisibiliter penetravit)* megtalálható még Ben 34-ben. Bár utóbbi forrást Thannabaur felhasználta, nála a dallam nem szerepel.

35 K 77 megtalálható még RoV 52-ben. K 46-ot órómai és beneventán dokumentuma mellett MC 546 is tartalmazza, amely beneventán neumákkal készült. Ismert tény, hogy a beneventán éneket (amelyet ambrozánnak is hívtak a korabeli források) ismerték és használták Monte Cassinóban is, lásd: Thomas Forest Kelly: „Montecassino and the Old Beneventan Chant." *Early Music History* 5 (1985), 55–83.

mazó és az órómai források között. Szoros kontaktusról, de biztosan a beneventán források ismeretéről tanúskodik, hogy az órómai forrásokat beneventán notációval készítették. A kapcsolatra további példák is utalnak: amint Th. Forest Kelly rámutatott, a Santa Cecilia graduale (GeB 74) három olyan alleluját is tartalmaz, amelyek az óbeneventán örökség részei,[36] s további példát képvisel a már említett *Lux de luce* szekvencia[37] és több prosula.[38]

Különböző hagyományok és hatások találkozásának egyik alkalmas terepe lehetett a Santa Cecilia szkriptóriuma, ahol a GeB 74-es graduale készült. A szkriptórium a 11. század második felében, a kódex keletkezése idején igen intenzív tevékenységet folytatott.[39] A kolofon alapján a kódex egy bizonyos „Johannes presbiter" munkája, aki nemcsak a műhely munkáját irányíthatta, de felelős lehetett a liturgikus zene alakításáért is. Bizonyos, hogy az órómai hagyomány rögzítése mellett a liturgia gazdagításának szempontja is szerepet játszhatott a kódex keletkezésekor. Erre utal olyan műfajok adoptálása, repertoárjának átvétele, amelyek biztosan nem tartoztak az órómai tradíció törzsanyagába. A költött szövegű tételek, szekvenciák, prosulák, tropusok (beleértve az ordinariumok tropusait) nyilvánvalóan máshonnan, más forrásokból, más területekről származnak. Valószínű, hogy a források többfélék voltak, s hogy Johannesnek, vagy annak, aki a repertoár kialakításáért felelős volt, többféle minta is a látókörébe került. Bizonyosnak látszik azonban, hogy ezek között meghatározó szerepe volt a Beneventóból származóknak, a legtöbb konkordancia ezek irányába mutat.

Nehéz meghatározni, hogy a nem-római tételek átvételére mikor került sor, illetve hogy azok valóban beépültek-e a korabeli római hagyományba. Másképpen fogalmazva kérdés, hogy az órómai forrás kevert anyagát milyen mértékben lássuk egy quasi szerkesztő munka eredményének, s mennyiben egy új hatásokra nyitott, új elemeket asszimiláló hagyományról készült pillanatfelvételnek. Valószínűnek látszik, hogy a Santa Cecilia feltűnően sok beneventán jellegzetessége nem független a kódex keletkezésének történeti hátterétől, a beneventán hagyományt jól ismerő montecassinói bencés apátság[40] és a Santa Cecilia kapcsolatától. Összekötő szerepe

36 Kelly: *A Beneventan Borrowing* ... 11–20.

37 A szekvenciáról s annak lehetséges itáliai gyökereiről lásd: Levy: *„Lux de luce"*... 40–61.

38 Különbséget kell tennünk a beneventán források régebbi és újabb rétegei, azaz az óbeneventán hagyomány és a később adoptált gregorián repertoár beneventán változata között. A repertoár e két része között létezik egy harmadik réteg is, amely feltehetőleg a régebbi réteg háttérbe szorulásával összefüggésben került a forrásokba, ám amelynek eredete nehezen azonosítható. Ehhez a feltehetően itáliai eredetű réteghez tartozhat az ordinarium dallamok egy része is.

39 A szkriptórium működésére vonatkozóan nem rendelkezünk határozott bizonyítékokkal, de a Santa Ceciliához köthető források illuminációjának, írásának és notációjának összehasonlításán alapuló megfigyelések arra utalnak, hogy az intézmény saját műhellyel rendelkezett. Ennek legaktívabb időszaka Desiderius, Monte Cassinó-i apát idejére eshetett, aki egyben a Santa Cecilia kardinálisa is volt, lásd: GSC, 36–40., 45–46.; Thomas Connolly: „The Graduale of S. Cecilia in Trastevere and the Old Roman Tradition." *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), 417, 419.

40 Az apátságban legkésőbb 1058-ig, amikor Desiderius elődje betiltotta azt, az „ambroziánnak" nevezett beneventán ének volt használatban; vö.: Kelly: *A Beneventan Borrowing* ...

lehetett a híres montecassinói apátnak, Desideriusnak, aki a kódex keletkezésének idején a Santa Cecilia főpapja is volt.[41] A kapcsolat mégsem szűkíthető le erre a konkrét kultúrhistóriai körülményre. Az érintkezési felület szélesebb lehetett, nem dönthető el, hogy egyes „beneventán" párhuzamok nem váltak-e már korábban ismertté a római liturgikus élet számára, s az is bizonyos, hogy a könyvkészítés ügyét nem tekinthetjük függetlennek a hagyomány formálódásának kérdésétől. Ezt jelzi az is, hogy hogy a fenti csoport kyriéi (egy kivételével) a 12. századi Vat 5319-es gradualéban is megjelennek, jóllehet ez és a Santa Cecilia graduale közötti konkrét könyvtörténeti kapcsolat nem valószínű.

Az órómai források „bővítményeit" (prosákat, prosulákat, tropusokat) vizsgálva Alejandro Planchart, John Bow, Viatcheslav Kartsovnik stb. arra a megállapításra jutottak, hogy amennyiben ezek az átvételek földrajzi orientációt tükröznek, ez az orientáció nem szűkíthető le a beneventán kapcsolatra.[42] A beneventán, illetve montecassinói kölcsönzéseken túl a konkordanciák egy szélesebb körű itáliai repertoárral mutatnak közösséget. Az ordinarium repertoár is megerősíti ezt: egy következő csoport dallamai nemcsak beneventán, hanem észak- és közép-itáliai forrásokban is megjelennek (K 27, K 45, K 52, S 60, S 63, S 74, S 92). Stiláris szempontból e dallamok nem különülnek el az eddigiekben bemutatott beneventán–római dallamoktól, ám azoknál jóval elterjedtebbnek mutatkoznak. Forrásaik az alábbi helyekről valók: Monza, Mantova, Bobbio, Nonantola, Ravenna, Vercelli, Pistoia, Piacenza, Norcia. A dallamok elterjedtsége korántsem egyenletes: miközben némelyikük széles körben ismert lehetett, mások két vagy néhány távol eső liturgikus centrumot kapcsolnak össze. Az alábbi példa a két szélső esetet mutatja: míg a K 45-öst Róman kívül csak Bobbióból tudjuk dokumentálni, K 52-es adatai viszonylag széles körű ismertséget sejtetnek *(lásd a Kyrie dallamok táblázatát a 273. oldalon)*.

A vizsgált repertoár egésze nem mutatja azt a sokféleséget és variabilitást, amelyet az ordinarium katalógusok tükröznek, s amely oly gyakorta jellemzi a lokális repertoárok, sőt egyes források dallamanyagát is. Ellenkezőleg, a dallamok mind stílus, mind tónushasználat, mind dallamszerkesztés szempontjából feltűnően egységesnek tűnnek. Ez még feltűnőbb annak tudatában, hogy a dallamok dokumentációja – mint láttuk – nem korlátozódik egy szűk és adott helyhez kötődő forráskörre. Ezt az általános benyomást nem befolyásolja az a számos eltérés, amely az órómai dallamok két fő forrása, Vat 5319 és GeB 74 között mutatkozik. Melyek tehát azok a főbb vonások, amelyek a repertoár homogén jellegét eredményezik? Az eddigiekben bemutattunk néhány olyan kyrie dallamot, amely egyszerű vonalvezetésű, rövid frázisokra épül. Némi leegyszerűsítéssel e jellemzés tulajdonképpen a teljes anyagra érvényesnek te-

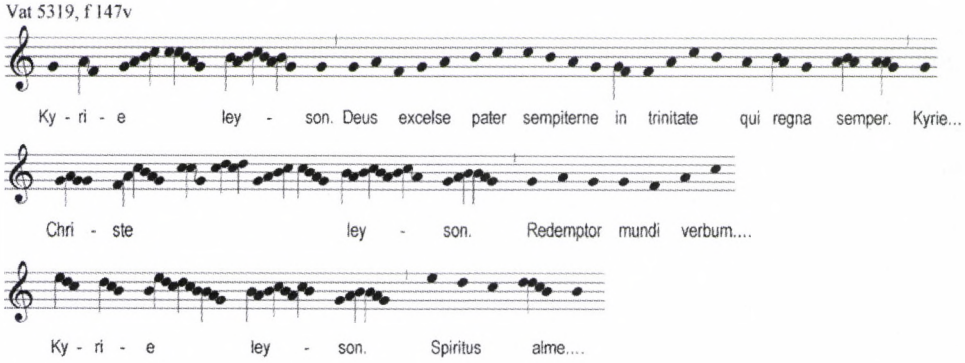
41 A történeti háttérről lásd: GSC, 45–46; Connolly: *The Graduale* ... 436–38.

42 Vö.: *Beneventanum Troporum Corpus. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000–1250,* Part 3: *Preface Chants and Sanctus*. Ed. by John Boe. Madison: A-R Editions, 1996, lxx–lxxi; V. Kartsovnik: „Proper Tropes in the Old Roman Graduale of Santa Cecilia in Trastevere (A.D. 1071)." In: *Terence Bailey Festschrift*. Ottava: The Institute of Medieval Music, 1998, 62–109.; Kelly: *A Beneventan Borrowing* ... 16–17.

kinthető, s egy szerkesztési elvvel párosulva különös jelentőséggel bír. A dallamok túlnyomó többsége nem áll másból, mint egyetlen rövidebb-hosszabb akklamáció szükséges számú megismétléséből.[43] Ezzel a kyrie repertoár egy meghatározott és jellemzően itáliai típusába illeszkednek, amelynek karakterisztikumai élesen elütnek a francia vagy német típusoktól. Utóbbiak – tropussal vagy anélkül – általában többféle sorból állnak és architektonikusan formáltak.[44] Vat 5319 egyik egyedi dallama (K 76) ebből a szempontból kivételesnek számít. Eltérő profilú dallamsorai, s az utolsó akklamáció hangterjedelmének kitágítása az architektonikus francia dallamokkal rokonítja, pusztán formája alapján mégsem választható el a dallami környezetétől: első akklamációja olyannyira illeszkedik a repertoár „monotematikus" dallamaihoz, hogy akár azok változata is lehetne *(4. és 5. kotta ezen, illetve a 267. oldalon)*.

K 76

Vat 5319, f 147v



4. kotta

Erős a kísértés, hogy a zártabb produktumokkal szemben e kyriék nyílt formáját a többféle liturgikus szituációhoz adaptálható archaikus, litánia jellegű liturgikus megnyilvánulások maradványának tekintsük. A litániaszerűség benyomását erősíti az is, hogy az akklamációt mindig követi annak latin szövegű változata is.[45] A szöveges részek általában szigorúan szillabikusak, az *Auctor celorum* (K 52) neumatikus

43 Lásd alább a 45. lábjegyzetet.

44 Vö. David Bjork: „Early settings of the Kyrie eleison and the problem of genre definition." *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 3 (1980), 40–48.

45 Bjork különbséget tesz latin szövegű kyriék és tropussal ellátott kyriék között. Míg az elsősorban német területen népszerű kyrie-tropusok sorai követik az akklamációkat, ám nem azok dallamára épülnek, a francia források által kultivált latin szövegű kyriék sorai megelőzik a dallamilag azonos melizmatikus akklamációt. Az itáliai források a latin szövegű kyriét preferálják, ám szöveges soraik követik a melizmatikus akklamációkat. Mivel az akklamációk dallama sok esetben azonos, a teljes tételek egyetlen dallamsor litániaszerű ismétléseivé válnak. Bjork: *Early settings...*; uő: „The Kyrie Trope." *Journal of the American Musicological Society* 30 (1980), 1–41. Némelyik kyrie dallam esetében az Analecta Hymnica (AH 47) az akklamáció és a verzus fordított sorrendjére utal, ám az órómai források minden ilyen esetben is a melizmatikus frázist helyezik előre.

stílusa kivételesnek számít.[46] Ez némi változatosságot, kontrasztot teremt, ám mivel a melodikus tartalom nem változik, a repetitív jelleg megmarad. E jelleggel összhangban az ismétlések száma nem szigorúan kötött, olykor akár 10, 11, 12 is lehet,[47] ráadásul a tételek többségének végéhez szokatlan módon egy *Amen* kapcsolódik, amely a *Kyrie eleyson* dallamát még egyszer megismétli.[48]

A repertoár homogeneitásának másik tényezője a tonális preferencia. Eltekintve néhány korábban említett, tonálisan semleges, vagy nehezen meghatározható dallamtól, az órómai források ordinarium dallamai túlnyomó többségükben G-moduszúak. Azonban ennél többről van szó. E G-moduszú dallamok többsége plagális és jellegzetesen kis ambitusú. Frázisaik lényegében nem lépik túl a *G-c* tetrachord határait, s mozgásuk ezen belül jellegzetesen sztereotíp módon történik. Az ív formájú sorok kiindulópontja *G*, tetőpontja a *c*, a skálaszerű, lépegető mozgás többször bejárhatja a hangtartományt (a belső ívek száma általában kettő). A melizmatikus mozzanatok hagyományosan két helyre, az *e* hangzóra (Kyri- [*e e*]-leyson) és a *ley*(-son) szótagra koncentrálódnak. A frázisok lényegi hasonlóságán nem változtat, hogy a tetrachord alul *F*-fel, felül *d*-vel bővülhet ki: az *F* vagy melodikus kiegészítése (váltóhangja) a finalisnak, vagy az *A-c* terchez kapcsolódva mintegy ellenpontozza a *G–H* tercet, illetve *G–c* kvartot. A felső *d* csak a *c* váltóhangjaként jelenik meg dallami tetőpontot képezve (valójában a *c* is ritkán kap önálló jelentőséget, s gyakran nem több, mint a quasi-recitációs *G–A–H* tercsáv kiegészítője). A melizmatikus mozzanatok ellenére a tételek egészükben véve olyan recitatív stílus benyomását keltik, amelyben a szótagok hordozója egy trichord vagy tetrachord. E benyomást a latin szövegű szillabikus sorok nyilvánvalóan tovább erősítik. Az *5. kotta (267. oldal)* hasonlóság szerinti elrendezésben mutatja be a Kyrie-repertoár idesorolható dallamait azzal a céllal, hogy a minden dallamban jelenlevő sztereotíp dallamgondolatot világosan érzékeltesse.[49]

Nehéz ezeket a produktumokat önálló, individuális dallamoknak tekinteni, sokkal inkább tűnnek változatoknak, egy általánosabb dallamgondolat, tágabb értelemben vett típus különböző megvalósulásainak. Némiképp összetettebbé teszik a képet a latin szövegű kyriék. Mert jóllehet az akklamációk improvizatív újrafogalmazásoknak tűnnek, a verzusok mégis fixálják, mintegy kimerevítik a közöttük levő konkrét dallami különbségeket. Mindez azt a kérdést veti fel, melyik alak lehet az el-

46 Ugyancsak szerény mértékben neumatikus stílusú az itt nem közölt *D*-moduszú *Hodie Christus resurrexit* trópusú tétel (K 209).

47 Például K 77-es *(Devote canentes)* Vat 5319-ben tíz akklamációval van lejegyezve (mindegyik Kyrie!), ugyanez a dallam GeB 74-ben „szabályos" K 98 *(Ad laudem summe)* Vat 5319-ben kilenc, GeB 74-ben csak nyolc akklamációval szerepel. K 209-et *(Hodie Christus resurrexit)* GeB 74-ben *Amen* zárja, Vat 5319-ben egy tizedik kyrie keretezi. A jelenségre Bjork is utal: *Early settings* ... 45.

48 Bjork arra utal, hogy e kis kóda gyakran különbözik az előzményektől, mintegy változatosságot hozva. Ha ez így van, akkor e tekintetben az órómai források merevebbek; Bjork: *Early settings* ... 45.

49 Mind Melnicki, mind Thannabaur katalógusa foglalkozott a kyrie és sanctus repertoár tónushasználatának időbeli és földrajzi megoszlásával. Mindketten arra az eredményre jutottak, hogy a *G*-modusz használata elsősorban a 11–13. századi Itáliához köthető. A jelen tanulmány tapasztalatai alapján hozzátehetjük, hogy mindkét katalógus G-moduszú dallamai egy szélesebb értelemben a fentiekben leírt dallammodorhoz kapcsolódnak.

sődleges. Vajon „Textierungról", utólagos megszövegezésről van-e szó, vagy a himnódia általános gyakorlatáról, ezúttal ordinarium szövegre alkalmazva? A frank ordinarium típussal kapcsolatban David Bjork, Stäblein nyomán, a szöveg konstitutív szerepét hangsúlyozza. Talán a latin szövegű szakaszok és a melizmatikus kyriék sorrendje is a szöveg elsőségét sugallja, s összhangban vannak ezzel azok az esetek is, amikor a melizmatikus akklamáció csak a szöveg ismeretében értelmezhető, egyébként indokolatlan hangismétléseket tartalmaz.[50] A fenti „itáliai" dallamok némileg eltérő szcenáriót sugallnak. Ezek esetében a melizmatikus szakaszok nem árulnak el a verzusoktól való ilyenfajta függőséget, inkább a verzusok „betoldásai" és „kihagyásai" tűnnek az adaptáció velejárójának. A magunk részéről arra hajlunk, hogy a melizmatikus akklamációkat könnyen adaptálható általános dallamtoposzok változatainak tekintsük, a verzusokat pedig későbbi adaptációknak, amelyekben a latin szöveget a dallammodellekhez vagy azok változataihoz igazították.[51] A kérdés eldöntése nem kényszerítő szükség, annyi bizonyos, hogy a dallamok e csoportja olyan semleges vivőanyagot képvisel, amely egyaránt alkalmas lehetett arra, hogy szöveget hordozzon, vagy szerényen ornamentált melizmatikus akklamáció formáját öltse *(5. kotta, a túloldalon)*.[52]

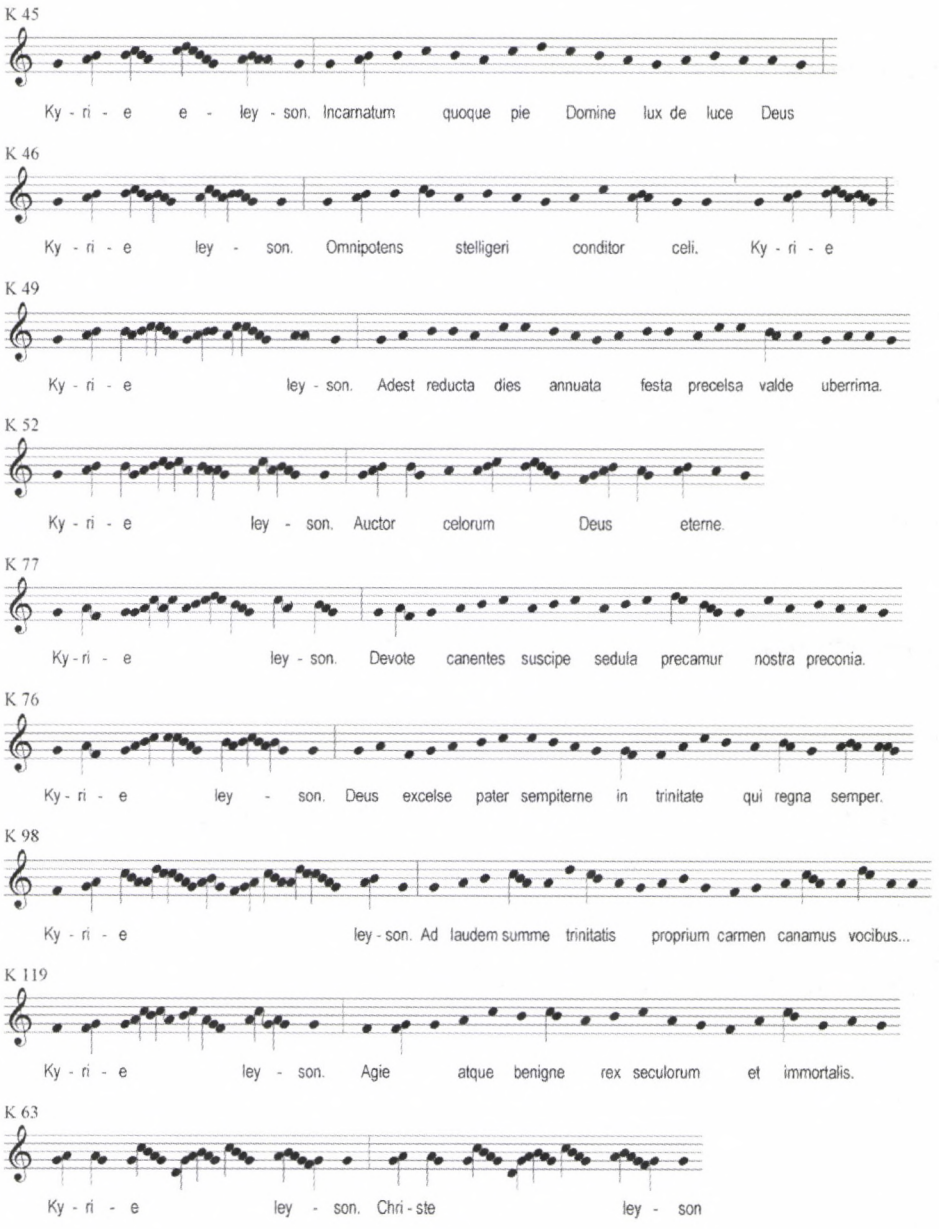
A felhasznált dallami sztereotípia általános jellegét mutatja, hogy nemcsak a kyriék, de a sanctusok többsége is erre épül (azok a dallamok tehát, amelyeket GeB 74 közöl), következésképpen a két műfaj G-moduszú repertoárja egyáltalán nem válik el élesen egymástól. A későbbi hagyományok ismeretében ez némileg szokatlan, mivel ott az egyes ordinarium műfajok repertoárja annak ellenére határozottan elkülönül, hogy konkrét dallami kapcsolatok, átvételek gyakran előfordulnak közöttük. A kyriékhez hasonlóan az órómai sanctusok többsége is egy és ugyanazon dallammodell változatának tűnik, bár a közöttük lévő rokonság más, mint a későbbi tipikus ordinarium adaptációké *(6. kotta a 268. oldalon)*.

A három sanctus akklamáció többnyire szó szerint megegyezik, vagy csekély mértékben variált ismétlései egymásnak, a változást több esetben a dallamsor szerves kiegészítése jelenti (afféle *„Fortspinnung")*. Az akklamációk dallamvonala a kyriékére emlékeztet. A sanctus-, illetve osanna tropusok a *G–c* tetrachordnak a la-

50 Bjork: *Early settings* ... 43.; vö.: Bruno Stäblein: *Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern*. iii/4 Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, 118.

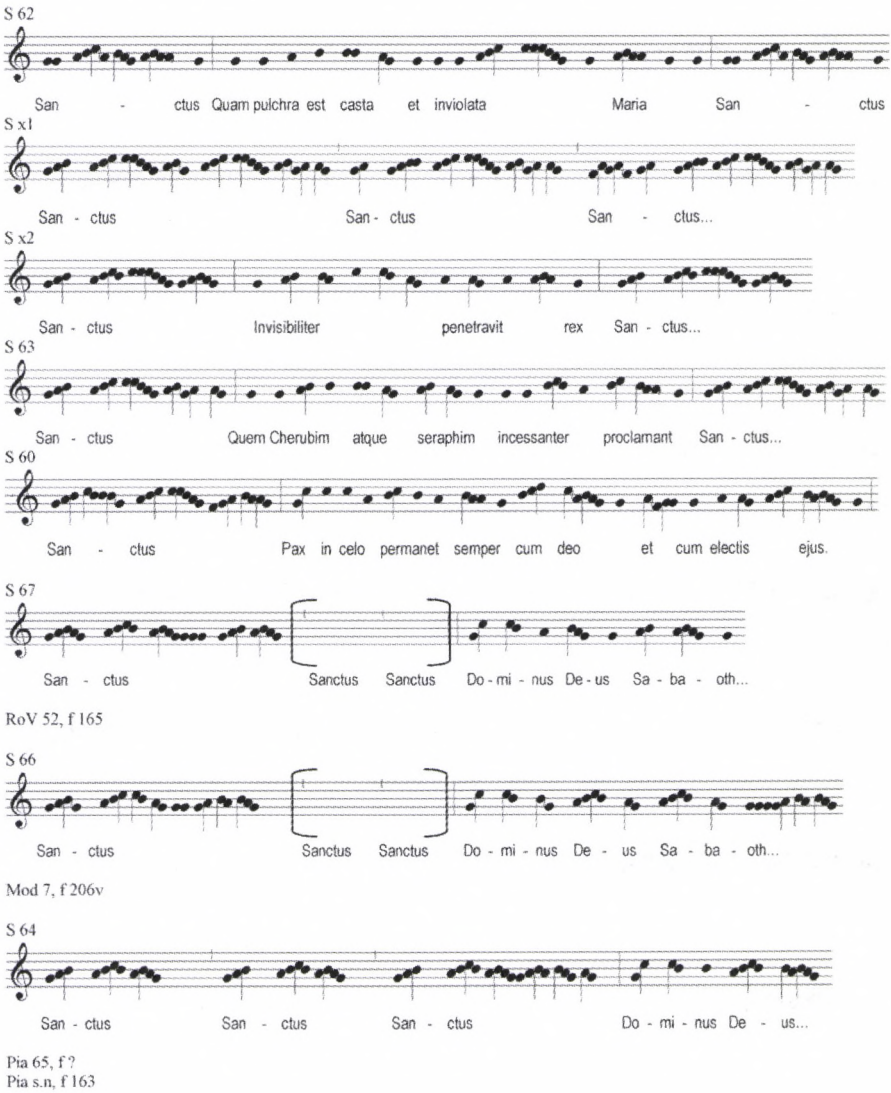
51 Ez a kérdés nem azonos azzal, amelyet Charles Atkinson vetett fel a legkorábbi agnus dei dallamokkal kapcsolataban. Bár ezeknek a tételeknek az esetében az agnus szakaszok és a tropus szövegek a legkorábbi forrásoktól kezdve együtt jelennek meg, dallamuk eltér egymástól, és valószínűleg különböző korból származnak. Mindazonáltal Atkinson elképzelése, amely szerint az ordinarium dallamok az elsődlegesek, s a tropusok ezek későbbi elaborációi, egybevágnak a mi fenti hipotézisünkkel, lásd Atkinson: i. m. 18–19.

52 Hasonló dallami gondolkozás figyelhető meg az itáliai dallamrepertoár más műfajaiban, például a szekvenciák és gloria tropusok esetében is. A *Lux de luce* szekvencia lehetséges eredetét és gyökereit kutatva Kenneth Levy egy archaikus itáliai dallamformulát rekonstruál, amelyet különböző szövegekre és liturgikus szituációkhoz alkalmazhattak volna. Az általa körülírt dallamformula plagális G-moduszú, s nem áll távol attól, amit a fentiekben az ordinarium dallamokkal kapcsolatban mutattunk be; lásd: Levy: *„Lux de luce"*... 48., 51, exx. 2.4 és 2.5.



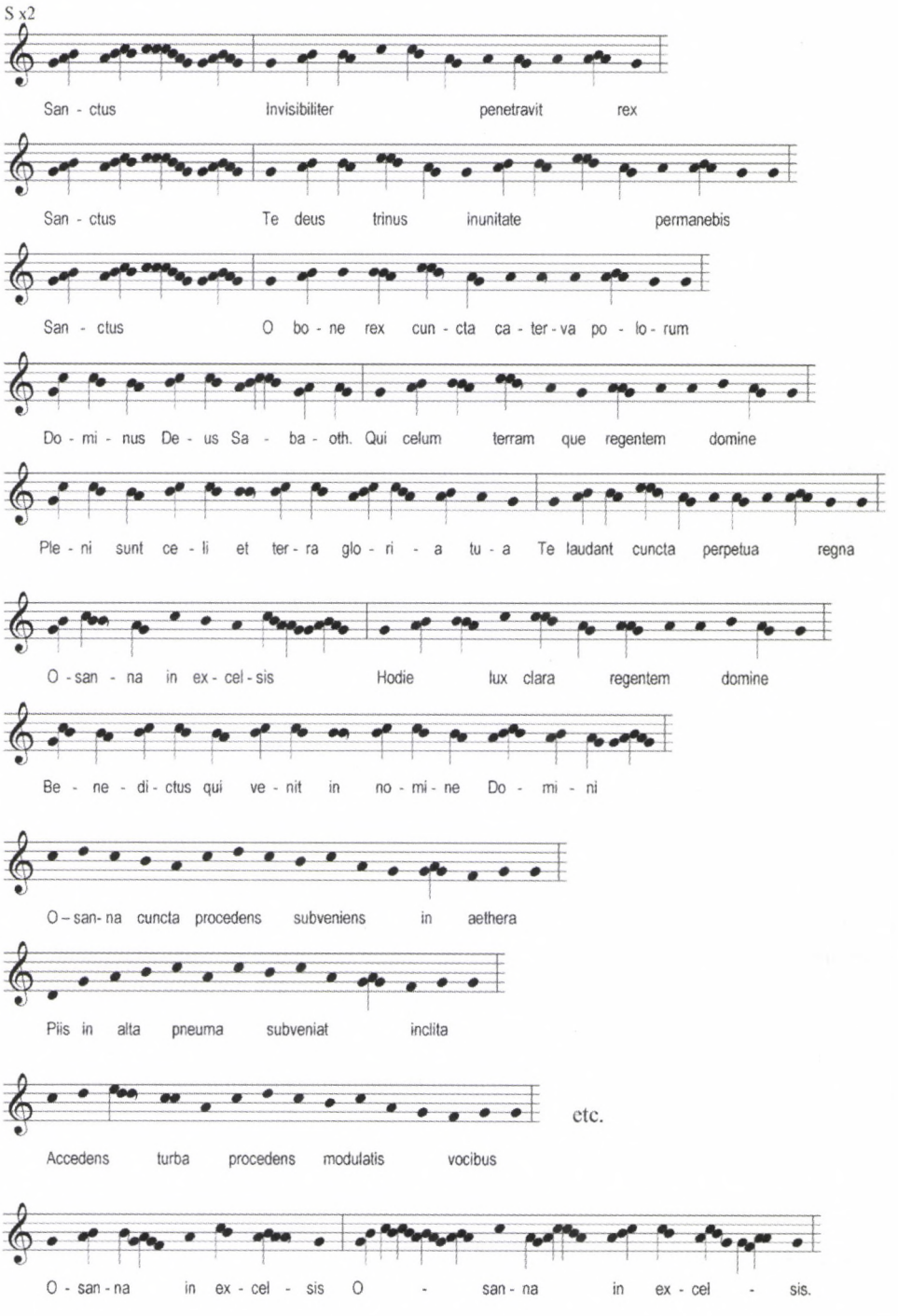
5. kotta

tin szövegű kyriékhez hasonló sztereotíp kitöltései, a sanctus akklamációnak a kyrie verzusokénál valamivel szabadabb adaptációi. Nem szigorúan szillabikusak, jóllehet a tropus egyes helyein (gyakran a hosanna tropusoknál), illetve az ordinarium szöveg adott pontjain (például a *Dominus Deus* szakasznál, ahol egyébként a melodika általában csekély mértékben jelleget vált) a szillabikus jelleg hangsúlyozottabb. A stí-



6. kotta

lus egészében véve inkább neumatikus, hasonlóan a latin szövegű kyriékéhez, a sorok vége gyakran rímel a sanctus akklamáció melizmájára. Miután a tropusok mellett a sanctus szöveges részei is a modellt parafrazeálják (bár nagyobb szabadsággal, mint a kyriék), a formulaszerű dallamfrázisok sokszori egymásutánja egy dallami alapgondolat zsoltárszerű ismételgetéseként hat *(7. kotta a szemközti oldalon)*.

A kizárólag órómai forrásból dokumentálható dallamokkal kapcsolatban már többször jeleztük, hogy azok maradéktalanul illeszkednek az általános típusokhoz *(lásd az 5. kotta* K 119, K 76, K 98, K 63-es dallamait, valamint S x1-et a *6. kotta*ban). Ez ismét azt a történeti és stilisztikai érvek alapján álló konklúziót erősíti, hogy itt

S x2
San - ctus Invisibiliter penetravit rex
San - ctus Te deus trinus inunitate permanebis
San - ctus O bo - ne rex cun - cta ca - ter - va po - lo - rum
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Qui celum terram que regentem domine
Ple - ni sunt ce - li et ter - ra glo - ri - a tu - a Te laudant cuncta perpetua regna
O - san - na in ex - cel - sis Hodie lux clara regentem domine
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni
O – san- na cuncta procedens subveniens in aethera
Piis in alta pneuma subveniat inclita
etc.
Accedens turba procedens modulatis vocibus
O - san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - sis.

7. kotta

nem egyszerűen konkrét dallamok vándorlásáról, keringéséről, hanem általános, akár különféle liturgikus szituációkhoz adaptálható dallamalkotási módról van szó. E dallamtípus népszerűségét jelzi a *6. kotta* utolsó három dallama is, amelyek – bár hasonlók a példa többi dallamához – sem órómai, sem beneventán forrásokban nem szerepelnek.[53] Mind észak-, mind közép-itáliai források előszeretettel alkalmaznak olyan dallamokat, amelyek az eddigiekben leírt, minden bizonnyal itáliai zenei divathoz kapcsolhatók. E divat tükröződik a 11–12. századi itáliai források anyagában, beleértve az órómai forrásokat is.

E forrásanyag sporadikus jellege magyarázatra szorul. Elképzelhető, hogy e dallamok, vagy a dallamtípus használata korábban sokkal általánosabb volt, a forráshelyzet egyenetlensége pedig a források véletlenszerű fennmaradásának eredménye. Ez az elképzelés annál tetszetősebb, minél inkább általános dallamtípusokra gondolunk konkrét dallamok helyett. Ugyanakkor természetesen konkrét dallamkölcsönzésekkel, dallamátvételekkel is számolnunk kell. Ebben az esetben az egyes dallamok egymástól távoli felbukkanása olyan mobilis kulturális miliőre utal, amely az átvételeket lehetővé tette. GeB 74 tág forráskört érintő konkordanciáival kapcsolatban a szakirodalom érzékletesen ábrázolja ezt az itáliai művelődéstörténeti közeget, hangsúlyozva, hogy a Santa Ceciliának mint Róma fontos liturgikus központjának és szkriptóriumának milyen szoros zenei és liturgiai kapcsolatai lehettek más központokkal.[54] Ugyanakkor, bár az órómai források dallaminak heterogén forrásanyaga látszólag összhangban van ezzel, lehet, hogy e kéziratok anyagának összeállítása mögött konkrétabb orientáció tapintható ki. Feltűnő ugyanis, hogy azok a dallamok, amelyek adatai egyébként viszonylagos itáliai népszerűségre utalnak, kivétel nélkül megtalálhatók azokban a beneventán forrásokban (Ben 34, 35, 38, 40), amelyekben az órómai–beneventán közös dallamok is.[55] Ez azt jelenti, hogy ezekben az esetekben a beneventán források szolgálhattak modellként vagy közvetítőként az órómai hagyomány számára.[56]

Nem dönthető el, hogy az órómai források a szóban forgó dallammodor alkalmazását tekintve milyen mértékben támaszkodtak a leírásuk idején elérhető közeli hagyományokra, forrásokra, s milyen mértékben táplálkoztak saját régebbi gyökereikből. Mint ahogyan az sem, hogy az „órómai" (tehát csak az órómai forrásokban megjelenő) dallamok hordoznak-e archaikus előzményeket, vagy egyszerűen új (értsd 11. századi) római produktumok. Az utóbbi, egyáltalán nem kizárható esetben azt kell feltételeznünk, hogy a források leírásának korszakában a szájhagyomá-

53 Míg S 64 független változatnak látszik, S 66 és S 67 keletkezéstörténetileg kapcsolatban állhatnak egymással. Erre utal, hogy ugyanazt a tropusszöveget alkalmazzák *(Laudatur trina majestas)*. Lehet, hogy ezen az alapon S 60 is hozzájuk kapcsolható, amely részben szintén az említett szöveget alkalmazza, ám kiegészítve azt egy új első strófával *(Pax in caelo)*.

54 Például Kartsovnik: *Proper Tropes* ... 62–63., 84–85.

55 Kivételt képez K 45.

56 Max Lütolf felveti a kérdést a Santa Cecilia gradualéval kapcsolatban, vajon nem kellene-e mindazon dallamok megjelenését egységesen a montecassinói bencés befolyás eredményének tekinteni, amelyek nem tűnnek az órómai hagyomány kizárólagos sajátjának: GSC, 46.

nyosan élő tradíció életképes volt annyira, hogy a környezetében használt általános dallamtípusban új alkalmazásokat hozzon létre.[57]

A korabeli itáliai, illetve ezen belül az órómai források ordinarium repertoárját összehasonlítva egy utolsó megfigyelésre kell kitérnünk. A 11–13. századi itáliai ordinarium-repertoár egészében véve sokrétűbb annál, mint amit az órómai források tükröznek. Azokban a forrásokban, amelyek felé Vat 5319 és GeB 74 dallami párhuzamai mutatnak, a dallamkészlet színesebb, változatosabb, más moduszok is megjelennek, s maguk a G-moduszú dallamok is változatosabbak a fenti koherens csoportnál. Míg az órómai forrásokban egyetlen olyan kyrie, illetve sanctus található, amely itálián kívül, szélesebb körben is népszerű volt, a beneventán és montecassinói forrásokban ezek száma jóval nagyobb.[58] Ennek tükrében legalábbis elgondolkoztató az órómai repertoár ennyire homogén jellege. Kérdés, hogy ebben a korabeli hagyomány egységesítő volta játszott-e szerepet, vagy a kódexek összeállítóinak attitűdje, a meghatározott irányú szelekció.[59] Az sem kizárt, hogy az egységes jellegben az ordinarium-éneklés általános archaikus hagyománya tükröződik, másképpen fogalmazva abban az órómai hagyomány, illetve az órómai források konzervativizmusának jelét kell látnunk. E kérdésekre egyértelmű válasz nem adható, de az órómai repertoár és az órómai problémakör egészének összefüggésében a bemutatott dallamcsoport ezeket a kérdéseket veti fel.

Figyelemre méltó, hogy e stílus, forma és tónushasználat szempontjából jól körülhatárolható dallamcsoport a későbbi itáliai forrásokban nem élt tovább (nemcsak a tropusok, a dallamok maguk sem), azt nyilvánvalóan kiszorították az újabb dallamízlést követő ordinarium tételek.[60] Természetesen az ezredforduló körüli repertoárban sok olyan dallam van, amelyek különös, egyéni, vagy archaikus jellegük miatt, vagy más okból egyediek, lokálisak, rövid életűek maradtak. A fenti megállapításnak ugyanakkor az ad különös jelentőséget, hogy itt egy olyan tonálisan és dallamilag jól megragadható típus, dallammodor tűnt el nyomtalanul, amely a szórványos adatok alapján egykor Itália területénél szélesebb körben lehetett használatos. Ráadásul e dallamtípus egy olyan forráscsoportban is meghatározó szerepet tölt be, amely több más vonatkozásban is archaikus előzmények felé mutat vissza.

Összefoglalva az eddigieket azt mondhatjuk: különböző megfigyeléseink egyaránt az órómai ordinarium repertoár archaikus jellegét hangsúlyozzák. A kyriék egyetlen dallamfrázist ismételnek, amelyek általában rövid, kis ambitusú akklamációk. Némi

57 Természetesen elméletileg az sem zárható ki, hogy egyes dallamok nem az órómai források sajátjai, a dallamokat közvetítő – például beneventán – források azonban nem maradtak ránk.

58 A zárójeles megjegyzés nélküli dallamok általánosan elterjedtek: Ben 34: K 18, K47, K 68, K 151, S 32, S 49, S 154, S 213, S 214 (aquitán), S 223; Ben 35: K 18, K 68, S 111 (francia), S 213 (francia–olasz), S 216 (francia–olasz), S 223; Ben 38: (összesen 7) S 32, S 41, S 49, S 223; Ben 40: (összesen 2) S 111, S 154; Vat 602: K 16, K 18, K 48, K 68, S 49, S 56 (francia), S 154, S 213, S 223, S 226 (francia–olasz–spanyol); MC 546: (összesen 5) K 39, K 47, (összesen 6) S 32, S 49, S 154, S 213.

59 GeB 74 szkriptora és notátora, Johannes presbiter esetében ez könnyen elképzelhető.

60 Néhány 13. századi forráson kívül későbbi adattal egyáltalán nem találkozunk.

megszorítással ugyanez vonatkozik a sanctusokra, bár itt a dallammodellt nagyobb szabadsággal alkalmazták különböző szövegekre. Két gloria és egy agnus kimondottan recitatív jellegű, szűk hangterjedelmű, tonalitásuk határozatlan. Az órómai tételek többsége harmonikusan illeszkedik a 11–13. századi itáliai források repertoárjának egy tonálisan és formailag jól körülírható csoportjába. E csoport dallamai plagális G-modusúak, hangterjedelmük a *G–c* tetrachordra szorítkozik, a dallammozgást lépészerűség jellemzi.[61] A repertoárban uralkodó a repetitív jelleg, s a dallamok olyan flexibilis pszalmodikus stílus érzetét keltik, amelyben a recitációs hang nem rögzített. Mivel ezek a stílusjegyek egészükben véve élesen elütnek a gregorián vagy posztkaroling ordinarium repertoár sajátosságaitól, joggal merül fel a feltételezés, hogy a 11–13. századi itáliai források olyan dallamhagyományt vagy dallamízlést őriztek meg, amely a karoling periódusnál korábbi, s amely a 13. századot követően teljesen kiment a divatból.

Az órómai források dallamainak többsége jellemző módon e dallamcsoportba sorolható. Akár átvették-e dallamokat, akár saját hagyományaikból táplálkoztak, a repertoár összeállításában határozott ízléspreferencia tükröződik. Bár a dallamok konkrét alakjukban a 11–13. század kompozíciós terméséhez tartozhatnak, ugyanakkor régebbi dallami gondolkodásmódot is közvetíthetnek. E nézőpontból szemlélve nem maguk az órómai források képviselik az archaikusat, hanem dallamanyaguk. Osztoznak egy olyan nagyobb forráskör repertoárjában, amely, bár nem órómai, bizonyos értelemben „ó", „régi", s olyan jellemvonásokat hordozhat, amelyek archaikus gyökerekkel rendelkeznek. Ily módon, ha maguk az órómai források nem tekinthetők is a múlt rekvizitumainak, az általuk is használt stílus és dallamgondolkozás elmúlt gyakorlatokat közvetítenek számunkra.[62]

61 A szakirodalomban *„spissim"* melodika; vö. Bruno Stäblein: „Italien." in *MGG*, 1. kiadás, 6. kötet, 1465. hasáb; Schildbach, 23.

62 Az eredetiben: „may be regarded as a »transparent window« to earlier practices". Leo Treitler megfogalmazása olyan jelenségekre utalva, amelyek bennük rejlő tartalmakra engednek következtetni; vö. uő: „Communications." *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), 575–76.

Függelék

KYRIE DALLAMOK

Kyrie	Modus	Tropus	Funkció	Források
K 2	G	Laudes pangamus (AH 47: 119)	*De s. Johanne Baptista*	*GeB 74, 118v; Vat 5319, 150; Ben 34, 286v*
K 25	G1	–	*In quotidianis diebus*	*Vat 79, 196*
K 27	G	Pater excelse (AH 47: 110)	*?*	*GeB 74, 118; Ben 34, 275; Ben 35, 180; Pst 121; 5;*[63]
K 45	G	Incarnatum quoque	*In natale Domini*	*Pa 17177; GeB 74, 116; To 18, 160v*
K 46	G	Omnipotens stelligeri (AH 47: 117)	*?*	*GeB 74, 117v; Vat 5319, 146; Ben 35, 180v; MC 546, 61*
K 49	G	Adest reducta (AH 47: 118)	*In sancti Laurentii*	*GeB 74, 119; Vat 5319, 149v; Ben 35, 183v*
K 52	G	Auctor caelorum (AH 47: 109)	*?*	*GeB 74, 117; Vat 5319, 147; Ben 38, 97; Ben 40, 21; Ben 34, 32;*[64] *Ben 35, 180v; Vat 602, 25; MC 546, 61; Mod 7, 175v; RoV 52, 150; Vro 107, 32v; Mza 11, 143*
K 63	G	–	*?*	*Vat 5319, 149v*
K 73	E[65]	–	*In dominicis diebus*	*Vat 79, 196*
K 76	G	Deus excelse (AH 47: 122)	*?*	*Vat 5319, 147v*
K 77	G	Devote canentes (AH 47: 115)	*?*	*GeB 74, 117v; Vat 5319, 146v; Ben 34, 276;*[66] *Ben 35, 183; RoV 52, 153*
K 98	G	Ad laudem summae (AH 47: 120)	*?*	*GeB 74, 119v; Vat 5319, 149;*
K 119	G	Hagie atque benigne (AH 47: 121)	*?*	*Vat 5319, 145v;*
K 129	D	–	*In festivitatibus diebus*	*Vat 79, 196*
K 151	E	–	*?*	*GeB 74, B;*[67] *Vat 5319, 149v;*[68]
K 209	D	Hodie Christus resurrexit[69] (AH 47: 116)		*GeB 74, 116v; Vat 531[9], 148v; Ben 39, 28v; Ben 34, 123v; Ben 35, 182*
K 215	E	Christe caelorum rex (AH 47: 132)	*?*	*GeB 74, 116v; Ben 34, 123v; Ben 35, 182*
K x1	?	–	*In sabbato sancto*	*GeB 74, 79;*
K x2	G[70]	–	*?*	*Vat 79, 196v*

63 Melnickinél *D-*, MIL 1 szerint *G*-modus.
64 AH 47 alapján tartalmazza még: *Vro 107* és *RoA 123.*
65 Továbbá: f 129 és f 278v.
66 *H*-ra transzponálva.
67 Tropus nélkül lásd: f 286.
68 12. századi utólagos bejegyzés a hátsó kötéstáblán, vö. GSC 1, 43.
69 MM II-ben Melnicki nem külön tételként tünteti fel, katalógusában ugyanakkor szerepel.
70 Ben 39-ben és Ben 34-ben: *Ad monumentum Domini, In resurrectione Domini* rubrikával is, AH 47: 129

GLORIA DALLAMOK

Gloria	Modus	Tropus	Funkció	Források
G 12[71]	G	–	?	*Vat 5319, 150v;*
G 51[72]	D	–	*In sabbato sancto*	*Vat 5319, 82v, 151;*
G x1	G/E[73]	–	*In sabbato sancto*	*GeB 74, 78v*
G x2	G[74]	–	*In dominicis diebus*	*Vat 79, 196;*

SANCTUS DALLAMOK

Sanctus	Modus	Tropus	Funkció	Források
S 60	G	Pax in caelo permanet[75] (AH 47: 309; CT VII: 66)	?	*GeB 74, 124; Ben 35, 198; RoN 1343, 15; Bo 2824, 11v; RoC 1741, 39v; Mod 16, 79;*
S 62	G	Quam pulchra est casta (CT VII: 117)	*In sanctae Mariae*	*GeB 74, 122; Ben 35, 198v;*[76]
S 63	G	Quem cherubim atque (CT VII: 118)	?	*GeB 74, 124; Ben 34, 282v; Vat 602, 68v;*[77] *RoN 1343, 15v; Bo 2824, 105; RoC 1741, 39; Mod 7, 207; RoV 52, 165; Pst 121; 5; Bo 7;*
S 64	G	–	?	*Pia 65; Pia s.n, 163,*
S 66	G	Laudatur trina majestas (AH 47: 309; CT VII: 66);	?	*Mod 7, 206v*
S 67	G	Laudatur trina majestas (AH 47: 309; CT VII: 66)	?	*RoV 52, 165;*
S 74[78]	G	Admirabilis splendor[79] (CT VII: 1)	?	*GeB 74, 124v; Ben 38, 166v; Ben 34, 20; Ben 35, 197; Vat 602, 63; MC 546, 68; RoN 1343, 15; RoC 1741, 38; Pst 120, 1; Pst 121; Mod 7, 207v; Mod 16, 80; RoV 52, 164v; Vce 161, 139v; To 18, 164v; Pst 121; 5; Pia 65; Bo 7; Bo 9; Mza 77, 165; Mza 11, 169; Be 40608, 21v;*

71 K 25 változata, lásd a 63. lábjegyzetet.
72 Általánosan elterjedt dallam.
73 Általánosan elterjedt dallam.
74 Tonálisan határozatlan; talán plagális *G*-modusú dallamnak tekinthető *E* záróhanggal.
75 Tonálisan határozatlan.
76 A tropust csak GeB 74 és Ben 35 tartalmazza.
77 Thannabaur szerint Ben 35 lacunája miatt S 62 csak a *Sabaoth*-szakaszig dokumentálható. Ugyanakkor GeB 74, amely a szerző számára nem volt elérhető, a teljes dallamot tartalmazza.
78 A *Cui pueri Hebraerorum* tropussal lásd még: f 64v.
79 Itáliai forrásain kívül a dallam tropus nélkül még három kéziratban megtalálható: Bo 2748, 205; Lim 17, f. 252v; Ma 4, 221.

S 81	E/F[80]	–	*In sabbato sancto*[81]	*Vat 5319, 83; Vat 79, 196v;*
S 92	G	Altissimeque rector (CT VII: 5)	*?*	*GeB 74, 123; Ben 34, 283; Ben 35, 196; Vat 602, 62; MC 546, 67v; Mod 7, 208v; Vce 161, 144; To 18, 166; Bo 7;*
S 154	E	Deus pater ingenitus[82] (CT VII: 40)	*?*	*GeB 74, 121; Ben 40; 26; Ben 34, 285; Vat 602, 61; MC 546, 67v;*
S 154	E	Deus fortis[83] (CT VII: 34)	*?*	*GeB 74, 121v; Vce 186, 8; Vro 107, 120; RoC 1741, 35v; RoN 1343, 14; RoV 52, 163v;*
S x1	G	Hodie Dominus Jesus (AH 47: 365; CT VII: 60)	*In resurrectione [Domini]*	*GeB 74, 122v;*
S x2	G	Invisibiliter penetravit (CT VII: 65)	*?*	*GeB 74, 123v; Ben 34, 181;*
S x3	?	–	*?*	*Vat 79, 196v*

AGNUS DALLAMOK

Agnus	Modus	Tropus	Funkció	Források
A 95	G	O lucis splendor[84] (CT IV: 26ab)	*?*	*GeB 74, 125v; Ben 34; 241; Ben 35, 199; Vat 602, 76v; MC 546, 69v; Mza 77, 164v; Vce 161, 139v; To 18, 166v; Pa 1235, 147;*
A 98	G	–	*In sabbato sancto*	*Vat 5319, 83; Vat 79, 196v;*
A 236[85]	G/E	Ad dexteram patris[86] (AH 47: 430; CT IV: 1)	*?*	*GeB 74, 125;*

80 Tropus nélkül: Mod 16, Pia 65, Bo 9, Mza 77, Mza 11, To 18-ban *Quem cherubim atque*-tropussal.

81 Tonálisan határozatlan; E-modusú dallamnak tűnik, ám finalisa különös módon *F*. Vat 79-ben kvarttal feljebb transzponálva.

82 Vat 79-ben nincs funkciómeghatározás.

83 Mind a dallam, mind a tropus általánosan elterjedt, ám ez a szövegváltozat a *Qui venisti* Hosanna-tropussal párosítva csak a fenti forrásokban fordul elő.

84 Mind a dallam, mind a tropus általánosan elterjedt, ám ezzel a szövegelrendezés a *Qui venisti* Hosanna-tropussal párosítva csak a fenti forrásokban fordul elő.

85 Ben 34, Ben 35, MC 546, Vat 602 a 26a *(Fulgida qui regnas)*, GeB 74, Mza 77, Vce 161, To 18, Pa 1235 pedig a 26b *(O lucis splendor)* tropusváltozatot tartalmazza.

86 A dallam különböző változatokban és transzpozíciókban (E, D, G) széles körben elterjedt. Az egyik jellegzetes G-modusú (GeB 74 dallamával azonos) változata azonban a 11–13. századi itáliai forrásokra jellemző.

Forráslista

Siglum	Forrás	Proveniencia	Kor
Be 40608	Berlin, Staatsbibliothek, mus. 40608	Velence, Aquileia (?)	XIII
Ben 34	Benevento, Biblioteca capitolare 34	Benevento	XII in.
Ben 35	Benevento, Biblioteca capitolare 35	Benevento	XII in.
Ben 38	Benevento, Biblioteca capitolare 38	Benevento	XI med.
Ben 39	Benevento, Biblioteca capitolare 39	Benevento	XI
Ben 40	Benevento, Biblioteca capitolare 40	Benevento	XI in.
Bo 7	Bologna, Civ. Mus. Q 7 (= 86)	Itália	XI
Bo 9	Bologna, Civ. Mus. Q 9	Itália	XIII
Bo 2748	Bologna, Biblioteca Universitaria 2748 (716)	Brescia	XII
Bo 2824	Bologna, Biblioteca Universitaria 2824	Nonantola	XI/XII
GeB 74	Cologny-Geneva, Bibliotheca Bodmeriana 74	Róma, Santa Cecilia di Trastevere	1071
Lim 17	Limoges, Bibliothèque Municipale 2 (17)	Fontevrault	XIV
MC 546	Monte Cassino, Archivio della Badia 546	Monte Cassino	XII/XIII
Ma 4	Madrid, Biblioteca Nacional 20, 4	Szicília, Palermo ?	XII
Mod 7	Modena, Biblioteca Capitolare O.1.7	Forlimpopoli	XI med.
Mod 16	Modena, Biblioteca Capitolare O.1.16	Modena	XII
Mza 11	Monza, Biblioteca Capitolare K 11	Monza	XIII
Mza 77	Monza, Biblioteca Capitolare 14/77	Monza	XIII
Pa 17177	Paris, Bibliothèque Nationale 17177	régi római	1071
Pia 65	Piacenza, Biblioteca Capitolare 65	Piacenza	XII med.
Pia s.n.	Piacenza, Biblioteca di San Antonio s.n.	Piacenza	XIII
Pst 120	Pistoia, Biblioteca Capitolare C 120	Arezzo ? / Pistoia ?	XI/XII
Pst 121	Pistoia, Biblioteca Capitolare C 121	Pistoia	XII med.
RoC 1741	Rome, Biblioteca Casanatense 1741	Nonantola	XI ex.
RoN 1343	Rome, Biblioteca Nazionale 1343	Nonantola	XI med.
RoV 52	Rome, Biblioteca Vallicelliana 52	Norcia	XI ex.
To 18	Torino, Biblioteca Nazionale F. IV. 18	Bobbio	XII
Vat 79	Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B 79	Róma, San Pietro	XII
Vat 602	Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 602	Monte Cassino	XI ex.
Vat 5319	Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5319	Róma	XII
Vce 161	Vercelli, Biblioteca Capitolare 161	Vercelli	XI med.
Vce 186	Vercelli, Biblioteca Capitolare 186	Balerna	XI/XII
Vro 107	Verona, Biblioteca Capitolare CVII	Mantova	XI in.

Irodalomjegyzék

AH 47 *Die Tropen zum Ordinarium Missae, Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 47. Ed. Clemens Blume. Leipzig: O. R. Reisland, 1905.

Bosse Detlev Bosse: *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum "Gloria in excelsis"*. Regensburg: Bosse, 1955.

CT Corpus Troporum

IV *Tropes de l'Agnus Dei*. Ed. Gunilla Iversen. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1980.

VII *Tropes de l'ordinaire de la messe. Tropes du Sanctus*. Ed. Gunilla Iversen. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1990.

GSC *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastavere. Biblioteca Bodmeriana 2*. Ed. Max Lütolf, vols. 1–2. Cologny – Geneva: Fondation Martin Bodmer, 1987.

Melnicki Margaretha Landwehr-Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg: Bosse, 1955.

MIL 1 *Biblioteca Apostolica Vaticana Archivio S. Pietro B 79, Musica Italiae Liturgica* vol. 1. Ed. Bonifacio Giacomo Baroffio and Soo Jung Kim. Rome: Torre d'Orfeo, 1995.

MM 2 *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319, Monumenta Monodica Medii Aevi* vol. II. Ed. Bruno Stäblein. Erlangen: Bärenreiter, 1970.

Schildbach Martin Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*. Erlangen: Hogl, 1967.

Thannabaur Peter Josef Thannabaur: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen überlieferung des 11. bis 16. Jahrhundert*. München: W. Rick, 1962.

ABSTRACT

GÁBOR KISS*

ORDINARY MELODIES IN THE CONTEXT OF THE "OLD ROMAN CHANT" QUESTION

The author gives an overview of the Ordinary melodies in the Old Roman sources and tries to evaluate their repertory by using a wider range of Italian and, especially, Beneventan comparative sources. A survey of the melodies reveals a conspicuous paucity of items that appear as a stable element in the standard repertory. Moreover, the Old Roman melodies differ markedly from the later Ordinary repertories concerning their style, use of mode, melodic structure, etc. Their repertory does not show the same variety and heterogeneity that often characterize the repertory of later traditions or even that of a single source during the Middle Ages. On the contrary, the material gives the impression of a remarkable uniformity and consistency. In the use of such melodies the Old Roman sources share with other contemporary Italian sources. Apparently, this melodic thinking belongs to the musical practice and taste of the 11th—13th century Italian repertories. Since the archaic character and stylistic traits of this repertory differ sharply from those of the Gregorian Ordinary repertory, the question emerges whether the 11th—13th century Italian sources preserved a melodic tradition or melodic taste prior to the Carolingian period. Nevertheless, this layer of melodies completely disappears from later Italian sources, where they were obviously suppressed by new Ordinary melodies following a different melodic taste and aesthetic principle.

* Gábor Kiss started his career as a music teacher and performing artist. Later, his interest in understanding musical phenomena more thoroughly led him to musicology. During his studies between 1987 and 1992 László Somfai's different courses (on Bach, Haydn, Bartók, etc.) exerted great influence on him. One of Kiss's many interests was in Bartók research that resulted in his participation in projects of the Bartók Archives. Although he later turned to medieval studies, his scholarly approach and thinking remain greatly indebted to László Somfai. Gábor Kiss has been on the staff of the department of the Medieval Music History department in the Institute for Musicology in Budapest since 1994; he has been responsible for the digitization of medieval sources since 1999. In 2003 László Somfai invited him to hold a seminar for the Ph. D. students of the F. Liszt Music University. The study presented in this volume summarizes the results of that seminar.

Dobszay László

A *MUSICUS* MŰHELYÉBEN

Nem véletlenül nevezte el Somfai László így az általa concipiált kiállítást: „Bartók műhelyében". Ha egy cím alá akarnánk foglalni egész tudományos életművét, ha röviden meg akarnánk jelölni azt a sajátos szempontot, mellyel tárgyához közeledett, ezt írhatnánk fel: „A zeneszerző műhelyében"; végső soron ez izgatta őt, s a papír vizsgálata, a vázlatok összehasonlítása, a változatok összevetése, a műanalízis, a hangfelvételek tanulmányozása egyként arra a kérdésre akart választ adni, mi játszódhatott le a zeneszerző fejében (ebben a láthatatlan műhelyben), mit árul el erről a kotta, a látható műhely terméke.

A középkor dokumentumai mélyen hallgatnak erről a műhelyről. A kész „mű", sőt annak is csak sokadik másolata az, ami ránk maradt. Nemhogy vázlatokkal, de autográfokkal sem rendelkezünk. (A gregorián énekforrás hagyatékában kivételes eset a ciszterciek egyik antifonále-kézirata, mely – újabb kutatások szerint – a „mintakódex" propozitumát átjavító, végleges alakra hozó revizor keze nyomát őrzi.)

És elárul a műhelymunkáról valamit az elemzés? Itt sem vagyunk könnyű helyzetben, hiszen nagy területen sokféle változatban elterjedt dallamokról van szó, kétséges milyen értelemben beszélhetünk „eredeti" formáról, kimutatható-e, hogy melyik lenne az, s hogy viszonylanak hozzá a többiek. Végső soron két forrás közti kapcsolat összehasonlító vizsgálata is a kutatói kényszerhelyzet szülte véletlen: egy térben és időben kiterjedt folyamat éppen fennmaradt, számunkra elérhető két pillanatfelvételéből próbálunk meg következtetéseket levonni.

Mit gondolhatott saját működéséről a gregorián ének egykori művelője, alakítója vagy éppen szerzője, a „musicus"? Milyen kategóriák, szabályok járhattak a fejében? Van, amiről tudósítanak az elméleti traktátusok, de úgy látszik, több az, amiről hallgatnak. Az alábbi cikkben két olyan esetet próbálok bemutatni, amikor egy-egy dallam két megjelenése közötti „útvonal" rövid, és mondhatni közvetlen. Nem nagy területen elterjedt dallamokról van szó, amikor is nem tudhatjuk ki, hol és mikor alakított rajta a fejében lévő ideálok vagy saját ízlése szerint. Talán nem is egy homályba vesző közgyakorlat népzeneszerű variálását olvassuk, hanem szinte születése pillanatában és helyszínén „érhetjük tetten" a musicust, s így próbálhatunk meg belelátni a fejébe.

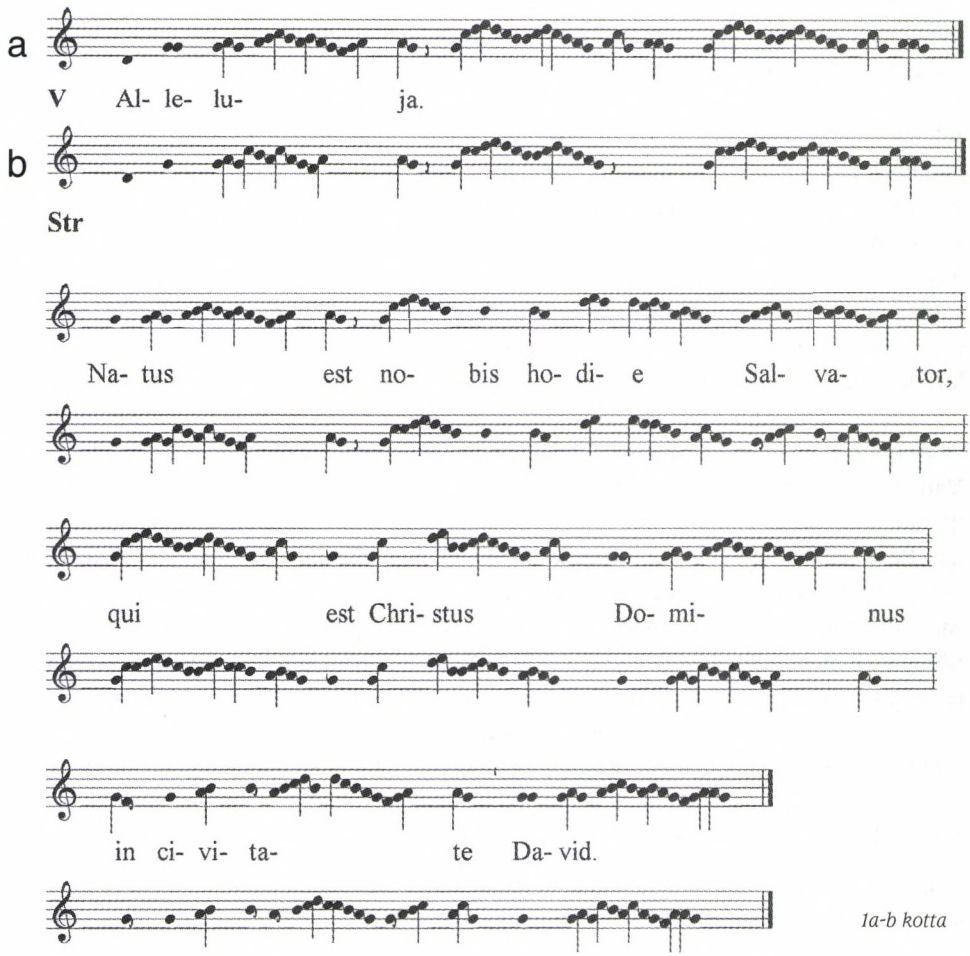
Karlheinz Schlager nagy alleluja-katalógusa[1] és dallamkiadása[2] csak öt középolasz forrásból tudja dokumentálni a karácsonyi „Natus est nobis hodie salvator" al-

1 K. Schlager: „Tematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-spanische und alt-römische Repertoire." *Erlanger Arbeiten zur Musikwisschaft, 2.* München: 1965, Nr. 244.

2 Uő: „Alleluia-Melodien I bis 1100." *Monumenta Monodica Medii Aevi. Band VII.* Kassel–Basel etc.: Bärenreiter, 1968.

leluját.[3] A Monumenta Monodica Medii Aevi VII. kötete a pistoiai változatot közli. Van azonban egy észak-olasz forrásunk is: a velencei eredetű Bibl. Apost. Vat. Rossiana 213.[4] Alapos kereséssel sem találtunk Itálián kívüli adatot, s így meglepő, hogy a tételt tartalmazza az esztergomi Missale Notatum Strigoniense.[5] E kódexről tudnunk kell, hogy összefoglaló és normatív funkciójú, vagyis egy-két évszázados fejlődés eredményeit foglalja össze azzal a céllal, hogy a főegyházmegye, sőt bizonyos fokig az egész magyar egyház számára mintát adjon.

Az említett forráshelyzet alapján biztosra vehetjük, hogy az Alleluja átvétele és bizonyos fokú átalakítása Magyarországon történt, valószínűleg már korábban, talán hosszú idővel korábban, mint azt az esztergomi misszále feljegyezte. Így jogos az itáliai és magyarországi feljegyzést azzal a szemmel összehasonlítani, észlelhető-e valami határozott tendencia a variálásban, s vajon tudatos eljárásról lehet-e szó. Az alábbi kottapélda a Schlager által nem regisztrált (hazánkhoz legközelebbi), velencei változatot (felső sor, **V**)[6] veti össze az esztergomival (alsó sor, **Str**)[7].



1a-b kotta

Az Alleluja *lu*-ja fölé eső melizmában **Str** erőteljes kvartlépéssel exponálja a *c'* hangot, majd a melizma második felében a *h* helyett is azt énekelteti, ismét ugrással elérve. A **V**-forrás *h-f* tritonusza eltűnik, a dallam végső elemzésben a *g*-t állítja szembe a *c'-a-f* terc-rétegzett, szinte harmóniai értelmű hangcsoporttal. Az újabb alleluja-kompozíciók szokása szerint a darabban gyakori a motivikus ismétlés, visszatérés. Így a *lu*-melizma ugyanezzel a variáns-megoszlással tér vissza a Na-*tus*, Do-*mi*nus, Da-*vid* szótagokon.

Az alleluja-jubilusban **V** a teljes dallamot kétszer ismétli. **Str** a megismétlésre tartogatja a zárómotívumot, így a dallamszerkezet AAb lesz. A hodi-*e* zárómotívumában ismét *h/c'* megfelelést mutat **V** és **Str**. A Sal-*va*-tor frázisban **Str** elkülöníti a *h*-hangot, majd ismét a *c'-a-f* gerincre épített motívumot hozza (ismét kikerülve a *h-f* tritonuszt). A *qui* zárómotívumában és a rá rímelő Chris-*tus* szótagon viszont **V** *a-c'* motívuma helyett **Str**-ben hallunk *a-h* szekundot. A civi-*ta*-te szakaszban **V** elkülöníti a *h* hangot, majd a *h-d'* hangközt hangsúlyozva ismét *h*-ról szalad le *f*-re. A *h* hangot **Str** is exponálja, ám rögtön utána mintegy rátámaszkodva az *a*-ra a *d'*-t c' váltóhangjának kezeli, s a megnyújtott *c'*-ről fut le, mégpedig csupán *g*-ig.

Összegezve azt mondhatjuk, hogy – a kisebb különbségektől eltekintve – **Str**-re a 8. tónus pentaton kezelésére jellemző vonások, főként a *c'-a-(-f)* kiemelése jellemző. A dallam eredeti itáliai stílusához hozzátartozó *h* a darab sérelme nélkül nem lenne eltüntethető. Sőt az sem ritka a pentaton dialektusú változatoknál, hogy egy-egy rövidebb motívumban – mintegy a darab egészének gerincét ellensúlyozva – a *g-a-h-c'* tetrachordból nem a *g-a-c'* trichordot, hanem a *g-a-h* tritont emeli ki, mint itt a *qui* és Chri-*stus*.

A diaton–pentaton dialektus-különbséget azóta számon tartja a zenetudomány, mióta Peter Wagner a lipcsei Thomas-Graduale hasonmás-kiadásának bevezető tanulmányában azt „Germanische Choraldialekt" elnevezéssel ismertette.[8] A dialektushatárok nagyjából ismertek, s azt mondhatjuk, hogy az egyik határt éppen a középkori magyar–olasz határon húzhatjuk meg. Nem tisztázott viszont a különbség kora és oka. A feltevések sorának egyik végpontját olyan elméletek jelzik, melyek

3 Saját dallam. Modena O.I.132: 15c (Forlimpopoli/Ravenna); Nonantola: 10v (Nonantola); Pistoia C 120: 10 (Pistoia?); Rom Angel. 123: 31v (Bologna); Rom, Vall: C 52 (Nursia), 14.

4 *Le Graduel Romain; Édition Critique par les Moines de Solesmes.* Abbaye Saint-Pierre, de Solesmes, 1957, 128. Vö. G. Cattin: *Musica e Liturgia a San Marco.* Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1990. II. 370, 406; III. 27.

5 *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio.* Ed. by J. Szendrei – R. Rybarič. Musicalia Danubiana I. Budapest: 1982. Vö. Szendrei: „»Laetabitur deserta.«" *Magyar Egyházzene IX (2001/2002), 193–204.*

6 Velence (Bibl. Apost. Vat. Rossiana 213, fol XII), cf. Pistoia (K. Schlager: *Alleluia-Melodien* ... i. m. 323, 632.

7 fol 10v.

8 Peter Wagner: „Der germanische Dialekt des Gregorianischen Gesanges." In: *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig (14. Jahrhundert).* Hrgb. v. –. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1932. Zweiter Band: v-xxxiv.; Vö. K. G. Fellerer: *Deutsche Gregorianik im Frankenreich.* Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. V. Regensburg: G. Bosse, 1941.; W. Lipphardt: „Über Alter und Ursprung des deutschen Choraldialekts." *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 1956:* 104–107.; Dobszay László: A gregorián ének kézikönyve. Budapest: Editio Musica, 1993, 221–224.

igen ősi, ösztönös, a hallásmód eltérésére visszavezethető megoszlást (talán nem is átalakulást, hanem kezdettől fogva népzenei módon létező kettősséget) tartanak valószínűnek. A másik végponton az a szcenárió áll, mely viszonylag késői (akár 11–12. századi), technikai vagy teoretikus okokra visszavezethető iskola-munkát lát a pentaton dialektus keletkezésében.

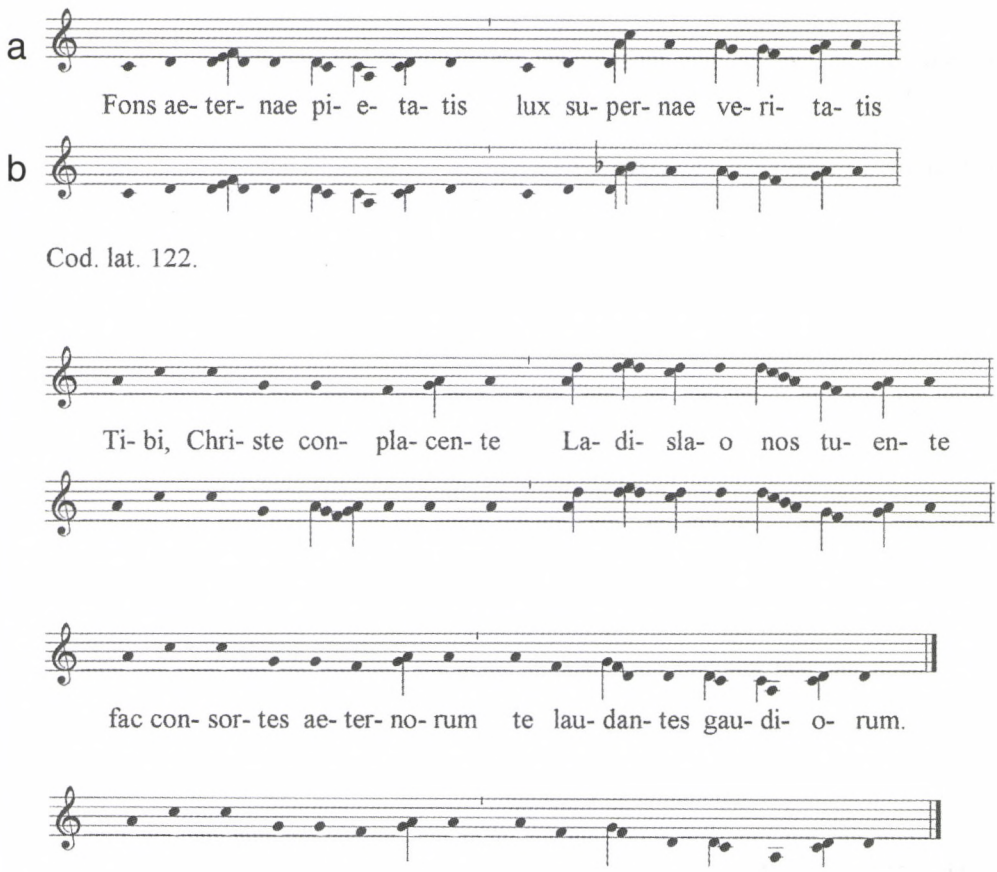
Akárhogyan volt is, amikor a fenti dallam Magyarországra került, a dialektusmegoszlás és annak határai már kész ténynek számítottak. Arra kell gondolnunk, hogy az alleluja befogadói már nem egyszerűen hallási ösztönükből eredően variálták át a dallamot, hanem tudatosan hajtottak végre bizonyos átrendezéseket, melyek a dallam sajátságait nem sértik, mégis szervesebben beillesztik a hazai gregorián pentaton nyelvébe.

De az ellenkező eljárásra is tudunk példát hozni. A ferencesek mind liturgikus, mind zenei szempontból itáliai jellegű tradíciót telepítettek meg hazánkban. Bár prédikálásukkal, irodalmi tevékenységükkel beágyazódtak a magyar valóságba, sőt az irodalmi anyanyelvűség előcsapataivá váltak, liturgiájukban megőrizték idegenségüket. Ez kifejezésre jutott abban is, hogy a magyar szentek énekeit nem vették fel repertoárjukba, így az István, Imre, László zsolozsma sem fordul elő egyik ferences forrásban sem. Mégis van egy kivétel. Az Egyetemi Könyvtár egyik ferences antifonáléjába,[9] nem tudni milyen indítékból, mégis bejegyeztek két antifonát Szent László ünnepénél. Az egyik egy nemzetközi, „commune" tétel alkalmazása, anélkül hogy a könyvszerkesztőnek név-behelyettesítésen kívül mást tennie kellett volna. A másik tétel azonban a magyarországi László-zsolozsma reprezentatív kezdőtétele, melyet kottával is rögzít a ferences notátor.[10] A tételt összehasonlítva magyar egyházmegyés forrásokkal[11] lényeges különbséget nem találunk. Kivéve egyet, a „lux superne" szövegrésznél olvasható *c'*-ből itt *h* (vagy inkább: *b)* lett. Első pillantásra nem nagy különbség. Azonban itt egy formuláról van szó, mégpedig az 1. tónust kiválóképpen jellemző formuláról, melynek kétféle alakja a pentaton–diaton dialektuskülönbség legkövetkezetesebb, mondhatni emblematikus megjelenése. A ferences másoló elfogadta ugyan a magyar dallamot, de nem tűrhette, hogy ezen a ponton ilyen kiáltó ellentét legyen saját dialektusa és a befogadott dallam között *(2a-b kotta a szemközti oldalon).*

Efféle példát százával lehetne hozni, de nem lenne ilyen könnyű mindenütt kideríteni, hol, mikor, hogyan történt az átalakítás. Hogy a dialektus-variánsok fontosságát belássuk, tudnunk kell, hogy e különbségről egyetlen középkori teoretikus forrás sem tesz említést! Azok, mihelyt a hangrendszerre, írástechnikára vo-

9 Cod. lat. 122. Mezey László: *Codices Latini Medii Aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 204.; Vö. Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981. C 63.

10 fol 105v. László Dobszay–Janka Szendrei: *Antiphonen. Monumernta Monodica Medii Aevi I–II–III*. Kassel – Basel, etc.: Bärenreiter, 1999: Nr. 1574.

11 Antiphonale Strigoniense (Pozsony/Bratislava, Archív Mesta EC lad. 3. = Knauz 3.).; Vö. Szendrei: *A magyar középkor* ... C3.

2a-b kotta

natkozó, nagyrészt az antikvitásból örökölt, kötelező ismeretanyagon túljutottak, a 8 tónus rendszerét ismertetik a hozzájuk tartozó mintadallamokkal és zsoltárokkal.[12] De még itt sem beszélnek arról, hogy a példaként felhozott zsoltártónusok (meg a jellegzetes antifona-incipitek) úgy, ahogy notálják őket, csak az adott dialektusban érvényesek. Ez mintha azt igazolná, hogy a dialektus-különbség olyan ösztönös hallási kategória maradt, mely a középkori musicus fülét érintette, de eszét már nem.

Látjuk, hogy nem így van. Amikor az itáliai dallam magyar átvevője rögtön végrehajtja azokat a simításokat, melyeket az átplántálás megkíván, vagy amikor az említett ferences azonnal kijavítja a saját rendszerétől idegen motívumot, akkor arról tanúskodik, hogy a dialektus-különbség az egykoriak titkos tudásanyagához tar-

12 Lásd például Szalkai László zenei jegyzetét: Bartha Dénes: *Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490).* Musicologia Hungarica I. Budapest: Az Orsz. Széchényi Könyvtár Kiadása, 1934, 63–114., különösen: 89–112.; Vö. *Magyarország Zenetörténete I. Középkor*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 157–160..

tozott. Más művészetekből tudjuk, hogy céheik milyen gondosan őrizték, adták tovább technikai tudásukat, s azt is, hogy e tudásanyagnak egy része a céhből nem volt kivihető. Mintha ilyesféle céh-titok lenne az 1000 után működő musicus számára is a dialektus-különbség. Méghozzá nem néhány merev szabályból álló utasítás formájában, hanem azon konkrét zenei, tonális, motivikus eljárások együtteseként, melyek a dialektust jellemzik. Ha a traktátusok hallgatnak is róla, a lejegyzett példák belátást engednek a musicus műhelyébe.

ABSTRACT

László Dobszay

IN THE WORKSHOP OF THE *MUSICUS*

The Alleluia Natus est beyond some Central- and North-Italian occurrence is recorded only by the Missale Notatum Strigoniense. The variants shows that the "musicus" in Hungary adapted the melody to the "pentatonic" dialect prevalent in this country. In contrast, when an Fransciscan antiphonary takers over an antiphon on King St. Ladislaus from the diocesan sources changes the emblematic d-a-cí formula to d-a-b, as it is correct in the "diatonic" dialect. That means, the existence of Gregorian dialects "though never mentioned in the medieval theoretical writings" belonged to the theoretical concepts of the contemporaneous musicians.

* László Dobszay (1935) studied composition at the Liszt Ferenc Music University and history at the Budapest University. His researchs fields are folkmusic, gregorian chant, Hungarian music history (Institute for Musicology, Budapest). Teaching activity from 1956 to 1966 in a district music school (published series of school books and papers on music education), from 1972 at the Liszt Ferenc Music Unviersity (Musicological Department). In 1988 he founded (til 2000 lead) the Church Music Department. Founder and co-conductor of the choir Schola Hungarica.

Domokos Zsuzsanna

UTAK PALESTRINA ZENÉJÉHEZ A 19. SZÁZADBAN[1]

A Missa Papae Marcelli *olasz, francia és német kiadásainak szemléletbeli különbségei*

Az utóbbi évtizedekben a zenetudomány érdeklődési körében nagy hangsúllyal került előtérbe a zeneművek korhű előadásának kérdése. Ehhez a problémakörhöz tartozik a notáció és az előadási gyakorlat közti kapcsolat vizsgálata, vagyis annak megfigyelése, hogy a lejegyzett kottakép milyen mértékben járul hozzá egy megadott mű hiteles megszólaltatásához. Somfai tanár úr munkáiban a 18. századi és a 20. századi kompozíciók vizsgálatánál egyaránt erre a szemléletre fektette a hangsúlyt, számos óráján, előadásán és kurzusán vezetett rá bennünket, miként törekedjünk a kottakép helyes értelmezésére, legyen feladatunk egy Urtext-kiadás előkészítése vagy akár Bartók instruktív kottakiadásainak értékelése. Az alábbi dolgozatnak, amely Palestrina zenéjének 19. századi fogadtatását afelől közelíti meg, hogy műveinek kiadásaiban hol és milyen szempontból mutatható ki a modern értelemben vett Urtext-kiadások filológiai pontosságára való törekvés, illetve az instruktív jelleg, remélhetőleg sikerül azon az úton haladnia, amelyet ő mutatott meg nekünk.

Palestrina műveinek újabb kori recepcióját vizsgálva fontos forrásként kell értékelnünk a 19. századi kiadványokat, hiszen a kompozíciók közreadásakor a kiadók a legtöbb esetben zenei szempontból is súlyos döntések előtt álltak. Palestrina műveinek még szerzőjük életében megjelent első kiadásaiban, vagyis az eredeti források a szólamokat egymás mellett közlő kóruskönyveiben csak a legszükségesebb zenei információkat jegyezték le, az élő gyakorlatnak köszönhetően az előadásmód magától értetődő volt. Mivel az előadói gyakorlat a Cappella Sistina kivételével a 16. század végén mindenhol megszakadt, és magában a pápai kórusban is folyamatosan változott, a 19. század elején, amikor az egyházzenei reformmozgalmak egyre erőteljesebben hirdették a 16. századi a cappella kompozíciók, köztük elsősorban Palestrina műveinek újrafeltámasztását, komoly problémát jelentett a követendő zenei stílus reprezentatív mintaképeinek hiteles közreadása és megszólaltatása. A 16. századi, illetve a 17. század elején napvilágot látott kiadványok után számottevő, teljes művek forrásértékű

1 Ez a tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Római Magyar Akadémia segítségével 2003. májusában megvalósult kutatóút eredménye. A szerző köszönetet mond mindazoknak, akik hozzásegítették, hogy eredeti forrásokhoz és irodalmakhoz hozzájusson: a Vatikáni Könyvtár és a Santa Cecilia Konzervatórium könyvtára munkatársainak, Domenico Carboni, Herczog János, Giancarlo Rostirolla, Bianca Maria Antolini, Renzo Cilia professzoroknak (Róma), Ettore Borri (Milano), Raymond Dittrich és Jürgen Libbert professzor uraknak (Regensburg).

közreadásáról nem beszélhetünk, így az élő hagyomány által örökített előadásmód megszakadása, valamint a zenei gondolkodás gyökeres megváltozása következtében Palestrina műveinek 19. századi kiadásai mind más-más arculatot kaptak. Mielőtt a 19. századi kiadványok egy csoportját kiemelve megközelítjük a romantika korában született közreadások felfogásbeli különbségeit, vegyük számba az eredeti forrásokat, amelyek ezeknek a 19. századi publikációknak alapjául szolgáltak. A könnyebb összehasonlítás kedvéért, valamint azért, hogy a vizsgálandó zenei anyag beférjen e tanulmány kereteibe, most elsősorban a *Missa Papae Marcelli* néhány kiadásáról esik majd szó, mivel ez a mise különleges népszerűsége folytán a 19. században nemcsak gyűjteményekben, hanem több önálló kiadásban is hozzáférhetővé vált.

A *Missa Papae Marcelli* először 1567-ben jelent meg a Palestrina miséit tartalmazó sorozat második könyvében.[2] A kiadványt számos újranyomás követte: Knud Jeppesen Palestrina-műjegyzékében[3] megemlít egy 1570-es római utánnyomást, három velencei, Angelo Gardano-kiadást 1568-ból, 1598-ból és 1599-ből – rendelkezésére álló példány hiányában az 1598-as kiadás adatát Haberltől veszi át –, és megjelöl még egy, már a szerző halála után 1599/1600-ban, Nicolo Mutio által készített római kiadást. Raffaele Casimiri az olasz Palestrina-Összkiadásban[4] az első megjelenésen és annak 1598-ból származó velencei, illetve 1600-as római utánnyomásán kívül megemlít még egy 1572-es kiadást is, amely a könyvben lévő hét miséből ötöt közöl, de figyelmeztet, hogy ezeken a kiadásokon kívül még létezniük kellett más kiadványoknak is. Giancarlo Rostirolla a *Missarum Liber Primus* fakszimile kiadásának előszavában még négy forrást nevez meg, amelyek négyszólamú Palestrina-miséket tartalmaznak, köztük a *Missa Papae Marcelli* négyszólamú változatát is. Csak a legutolsó, 1608-as velencei kiadás tünteti fel a négyszólamú változat szerzőjének, Giovan Francesco Aneriónak nevét.[5] Az Anerio-féle átdolgozás igen közkedvelt lett – még a 18. században is helyet kapott a Cappella Sistina előadási gyakorlatában, amint ezt a kórus 1780-ból származó kéziratos kóruskönyve is bizonyítja.[6] Ez azon-

2 JOANNIS PETRI ALOYSI (sic!) PRAENESTINI MISSARUM LIBER SECUNDUS. Cum gratia et privilegio. ROMAE, Apud Haeredes et Aloysii Doricorum fratrum Brixsiensium. Anno Domini MDLXVII. Philippo Austriaco, Regi catholico et ivicto.

3 Knud Jeppesen: „Palestrina." *MGG*, Band 9. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter, 1961, 663.

4 Raffaele Casimiri: „Il libro secondo delle messe a 4, 5, e 6 voci secondo la stampa originale del 1567 e la ristampa del 1600. Per cura e studio di –." *Le Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Volume IV.* Roma: Laterano, Edizione Fratelli Scalera, 1939, IX.

5 Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missarum Liber Primus.* A cura di Giancarlo Rostirolla. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1975, Előszó, s. p., 38. lábjegyzet. – A említett négy kiadvány közös címe: *Missarum cum quatuor vocibus. Liber Primus.* Megjelenésük és kiadójuk: **1.**: Venetiis: apud Iacobum Vincentium, 1590; **2.**: Mediolani: apud Franciscum et Haeredes Simonis Tini, 1590; **3.**: Venetiis: apud Jacobum Vincentium, 1605; **4.**: Venetiis: apud Jacobum Vicentium, 1608. Giacarlo Rostirolla ugyanebben a lábjegyzetben utal arra, hogy a Fondazione Palestrina tervbe vette Palestrina összes kiadott művéből készítendő bibliográfia közreadását.

6 Ms. Capp. Sist. 320.: *Pio Sexto / P. O. M. / Missa Papae Marcello II. / A Petraloysio Praenestina / olim sacra / dein d'Felice Anerio redacta / Adopportunitatem & commodum / Collegij / Magistri protempore cura / exscripta / Anno MDCCLXXX / Joseph Lorenzius scripsit.*

ban a kórus gyakorlatának megfelelően a cappella letétű, így eltér az Anerio neve alatt 1619-ben megjelentetett kiadványtól, mivel abban a mise zenei anyaga nemcsak négy énekszólamot, hanem basso continuo kíséretet is tartalmaz.[7] A *Missa Papae Marcelli* zenei anyagát más összeállításokban is előadták, például nem sokkal a zeneszerző halála után, 1609-ben Francesco Suriano jelentetett meg egy nyolcszólamú változatot, amelyet oly nagymértékű átdolgozásnak ítélt, hogy a mise a kiadvány címében és az előszavában is csak a saját nevén szerepel.[8] Valószínűleg ez a két átdolgozás a zenei gyakorlatban jelentős szerephez jutott, mivel a mise 19. századi közreadói is tudtak róla.

Szintén Giancarlo Rostirolla írja a Palestria-kiadványok történetéről szóló tanulmányában, hogy a zeneszerző életében megjelent nyomtatványok, különösen az első kiadások már csak azért is kiemelkedő jelentőségűek, mivel Palestrina a tridenti zsinat előírásainak megfelelően különösen ügyelt a zenei anyag és a szöveg pontos közlésére, és gondosan átjavította a nyomdai célra szánt kéziratokat.[9] A kor gyakorlatában ugyanis nemegyszer előfordult az is, hogy a kiadó vagy a szedő nemcsak a tipográfiai megjelentetésen változtatott. Ennek nyomát hamarosan látni fogjuk a korabeli források összehasonlításánál.

Mindenesetre a saját korában egyedülálló, hogy a zeneszerző életében művei mintegy 112 kiadványban láttak napvilágot. A *Missa Papae Marcelli* 19. századi közreadói három korabeli kiadásra hivatkoztak, amelyeket ismertek és kiindulópontként használtak fel saját munkáikhoz: kivétel nélkül ismerték az első kiadást, Proske és Haberl megemlíti az 1598-as velencei kiadást,[10] és többen hivatkoztak az 1600-as római második kiadásra is.[11] A források összehasonlításakor kiderül, hogy az 1598-as velencei kiadás csak annyiban különbözik az elsőtől, hogy a zárlatok végén a záróhang értéke az eredeti brevisszel szemben mindenhol longa, néhol jelöli az összetartozó neumák (általában semibrevisek) csoportjait is (ami támpont a szövegelhelyezéshez) – az első kiadás különálló hangjegyértékeket jelöl. Az 1600-as kiadás azonban a Christe eleison szakasz első basszus szólamában hangbeli eltérést is mutat az egyik első kiadáshoz képest *(1. kotta a 288. oldalon)*.

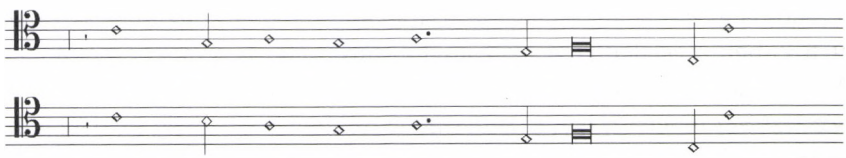
---

7 *Messe / a quattro voci. / Le tre prime del Palestrina / cioè / Iste Confessor, Sine nomine & di Papa Marcello, / ridotta à quattro de Gio. Francesco Anerio, / & la Quarta della Battaglia, dell'istesso / Gio. Francesco Anerio. / Con il Basso continuo per sonare* / In Roma, Per Luca Antonio Soldi. MDCXIX. / Con Licenza de'Superiori.

8 *Francisci Suriani Romani in Basilica Vaticana Musicae Praefesti / Missarum Liber Primus, 1609.* Romae, apud Io. Baptistam Roblettum.

9 Giancarlo Rostirolla: „Les éditions de Palestrina du XVIe siècle à nos jours." In: *L'interprétation de Palestrina.* Royaumont: Association Palestrina, 1990, 3.

10 *Missarum / cum quattuor / quinque ac sex Vocibus, / Auctorem Ioan.Petro Aloysio Praenestino / Nunc denno impreffae, & diligenter recognitae. / Liber secundus* / Venetijs Apud Angelum Gardaneum / MDLXXXXVIII.

11 *Missarum Io. Pet. Aloysii praenestini / Basilicae S. Petri Almae Urbis / Capellae Magister / Quaternis, Quinis ac Senis Vocibus concinendarum / Liber secundus* / Romae, Ex Typographia Nicolai Mutij MDC. (A kötet végén (fol. 99v) egy évvel korábbi nyomdai dátumozás található: Romae, Ex Typographia Nicolai Mutij 1599.) Lásd: Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Ms. Capp. Giulia XVI.

1. kotta: a) Az 1600-as kiadás; Vatikáni Könyvtár, (továbbiakban: BAV), Ms. Capp. Giulia XVI; b) az 1567-es első kiadás, BAV, Ms. Capp. Sist. 208.

A hangeltérés nyilvánvalóan elírás: nincs semmi magyarázata annak, hogy az egymást imitáló szólamok skálamotívumaiban miért lenne egy kivétel, kvartugrással. Ez a különbség azonban megtalálható az egymással egyébként teljesen megegyező két első kiadás szövege között is![12] Mindenesetre az adott helyen az összes későbbi kiadvány az első kiadás skálamotívumos zenei szövegét követi. A Cappella Sistinában használt 17–18. századi kéziratos kóruskönyvekbe betekintve kiderül, hogy ezek írásmódjukban és tartalmukban is teljesen megfelelnek az első kiadás kottaképének: a folyamatos tradíció mellett az énekesek nem igényelték a kottakép megváltoztatását.[13] Ez azonban azt is jelenti, hogy támpontot sem adtak a 19. századi közreadóknak, akik szinte kivétel nélkül kapcsolatba kerültek a pápai kapella hagyományával, és több esetben betekintést nyertek az archívum kottaállományába.

A *Missa Papae Marcelli* eredeti kéziratát nem ismerjük, a 19. századi közreadók sem hivatkoztak rá. Ugyanakkor létezik egy korabeli másolat,[14] amelyik még az első kiadás megjelenése előtt, a mise komponálásának évében, 1565-ben keletkezett, ilymódon ez a miséről ismert legkorábbi forrás. Ez a másolói kézirat azért különösen fontos, mivel az egyetlen, amelyik egy, a 19. századi közreadók által is ismert, hétszólamú kánon szerkesztésű második Agnus Dei tételt is tartalmaz.[15] Az utolsó, hét-

12 A skálamotívumot tartalmazza a Vatikáni Könyvtár Ms. Capp. Sist. 208. jelzetű első kiadása, a kvartugrásos változatot a Conservatorio di Santa Cecilia példánya, amelynek jelzete: G. C. S. 2. E.19.

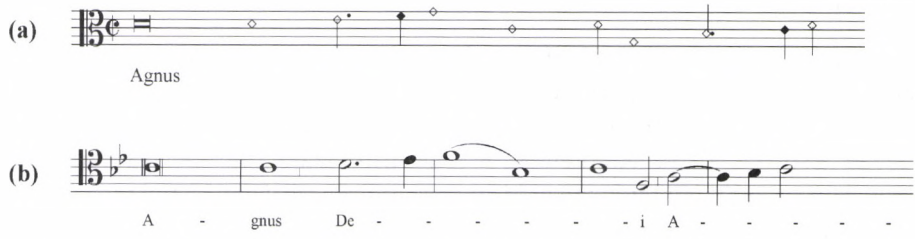
13 Lásd a Ms. Capp. Sist. 140 (1676), vagy a Ms. Capp. Sistina 289 (1796).

14 Mss. Capp. Sist. 22. A kéziratban a 4. mű (ff 71v–93) a *Marcellus-mise*. Az Agnus Dei tételek számozása No. I. és No. III. (Agnus Dei II. vacat), az Agnus Dei III. „cum 7 voc. »canon in diapente et nona«" meghatározással szerepel. – Joseph Llorens (In: *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instrumenti sive manu scripti praelo excussi*. Recensuit Josephus M. Llorens. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960, 47.) a következő megjegyzést fűzi a kézirathoz: „Codicem exaravit Iohannes Parvus ut apparet ex cod. Cap. Sist. 17, 18, 19, 24 ab eodem scripsis, annis 1565 (f. 58v in littera initiali tertia) et 1568 (f. 37 in littera initiali secunda)."

15 Oscar Mischiati tanulmányában („»Ut verba intelligerentur« circostanze e connessioni a proposito della Missa Papae Marcelli." *Atti del Convegno di Studi Palestriniani 28 Settembre–2 Ottobre 1975, a cura di Fracesco Luisi*. Palestria: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, 424–425., 27. lábjegyzet) megemlít egy másik kéziratot is, amelyet szintén a Sistina másolója, Johannes Parvus készített a Santa Maria Maggiore bazilika számára. A kézirat (ms. JJ. III. 7, deposito di S. Maria Maggiore, no. 29) első darabja szintén a *Missa Papae Marcelli*, (1v–23), amely a Mss. Capp. Sistina kéziratban található miséhez hasonlóan tartalmazza a második Agnus Dei tételt is. Mivel azonban nincs adatunk arra, hogy a S. Maria Maggiore-beli másolatot a 19. században a közreadók ismerték volna, jelen tanulmányban nem vesszük fel a kiadások alapjául szolgáló források közé.

szólamú tételt az első kiadás, majd a további kiadványok is elhagyták. A Vatikán által őrzött híres kéziratban (ezután Ms. Capp. Sist. 22) található a mise teljes zenei anyaga; ezt a Palestrina-összkiadások előtt először Franz Xaver Haberl közölte a *Musica Divina* sorozat keretében 1876-ban.

A kéziratban a záróhangok hangértéke longa, és a szólamok elhelyezése is eltér az első kiadásétól: a kézirat bal oldalán egymás alatt helyezkedik el a Cantus – Tenor 1 – Tenor 2, jobb oldalt az Altus – Bassus 2 – Bassus 1, míg az első kiadásban Cantus – Tenor 1 – Bassus 2 és Alto – Tenor 2 – Bassus 1 a felosztás. Ennek a Sistina gyakorlatában nem volt különösebb jelentősége, hiszen az énekesek körülállták az egyetlen, nagyméretű szólamkönyvet, de a 19. században, különösen a német közreadók között a szólamok nem megszokott felosztása zavart okozott, és ezt egyes 19. századi közreadások hiányosságának rótták fel. A Capp. Syst. 22-es kéziratban találunk olyan ligatúrákat, amelyeket az első kiadás mellőz, és a hétszólamú Agnus Dei tételben a másoló kiírja a Bassus 2 (kánon) szólamát, az Altus szólamból azonban csak egyet közöl (Altus 2 kánon). A Cantus 2 szólama (kánon) vagy teljesen elmosódott, vagy üres.[16] Kiadásában Haberl feloldotta a kánon rejtvényét. Haberl (és később Casimiri) közlése ritmusértékben egy helyen tér el a kézirattól: a tenor szólam kezdetén a szinkópa helyett a közreadók az egyenletes lüktetés mellett döntöttek.



2. kotta: a) BAV, Ms. Capp. Sist. 22. b) Haberl: Musica Divina

A kézirat írásmódja és Haberl közreadásának előadásra vonatkozó jelölései közti összefüggésről később, az adott témakör tárgyalásánál esik szó.

Miután röviden áttekintettük azokat az elsődleges forrásokat, amelyekre a 19. század kiadásai támaszkodhattak, most maguk a vizsgált közreadások kerülhetnek előtérbe. Az alábbi válogatás a *Missa Papae Marcelli* 19. századi közreadásaiból nem teljes,[17] de remélhetően így is hiteles képet ad a kor olasz, német és francia közreadói-

16 A kézirat jeleleg olyan rossz állapotban van, hogy csak a mikrofilm-másolatot lehet megtekinteni, amelyik több helyen olvashatatlan.

17 Martina Janitzek Palestrina műveinek 19. századi közreadásairól szóló könyvében („*Studien zur Editionsgeschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis um 1900.*" Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 29. Tutzing: Hans Schneider, 2001, 215., 382.) összesen 27 különböző, a misét tartalmazó kiadványt említ meg. Ezek közül néhány utánnyomás vagy csak egyes tételeket közöl a műből, és 20 egymástól különböző kiadást jelöl meg az 1841. és 1902. közti időszakból, amelyek a teljes misét tartalmazzák.

nak jellegzetes megközelítésmódjáról és értékeléséről. A kiválasztás a kor két jelentős kiadássorozata *(Raccola di Musica Sacra,* illetve *Musica Divina)* kivételével esetleges, választásomat nagymértékben befolyásolta a kiadványok hozzáférhetősége.[18]

Az összehasonlító elemzés a következő kották zenei anyagára épül *(az időrendi áttekintést lásd a tanulmány végén, a 308. oldalon):*

OLASZOK:

1. Pietro Alfieri: *Raccolta di Musica Sacra* I. (1841)[19]
2. Gazetta Musicale di Milano (1847)[20] – önálló kiadvány
3. Guerrino Amelli: *Musica Sacra* (1878)[21] – önálló kiadvány

FRANCIÁK:

1. Adrien De La Fage: *Cinq Messes* [1843–44][22]
2. Joseph Napoleon Ney, Prince de la Moskowa: Requeil des Morceaux de Musique-Ancienne (1843–45)[23]

NÉMETEK:

1. Simon Joh. Nep. Schinhamer (Augsburg):1831 után, vsz. 1850 előtt[24] – önálló kiadvány
2. Carl Proske: (1850)[25] – önálló kiadvány
3. Franz Xaver Haberl: *Musica Divina* (1876)[26]
4. Franz Xaver Haberl: *Pierluigi da Palestrina's Werke. (GA) Elfter Band* (1881)[27]

A fenti közreadókban közös, hogy mindannyian valamilyen módon kapcsolatba kerültek a Cappella Sistina hagyományával és repertoárjával, sőt többen személyesen is ismerték a kórust abban az időben vezető karnagyot, Giuseppe Bainit, aki a 19. század első felének legtekintélyesebb Palestrina-szakértőjének számított. La Fage egy évig (1828) Baini tanítványai közé tartozott, Pietro Alfieri Baini utolsó éveiben használhatta annak személyes könyv- és kottatárát. Carl Proske, amikor 1834–1838 között római tanulmányútjai alatt a pápai kórus előadásmódját és repertoárját kutatta, szintén Baini személyes ismeretségi körébe tartozott. Schinhamer is hallotta a Cappela előadását, ő a Német Kollégium tagjaként talált rá a *Missarum Liber Secundus*nak a Kollégium archívumában megőrzött 1567-es első kiadására. A század második felében F. X. Haberl azon kívül, hogy 1867-től 1870-ig a németek nemzeti templomának (Santa Maria dell'Anima) orgonistája volt, IX. Pius pápa engedélyével még kiadatlan művek lemásolása céljából kutatásokat végezhetett a pápai kottatárban,[28] és ő készítette el a Cappella Sistina kottatárának még ma is használt első rendszeres katalógusát.

Az azonban kevésbé köztudott, hogy az 1828-ban megjelentetett kétkötetes nagy monográfiája előtt maga Baini is szándékozott egy Palestrina műveit tartalmazó összkiadást készíteni. Fortunato Santinivel együtt, aki saját korában kiemelkedően gazdag magángyűjteményt hozott létre, és aki széles körű nemzetközi ismeretségének és önzetlen nagylelkűségének köszönhetően névtelenül része volt sok 19. századi kiadvány létrejöttében, 1821-ben egy társaságot alapított *Società di musica sacra* néven. A társaság feladata lett volna, hogy Palestrina műveinek kiadásához megteremtse az anyagi hátteret. Baini 1821-ben már pontosan meghatározta a közreadás

18 Martina Janitzek egy másik tanulmányában („Palestrina-Editionen im 19. Jahrhundert: Dargestellt an ausgewählten Beispielen." In: (Ed.) Friedrich Wilhelm Riedel: *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert.* Sinzig: Studio, 1997, 120–122.) részletesen foglalkozik még Ignaz Mitterer 1894-ben kiadott publikációjával, amely a mise négyszólamú változatát tartalmazza, de Janitzek leírása szerint itt sokkal inkább átdolgozásról beszélhetünk, mint közreadásról.

19 Pietro Alfieri: *Raccolta di Musica Sacra in cui contengonsi i capi lavori de'più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj. Opera di – sacerdote romano maestri di cappella, membro della Congregazione di S. Cecilia e consigliere della medesima. Vol. I.* Roma: Pietro Pittarelli e C., MDCCCXXXXI.

20 „Messa detta di Papa Marcello composta da Giovanni Pierluigi di Palestrina." *Antologia Classica Musicale pubblicata dalla Gazzetta Musicale di Milano*, Anno VI – 1847. Milano: Giovanni Ricordi, 1847, [H 19746 H].

21 *Missa Papae Marcelli sex vocibus nunc primum pro executionis commoditate signis dinamicis exornata. Auctore Joanne Petraloysio Praenestino.* Mediolani: Musica Sacra, MDCCCLXXVIII, [139].

22 *Cinq Messes tirées du répertoire de la Chapelle Sixtine a Rome, composées par Jean Perluigi da Palestrina.* Édition revue et corrigée avec soin, par M. Adrien De Lafage. Paris: Mme Ve Launer, V. L. 3430. – Janitzek könyvében (*Editionsgeschichte...* 39.) 1855-re datálja a kiadványt, de a lemezszám korábbi évre utal. Mivel Janitzek nem dokumentálja datálásának alapját, a lemezszám szerinti évet követjük.

23 *Recueil des morceaux de musique-antienne, executès aux concerts de la Société de Musique vocale religieuse et classique, fodée a Paris en 1843, sous le patronage des Mesdames ... et suos la direction de M. le Prince de La Moskowa.* Paris: Pacini Editeur des OEvres de la Société, [é. n.]

24 *Missa celebrissima vulgo dicta Papae Marcelli 6 vocibus concideda, S. Caroli Borromaei et ceterorum Cardinalium, quos Pius IV. Pont. Max. ad executionem Decretum SS. Concilii Tridentini congregavit, jussu composita eorumque applausu et auctoritate approbata ac veluti prototypon exhibita. Auctore Johanne Petro Aloysio Praenestino. Editia Nova secundum editionem Romanam anni 1567 una cum paevia vita auctoris et historia hujusce Missae. / Die berühmte Messe Papae Marcelli von Palestrina für 6 Stimmen (Sopran, Alt, 2 Tenore und 2 Bäße) aus Auftrag des S. Karl Borromäus und der übrigen Cardinäle, welche Papst Pius IV. zur Vollstreckung der Decrete des hochheiligen Consils von Trient niederseßte* [sic!], *componirt und von ihnen approbirt und als Muster aufgestellt. Nach der römischen Ausgabe vom Jahre 1567 neu herausgegeben mit vorausgehender Lebensgeschichte des Palestrina und der Geschichte dieser Messe.* Von Simon Joh. Nep. Schinhamer, Sacerdos. Augsburg: Anton Böhm, p.n. 2380. – A kiadvány biztosan 1831 után keletkezett, mert Anton Böhm ekkor kezdte meg működését, és nagy valószínűséggel Proske 1850-es kiadása előtt, mivel ő az előszavában úgy emlegeti ezt, mint az első német kiadványt. Az is elképzelhető, hogy megelőzi Alfieri sorozatát is, mert Rómában élve ismernie kellett (volna) a római kiadványt, de semmi utalás nem található benne a *Raccolta di Musica Sacra* első kötetére. Ebben az esetben időrendileg Schinhamer közreadása az első a fentiek között. Martina Janitzek (*Editionsgeschichte...* 16. lábjegyzet) 1850-re datálja, bár megemlíti, hogy a *CPM (The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980)* 10 évvel korábbinak jelöli a kiadást. (Janitzek: i. m. 111. és 125. lábjegyzet.)

25 Carolus Proske: *Missa Papae Marcell triplici concentu distincta, videlicet: I. Joannis Petri Aloysii Praenestini (Giovanni Pierluigi da Palestrina) Missa Papae Marcelli genuina sex vocum. II. Missa eadem ad quatuor voces reducta, auctore Joanne Francisco Anerio. III. Eademque missa duplici choro octo vocibus concinenda, auctore Francisco Suriano. Triplicem hanc Missam juxta editiones principes fidelissime in partitionem redegit eamque prima hac unione excusam publicavit –. MDCCCL. Ex sumtibus vulgantium.* Inscriptum tabulario unitorum Musices editorum, Maguntiae, Londinii et Bruxellarum ex taberna musices B. Schott filiorum.

26 „Missa Papae Marcelli Johannis Petraloysii Praenestini, sex vocum." *Musica Divina Liber Missarum*, Annus II., tom. I., Fasc. VII. Regensburg: Pustet, 1876.

27 „Zweites Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina herausgegeben von Franz Xaver Haberl." *Pierluigi da Palestrina's Werke.* Elfter Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. A dátum az előszó végén: „Regensburg, 12. März 1881."

28 Franz Xaver Haberl: *Musica Divina.* (Vorbemerkungen, 15. August 1876.): „Im April 1875 erhielt der Unterzeichnete auf seine unmittelbare Bitte hin von Sr. Heiligkeit Papst Pius IX. die bisher stets verweigerte Erlaubniss, das geheimissvolle Archiv der sixtinischen Kapelle zu betreten und dort alle bisher unedirten Werke Pierluigi's zu kopiren."

alapelveit és a megjelenés ütemét.[29] Palestrina műveinek kiadását 36 kötetesre tervezte, amelyeknek öt-hat év alatt kellett volna megjelenniük. Mindegyik kötetben egy rövid latin nyelvű előszó Palestrina életére vonatkozó utalásokat tartalmazott volna. (Baini elképzelését a 19. század első felében megjelentett kiadványok többsége, például Alfieri, Proske, Schinhamer is átvette, akik a bevezetésben rövid életrajzot adnak a zeneszerzőről.) Gondolkodásmódjára rávilágít, hogy az egyik kötet előtt a *cantus firmus* szabályát akarta megjelentetni, vagyis Palestrina műveinek megértéséhez elengedhetetlenül szükségesnek tartotta a gregorián ének és az ellenpont szabályainak ismeretét. Ezt az elvet valósították meg Pietro Alfieri és Carl Proske a *Raccolta di Musica Sacra* sorozat utolsó, hetedik (1846) kötetébe fűzött tízoldalas zárószavában,[30] illetve a *Musica Divina* sorozat első kötetéhez (1853) készült előszóban.[31] A kiadványokban Baini meg kívánta őrizni az eredeti kulcsokat, de már ő is arra hajlott, hogy a Palestrina által nem kiírt, csak az előadói hagyomány által ismert szükséges alterációs jeleket helyezzék a megfelelő helyeken a kottaszöveg fölé. Sajnos Baini összkiadása nem valósult meg, de még megérhette, hogy tervét Pietro Alfieri a *Raccolta di Musica sacra* című sorozat elindításával valóra váltotta. Ugyanakkor a Cappella Sistina kéziratai között – részben Baini, részben 19. századi másolók kézírásával – még megtalálhatók azok a modern kottaírással lejegyzett Palestrina-művek, amelyek a Baini által tervezett összkiadásnak a részét alkották volna. Nem érdektelen ezek zenei vizsgálata, ugyanis ez az egyetlen forrás, amelyik kottaképben is megőrzött egy részt a kizárólag a Sistina előadásmódjára jellemző zenei értelmezésből.

Az Ms. Capp. Sist. 453 jelzetű kézirat nagy valószínűséggel az összkiadás céljából, Baini számára készült. Llorens az ő munkájának tulajdonítja a kéziratot,[32] de feltehetőleg másolók is segítettek Baininak, mivel az egyes szólamok és a különböző misék kottaírása is jelentősen különbözik.

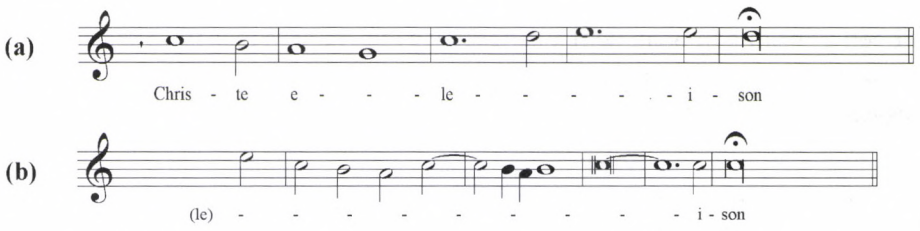
Baini a *Missa Papae Marcelli* szólamaiban megtartja az eredeti kulcsokat, *alla breve* metrumba írja át a zenei anyagot. A záróhangok longa értékűek, és a penultima helyeken gyakran pontozott értékkel jelöli az utolsó előtti szótag kiejtését, amely az első kiadásban eredetileg egyetlen brevis értékű hang volt. Ezzel nem az eredeti ritmust változtatja meg, hanem notációban is jelöli a diftongus előadási gyakorlatban szokásos, az eredeti kottaképben nem rögzített feloldását:

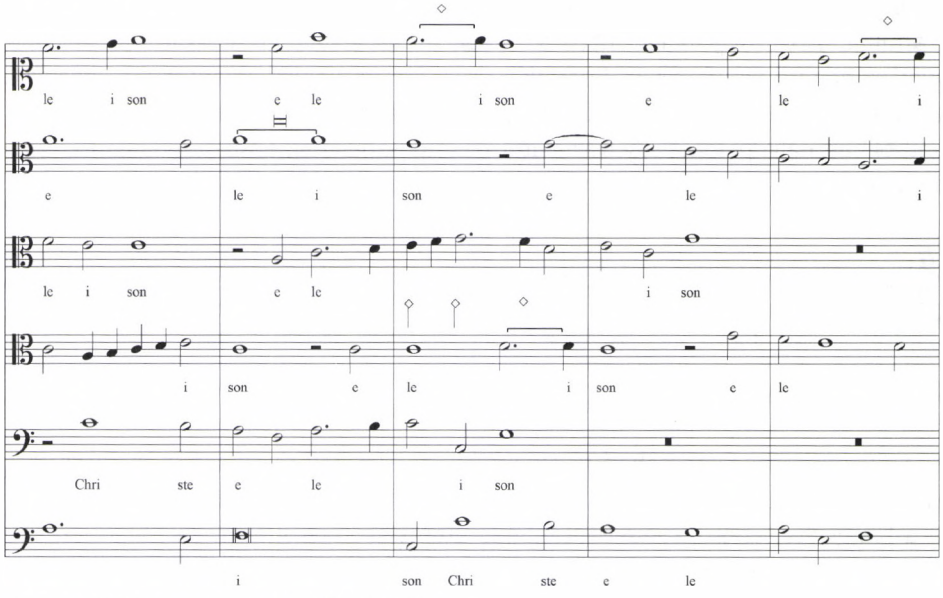
---

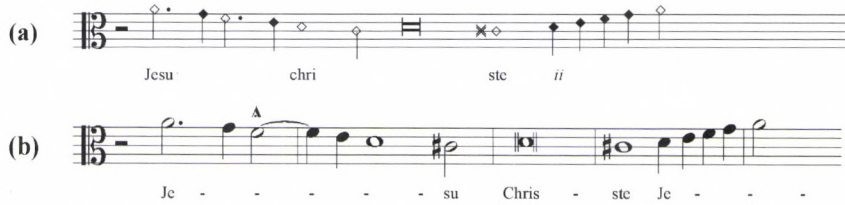
29 Idézi: Bianca Maria Antolini–Annalisa Bini: *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento.* Roma: Editioni Torre d'Orfeo, 1988, 113.

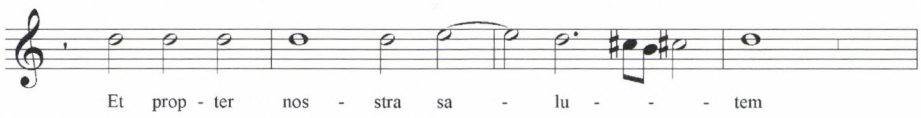
30 Pietro Alfieri: *Raccolta di Musica Sacra in cui contengonsi i capi lavori de'più celebri compositori italiani consistente in messe, sequenze, offertorj, motetti, salmi, inni, responsorj ec. Opera di Monsig. –.* Vol. VII. Roma: Filippo Martelli, MDCCCXXXXVI. (Conclusione 361–373.) – Az ellenpontról G. Zarlino: *Istituzione armonice* (Venezia:1558); G. Paolucci: *Arte pratica di Contrappunto* (Venezia: 1765–1772), illetve G. B. Martini: *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* című munkája (Bologna: 1774–1775) alapján ad rövid tájékoztatást (u. ott 369–371.).

31 *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni Juxta ritum sanctae ecclesiae catholicae inservientum Ö.* Pulice offert Carolus Proske. Annus primus. Harmonias IV. vocum continens. Tomus I. Missarum. Ratisbonae: Fridericus Pustet, MDCCCLIII. Vorrede

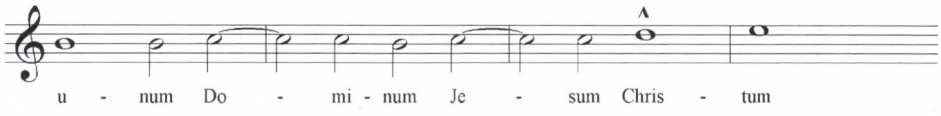
32 Llorens: i. m. 416.: „Saec. XIX, Fasciculi diversi et folia manu Iosephi Baini scripta." A kézirat a *Missa Papae Marcelli* (24–55.) szólamain kívül tartalmazza még a *Missa brevis, Missa Quem dicunt homines,* és a *Missa ut re mi fa* szólamait is.

3. kotta: Christe, Cantus. Baini lejegyzésében, BAV, Ms. Capp. Sist. 453, fol. 24v. b) 2. A Kyrie vége, ugyanott.

Ezt a notációs megoldást Alfieri saját kiadványában sűrűn és Baininál sokkal szabadabban, azaz nem csak a végső zárlatoknál alkalmazza, a szöveg elhelyezésének megfelelően:

4. kotta: A Christe *részlete. Pietro Alfieri kiadása*

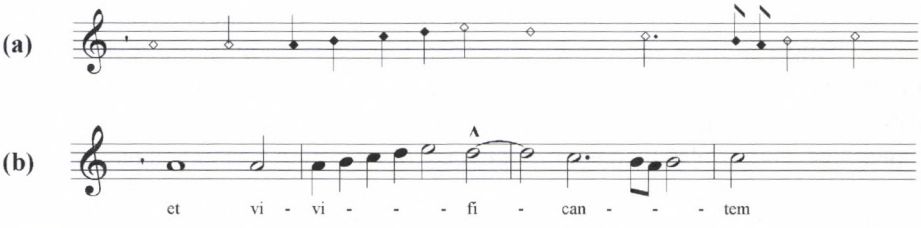
Tradíció, illetve egyéni döntés kérdése a megfelelő szótagok elhelyezése a hangok vagy hangcsoportok alatt, mert az eredeti források, különösen a rövidebb szövegű tételeknél, csak a tétel elején adták meg a szöveget, a folytatást „ii" jelöléssel az előadóra bízták. Baini például a második tenor szólamában a Gloria „Jesu Christe" dallamíve alatt az első kiadáshoz képest így oldotta meg a szótagok elhelyezését:

5. kotta: Gloria, Jesu Christe. *a) BAV, Mss. Capp. Sist. 208. b) Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453, fol. 42^{v}.*

Ebben a kéziratban Baini nem a kottaszöveg fölé, hanem magába a szólamba írta be a zárlatoknál az első kiadásban nem szereplő előjegyzéseket is, mégpedig minden egyes hanghoz külön-külön:

6. kotta: Credo, cantus. *Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

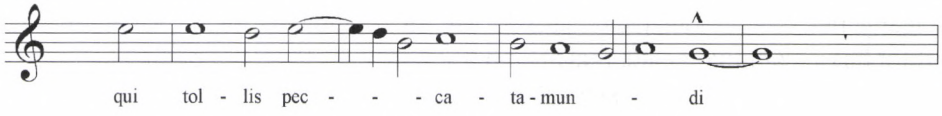
Előadási utasítások tekintetében kivételes figyelmet érdemel a Capp. Sist. 453 kézirat, mert az egyes hangok fölé helyezett súlyok egyedül a Sistina által használt dinamikai színezést jelölik.[33] Ezek a súlyok minden esetben sforzatóhoz hasonló, egyetlen hangra eső hirtelen dinamikai erősítést és elhalást jelentenek – vagyis a *messa di voce* effektusát –, funkciójuk azonban különböző. Baini tisztán zenei szempontból használja például egy frázis utolsó előtti hangjánál, amikor a dallamív végig felfelé ível: ezzel elveszi a súlyt az utolsó hangról:

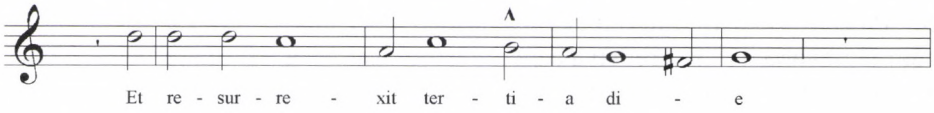


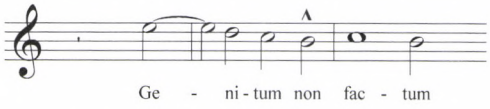
7. kotta: Credo, cantus. *Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

A Sistina előadásmódjában is használták az elméleti munkákban gyakran leírt szabályt, hogy a hosszú értékű hangoknál alkalmazták a *messa di vocét*. Baini ott jelöli a hangsúlyt, ahol a modern kottaírás ütemviszonyai szerint súlytalan lenne a hang. Palestrina korában az énekesek természetesen teljesen más kottaképet láttak, számukra azonnal szembetűnővé vált a hosszabb értékű hang.

8. kotta: Credo. *a) BAV Ms. Capp. Sist. 208. b) Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

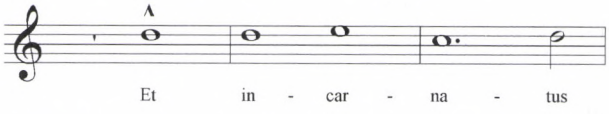
33 Ezúton is köszönetemet fejezem ki Renzo Cilia tanár úrnak, aki közel 20 éven át másodkarnagyként vezette Cappella Sistina kórusát, hogy a következő, egymástól eltérő esetekben segített megértenem Baini súlyokkal jelölt előadási utasításainak értelmét.

Ugyanilyen általános szabály volt, hogy a szöveg utolsó szótagja nem kaphat súlyt. Az Agnus Dei tétel következő részletében a Cantus szólamában azonban a súly figyelmezteti az énekest, hogy az amúgy is lefelé hajló dallam utolsó, brevis értékű hangját ne ejtse el:

9. kotta: Agnus, cantus. *Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

Súlyt kaphatott egy hang akkor is, ha ez eszközül szolgálhatott a rá következő dallamlezárás lágyabbá tételéhez:

10. kotta: Credo, cantus. *Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

A Credo hittételénél: („Genitum, non factum...") a „non" szóra eső hangsúly a szöveg teológiai értelmét emeli ki:

11. kotta: Credo, cantus. *Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

Az „Et incarnatus" szakasz kezdetén a modern, ütemekbe rendezett kottaírásban felütésre eső első hangnál a súly azt jelenti, hogy az előadásban minden hangnak hosszúnak kell lennie, mindegyiknek impulzust kell kapnia.



12. kotta: Credo, cantus. *Baini, BAV, Ms. Capp. Sist. 453.*

A Capp. Sist. 453. kézirat előadási finomságait sajnos egyik nyomtatott kotta sem közvetíti, de közreadóik nem is ismerhették ezeknek a jelzéseknek az értelmét, hiszen egyikük sem volt a Sistina tradíciójának örököse. Egy másik sistinabeli kézirat, a Ms. Capp. Sist. 469. pedig azért érdekes, mert ebben Baini modern partitúraformába rendezte a *Marcellus-mise* különböző feldolgozásait: az Anerio által készített continuo-kíséretes négyszólamú, a Suriano-féle kétkórusos-nyolcszólamú és egy

ismeretlen szerzőtől származó, három kórusra felosztott tizenkétszólamú változatot is, amely utóbbit a Santa Maria in Vallicella templom archívuma őrizte meg.

A kézirat[34] arra enged következtetni, hogy Baini feltehetőleg a *Missa Papae Marcelli* összes elérhető változatát közzé akarta tenni, talán azzal a szándékkal, hogy a 19. században legnépszerűbb Palestrina-misét bármilyen létszámú kórus saját igényének megfelelően elő tudja adni. (Amint korábban láttuk, az Anerio-féle változatot basso continuo nélkül magában a Sistinában is előadták.) Baininak ezt az elképzelését 1850-ben Carl Proske valósította meg, aki kiadványában az eredeti hatszólamú változat mellett megjelentette az Anerio-féle és a Suriano-féle átdolgozást is. Proske előszavából kiderül, hogy bár Baini 1828-as Palestrina-monográfiája nyomán tudott az összes feldolgozásról, de a Baini által előkészített zenei anyagot nem látta.[35] Anerio négyszólamú feldolgozását basso continuo nélkül közli az 1646-os kiadvány nyomán, amelyik az első, 1619-es kiadás ismételt utánnyomása (1619, 1626, 1639), azzal a változtatással, hogy első alkalommal nem közöl basso continuo kíséretet. Proske az általános nézetnek megfelelően úgy gondolta, hogy a hangszeres kíséret megzavarja a mise eredeti *a cappella* hangzását, és a mű ezáltal veszít hitelességéből. Lewis Lockwood azonban rámutat, hogy Palestrina idejében műveit a Cappella Sistinán kívül hangszeres kísérettel is előadták, és önmagában egy diszkrét orgona, brácsa vagy fúvós szólam hozzáadásával a *Missa Papae Marcelli* történetileg semmit sem veszít el sajátos arculatából.[36]

Amikor Pietro Alfieri hétkötetes sorozata megjelent, a kortársak ebben egyértelműen Baini megkezdett munkájának folytatását látták.[37] Alfieri a kiadványban terjedel-

34 Ms. Capp. Sist. 469.

35 Proske megemlít egy tulajdonában lévő, miséket és zsoltárokat tartalmazó 1610-ból való kiadványt, amelyik Stefano Nasimbeni neve alatt közli a *Missa Papae Marcelli* háromkórusos változatát, de nem tudja azonosítani a Baini által említett, kéziratában szintén három kórus felelgetésére épülő 12 szólamú verzióval.

36 *(Ed. by)* Lewis Lockwood: *Pope Marcellus Mass: an authoritative score, backgrounds and sources, history and analysis, views and comments.* New York: Norton, 1975, 79.: „The Cappella Giulia, on the other hand, had a regular organist, as did the musical establishments of other Italian churches large and small. Despite the austere preferences of some Counter Reformation prelates, other instruments were probably also used in churches from time to time, certainly in northern Italy outside Milan. ... Although the *Pope Marcellus Mass* can be effectively sung *a cappella*, it looses nothing in historical authenticity if accompanied by organ, and the discret addition of viols and winds would be entirely appropriate, as long as the text is fully clear and the voices predominate."

37 A kötetről Pietro Alfieri tanára, P. Giovanbattista Candotti írt recenziót a *Gazzetta Musicale di Milano* 1847-es számába, amelyben Alfieri kiadványát Baini kezdeményezésének folytatásaként értékeli: „Quindi se è cosa da compiangersi che le circostanze non abbiano permesso al celebre biografo del Palestrina, Monsigor Baini, di eseguire il vasto suo progetto di dare una completa edizione delle opere tutte di lui, che egli con somma cura avea raccolte e trascritte in notazione moderna, è da commendarsi altamente monsignor Pietro Alfieri Romano, già noto per altre pregiate opere di musica sacra, sì teoretiche che pratiche, d'aver concepita, e con grave spesa eseguita l'idea di dare al Pubblico almeno le più elette fra le produzioni di quella penna immortale." (P. Giovanbattista Candotti: „Bibliografia. Scelte composizioni di Giovanni Pierluigi da Palestrina pubblicate per cura dell'illustrissimo e reverendissimo Monsignor Pietro Alfieri." *Gazzetta Musicale di Milano* VI (1847) No. 5. 37.

mes közreadói tanulmányt is közöl, amelyben leírja annak célját, rendeltetését és a közreadói elveit is. Gondolatai, sokszor változtatás nélkül tovább élnek Proske és Haberl kiadói elveiben. A fenti kiadványok szerzői nagyrészt ismerték egymás munkáját, akár van ennek nyoma az előszavakban, akár nincs. Guerrino Amelli a *Missa Papae Marcelli* előszavában hivatkozik a mise *Musica Divina* sorozat keretében két évvel korábban Haberl által megjelentetett közreadására, Haberl viszont Proske kiadványait emlegeti. Azt is tudjuk, hogy bár La Fage kiadása időben megelőzi a német sorozatot, ő is a *Musica Divina* sorozat előfizetői közé tartozott.[38] Magukból a kiadványokból arra lehet következtetni, hogy Alfieri közreadása hatással lehetett La Fage munkájára. Martina Janitzek ezt a feltételezést megerősíti, amikor arról ír, hogy La Fage saját kiadványa részére Alfieri sorozatának *(Raccolta di musica sacra)* első kötetéből választott öt misét.[39] Az összehasonlító vizsgálatkor kiderült, hogy az 1847-ben a közreadó nevének feltüntetése nélkül megjelent milánói kiadvány[40] nem más, mint La Fage közlésének átvétele. (A továbbiakban csak az eredeti francia kottát vesszük figyelembe.) Az pillanatnyilag nem dönthető el, hogy az egyforma kulcshasználat a másik, Ney-féle korai francia kiadványban és a valószínűleg szintén korai német kiadványban (Schinhamer) véletlen-e, vagy itt is a közreadói elvek kölcsönös egymásrahatásáról van-e szó?

Az esetleges félreértések elkerülése végett tisztáznunk kell a német kiadványok történeti sorrendjét: a *Musica Divina* sorozatot 1853-ban Carl Proske indította el, ugyanúgy, mint 1855-ben a *Selectus Novus Missarum* sorozatot, amelyből mindössze két kötet jelent meg. Mivel Proske 1850-ben külön kiadta *Missa Papae Marcellit*, az ő életében ez a Palestrina-mise nem jelent meg a *Musica Divina* sorozat keretében. Proske 1861-ben bekövetkezett halála után, 1865-től a regensburgi dóm karnagya, Joseph Schrems folytatta a *Musica Divina* második évjáratának kiadását füzetek formájában, amelyet később Franz Xaver Haberl vett át. A terv szerint ennek a sorozatnak a harmadik kiadványaként (fasc. 7) szerepel újból a *Marcellus-mise,*[41] de immár nem az első kiadás alapján (mint Proske 1850-es kiadványának esetében), hanem a közreadás a Capp. Sist. 22-es kézirat anyagára épül. A mise végül Haberl közreadásában látott napvilágot 1876-ban, s ebben Haberl arra hivatkozik, hogy kiadványában elsőként közli a misét a Capp. Sist. 22-es kézirata nyomán, két Agnus Dei tétellel.

38 Bernhard Janz: „Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung." *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphoie im 19. Jahrhundert: Zur Geschichte eines Kirchemusikalischen Stilideas.* Hrgs. von Winfried Kirsch, M. Jakob, M. Janitzek und P. Luettig. Regensburg: Bosse, 1989, 163.

39 Janitzek: *Editionsgeschichte...* 39.

40 A kotta a *Gazzetta Musicale di Milano* című újság mellékleteként jelent meg, az újság Raimondo Buscheron aláírással recenziót is közöl a kiadványhoz kapcsolódóan, de maga a recenzió esszé jellegű, és nem árul el semmi közelebbit sem a kiadvány forrásáról, sem közreadói elveiről. Lásd Raimondo Bucheron: „Antologia classica della Gazzetta Musicale, Anno VIo, Pubblicazione 1a. Messa di Pier Luigi detto il Palestrina intitolata a Papa Marcello" *Gazzetta Musicale di Milano* Anno VI. No.27., (7 luglio 1847) 209–211.

41 Janz: i. m. 168.

Ezeknek a tényeknek a felelevenítése annyiból fontos, mivel Proske a *Musica Divina* 1853-as első kiadásának előszavában fejtette ki közreadói elveit részletesen, amelyeket Alfieri a *Raccolta di Musica Sacra* című sorozatban megjelentett tanulmányával állíthatjuk párhuzamba, de ha magát a mise kiadását tekintjük, Proske publikációja önálló kiadvány, és a *Musica Divina* sorozatbeli közreadás pedig Haberl munkája.

A kiadványok összehasonlításánál alapvető szempont, hogy elsődlegesen milyen rendeltetésre szánták őket, mivel ez jelentősen befolyásolja a jellegüket is. A kottákhoz fűzött magyarázatokból kiderül, hogy Guerrino Amelli[42] és a párizsi Société de Musique[43] (ettől kezdve: Requeil) közreadója munkáját kimondottan instruktív kiadásnak szánta, olyan előadókra is gondolva, akik nem jártasak a 16. századi polifon zenei gyakorlatban. Pietro Alfieri előadásra, az egyházi gyakorlat céljára szánta kiadványát, de számára fontos volt, hogy korának egyházzenészei számára – akiknek Palestrina művei kompozíciós modellként is szolgáltak – a művet tanulmányozásra is hozzáférhetővé tegye.[44] Érdekes felfogásbeli különbség a németek és olaszok között, hogy bár Alfieri is ismerte a Capp. Sist. 22-es kézirat zenei anyagát, mégis úgy döntött, hogy a mise első kiadásához hasonlóan elhagyja a második Agnus Dei tétel zenei anyagának közlését, ugyanakkor Haberl 1876-ban épp erre a tételre hivatkozik mint kiadásának legfőbb értékére és jelentőségére, holott, amint írja, kiadványa 1843 óta már a miséből készült nyolcadik „modern" közreadás.[45] Talán már ez az egyetlen tény is rávilágít a német kiadások fő irányvonalá-

42 „Contuttocio questo capolavoro presso di noi è ben lungid'essere famigliare ai Maestri e cultori della musica sacra. A facilitare pertanto lo studio è diretta la presente novella edizione la quale venne modellata sopra un precioso codice manoscritto esistente nell'Archivio della Cappella Sistina, consultato dal Chiarissimo Rev. Sig. Habert [sic!] di Ratisbona nella sua edizione ivi publicata nel 1876. Quantunque siamo persuasi che l'interpretazione di queste opere classiche ben difficilmente si può esprimere coi segni convenzionali per il colorito musicale, pure abbiamo provato di farlo dietro i suggerimenti favoritici dall'Illustre Abate Vitt di Landshut, in Baviera, al quale porgiamo i nostri sinceri ringraziamenti."

43 „L'intention de la Société des Concerts de musique vocale, religieuse et classique, en publiant ce recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages des anciens maîtres, est de faire connaître, et de répandre autant que possible dans le monde, dans les écoles de chant et dans les chapelles, le goût de la bonne et sévère harmonie et du style musical véritablement ecclésiastique."

44 Alfieri a sorozatban eredetileg 16–19. századi egyházzenei művek gyűjteményét kívánta közölni, végül elsősorban Palestrina kompozíciói kaptak benne helyet. Alfieri így ír a *Raccolta di Musica Sacra* első kötetének előszavában (v. ö: jelen tanulmány, 19. lábjegyzet): „Cotal pensiero ravvolgendosi nella mia mente, fecemi concepire l'idea di formare una raccolta de'capo lavori de'più celebri compositori italiani di musica sacra dal secolo XVI fino a'nostri giorni, considerando che con siffatto operare avrei non solo recato onore all'Italia, ma avrei in pari tempo procurato un mezzo agli studiosi di musica sacra d'imitare tanti belli originali, che rimangonsi sconosciuti, e per conseguente avrei con tale fatica cooperato ad introdur nuovamente nella casa di orazione quel genere di musica, che tanto piaque a'nostri antenati,...") (Prefazione, V.)

45 Haberl: Musica Divina Vorbemerkungen: „Seit dreiunddreissig Jahren ist die vorliegende Partiturausgabe von Giov. Pierluigi's Missa »Papae Marcelli« bereits die achte, und es bedarf demnach, ohne jedoch auf eine Kritik der bisherigen Editionen einzugehen, einer Begründung, warum wir sie wieder ediren. ... Ein Hauptmotiv aber für den Unterzeichneten, die Messe einzeln und nochmal zu ediren, war die Auffindung und Erwerbung eines II. »Agnus Dei«, von dem bisher weder in Drucken noch in Abschriften etwas bekannt war."

ra, amely a zenei anyag általuk leghitelesebbnek tartott formájának közlésére összpontosít. Simon Schinhamer saját szavai szerint egy meghamisítatlan közreadást kíván az érdeklődők kezébe adni,[46] Carl Proske, azáltal, hogy egy kiadványban jelenteti meg a mise eredeti formáját és két feldolgozását egyrészt tisztázni akarja a mise hiteles zenei szövege körüli félreértéseket,[47] másrészt gyakorlati szempontból is igyekszik megfelelni a különböző létszámú kórusok igényeinek. Ugyanő a *Musica Divina* 1853-as előszavában a kiadványoknak többszörös célját tűzi ki: a legfontosabbnak a liturgiai szolgálatot tekinti, amely mellé a tudományos kutatásnak való megfelelés és a gyakorlati előadás szolgálata társul. Haberl összkiadása pedig megközelítési módjában a modern Urtext-kiadások előképe, fő elve – az ő megfogalmazásában – „az eredetit olyan pontosan visszaadni, amennyire csak lehetséges."[48]

Proske[49] és Haberl kiadványaikban megtartották Palestrina eredeti kulcselhelyezését (a cantus violin-, az altus mezzoszoprán, az I. és II. tenor alt-, míg az I. és II. basszus tenorkulcsban van lejegyezve), de Haberl csak a mise összkiadásbeli közlésénél, viszont a *Musica Divinában* megjelentett változatban a művet egy nagyszekunddal lejjebb transzponálta, és 2♭ előjegyzéssel látta el; ennek megfelelően megváltozott a kulcsok vonalrendszerbeli elhelyezése is, de továbbra is C-kulcsokat használt. A kulcsok eredeti diszpozícióját a kiadvány előszavában közölte. Döntésének hátterében az abszolút hangmagasság pontos meghatározásának szándéka áll.[50] Az abszolút hangmagasság rögzítése természetesen Palestrina idejében még nem volt használatos, az előadáskor a karvezető a kórus adottságainak megfelelően választotta ki a legalkalmasabb hangmagasságot. Kiadványában Amelli is ugyanezt a megoldást követte. Pietro Alfieri a cantusban és altusban a ma is használatos C-kulcsokat alkalmazta, a tenorok kulcsait meghagyta eredeti helyükön, a basszusoknak pedig a mai notáció szerinti basszuskulcsot írt. La Fage – feltehetőleg Alfieri kiadványát követve – szintén ezt a fajta kulcselosztást választotta. Alfieri döntését egyértelműen gyakorlati okokra vezette vissza: korának kántorai nem ismerték már azt a sokféle C-kulcsot,

46 Schinhamer: Geschichte der Messe Papae Marcelli [Kiadási adatok?? Oldal?]: „Ueberhaupt will ich hier nur einmal eine ächte Ausgabe der berühmten Messe veranstalten und hoffe, daß meinen deutschen Landsleuten willkommen seyn wird."

47 Proske: *Missa...* Vorwort „Nicht minder ungewiss, als über die Entstehungsgeschichte dieser MISSA, war man auch über die ächte Beschaffenheit derselben, und selbst gründliche Geschichtsforscher und Litteratoren stellten hinüber bis in die neuere Zeit höchst widersprechende Behauptungen auf, indem sie kaum zu bestimmen vermochten, ob der Urheber sein vielgepriesenes Werk für 4. 6. oder 8 Stimmen gesetzt habe."

48 Uott, Vorwort VII.: „so genau als möglich die Originalien wiederzugeben."

49 Proske annyi könnyítést tett az énekesek számára, hogy a kiadványhoz tartozó szólamkönyvekben modern kulcsokat használt.

50 Uott, Vorbemerkungen: „Die hypomixolydische Tonart (VIII. Ton), in der die Messe komponiert ist, verlangt in dieser Stimmenvertheilung bei »hoher« Chorstimmung die in vorliegender Partitur angewendete Transposition einen Ton abwärts. Bei modernen »Pariser Stimmung« ist eine Transposition um einen Ton aufwärts angezeigt."

mint a 16. századi énekesek.[51] Alfieri a *Raccolta di Musica Sacra* sorozat zárószavában, éppen La Fage 1844-es írására hivatkozva igazolja elhatározását.[52] A gyakorlati megoldások eltéréseiben különböző szemléletek ütköznek. Proske amellett áll ki, hogy saját korának karnagya és énekese is sajátítsa el ugyanazt a tudást és tapasztalatot, ami 16. századi elődeiknek megvolt, mivel a kulcshasználat jellegzetességei összefüggnek a mű tonalitásával.[53] Ez utóbbi nézetet osztotta Haberl is, aki az *Összkiadás* előszavában írt az eredeti kulcshasználat megtartásának fontosságáról.[54] A két korai kiadvány (Requeil és Schinhamer) kulcselosztása megegyezik, és annyiban különböznek az Alfieri-féle kiadványétól, hogy altkulcs helyett a tenor C-kulcsokat is a ma szokásos 4. vonalra helyezik. Schinhamer kiadványának előszavában írja, hogy ő abból a meggondolásból indult ki, hogy a minden szólam, amennyire lehetséges, megmaradjon a vonalrendszeren belül.[55]

A szükséges, de az eredeti Palestrina-kottában nem jelölt módosítójelek kiírásánál a közreadók általában kétféle megoldás közül választanak: vagy beírják a módosítójeleket a hangok *elé*, vagy az eredeti írásmód megtartása mellett a hang *fölé* teszik ki a jelet. Ez utóbbi eljárást alkalmazza Proske, és ezt Haberl mindkét kiadványában. Schinhamer is igyekszik az első kiadáshoz közelítő kottaképet közölni, ő jóval kevesebb módosítójellel egészíti ki a zenei anyagot, mint a többiek. Proske a *Musica Di-*

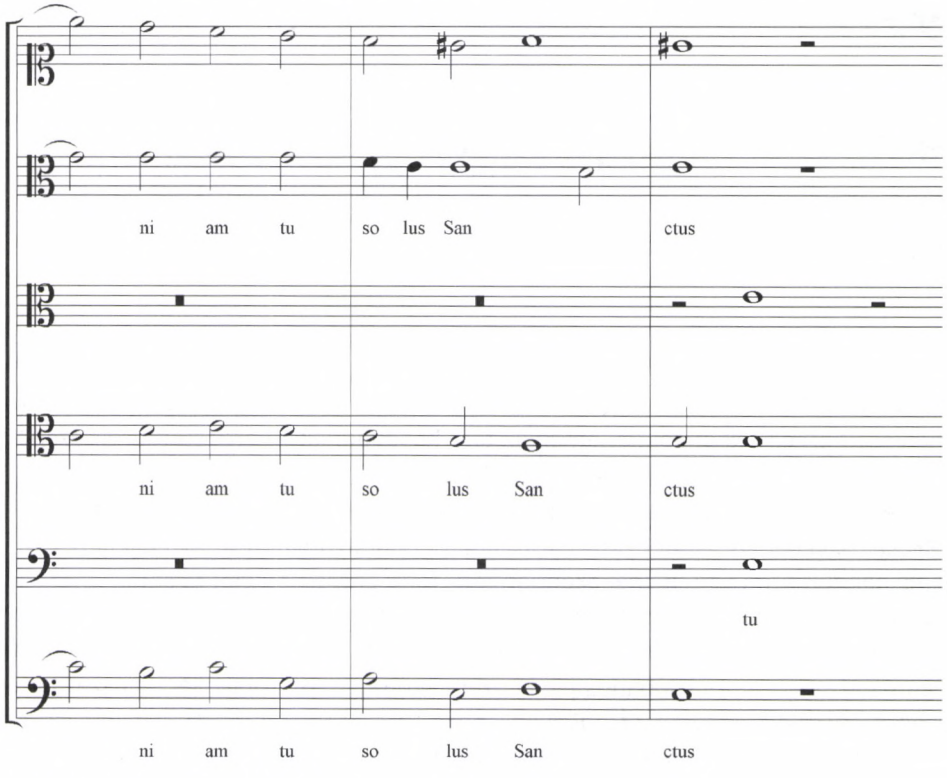
51 Alfieri: Raccolta... Conclusione, 367.: „La position delle voci nelle chiavi di violino, di mezzo soprano, e di baritono, le quali anticamente erano in uso il più delle volte, quando il tessuto della composizione diveniva acuto pel trasporto di tono che si faceva, non sono al di d'oggi cognite a tutti i cantori (1), e nè anco le figure antiche."

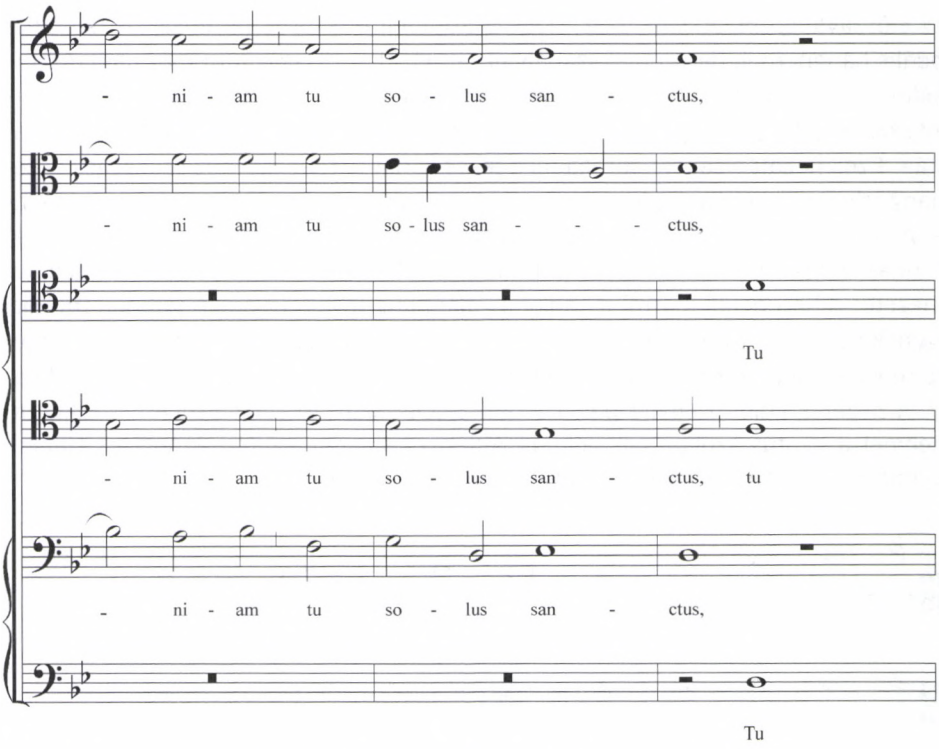
52 Uott, (lábjegyzet): „(1) Il chiaro Signor Adriano De la fage (sic) nell'opera Miscellanées Musicales, Paris 1844, parlando delle opere del Palestrina conviene con me nel sostituire alle chiavi antiche le moderne dicendo alla pag. 500: *Palestrina s'est toujours astreint à ne point sortir de la portée dont il adopte la clef, mais il emploie toutes le clefs: aussi trouve-t-on fréquemment dans ses ouvrages, la clef de Sol, celle d'út-second ligne, et celle de F-troisiéme. Dans les éditions modernes tous les morceaux ont été ramenés aux clefs ordinaires des voix, l'inconvénient de sortir des portées étant moindre que celui d'offrir aux lecteurs des signes auxquels la plupart d'entre eux ne seraient pas habitués. Il n'y a donc aucune difficulté à cet égard.*"

53 Haberl: *Musica* ... Vorrede, XXXIV „Die von den Alten angewandten Schlüssel, welche stets in einem wohlberechneten, die Auffassung der Harmonie sehr erleichternden Verhältnisse zu einander stehen, (wie jedem Partiturverständigen beim Studium und Dirigiren nach einiger Uebung einleuchten muss,) wurden beibehalten." – „Die Anwendung der Tonschlüssel in dieser Ausdehnung lag nicht in der Willkür des Componisten, sondern war durch das System ter Tonarten mit Inbegriff ihrer Versetzungen zur festen Norm geworden, die erst mit Einführung der neuen Tonarten ihre Bedeutung verlor. (Eine Aenderung der Schlüssel wäre schon darum ungesetzlich gewesen, weil sie ein signum diagnosticum der Tonart eines Stückes waren, deren nicht immer leichte Ermittelung durch Verrückung der Schlüssel verdunkelt worden wäre.)"

54 Haberl: *P. da Palestrina* ... Vorwort, VII.: „Die Wahl der Schlüssel war im 17. Jahrhundert nicht der Willkür und Laune überlassen, sondern richtete sich nach festen Regeln, und die Komponisten bezeichneten durch die zusammenstellung derselben meistens auch die Tonart."

55 Schinhamer: *Geschichte*... „Warum man damals die Schlüssel verzetzte, dafür gab es verschiedene Gründe; bei dieser Messe aber ist der einzige Grund der, damit die Noten so viel als möglich innerhalb der Linien stehen, höchstens eine Linie darüber hinaus, wie diess beim *Cantus Gregorianus* der Fall ist."

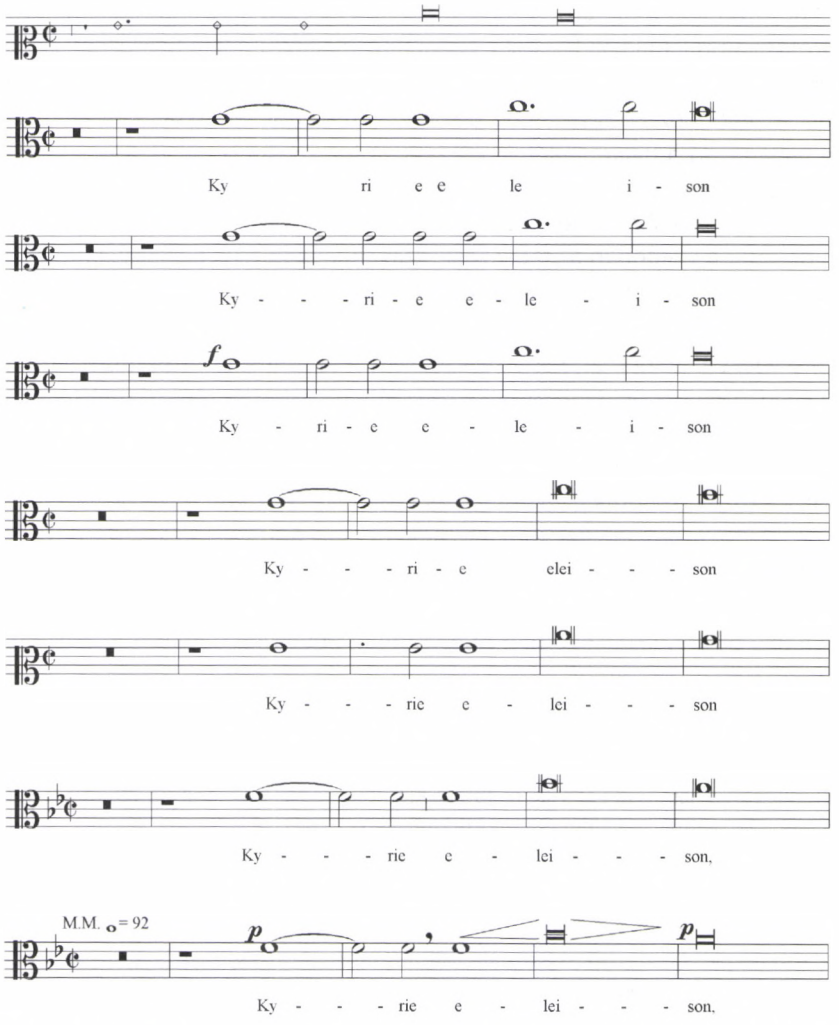
vina előszavában hivatkozik arra, hogy a korabeli énekesek pontosan ismerték a modális hangnemek harmóniai szabályait, amelyek a 19. századra már nagyrészt a feledés homályába merültek, ezért négy pontban röviden összefoglalja azokat a törvényszerűségeket, amelyek az egyes hangok módosítását minden esetben befolyásolták. Ezek között elsőként sorolja fel a teljes zárlat létrehozásához szükséges vezetőhang jelenlétét; a záró kadenciánál a kadenciának mindig tökéletesnek kellett lennie. Az esetek többségében a hangokhoz hozzáadott keresztek ennek a szabálynak kívánnak megfelelni. Azonban nem mindig ennyire egyértelmű az adott tetrachord színezete. Alfieri például arról ír, hogy az alaphang kvintjére épülő tercnek mindig nagynak kell lennie, mivel ez a finalis vezetőhangja, amely felfelé oldódik.[56] A nagyterc mellett dönt akkor is, ha ez magának az alaphangnak terce egy frázis zárlatakor. A nézetek különbségeire példa a Gloria „Quoniam tu solus sanctus" szakasza, amelynél a cantus szólamban például Alfierivel szemben *(gisz)* Amelli és Haberl megtartja a kistercet (a transzponált változatban: *f* hang).

13a kotta: Gloria *részlete Alfieri kiadásában*

56 Alfieri: Raccolta... Conclusione, 367.: „E siccome la terza della quinta ascende quasi sempre, cosi è necessario che sia maggiore, perche la settima ascendente del tuono è sempre maggiore."

13b kotta: Gloria *részlete Haberl kiadásában (Haberl megcseréli a két basszus szólamot).*

Proske a *Musica Divina* előszavában óva int a hangnemileg félrevezető, rosszul elhelyezett emelt félhangoktól, amelyek torz képet adnak az eredeti műről, ezért ő csak a legszükségesebb előírásokra szorítkozik.[57]

Metrum tekintetében az összes kiadvány brevis értékű ütemekben gondolkodik: a *Requeil* kivételével, ahol C az előírás, mindenhol az *alla breve* az előjegyzés. Az egyes hangok ritmusértékeinél azonban már több eltérő notációt találunk. Már szó esett Baini kéziratainak elemzésénél arról, hogy Baini gyakran alárendelte a hangjegyértékeket a szótagok kiejtésének, egy hosszabb értékű hangot például inkább felaprózott, s ezt a notációban is jelölte, mintsem azonos szótagokat olvasztott volna egybe *(lásd a 3. kottát a 293. oldalon)*. Amint a *4. kottá*ban *(a 293. oldalon)* láttuk, Alfieri ezt a megoldást szabadon használta, és ugyanígy járt el La Fage, valamint a Requeil közreadója is. A német kiadványok azonban szigorúan követik az eredeti forrásban található hangjegyértékeket, inkább a szótagokat vonják egybe, és Haberlt

57 Proske: *Musica...* Einleitung XLI: „aber aus Vorsicht nur der unbedingten Nothwendigkeit Folge gegeben, da nichts die Werke der Alten mehr entstellt, als falsch angewandte Halbtöne."

követve ezt teszi Amelli is. Példaként álljon egymás mellett a mise kezdetének néhány üteme a különböző forrásokból; különös figyelmet érdemel az alt szólamában a ritmusértékek és szótagelhelyezések változatossága.

14. kotta. Az alt-szólam a mise kezdetén a különböző kiadásokban: a) első kiadás, b) Alfieri, c) La Fage, d) Requeil, e) Schinhamer, f) Proske, g) Haberl: Musica Divina, h) Amelli

Az összehasonlítás egyértelműen jelzi a koncepciók különbségét: míg a német közreadók és őket követve Amelli az eredeti kottakép sérthetetlensége mellett törnek lándzsát, Alfieri és a francia közreadók, akik a németekhez hasonlóan ismerték a Sistina előadási gyakorlatát, kiadásukba bevonták a hallott zenei élményt. Az egyes megoldások különbségei valószínűleg már a közreadók egyéni ízlése és eltérő tapasztalata nyomán alakultak ki.

A javasolt előadásmódok tekintetében még színesebb a kiadványok palettája. A német közreadók, valamint Alfieri és La Fage is tartózkodnak a kottaszövegben az előadási utasítások hozzáadásától, javaslataikat általában az előszóban összefoglalóan teszik meg. Simon Schinhamer és Haberl kiadványaiban azonban néhány helyen olyan kötőívhasználat figyelhető meg, amelyeknél a hangok egy szótagra eső melizmájával az eredeti forrás ligatúráját oldják fel. Ezt a zenei információt utóbb a közreadók teljes mértékben legitimnek fogadták el, annak ellenére, hogy e tekintetben a korabeli források írásmódja is különbözött egymástól: például a mise első kiadása ritkábban, és nem mindig ugyanazon a helyen jelöl ligatúrákat, mint a velencei kiadvány vagy az 1600-as római utánnyomás. Haberl a Capp. Sist. 22-es kézirat alapján a *Musica Divina*ban és az *Összkiadás*ban is többször jelöl kötőíveket a második Agnus Dei tétel végén,[58] Schinhamer a Credóban a „factus est" szavaknál a Bassus I., Bassus II. szólamokban. Haberl az *Összkiadás* előszavában rögzíti is ezt a közreadói elvet.[59]

Az instruktív kiadványokban (Requeil, Amelli) gyakran előfordulnak a hangok fölötti marcato-jelek. Ezeknek a jelentése azonban más, mint amit Baininál láthattunk. A *Requeil* közreadója például, amint ezt az előszóban is leszögezi, a témabelépéseket jelöli, és a szinkópákat emeli ki velük.[60] Amelli kiadványában hasonló módon helyezi el a marcató-jeleket, de jelöli a Sistina hagyományából öröklődő, a hosszú hangokat kiemelő dinamikai erősítést és halkítást is, mint például az egyes tételszakaszok végén, azzal a különbséggel, hogy itt nem egy hangra kerül a dinamikai színezés, hanem egy frázisra *(15. kotta a szemközti oldalon).*

Bár Proske nem írt a kottaszövegbe hasonló jeleket, a *Musica Divina* előszavában a régi notáció ütemnélküliségéről írva hívta fel a figyelmet ugyanezekre az előadásbeli manírokra:

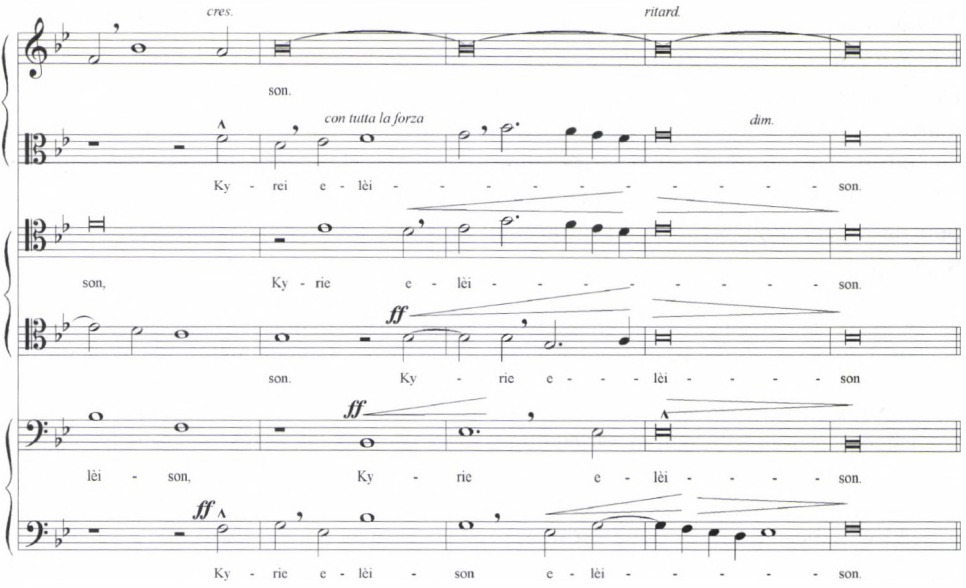
> Mivel az énekesek figyelme az összefüggésekre irányult, az a mechanikus ütemezés fölé emelkedve egy szabad ritmus felé fordult, az össze nem tördelt/szabdalt hangokat határozottan kifejezte, a szinkópákat világosabban kiemelte, és a hosszabb hangfigurációkat felfelé és lefelé lendültükben élénkebben kihangsúlyozta.[61]

Dinamikai jelöléseket csak a két instruktív kiadvány tartalmaz, amelyeknek előszavában a közreadók javaslatokat is tesznek a hangerő szabályozására. Amelli hat pontban foglalta össze a dinamikai árnyalások általános szabályszerűségeit, beleértve a kottaszövegben jelölt levegővételt is. A pontokba összeszedett szabályok, amelyek többsége magától értetődő egy ízléses zenei előadás esetében, elgondolkodtat-

58 Casimiri összkiadásában is jelen vannak a fent idézett kötőívek.

59 Haberl: *P. da Palestrina* ... Vorwort, VIII.: „b) Die Ligaturen der alten Tonschrift sind durch Bindebogen angezeigt, welche über den aus der Auflösung derselben sich ergebenden Noten stehen,...")

60 „il faudra faire sentir la première note des attaques ou des réponses, mais cependant sans trop forcer; il en est de même pour les notes syncopées."

61 „indem die Aufmerksamkeit des Sängers auf den Zusammenhang gerichtet blieb, sich über den Mechanismus des Taktpendels zum freieren Rhythmus erhob, die unzerstückten Noten fester ausprägte, die Synkopen deutlicher markirte, und die ausgedehnteren Tonfiguren in ihrem Auf- und Abschwunge lebhafter betonte." Vorwort, XXXV.

15. kotta: Kyrie. Amelli

nak, hogy 1878-ban a kórusok többsége még Olaszországban is mennyire távol érezhette magát Palestrina zenéjének stílusától.[62]

A Sistina előadási gyakorlatára hivatkoznak dinamika terén is a francia kiadványban, de a közreadó itt is int a hirtelen dinamikai kitörések és nagy kontrasztok elkerülésére, ami arra enged következtetni, hogy Palestrina zenéjét Franciaországban is a romantika zenei eszközeivel adhatták elő.[63] Proske a *Musica Divina* előszavában határozottan elutasít minden dinamikai javaslatot, Palestrinát a költőhöz hasonlítja, aki a színész számára szintén nem írja elő versében a hangsúlyozás módját.[64] Ez azonban nem jelenti azt, hogy a 19. századi német előadókhoz Palestrina

62 „1. Quando il canto ascende *crescere* la voce, quando discende *diminuire*. 2. Ogni chiusura di parole va fatta (pp) *Pianissimo*. 3. Ogni attaco dev'essere *Deciso*. 4. Avanti il respiro (pp). 5. Il respiro sempre dopo le parole. 6. Evitare i troppo eccessivi sbalzi dal pp al ff." Amelli az utolsó, 7. pontban a kórus létszámára tesz javaslatot szólamonként (szoprán: 4–5, alt: 4–5, tenor I: 2, tenor II: 2, basszus I: 3–4, basszus II: 3–4).

63 „Le maître de chapelle exigera sévèrement que les *piano* soient dits à quart de voix; nous ne saurions trop insister sur la nécessité de les observer avec le plus grand soin, car le principal défaut des masses chorales est de chanter trop fort. Les *forte* ne devront donc pas être exagérés, ils sont d'ailleurs assez rares dans ces compositions. *Poco forte, quasi forte,* voilà presque toujours le maximum d'intensi é de son auquel on atteigne dans la chapelle Sixtine. Il ne faut donc jamais crier les *forte*; les voix d'hommes et d'enfants surtout, quand elles forcent, ont généralement un son guttural et vulgaire qu'il est à propos d'éviter. Cette musique sera donc rendue avec un sentiment en quelque sorte respectueux qui exclue les éclats de voix et les effets bruyantsÖ."

64 „Nicht entfernt liegt eine Vergleichung der musikalischen Betonung mit dem recitirenden Accent, und doch wird niemand vom Dichter verlangen, seine Poesien mit Declamationsaccenten zu versehen, oder den dramatischen Dialog mit forte, piano zu illustriren." Vorrede XLII.

zenéje közelebb állt volna, mint olasz vagy francia kortársaikhoz. Haberl 1874-ben a *Missa Ascendo ad Patrem* című mise kiadásának előszavában felsorolja azokat az előítéleteket, amelyek honfitársaiban Palestrina stílusával szemben éltek: a dallam hiánya, a megértés nehézsége, az előadás lehetetlensége.[65]

James Garratt írja a reneszánsz zene 19. századi előadásmódjáról szóló nagyszabású tanulmányában, hogy a század első felében a német közreadások nagy részében nem szerepelt semmilyen dinamikai utasítás, amelynek hátterében esztétikai nézőpont állt:

> A 19. század első felében a reneszánsz zenét közreadó német kiadványoknak csak egy kis hányada tartalmaz dinamikai utasításokat. Ezek hiányát néha úgy értelmezték, mintha ez szentesítené a folyamatos *forte* vagy *mezzoforte* egyszínű alkalmazását. 1892-ben Franz Xaver Haberl fájlalta, hogy Palestrina műveinek előadásánál – korának legkiválóbb kórusait is beleértve – még mindig ez a fajta előadói megközelítés volt általános. Ezt a felfogást erősítette a kor művészi szélsőségeivel szembehelyezkedő Palestrina-kép felmagasztalása. Továbbá arra is szolgált, hogy távol tartsa ezt a zenét a modern zenei gyakorlatban tapasztalt bombasztikus kontrasztokra és színes effektusokra irányuló túlzott törekvésektől.[66]

Kiadványa előszavában Schinhamer ír részletesebben tempó-kérdésekről, Amelli metronómszámokat ad meg a kottában, amelyek tételeken belül is változnak, a *Requeil* közreadója szintén metronómértékben határozza meg a misének az előszóban megadott tempóját. Amelli is, és a francia közreadó is a mű elején 92-es metronómszámot határoz meg a semibrevis értékű alapegység mellett alaptempónak. Valószínűleg Amelli tempóbeli váltásai követik a sistinabeli gyakorlatot, mivel Schinhamer is a pápai kórusra utal, mikor a tempóváltásokat ajánlja, mégpedig hasonló módon, mint ahogyan ezt Amelli teszi.[67]

Proske és a *Requeil* közreadója is abban találja a stílusos előadás lényegét, hogy az énekesek a mű egységes hangulati összhatására törekedjenek, és ne a részletek

---

65 „Bisher stehen der praktischen Aufführung der Werke Pierluigi's noch viele Vorurtheile entgegen. Mangel an Melodie!... – Schwierigkeit der Auffassung!... – Unmöglichkeit der Ausführung!"... in: *Musica Divina* Liber Missarum, Annus II. Tomus I. Missa Ascendo Ad Patrem. Vorwort, 15. Juli 1874. Ratisbonae: Pustet, 1874.

66 „Only a small minority of the German editions of Renaissance church music published in the first half of the nineteenth century contain dynamic markings, and their absece was sometimes considered to sanction the monochrome approach of a constant *forte* or *mezzo forte*; in 1892, Franz Xaver Haberl ... lamented that this manner of performing Palestrina was still prevalent, even among the best choirs of the day. This approach was encouraged by the polemical elevation of Palestrina as an antithesis to the extravagances of contemporary culture: it served further to distance this music from the excessive concern for colouristic effect and superficial contrasts perceived in modern musical practice." James Garratt: „Performing Renaissance Church Music in Nineteenth-century Germany: Issues and Challenges in the Study of Performative Reception" *Music & Letters*, 83.,2003. 204.

67 „Von dem langen Notenmaaß darf man sich aber nicht verführen lassen, das Tempo langsam oder gar übermäßig langsam zu nehmen, sonden nach der Praxis der Sixtiner ist es für gewöhnlich Moderato; im Gloria nehme man Allegro und am Ende des Credo gehe man vom Moderato zum Allegro über. Das Christe lasse man als Solo singen, so auch das Et incarnatus est und das vierstimmige Crucifixus und Benedictus." Schinhamer: *Geschichte* ...

visszaadását tekintsék fő célnak[68]. Ez a megközelítés magában rejti ugyan a monotónia veszélyét, de az előadás árnyalataival ezt ki lehet küszöbölni. A francia javaslat szerint legato, a legnagyobb gyöngédséggel, szelídséggel kell előadni Palestrina dallamait, a szólamok folyamatos áramlása érdekében még arra is ügyelni kell, hogy az énekesek fele máskor vegyen levegőt, mint a szólam többi tagja.[69]

A fenti elemzések tanulságait levonva körvonalazni tudjuk a német, francia és olasz megközelítések sajátos arculatát. Legvilágosabban a német koncepció irányvonala mutatható ki: a német közreadók az eredeti forrás(ok) kottaképéhez ragaszkodtak, azt az általuk ismert 16–17. századi teoretikus művek tanulságaira támaszkodva értelmezték, és a zenei anyagot a tőlük telhető legnagyobb hűséggel írták át modern partitúraformába. James Garratt ezt a tendenciát a forradalmak előtti évtizedben általánosnak nevezi:

> ... magyarázatra szorulnak a reneszánsz zene előadásainak hátteréül szolgáló általános előadói elvek, amelyekben az a kérdés a legdöntőbb, hogy a Vormärz időszakában a zenészek miként viszonyultak a művek hív tolmácsolásának egyre népszerűbbé váló elmélete iránt.[70]

Ennek a megközelítésnek az az előnye, hogy semmit nem nem tesz hozzá az eredeti kottaszöveghez, ami nem Palestrinától származik. Láttuk azonban: az eredeti források Palestrina zenéjének csak a vázát örökítették meg, a hagyományos gyakorlat tette hozzá azt a másik részt, amely nélkül a kompozíciók élettelenek maradnak. Proske a *Musica Divina* előszavában megfogalmazott javaslata, miszerint Palestrina műveinek előadásához a 19. századi előadóknak is azzal az ismerettel kell rendelkezniük, mint a 16. századi kollégáiknak, a gyakorlatban szinte kivihetetlen, hiszen nem lehet az egykor beszélt élő zenei köznyelvet, annak értelmezését könyvekből elsajátítani.

A kiadványok azt is jól dokumentálták, hogy Palestrina zenéjének tradíciója mindegyik országban megszakadt, egyedül a Cappella Sistina hagyománya volt folytonos. Biztos, hogy az évszázadok folyamán ez az előadásmód ott is változott, de azt joggal feltételezhetjük, hogy az alapvető interpretációs kérdésekben a Vatikánban megőrizték a hagyományt. Ezt tükrözik részben Alfieri és La Fage kiadványai, de az instruktív kiadások is, és többek között ebben rejlik fő értékük. Nem lenne ér-

68 „den Ausdruck mehr auf das Ganze als auf das Einzelne zu richten" Proske: Vorrede XLV *(Musica Divina)*.

69 „Ces choeurs dovient être chantés avec la plus grande douceur, et aussi *legato* que possible. Pour cela il sera utile que la moitié des personnes exécutant la même partie s'arrange de manière à respirer unpeu avant l'autre, afin qu'il n'yait jamais de solution de continuité entre les sons, si ce n'est aux endroits indiqués par des pauses; et cela sans faire attention aux paroles: les choristes ne doivent avoir égard qu'à l'effet général." *Requeil*

70 „In particular, the general principles underpinning performances of Renaissance music require clarification: most crutially, the question of how musicians in the *Vormärz* period responded to the emergent doctrine of *Werktreue*." Garratt: i. m. 202.

dektelen részletesebben vizsgálni Baini kéziratban maradt összkiadás-anyagát sem, talán napjaink Palestrina-kutatása is hasznos információkhoz jutna belőle.

Az olasz és francia megközelítésmód alapvető különbségeire a fenti kiadványok nem mutattak példát. Egyedül a *Requeil* előszavában idéz a közreadó egy bekezdést Chorontól, amely transzcendens színezetével elüt Palestrina zenéjének a valóságban gyökerező olasz értelmezésétől:[71]

> Ez a zene, ha a megfelelő műgonddal adják elő – mondja Choron –, olyan rendkívüli hatást kelt, amely valóban valami természetfölöttit rejt magában, és amely igazolja azt az emelkedett műfaji minőséget, amelyet a nagy zeneszerzők minden korban kizárólagosan és egyhangúlag Palestrina stílusának tulajdonítottak..

19. századi kiadványok időrendi áttekintése

évszám	olasz kiadványok	francia kiadványok	német kiadványok
1831–1850			S. Schinhamer, Augsburg
1841	P. Alfieri, Roma		
1843–1844		A. de La Fage, Paris	
1843–1845		Requeil ..., Paris	
1847	Gazzetta Musicale, Milano		
1850			C. Proske, Regensburg
1876			F. X. Haberl: Musica Divina, Regensburg
1878	G. Amelli, Milano		
1881			F. X. Haberl: GA, Regensburg

71 *„Exécutée avec le soin nécessaire, cette musique*, dit Choron, *produit un effet extraordinaire qui a réellement quelque chose de surnaturel, et qui justifie la qualification de genre sublime que les maîtres de tous les temps ont exclusivement et unanimement décernée au style de Palestrina."*

19. századi kiadványok kottaképének jellemzői

kiadó	kulcsok	előjegyzés kiírása	hangjegyértékek	előadói utasítás a kottaszövegben
S. Schinhamer	C- és F-kulcsok, tenorkulcs mai használat szerint	a kottaszövegben	az eredeti kottakép szerint	néhány kötőív egyes ligatúráknál
P. Alfieri	C- és F-kulcsok, tenorkulcs az eredeti helyén	a kottaszövegben	változtat	nincs
A. de La Fage	mint Alfieri	a kottaszövegben	változtat	nincs
Requeil	C- és F-kulcsok, tenorkulcs a mai használat szerint	a kottaszövegben	változtat	számos
C. Proske*	Az eredeti szerint	a kottaszöveg fölött	az eredeti kottakép szerint	nincs
Haberl: Musica Divina	transzpozíció	a kottaszöveg fölött	az eredeti kottakép szerint	néhány kötőív egyes ligatúráknál
G. Amelli	mint Haberl: Mus. Div.	a kottaszövegben	az eredeti kottakép szerint	számos
Haberl: GA	Az eredeti szerint	a kottaszöveg fölött	az eredeti kottakép szerint	néhány kötőív egyes ligatúráknál

* A Vatikáni Könyvtárban folyó restaurálási munkák miatt nem tudtam Carl Proske kiadványát átnézni; az elemzés a Kyrie első oldala alapján készült, amelynek másolatát Raymond Dittrich professzor úr segítségével a Regensburgi Püspöki Központi Könyvtárból kaptam meg.

A különböző 19. századi közreadók által használt tempó-jelölések*

	Kyrie	Christe	Kyrie	Gloria	Qui tollis	Cum sancto
Amelli	♩ = 92	♩ = 100 ? 120	♩ = 130 (140) (con brio)	♩ = 110	♩ = 88 (Andante)	♩ = 130 (Allegro), Amen: 150
Requeil	♩ = 92	—	—	—	—	—
Schinhamer	Moderato	—	—	Allegro	—	—

	Credo	Et incarnatus	Crucifixus	Et ascendit	Et in spiritum	Amen
Amelli	♩ = 110	♩ = 72 (Adagio)	♩ = 84 (Andante)	♩ = 110	♩ = 120	♩ = 140-160 string.
Requeil	—	Adagio	—	—	—	—
Schinhamer	Moderato	—	—	—	—	Allegro

* A Kyrie, Gloria és Credo tételekben (a Sanctus és Agnus tételekben nincs összehasonlítási alap)

ABSTRACT

ZSUZSANNA DOMOKOS*

19TH-CENTURY PATHS TO PALESTRINA'S MUSIC: DIFFERENCES IN APPROACH OF THE ITALIAN, GERMAN, AND FRENCH EDITIONS OF THE MISSA PAPAE MARCELLI

For the 19th-century interpretation of Palestrina's works, the publications serve as important sources since the publishers preparing their editions had to make decisions also in musical matters. The first editions published during Palestrina's lifetime represent the original sources. These are choir books, containing only the most necessary musical information, as the way of performing was evident, thanks to the living tradition. However, the tradition was broken, except in the Cappella Sistina and even there it went through continuous changes. Thus, at the beginning of the 19th century, when the reform movements in church music began to promote the revival of 16th-century *a cappella* music, especially that of Palestrina, the authentic publication and performance of the representative compositions of the style to be followed raised serious problems. Because of the discontinuity of the traditional way of interpretation and the fundamental changes in musical thinking, the 19th-century publications of Palestrina's works differ greatly from each other. After all, there were no important, complete editions of documentary value produced since the 16th and early 17th-century publications.

The study musically analyses some Italian, German and French publications of the *Missa Papae Marcelli* between the 1840s and the 1880s with the aim to find the conceptional similarities and differences among the different schools underlined by aesthetical writings of the time.

The whole analysis is based on the account for the original sources serving as bases for these editions and also gives some musical examples of the performance practice of the Cappella Sistina, the tradition with which every publisher was familiar with.

---

* Zsuzsanna Domokos graduated from the Franz Liszt Academy of Music in Budapest in 1987. Since 1986 she has been working as a researcher at the Franz Liszt Memorial Museum and Research Centre at the Academy of Music. She has written studies about the music of the 19th century, especially works by Liszt, and has delivered lectures at international conferences in Hungary, Austria, Germany, Finland and Italy. This paper will be incorporated into her PhD dissertation at present under preparation.

Fábián Dorottya

ADALÉKOK J. S. BACH SZÓLÓ HEGEDŰSZONÁTÁINAK ÉS -PARTITÁINAK ELŐADÁSTÖRTÉNETÉHEZ

Bach hat szóló hegedűre komponált szonátája és partitája (BWV 1001–1006) manapság minden hegedűs technikai és zenei felkészültségének próbaköve. Ez nem volt mindig így. Az alábbiakban igyekszem fölvázolni a művek előadás- és recepciótörténetét, írásos dokumentumokra, különböző kottakiadásokra és hanglemezfelvételekre támaszkodva. Az anyag hatalmas méretére való tekintettel *(lásd a kottakiadások és hangfelvételek listáját a függelékben, az 1. és 2. táblázatban)* megjegyzéseim csupán az alapvető problémák és témakörök kijelölésére és a legfontosabb megfigyelések fölvetésére szorítkoznak.[1]

Keletkezéstörténet, fogadtatás és kiadások

A fennmaradt kéziratos forrásokat leszámítva, amelyek között Bach 1720-ban lejegyzett autográfja a legértékesebb, a művek létezését jelző első híradás C. P. E. Bachtól származik.[2] Apjáról írt nekrológjában, amelyet Lorenz Christoph Mitzler *Musikalische Bibliothek*jának utolsó kötetében 1754-ben publikált, többek között azt írja, hogy a művek remekül bizonyítják, milyen kiválóan ismerte Johann Sebastian a vonóshangszerek lehetőségeit. Azt is megtudjuk, hogy egy „híres hegedűs" egyszer azt mondta Carl Philipp Emanuelnek, hogy „nem ismer e daraboknál megfelelőbbet a hegedűjáték titkának elsajátítására; hogy bárkinek, aki igazán meg akar tanulni hegedülni, nem tudna jobbat ajánlani, mint az említett basszus nélküli szólókat."[3] A meglátás, hogy a technikai képzés során a szólók kiválóan hasznosíthatók, sokáig megmaradt és limitálta annak a lehetőségét, hogy művészi kompozíciókként kezeljék őket. Kérdéses, hogy ez elsősorban C. P. E. hitelének köszönhető-e, vagy pedig annak a ténynek, hogy a művek nagymértékben különböznek a kortárs olasz barokk hegedűiro-

1 Az érdeklődő olvasó rövid részleteket hallhat a tanulmányban szereplő hangfelvételek némelyikéből az interneten. Cím: http://music.arts.unsw.edu.au/aboutus/research/fabian/bachperformance/soloviolin/index.shtml

2 A rendelkezésre álló forrásokról lásd *Kritischer Bericht* (ed. Günther Hausswald), *Neue Bach-Asugabe* VI/i. Kassel: Bärenreiter, 1958.

3 Hans T. David & Arthur Mendel (eds.): *The New Bach Reader*. A revidiált és kibővített kiadást Christoph Wolff készítette. New York: Norton, 1998, 397.

dalom sajátosságaitól. Fogadtatásukra nézve az mindenesetre sokatmondó, hogy amikor Ferdinand David elkészítette első komplett kiadásukat 1842–1843-ban, ez a következő alcímmel jelent meg: „A Lipcsei Konzervatóriumban való használatra."[4]

A huszadik század második felétől kezdve azonban elterjedt a vélemény, hogy a címben szereplő „szóló" megjelölés koncertdarabokra utal.[5] Bár eddig nem derült fény arra, hogy Bach kinek és milyen alkalomból komponálhatta a darabokat, különböző kutatók kimutatták, hogy a művek technikai elvárásai és polifóniát bőségben alkalmazó kompozíciós stílusa nem volt feltétlenül egyedülálló a korabeli német hegedűirodalomban. Bach valószínűleg ismert ilyen műveket, sőt némelyik hegedűs-szerzővel, mint például Johann Georg Pisendel (1687–1755) és Jean Baptiste Volumier (1670 k.–1728) kapcsolatban is állt. Egy korábbi generációhoz tartozott Johann Paul von Westhoff (1656–1705) és Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704), akinek szóló Passacagliáját *(Rózsafüzér szonáták,* 1674–1676) és basso continuo kíséretes c-moll szonátáját (*8 Sonatae violino solo,* 1681) a hegedűre írt polifonikus komponálást illetően sokan Bach modelljének tartják. A drezdai udvari hegedűs, Johann Jacob Walther (1650 k.–1717) és Pisendel maga is hasonló többszólamúsággal komponáltak a hangszerre. A későbbi évek során Bach közvetlen környezetéből Franz Bendát (1709–1786) kell kiemelni. Ő az 1730-as évekből ismerte a zeneszerzőt, majd Nagy Frigyes porosz udvarában C. P. E. kollégájaként dolgozott. Játszotta a darabokat, és tanítványaitól is elvárta propagálásukat. Két leghíresebb növendéke, Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) és Johann Peter Salomon (1745–1815) egyaránt sokat tettek a művek életben tartásáért.[6] Korabeli források jelzik, hogy Salomon gyakran tűzte műsorára a darabokat. Abban is nagy szerepe volt, hogy a műveket a 18. század végén Németországon kívül is megismerték. Utazásai során Párizsban és Londonban is bemutatta őket, bár az nem derül ki, hogy a hat közül pontosan melyikre is utal a híradás. Feltételezhetően az ő szerepének köszönhető, hogy a C-dúr szonáta fúga-tétele bekerült Jean Baptiste Cartier 1798-as *L'art du violon* kiadványába. Hubert Unverricht úgy gondolja, hogy Cartier valószínűleg Pierre Gaviniès-től (1728–1800) szerezte be a kottát, aki viszont valószínűleg találkozott Salomonnal, amikor az 1780–1781-ben, Berlinből London felé tartva útját Párizsban megszakította.[7]

Egyetlen 18. századi forrás sem utal arra, hogy a szólókat ne eredeti formájukban játszották volna. A 19. században azonban az a vélemény terjedt el, hogy zongorakíséret nélkül a darabok nehezen követhetők. Ennek eredményeképpen számtalan átirat és zongorakíséret látott napvilágot az 1840-es évektől a 20. század fordulójáig. Közülük a leghíresebb Mendelssohné (1840, csak a Ciacconához) és Schumanné (1854, teljes),

4 Walter Kolneder: *Das Buch der Violine.* Zürich: Atlantis, 1993. (Az angol fordítást használtam: Reinhard G. Pauly (ed.): *The Amadeus Book of the Violin.* Portland, Oregon: Amadeus Press, 1998, 311.

5 Eduard Melkus: „Gedanken zur Interpretationsgeschichte der Chaconne für Violine solo von J. S. Bach." *Österreichische Musikzeitschrift* 40 (1985), 100–108., főleg 103.

6 Kolneder: *The Amadeus* ... 373.

7 Hubert Unverricht: „Spieltraditionen von Joh. Seb. Bachs unbegleiteten Sonaten und Partiten für Violine allein." *Bachfest* (55) *der Neuen Bachgesellschaft.* Mainz-Bretzenheim: Neue Bachgesellschaft, 1980, 176–184.

de Kreislerét is gyakran használták korai hangfelvételeken.[8] A d-moll partita Ciacconájának Brahms és Busoni által készített zongoraátiratai ugyancsak fontos adalékai a darabok 19. századi recepciótörténetének. A Ciaccona popularitását az is mutatja, hogy August Wilheljm (1845–1908), Ferdinand David tanítványa és a bayreuthi Wagner-fesztiválok első hangversenymestere is készített belőle átiratot zenekarra és szóló hegedűre.[9] Brahms rajongását a mű iránt Clara Schumannhoz írott leveléből tudjuk:

> A Ciaccona számomra egyike a legcsodálatosabb, legfölfoghatatlanabb zenéknek. Egyetlen kottasoron, egy kis hangszeren a zeneszerző a legmélyebb gondolatok, a legerősebb érzelmek egész világát teremti meg. Ha megpróbálnám elképzelni, *én* hogyan alkottam, fogantam volna ezt a darabot, tudatára kellene ébrednem, hogy a túlburjánzó izgalom és ámulat minden bizonnyal az őrületbe kergetett volna. (1877. június)[10]

Az efféle reverencia azóta szinte mindennapos lett, és hozzájárult a *Szólók* rangjának megváltozásához: már nem csupán a polifonikus technikát elősegítő gyakorlatokat látunk bennük, hanem elsősorban a hegedűirodalom csúcsteljesítményeiként tartjuk őket számon.

Az első, habár csak egy tételre kiterjedő, nyomtatott publikációra Cartier fent említett kiadványában került sor, amelyet 1801–1802-ben a Simrock kiadó gondozásában megjelentetett három szonáta követett. Ebből úgy tűnik, hogy a 18. században a szonáták nagyobb elismerésnek örvendtek, mint a partiták. A művek teljességükben először 1843-ban láttak napvilágot Ferdinand David gondozásában, a lipcsei Kistner kiadó támogatásával. A Bach-Gesellschaft régi összkiadásában *(Bach-Ausgabe)* a *Szólók* 1879-ben jelentek meg (Alfred Dörffel közreadásában).

A modern kiadások sora Joachim és Moser 1908-ban napvilágot látott verziójával kezdődött. Ebben csakúgy, mint David 1843-as kiadásában, a szerkesztett verzióval párhuzamosan Bach autográf kéziratát is közlik, modern kottázásban. A kezdetektől fogva sok hegedűs hangsúlyozta a kéziratban lévő kötőívek és egyéb jelek tanulmányozásának fontosságát.[11] Ez nagymértékben hozzájárult e kiadói praxis fenntartásához (lásd Marteau, Busch, Flesch, Havemann, Rostal publikációit). Ugyanakkor az autográf maga is elérhető különböző fakszimile kiadásokban (lásd *1. táblázat)*.[12]

---

8 Zay David Sevier részletesen taglalja a 19. századi kiadványokat és átiratokat cikkében: „Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: The First Century and a Half." *Bach (Journal of the Riemenschneider Bach Institute)* 12/2–3 (1981), 11–19., 21–29.

9 Georg Feder tanulmánya kimerítően taglalja a Ciaccona-átiratok történetét: „Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne." In: Mertin Geck (ed.): *Bach-Interpretationen – Festschrift Walter Blankenburg zum 65. Geburtstag.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, 168–189.

10 Styra Avins (ed.): *Johannes Brahms: Life and Letters.* New York: Oxford UP, 1997, 515.

11 Leopold Auer: *Violin playing as I teach it.* New York: Dover, 1980; Az első kiadás: Frederick A. Stokes Co., 1921.; Carl Flesch: *The Art of Violin Playing.* New York: Carl Fischer, Inc., 1930; angol szöveg: F. Martens; – Joseph Szigeti: *Szigeti on the Violin.* New York: Dover, 1979; Az első kiadás: Cassell & Co., 1969.

12 Robin Stowell cikke kiváló összefoglalását adja az elérhető kiadások erényeinek és problémáinak: „Building a Library: Bach's Violin Sonatas and Partitas." *Musical Times* 128 (1987), 250–256. Lásd még Joel Lester: *Bach's Works for Solo Violin.* New York–Oxford: OUP, 1999, és Richard Efrati: *Treatise on the Execution and Interpretation of the Sonatas and Partitas for Solo Violin and the Suites for Solo Cello by Johann Sebastian Bach.* Zurich: Atlantis, 1979; (német–angol párhuzamos szöveg).

A különböző kiadói megjegyzések és jelek részletes tanulmányozása fontos szerepet tölt be a *Szólók* előadástörténetének kutatásában. Kötőívek, frazírozás, vonásnem, ujjrend stb., illetve ezek hiánya betekintést nyújt a szerkesztő zenei felfogásába és ezen keresztül a kor Bach-interpretációhoz való közelítésébe. Nagy művészek által használt kották, mint például Szigeti József hagyatéka, külön értékesek. Nemcsak az előadó változó véleményét tükrözik, de információval bírnak a művész és kiadó zenei nézeteltéréseit illetően is.[13] A korai 20. századi kiadások közül Adolph Busché (1919) gyakorlatilag minden bejegyzéstől mentes. Elképzelhető, hogy ez a szigorúan kottahív előadói stílust tükrözi, amely az 1930-as évekre jött igazán divatba, s évtizedekig központi jelentőségű maradt. Ezt a „tárgyilagos stílus"-t *(neue Sachlichkeit)* szokás Stravinsky neoklasszikus ideológiájához kapcsolni, s hangfelvételeken még 1960 után is igen gyakran felismerhető. Carl Flesch kiadása (1930) inkább a 19. századi tradíciót viszi tovább. Bár az autográf modern verziója itt is megtalálható, és a frazeálási jelek hasznosnak bizonyulnak, az ujjrend magas fekvésekbe kényszeríti a játékost. Annak érdekében, hogy a hangzó, megszólaltatható zenét adja vissza, Flesch a polifonikus szakaszokban gyakran megváltoztatja a ritmusértékeket. Ez azonban sokszor zavaros kottaképhez vezet. Jean Campeil kiadása (1959) az első, amelyik nem modernizált verzióban nyújtja Bach autográfját, hanem fakszimileként függelékben. A kotta maga első látásra erősen szerkesztettnek tűnik, zsúfolva kiadói beavatkozásoktól. Ám hamar kiderül, hogy ezek többnyire stílusos megoldáshoz vezetnek, mint például *inégalité* és a ritmus egyéb flexibilitása. Stowell szerint Campeil verziója „úttörő módon ragaszkodik 18. századi konvenciókhoz és az eredeti kottaszöveghez". Stowell az újabb kiadványokról is beszámol, és elemzi azoknak az előadói stílusra kiható aspektusait. Az ujjrend Szeryng 1981-es verziójában például természetes módon segíti elő a stílusos alacsony fekvések használatát. Ugyanakkor Rostalé (1982) pont ellenkezőleg a természetes felhangok nem korhű praxisát szorgalmazza. A Babitz (1972) által szerkesztett kotta, mint annyi más Babitz-kiadvány, problematikus. Bár célja a 18. századi ideák, mint például a beszédszerű artikuláció és az alacsony fekvések használatának propagálása, a megoldások gyakran félrevezetők, a kottakép zsúfolt (és a nyomdahiba megengedhetetlenül sok).[14]

Elisabeth Field disszertációja[15] különböző kottakiadványokon keresztül igyekszik megragadni a *Szólók* előadástörténetét. Bármennyire sikeres és sokatmondó is egy ilyen vizsgálat, a rekonstrukció és értékelés lehetősége mégis korlátozottabb,

13 A hagyaték ezen része a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem kutatói könyvtárában található. Tanulmányozása izgalmas betekintést nyújt a Hubay által kifejlesztett század eleji magyar hegedűiskolába. Könyvében Szigeti hangsúlyozza a régi kottakiadások tanulmányozásának fontosságát, mert – szerinte – dokumentumok hiányában még az ilyen „foszlányok" is fontos információval szolgálhatnak. Alapos figyelmet szentelve a legapróbb részleteknek világossá válik, mennyire megbízhatatlan az *Urtext*, ha a szájhagyomány nem egészíti ki hiányzó adalékokkal. *(Szigeti:* i. m. 202–203.).

14 Stowell: *Building* ... 255–256.

15 Elizabeth Field: *Performing Solo Bach: An Examination of the Evolution of Performance traditions of Bach's Unaccompanied Violin Sonatas from 1802 to the Present.* DMA diss. Cornell University, 1999.

mint amikor hanglemezek hagyatéka az elemzés tárgya és forrása, hiszen ezek hangzó dokumentummal, hallható–megélhető interpretációkkal szolgálnak. Mielőtt azonban ezek feltérképezésébe kezdenénk érdemes röviden áttekinteni a művek korai, a hanglemeztechnika megjelenését megelőző és a kottakiadástól független előadástörténetét is.

Korai előadástörténet

Mint a fentiekből kiderül, a 18. század során a művek elsősorban a német hegedűsök körében voltak ismertek. Elterjedésük a nemzetközi koncertéletben a 19. század során Mendelssohn nevéhez kapcsolódik, mint annyi más Bach-mű esetében is. Sevier szerint (lásd a 8. jegyzetet) Mendelssohn fölkérte Ferdinand Davidot, hogy játssza el a Ciacconát a Lipcsei Gewandhaus Zenekar 1839–1840-es szezonja keretében. David azonban csak akkor vállalta ezt el, amikor Mendelssohn megígérte, hogy kísérni fogja őt zongorán, ugyanis számára a nyilvános szólóhegedű-előadás az akkori körülmények között elképzelhetetlen volt. A koncertre 1840. február 8-án került sor, és David az *E-dúr partita* Preludio tételét is eljátszotta ráadásként. Mivel ennek zongorakíséretéről kotta nem maradt fenn, viszont a korabeli kritika egyértelművé teszi, hogy Mendelssohn ebben is közreműködött, azt kell feltételeznünk, hogy a zeneszerző rögtönözte a kíséretet. Ezt alátámasztja a recenzens híradása is, amely alapvetően akkordikus, illetve akkordfelbontásos zongoraszólamról tesz említést.[16]

Minden forrás egyetért abban, hogy Joachim volt az első, aki kíséret nélkül játszotta a darabokat, méghozzá nemcsak Németországban, hanem Londonban is. A kritikai visszhang azonban nem volt mindig egyértelműen elismerő. Bernard Shaw, például így írt a londoni *The Star* hasábjain 1890. február 28-án:

> Kedden a Bach Kórus Koncert keretében a St. James teremben Joachim Bach C-dúr szonátáját játszotta. Ennek a műnek második tétele egy körülbelül 3-400 ütem hosszú fúga. Egy valódi háromszólamú fúgát természetesen nem lehet hegedűn rendesen megszólaltatni. Kellő mennyiségű kettősfogással és egyik szólamról a másikra csúszkálva-ugrálva azonban föl lehet idézni egy förtelmes árnyékfúgát, amely még némi hitellel is bír, ha Bach és Joachim adják nevüket hozzá. Pontosan ez történt kedden. Joachim frenetikusan cincogott, olyan hangokat adva, ami után az is az eoli hárfa hangjához hasonlítana, ha valaki egy szerecsendiót reszelne a csizmája talpán. Azok a hangok, amelyek eléggé zeneiek voltak ahhoz, hogy viszonylag meghatározható magasságuk legyen, többnyire hamisak voltak. Az egész borzalmas volt; katasztrofális és elfogadhatatlan. Nem úszta volna meg épp bőrrel, ha ismeretlen hegedűs lett volna, aki egy ismeretlen szerző darabját mutatja be.[17]

A legelső hangfelvételeket is Joachim készítette. 1903-ban, mindössze 4 évvel 72. életévében bekövetkezett halála előtt lemezre vette a *g-moll szonáta* Adagióját és a *h-moll partita* Bourrée tételét. Habár a felvétel hangminősége technikai okoknál

16 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 42 (1840), col. 162, idézi Sevier: i. m. 22.

17 Bernard Shaw: *Shaw's Music – The complete musical criticism in three volumes*. London: The Bodley Head, 1981, Vol. 1, 933–934.

fogva nagyon is korlátozott, azért nyújt némi betekintést a művész stílusába, intonációjába és tónusába. Előadásában a Bourrée karakterisztikusan ritmizált; erős leütések és enyhe hosszú-rövid ringású nyolcadpárosok hallhatók. Más egységeket úgy ritmizál, hogy az alla breve metrum és felütéses frazírozás egyértelművé váljanak. A g-moll Adagiót viszonylag szabad felfogásban játssza: a dekoratív figurációk összetartozó gesztusokká válnak, a vonókezelés könnyed és változatos. Ez utóbbi tagolt előadást szül, ellentétben a később tipikussá vált húrokhoz tapadó legato hatással. Csupán a hirtelen és gyorsan tört akkordok, illetve kettős-, hármasfogások zavarók, mert megtörik a zene és a rögtönzés érzését keltő ornamentáció folyamatát. Mindazonáltal Joachim úgy vonózza ezeket a tört akkordokat, hogy a dallamvonal, vagyis a melódiailag fontos hangok fókuszban maradnak.

Joachim hegedűhangja vékonynak és egyenesnek tűnik. A spektrogram-analízis[18] alátámasztja azt az impressziót, hogy vibrátója gyors, keskeny és nem folyamatos. A Bourrée-ban mindössze a félhangokon észrevehető (például 62. ütem *g"*-je és a 17. ütem *a"*-ja, bár ez utóbbin kevésbé hallható). Az Adagióban alig észrevehető vibrátó a 4. ütem magas *g"*-jén a *fisz"* trilla előtt, bár más negyedhangokon hallani (például *g"* a 12-ik ütemben). A különbség talán abból fakad, hogy egyetlen hangot vagy akkordot kell-e játszani. Az utóbbi általában kevésbé vibrált. Joachim a portamentóval is csínján bánik, mindig jó zenei hatást érve el. A Bourrée-ban körülbelül négyszer használja (18. ütem *a"*-tól *g"*-re, 27. ütem *g"*-ről *b"*-re, 48. ütem második *e"*-ről *fisz"*-re, 50. ütem második *d"'*-ről *eisz"*-re), főleg a ritmus és melódia-csoport megerősítésére. Az Adagióban meg például a 17–18. ütemekben, a harmadik negyed utolsó két harminckettede között, mintegy a dallami kifejezőerőt segítendő a frázis vége előtt.

Vibrátó és portamento

Mivel a vibrátó is és a portamento is egyaránt fontos eszközei a hegedűtechnikának, érdemes őket kicsit külön is megvitatni. A 17–18. században a vibrátó az ornamensek kategóriájába tartozott s általában csak hosszabb hangok színezésére használták. Ugyanakkor a kultivált énekhang mintájára sokan úgy gondolták, hogy a hegedűtónus is gazdagabbá válna a vibrátótól. Geminiani már 1751-ben javasolta a folyamatos vibrátó használatát az „éneklő" tónus érdekében. Mára már egész könyvtárnyi értekezés létezik a vibrátó „korrekt" használatáról a különböző repertoárokban és földrajzi területeken. Arról is sokan írtak, hogy a folyamatos vibrátó vajon 20. századi jelenség-e, vagy sem. Van, aki úgy tartja, hogy Joachim és tanítványai igyekeztek fönntartani a Viotti, Spohr és David által megalapozott közép-európai (elsősorban osztrák–

18 A spektrogramok tulajdonképpen láthatóvá teszik amit a fül hall: frekvenciák (vertikális tengely) múlását az időben (horizontális tengely). A vizszintes vonal-sávok a különböző felhangokat jelzik; minnél erősebb a felhang jelenléte, annál erősebb (sötétebb) a vonal. Vibrátótól a vonalak hullámossá válnak (tehát minnél egyenesebb a vonal, annál kevésbé vibrált a hang). A hullám szélessége jelzi a vibrátó hangtartományát, azaz a hangmagasság változását; a hullámok száma pedig a tekintetben informál, hogy a vibrátó mennyire gyors vagy lassú, illetve szabályos-e vagy változó (v.ö. *1.* és *2. ábrák).*

német) klasszikus tradíciót, s csak dekoratív célból használtak vibrátót. Velük szemben a franko-belga iskola a dél-európai hagyományt fejlesztette, s mind Ysaÿe, mind például Sarasate egyaránt folytonos vibrátóval játszottak. Mások egy-egy híres hegedűs szerepét elemzik a folytonos vibrátó használatának elterjedésében. Leggyakrabban Fritz Kreisler neve merül fel, aki Carl Flesch állítása szerint *új* tónust vezetett be azáltal, hogy a gyors tizenhatod meneteket is vibrátóval játszotta.[19] Mindazonáltal a folyamatos vibrátó eredetével kapcsolatos polémiákban Auer növendékei, elsősorban Heifetz és Elman is gyakran említésre kerülnek.[20] Egy nemrégen publikált cikkben Katz[21] másfajta szempont mellett érvel. Azt állítja, hogy a feltűnő és állandó vibrátó kialakulásának okát a hanglemezkészítés bevezetésében kell keresni. Szerinte Kreisler példája csupán használható modell volt akkor, amikor minden hegedűs rákényszerült a vibrátó használatára azért, hogy kompenzálja a korai felvételtechnika korlátait, hogy elfedje az intonációs problémákat, amelyek sokkal zavaróbbak felvételen, mint életben, és hogy képes legyen a személyes jelenlét érzetét kelteni.

A hangfelvételek tanúbizonysága nem mond ellent Katz feltevésének, legalábbis ami a barokk zenét illeti. Ysaÿe nem vett lemezre Bachot, bár időnként játszotta a szólókat.[22] Sarasatétól csak egy rendkívül gyors Preludio *(E-dúr partita)* maradt fenn (1904), amely nem igazít el a vibrátó használatára nézve. Viszont Thibaut Gavotte en rondeau-interpretációja (ugyancsak az *E-dúr partitá*ból – 1905) hasonló közelítést mutat, mint Joachimé a *h-moll partita* Bourrée-jában. A tónus többé-kevésbé egyenes, de egy-egy negyeden vagy annál hosszabb hangon hallani kis, azaz nem teljes értékig tartó és igen keskeny vibrátót. Helyenként azt a benyomást kelti, hogy a vibrátót inkább a vonó dinamikája–súlyozása okozza, mintsem az ujj mozgása. A többi korai Bach-felvételen (illetve más barokk szerzők műveinek – mint például Händel, Corelli, Tartini, Veracini – hanglemezén) amelyeket eddig módom volt hallani, a vibrátó többnyire folyamatos, bár előfordul, hogy egy-egy halk, visszafogott részben az interpretáció vibrátó-mentes (például Hubay felvételének kezdetén Bach *D-dúr zenekari suite*-je Air tételének Wilheljm féle átiratából: *Air a g húron,* v.ö. 25. jegyzet). Fontos megjegyezni, hogy a romantikus repertoárban, főleg például saját műveinek interpretálásakor Joachim vibrátója meglehetősen folyamatos és mindenféleképpen sokkal *érzékelhetőbb,* mint a Bach-művekben. Másszóval nem igen különbözik Ysaÿe-tól és más kortársának praxisától.

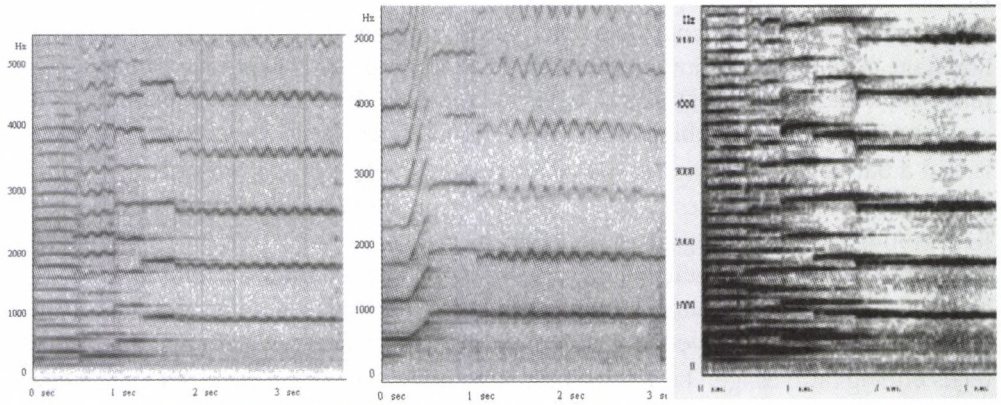
19 Lásd például Carl Flesch: *The Memoires of Carl Flesch.* London: Rockliff, 1957; Carl Flesch jnr.: *And do you also play the violin?* Toccata Press, 1990; Kolneder: *The Amadeus Book of the Violin;* Robin Stowell (ed.): *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: CUP, 1992).

20 Auer maga nem volt híve a folyamatos vibrátónak. Épp ellenkezőleg, fennmaradt írásaiban a szelektív használatot javasolja, bár elismeri, hogy az expresszivitás érdekében olykor végig lehet vibrálni egy-egy teljes frázist (azaz nem csak egy-egy tartott hangot). (Auer: *Violin playing* ... 22–25.).

21 Mark Katz: „Aesthetics out of exigency: violin vibrato and the phonograph." In Hans-Joachim Braun (ed.): *Music and Technology in the Twentieth Century.* Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 2000, 174–185.; ez az idézet a 179. oldalon.

22 Például a *d-moll Partita* Sarabanda, Gigue és Ciaccona tételeit a Quatour Ysaÿe egyik hangversenyén, 1894 március 18-án. Lásd Madeleine Octave Maus: *Trente Années de Lutte pour L'Art: Les XX [et] La Libre Estétique 1884-1914.* Brussels: 1926, 175.

Az akusztikus hangfelvétel korszakának végére minden Bach-felvételen megfigyelhető a folyamatos vibrátó. A különbség csupán a mértékben és intenzitásban rejlik, azaz hogy mennyire gyors, és milyen tág a vibrátó. Spektrogram analízis kimutatja, hogy például Huberman és Szigeti vibrátója széles, lassú és szabályos; Milsteiné, Heifetzé és Busché szűkebb, de szintén lassú és egyenletes. Menuhiné, Grumiaux-é, Perlmané, Riccié, Hahné és Szenthelyié gyorsabb, míg Suké, Zehetmairé, Edingeré kevésbé egyenletes és nem teljesen folyamatos. A barokk hangszeren játszó hegedűsök (például Huggett) értelemszerűen kevésbé vibrálnak, főleg csak a hosszabb hangokon, s azokon sem végig. Az *1. ábra* illusztrálja különböző hegedűsök vibrátóját, és további példákat nyújt a *2. ábra (a 323. oldalon)* is.



1. ábra: Vibrátó spektrogramok. a) Busch (1929): d-moll Sarabanda, 6. ütem: mutatja a lassú, szabályos és nem túl széles vibrátót. b) Hubermann (1942): d-moll Sarabanda, 6. ütem: portamento a c#"–b" tizenhatodok között, majd széles vibrátó a pontozott negyed a" hangon. c) Huggett (1995): d-moll Sarabanda, 6. ütem, 1–5 hangok: vibrátó mint ornamens a hosszú a" közepén.

A Huberman-példában *(1b ábra)* látni fölfelé törő vonalakat. Ez egy portamento a *c"* és magas *h"* között, amit egy hosszú (pontozott negyed) *a"* követ, jól megvibrálva. Hauck szerint a portamento azért terjedt el a 19. században jobban, mint a vibrátó, mert a korabeli esztétika szerint a zene az érzelmeknek volt hivatott formát adni, s a portamento megfelelőbbnek tűnt e szívből fakadó és személyes emóciók kifejezésére.[23] Korabeli traktátusok és hegedűiskolák (beleértve Carl Flesch-ét 1930-ból) mind kihangsúlyozzák, hogy a portamentót kizárólag intenzív expresszivitás érdekében szabad használni, amikor a zenei kifejezés hatalmába keríti az előadót. állandó és érzelgős használata viszont megkérdőjelezheti hatásosságát.[24] A hangfel-

23 Werner Hauck: *Das Vibrato auf der Violine.* Cologne: Bosworth, 1971; A könyv angol fordítását használtam: (ford.) Kitty Rokos: *Vibrato on the violin.* London: Bosworth, 1975.

24 Auer: *Violin playing* ... 24. Az érzelmeskedő használatot Auer a macska nyávogásához hasonlítja, és kiköti, hogy a portamentót egészen kivételes eseteket leszámítva csak ereszkedő dallam esetében, *lefelé* lehet használni. Habár más források nem ennyire kategorikusak, érdemes megjegyezni, hogy a legkorábbi felvételeken valóban az ereszkedő portamento a tipikus. Ezzel szemben a következő generációtól kezdve a felfelé ívelő portamento teljesen átveszi az uralmat (például Huberman, Telmányi, Ricci, Perlman).

vételek tanúsítják, hogy az 1940-es évek előtti hegedűsök sokkal több portamentót használtak, mint a következő nemzedékek. Hauck elképzelhetőnek tartja, hogy a folyamatos és intenzív vibrátó térhódításával párhuzamosan a portamento fokozatosan háttérbe szorult. Márcsak azért is, mert egyre inkább túlságosan személyesnek és érzelgősnek tűnt egy amúgy a technológia és racionalitás felé irányuló korszellemben.[25] Bach szólóinak hangfelvételei közül a portamento az 1950-es évek előtti korszakból viszonylag gyakori Hubermanén, Heifetzén, Enescóén[26] és Telmányién, valamint, ha ez némileg meglepő is, Riccién és Perlmanén a késő 80-as évekből.

Hanglemezek

Visszakanyarodva a *Szólók* hanglemezfelvételének történetéhez először néhány általános tanulságot érdemes leszögezni. Kezdetben főleg egyes tételeket vettek föl, minden bizonnyal a korai lemezek rövid játékideje miatt. Ezek általában virtuóz előadásban keltek életre. Az első teljes művet Adolf Busch rögzítette (*d-moll partita*, 1929), az első teljes sorozatot az alig 20 éves Yehudi Menuhin (1934–1936), majd pedig Enesco (1940). Eleinte gyakrabban készült felvétel a szonátákból, mint a partitákból, ami azt is mutathatja, hogy az utóbbiak kevesebb nagyrabecsülésnek örvendtek.[27] A *d-moll partita* kivételnek látszik, ám a közelebbi vizsgálatból kiderül, hogy nem annyira az egész mű, mint inkább csak a Ciaccona és a Sarabande tételek kerültek felvételre. Ami az interpretációs stílust illeti, a második világháborútól kezdve egészen az 1980-as évekig az általános felfogást az „áhítatos komolyság" és kottahűség jellemezte. Úgy tűnik, az elsődleges cél az lehetett, hogy minden hang tökéletesen megszólaljon, a polifonikus szólamvezetés megfeleljen a szabályoknak (azaz minden hang addig tartson ameddig írott ritmusa meghatározza), s a hallgatót lenyűgözze a hegedűs technikai fölénye, főleg ami a kettős-, hármas- és négyesfogásokat illeti. Mindazonáltal vagy épp ennek következményeként, ez a közelítés gyakran recsegő-ropogó akkordokhoz, „robbanásszerű sforzatókhoz", a mindenáron kitartott hangok pedig préselt hegedűtónushoz és a polifonikus textúra összezavarodá-

25 Ez a tendencia jól megfigyelhető két századfordulós hegedűs játékának összehasonlításakor. Huberman (1882–1947) körülbelül 25 évvel volt fiatalabb Hubaynál (1858–1937), és az idősebb mesternél sokkal ritkábban használ portamentót, még ha mai fülünknek ez nem is tűnik kevésnek. Hubay 1929-es felvétele, amelyen az „Air"-t játssza Bach *D-dúr suite*-jéből (BWV 1068), hemzseg a portamentótól. Minden ütemben, többnyire ereszkedő dallamban hallható legalább egy (Mat. CV 713 HMV AN418, issued e. g. on „La Storia Discografica del Violino 1: La Scuola Ungherese Libro 1" IDIS 276). Ezzel szemben Huberman a *Szólók*ban csak ritkán, s többnyire fölfelé ívelő menetben használja az effektust. Érdekes azt is megjegyezni, hogy bár Huberman vibratója intenzívebb, mint Hubayé, azt semmiképpen nem lehet állítani, hogy Hubay vibrátó *helyett* használja a portamentót. Az azonban tény, hogy míg Hubaynál a hosszú első hang és az *a"* a harmadik ütemben nincs megvibrálva, Huberman szóló Bach-felvételeiben nehezen találni vibrátó nélküli hangot. (Sajnos közvetlen összehasonlításra nincs mód, mert tudtommal Huberman nem vette lemezre az „Air"-t.)

26 A romániai zeneszerző–zongorista és hegedűs Georges Enescu párizsi évei alatt nevét Enescónak írta.

27 Szigeti például minden bizonnyal főleg a *g-moll* és *a-moll szonáták*at kedvelte, mert ezeknek kottájában sok a bejegyzés, míg a többiben nincs. Ezeket már az 1930-as és 40-es években is lemezre játszotta, míg a teljes sorozatot csak 1955-ben.

sához vezetnek a felvételeken.[28] A kottakép által szuggerált zene megszólaltatásának nehézségei lehetővé tették azt a spekulációt is, hogy Bach körében használatban volt egy különös, ívelt vonó, amellyel egyszerre több húron is lehetett játszani.[29] A régizene mozgalom egyik oldalhajtásaként az 1970-es évek közepére néhány hegedűs az interpretáció egy másfajta lehetőségével kezdett kísérletezni. Ez az előadói stílus, fokozatosan fölismerve és elsajátítva a 18. századi játéktechnika mibenlétét és újraértelmezve az eredeti kéziratban szereplő jeleket nem a hangok kitartására törekedett, hanem kezdte kihasználni a barokk vonóval elérhető rövid gesztusokból álló artikulációt, és hangsúlyt fektetett a metrum, illetve ritmuscsoportok kontúrozott megformálására. Bár az első ilyen hangfelvétel, amelyet Sergiu Luca készített 1976–1977-ben, nem túlságosan ismert,[30] az 1990-es évek második felétől kezdve igen fölszaporodott a barokk hegedűn, historikus felfogásban készült lemezek száma (lásd a *2. táblázatot*). Az sem elhanyagolható, hogy modern hangszeren és modern vonóval játszó hegedűművészek játékát – mint például Christian Tetzlaff és Thomas Zehetmair – is befolyásolták a historikus előadásmód bizonyos elemei.[31] Összesen tehát több mint 40 felvétel készült a teljes sorozatból és jó néhány egyedi mű is lemezre került Joachim 1903-as verziója óta. Misha Elman és David Ojsztrach kivételével gyakorlatilag min-

28 Ezekről egyébként Tátrai Vilmos is említést tesz könyvében: *Hegedűszó alkonyatban*. Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2001, 258–259. A robbanásszerű sforzatókat boxmérkőzés kísérőzenéjéhez hasonlítja. Köszönettel tartozom Mineo Otának, amiért fölhívta figyelmemet erre a forrásra.

29 E teória legismertebb szóvivője Albert Schweitzer volt, aki igyekezett hangszerkészítőket és hegedűsöket rábeszélni egy ilyen vonó kikísérletezésére és használatára. Lásd Albert Schweitzer: „Reconstructing the Bach Violin Bow." *Musical America* 70 (1950), 5–13. és uő: „Der für Bachs Werke für Violine solo erforderte Geigenbogen." In Karl Matthaei (ed.): *Bach-Gedenkschrift 1950*. Zurich: Atlantis, 1950, 75–83.; lásd még Henry Joachim: „Bach Solo Violin Sonatas and the Modern Violinist." *Musical Times* March 1931, 221–222. – Az 1940–1950-es években Telmányi Emil vált e vonó fő propagátorává. A VeGa vonónak – így nevezték el dán készítője, VEsterGArd után – ívelt fája volt, és a lószőrt ki lehetett lazítani egy, a hüvelykujj által mozgatott karral úgy, hogy az mind a négy húrra rásimult. Amikor a zene egyszólamúvá vált, a kar mozgatásával a lószőrt ismét meg lehetett feszíteni. Ez az állandó hüvelykujj-mozgás azonban nagyon megerőltető volt a játékos számára, s Telmányit például megakadályozta abban, hogy rendszeresen műsorra tűzze a darabokat (lásd Telmányi lemezének kísérőszövegét, illetve Emil Telmányi: „Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music." *Musical Times* January 1955, 14–18.). Az úgynevezett Bach-vonó történelmi hitelét azóta sok kutató és előadó megcáfolta. Az egyik legrészletesebb David Boyden könyvében található: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: OUP, 1965. Ettől függetlenül egy német hegedűs, Rudolf Gähler 1998-ban lemezre vette a műveket egy ilyen vonóval, miután könyvet publikált a témában: *Der Rundbogen für die Violine – ein Phantom?* Regensburg: ConBrio, 1997.

30 Például nem jegyzi Martin Else amúgy remek és átfogó, a Bach-interpretáció történetével foglalkozó, pár éve publikált könyvében: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000*. Stuttgart–Weimar & Kassel: Metzler–Bärenreiter, 2000. – Én először az ünnepelt Somfai Lászlótól hallottam róluk az 1980-as évek elején.

31 A historikus előadásmód hegedűsök közötti elterjedéséről Robin Stowell könyvében lehet olvasni: *The Early Violin and Viola – A Practical Guide*. Cambridge: CUP, 2002. A könyv hasznos információval szolgál a 18.századi és modern hegedülés közti különbségekre nézve is. Korabeli traktátusok tanulmányozásán túl Stowell másik könyve ugyancsak nélkülözhetetlen a történelmi praxisok megismeréséhez: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and early Nineteenth Centuries*. Cambridge: CUP, 1985.

den számon tartott hegedűs megörökítette hangfelvételen Bach játékát, néhányan, mint például Menuhin és Milstein, többször is (lásd a *2. táblázatot*).[32]

Interpretációs lehetőségek

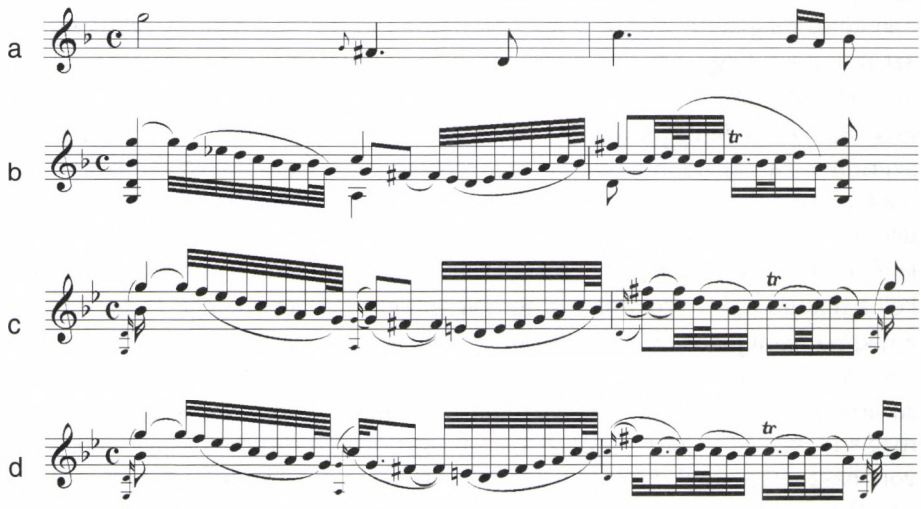
A részletesebb vizsgálatot érdemes a polifonikus szakaszok technikai problémáival kezdeni. Két alapvető kérdést kell szemügyre venni: az akkordok megszólaltatását és a polifonikus szólamok kivitelezését. Négyeshangzatokat a mai hegedűs általában kettő meg kettő vagy egy meg háromba töri. Eredeti dokumentumok azonban azt mutatják, hogy a korabeli megoldás az akkordfölbontás volt. Ugyanakkor Melkus arra figyelmeztet, hogy a lira da braccián, amire a német barokk polifonikus vonósdarabjai eredetileg születtek, lehetséges volt a teljes akkordok megszólaltatása. Szerinte az arpeggio inkább csak egy preklasszikus ideát tükröz, amikorra a polifónia kiment a divatból.[33] Unverricht viszont arra hívja föl a figyelmet, hogy a fölbontást nem kell feltétlenül alulról fölfelé játszani, hanem úgy, hogy a dallam szempontjából fontos hangon, vagy ahhoz visszatérve érjen véget. Így a hallgató jobban érzékeli a textúra egyes szólamait, s nem veszíti el a dallam vonalát. Unverricht szerint amikor a fiatal Joachim egyszer Karol Józef Lipińskynek (1790–1861), a Viotti–Spohr hegedűiskola egyik neves képviselőjének játszotta a *Szólók*at, az fölhívta figyelmét a *zurückschlagend* vonásra, amelyet Lipińsky állítólag Salomon Bach-játékában figyelt meg a 19. század elején.[34] Úgy tűnik, ez az úgynevezett *zurückschlagenden Bogen* olyan vonóhasználatra utal, amikor a hegedűs visszatér a dallamhanghoz az arpeggio végén.[35] Alkalmazása különösen hasznosnak tűnik olyan esetekben, amikor a melódia a középső vagy alsó szólamban van, miként ez gyakran megesik a d-moll Ciacconában meg a g-moll Adagióban és másutt is. Másfajta kivitelezés esetében a dallamvonal összezavarodik, mert az akkord legfölső hangja cseng ki, nem pedig a szólamvezetés szempontjából fontos középső vagy alsó hang. Mindazonáltal 20. és 21. századi hegedűsök nem használják ezt a vonásfajtát, még barokk specialisták sem. Az 1930–1970 között készült lemezeken gyakran hallani a *g-moll szonáta* nyitó ütemeit az *1c kotta* lejegyzése szerint (például Menuhin, Heifetz, Szeryng 1968, Suk). Mások inkább úgy játsszák, ahogy azt a *1d kotta* jegyzi (például Enesco, Szeryng 1965, Mil-

32 Abban még reménykedem, hogy egy Ojsztrach felvétel előkerül. Carl Flesch nem vett semmit lemezre a *Szólók*ból, de írt róluk már idézett könyvében: *The Art* ... i. m. A gondozásában megjelent kottakiadás (Peters) is bőséggel árulkodik előadói felfogásáról. Ugyanakkor pedagógusi szerepe tagadhatatlanul fontosabb, mint szólista volta. Más kora huszadik századi hegedűművészek (például Alma Moodie) kevesebb lehetőséget kaptak hanglemezfelvétel készítésére. Ráadásul még koncerten is inkább versenyművek vagy mutatós, zongorakíséretes darabok előadására hívták őket. Mint Flesch és Szigeti egyaránt beszámolnak, a Bach *Szólók*, illetve igényes kamaradarabok műsorra tűzése sokáig nem volt szokás (lásd: Flesch: i. m. 115–124.; Szigeti: i. m. 9–18.).

33 Melkus: i. m. 101.

34 Unverricht: i. m. 177. Erről először Andreas Moser cikke tesz említést: „Zu Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein." *Bach Jahrbuch* 17 (1920), 42.

35 Több barokk-hegedűst megkérdeztem, s bár a terminus nem volt ismert számukra, ez az értelmezés tűnt a legértelemszerűbbnek, még ha spekulatív is. A kérdésben nyújtott segítségért köszönet illeti Marc Strümpert és bécsi barátait.

stein 1955, Wallfisch, Szenthelyi, Zehetmair, Tetzlaff, Huggett, Kuijken és Luca). Ez utóbbi jobban megfelel az eredeti kotta által szuggerált előadásnak (lásd *1a és 1b kotta*).[36] Szigeti, Grumiaux, Milstein 1975 és Ehnes interpretációjában a *g'* (1. ütem), *c"* és *b'* (2. ütem) hangokat meglehetősen elfedik a magasabb és hosszan kitartott hangok. A barokk-hegedűs Rachel Podger *mezza di voce*val játssza az akkordokat, ami természetesen alapvetően befolyásolja a dallamhangok érzékelését.

1. kotta: g-moll szonáta, 1–2. ütem melodikus redukció és Bach eredeti kottázása (a–b), valamint különböző megszólaltatási lehetőségek (c, d).

Az akkordoktól függetlenül a művek valódi polifóniát is tartalmaznak (lásd például a szonáták fúga-tételeit). Több kommentátor megjegyezte már, hogy a kotta pusztán a szemet szolgálja: az írott polifonikus textúrát nem kell mindenáron megszólaltatni. Más szóval: Bach notációja a kompozitorikus szempontból helyes ritmusértéket jegyzi, ám a valóságban ezt nem kell (s nem is lehet) mindig betű szerint játszani. Mint már arról szó esett, bizonyos kottakiadók jelzik is a hangok relatív hosszát, annak ellenére, hogy ez zavarossá teszi a kottaképet. Az előadás igazi kulcsa a zene elemzésében rejlik, és létrejöttét a megfelelő, a historikus praxisból táplálkozó vonókezelés segíti.

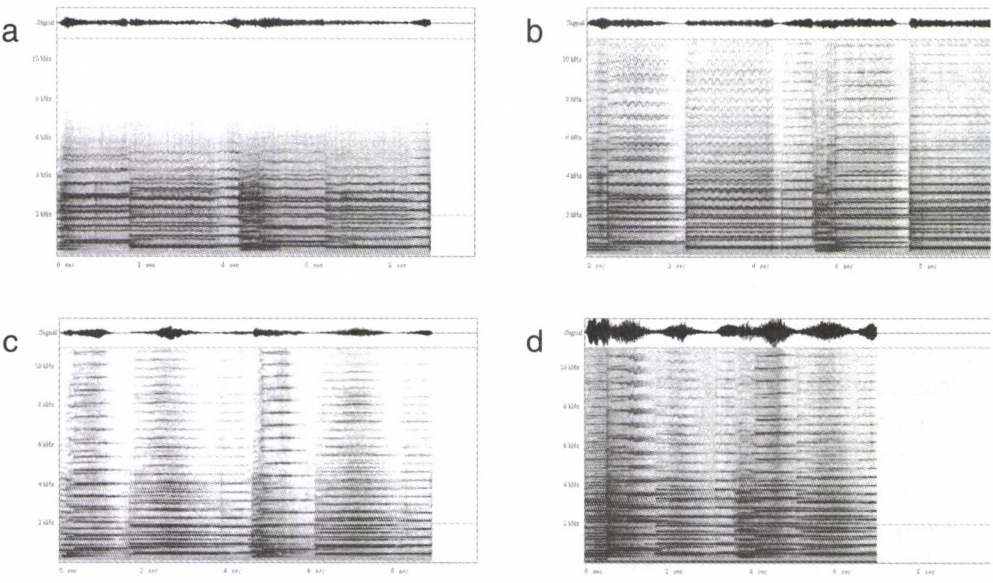
Vonókezelés

A barokk vonó rövidebb, mint a Tourte-család által a 19. század elejére kifejlesztett és ma is használatban lévő változat. Súlyelosztása következtében a barokk típuson a fölfelé és lefelé húzott vonás egymástól karakterisztikusan különbözik, és ez nagymértékben megkönnyíti az ütem, illetve más egységek metrikai elemeinek hangsúlyozást. Rövidsége nem kedvez hosszabb legatók kivitelezésének, de az a sajátossága, hogy

36 Az *1d kottapéldát* Max Rostal cikkéből vettem: „Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs." *Bach Jahrbuch* 59 (1973), 72–78. (A kotta a 72–73 oldalakon.)

középen hangosabb, elősegíti a dinamikai árnyalatok rugalmas–rebbenékeny kiaknázását. A felvételek spektrogramja segít megfigyelni a mai és barokk vonóhúzás közötti alapvető különbséget. A tipikusan egyenletes és kitartott modern vonás (például Menuhin, Szigeti: *2a-b ábra*) éles ellentétben áll a historikussal (Luca: *2c ábra*), amelynek „ívelt" képe jelzi a hang halk indulását és a vonó rövidségéből fakadó gyors elmúlását. A felhangtartomány csak a lószőr közepén teljesedik ki igazán. Hasonló hatás elérhető modern vonóval is, mint azt Szenthelyi Miklós felvételének szpectrogramja is mutatja *(2d ábra)*.[37] A hasonlóság nem véletlen, Szenthelyi részletesen konzultált Somfai Lászlóval a művek történelmileg hiteles interpretációjának kérdéséről.[38]

Talán kevésbé köztudott, hogy már a barokk korban is különbséget tettek a francia és olasz vonókezelés között. Az előbbi a rövid, erősen akcentusos stílust, az



2. ábra: A barokk és modern vonó közti különbség. A hanghullámok alakja és intenzitása segít megállapítani egy-egy új hang kezdetét. a) Menuhin 1934: d-moll Sarabanda, 1–2. ütem; kitartott, egyenletes vonózás (egyik hang szinte beleolvad a másikba). b) Szigeti 1955: d-moll Sarabanda, 1–2. ütem; valamelyest tagoltabb vonóvezetés ami segíti a ritmus tisztább artikulálását. c) Luca 1977: d-moll Sarabanda, 1–2. ütem; a második és negyedik hang mutatja a barokk vonóhúzásra jellemző fokozatos hangkezdést és kicsengést (az első és harmadik hang arpeggio). d) Szenthelyi 2001: d-moll Sarabanda, 1–2. ütem; a vonózás imitálni látszik a barokk vonó hatását (vö. fokozatos hangindítás, gyorsabb kicsengés).

37 Az első és harmadik vonóhúzás tört akkordokat szólaltat meg, de a második (2 sec fölött) és negyedik (Lucánál 6. sec-tól, Szenthelyinél 5. sec-tól a példa végéig) nem. Itt lehet az „ívelt" formát jól megfigyelni.

38 Lásd Szenthelyi sorait a kísérőfüzet 11. oldalán (Hungarton HCD 32071-72, 2002).

utóbbi a hosszabb kantilénákra is alkalmas technikát részesítette előnyben. A különbség okát a franciák táncközpontú zenélése és az olaszok dallamosságot, énekelhetőséget előtérbe helyező muzsikálása közötti ellentétben kell keresni. Azt azonban nem igazán tudjuk, hogy Bach vajon melyik játékmodor felé orientálódott inkább. Habár azokban a korabeli német udvarokban, ahol Bach a művek komponálása idején szolgálatban állt, a francia zenekari stílus nagy hírnévnek örvendett, az olasz virtuózok szintén keresettek voltak. Ebben a kontextusban tehát fontos megjegyezni, hogy Bach olasz és nem francia tételcímeket használt az első és második partitában, s hogy az első szonáta Adagiója, illetve a második szonáta Grave tétele az olaszos figuratív ornamentáció gyakorlatának példáját tükrözi.

A vonó- illetve vonókezelés típusainak vizsgálatánál figyelembe kell venni a nációk esztétikai nézőpontjának különbségeit is. Habár francia, olasz és német barokk források egyaránt kiemelik a zene és beszéd szoros kapcsolatát, e viszonyt más és más aspektust hangsúlyozva alapvetően különböző módon értelmezték. Az olaszok számára az éneklő dallamosság volt a legfontosabb. A franciák nyelvük hosszú és rövid szótagjainak kifinomult imitálását várták el a zenétől. A német megközelítés általánosabb volt. Ők elsősorban a retorikus kifejezésmódot tartották szem előtt, részletekbe menő figyelmet szentelve a hangsúlyos és hangsúlytalan hangok közti kapcsolatnak, amelyet a hegedűdarabokban a föl és le vonóhúzás közti különbség árnyalt kidolgozásával igyekeztek megszólaltatni.[39]

A modern hegedűtechnika a fentiekkel szemben az egyenletességet helyezi előtérbe, és a föl-le vonóhúzás közötti különbség tökéletes kisimítására, eltüntetésére törekszik. A közhiedelem szerint ez a játékmód a 19. század során nyert teret, s elsősorban az akkor készült kompozíciókra jellemző, folyamatosan kibontakozó, hosszú dallamívek megszólaltatását lenne hivatott szolgálni. Melkus szerint például a portato vonásnem – a szinte észrevehetetlen különbség legato és détaché között – gyakorlatilag egyedülálló monopóliumának oka ennek az esztétikai ideának az elterjedésében rejlik.[40] Igen ám, de a hanglemezek tanúsága szerint ez a fajta vonókezelés sokkal inkább csak a 20. század *közepén*, illetve második felében terjedt el, mintsem közvetlen párhuzamban 19. századi kompozíciók keletkezésével. Habár hosszan tartó legato ívek az 1920–1930-as évek Bach-felvételein is megfigyelhetők, ezeken – főleg a tánctételekben – mégis többféle vonásnem hallható, mint az 1950-től '80-as évekig tartó periódusban készülteken. Heifetz (1935) és Szigeti (1934), például, abszolút sima legatóval játszik nagyon sok frázist, ugyanakkor előadásukban gyakran hallani markánsan artikulált gesztusokat, könnyed staccatót, marcatót és dobott vonást. Van, hogy csak a vonó csúcsánál játszanak, máskor a kápához közel vagy a teljes vonóhosszat kiaknázva. Grumiaux-t és kisebb mértékben Szerynget leszámítva a következő generáció vonókezelése egysíkúbb. Szigeti említést is tesz a jobbkéz-technika hanyatlásáról a balkéz fejlesztésének túlzott hangsúlyozása következtében:

39 Melkus: i. m. 103–104
40 Uott

> Manapság, amikor az átlagos hegedűs technikai felkészültsége eddig sohasem tapasztalt magasságokat ér el, talán paradoxul hangzik, ha azt mondom, úgy tűnik – legalábbis nekem – hogy a vonó speciális effektusokra való használata egyre ritkább.[41]
>
> (At a time like ours when the average violinist's equipment is at an unprecedented high level ... it may sound paradoxical when I say that there seems to be–at least to me!–a regression in the use of the bow for effects that are far beyond the ordinary.)

A portato-vonás szinte állandó jelenléte limitálja a zenei karakterek megformálásának variációs lehetőségeit. Ez egyfajta homogeneitáshoz vezet, ami a *Szólók* időtlen, örökérvényű zenei kvalitásainak, nem pedig egy jellegzetes stíluson alapuló specifikumainak ad hagsúlyt. Mindazonáltal amikor ezek olyan fölényes technikai biztonsággal szólalnak meg, mint például Hilary Hahn CD-jén (1997), akkor a hegedűtónus minősége és a vonókezelés tökéletes kiegyenlítettsége olyan lenyűgöző hatást kelt, amely minden más szempontot képes háttérbe szorítani.

Míg az egyenletesen sima legatóra való törekvés az artikulált vonókezelés hanyatlásához vezetett, a föl-le vonókezelése közötti különbség túlhangsúlyozása ugyancsak problematikussá válhat. A legkisebb zenei egységek markáns megformálása, túl erős és túl gyakori akcentusok, illetve dinamikai finomkodások hamar maníros hatást keltenek. A tónus elcsúnyul, a zenei folyamat megtörik, és zavarossá válik, amint ez van Dael, Wallfisch, Huggett és mások felvételeinek egyes tételeiben olykor tapasztalható. Mivel a *messa di voce* elvileg egy, az expresszivitást elősegítő játékmodor, használatához jobb csak időnként folyamodni. Ugyanakkor a bachi polifónia csak akkor tud érvényesülni, ha a hangok funkciójának gondos mérlegelésén alapuló kivitelezés a hegedűtónus árnyalásával és a ritmusértékek relatív, a kontrapunktikát szolgáló egymás alá rendelésével különbséget tesz a szólamok közti hierarchiában. Az olyan tételekben, mint például az *E-dúr partita* Preludiója vagy a *C-dúr szonáta* Allegro assai finálèja, a formai és harmóniai struktúra akkor válik igazán érzékelhetővé, amikor ritmikai akcentusok, a rubato és a rögtönzés érzetét keltő rugalmas játék felszínre hozzák a mű burkolt polifóniáját[42] (vö. Mintz és Zehetmair felvételét a C-dúr Allegro assai tételben, illetve Sarasate vagy Ehnes produkcióját Podgeréval szemben az E-dúr Preludióban).

A barokk hegedű és vonó megkívánja az alacsony fekvések használatát, amely a zengő üres húrok gyakori megszólalásához vezet. A hegedűs könnyebben vált húrt, mert sokkal inkább a vonó közepével játszik, mintsem a modern vonókezelésre jellemző módon a fölső harmadával. Ezek a historikus technikai fogások valamint a ritmikai flexibilitás és metrikus hangsúlyozás megfontolt alkalmazása nagymértékben hozzájárulnak a Luca, Zehetmair, Tetzlaff, Huggett, van Dael, Wallfisch és Podger lemezein tapasztalható élénk ritmushoz, a harmónia, illetve kontrapunktika

41 Szigeti: i. m. 197.

42 „Jaap Schroeder Discusses Bach's Works for unaccompanied Violin" – egy a New York-i City University Queens College-ban 1977. január 9-én tartott mesterkurzus szerkesztett átirata: *Journal of the Violin Society of America* 3 (1977), 7–32. – Lester *(Bach's Works for Solo Violin)* szintén hangsúlyozza a harmoniai struktúra felőli közelítés fontosságát, amely azonban nem nélkülözheti a metrumban rejlő információ figyelembe vételét..

áttetszőségéhez és a zenei karakterek gazdagságához. Viszont az interpretációs stílus leglényege változik meg, amikor a portató vonókezelés, teraszos dinamika és hosszú távon megformált crescendók és decrescendók uralkodnak. Ezekre a felvételekre (például Milstein, Kremer, Perlman, Ehnes, Poulet, Ricci, Hahn) az egyenletes tónus, a nagyforma megragadása, fölényes technikai és intonációs biztonság, valamint a különböző tételtípusok meglehetősen homogén előadása jellemző.

Tánctételek

Már az eddigiekből is átlátható, hogy a vonókezelés kulcsszerepet játszik a tánctételek karakterének megformálásában. Ezekben azonban nem csupán erről van szó, hanem az ütemmutatók korabeli jelentéstartalmáról is, azaz a metrikai hangsúlyozásra vonatkozó specifikus ismérvek fontosságáról.[43] A különböző tánclépések jellegzetességeinek ismerete ugyancsak elősegíti a partiták hatásos megszólaltatását.[44]

Az *E-dúr partita* Loure tételét például gyakran hallani szomorkásan lírai vagy akár érzelmektől túltengő románcként, holott a Loure eredetileg egy nagyon is temperamentumos spanyol tánc, erős hangsúllyal az ütem elején, de nem a harmadik, illetve utolsó (hatodik) negyeden.[45] Vagyis a tempó meglehetősen gyors kellene legyen, és az artikuláció a tánc ugráló karakterét lenne hivatott visszaadni. Zehetmairt leszámítva csak historikus előadók idézik föl a Loure ezen ismérveit. Még Tetzlaff is lassú, lírai előadást nyújt, habár a metrum viszonylag jól érzékelhető. Mások, mint például Hahn, Suk, Milstein, Szigeti, Enesco és Menuhin vagy kifejezetten lassan játsszák a tételt, vagy pedig kizárólag a dallamra összpontosítva, a metrumot szinte teljesen elhanyagolva és túlságosan legato. A karakterisztikus ritmusegységek nem rajzolódnak ki, sőt egy trilla vagy kettősfogás következtében gyakran rossz helyre kerül a hangsúly. A partita Menüett tétele hasonlóan problematikus; az előadás általában nehézkes és túlhangsúlyozott (például Milstein 1950, Szeryng, Grumiaux, Menuhin 1957 stb.), s csak néha kelti föl a 3/4-es tánc érzetét (például Heifetz, Zehetmair, Tetzlaff, Wallfisch). Az utóbbiak között találni olyat, ahol bizonyos nyolcadpárok inégal játékmódban, hosszú–rövid lejtéssel vagy akár pontozott módon szólalnak meg (Tetzlaff, Podger, van Dael, Kuijken).

A *d-moll partita* Sarabandájáról szintén érdemes szót ejteni. A sarabande egy lassú, előkelő, hármas lüktetésű tánc, amelyben a második ütésre is esik hangsúly. Bach kompozíciója tökéletesen megfelel e formulának: ritmus, harmónia, textúra és kikottázott ornamentáció mind a sarabande-karaktert szolgálják. A század első feléből származó felvételeken a tétel ritmikailag egyenletes, kimért, kottahív előadásban szólal meg, kiegyenlített, szinte tapadóan legato vonókezeléssel. Laikus hallgatók is romantikusnak ítélték ezt a fajta előadást. A darab sarabande-ritmusa és figurációinak ornamens funkciója Grumiaux lemezén (1961) már érzékelhetők, amúgy inter-

43 E kérdésben az egyik legjobb eligazító George Houle: *Meter in Music*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

44 Hasznos forrás e tekintetben Meredith Little & Natalie Jenne: *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bővített kiadás: Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 2001.

45 Schroeder: i. m. 19.

pretációja meglehetősen száraz és gyors. Mindezekkel szemben Luca (1976) laza vonókezelése és tagolt frazeálása természetes módon állítja előtérbe nemcsak a 3/4-es lüktetést, hanem a sarabande-ra jellemző hangsúlyozást is, így teremtve meg a díszített előadás hatását és a romantika árnyékától is mentes expresszivitást.[46]

Tempó

Az persze nem véletlen, hogy eddig elsősorban a vonóhasználatról volt szó, s a „helyes" tempó megválasztásának kérdését elhanyagoltuk. Anélkül hogy kétségbe kéne vonni az előadás összhatását illetően a tempó fontosságát, le kell szögezni, hogy az a hangsúly, amelyet kommentátorok a tempó kérdésére helyeztek, nem minden esetben tűnik jogosnak. Először is ott vannak az olyan megjegyzések, mint Harnoncourté meg Schroederé, miszerint egy jól artikulált előadás általában gyorsabbnak tűnik, mint az, amelyik nem igazán tagolt.[47] Talán még fontosabb az az egyre nagyobb mennyiségben rendelkezésre álló adat, amely kimutatja, hogy – az általánosan elfogadott és több publikációban is megismételt állítás ellenére[48] – az előadások tempója nem változott meg olyan radikálisan, mint egyéb aspektusaik.[49] Ezt bizonyítják az itt tanulmányozásra kerülő hanglemezek is. Egy korábbi tanulmány a *d-moll partita* 20 felvételében vizsgálta a tempót, és nem talált érdemleges különbséget. Még a historikus előadók csoportja sem mutatott tendenciát gyorsulásra a többiekkel szemben.[50] A többi felvétel analízise sem revideálja ezt a megfigyelést (*lásd a 3a-b ábrát*). Habár a tempó természetesen változó, az újabb verziók nem feltétlenül gyorsabbak a régebbieknél, és a legtöbb beleesik a szokásos tempó-régiók skálájába. Statisztikai szempontból mindössze 5–10 szonátafelvétel képvisel kivételt, amennyiben ezek több mint 1 STDEV-vel térnek el a normától.[51] Extrém eltérés (az az STDEV > 2) bizony ritka. Heifetz (2.86) és Telmányi (–2.25) a-moll Fúgáján kívül sohasem több, mint egy-egy felvétel. Csak Zehetmair a-moll Andantéja képvisel egy

46 Dorottya Fabian & Emery Schubert: „Is there only one way of being expressive in musical performance? – Lessons from listeners' reactions to performances of J. S. Bach's music." In C. Stevens, D. Burnham, G. McPherson, E. Schubert, J. Renwick (Eds.): *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 17–21 July 2002.* Adelaide: Causal Productions, 2002, CD-ROM, 112–115.

47 Lásd például Nikolaus Harnoncourt: *Beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* Fordította: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1988. (Német eredetije: *Musik als Klangrede* Salzburg: Residenz, 1982.), vagy Reinhold Brinkmann (ed.): *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog.* Kassel: Bärenreiter, 1981, 197–198.

48 Például: Richard Taruskin: *Text and Act.* New York: Oxford, 1995.

49 Dorottya Fabian: *Bach Performance Practice 1945–1975.* Aldershot: Ashgate, 2003, 97–104.

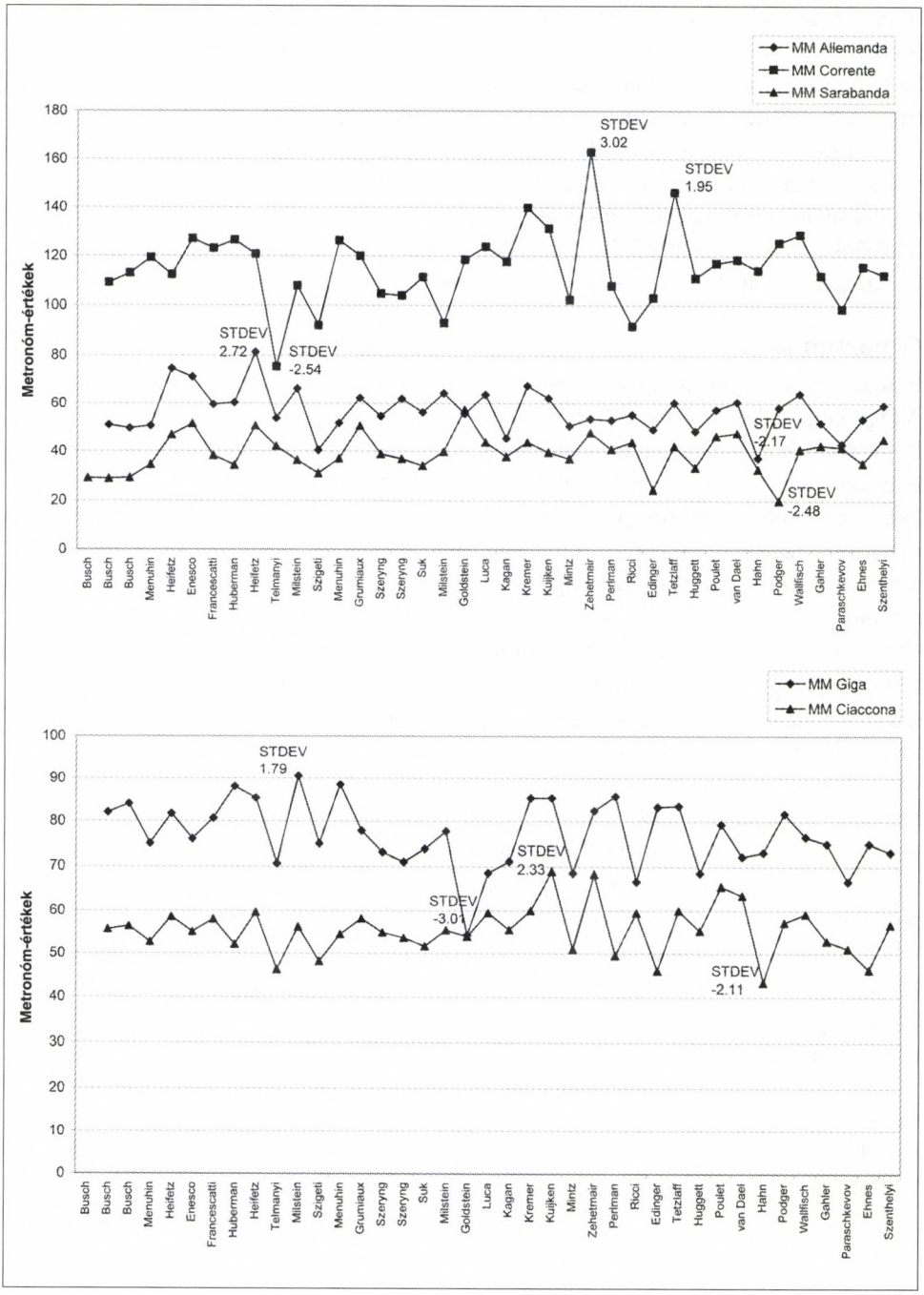
50 Richard Pulley: „A Statistical Analysis of Tempi in Bach's D minor Partita." In: C. Stevens, D. Burnham etc: (Eds.) *Proceedings* ... i. m. 108–111.

51 Az átlagtól való eltérést (normál szórás – standard deviation, azaz STDEV) azért érdemes említeni, mert így információt kapunk a tempóválasztás szélsőségességéről. Egy 1 és 2 közötti STDEV annyit jelent, hogy az előadás tempóválasztása beleesik az összes verzió körülbelül 65–95% közé. Negatív szám azt jelzi, hogy az interpretáció lassabb, mint az átlag. A normál szórást, illetve az attól való eltérést az *Excel* program STDEV kalkulációja is kiszámolja az átlag és az egyedi adatok összevetésének megfelelő formulájából. Richard Pulleynak az előző jegyzetben említett cikke részletesen taglalja a számítás lépéseit, és a metódussal elérhető adat jelentőségét.

még különösebb esetet (STDEV 3.97). Az ő MM♩ = 48 sokkal gyorsabb, mint az átlagos (MM♩ = 30) vagy akár mint a következő leggyorsabb verziók (Luca és Milstein 1975, mindkettő MM♩ = 35). Általában véve a tempóválasztás nagyobb mértékben fluktuál a partiták esetében, főleg ami a változás skáláját illeti. Jó párat találni STDEV 2-vel és hármat 3-mal. (Sarasate az E-dúr Preludióban [3.16]; Zehetmair az E-dúr Gavotte en rondeau-ban [3.01] és a d-moll Correntében [3.02]; valamint Goldstein a d-moll Sarabandában [–3.01]). Ami szintén figyelemre méltó, az az, hogy a szélsőséges verzióktól eltekintve a korai és legújabb felvételek meglehetősen hasonló tendenciát mutatnak (vö. d-moll Corrente MM♩ = 113 1929-ben és MM♩ = 112 2001-ben; átlag MM♩ = 115). Habár egy kis fölgyorsulás megfigyelhető a *d-moll partita* Sarabanda tételének interpretáció-történetében (MM♩ = 29 a legkorábbi és MM♩ = 45 a legkésőbbi verziókban; átlag MM♩ = 39), a korai évtizedekből származó túlzóan gyors Allamanda-produkciók 1985 óta lassulni látszanak (lásd a *3a ábrát*). Ugyanennek a műnek Giga tételét szintén lassabban játsszák manapság (vö. Busch 1929: MM♩ = 84; Szenthelyi 2001: MM♩ = 73). Ha az ember a historikus előadásokat próbálja összevetni a többivel, számottevően akkor sem változik az eddig nyert benyomás. Bizonyos esetekben az előbbiek gyorsabbak, máskor meg fordítva, de legtöbbször nincs különbség. A szonátákban a historikus előadók gyakran lassabban játsszák a második (Fúga) és utolsó tételeket, míg a nyitó Adagiókat illetve Gravét gyorsabban, mint a többiek. Hasonló általánosítás nehezebb a partiták esetében. Annyit azonban meg lehet figyelni, hogy a h-moll Allemanda, a d-moll Corrente és Ciaccona, valamint az E-dúr Menuet II a barokk-hegedűsök felvételein gyorsabb, míg a h-moll Corrente és az E-dúr Preludio lassabb *(lásd 3a-b ábra szemközt).*

A tempónak természetesen más aspektusairól is lehetne beszélni. Elsősorban arról: mennyire egyenletes vagy sem, s ha előfordul tempó-fluktuáció, az mikor (vagyis mi célból–okból) és milyen mértékben jelenik meg. Eladásművészettel foglalkozó kutatók körülbelül egy évtizede foglalkoznak rendszeresebben a tempóflexibilitás kérdésének vizsgálatával, különböző metódusokat alkalmazva.[52] A jelenlegi elemzés szempontjából az úgynevezett *tempo mapping* (tempó-térképezés) módszer lenne használható, mivel az anyag már előzőleg felvett hegedűzene, és nem ebből a célból speciálisan készített MIDI vagy Discklavier-előadás. Egy meglehetősen hozzávetőleges felmérés azt mutatja, hogy a gyors és fúga-tételek egyenletesebb tempóban szólalnak meg, mint a tánc- illetve lassú tételek. Azok a tételek, amelyekben az előadó részletgazdagabban artikulál, a tempóváltozások többnyire szögletesek (például Tetzlaff d-moll Allamandája, Huggett E-dúr Preludiója, Wallfisch a-moll Fugája). „Szögletes"-en azt értem, hogy a tempóváltozás vagy szembeötlő (hirtelen megtorpanások, majd előrerohanás), vagy szorosan a ritmushoz kapcsolódik, vagy-

52 Lásd például David Epstein: *Shaping Time.* New York: Schirmer Books, 1995; José Bowen: „Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance." *Journal of Musicological Research* 16 (1996), 111–156.; John Rink (ed.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation.* Cambridge: CUP, 1995; David Milsom: *Theory and Practice in late 19th-century violin performance: An examination of style in performance, 1850–1900.* Aldershot: Ashgate, 2003.



3a-b ábra. Tempó a d-moll partita *öt tételében, az előadók kronológiájának sorrendjében*

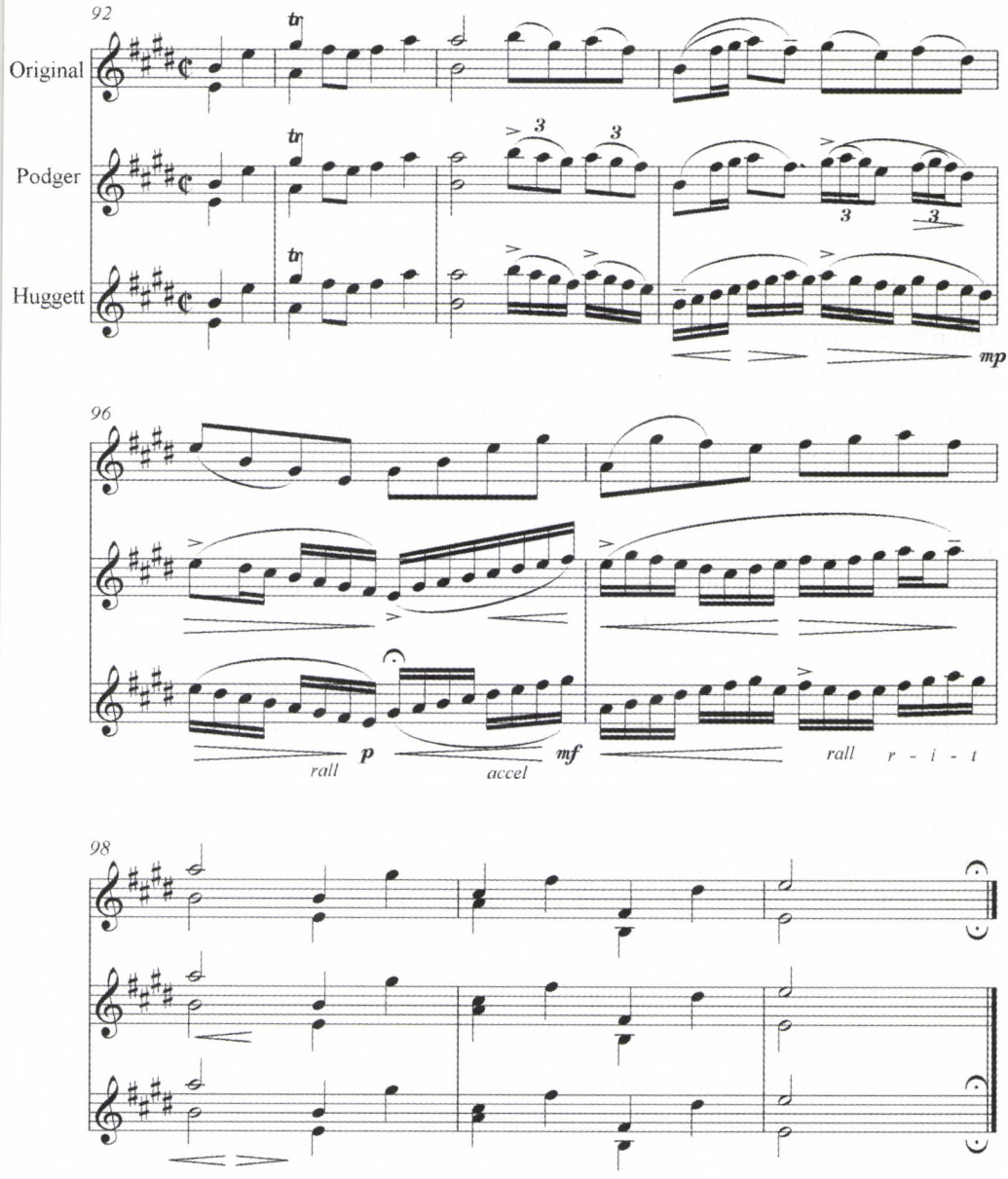
is apró részletekre korlátozott. „Frazeált" előadásokban a tempó hosszabb távon és fokozatosan változik. A szokásos frázis végi enyhe lassítás főleg a lassabb tételekben figyelhető meg (például Hahn és az 1955-ös Milstein E-dúr Lourja, Enesco és Ricci a-moll Andantéja, Huberman, Telmányi és Kagan d-moll Sarabandája, Ehnes és az 1957-es Menuhin g-moll Sicilianója). Úgy tűnik, hogy egy részletes, e szakaszokra koncentráló tempó-térképezés hasznos adatokat szolgáltatna a historikus és tradicionális interpretációs praxis közti különbségek megragadásához, illetve annak a különbségnek az elemzéséhez, amelyet ebben a cikkben az előadások jellemzésekor az „artikulált–frazeált" ellentétpárral próbáltam kifejezni.

Ornamentáció

Befejezésül a zenei díszítés kérdéséről is kell néhány szót ejteni. A *g-moll szonáta* Adagiójának, illetve a *d-moll partita* Sarabandájának korábbi taglalása már jelezte, hogy Bach kottáinak megannyi apró és bonyolultnak tetsző ritmusértéke lényegében nem más, mint a lassú tételek olaszos, azaz figurált–dekorált előadásmódjának lejegyzett, kikottázott megjelenítése. Ennek megfelelően egy gesztusokban gazdag interpretáció kézenfekvőbb, mint egy metronomikus ritmusú. Az a hegedülés, amely az ütemezés szabályossága és állandósága mellett mégis megteremt némi szabadságot és rapszodikusságot, az improvizált ornamentálás benyomását kelti, vagyis azt a historikus hatást, amit minden nagyra tartott barokk előadótól elvártak. A felszínen úgy tűnhet, hogy Bach, azáltal hogy mindent kikottázott, megfosztotta a hangszerjátékost ennek az improvizált előadásmódnak a lehetőségétől. Csakhogy a zeneszerzőnek ez a praxisa egyáltalán nem jelenti azt, hogy műve minden hangjának egyenlő kompozíciós funkciója van, hogy mindent egyforma fontossággal kell játszani. Épp ellenkezőleg: a modern hegedűsnek fel kell ismernie a kottakép mibenlétét és az ornamentációs figurációkat ennek megfelelően kell megszólaltatnia. A fő és díszítő hangok közti különbségtétel kifinomult hangképzést és vonótechnikát igényel, valamint a ritmus finom rubátóját, azaz rövid, gesztusra lokalizált flexibilitást az alapmetrum változtatása nélkül. Ezek az eszközök teljesen más jellegű kifejezést, expresszivitást hoznak létre, mint amikor az előadó nagy frázisokat produkál hosszan kibontott, fluktuáló tempó- és dinamikaívekkel (v. ö. Heifetz, Suk, Menuhin stb. játékát Wallfischéval, Lucáéval, van Daeléval stb.).[53]

A barokk zene ornamentációjának témaköre természetesen a trillák és egyéb díszítő hangok helyes alkalmazásával is foglalkozik. Ezek azonban nem okoznak alapvető különbséget az előadói stílust illetően, s a legtöbb hegedűs betartja, amit a kotta előír, sőt némelyik még be is told itt-ott egy-egy trillát (például Podger az *E-dúr partita* Minuet I tételében). Újabban néhány historikus előadó figuratív dekoráció be-

53 Ezt a kérdést részletesebben taglalja Fabian: *Bach Performance* ... (főleg 159–167.) Más, a historikus előadásmóddal foglalkozó újabban megjelent tanulmány is hangsúlyozza az artikuláció és metrum szerepét a kifejező és díszített hatást keltő interpretáció megteremtésében. Lásd például, Colin Lawson & Robin Stowell: *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: CUP, 2000, vagy Bernard Sherman: *Inside Early Music*. New York–Oxford: OUP, 1997.

toldásával is kísérletezett. Luca melodikus ornamentációja különösen megszépíti az *a-moll szonáta* Andantéját. Az alábbi kottapélda az *E-dúr partita* Gavotte en rondeau-tételének végét mutatja Rachel Podger és Monica Huggett az eredetitől eltérő, virtuóz átdolgozásában.

2. kotta: E-dúr partita: Gavotte en rondeau, *92–100. ütem. A téma utolsó visszatérése (1. sor), valamint Rachel Podger (2. sor) és Monica Huggett (3. sor) az eredetitől eltérő előadásának átiratai.*

Összefoglalva e szükségszerűen rövidre fogott és némileg felszínen maradó megfigyeléseket az anyag rendkívüli gazdagságát érdemes leszögezni: több mint 50 kottakiadás, több mint 40 teljes felvétel, valamint átiratok és egyes darabok, egyedi tételek lemezei, nem beszélve az ezekről szóló tudományos és pedagógiai irodalomról. Tanulmányozásuk nem csupán azért fontos, mert további adalékot szolgál a hegedülés, illetve előadói gyakorlat változásának teóriáihoz, hanem főleg azért, mert hozzásegít e tendenciák árnyaltabb és részletesebb megértéséhez, értékeléséhez.

ABSTRACT

Dorottya Fábián*
(The University of New South Wales)

TOWARDS A PERFORMANCE HISTORY OF BACH'S SONATAS AND PARTITAS FOR SOLO VIOLIN: PRELIMINARY INVESTIGATIONS

The paper examines the recorded history of performing Bach's Solos for unaccompanied violin (BWV 1001–1006). Starting with an overview of the early reception and performance history of the works, it continues with a brief account of editions and a summary of the various interpretative approaches one can observe in the more than forty available recordings issued between 1903 and 2002. This is followed by a more detailed examination of various aspects of performance such as vibrato, portamento, bowing, rhythmic projection, articulation and ornamentation. Placing these trends in their historical context, the study also summarizes typical aesthetic notions and shows how various audio- and performance analysis tools and methods may help to account for these features. The results are interpreted in terms of how historically informed approaches are distinguishable from mainstreamperformance styles and how these interact. The findings contradict some general opinion regarding trends in tempo choices and provide evidence for a discussion of how violin playing and Bach interpretation have changed over the last 100 years.

* Dorottya Fabian was born and educated in Hungary. She is a graduate of the Franz Liszt Academy of Music where she majored in musicology. Having moved permanently to Australia in 1986 she obtained a Master of Music and a PhD from the University of New South Wales where she is currently a senior lecturer. Her research, often in collaboration with Emery Schubert, has recently been funded by a 5-year large Australian Research Council Grant. It focuses on interpretative styles as documented in sound recordings and combines analysis with empirical investigations of listenersperception of both the technical as well as the aesthetic dimensions of musical performance. Her book on the post 1945 trends in playing Bachs music was published by Ashgate (UK) in 2003. The same year her experimental study of the performance and perception of dotted rhythms in baroque music received the 10th Anniversary Award of the European Society for the Cognitive Sciences of Music.

1. függelék: Fontosabb 20. századi kiadások válogatott listája

év	szerkesztő	helység	kiadó
1908	J. Joachim / A. Moser	Berlin	Bote und Bock
1915	L. Capet	Paris	Sénart
1917	L. Auer	New York	Fischer
1919	A. Busch	Bonn	Simrock
1921	J. Hubay	Wien	Universal-Edition
1922	H. Marteau	Leipzig	Steingräber
1922	E. Herrmann	New York	Schirmer
1925	B. Eldering	Mainz	Schott
1930	C. Flesch	Leipzig	Peters
1934	J. Hambourg	London	Oxford UP
1934	E. Polo	Milano	Ricordi
1935	J. Garcin	Paris	Salabert
1940	G. Havemann	Berlin	Bote und Bock
1950	Fakszimile (W.M. Luther)	Kassel	Bärenreiter
1958	Fakszimile (G. Hausswald)	Leipzig und Wiesbaden	Insel-Verlag
1958	NBA; G. Hausswald	Kassel	Bärenreiter
1959	J. Campeil (fakszimilével)	Paris	Heugel & Cie
1971	I. Galamian (fakszimilével)	New York	International
1972	S. Babitz	Los Angeles	Early Music Laboratory
1981	H. Szeryng	Mainz	Schott
1982	M. Rostal	Leipzig	Peters
1987	K. Rönnau (W. Schneiderhan)	München	G. Henle Verlag (Urtext)

2. függelék: Kurrens, állandó bővítés alatt álló diszkográfia[1]

Előadó	Felvétel	Kiadás éve	Kibocsátó cég és katalógus szám	Megjegyzés
Brooks, Brian	1999	2001	ARTS Music 47582-2	összes; barokk hegedü
Burmeister, Willy	1909		Pavilion, The Recorded Violin Vol. 1 BVAI	E-dúr Gavotte
Busch, Adolf	1928	1997	Appian Publications & Recordings 5543	d-moll Sarabanda
Busch, Adolf	1929	1991–1994	EMI Japanese edition TOCE 6781-97	d-moll
Busch, Adolf	1934	1983	Danacord DACO 136	g-moll
Edinger, Christiane	1991	1992	Naxos 8.55057	összes
Ehnes, James	1999	2000	Analekta Fleurs de lys FL 23147-8	összes
Enesco, Georges	1940	1999	Instituto Discografico Italiano IDIS 328/29	összes
Francescatti, Zino	1958	1990	Hyperion	h-moll
Francescatti, Zino	c.1940		Columbia/SONY P14194	d-moll, E-dúr
Gähler, Rudolf	1998	1999	Artenova Classics 74321 67501-2	összes, görbe (Bach) vonó
Goldstein, Mikhail	c.1967–1980		*Mitra CD 16239 (ADD)	d-moll
Grumiaux, Arthur	1961	1993	Philips Duo 438736-2	összes
Hahn, Hilary	1997		SONY SK 62793	d-moll, E-dúr, C-dúr
Heermann, Hugo	1909		Symposium 1071	E-dúr Preludio
Heifetz, Jasha	1925	1992	EMI References (mono) CDH 7 64494 2	E-dúr Minuet I–II
Heifetz, Jasha	1935	1992	EMI References (mono) CDH 7 64494 2	g-moll, C-dúr, d-moll
Heifetz, Jasha	1952	1994	BMG Classics (RCA) 09026 61748-2	összes
Henkel, Susanna	c.1995 +		The Spot Records 28869-3	E-dúr
Huberman, Bronislaw	1934?		Pavilion, The Recorded Violin Vol. 1 BVAI	h-moll Sarabanda & Double
Huberman, Bronislaw	1942	1997	Arbiter 105	d-moll
Huggett, Monica	1995	1997	Virgin Veritas 5452052	összes; barokk hegedü
Joachim, Joseph	1903		Opal CD 9851	h-moll Bourrée, g-moll Adagio
Kagan, Oleg	1979		Live Classics LCC 171	h-moll, d-moll
Kremer, Gidon		kb. 1980	*Philips 416 235-1	összes
Kreisler, Fritz	1910–1938	1995	BMG 0902-61649-2	E-dúr Preludio és Gavotte; zongorával
Kreisler, Fritz	1926		Good GI-2041	g-moll Adagio (szóló)
Kuijken, Sigiswald	1981	1983	Deutsche Harmonia Mundi GD77043	összes; barokk hegedü
Kuijken, Sigiswald	2000	2001	Deutsche Harmonia Mundi 05472775272	összes; barokk hegedü
Luca, Sergiu	1977		Nonsuch 7559-73030-2	összes; barokk hegedü
Menges, Isolde	1922		Pavilion, The Recorded Violin Vol. 2 BVAII	g-moll Fuga
Menuhin, Yehudi	1934–36	1989	EMI Reference (mono) CHS 763035 2	összes
Menuhin, Yehudi	1957	1993	EMI Classics 5 69249 2	összes

Milstein, Nathan	1955	1966	EMI ZDMB 6479323	összes
Milstein, Nathan	1973	1975	DG Originals DG 457701-2	összes
Mintz, Shlomo	1983–84	1984	Deutshce Grammophon DG 413810-2	összes
Parlow, Kathleen	1915		Pavilion, The Recorded Violin Vol. 1 BVAI	E-dúr Gavotte
Paraschkevov, Vesselin		1998	*Telos Studios TLS 007	g-moll, a-moll, d-moll
Perlman, Itzak	1986	1988	EMI Classics 7 49483 2	összes
Podger, Rachel	1997–99	1999	Channel Classics CCS 12198	összes, barokk hegedű
Poulet, Gerard		1996	Arion 268296	összes
Powell, Maud	1913	2001	NAXOS 8.110961	h-moll Bourrée
Primrose, William	1927		Primrose-The Early Recordings Pearl, GEM0207	E-dúr Gavotte; zongorával
Ricci, Ruggiero	1988	1992	"Ricci: Celebrating Six Decades on Stage"	koncert; a-moll, d-moll
	1991		One-Eleven URS 92033	koncert; h-moll
Rosé, Arnold	1928		Biddulph LAB 055	g-moll Adagio
Sarasate, Pablo	1904		Opal CD 9851	E-dúr Preludio
Schroeder, Jaap	1984–1985	1987–1990	Smithsonian Institution ND-0382	összes; barokk hegedű
Suk, Joseph	1971	1999	EMI ClassicsDouble fforte 5 73644 2	összes
Szenthelyi, Miklós	2001	2002	Hungaroton HCD 32071-72	összes
Szeryng, Henryk	1965	1991	SONY (AAD mono) 01-046721-10	összes
Szeryng, Henryk	1967	R1996	DG Double 453 004-2	összes
Szigeti, Joseph	1908	1991	Biddulph LAB 043	E-dúr Preludio
Szigeti, Joseph	1941	1993	Biddulph LAB 070	h-moll Bourrée
Szigeti, Joseph	1946, 1949	1993	Music and Arts CD4774	koncert; g-moll, a-moll, E-dúr
Szigeti, Joseph	1927–1933	1999	Biddulph LAB 153	g-moll, a-moll, h-moll Bourrée, E-dúr Gavotte
Szigeti, Joseph	1955–56	1991	Vanguard Classics OVC 8021/22	összes
Telmányi, Emil	1953–54	1984	Danacord DACO 147-149	összes, görbe (VeGa / Bach) vonó
Tetzlaff, Christian		1994	Virgin Veritas 545089-2	összes
Thibaud, Jacques	1905		Pearl GEMM CD 9102	E-dúr Gavotte
van Dael, Lucy	1996	1999	Naxos 8.554423	összes; barokk hegedű
Wallfisch, Elizabeth		1997	Hyperion dyad CDD 22009	összes; barokk hegedű
Zehetmair, Thomas	1983	R1992/1998	Teldec 903176138-2	összes

1 Az összes felvétel CD verzió, kivéve a negyedik oszlopban *-gal jelölteket. Ezek fekete lemezek (LP, 33rpm) és hangarchivumban tanulmányoztam őket.

Kaczmarczyk Adrienne

LISZT FERENC ELSŐ MAGYAR-SZIMFONIKUS KÍSÉRLETE: MAGYAR NEMZETI SZIMFÓNIA

A Magyarországra 1839 karácsonyán a gyermekkora óta először hazatérő Liszt Ferenc lelkes fogadtatásában[1] a magyar romantika korának legfőbb vágya fogalmazódott meg: a műzenében is megteremteni egy nemzeti hagyományokon alapuló magyar kompozíciós stílust. Liszt maga is azonnal megértette, hogy benne honfitársai nem pusztán a kivételes tehetségű pianistát ünneplik, hanem közös álmuk reménybeli valóra váltóját, egyúttal európai zenei nagykövetüket is. Vállalta a feladatot, s ezzel megkezdődött élete végéig tartó küzdelme a magyar műzenéért a kor magyarsága által magáénak vallott zenével, a verbunkossal és a népies műdallal.

Ez irányú zeneszerzői törekvéseinek első szakasza a *Magyar Dallok / Ungarische Nationalmelodien / Mélodies hongroises*[2] (1839–1940) megírásával kezdődött, és mintegy másfél évtizeddel később a *Magyar rapszódiák*[3] tizenöt tagú sorozatának (1846–1953), illetve a 9. szimfonikus költeménynek, a *Hungariá*nak[4] (1854) az elkészültével zárult le. Liszt e műveivel – inkább ösztönösen, mint tudatosan – megoldási mintát kínált a magyar műzene megteremtéséről ekkoriban folytatott honi vitákban kikristályosodott két alapvető felfogás hívei mindegyikének. Azok, akik kizárólag a magyar műfaji és stilisztikai hagyományokra támaszkodva javasolták megteremteni a magyar műzenét, Liszt *Magyar rapszódiái*ban ismerhették fel óhajuk valóra váltását. Azok pedig, akik a nyugat-európai műzene műfajain belül kerestek helyet a hagyományos magyar zene számára, a *Hungariá*ban ünnepelhették „az első magyar szim-

1 Lásd Liszt Marie d'Agoult-hoz írott pozsonyi és pesti leveleit in: *Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult*. Présentée et annotée par Serge Gut et Jacquelin Bellas. Éditions Fayard, 2001, 472–500. Lásd még Alan Walker összefoglalását in: *Franz Liszt. Vol. I. The Virtuoso Years, 1811–1847*. Rev. Ithaca: Cornell University Press, 1987, 319–342.

2 Jegyzékszáma: Raabe 105a/1–11, Searle 242/1–11, New Grove2 A 60a/1–11. Vö. Peter Raabe: *Franz Liszt: Leben und Schaffen. (Mit einem Werkverzeichnis aller Werke Liszts in Gruppen geordnet, zusammengestellt von Peter und Felix Raabe)*. [2]Tutzing: Schneider, 1968, 2. Bd., 242–377.; Humphrey Searle: „Franz Liszt." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980, Vol. 11, 28–74.; Mária Eckhardt–Rena Charnin Mueller: „Franz Liszt, Works." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. [2]London: Macmillan, 2000, Vol. 14, 785–872. A keletkezési adatok tekintetében ez utóbbi munkára támszkodom.

3 Jegyzékszáma: Raabe 106/1–15, Searle 244/1–15, New Grove2 A 132/1–15.

4 Jegyzékszáma: Raabe 420, Searle 103, New Grove2 G 13.

fonikus alkotás" megszületését.[5] A rapszódiák hosszas kísérletezés után, egy olyan kompozíciós folyamat végén nyerték el végső formájukat, amelynek egyes szakaszai tanulmányozhatók műfaji előzményeiken, az 1839–1847 között keletkezett és kiadott huszonegy zongoradarabon (= NG2 A60).[6] E magyar feldolgozások nagy száma mellett Liszt e korszakból származó levelei is bizonyítják, hogy milyen erősen megragadta őt az általa ősinek és népi eredetűnek vélt zenei anyag megörökítésének, a félig már elfeledett „magyar nemzeti eposz" újjáteremtésének vágya.[7]

A tizenöt *Magyar rapszódiá*val ellentétben Liszt szóban forgó első „magyar" alkotókorszakának másik fő műve, a *Hungaria* látszólag minden különösebb erőfeszítés nélkül született meg, és adott stilisztikailag kiforrott mintát a verbunkos alapú magyar nemzeti zene és a nyugat-európai szimfonikus zene stílusának összekapcsolására. Azonban hogy a látszat csal, és hogy erre a műre – pontosabban: ennek stílusára – is igaz a Liszt-kompozíciók többsége keletkezéstörténetét jellemző hosszas vajúdás, arról a zeneszerző egyik vázlatkönyve és egy ez idáig nem értelmezett zenei kézirata árulkodik. A bennük rejtőző, 1840-es évekbeli kompozíció, amely Liszt magyar–szimfonikus előtanulmányairól tanúskodik, a *Magyar nemzeti szimfónia (National-ungarische Symphonie).*

Egy a komponista által feledésre ítélt, a modern műjegyzékekben sem számon tartott kompozíció vizsgálatát természetszerűleg nem saját esztétikai értéke indokolja s mégcsak nem is feltétlenül az életmű teljes megismerésére irányuló tudományos igény. A *Magyar nemzeti szimfónia,* úgy véljük, azáltal válik igazán tanulmányozásra méltóvá, hogy túlmutat önmagán: jobb megvilágításba helyezi Liszt magyar szimfonikus kompozícióinak előtörténetét. Igaz, hogy ezt a legelső végigírott szimfónia-kísérletét Liszt nem tartotta publikálásra méltónak, de a komponálásával eltöl-

5 „Die »Hungaria« ist das erste symphonische Kunstwerk Ungarns von weittragender Bedeutung." A Liszt-monográfiáját a zeneszerzővel folytatott személyes beszélgetéseire alapozó Lina Ramann megfogalmazása in: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch.* 2. Bd. II. Abtheilung. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894, 253.

6 Az 1–11. darab *Magyar Dallok / Ungarische Nationalmelodien / Mélodies hongroises* címen jelent meg a bécsi Haslingernél 1840-ben, illetve 1843-ban. A 12–21. feldolgozás címe *Magyar Rhapsodiák / Ungarische Rhapsodien / Rapsodies hongroises,* közülük a 12–17. szám szintén Haslingernél jelent meg 1847-ben, a 18–21. kiadatlan maradt. Ez utóbbiak jegyzékszáma: Raabe 105b/12–17, 105c/18–21, Searle 242/12–21; *New Grove*^{2} A 60b/12–17, A 60c/18–21. A következőkben csak a New Grove^2-beli jegyzékszámuk szerint idézem a műveket.

7 Eklatáns példa erre Liszt Marie d'Agoult-nak szóló 1846. október 8-án, Pesten kelt levele: „Pendant mon séjour en Hongrie, j'ai recueilli quantité de fragments à l'aide desquels on recomposerait assez bien l'Épopée musical de cet étrange pays, dont je me constitue le Rhapsode. Les 6 nouveaux cahiers (une Centaine de pages environ) que je viens de publier à Vienne sous le titre collectif de Mélodies hongroises (il avait déjà paru 4 Cahiers il y a 6 ans) forment un Cycle quasi complet de cette Épopée fantasque, semi-ossianique (car il y a le sentiment d'un race héroïque évanouie, dans ces Chants) et semi-bohémienne." [„Magyarországi tartózkodásom során nagy mennyiségű töredéket gyűjtöttem, amelyeknek a segítségével elég jól újraalkotható lenne ennek az országnak a Zenei eposza, amelynek Rapszódoszává magamat teszem meg. A 6 új füzet (kb. száz oldal), amit most adtam ki Bécsben Magyar Dallok-gyűjtőcímmel (6 éve már megjelent 4 füzet) szinte egy teljes ciklust formáz ebből a fantasztikus, félig ossiáni (mert egy letűnt hősi faj öntudata van meg ezekben a Dalokban) és félig cigány Eposzból."] Gut–Bellas: i. m. 1148–1149..

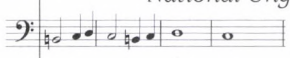
tött idő nem volt haszon nélkül. Egyfelől mert, mint említettük, alkalmat adott Lisztnek a kísérletezésre, a verbunkos-elemeknek a nyugat-európai szimfonikus stílusba való integrálására, másfelől mert a komponálása során felmerült ötletek egy részét, mint látni fogjuk, Liszt kamatoztatni tudta bizonyos, az 1850–1860-as években komponált verbunkos elemeket tartalmazó zenekari műveiben.

A *Magyar nemzeti szimfónia* története

a) A szimfónia forrásai

A *Magyar nemzeti szimfónia* komponálásával kapcsolatban egyaránt hallgatnak a Liszt-levelek és a zeneszerző szavait egyébként rajongó odaadással jegyezgető kortársak. Liszt kompozíciós elképzelésének rekonstruálásához így mindössze két forrás áll rendelkezésünkre. Ezek közül a korábbi egy bejegyzés a komponista által az 1840-es évek első felében használt, jelenleg a weimari Goethe- und Schiller-Archiv (= **D-WRgs**) Liszt-fondjában őrzött úgynevezett *Lichnowsky-vázlatkönyv* (jelzete: **60 / N8**) 10. oldalán. A szimfónia címére és tételösszeállítására vonatkozólag ez az egyetlen forrásunk:[8]

Symphonie révol[utionnaire]
Hussiten Lied–
Choral de Luther!
Marseillaise.



National Ungarische Symphonie
Ragozy en Scherzo (3/4)
d'abord –
et marche fin.

A Forradalmi szimfónia tételsora (2. koncepció) és a Magyar Nemzeti Szimfónia terve az 1840-es évek első feléből (Lichnowsky-vázlatkönyv, D–WRgs 60 / N8, 10.)

E bejegyzés tartalma azzal a három zenei kézirattal hozható összefüggésbe, amelyeket jelenleg szintén a weimari Goethe- und Schiller-Archiv kéziratgyűjteményében őriznek **60/ P1,1–2**, illetve **60/ P12** jelzet alatt.[9] A kéziratok mindegyike egy-egy nagyzenekarra[10] komponált tételt foglal magába August Conradi[11] másolatában. Liszt valamennyi tétel másolatát korrigálta. Bár a „National-ungarische Symphonie" cím nem olvasható ezeken a kéziratokon, az 1. és a 3. tétel zenei anyaga kétségte-

8 A *Magyar nemzeti szimfónia*nak a Lichnowsky-vázlatkönyvben fennmaradt címét és Lisztnek a tételsorra vonatkozó, ugyanott olvasható tervét (a négyütemes incipit nélkül) Rena Charnin Mueller közölte egy 1992-es tanulmányában: „Liszt's Catalogues and Inventories of His Works." *Studia Musicologica* 34 (1992) 234.

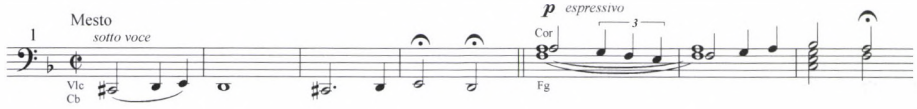
9 A vázlatkönyv-bejegyzést elsőként Benedict Jäker hozta összefüggésbe a szóban forgó három weimari kézirattal 1993-ban: „Vom ungarischen Volkstanz zur Ungarischen Rhapsodie. Zu den Frühfassungen der Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt." *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993.* Hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch. Kassel: Bärenreiter, 1998, 109., 111.

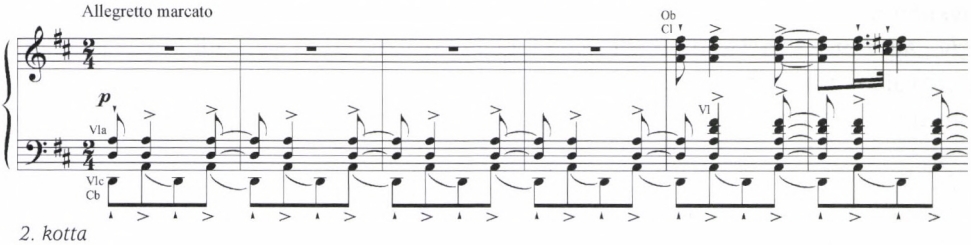
10 Szólamok: Picc., Fl., Ob., Corno ingl., Clar., Fg., Cor., Tr., Trb., Tuba, Timp., Trg, Gr. Cassa, Piatti, Tanburin, Vlni. I–II, Vle, Vlc, Cb.

11 August Conradi (1821–1873) 1843 végétől 1849 augusztusáig állt Liszt rendelkezésére kopistaként. Vö.: R. Charnin Mueller: „Appendix A: Liszt's Copysts." In: *The „Tasso" Sketchbook: Studies in Sources and Revisions.* (PhD Diss., New York University, New York, 1986) 356.

lenné teszi a vázlatkönyv-bejegyzés és a zenei kéziratok közti összefüggést. Az 1. tétel (**D-WRgs 60 / P1,1**) nyitó témájában a vázlatkönyvbeli négyütemes incipitet ismerhetjük fel, a 3. tétel (**D-WRgs 60 / P12**) pedig nem más, mint a Rákóczi-induló feldolgozása. Az egyes zenekari tételek összetartozását a zenei stilisztikai egyezésükön túlmenően a három kézirat folyamatos lapszámozása és a kottapapírok azonos papirológiai jellemzői is bizonyítják. Szintén a papirológiai jellemzők adnak támpontot a másolat datálásához is. Ezek szerint az 1848–1849[12] folyamán íródott; legkésőbb 1849 augusztusában. Zenei érvek is támogatják az 1848–49-es keltezést. Ugyanis, mint rövidesen látni fogjuk, a tematikus anyagok és azok feldolgozásmódja tekintetében e három zenekari tétel közvetlen rokonságot mutat az 1839–1847 között komponált, már említett 21 részes zongorasorozattal (NG2 A60). Minthogy a három zenekari tétel élére, nem tudni mikor,[13] egy olyan címlap került, amelynek Liszt kezétől származó felirata „3 / Ungarische Rhapsodien / symphonisch bearbeitet / von / F. Liszt", a művet az archiváriusok eleve a Liszt és Doppler Ferenc által 1857–60-ban közösen meghangszerelt hat rapszódia[14] korábbi verziójának tekintették.

Az 1. tétel (**D-WRgs 60 / P1,1**) teljes egészében fennmaradt. Kézirata 25, Liszt által számozott oldalból áll (1–25., a 26. oldal üres). Élén címfelirat helyett csak tételszám („No 1") olvasható, Liszt kézírásával. A tétel szerkezete és tematikus anyagai a következők:

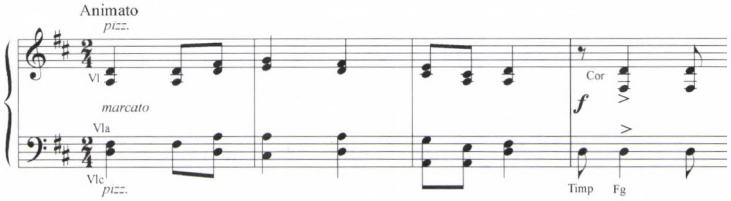
1–9. oldal: Mesto, 1♭, 4/4 (eredetije: NG2 A60a/1)

1. kotta

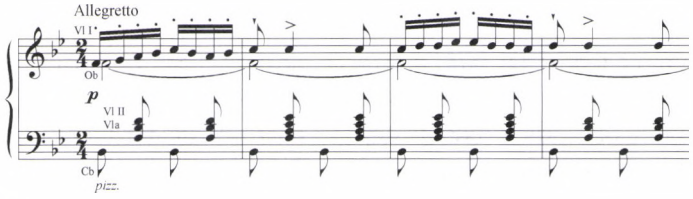
9–13. oldal: Allegretto, marcato, 2♯, 2/4 (eredetije: NG2 A60a/5)

2. kotta

12 Azt a kottapapír-típust, amelyen Conradi dolgozott, Liszt 1848–49 körül használta. R. Charnin Mueller papirológiai adatai szerint: „61. Non-Watermark 15 [1848–49] (259x330mm; greenish-blue, rastral-ruled, 20 staves; 6mm. rastral)". R. Charnin Mueller: „Appendix B: Music Papers." In: *The „Tasso" Sketchbook*. 376. A 3. tételhez használt egyéb kottapapirok típusát lásd a 3. tétel kéziratának leírásánál, a 15–16. jegyzetben.

13 Papírtípusa különbözik a szimfónia zenei anyagát tartalmazó kottapapírok típusától. Egy álló formátumú, 9 soros kottapapírról van szó, amely nem szerepel az eddig beazonosított papírtípusok között. Emiatt meghatározhatatlan, hogy Liszt mikor írta rá a címet.

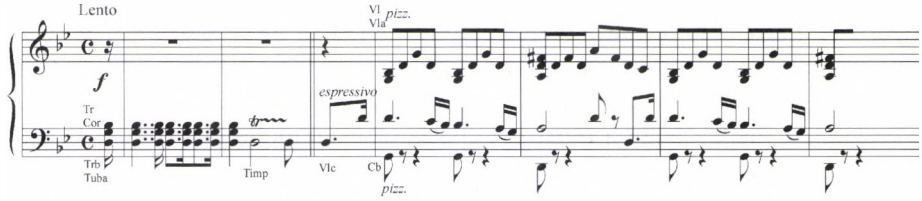
14 Jegyzékszámuk: Raabe 441, Searle 359, New Grove2 G21.

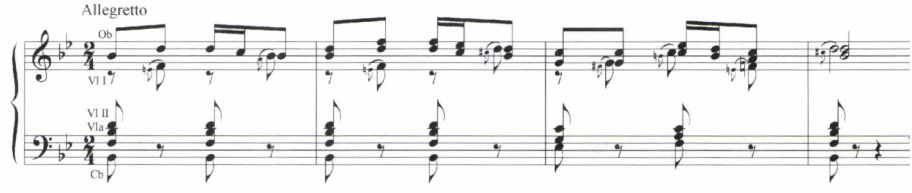
13–17. oldal: Animato, 2♯, 2/4 (eredetije: NG2 A60a/4)

3. kotta

17–25. oldal: Allegretto, 2♭, 2/4 (eredetije: NG2 A60a/11, Allegretto)

4. kotta

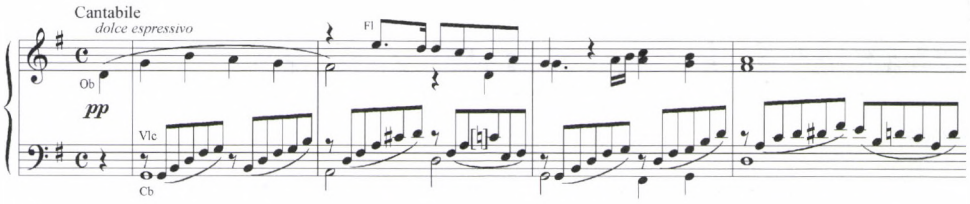
A négy szakasz attacca követi egymást. A tétel végén „Fine" felirat olvasható a kopista kézírásával. Liszt csak néhány helyen korrigálta a másolatot.

Az 2. tétel (**D-WRgs 60 / P1,2**) befejezése nem maradt fenn. Kéziratán Liszt saját kezű oldalszámozása olvasható: „27–44". Feltehetően ehhez a tételhez tartozott a kézirat mára már fel nem lelhető, eredeti 45–46. oldala. Élén címfelirat helyett szintén csak tételszám („No 2") áll, Liszt kézírásában. A tétel szerkezete és tematikus anyagai a következők:

27–29. oldal: Lento, 2♭, 4/4 (eredetije: NG2 A60b/12, Adagio dolente, espressivo assai)

5. kotta

29–31. oldal: Allegretto, 2♭, 2/4 (eredetije: NG2 A60a/6, Allegretto)

6. kotta

31–33. oldal: Tempo Imo (eredetije egyezik a 27–29. oldaléval)

33–36. oldal: Cantabile, 1♯, [4/4] (eredetije: NG2 A60b/12, Adagio dolente, dolcissimo amoroso)

7. kotta

36–40. oldal: Un poco più lento, 4♯, [4/4] (a 27–29. oldali szakasz variánsa)

40–41. oldal: Allegretto, [4♯], 2/4 (eredetije egyezik a 29–31. oldaléval)

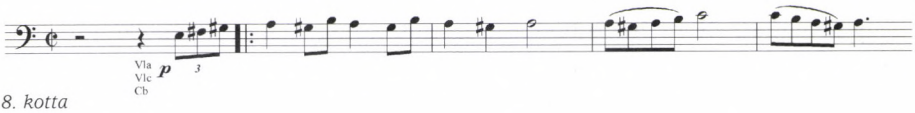
41–44. oldal: Tempo I^{mo}, [4♯], 4/4 (eredetije egyezik a 27–29. oldaléval)

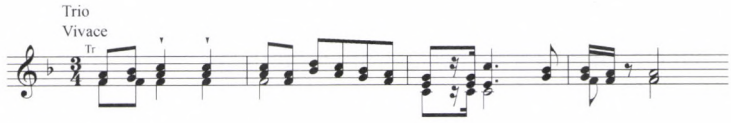
A hét szakasz attacca követi egymást. A tétel végén „Fine" felirat olvasható a kopista kezétől. Liszt csak néhány helyen korrigálta a másolatot.

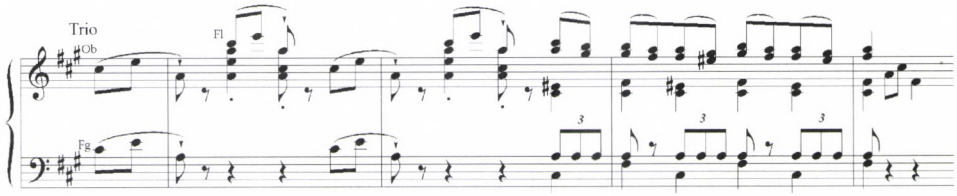
A 3. tételt (**D-WRgs 60 / P12**), ellentétben az 1–2. tétellel, Liszt erősen átdolgozta. Conradi másolata, amely a kompozíció 1. verzióját rögzíti, a 49–56., 59–60. oldalon olvasható. A Conradi-féle másolat [47–48.], illetve 57–58. (és esetleg korábban létezett további) oldalai nem maradtak fenn. Liszt a tétel 2. verziójának kialakítása során részben Conradi másolatába írta be módosításait, részben további, a Conradiétól eltérő típusú kottapapírokra. Azonos típusú[15] kottapapírt használt a jelenlegi [47–48.], 57–58. és 61–62. oldalakhoz, amelyeken kizárólag az ő írása olvasható. Igen valószínű, hogy e lapokkal egy időben egészült ki a tétel kézirata azzal a négy számozatlan oldallal (egy ív) is, amelyek a harmadik kottapapír-típust[16] képviselik. A tétel átdolgozásának időpontját illetően csak a papírtípusok nyújtanak némi segítséget. Ezek szerint a 2. verzió az 1850-es évek 2. felében keletkezhetett, minden bizonnyal a szimfóniaterv feladása után. A tétel címoldalán ([47]. oldal) két felirat olvasható, mindkettő Liszttől származik. Az oldal közepén lévő „Rákóczy" felirat lehet a korábbi, az oldal tetején olvasható „No 4 Rakozy" a későbbi. Ez utóbbi cím arra utal, hogy Liszt megpróbálta a tételt egy másik ciklikus műbe beilleszteni. A tétel szerkezete és tematikus anyagai a következők:

15 R. Charnin Mueller papirológiai adatai szerint: „90. Non-Watermark 38 [1855–1862] (275x347mm; greenish-white paper, smooth surface, 20 printed [?] staves)." In *The „Tasso" Sketchbook* 384.

16 R. Charnin Mueller papirológiai adatai szerint: „91. Non-Watermark 39 [ca. 1857–1858] (350 x 262 mm.; dark cream paper, rastral-ruled, 20 staves; 8.5 mm rastral)", uott. 384.

48–51. oldal: előjegyzés nincs, [4/4] (eredetije: NG2 A60b/13, Marcia)

8. kotta

1–3. kiegészítő oldal: [Trio]. A tétel „Trio" felirata az 51. oldalon és az oldalszám nélküli kiegészítő lapok 1. és 3. oldali szöveges utalásai („Trio") alapján tudjuk, hogy Liszt a tételkezdő induló-szakaszt trióval folytatta. Az eredeti, Conradi-másolta triót (51–57. oldal) a tétel átdolgozása során felcserélte egy másikkal. Ennek zenei anyaga a kiegészítőlapok 1–3. oldalán olvasható. Zeneileg nincs köze sem a Rákóczi-indulóhoz, sem az NG2 A60-as műjegyzékszámú zongoradarabokhoz. Ez a lengyel Dombrowski-mazurka, amelynek kísérőszólamai között – a műben egyedülálló módon – Liszt hárfát is előírt:

9. kotta

A mazurka-trió után megismétlődött a Rákóczi-induló anyaga (48–51. oldal), majd egy 2. trió következett, amely a Conradi-másolat eredeti, az 51–57. oldalon írt triójával azonos: 3♯, [4/4] (eredetije: NG2 A60b/13, Trio)

10. kotta

57–62. oldal: Visszatér az induló-tematika (előjegyzés nincs, [4/4]). A Coda befejező ütemeiben felidéződnek a Dombrowski-mazurka első ütemei (61. oldal). A Codának ehhez a kompozíciós szempontból problematikus ütemsorához Liszt a kiegészítő lapok 3–4. oldalán vázlatokat fűzött.

b) A források értelmezése

Mind a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli bejegyzés, mind a három zenekari tétel arról tanúskodik, hogy a magyar-szimfonikus terv gyökerei éppúgy a zongorára írott huszonegy magyar feldolgozáshoz (NG2 A60) nyúlnak vissza, mint az 1–15. *Magyar rapszódiáé*. De nemcsak a kompozíciós előtanulmányok közössége, hanem keletkezéstörténetük is összefüggésbe hozza egymással a szimfóniát és a tizenöt rapszódiát. Mindkét mű az 1840-es évek második felében, illetve az évtized végén jutott a meg-

valósulás szakaszába az 1840-es évek első felében, illetve az évtized közepe táján megfogalmazódott tervek nyomán. Ez azt jelzi, hogy Liszt magyar zenei tanulmányaiban nagyjából 1846–48-ra érkezett el arra a szintre, hogy nagyobb léptékű mű komponálásába foghatott. Hogy a *Magyar rapszódiák* tizenöt részes sorozata mögött részben ugyanaz az alkotói szándék munkált, mint a szimfóniáé mögött, nevezetesen a magyar zenére alapozott nagyforma létrehozásának a vágya, arra Lisztnek először egy Marie d'Agoult-hoz írott 1846-os levele,[17] majd az 1851–1853-ban publikált tizenöt rapszódiához illesztett közös „Előszó"[18] hívja fel a figyelmet. Mint írja, az egyes darabokból („Fragmente"), összességükben, egy – szerinte – hajdanvolt eposz körvonalai sejlenek fel.[19] A zongoraeposz és a szimfónia koncepcionális közösségéről árulkodik az is, hogy mindkettő a Rákóczi-induló feldolgozásában éri el csúcspontját.

A *Magyar nemzeti szimfónia* esetében azonban a verbunkos és a magyar népies műdal csak egyike az ihlető forrásoknak. A szimfóniaterv másik forrása a 19. századi nyugat-európai műzene. Hogy műzenei inspiráció hatását keressük, arra nem pusztán a „szimfónia" műfajmeghatározás ösztönöz. Erre indít a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli bejegyzés maga is, amely nemcsak az általunk tárgyalt *Magyar nemzeti szimfónia* tervét őrzi, hanem ennek terve mellett – mi több, talán ennek valamiféle pendant-jaként – a *Forradalmi szimfónia*ét is.

A Lichnowsky-vázlatkönyvbeli tételösszeállítás könnyen összefüggésbe hozható azzal a kompozíciós tervvel, amelyet Liszt-monográfiájában Lina Ramann a *Forradalmi szimfónia* 1830-as terveként mutat be.[20] Bár ezt a leírást Ramann Liszt személyes közlésére alapozta, a szimfónia fennmaradt zenei forrásai bizonyítják, hogy ez csak egyike a tervezett mű koncepcióinak, s nem is az 1830-as.[21] A *Forradalmi szim-*

17 Lásd a 7. jegyzetet.

18 „Die von uns schon einzeln veröffentlichten Fragmente der Zigeunermusik [= NG2 A60/1–17] wurden einer neuen Prüfung unterzogen, sie wurden modifiziert, verschmolzen, zusammengestellt, je nachdem es unserer Absicht auf ein Ganzes entsprach, das in dieser Weise seines Aufbaues ein Werk böte, welches unsere Idee eines Zigeunerepos, wie sie uns vorgeschwebt hatte, annähernd verwirklichen möchte." („Az általunk önállóan már kiadott cigányzene-töredékeket egy új vizsgálatnak vetettük alá; azok módosultak, egybeolvadtak, összekapcsolódtak attól függően, hogy melyik hogyan felelt meg a nagy egészre vonatkozó elképzelésünknek. Ez az újjáalkotás ilyetén módján egy olyan művet kínálna, amely a szemünk előtt lebegő Cigányeposz-eszményünket szeretné megközelítőleg megvalósítani.") A „cigány" jelző értelmét néhány sorral lejjebb pontosítja: „Wir haben diese Rhapsodien außerdem *Ungarische* genannt, weil es ungerecht wäre, für die Zukunft trennen zu wollen, was in der Vergangenheit vereint war. Die Magyaren adoptierten die Zigeuner als nationale Musiker. Sie identifizierten sich vollständig mit dem stolzen, kriegerischen Enthusiasmus, mit dem tiefen Schmerz, der so voll aus diesen Klängen ihnen entgegentrat." („Ezeket a rapszódiákat továbbá *magyaroknak* neveztük, mert ami a múltban egyesítve volt, azt jogtalan lenne a jövőben szétválasztani. A magyarok nemzeti muzsikusaikként fogadták be a cigányokat. Ők teljesen azonosultak azzal a büszke, harcias lelkesedéssel, azzal a mély fájdalommal, ami ezekből a hangokból úgy áradt feléjük.")

19 Vö. Detlef Altenburg: „Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen." *Studia Musicologica* 28 (1986) 213–223.

20 Ramann: i. m. I. Abtheilung, Bd. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 145–147. Ramann korálként konkrétan az *Ein' feste Burg*ot említi.

21 A *Forradalmi szimfónia* forrásaival, keletkezéstörténetével és a három koncepció mibenlétével kapcsolatban lásd Kaczmarczyk Adrienne: „Az elfelejtett szimfónia." *Magyar Zene* 37/2 (2000. május) 193–204.

fónia legelső koncepciója közvetlenül az 1830-as párizsi júliusi forradalom hatása alatt keletkezett, és benne Liszt megjelenítette volna a szemben álló feleket, saját indulóikkal jellemezve őket. Az indulók egyike a *Marseillaise* lett volna, amelynek egyik motívuma felismerhető az 1830-as kompozíciós vázlatban. Ugyanez az induló tűnik fel a *Lichnowsky-vázlatkönyv*beli tételsorban, amely, ismereteink szerint, a *Forradalmi szimfónia* 2., egyéb forrásból nem ismert tervének felel meg. A *Marseillaise* az összekötő kapocs mind a szimfónia 1. és 2., mind az 1848-as forradalmak hatására felvázolt 3. terve között. A két későbbi koncepció bizonyosan, de talán már az első is a humanitárius művészet eszméjének a jegyében fogant, amelynek célja az emberiség keresztény szellemben történő morális felemelése.[22] Abban, hogy szimfóniáját politikai és morális mondanivalója szócsövévé tette meg, Liszt a műfaj beethoveni koncepcióját követte, amelynek ideális megvalósulása a 19. századi alkotók szemében a *9. szimfónia* volt. Az „egyetemes győzelmi himnusz", azaz a *Forradalmi szimfónia* Lichnowsky-vázlatkönyvbeli tételsora mellett a *Magyar nemzeti szimfónia*é, úgy véljük, egy „nemzeti győzelmi himnusz" megkomponálásának szándékát sejteti. A két mű kapcsolódási láncszemét Liszt maga fedi fel, amikor egy Marie d'Agoult-nak írott, 1840. január 7-i levelében a Rákóczi-indulót „egyfajta arisztokratikus magyar Marseillaise"-ként határozza meg.[23]

A *Magyar nemzeti szimfónia* tervével kapcsolatban álló három zenekari tétel (**D-WRgs 60 / P 1,1–2, 60 / P 12**), bizonyos vonásaiban, megfelel annak a szimfónia-koncepciónak, amit a *Forradalmi szimfónia* 1–2. koncepciója, valamint a *Magyar nemzeti szimfónia* vázlatkönyvbeli terve sugall. Alkotója társadalmi elkötelezettségének kétségtelen bizonyítéka a Rákóczi-induló feldolgozása. Liszt saját tapasztalatból[24] tudta, hogy csak a cenzúra megkerülésével publikálhatja a magyar függetlenségi törekvéseknek ezt a zenei szimbólumát. Az olyan formai–tartalmi sajátosságok, mint a lassú bevezető alkalmazása *(1. kotta)* vagy a győzelmi induló megjelenése a mű dramaturgiai csúcspontján, azaz a zárótételben *(8. kotta)*, szintén beleillenek a műfaji hagyományba. Azonban ami a tematikus anyagok jellegét és feldolgozásuk stílusát illeti, igen elgondolkoztató Liszt eljárása. Népzenei ihletésű témák alkalmazása, különösen a 3–4. tételben akkor már hosszú ideje bevett szokás volt. De Liszt azáltal, hogy kizárólag ilyen jellegű tematikus anyagokat alkalmazott, továbbá hogy lemondott a szimfóniában megszokott tematikus–motivikus feldolgozásmódról, s he-

22 Liszt–Ramann megfogalmazásában: „die Revolutionssymphonie sollte ein Werk werden, das den Triumphruf der Völker – nicht der Franzosen allein, sondern der vereinigten Nationen, welche die Humanität auf den Schild der Zeit hoben – musikalisch ausdrücke; sie sollte eine universelle Siegeshymne des christlichen Gedankens der Humanität und Freiheit werden." („a Forradalmi szimfóniának egy olyan műnek kellett volna lennie, amely a népek diadalkiáltását fejezi ki a zenében – nem csupán a franciákét, hanem azon egyesült nemzetekét, amelyek a humanitást emelik a kor pajzsára –; a szabadság és a humanitás keresztény gondolatának univerzális győzelmi himnusza kellett volna, hogy legyen.") Ramann: i. m. I. Abt., Bd. 1, 145–146.

23 „le Rákóczy Marsch (sorte de Marseillaise aristocratique hongroise)." Gut–Bellas: i. m. 483.

24 Liszt első Rákóczi-induló-feldolgozásának publikálását a cenzúra nem engedélyezte 1840-ben, így az cím nélkül jelent meg a Magyar Dallok 10. számaként (NG2 A60a/10). Gut–Bellas: i. m. 498.

lyette a fantázia-műfajra jellemző, a *Magyar Rapszódiák*ból és előzményeikből ismert feldolgozásmódot választotta, igencsak eltért a szimfónia műfaji hagyományától. Szintén hasztalan keressük a három zenekari tételben a szimfónia jellegzetes tételtípusait – köztük a szimfóniatervben még meglévő „Scherzó"-t –, formatípusait és hangnemi rendjét. Ezek tekintetében a három tétel szintén a rapszódiákkal mutat rokonságot.

Az 1. tétel négy, egymástól tematikailag és karakterben is különböző szakaszból épül fel (d-moll–D-dúr–D-dúr–B-dúr), amelyek közül a 2–4.-et Liszt 1842–46 között megjelentette *Ungarische Nationalmelodien* címen önálló zongorasorozatként is,[25] majd átdolgozva még egyszer a *Magyar rapszódiák* 6. számaként. A 2. tétel formailag szonátarondóra emlékeztet, amelynek egyes szakaszai három tematikus anyagon nyugszanak (g-moll–B-dúr–g-moll–G-dúr–cisz-moll–E-dúr–cisz-moll). Közülük az 1. és a 3. a *Magyar rapszódiák Héroïde élégiaque* című 5. számában kapott végleges helyet. A 3. tétel tematikus alapja a Rákóczi-induló (a-moll / A-dúr), amelyet az induló-műfaj hagyományának megfelelően triók (a 2. verzióban: F-dúr, illetve A-dúr) tesznek változatosabbá. A tétel első verziója vélhetőleg nem foglalta magában a Dombrowski-mazurkát. Az említett utódművek közül az 5. és 6. rapszódia hangszerelése 1857–1860 között készült el, a Rákóczi-indulóé egy, a 15. rapszódiáétól eltérő feldolgozásban 1863–67 között.

E tételekhez, amelyeket – jelenlegi címlapjuknak megfelelően – helyesebb meghangszerelt rapszódiáknak, mint szimfónia-tételeknek tekintenünk, hiába keresnénk stilisztikai mintát a szimfóniák között. Liszt feltehetően Schubert és talán Erkel verbunkos alapú műveiből indult ki, amikor első nagyobb léptékű, többszakaszos verbunkos-feldolgozásait komponálta. Schubert-átiratainak keletkezési ideje mindenesetre erre utal: a *Mélodies hongroises*-zal 1839-ben, a huszonegy magyar dallamfeldolgozás (NG2 A60) 1–11. darabjával egy időben készült el, az indulók átdolgozásával, köztük egy magyar indulóéval, 1846-ban.[26] A magyar–szimfonikus stílus egyik első sikeres példáját, Erkel *Hunyadi László*ja nyitányát szintén röviddel saját három zenekari tételének a megkomponálása előtt ismerte meg: az opera pesti megtekintése[27] után négy nappal, 1846. május 17-én Bécsben a nyitányt már maga vezényelte.[28]

A művel kapcsolatban máig előkerült dokumentumok alapján egyelőre megválaszolhatatlan, hogy Liszt szimfóniának tekintette-e valaha háromrészes zenekari ciklusát, azaz szándékában állt-e a műfaj ily mértékű kitágítása árán egy „verbunkos-szimfónia" megalkotása. Azt, hogy az eredménnyel elégedetlen volt, két adat is alá-

25 Jegyzékszámuk: Raabe 105d, Searle 243, NG2 A 60d.

26 *Mélodies hongroises* (vagy *Divertissements hongrois)*, jegyzékszáma: Raabe 250, Searle 425, NG2 A48. *Schuberts Märsche für das Pianoforte solo*, jegyzékszáma: Raabe 251, Searle 426, NG2 A123.

27 1846. május 13-án a pesti Nemzeti Színház kifejezetten az ott tartózkodó Liszt kedvéért tűzte műsorára az operát. Dezső Legány: „Liszt in Hungary, 1820–1846." *Analecta Lisztiana I. Liszt and his World.* Ed. by Michael Saffle. Stuyvesant: Pendragon Press, 1998, 11.

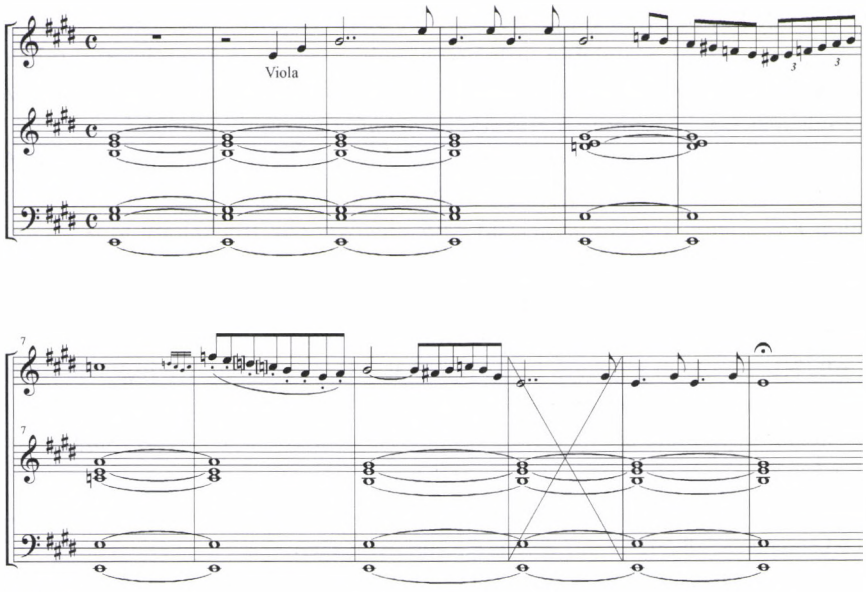
28 Franz Liszt: *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Hrsg. von Dezső Legány. Budapest: Corvina 1984, 112.

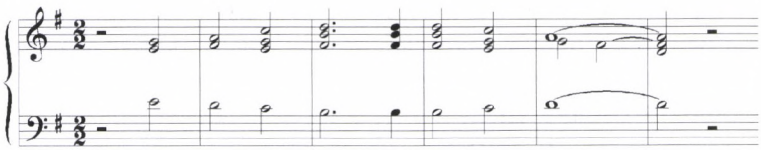
támasztja. Az egyik, hogy a **D-WRgs 60 / P1,1–2, 60 / P 12** jelzetű kéziratok anyagát szimfóniaként nem, csak – további átdolgozás után – meghangszerelt rapszódiákként publikálta. A másik, hogy tett még egy kísérletet a *Magyar nemzeti szimfónia* tervének realizálására, mégpedig a *Forradalmi szimfónia* keretein belül.

A *Forradalmi szimfónia* 3. koncepciója feltehetőleg már megszületésekor, 1850 körül egyet jelentett az önálló magyar szimfónia tervének feláldozásával, pontosabban annak a *Forradalmi szimfónia*val való egyesítésével. Az 1848 utáni időkből legalábbis nem áll rendelkezésünkre a *Magyar nemzeti szimfónia* tervének létezését bizonyító adat. A *Forradalmi szimfónia* szóban forgó 3. koncepciója két változatban maradt fenn. Ezek egyikét Liszt az úgynevezett *Ce qu'on entend-vázlatkönyv*be (**D-WRgs 60 / N1**, 17. oldal) jegyezte be, a másikat a Carolyne Sayn-Wittgensteinnel közösen vezetett műjegyzékbe (*Verzeichnis der Fürstin*, **D-WRgs 59 / 141**, 3. oldal) írta be. A két tételsor egyes tételei a sorrendi változtatás ellenére is könnyen megfeleltethetők egymásnak:

A) Ce qu'on entend-vázlatkönyv (kb.1848–50. D-WRgs 60/N1 17.)	B) Verzeichnis der Fürstin (kb.1850–53. D-WRgs 59,141 3.)	
1– Introit (–?) Marche f[unèbre]	1. Héroïde funèbre	A 1 ~ B 1 (f)
2– Fugue Mars.[eillaise]	2. Tristis animam meam	A 2 ~ B 4 (B)
3– Tristis est anima[m] mea[m]	3. Rakozy et Dombrowski	A 3 ~ B 2 (e/E)
4– Rakozy- et P-[Polonais?]	4. Marseillaise	A 4 ~ B 3 (a/A)
5– Psalm?	5. Psaume II.	A 5 ~ B 5 (F)
6(?) Hungaria [d/D]	(Quare fremuerunt gentes?)	

Ami a *Forradalmi szimfónia* és a *Magyar nemzeti szimfónia* kapcsolatát illeti, az részben már az egyik tételcím alapján is sejthető. A „Rákóczi et Dombrowski", illetve a „Rákóczi et P. [Polonais?]" címek mögött joggal gyaníthatjuk a Rákóczi-indulónak eredetileg a *Magyar nemzeti szimfónia*ba szánt feldolgozását. A **D-WRgs 60 / P12** jelzetű kézirat e tétel munkakézirata lehet, amennyiben kottapapír-típusát már az 1850-es évek első felében is használhatta Liszt. Címfelirata, „No 4 Rakozy" mindenesetre épp a *Forradalmi szimfónia*-beli helyére utalhat. E szimfónia zenei forrásai még egy közös tétel létét bizonyítják. Liszt ugyanis a *Magyar nemzeti szimfónia* 1. tételének már a Lichnowsky-vázlatkönyvből is ismerős lassú bevezetőjét használta fel a „Tristis est anima mea" tétel (**D-WRgs 60 / A 21,6/I–II**) lassú első részében. E tétel második, gyors része nem más, mint a Rákóczi-indulónak egy, a *Magyar nemzeti szimfónia*belitől eltérő feldolgozása. E feldolgozás alapja a huszonegy magyar dallamfeldolgozás (NG2 A60) 10. darabja, amely nem magára az induló-tematikára, hanem annak kvart-motívumára épül *(11. kotta a következő oldalon)*.

A *Forradalmi szimfónia* szóban forgó verziójának létrejötte azon múlt, hogy Liszt képes-e egységes egésszé összekovácsolni a heterogén alkotórészeket, azaz az imént bemutatott magyar tételpárt és a nyugat-európai műzenében gyökerező többi tételt.

11. kotta

Liszt ahhoz az eljáráshoz folyamodott, amelyhez számára Beethoven *9. szimfóniá*ja szolgált mintául, és amit később a *Faust-szimfónia*jában is alkalmazott: tematikai–stilisztikai kapcsok révén próbált összefüggést teremteni a finálé és a korábbi tételek között. A finálé elején egyrészt felidézte a Marseillaise egyik motívumát, amely ott nemcsak az azonos című tételt, hanem annak stilisztikai párját, a gyászindulót (nyitó tétel) is képviseli. Másrészt, mint az Örömóda dallamát a *9. szimfónia* scherzo tételének triója (a 414. ütemtől), úgy előlegezi meg Liszt fináléjának tematikus anyagát is egy korábbi tétel. Liszt a 2. zsoltár szövegére írott kórusfinálét korálfeldolgozásnak komponálta meg, kórusra, tenor szólóra és zenekarra. A benne feldolgozott korálnak nem tematikus előzménye, hanem műfaji–stilisztikai pendant-ja az a korál, amely a „Tristis" említett első és második része között kapott helyet. A két korált sajátosan liszti szimbolika is összeköti: a finálébeli zsoltárszöveg Messiás-ígéretének szemantikailag pontos megfelelője a „Tristis"-beli korál dallamának 1–4. hangja, ami nem más, mint a Liszt saját zenei névjegyeként ismert crux-motívum:

12. kotta

Hogy Liszt hasonló kompozíciós megoldásra gondolt már az 1840-es évek első felében a *Magyar nemzeti szimfónia* kapcsán is, arra a magyar szimfónia Lichnowsky-

vázlatkönyvbeli terve alapján következtethetünk. Ennek értelme ugyanis a következő: a finálé legyen a Rákóczi-induló feldolgozása, aminek a zenei anyagát előlegezze meg a scherzo. A terv ideiglenesen realizálódott a *Forradalmi szimfónia* keretein belül, a magyar tételpárban: a „Tristis" 2. része, amely a Rákóczi-induló kvart-motívumára épül, valóban az utána következő tétel, a „Rakozy" induló-feldolgozásának a megelőlegzése. Ha a „Tristis" 2. része műfajilag nem tekinthető is scherzónak, kétségkívül ahhoz hasonló szerepet tölt be a lassú tétel („Tristis" 1. része) és az eredeti finálé („Rakozy") között.[29] Az, hogy Liszt nemcsak a kórusfinálét készítette elő egy korábbi tételben, arra utal, hogy „kettős megoldás"-ban és ennek megfelelően „két finálé"-ban[30] gondolkodott, egy „evilági" megoldásban, amely induló-karakterrel párosult („Rakozy", de ugyanezt a funkciót töltötte volna be a „Marseillaise" is 4. tételként) és egy religioso-karakterrel társított „transzcendens" megoldásban („Psaume II."). A szimfónia egyes tételei közti zenei kapcsok azonban nem bizonyultak elég erősnek a magyar és a nyugat-európai zenei stílus kohéziójához, s ez nagy mértékben járulhatott hozzá ahhoz, hogy Liszt végül lemondott a *Forradalmi szimfónia* – egyúttal a benne új életre keltett *Magyar nemzeti szimfónia* – tervének megkomponálásáról.

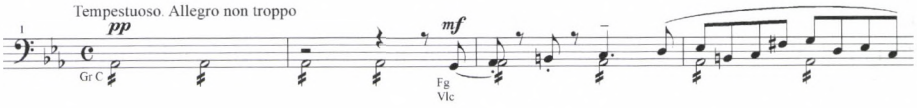
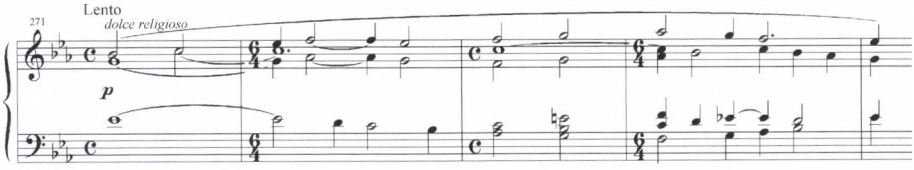
A *Magyar nemzeti szimfónia* utóélete

Egyéb magyar-szimfonikus kompozíció hiányában bizonyosra vehető, hogy a *Magyar nemzeti szimfónia*val való hosszas kísérletezés eredményeként sikerült a következő években Lisztnek stilisztikai egységet létrehoznia a nyugati szimfonikus és a magyar verbunkos stílus összekapcsolásából. Igaz, nem a szimfónia műfajában, hanem a szimfónia univerzális nyelvezetétől való eltérést jobban toleráló szimfonikus költeményében. Az első sikeres magyar-szimfonikus alkotás Liszt életművében – egyúttal a magyar szimfónia legközelebbi rokona – a *Hungaria*, amelynek eredete szintén az 1840 körül keletkezett, első magyar zongoraművekre (*Heroischer Marsch in ungarischem Styl* és NG2 A60 8. száma) nyúlik vissza.

Azonban a magyar szimfóniának van egy távolabbi utódja is a szimfonikus költemények között: a *Hunnenschlacht* (1857). Ez ugyanarra a kompozíciós ötletre épül, mint a „Tristis" tétel, amelyben Liszt először próbálta egy magyar eredetű témával összekapcsolni saját zenei névjegyét. A szimbólum értékű kapcsolatot a *A hunok csatájá*ban azáltal sikerült realizálnia, hogy olyan „hun-magyar" témát *(lásd 13. kottát a 350. oldalon)* komponált, amely a crux-motívummal kezdődő másik fontos ze-

29 A *Forradalmi szimfónia* egyik tervében szereplő „Hungaria" tétel az 1848-ban komponált *Hungaria-kantátá*val lehet azonos, amelybe Liszt beleszőtte a Rákóczi-induló motívumait. A zenei források alapján azonban kétséges, hogy a szimfóniába való beillesztése komolyan fölmerült volna.

30 Finaléit Liszt gyakran építette párhuzamosan dúr hangnemű, religioso jellegű tematikus anyagra, illetve (többnyire) dúr hangnemű, induló-tematikára. Már az 1830-as évektől kezdve megfigyelhető ez mind a több tételes, mind az egybekomponált ciklikus műveiben. E megoldás legkorábbi példája az 1834/35-ben íródott kétrészes *De profundis – Psaume instrumental*. Ebben mindkét rész utolsó szakasza ugyanarra a tematikus anyagra épül, de karakterük eltér egymástól: az elsőé himnikus, a másodiké induló jellegű.

nei anyag, a „Crux fidelis" *(lásd 14. kottát alább)* tematikus transzformációjának tekinthető:

13. kotta

14. kotta

Bár Liszt a nyilvánosság előtt a Crux fidelis kezdetű gregorián énekből származtatta kereszt-motívumát (s a névre valóban csak ekkor, az 1850-es évek közepén talált rá), a motívum ekkor már két évtizede jelen volt az életművében.[31] A crux-motívum és a verbunkos-motívum megfeleltethetősége elsődlegesen nem szakmai, hanem magánemberi szempontból volt fontos számára: a szimbólumok síkján ekkor talált rá 1839/40 óta keresett magyar zeneszerzői identitására. A magyar asszociáció lehetőségének felismerése által teljesedett ki zenei névjegyének jelentésköre, és vált Liszt igazán „félig Franciskánussá – félig cigánnyá",[32] ahogyan magát idős korában nevezni szerette.

31 Ezzel kapcsolatban lásd: Kaczmarczyk Adrienne: „Liszt, Lamennais und der Totentanz." *Studia Musicologica* 43/1–2 (2002) 53–72.

32 „Zur Hälfte Franziskaner, zur Hälfte Zigeuner", idézi August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt & Co. 1931, 77.

ABSTRACT

Adrienne Kaczmarczyk

FRANZ LISZT'S FIRST HUNGARIAN–SYMPHONIC ATTEMPT: THE NATIONAL–UNGARISCHE SYMPHONIE

The idea of combining the Hungarian national style in music with the style of the Western European symphonic music occupied Liszt's mind from 1840 on. His first attempt at solving the problem was the *National-ungarische Symphonie*, a composition he planned to write in the 1840s but appears neither in Liszt's own catalogues nor the modern catalogues of Liszt's works. The present study examines the nature of this symphonic scheme taking into consideration the surviving manuscripts and the musical relationships of the planned work. The *National-ungarische Symphonie* had close ties both with the piano cycle *Ungarische Nationalmelodien* (1839–46) and the unfinished plans of *Symphonie révolutionnaire* dating from about 1840 and 1850, respectively. On the other hand, the plan of the Hungarian national symphony influenced indirectly the concept of *Hungaria* (1854) and *Hunnenschlacht* (1857), that is the symphonic poems in which Liszt first solved with success the problem of joining the Hungarian national style to the Western European symphonic one.

* Adrienne Kaczmarczyk graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music – State University, Budapest 1992 with a degree in musicology and from the Eötvös Loránd University of Sciences, Budapest in 2002 as a classical philologist. She is a research worker at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre and assistant at the Liszt Ferenc Academy of Music – State University. Her scholarly activities are devoted to Liszt's music and the 19th-century music in general.

Papp Márta

„UMERENNO" AVAGY „ANDANTINO MOLTO"

*Muszorgszkij tempójelzéseiről**

A *Szalambó* operatöredékben, mely a Muszorgszkij-oeuvre valóságos kohója, fél tucat későbbi alkotás bölcsője, a karthágói papok „Медленно" [„Lassan"] vonulnak be Matho, a líbiai hadvezér sziklabörtönébe. A *Borisz Godunov* bojárai ugyanerre a zenére valamivel gyorsabban, „Умеренно" [„Mérsékelten"] mennek tanácskozni az opera első verziójában. A meglehetősen talányos „Andantino molto"[1] a felirata ennek a résznek az átdolgozott verzió autográf partitúrájában és a zongorakivonat Muszorgszkij által korrigált első kiadásában.[2] Hogy hogyan hangzott el az 1874-es ősbemutatón a IV. felvonás 1. képének, a Bojártanács, közismert nevén a *Borisz halála* jelenetnek az előjátéka, nem tudhatjuk; a karmester Eduard Nápravník tempóiról nem számol be a bemutató egyébként nagyon bőséges kritikai visszhangja. Rimszkij-Korszakov verziójában[3] „Moderato" a jelenet tempójelzése, melyet a gondos átdolgozó metronómszámmal is (♩ = 92) kiegészített. A Rimszkij-Korszakov javasolta mérsékelt tempó meghatározta, vagy legalábbis befolyásolta a 20. század első felének *Borisz*-előadásaiban a bojárok bevonulásának jellegét, ami természetétől fogva tekintélyes, nem nélkülözi az ünnepélyesség mozzanatát, miközben szokásos, gyakran ismétlődő eseményt vezet be: a bojártanácskozás aktusát. A Rimszkij-Korszakov-féle verzió mára klasszikussá vált lemezfelvételein, a Golovanov, Dobroven,

* A tanulmány alapvető forrásai: a Pavel Lamm-szerkesztetteM M. Мусоргский. Полное собрание сочинений [Műveinek teljes gyűjteménye] (Moszkva: Állami Zeneműkiadó, Wien: Universal Edition, London: Oxford University Press, 1928–1939) megjelent kötetei, melyek a kottaszöveget a zeneszerző korrigálta első kiadások alapján közlik, illetve ennek hiányában az autográf alapján; továbbá a *Borisz Godunov* partitúrája David Lloyd-Jones közreadásában (Moszkva: Muzika, 1979) és a *Borisz Godunov* 1. verziójának partitúrája a Полное академическое собрание сочинений [Műveinek teljes akadémiai gyűjteménye] I–II. köteteként Jevgenyij Levasov közreadásában (Moszkva: Muzika, Mainz: Schott, 1996); kiadatlan művek esetében az eredeti kézirat.

1 Az „Andantino molto" Muszorgszkij olasz tempójelzéssel ellátott műveiben a *Borisz* Bojártanács jelenetén kívül mindössze kétszer fordul elő: a *Hovanscsina* III. felvonásában Márfa halálvágyat kifejező nagy dallamánál és az *Egy kiállítás képei* zongoraciklus „Il vecchio castello" tételénél. Az „Andantino" sok egyéb használatát tanulmányozva megállapítható, hogy Muszorgszkij e felirattal a „Moderató"-nál lassabb tempót jelölt.

2 Szentpétervár: Besszel 1874.

3 Az első átdolgozás zongorakivonat-kiadása Szentpétervár: Besszel, 1896, a második átdolgozás: zongorakivonat és partitúra Szentpétervár: Besszel, 1906.

Cluytens, Karajan vezényelte előadásokon,[4] és az eredeti partitúra korai megszólaltatásain is, melyeket megőrzött a hangfelvétel,[5] e mérsékelt tempót és lassabb változatait hallhatjuk. Muszorgszkij eredeti partitúrájának első teljes lemezfelvételén,[6] amely a két szerzői verzió Lamm közreadta ötvözött formáját, azaz az 1. verzióból kihúzott részekkel kiegészített teljes 2. verziót tartalmazza, Jerzy Semkow a bojártanácskozás zenéjét a 2. verzióban előírt „Andantino molto"-nál valamivel gyorsabban vezényli (♩ = cc. 98). Jóval lassabb ennél a *Szalambó*-töredék első lemezfelvétele[7] megfelelő részletének tempója (♩ = cc. 76), tekintettel az eredeti „Медленно" feliratra. A manapság közkézen forgó, a két szerzői verzió valamilyen ötvözött formáját kínáló *Borisz Godunov*-lemezeken meglehetősen különböző gyorsasággal/ lassúsággal vonulnak a bojárok tanácskozni.[8] A Valerij Gergijev irányításával készült legújabb felvételen,[9] amely a két szerzői verzió különválasztásának deklarálása ellenére némileg összemossa a *Borisz Godunov* első és második változatát,[10] az „Умеренно" és az „Andantino molto" között – dicséretes módon – észrevehető különbség van (1. verzió ♩ = 100–102, 2. verzió ♩ = 96).

Egyetlen kiragadott példa ez abból az kérdéskörből, melyet Muszorgszkij először orosz, később hagyományosan olasz nyelvűre változtatott tempójelzései felvetnek. Látszólag elhanyagolható részletkérdések ezek a Muszorgszkij-életmű olyan nagy horderejű problémáihoz képest, mint a töredékben maradt, befejezetlen kompozíciók, a két és több változatban elkészült művek, a későbbi átdolgozások, a máig kiadatlan partitúrák, a kevéssé korrekt kiadások kérdései. Vizsgálata azonban hasznos adalékokkal szolgálhat Muszorgszkij zeneszerzői gondolkodásának és komponálási metódusának kutatásához, annál is inkább, mert egyrészt a nagyon egyéni nézeteket valló komponista ezen a téren is zeneszerzőtársaitól eltérőnek mutatkozik, másrészt az ilyenfajta vizsgálódás – reményeink szerint – befolyásolhatja a zene megszólaltatásának miként jét.

4 A Moszkvai Nagyszínház Ének- és Zenekara Nyikolaj Golovanov vezényletével, 1948 (Melódia, D 05836/43), ♩ = 88–116; a Francia Rádió Énekkara és Nemzeti Zenekara Issay Dobroven vezényletével, 1952 (RCA Victor, LHMV 6400), ♩ = cc. 92; a Szófiai Nemzeti Opera Kórusa és a Párizsi Conservatoire Hangversenyzenekara André Cluytens vezényletével, 1962 (Angel, SDL 3633), ♩ = 80–92; a Bécsi állami Operaház Énekkara és a Bécsi Filharmonikus Zenekar Herbert von Karajan vezényletével, 1971 (Decca, SET 514-7), ♩ = 86–88.

5 A Müncheni Rádió Énekkara és Szimfonikus Zenekara Eugen Jochum vezényletével, 1957 (Myto, 3 MCD 953.131), ♩ = cc. 92.

6 A Krakkói Lengyel Rádió Énekkara és Nemzeti Szimfonikus Zenekara Jerzy Semkow vezényletével, 1977 (EMI, 3 CDS 7 54377 2).

7 Peskó Zoltán hangszerelése, a RAI Milánói Szimfonikus Zenekara és Kórusa Peskó Zoltán vezényletével, 1981 (Warner Fonit, 0927 40404-2).

8 Például a Washingtoni Oratórium Társaság Kórusa és a Nemzeti Szimfonikus Zenekar Msztyiszlav Rosztropovics vezényletével, 1987 (Erato, 2292-45418-2), ♩ = 98–100; a Szlovák Filharmónia Pozsonyi Kórusa, a Berlini Rádiókórus és a Berlini Filharmonikus Zenekar Claudio Abbado vezényletével, 1993 (Sony Classical, S3K 58977), ♩ = cc. 82.

9 A Szentpétervári Mariinszkij Színház Kirov Operaegyüttese és Zenekara, 1998 (Philips, 462 230-2).

10 Például a 2. verzió hangfelvételén is szerepel a Novogyevicsi kép záró népjelenete, továbbá a Bojártanács jelenetben azon kisebb-nagyobb részletek, melyeket Muszorgszkij kihúzott, az 1. verzió felvételén viszont a Cellajelenetben Grigorij álom-elbeszélésének 2. verzióbeli formáját játsszák stb.

Azt gondolná az ember: 19. századi orosz zeneszerző esetében az anyanyelvű tempó- és előadási utasítások használata a nemzeti zenei stílus keresését, a nemzeti iskolához tartozás tüntető vállalását jelzi. Nos, nem egészen így van. Glinka, „az orosz opera atyja" a jól bevált olasz jelzéseket alkalmazza, s nemkülönben Dargomizsszkij, aki legfeljebb operái előadási utasításait fogalmazza oroszul. A 19. század első felének orosz művészetében egyedül a szalonrománcokban oly igen jeleskedő „három Alekszandr"[11] egyike, Varlamov használ orosz tempójelzéseket dalai és operái többségében.[12] Dargomizsszkijnál mindössze két dalban, ám két nagyon fontos, érett kori dalában tűnnek fel egyszer csak anyanyelvi tempófeliratok. A század második felében szerveződő Balakirev-kör tagjai közül, Muszorgszkijon kívül, a rangidős vezér, Milij Balakirev és a legifjabb tanítvány, Nyikolaj Rimszkij-Korszakov egynémely művében bukkan fel orosz tempójelzés, éppen a zeneszerzői kör kezdeti, hősi időszakában, az 1860-as években. A század további évtizedei során kizárólag ortodox liturgikus kompozíciókban találhatók orosz előadási utasítások: Csajkovszkij *Aranyszájú Szent János liturgiájá*ban, Rahmanyinov *Éjszakai áhítat*ában, Ljadov, Grecsanyinov, Cserepnyin egynémely egyházi művében.

Balakirev nagy hatású, tanítványai s közöttük is főképpen Muszorgszkij zenei szemléletét alapvetően befolyásoló első népdalgyűjteményében[13] a gyűjtő és közreadó a népdalokat nemcsak melódiájuk sajátos modális jellegéhez illeszkedő harmonizálással, hanem orosz nyelvű tempójelzésekkel is ellátta. A következő szűkszavú tempójavaslatok fordulnak elő Balakirev kiadványában: „Очень медленно" – „Медленно" – „Не очень медленно" – „Умеренно" – „Не скоро" – „Не очень скоро" – „Скоро". Balakirev saját művei közt mindössze egyet találtam, amely orosz tempójelzésű, s annak is sok köze van a – ha nem is orosz, de keleti – népzenéhez: az *Iszlamej* zongorafantázia első változata, mely 1870-ben a szerző kifejezett kívánságára orosz címmel és előadási utasításokkal jelent meg Jurgensonnál. Az 1888-as D. Ratter-féle második kiadás már francia címen és olasz tempójelzésekkel publikálta a darabot.[14]

A fiatal Rimszkij-Korszakov az 1867 nyarán komponált *Szadkó* szimfonikus kép első megfogalmazásában alkalmazott orosz tempóutasításokat, bár olasz jelzésekkel keverve.[15] A téma – először Rimszkij-Korszakov szimfonikus oeuvre-jében – sajátosan orosz, a történet orosz népi mondán alapszik, s a darab párhuzamosan for-

11 A kifejezést Richard Taruskin használja „»Little Star«: An Etude in Folk Style" című tanulmányában. In (szerk.:) Malcolm H. Brown: *Musorgsky. In Memoriam 1881–1981.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982, 57–84. Magyarul: „»Csillagocska« – etűd népi stílusban." Fordította Vajda Júlia. *Magyar Zene* 2000/4, 345–370.

12 Исмория русской музыки [Az orosz zene története], IV– IX. kötet, Moszkva: Muzika, 1986–1994.

13 Milij Balakirev: *Orosz népdalok.* Szentpétervár: Johansen, 1866.

14 Lásd Milij Balakirev: Полное собрание сочинений для фортепиано [Műveinek teljes gyűjteménye zongorára]. Budapest: Könemann Music idevonatkozó jegyzetét.

15 Nyikolaj Rimszkij-Korszakov: Полное собрание сочинений [Műveinek teljes gyűjteménye], 19/A kötet. Közreadta G. V. Kirkor. Moszkva, Leningrád: Állami Zeneműkiadó, 1951.

málódott a jóbarát Muszorgszkij „orosz kenyér táplálta"[16] *Szentivánéj a Kopár hegyen* kompozíciójával, mint arról a két komponista közti folyamatos levélváltás tudósít. A *Szadkó* 1870-es második verziójában Rimszkij-Korszakov hagyományos olasz kifejezésekre cserélte föl az orosz tempójelzéseket: a darabot indító hullámzó tengerzene „Умеренно" feliratából[17] „Moderato assai" lett, a tenger mélyére zuhanás „Скоро"-jából „Allegro", a trepak „Довольно живо" [„Meglehetősen élénken"] jelzéséből „Allegretto" stb. Rimszkij-Korszakov itt már metronomjelzéseket is írt, melyek fontos tempótényezőt rögzítenek: a kezdet és vég, tehát a keretező 6/4-es, Moderato assai tengerzene és a kompozíció nagy részét kitevő 2/4-es Allegretto trepak alaplüktetése azonos (♩ = 138).

Nagyon is elképzelhető, hogy a huszonegynéhány éves Rimszkij-Korszakovot befolyásolta népzenét gyűjtő és feldolgozó tanára, Balakirev és a sajátos orosz beszédet és szellemiséget megszállottan kutató barátja, Muszorgszkij, egészen az olyan külsődleges mozzanatokig, mint a tempójelzések „oroszosítása". De vajon hogyan támadt 1857 áprilisában az akkor 18 éves Muszorgszkijnak, a Preobrazsenszkij ezred ifjú tisztjének az az ötlete – még a Balakirevvel való megismerkedés előtt, a rendszeres zeneszerzés-tanulmányok előtt, az átgondolt és tudatosan vállalt nemzeti törekvések előtt –, hogy első (fennmaradt) dalára „Andante assai" vagy „Allegretto" helyett a „Довольно медленно" feliratot tegye? Feltehetően nagy hatást tett rá Dargomizsszkij két említett dala, a szatirikus *Féreg* és a balladisztikus *Öreg káplár* (mindkettő 1857 táján keletkezett, és 1858-ban jelent meg). Úgy gondolhatta ifjonti buzgalommal, hogy orosz zeneszerző, ha orosz szöveget zenésít meg, legyen következetesen és mindenben orosz, s ne vegye át szolgaian az évszázadok gyakorlatából reá hagyományozott olasz zenei kifejezéseket. Talán befolyásolták Beethoven vagy még inkább Schumann műveinek jellegzetes német tempó- és előadási utasításai. Schumann műveit, nemcsak a zongoradarabokat, de a szimfóniákat és egyebeket is, Muszorgszkij szívesen játszotta, és előszeretettel mutatta meg zenével ismerkedő barátainak.[18] Saját német című vagy jellegű darabjainál ő maga is használt német kifejezéseket. Német szövegre írt korai dalának, az 1858-as *Meines Herzens Sehnsucht* címűnek tempójelzése ugyan orosz („Медленно"), ám előadási utasítása német („Ausdrucksvoll"). Az 1859-es *Gyermekjátékok* zongoradarab egy évvel későbbi második verziójának autográfján *Kinder-scherzo* a cím és „Schnell"-re változott az eredeti „Скоро" tempójelzés.[19]

A komponálás kezdeti éveiben még változatos többnyelvűség jellemzi Muszorgszkij kottáinak tempójelzéseit. A hangszeres művek: a zenekarra komponált *B-dúr*

16 „вскормленное русским хлебом" – Muszorgszkij kifejezése a Vlagyimir Nyikolszkijnak írott levélben, 1867. július 12. (Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие [Irodalmi hagyaték], I. kötet. Moszkva: Muzika 1971, 89.)

17 Az 1. verzió autográfjának kezdetén az eredeti tempójelzés, „Не очень скоро" ki van húzva, s fölé van írva az „Умеренно".

18 Lásd például a Balakirevnek írott levelét, 1861. január 13. (Литературное наследие, I. kötet. 53.)

19 A mű 1873-as első kiadásában (Szentpétervár: Büttner. *Frühlingsblüten-Album* no. 4) *Ein Kinderscherz* a cím.

scherzo, a zongorás *cisz-moll scherzo* (mindkettő 1858), a négykezes *C-dúr szonáta* elkészült részei (1860)[20] hagyományos olasz tempójelzéseket kaptak. Egy másik 1859-es zongoramű, az *Impromptu passionné* mindkét verziójának felirata olasz („Andantino, quasi Allegretto appassionato", illetve „Andantino amoroso"), ugyanakkor az egyik autográf vázlaton „Довольно медленно" a tempó. A folyamatosan komponált dalokban viszont, s azok esetleges kiadásaiban is, Muszorgszkij ragaszkodott az orosz tempójelzésekhez. Egyedüli kivétel a *Vidám óra* című bordal, melynek 1858-as első változata orosz tempójelzésű („Довольно скоро" stb.), de 1859-es második változata olasz („Vivace e con fuoco" stb.).[21] Másfajta kivétel a csaknem egy évtizeddel később keletkezett *Paraszti lakoma*, melynek eredeti kézirata elveszett, 1869-es Johansen-féle kiadásában „Tranquillo" a tempójelzés, ám az egyik Muszorgszkij-levélben[22] szerepel a dal kezdetének kottája az eredeti szerzői felirattal: „Не очень скоро, спокойно". A korai zeneszerzői termés voltaképpen egyetlen vokális kompozíciója, melyben Muszorgszkij olasz feliratot használt, nem orosz téma: a Szophoklész–Ozerov *Oidipusz*ához komponált kísérőzene egyetlen – bár három változatban – ránk maradt kórusa. Eme f-moll kórus első verziójának (1859) kezdő tempója „Vivace", a második verzióé – mind a kórus–zongora (1859), mind a kórus–zenekari (1860) formában – „Allegro agitato", a harmadik, csak kórus–zenekari letétben (1861) fennmaradt verzióé „Non troppo agitato". Ez utóbbi változat került át két évvel később a *Szalambó* opera II. felvonásának 2. képébe, s ott a „Довольно быстро" [„Meglehetősen gyorsan"] feliratot kapta.

A *Szalambó* sok tekintetben vízválasztó Muszorgszkij zenei pályáján. Amikor 1863 őszén a barátaival – nem komponista-barátaival! – kommunában élő 24 esztendős zeneszerző úgy döntött, hogy az orosz nyelven akkor frissiben megjelent Flaubert-regényből operát komponál, nemcsak azt vállalta, hogy Balakirev, a szigorú tanár és a kör irányítója jóváhagyása nélkül, sőt várható rosszallásával teszi ezt, hanem olyan nagy célt is dédelgethetett magában tudatosan vagy tudattalan, hogy a francia regényben megjelenő ókori keleti témából orosz szellemű darabot hoz létre. Ez a „fából vaskarika" természetesen nem sikerülhetett, Muszorgszkij az operát három teljes jelenet, két kórusszám és egy betétdal megírása után abbahagyta, a talajt azonban előkészítette a *Borisz Godunov* és egyéb, valóban orosz szellemű művek számára. A *Szalambó* „orosz szellemiségének" elsődleges tényezője természetesen az orosz szöveg és deklamáció, valamint az orosz népzenei mintákból örökölt jelleg-

20 A négykezes szonáta két tétele készült el, a nyitó Allegro assai új anyag, a Scherzo az előző évben komponált cisz-moll scherzo c-moll verziója.

21 Érdekes elgondolkodni azon, bár messzire vezet, hogy vajon valóban első, s nem harmadik verzió-e az 1858-ra datált, orosz tempófeliratú, zeneileg jóval merészebb bordalváltozat, amely bekerült a „Юные годы" [Ifjúi évek] gyűjteménybe, hasonlóan a *Csillagocska* esetéhez (lásd erről Taruskin: i. m. 40. jegyzet, 83.). Elképzelhető, hogy Muszorgszkij megírta a dalt 1858-ban – „nemzetközi" témáról lévén szó – olasz feliratokkal, finomította 1859-ben, s a „Юные годы" kötetbe beillesztve gyökeresen átformálta, továbbá a gyűjtemény összes többi dalával egységesítendő orosz tempójelzésekkel látta el valamikor a '60-as évek közepén.

22 Rimszkij-Korszakovnak Minkinóból, 1867. október 4. előtt (Литертурное наследие, I. kötet. 96.)

zetes modális melodika és harmóniavilág, de nem elhanyagolható mozzanata a kotta következetes orosz nyelvű tempófeliratozása. Az orosz kifejezések egy része a hagyományos olasz jelöléseknek közvetlen vagy közvetett fordítása (például „Медленнее" = „Meno mosso", „Чуть медленнее" = „Poco meno mosso", „Несколько замедлить" = „Poco rallentando", „Первый темп" = „Tempo primo", „Tempo I" vagy „a tempo", „Чуть слыщно" = „morendo" stb.), de épp az alapvető tempókarakterek, a „Медленно" és „Скоро" pontos meghatározása kérdéses. Erről azonban később.

Egészen természetes, hogy az orosz tempójelzések maga kialakította gyakorlatát Muszorgszkij az 1867-es zenekari darabokban *(Intermezzo in modo classico, Szentivánéj a Kopár hegyen)* és kórusban *(Szenaherim pusztulása)*,[23] az 1868-as, szintén töredékben maradt *Háztűznéző* operában és a *Borisz Godunov* 1868–1869-ben megkomponált első verziójában is folytatta. A nagy változás a *Borisz* második verziójának munkálatai közben, illetve az után következett be: a második verzió 1871–1872-ben átformált és újonnan komponált jelenetei eredetileg még orosz tempójelzéseket kaptak, majd valamikor 1872 végén vagy 1873 folyamán Muszorgszkij mindet kihúzta és átírta olaszra, továbbá jóval bővebb jelzésekkel látta el a kottát. Ezekután feltétel és kivétel nélküli következetességgel tért vissza a hagyományos olasz tempójelölésekhez *összes* művében. Vajon miért?

A kérdésre a *Borisz Godunov* átdolgozásának és bemutatásának történetében kell keresnünk a választ. Az opera eredeti kottaszövegének publikálása óta könyvek és tanulmányok sokasága foglalkozott és foglalkozik azzal, hogy vajon a külső körülmények hatására vagy erős belső indíttatástól hajtva dolgozta át Muszorgszkij olyan nagymértékben a *Borisz*t.[24] A kutatók meggyőző érvelése nyomán mára egyre nyilvánvalóbb az utóbbi, a belső indíttatás hajtóereje; mindazonáltal éppen a tempójelzések átírása és a kotta egyéb alaki vonásainak hagyományosan elfogadottá tétele figyelmeztet arra, hogy szerepet játszottak a külső körülmények is. Muszorgszkij a *Borisz Godunov* első megfogalmazásának partitúrába írásakor eljutott egy radikálisan egyéni kottakép megteremtéséig. Nemcsak arról van itt szó, hogy az első verzió autográf partitúrájában a hangszerek neve, a szordinóhasználat, az összes tempójelzés és előadási utasítás orosz nyelven szerepel. Muszorgszkij a teljes művet előjegyzések nélkül kottázta le – ez nem a zene valamiféle hangnemnélküliségére utal, inkább sűrűn változó modális–polimodális jellegére –, kötőíveinek többsége nem

23 A kórus első verziójának címe Поражение Сенахерима [Szenaherim pusztulása], a második verzióé Поражение Сеннахериба [Szennaherib pusztulása].

24 Lásd erről Robert William Oldani: *New Perspectives on Musorgsky's „Boris Godunov"*. Disszertáció, University of Michigan: 1978, részlete „Editions of Boris Godunov" címmel in: *Musorgsky. In Memoriam*, 179–214.; valamint Richard Taruskin: „Musorgsky *vs.* Musorgsky. The Versions of *Boris Godunov*" I–II. *19th Century Music* VIII/2–3, 91–118. és 245–271. Az opera két szerzői verziójáról kialakult képet tovább árnyalta az 1. verzió partitúrájának publikálása (Мусоргский. Полное академическое собрание сочинений I–II. kötete), s még tovább árnyalhatja majd a 2. verzió hasonló igényű megjelentetése. Levasov az új összkiadás I–II. kötetének kommentárjában (II. kötet 158–159.) céloz arra, hogy a 2. verzió kottaszövege önmagában is hat variánst tartalmaz.

technikai megvalósítást, hanem értelmezési útmutatást kínál a zenészeknek, differenciált dinamikai jelzései a hangzás kialakításának keresésére ösztönzik az előadó együttest, ritkán elszórt, szűkszavú tempójelzései tág teret engednek a karmester alkotói együttműködésének. A historikus irányzatoktól megtermékenyített 20. század végi, 21. század eleji előadói gyakorlatban vonzónak tűnhetnek a kotta ilyenfajta sajátosságai; a 19. és 20. század operaüzemében lehetetlenségnek. A *Szalambó* és a *Háztűznéző* kudarca után Muszorgszkijnak a *Borisz*t sikerült befejeznie, és végre teljes valóságában felmerült a bemutató lehetősége, ami egy zeneszerzőnek, legyen bármily radikálisan gondolkodó és egyéni szemléletű is, nagyon fontos dolog. Zeneszerző barátai vagy muzsikus barátai, mindenekelőtt a karmester Eduard Nápravník, aki az opera első változatának színházi bírálóbizottságában részt vett, s már akkor megismerhette a partitúrát, majd elvezényelte a *Borisz* három jelenetének 1873. február 5-i bemutatóját, figyelmeztethette Muszorgszkijt, hogy előjegyzések nélkül az előadás nehezen fog menni, hogy ezt és azt a jelölést tegye gyakorlatiasabbá, egyáltalán, minél kevesebbet bízzon az előadóra, és hogy lehetőleg a hagyományos olasz kifejezésekkel adja meg a tempókat, hiszen akár az orosz, akár a külföldről jött muzsikusok azt értik. És Muszorgszkij megtette (lásd a mellékletet); az opera átdolgozásának ez lehetett az utolsó fázisa, és ez volt minden bizonnyal a legkevésbé problematikus része. A nagy mű színpadra került, a bemutató sikert hozott, az opera zongorakivonata – előjegyzésekkel és olasz nyelvű tempóutasításokkal – megjelent Besszelnél. Muszorgszkij, megmártózván a hagyományos operaüzemben, alapvetően radikális gondolkodását és egyéni szemléletét a művészetről természetesen nem veszítette el, de úgy döntött, bizonyos dolgokban hasznos igazodni az általánosan elfogadott gyakorlathoz. Újonnan elkezdett operáiban, a *Hovanscsinában*, *A szorocsinci vásár*ban már nagyon részletes olasz nyelvű tempójelölést használt, a *Borisz*hoz hasonlóan átírta olaszra, és bővebbé tette az 1873/74 fordulóján átdolgozott *Szennaherib pusztulása* kórus tempójelzéseit, s ezentúl dalban, zongoraciklusban, kórusban, zenekari műben, zongoradarabban a hagyományosan alkalmazott olasz tempóutasításokat írta a kottába.

Ezekután muzikológus és előadó eltöprenghet, hogy Muszorgszkij orosz tempójelzéseit milyen mértékben fejezik Muszorgszkij olasz tempójelzései: például a *Borisz* előjátéka eredeti „Умеренно" jelzésének mennyiben felel meg az „Andante" felirat, vagy a Koronázási jelenet „Умеренно"-jának az „Alla marcia non troppo allegro", vagy a Bojártanács „Умеренно"-jának az „Andantino molto" stb. Lássuk, milyen előzményei vannak e „mérsékelt tempónak" Muszorgszkij korábbi műveiben, egyáltalán, milyen zenéket jellemez a *Borisz*on kívül. Meglepetésre az „Умеренно" kifejezés a *Borisz* előtt nem fordul elő Muszorgszkijnál, a zeneszerző a mérsékelt tempót körülíró szavakat használ erre a fogalomra: „Средняя скорость" [„Közepes gyorsaság"] feliratot a *Szalambó* egy-egy részletében, „Не скоро" [„Nem gyorsan"], „Спокойно" [„Nyugodtan"], „Не очень скоро" [„Nem nagyon gyorsan"], „Не слищком скоро" [„Nem túl gyorsan"] kifejezéseket, illetve ezek variációit tucatnyi dalban. Utóbbi – egymástól egyébként nagyon különböző – dalok, köztük a *Saul király*, a *Kalisztrát*, *A kitaszított*, *A papnövendék*, *A paraszti lakoma*, *A klasszikus*,

A kis árva, a *Gyermekszoba* ciklus jó része közös jellemzője a beszédszerűség, az orosz szöveg természetes és rugalmas visszaadása – Muszorgszkij egyik legfontosabb zeneszerzői törekvése. A *Borisz Godunov* komponálásakor azután megtalálta a rugalmas tempóra a megfelelő szót: „Умеренно", ez a kifejezés talán Balakirev népdalgyűjteményét lapozgatva maradt meg benne. A *Borisz Godunov* szinte teljes első verziója „Умеренно" tempóban zajló *beszélt zene,* illetve rugalmasan mérsékelt tempóban haladó zene. A Cellajelenet „Медленно – спокойно" felirata *lassabban* beszélt zenét jelenthet, tekintettel Pimen hajlott korára és nehézkes írására. Néhány viszonylag zárt rész, illetve szituációváltás kezdetét jelzi csak új tempókiírás: Scselkalov Borisz melletti szónoklatát a Novogyevicsi kolostor udvarán, Pimen elbeszélését az uglicsi gyilkosságról és a háttérkórus megszólalását a Cellajelenetben, Varlaam két dalát és az azok közti jelenetet a Kocsmában, Sujszkij elbeszélését az uglicsi gyilkosságról a cári lakosztályban, a Bolond dalát és a könyörgőkórust a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt. A Bojártanácskozás jelenetének az előzőeknél jóval részletesebb tempófeliratozása valószínűleg már az átdolgozás folyamán alakult ki.[25] Ám a *Borisz* első verziójára alapvetően a rendkívül szűkszavú tempójelölés a jellemző, mely számomra egyértelműen azt sugallja, hogy Muszorgszkij itt nem elsősorban időmértéket jelez, hanem stílust. A maga helyén és összefüggésében a „Умеренно" nyugodtan behelyettesíthető az olasz tempójelzések ama színes palettájával, melyekkel a zeneszerző a második verzió változatlanul maradt vagy némileg módosult részeiben lecserélte a „mérsékelt tempó"-t: „Andante" az opera kezdő jelenetében, „Alla marcia non troppo allegro" a Koronázáskor, „Moderato" és „Moderato assai" a Kocsmában, az „Andanté"-tól a „Tranquillo", a „Moderato", az „Andantino" fokozatain át az „Agitato non troppo allegró"-ig a Cári lakosztályban játszódó képben.

Megér egy kitérőt a Koronázási jelenet „Alla marcia" felirata az opera második verziójában, mely felirat bizarr módon a klasszika törökös janicsárzenéjét juttatja eszünkbe,[26] Muszorgszkij azonban nyilvánvalóan nem erre gondolt, bár elképzelé-

25 Az új Muszorgszkij összkiadás tempójelölései ebben a jelenetben sajnos értelmezhetetlenek. A kezdeti tempófeliratot a közreadó ferde törtvonások közé teszi, ami azt sugallja, hogy az autográf partitúra hiányzó jelzését az 1. verzió autográf zongorakivonatából pótolta (II. kötet 50–51., a közreadói jelzések magyarázatát lásd I. kötet XIII.), miközben a szemközti oldalon közölt fakszimilén világosan látszik, hogy a partitúrán is ott szerepelt az „Умеренно" felirat, melyet Muszorgszkij azután kihúzott a tempójelzések átírásakor, mint a többi orosz jelölést is, melyek az új összkiadásban nincsenek törtvonalak közé téve. A Bojártanács jelenet további tempójelzései viszont a kihúzott szerzői utasításokat jelölő csúcsos zárójelben szerepelnek, mely megoldás talán arra kíván utalni, hogy e tempójelzések a 2. verzió munkálatai folyamán kerülhettek a kottába és az olasz tempók beírásánál Muszorgszkij kihúzta őket, erről azonban semmilyen közreadói kommentár nem tájékoztat (a jelenet kottaszövegének gondozója: Ny. I. Tyetyerina).

26 Jevgenyij Levasov, az új Muszorgszkij-összkiadás közreadója feltételezi, hogy Muszorgszkij az „Alla marcia" jelzést gúnyoros éllel használta, s a gúny a karmester Eduard Nápravník ellen irányult, aki a zeneszerzőt olasz tempójelzések kiírására kényszerítette (II. kötet 183). Levasov az orosz nyelvű tempó- és előadási jelzések mellett teszi le a voksot, melyek „szorosan kapcsolódnak az irodalmi szöveghez, és kötődnek a mű természetéhez" (II. kötet, 161.). Óhatatlanul fölmerül azonban a kérdés, vajon a Flaubert-regényre komponált *Szalambó*nál, a Goethe-versre írt *Öregember dal*ánál, a Byron nyomán komponált *Saul király*nál vagy *Szenaherim pusztulása* kórusnál hogyan kapcsolódnak az orosz jelzések a francia, német, angol irodalmi szöveghez.

sének köze van a katonazenéhez. A harangozás és az új cár dicsőítésének zenéje a darab leginkább kötött, szabályozott lüktetésű, indulószerű része. Az első verzió leírásánál a zeneszerző nem tartotta fontosnak, hogy az „Умеренно" mellett vagy helyett az indulókarakterre utaló jelölést alkalmazzon, a második verzió részletező utasításainál azonban ezt megtette: nemcsak a Koronázás kezdetét jelzi „Alla marcia", hanem a Kromi jelenetben az ál-Dmitrij bevonulását is. Ez utóbbi indulózene a *Szalambó* III. felvonásának Moloh-jelenetéből került át a *Boriszba*, eredeti tempójelzését ki is találhatja az olvasó: „Спедняя скорость". Ha mármost végigtekintünk Muszorgszkij életművének olasz tempójelzéses szakaszán, az „Alla marcia" egyébként igen ritka használata pontosan kijelöli a Koronázás induló jellegű zenéjének rokonait: Iván Hovanszkij bevonulása a *Hovanscsina* I. felvonásában („Andantino, alla marcia, non troppo allegro"), *Az elfeledett* című dal katonája a csatatéren („Alla marcia – sostenuto, ma non troppo"), a Halál mint győztes hadvezér *A Halál dalai és táncai* ciklus negyedik darabjában („Andantino alla marcia – Tempo di marcia") és a zenekari *Karsz bevétele induló* („Alla marcia. Non troppo allegro. Pomposo").

Visszatérve a rugalmas tempóhoz: természetesen nem mindegyik Muszorgszkij-féle orosz tempójelzés utal stílusra is. Az 1872-ig komponált művekben a „Медленно" és „Скоро" alapvetően tempót jelöl, általánosabb és célratörőbb kifejezéssel, mint olasz változataik, az „Adagio"~ „Andante", illetve „Allegro"~ „Vivo" stb., melyekre a nyugati kiadású kottákban átírják, jobb esetben az eredeti felirat mellett lefordítják Muszorgszkij orosz tempójelzéseit. Fel kell azonban figyelnünk arra, milyen gyakran, a kompozíciók legtöbbjénél, finomítja a zeneszerző az alapvető tempókaraktert a „довольно", „не очень", „не слищком", „спокойно" szavakkal, s művenként el kell gondolkodnunk azon, hogy a „meglehetősen", a „nem nagyon", a „nem túlságosan" kifejezések vajon nem arra a „beszélt" stílusra, annak lassabb vagy gyorsabb változatára utalnak-e, amelyet a *Borisz Godunov* első verziójánál egyszerűen „Умеренно"-nak nevezett Muszorgszkij. A *Háztűznéző* elkészült első felvonásánál biztosan erről van szó (az 1. kép alaptempója „Довольно медленно", a 2. és 4. képé „Довольно скоро"), a *Szalambó* jó néhány részleténél feltehetően már ezzel kísérletezett a zeneszerző, a dalok nagy többségét[27] minden bizonnyal olyan stílusban kell előadni, amelyre csak egyetlen kis darabnál, a *Gyermekszoba* ciklus Esti imájánál történik konkrét utalás: „Довольно скоро, *свободно*" [„Meglehetősen gyorsan, *szabadon*"] (kiemelés tőlem, PM). Az 1872 után keletkezett kompozíciók a korábbi orosz nyelvű tempójelzéseknél jóval részletesebb olasz tempó- és előadási utasításai talán megkönnyítik az előadók munkáját a szerző szándékait illetően, de Muszorgszkij sajátos, rugalmas tempójú vokális stílusáról már nem adnak útmutatást..

27 „Finomított" tempójelzésű dalok, kronológikus sorrendben: *Sok termem és kertem van; Ha találkozhatnék veled; Saul király; Szelek fújnak, vad szelek; Kalisztrát; A kitaszított; Aludj, aludj el, parasztfiú; Kicsikém; Vágyakozás; Könnyeimből; Szávisna lelkem; Ó, te részeges fajdkakas; A papnövendék; Zsidó dal; A csörgő szarka; Gombaszedés; Paraszti lakoma; A kecskebak; A klasszikus; A Don mentén; A kis árva; Jerjomuska bölcsődala; Gyermekdalocska; A dadával, A bogár, A babával, Esti ima (Gyermekszoba* no.1, 3, 4, 5); *A mutatványosbódé* részletei; *Matróz kandúr, Utazás nádparipán (A nyaralóban* no. 1, 2).

MELLÉKLET: A *Borisz Godunov* tempójelzései a szerzői első verzióban, a második verzióba azonosan vagy módosultan* átkerült részekben és ezen részek Rimszkij-Korszakov-féle átdolgozásában

hely	**1. verzió, autográf partitúra**	**2. verzió, autográf partitúra**	**2. verzió, zong. kiv. 1. kiadás**	**Rimszkij-Korszakov átdolgozása**
A novogyevicsi kolostor udvarán				
előjáték	Умеренно	Andante	Andante	Andante ♩ = 72
csendőr megjelenése		Moderato assai	Moderato	Allegro moderato ♩ = 108
a nép 1. könyörgése		Meno mosso, quasi andantino	Meno mosso	Poco meno mosso ♩ = 92, Poco animando – Allegro moderato ♩ = 108
közti népjelenet		Un poco più animato	L'istesso tempo	L'istesso tempo ♩ = 108
a csendőr 2. megjelenése			Moderato	L'istesso tempo ♩ = 108 – Poco animando – Allegro ♩ = 120
a nép 2. könyörgése			Con tutta forza	
Scselkalov szónoklata	Медленно – Умеренно	Andante assai – Moderato	Andante – poco ritard.	Andante ♩ = 72 – Moderato ♩ = 92
zarándokok kórusa		Moderato assai – Ritardando poco a poco	Moderato non troppo lento	Moderato ♩ = 92
záró népjelenet	Медленно – Чуть медленнее	Ø**	Ø	Ø
Tér a Kremlben (Koronázás)				
előjáték	Умеренно	Alla marcia non troppo allegro	Andantino alla marcia	Moderato ♩ = 92
Sujszkij – kórus jelenet		Poco più mosso		Allegro ♩ = 120
1. dicsőítő kórus		Moderato cantabile	Moderato	Allegro moderato ♩ = 108
Borisz szavai		Poco meno mosso	Meno mosso	Andante ♩ = 72
a nép ünneplése		Tempo I.	Più mosso	Allegro ♩ = 120
2. dicsőítő kórus		Meno mosso	Tempo I. Poco allargando	Allegro moderato ♩ = 108
Cella a Csudov kolostorban***				
előjáték: Pimen „írása"	Медленно – спокойно	Assai lento, tranquillo	Andante tranquillo	Molto andante ♩ = 66
„krónika"				Poco più mosso ♩ = 80
„írás"				Andante molto ♩ = 66
Grigorij felébred				Poco più mosso ♩ = 80
Pimen megáldja Grigorijt				Andante molto ♩ = 66
Grigorij Pimenhez				Animato
Grigorij az álmáról				Allegro moderato ♩ = 100

Pimen nyugtatja Grigorijt				Meno mosso ♩ = 80
Pimen a cárokról				Poco più mosso ♩ = 92
Pimen az uglicsi gyilkosságról	Сдержанно	Ø	Ø	Ø
Grigorij kérdése a cárevics koráról				Moderato ♩ = 92
háttér-harang				Adagio ♩ = 54
háttér-kórus		Poco meno mosso	Poco meno mosso	
Grigorij megfenyegeti Boriszt	Ещё медленнее			Poco più mosso ♩ = 66 – Adagio ♩ = 54
Kocsma a litván határon				
előjáték	[Умеренно]		Allegro con brio – Moderato assai	Allegro con brio ♩ = 152 – Moderato assai ♩ = 84
Varlaam–Miszail érkezése			Moderato assai	Moderato assai ♩ = 84 – Allegretto ♩ = 100 – Andante ♩ = 72 stb.
Varlaam 1. dala	Оживленние [= élénken]		Allegro giusto e con forza	Allegro ♩ = 144
2. strófa		Più mosso (N)****	Poco meno mosso ♩ = 126	
4. strófa		Meno (N)	Meno mosso	Tempo I.
5. strófa		Mosso – rit. (N)		
Varlaam – Grigorij	Медленнее		Moderato assai	Moderato assai ♩ = 84
Varlaam 2. dala	Умеренно	– accel. (N)	Andantino mosso	Allegretto ♩ = 92
Csendőrök érkezése	Чуть скорее		Moderato	Moderato assai ♩ = 84 – Poco meno mosso ♩ = 72
Varlaam – csendőrök – Grigorij jelenet		Meno – rit. (N)		Poco meno mosso ♩ = 72 – Tempo I. ♩ = 84 – Allegro moderato ♩ = 100
Varlaam olvas	Чуть медленнее			Allegretto ♩ = 92
„Fogd meg!"		Mosso (N)		Allegro assai ♩ = 146

* A táblázatban szerepelnek a 2. verzió azon részleteinek tempójelzései is, melyekben a zene egészen más lett az 1. verzióhoz képest, de az alapvető karakter azonos, vagy nagyon hasonló, például Kszenyija dala a Szobajelenetben.

** A 2. verzióból, illetve a Rimszkij-Korszakov verzióból kihúzva.

*** A szerzői második verzió Cellajelenetében a tempóutasítások első verzióéhoz hasonló szűkszavúsága minden bizonnyal annak következménye, hogy az 1874-es ősbemutatón nem játszották el a jelenetet. A Cella először 1878. január 16-án hangzott el koncertszerű előadáson Rimszkij-Korszakov vezényletével. Muszorgszkij eredeti partitúrájában láthatók Rimszkij-Korszakov ceruzás tempójelzései, melyek egyébként nem egyeznek Rimszkij-Korszakov teljes *Borisz Godunov*-átdolgozásának tempójelzéseivel.

**** (N) = Nápravník ceruzás bejegyzései.

A Kreml cári lakosztályában (Szobajelenet)				
Kszenyija dala	Умеренно	Andantino non troppo Allegro	Andantino	Andante ♩ = 66
Fjodor megszólal		Poco meno mosso		
a Dada megszólal		Moderato		
Borisz belép		Andante	Andantino	Moderato ♩ = 92
Borisz a fiához fordul			Poco più mooso	– a piacere
Borisz a fia uralkodásáról			Poco meno mosso	Poco più mosso ♩ = 92
monológ kezdete		Andantino mosso	Moderato	Andante ♩ = 72
Testőr-bojár belép		Tranquillo	Poco più mosso	Poco più mosso ♩ = 92
Sujszkij belép		Poco meno mosso	Poco meno mosso	[Moderato] ♩ = 92
Sujszkij kezdi beszámolóját			Meno mosso	Poco meno mosso ♩ = 84
Borisz a Puskin házában történtekről		Moderato – accelerando –	Moderato – accelernado – a tempo	Poco più mosso ♩ = 92 Poco meno mosso ♩ = 84
Sujszkij hírei		Poco meno mosso – sempre ritardando – allargando – quasi Adagio	Moderato – sempre ritard.	
Dmitrij nevének kimondása		Allegretto ex abrupto	a tempo	poco allargando
Fjodor kiküldése		Poco meno mosso	–	a tempo
Borisz rendelkezései		Agitato non troppo – allegro – Poco meno mosso – Meno mosso – Agitato – Poco meno mosso – a tempo	Poco più mosso – Meno mosso – Agitato – a tempo	L'istesso tempo ♩ = 84 – Adagio ♩ = 56 – Tempo I. ♩ = 84
Sujszkij hűségnyilatkozata		Moderato	Moderato	
Sujszkij uglicsi elbeszélése	Чуть медленнее	Andantino non troppo lento	Andantino lamentoso	Andante ♩ = 72
Borisz reakciója		– sempre rallentando e pesante – Andante	Allegro – rallentando sempre – Andante	L'istesso tempo ♩ = 72 – Largo – Allegro ♩ = 𝅗𝅥 = 72
Borisz víziója			Poco più accelerando – a tempo	– accelerando poco a poco
Borisz fohásza			poco ritard.	poco ritard.

A Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt / részben: Síkság Kromi alatt				
előjáték, népjelenet	Умеренно	Ø	Ø	Ø
a Bolond – gyerekek 1.		Poco più vivo		Allegro assai ♩ = 112
a Bolond 1. dala	Чуть медленнее	Andantino – poco ritardando	Andantino	Andante ♩ = 66
a Bolond–gyerekek 2.		Moderato		Moderato ♩ = 84
könyörgőkórus	Скоро. Темп отсюда вдвое скорее ♩ = ♪	Ø	Ø	Ø
a Bolond – Borisz	Медленнее	Ø	Ø	Ø
a Bolond 2. dala		Andantino – poco ritard. – a tempo	Andantino	Andante ♩ = 66
Bojártanács a Kremlben				
előjáték	Умеренно	Andantino molto	Andantino molto	Moderato ♩ = 92
Scselkalov belép		Ø	Ø	Ø
a bojárok tanácskoznak		Moderato	Moderato	
ítélethozatal	Чуть медленнее	Andante ma non troppo – poco a poco accelerando –	Andante ma non troppo – poco a poco accelerando –	Andante non troppo ♩ = 80 – accelerando – Allegro moderato ♩ = 108
fohász		a tempo	a tempo	Andante non troppo ♩ = 80
Sujszkij belép		Moderato assai	Moderato	Moderato ♩ = 92
Sujszkij hírei	Торопливо [= sietve] – Скоро	– stringendo – Allegro – ritardando	– string. – Allegro	Allegro moderato 𝅗𝅥 = 72
Borisz vizionál	Медленно	Andante	Andante	Andante 𝅗𝅥 = ♩ = 72
Borisz a bojárokhoz	Умеренно	Moderato	Moderato	Andante ♩ = 72
Pimen belép	Чуть медленнее	Meno mosso	Meno mosso	Andante ♩ = 72
Pimen elbeszélése	Умеренно	Moderato assai	Moderato	Andante non troppo ♩ = 84
Borisz reakciója	Чуть скорее	Allegro	Allegro	Allegro agitato ♩ = 144
Borisz búcsúja fiától	Умеренно	Moderato	Moderato	Andante ♩ = 72
Borisz tanácsai		Allegretto	Allegretto	Allegro moderato ♩ = 112
Borisz a lányáról	Чуть медленнее	Meno mosso	Meno mosso	Meno mosso ♩ = 84
Borisz imádkozik	Медленнее	Andantino	Andantino	Andante molto ♩ = 66
külső harang				Andante ♩ = 66
utójáték	Медленно	Largo	Largo	L'istesso tempo ♩ = 66

ABSTRACT

MÁRTA PAPP*

"UMERENNO" OR "ANDANTINO MOLTO"

On Musorgsky's tempo markings

Until the end of 1872, Modest Musorgsky gave his works Russian language tempo and performing instructions, which was a departure from generally accepted tradition. Before the stage premiere of *Boris Godunov* and the publication of the piano score, he exchanged the Russian markings for the traditional Italian, and from then on, exclusively used Italian in his manuscripts. This is an external change but it represents something more: it is a sign of metamorphosis of his musical style. The majority of passages in the first version of *Boris*, marked "Umerenno" ["Moderately"] is music which the composer intended as "recited" music with a flexibly changing tempo. The score of the definitive version was furnished with far more detailed and differentiated tempo markings, making us suppose more closed, or at least, music units that are more clearly differentiated from each other. This latter characterises *Khovanshchina* and *Sorosintsi Fair*, and other Musorgsky works from the 1870s, while in works written at the time of *Boris* and in earlier songs, we encounter versions of the "Umerenno style".

* Márta Papp studied musicology from 1969 to 1974 at the Liszt Ferenc Music Academy with Bence Szabolcsi, György Kroó and László Somfai. As a musicologist she is an expert on Russian music and has published books and studies on Modest Musorgsky, 19th century Russian music, the pianist Sviatoslav Richter and contacts between Hungarian and Russian composers and compositions. Since 1972 she has been a producer for the Bartók channel of Hungarian Radio. She is currently the editor in chief of educational programmes about classical music. Since 1982 she has been a professor at the Liszt Ferenc Academy of Music.

Dalos Anna

KODÁLY ZOLTÁN: A FÚGA MŰVÉSZETE*

A Concerto neoklasszicizmusáról

Amikor 1962 májusában Kodály Zoltán visszatért az Új Zene Nemzetközi Társaságának velencei fesztiváljáról, a *Film, Színház, Muzsika* hasábjain számolt be tapasztalatairól.[1] A fiatal generáció – Elliott Carter, Earle Brown, Luigi Nono és Włodzimierz Kotoński – műveiről kritikusan nyilatkozott, nemzedéktársának, Igor Stravinskynak háromtételes *Szimfóniáját* (1942–1945) pedig „nagyon unalmas"-nak találta.[2] Korábbi írásaiban igen ritkán hivatkozott Stravinskyra, s ilyenkor is szinte mindig negatív kontextusban. Míg az orosz periódus kompozícióit mint népzenére épülő művészetet elfogadta, Stravinsky neoklasszikus korszakát, annak „semleges, nemzetközi" jellege miatt elutasította.[3] Kodály egyértelműnek tűnő kijelentése ellenére Bónis Ferenc neoklasszikus vonásokra figyelt fel az életműben.[4] Kodály Bach-feldolgozásait *(Három Bach Korálelőjáték, Fantasia Cromatica, Prelúdium és fúga, c-moll lantprelúdium),* a csellóra írt *Szólószonátát*, a *Jézus és a kufárok* című motettát és a *Pávavariációk*at elemezve arra a következtetésre jutott, hogy Kodály több szálon is kapcsolódik az európai neoklasszicista irányzatokhoz. E kapcsolódás paradigmatikus művét az 1939–1940-ben zenekarra komponált *Concertó*ban ismerte fel.[5]

E tanulmányban elsősorban arra keresek választ, vajon valóban helyes-e Kodály életművével kapcsolatban neoklasszicizmusról beszélni, s ha igen, melyek ennek a neoklasszicizmusnak a karakterisztikus, csak Kodályra jellemző vonásai. E kérdésfelvetéssel abban a diskurzusban kívánok részt venni, amely 1996-ban kezdődött Bázelben, s amely Bartók Béla, Igor Stravinsky, Alfredo Casella, Kurt Weill és kortársaik neoklasszicizmusának jellemzőit kívánta feltárni.[6] Ezzel kapcsolatban

* Köszönettel tartozom Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, aki lehetővé tette, hogy a budapesti Kodály Archívumban kutathassak. A tanulmányban található fakszimiléket az ő szíves hozzájárulásával közöljük.

1 Kodály Zoltán: „Velence után." In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 454–455., ide: 454.

2 Uott

3 Kodály Zoltán: „A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben." In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, II. kiad. 186–190., ide: 187.

4 Bónis Ferenc: „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében." In: uő (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 217–235.

5 Bónis: *Neoklasszikus...* 229–235.

6 Hermann Danuser (szerk.): *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung. Basel 1996.* Winterthur: Amadeus, 1997.

Somfai László arra hívta fel a figyelmet, hogy Bartók neoklasszicizmusa, klasszicizmusa vagy neobarokk stílusa „szabálytalan eset"-ként értelmezhető a stílusirányzat történetben.[7] Kodály neoklasszicizmusa éppilyen problematikus. Klasszicizmusáról, vagyis a műveiben megragadható mozarti és beethoveni modellről már az 1920-as évek elején írt tanítványa, az ifjú Szabolcsi Bence, aki ezzel a megközelítéssel Ferruccio Busoni „Ifjú klasszicizmus"-teóriájára (Junge Klassizität) hivatkozott.[8] Jelen tanulmány azonban a barokk hangszeres modellek jelentőségét vizsgálja Kodály *Concertó*jában, éppen abban a kompozícióban, amely a kodályi életmű legtöbb barokkos allúzióját és stiláris utalását mutatja fel. Ezek a stiláris utalások, allúziók, úgy vélem, kulcsot adnak Kodály harmincas évekbeli esztétikai–zeneszerzői gondolkodásának megértéséhez is.[9] A formai elemzés és a kompozíciós források mellett értelmezésemet Kodály azon írásaival is kiegészítem, amelyek a *Concerto* keletkezésével egy időben születtek, s amelyek látványosan párhuzamba állíthatók a zenekari művel. Továbbá arra is kísérletet teszek, hogy feltárjam azokat a kapcsolatokat, amelyek Kodály zenetörténeti–zeneszerzői szemlélete és a rá jelentős hatást gyakorolt német művészettörténész, Heinrich Wölfflin stílustörténeti elmélete között fennállnak.

1. A forma értelmezése

Kodály *Concertó*jának elemzői sokféle, egymástól feltűnően különböző kulcsot találtak a mű formai értelmezéséhez. Bónis Ferenc például úgy vélte, a kompozíció az ősi magyar pentatóniát és Liszt Ferenc szimfonikus dramaturgiáját társítja a jellegzetesen barokk ritmikával és kontrapunktikus eljárással.[10] Kovács János viszont amellett érvelt, hogy a kompozíció népzenét, régi magyar tánczenét és hagyományos magyar hangszeres zenét, vagyis verbunkost ötvöz.[11] „Magyar parasztbarokk"-ként jellemezte a művet Breuer János,[12] Weissmann János pedig a klasszikus és barokk elv kombinációjára hívta fel a figyelmet: szerinte a klasszika az „egységben" és az „egyensúlyban", míg a barokk az „ellentétes elemek kontrasztjában" és a „dinamizmusban" mutatkozik meg.[13]

Az analitikusok a formát is különféleképpen értelmezték. Walter Kolneder például klasszikus rondóként írta le a *Concertó*t, amely szerinte éppen ezért teljes mértékben

7 Somfai László: „Classicism as Bartók Conceptualized It in His Classical Period. 1926–1937." In: Danuser: i. m. 123–141., ide: 124.

8 Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán hangszeres zenéje." In: uő: *Kodályról és Bartókról*. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 5–8., ide: 6. Lásd még: Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus. Egy fogalom elméleti forrásairól." *Magyar Zene* 40/2 (2002. május): 191–199.

9 A mű keletkezés- és fogadtatástörténetéről lásd: Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 233–245., ide: 234–235.

10 Bónis: Neoklasszikus... 235.

11 Kovács János: „Kodály Zoltán szimfonikus művei." In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok VI. Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai, 1957, 43–104. ide: 95–98.

12 Breuer: i. m. 241.

13 Weissmann János: „Kodály Concertója és Páva-variációi." In: Szabolcsi–Bartha: i. m. 27–41., ide: 32.

	Allegro risoluto	Largo	T° primo	Largo	T° primo
Weissman	Gyors	Lassú (Passacaglia)	Gyors	Lassú	Gyors
	a – b – av		Kidolgozás Visszatérés	Visszatérés	Kóda
Kovács	Expozíció, átvezetés	Trió (Fugato)	Visszavezetés (259–272.)	Kóda	A főtéma visszaidézése
	Főtéma (1–36.) Melléktéma (37–85.)	(132–258.)	Visszatérés: Főtéma (273–426.)	A Trió visszaidézése (427–456.)	(457–490.)
	Átvezetés (86–131.)		Melléktéma (363–401.) Átvezetés (402–426.)		
Breuer	A Expozíció, kidolgozás	B Téma és 12 variáció	A Visszavezetés (259–272.)	B A variációk folytatása	A Kóda
	Főtéma (1–36.) Melléktéma (37–85.)		Visszatérés: Főtéma (273–362.)		
	Kidolgozás (86–131.)		Melléktéma (363–426.)		
Új javaslat	A Expozíció és a kidolgozás kezdete	B Téma és 4 variáció	A Kidolgozás folytatása	B A variációk folytatása	A Visszavezetés
		1. 1–5. dallam (132–173.)	(259–362.)	5. 13. dallam (426–434.)	(457–477.)
	Főtéma (1–36.)	2. 6–9. dallam (174–218.)	Melléktéma visszatérése	6. 14. dallam (435–442.)	Főtéma
	Melléktéma (37–85.)	3. 10. dallam (219–239.)	(363–426.)	7. 15. dallam (443–453.)	(478–490.)
	Kidolgozás kezdete (86–131.)	4. 11–12. dallam (240–258.)			

1. melléklet: A Concerto *formájának különböző értelmezései (a szövegben található!)*

eltér a barokk ritornello-elvtől.[14] Bónis Ferenc két tematikus blokkot különböztetett meg, s ennek alapján két tételt különített el egymástól: az első a barokk concerto-formát követi, míg a második egy Chaconne, s a kompozíció harmadik, visszatérés funkciójú része mindkét tételt visszaidézi.[15] Weissmann, Kovács és Breuer analízisei sokkal egyértelműbben mutatnak rá a forma komplexitására (*lásd az 1. mellékletet fent*).

A tempó változásait követve Weissmann öt szakaszt különít el. Az első gyors szakaszt (Allegro risoluto, 1–131. ütem) háromtagú formaként (A–B–A_v) írja le, amelyet egy lassú, Passacaglia-jellegű Largo követ (132–258. ütem). Ezután visszatér a gyors szakasz (Tempo primo), amely a kidolgozást és a visszatérést tartalmazza (259–426. ütem). Az Allegro risoluto második megjelenését a lassú szakasz visszaté-

14 Walter Kolneder: „Kodály und die Barockmusik." In: Bónis Ferenc, Szőnyi Erzsébet, Vikár László (szerk.): *International Kodály Conference Budapest 1982*. Budapest: Editio Musica, 1986, 95–99., lásd: 99. Sematikus formavázlata – A–B–A–C–A–B–A – nem pontos, mivel nem vett tudomást a tematikus alakzatok változásairól, a tematikus funkciókról és főként a mindent átfogó ellenpontról.

15 Bónis: Neoklasszikus... 29.

rése (427–456. ütem) szakítja félbe, amelyhez végül egy harmadik gyors szakasz, a kóda kapcsolódik. Ennek tematikája a két előző gyors részt idézi fel.[16]

Ötszakaszos formaként értelmezte a művet Kovács János is, interpretációja mégis más eredményre vezetett. Az első gyors szakaszt olyan expozícióként jellemezte, amely egy fő- és egy melléktémából áll (1–36. és 37–85. ütem), s amely tartalmaz még egy átvezetést is (86–131. ütem). Ez készíti elő a lassú – Kovács szavával élve – „trió" megszólalását (132–258. ütem). A második gyors szakasz négy különböző részre oszlik: egy visszavezetésre (259–272. ütem), amely előkészíti a főtéma visszatérését (273–362. ütem); ezt a melléktéma (363–401. ütem), majd pedig a kódához vezető átvezetés (402–426. ütem) váltja fel. Kovács János elképzelése szerint tehát a gyors szakaszok a kidolgozás nélküli szonátaforma elvét követik. Elemzésében a kóda két különböző szakaszból épül fel: egyrészt a trió (227–456. ütem), másrészt a főtéma (457–490. ütem) visszaidézéséből.[17]

Breuer János máshol helyezte el a szonátaforma határait. Miközben egyetértett Kováccsal a fő- és melléktéma helyét illetően, az első Allegro risoluto záró részét nem átvezetésként, hanem már kidolgozásként értelmezte. Ebből következően a második gyors részt olyan visszatérésként fogta fel, amely a visszavezetést, a fő- és a melléktémát is tartalmazza. Ebben az elemzésben a harmadik gyors szakasz (a második Tempo primo) kódaként funkcionál. Breuer kísérletet tett arra is, hogy értelmezze a két beillesztett Largo formáját is: az első lassú szakasz eszerint nem más, mint téma 12 variációval, a második Largo pedig ennek folytatása.[18]

Ezen interpretációk Achilles-sarka a visszatérés. A 273. ütemben kezdődő formarészt értelmezhetjük ugyan kettős visszatérésként, hiszen itt valóban egyszerre szólal meg a főhangnem és a főtéma, de ez utóbbi szembetűnően más regiszterben indul – nem a magasban, hanem a mélyből tör felfelé –, ráadásul folytatása is lényegesen eltér az expozícióbeli rendtől, amennyiben szinte azonnal egy fúgába fut bele. A fúga – feldolgozó jellege révén – inkább kidolgozásba illik, nem pedig a reprízbe, s így a kettős visszatérés inkább álvisszatérésként hat. Valójában csak a 347–362. ütemekben, a *g*-re és *fisz*-re épülő orgonaponttal hangsúlyosan előkészített melléktéma tér egyértelműen vissza (363. ütem). Ráadásul a melléktéma szerkezete a visszatérésben szinte pontosan megegyezik az expozícióéval. A háromtagú formaszakasz első két része követi az expozíció azonos területének ütemszámát (13 plusz 10 ütem), s csak a harmadik rész bővül ki a reprízben (34 ütem 22 helyett).

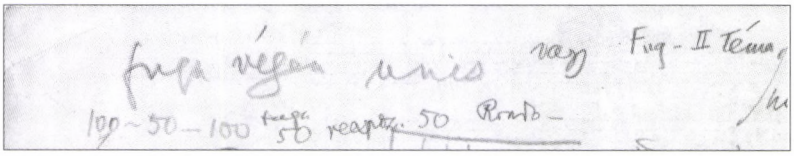
Ezen felül az álvisszatérésben, a 306. ütemtől egy új téma is megjelenik, s ez elkerülte az előbb említett elemzők figyelmét. Új téma megszólaltatása meglehetősen szokatlan jelenség egy visszatérésben, de nagyon is jellemezheti a kidolgozást. Vagyis a *Concerto* gyors szakaszát olyan szonátaformaként kell elképzelnünk, amelyben a kidolgozás azonnal, már az első gyors szakaszban, a fő- és melléktémát

16 Weissmann: i. m. 31.
17 Kovács: i. m. 97.
18 Breuer: i. m. 243–244.

követően megjelenik (a 82. ütemtől), és a második gyors részben is folytatódik, egészen addig, amíg hangsúlyos visszatérésként meg nem jelenik a melléktéma. A harmadik gyors rész bepótolja mindazt, ami az álvisszatérés miatt a megfelelő helyen elmaradt: a főtéma teljes egyértelműséggel tér vissza a 478. ütemben.

2. A vázlatok tanúsága

A kéziratos források arra utalnak, hogy a mű e két mozzanata – a fúga és az új téma – egyébként is kivételes jelentőséggel bírt a zeneszerző számára. Az álvisszatérés számos fennmaradt vázlatában[19] a zeneszerző általában fúgának („fuga") nevezi ezt a formarészt.[20] Kodály két formatervet is készített a *Concertó*hoz. Mindkét tervezetből az derül ki, hogy a kompozíciót épp e fúga köré kívánta építeni, s hogy a formaszakaszt nem tekintette a visszatérés részének.



1/a fakszimile: Kodály Archívum, Ms. mus. 271/b, 9v

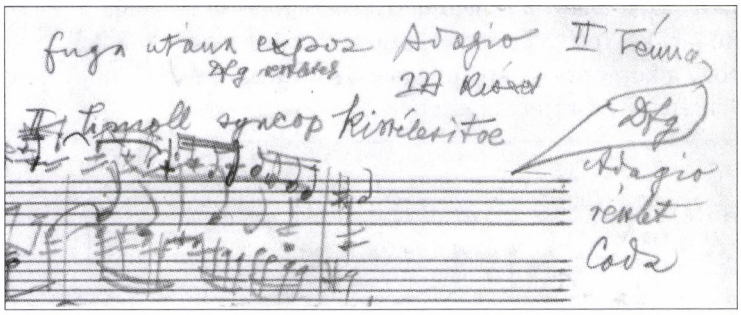
Az első formaterv *(fent)* a kompozíciós folyamat meglehetősen korai fázisában készülhetett. A körülbelüli ütemszámok (100–50–100–50–50), amelyeket Kodály csupán a tervezett arányok jelzése érdekében vetett papírra, a végleges alakban lényegesen módosultak. Itt az öt szakasz ütemszámai (131–127–168–30–34) rövidülés érzetét keltik, annak ellenére, hogy a második, illetve harmadik gyors szakasz ütemszáma nagyobb, a tempóváltozás miatt azonban ezek a formarészek gyorsabban futnak le, mint az őket megelőző lassú szakaszok.

Kodály tervének felső sora („fuga végén unis[ono] vagy Fug[a] – melléktéma") bizonytalanságra utal. A komponálásnak ezen a pontján még nem volt biztos abban, miként folytassa a fúgát. A befejezett műben végül a második verziót választotta: a fúgát a melléktéma követi. Kodály terve azonban olyan bejegyzéseket is tartalmaz, amelyeket nehéz értelmezni. Utalása a visszatérés utáni rondóra („rep[ríz] 50 rondó") talán azt dokumentálja, hogy a fúgaszakaszt és a szonátaformát

19 A kéziratos partitúra, amelyet Bartók vitt 1940-ben Amerikába, úgy tűnik, elveszett. A Concerto kompozíciós vázlatai a budapesti Kodály Archívumban találhatók:
Ms. mus 270 (az autográf kiadást előkészítő szerzői autográf – az első kiadás Kodály magánkiadásában jelent meg)
Ms. mus. 271/a (Kodály saját autográf partitúrája)
Ms. mus. 271/b (autográf particella és számos vázlat)
Ms. mus. 271/c (autográf *Reinschrift* töredéke a 347. ütemtől a mű befejezéséig)
Ms. mus. 280/2 26., 37–39pp. (kompozíciós vázlatok)
Ms. mus. 281/N-3 (vázlattöredékek a 17. oldaltól)
Ms. mus. 281/N-4 (vázlattöredék a 95. oldalon)
Ms. mus. 849 (folyamatfogalmazvány egy kottás füzetben).

20 Ms. mus. 271/b 5. recto és verso, 9. recto, 16. verso.

eredetileg a rondóelvvel akarta kombinálni. Mint Kolneder előbb említett tanulmánya mutatja, a rondóelv, igaz, csak a gyors és lassú szakaszok váltakozásakor, de felismerhető a *Concerto* A–B–A–B–A struktúrájában. Kodály azonban a főtémát is nevezhette rondónak, amely gyakori visszatéréseivel valóban úgy viselkedik, mint egy rondótéma. Ebben az esetben az első terv már meglehetősen közel állt a végső megoldás sorrendjéhez – természetesen még hiányzott belőle a második Largo –, amelyben a rondótéma-jellegű főtéma a fúga és a melléktéma visszatérése után újra megjelenik.



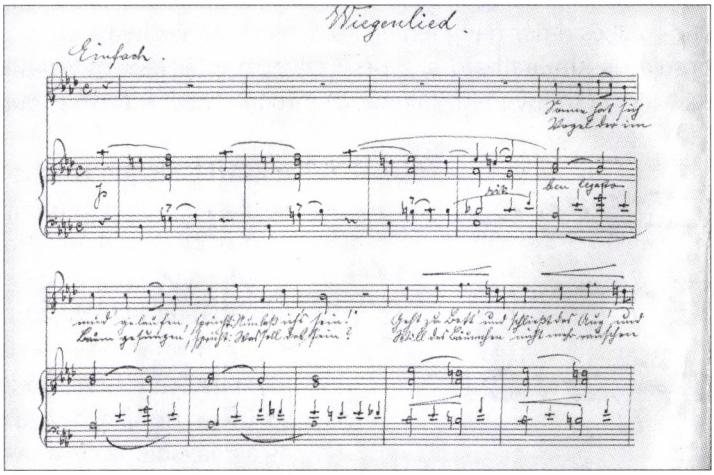
1/b. fakszimile: Kodály Archívum, Ms. mus. 271/b, 16v

Habár a második formaterv *(fent)* csak a fúgát és az azt követő eseményeket írja le, még inkább hasonlít a végleges változathoz, mint az első. Kodály a komponálás e pontján még Adagiónak nevezte a Largo-szakaszt,[21] amely itt kétszer jelenik meg: először a Kodály által expozíciónak nevezett („expoz") szakasz után, majd pedig a melléktéma után megszólaló kóda előtt. Ezt a szakaszt Kodály kidolgozásként értelmezte („Dfg" azaz Durchführung). Ez a második megjelenés – Kodály elképzelései szerint – csak egy részletet tartalmazott volna az Adagióból, miként erre jegyzete is utal („Adagio részlet"). Kodály tehát úgy tervezte: összekapcsolja a fúgát és a kidolgozás egyes részleteit („Dfg részletek"), majd pedig, az első Adagio után, a melléktémával folytatja ezt a szakaszt. Kodály tervezetének záró passzusa – melléktéma, második lassú szakasz és gyors kóda – pontosan megfelel a mű végső alakjának.

Mindkét tervezet, csakúgy, mint a *Concerto* végleges alakja, egyértelművé teszi, hogy Kodály a kompozícióban a különféle formaelvek kombinálását tűzte ki célul. Ezenfelül különleges szerepet szánt a fúgának is, amely a kombinációs eljárások egy másik válfaját képviseli: a különböző témaalakzatok párosítását. Vagyis Kodály összekapcsolta a fúgatechnikát a szintén kontrapunktikus megoldásokra támaszkodó kidolgozással. Éppen ezért a kidolgozásban található fúga a mű legfontosabb területének tekinthető.

21 Lásd például: Ms. mus. 281/N-3 56. Más kéziratlapokon Kodály Ariának nevezi a Largót, aminek – mint látni fogjuk – szintén meghatározó a jelentősége. Lásd: Ms. mus. 271/b 1. recto, 7. verso, Ms. mus. 280/2 15. és 29.

3. A témák

E technikai jellegzetesség mellett meghatározó jelentősége van annak is, hogy az új téma éppen ebben a formaszakaszban jelenik meg. De fontossága messze túlnő azon, hogy új. Ugyanis a témát Kodály idézetként veszi át első felesége, Emma majd' negyven évvel korábbi dalából.[22]

2. fakszimile: Gruber Emma: Wiegenlied, *Kodály Archívum, Ms. mus. E.25*

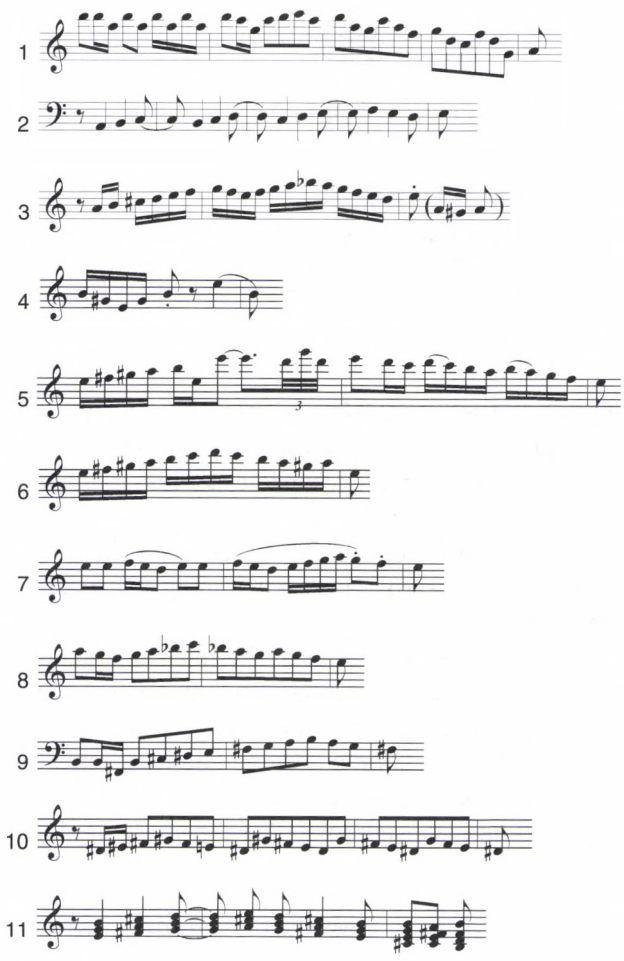
Igaz, Emma *Wiegenlied*jének témafeje alig ismerhető fel: Kodály csak öt hangot használ fel belőle, transzponálja, diminuálja, és még a metrumát is megváltoztatja. Nem ez volt az első alkalom, hogy Kodály Emmától kölcsönzött egy témát. 1909-ben *I. vonósnégyes*e (op. 2) utolsó tételébe illesztette be Emma egyik variációját, míg 1918-ban, a *Várj meg, madaram* című dalában (op. 14/3) felesége egy keringőjét használta fel. Ezekkel az idézetekkel a zeneszerző rejtjelesen mindig feleségére mint művészi és személyes univerzumának meghatározó elemére utalt.[23]

Kodály érdeklődése a témakombinációk és különösen az életrajzilag is jelentősséggel bíró téma iránt jelzi, hogy a *Concertó*ban megjelenő témák kivételesen hangsúlyos szerepre tesznek szert. Rájuk támaszkodva válik az egész darabban uralkodóvá az ellenpont. Kodály két tématípust különít el: egy pentatont és egy diatonikust. A főtéma törzshangjai pentaton szerkezetet adnak ki, de a teljes struktúra végül is kiegészül egy félhanggal (ebben az esetben: *c–d–e–f–g–a*). Ugyanak-

22 Köszönettel tartozom Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, aki felhívta figyelmemet erre az idézetre. Információja Kodály Zoltántól ered.

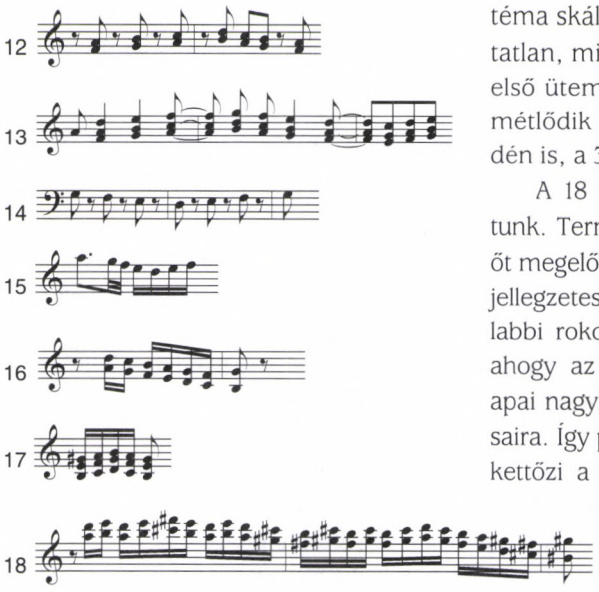
23 Erről lásd többek között: Kecskeméti István: „Kodály Zoltán gall zongorazenéje." *Magyar Zene* 25/3 (1984. szeptember): 268–280.; Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. Magyar zenetörténeti tanulmányok.* Budapest: Püski, 2001, 109–126. A magyar népzene című sorozatában Kodály további két Emma-kompozíciót adott közre *(Huszárnóta, Doberdói dal,* 6. kötet, 34., 35.) – ezek a népdalfeldolgozások természetesen nem tartoznak az idézet kategóriájába.

kor a melléktéma, amely meglepő módon először a főtéma 5. ütemében, annak ellenszólamaként jelenik meg a basszusban,[24] diatonikus hexachord skálára épül *(a–h–c–d–e–f)*. Ez a skála a pentaton téma öt hangja közül négyet is tartalmaz, de két félhang is társul hozzá. A két skálából olyan heptaton skála áll össze, amely vagy természetes a-mollként, vagy pedig C-dúrként értelmezhető. Ez az interpretáció azonban félrevezető: a mű és ezzel együtt a főtéma első megjelenése sokkal inkább *d*-ben van, vagyis a d-moll és d-dór hangnemek körzetében helyezkedik el.

Tematikus kapcsolat is kimutatható a gyors szakasz témái között. Az Allegro risolutóban 18 témát, illetve motívumot különböztethetünk meg, s ezeket többféle típusba sorolhatjuk:

1. kotta: Az Allegro risoluto 18 témája
(folytatás a következő oldalon)

A kvázi-pentaton főtéma akár az összes többi prototípusaként is értelmezhető. Három tulajdonság – egy tiszta kvint, továbbá két különböző ritmikai forma, a második ütem főhangsúlyán befejeződő első ütem ritmikai megoldása és a második ütem második nyolcadán kezdődő, tizenhatod figurával induló alakzat – jellemzi. A három tulajdonság valamelyike egészen biztosan megjelenik az új témákban, mintegy átszármazik oda. Ugyanakkor a három motívum – mint azt például az 1. téma kapcsolata a 8., 9. és 10. témával látványosan megmutatja – más tulajdonságot is felvesz, ami azután szintén továbböröklődik. Egy ilyen folyamat eredményeképpen születik meg a 8., 9. és 10. téma az elsőből, illetve a 3. téma a nyolcadikból és a kilencedikből, és így tovább. Még az Emmától származó új téma is levezethető más témákból. Kapcsolata a mellék-

24 Kovács János nem ismerte fel az általa melléktémának tartott terület és a főtéma ellentémája közötti tematikus kapcsolatot, ezzel szemben Weissmann utalt rá (Weissmann: i. m. 37.).

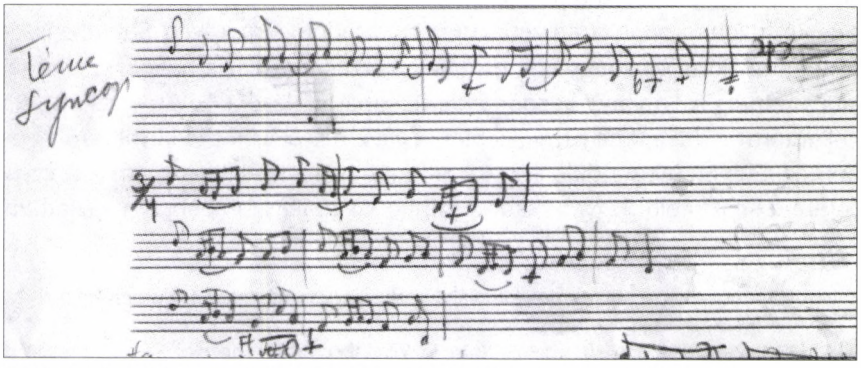


(folytatás az előző oldalról:) az Allegro risoluto 18 témája

téma skálás rokonaival éppannyira tagadhatatlan, mint az, hogy a trilla jellegű figura az első ütem 2. és 3. negyedén, amely megismétlődik a második ütem első két negyedén is, a 3., 10. és 6. témából eredeztethető.

A 18 témából akár családfát is felállíthatunk. Természetesen egy dallam nemcsak az őt megelőző dallam tulajdonságaiból őriz meg jellegzetességeket, hanem felmutathat távolabbi rokonokkal is hasonlóságokat, éppúgy, ahogy az unokaöcs arcában ráismerünk az apai nagynéni vagy az anyai nagybácsi vonásaira. Így például a 16. téma, amikor kvartban kettőzi a skálát, valójában összekapcsolja a 2. téma skáláját az 1. téma hangsúlyos kvartjával. Ez a fajta melodikus családfa sok tekintetben emlékeztet Kodály népdal-osztályozására is. A dallamcsalád élén egy adott népdal klasszikus–ideális alakja helyezkedik el, maga a család (típus) viszont különböző dalokból tevődik össze. Ezek a dallamok, miközben jelentős variálódáson esnek át, mindig visszautalnak a klasszikus formára is. Ez a változatképződés pedig – legalábbis Kodály interpretációja értelmében – a zenetörténeti változásokat dokumentálja.[25]

Hogy Kodály éppen népzenetudósi elméletének tükrében képzelte el a mű tematikus felépítését, bizonyítható egy vázlatával is *(3. fakszimile)*,



3. fakszimile: Vázlat a Concerto témájához, Kodály Archívum, Ms. mus. 271/b f. 9v

25 Elméletét Kodály a magyar népzenéről szóló nagy tanulmányában összegezte. Kodály Zoltán: „A magyar népzene." In: uő *Visszatekintés/3*. 292–372. Az elmélet kialakulásáról és a népdalok stíluselemzéséről lásd még Dobszay László Bevezetőjét A magyar népdaltípusok katalógusában: Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve. I.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, 5–52., ide: 10–12., illetve 22–26.

amelyben a főtéma távoli alakját jegyezte fel szinkópált formában, s amelyhez négy változatot is írt. A *Concertó*val szinte egy időben komponált *Páva-variációk*ról szóló egyik nyilatkozatában éppen ezért tért ki a variálás elvére:

> ... a változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata.[26]

A *Concerto* gyors szakaszainak témái is ezt a fajta variativitást követik.

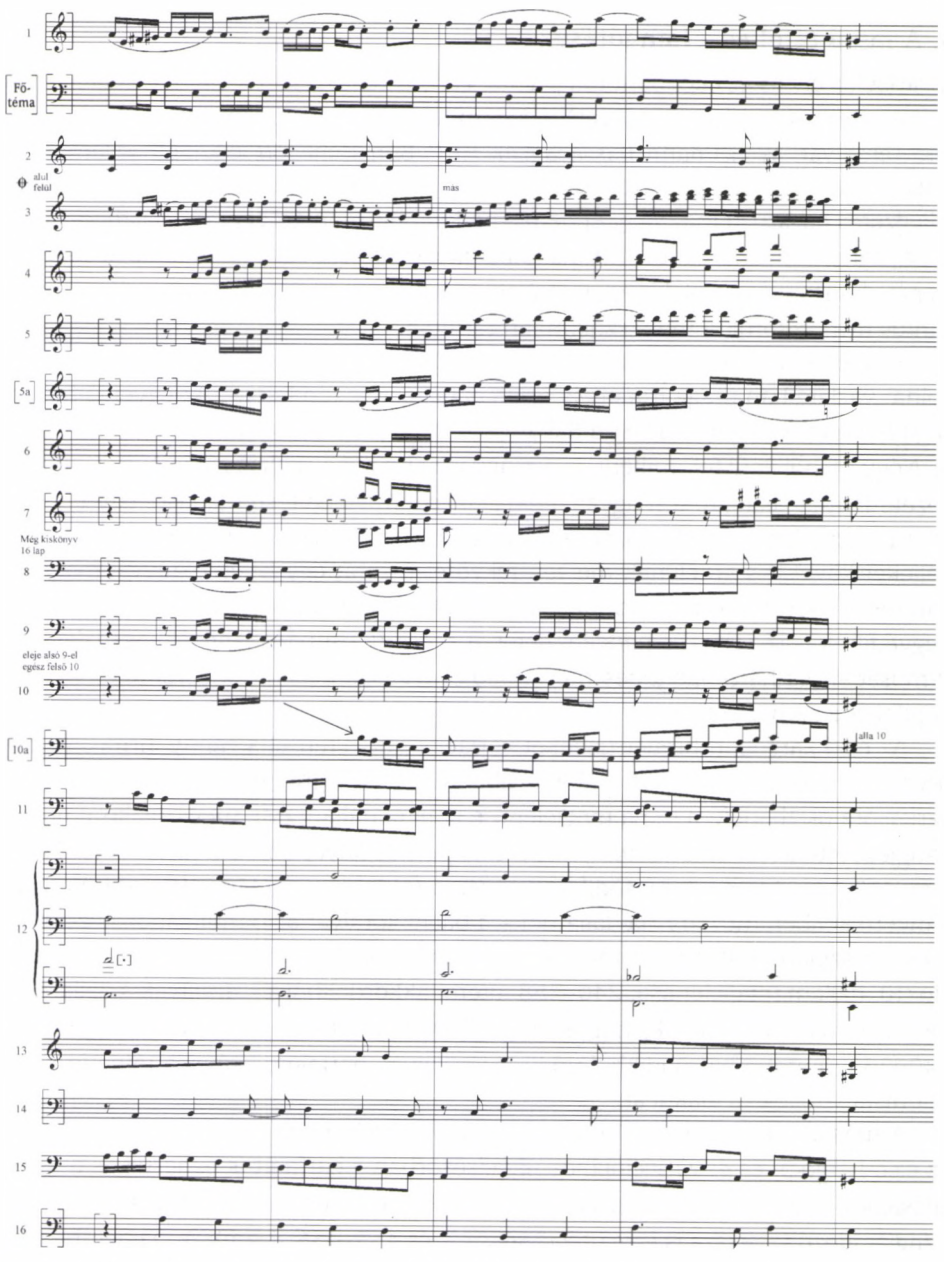
A fúga példáján már bemutattam, hogy a mű komponálása közben Kodályt elsősorban az ellenpont foglalkoztatta, és hogy felismerte a fúga és a kontrapunktikusan kialakított kidolgozás összekapcsolásának lehetőségét. Ezzel magyarázható, hogy mielőtt nekifogott a mű komponálásának, több barokk concerto témáját lemásolta és elemezte. Vivaldi, Bach, Händel versenyműveiben elsősorban a témabelépések, a tonális és reális válaszok és két, illetve három téma kombinálásának módozatai érdekelték.[27] Két téma kombinálására több példát is találunk a *Concerto* különböző pontjain, de három különböző témát Kodály csak a fúgában kapcsolt össze.[28]

A mű vázlatanyagában számos táblázat jellegű feljegyzés maradt fenn, amelyekben Kodály a főtémához társított 20–25 ellenszólamot.[29] Az Ms. mus. 271/b jelzetű vázlat 15. rectója egy sorozat ellendallamot gyűjt egybe *(2. kotta szemközt)*. A 16 dallamból csupán egy, a 3. számú került be a végleges változatba, mégpedig 3. témaként. Nyilvánvaló, hogy a komponálás folyamatának ezen a pontján Kodály pontosan tudta, hogy a főtémához egy skála jellegű ellenszólamot akar majd társítani, de még nem volt biztos abban, milyen formában fog ez a skála megjelenni, miként ezt a 2., a 15. és a 16. változat sugallja. Természetesen több olyan ritmikai séma is megjelenik a vázlatban, amely azután meghatározza a végleges alak ritmikai arculatát. A 11. ellendallam magában hordozza a főtéma legfőbb ritmikai jellegzetességét, egy nyolcadot és két tizenhatodot, amelyet azután nyolcadok sora követ. Sok ellenszólamból azonban gyakran csak egy-egy ritmikai gesztus kerül át a befejezett műbe, mint például a mindig súlytalanul kezdődő hat tizenhatod (lásd a 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., és 11. ellentémát). Ez a fajta ritmusképlet végül a 62–68. ütem klarinétszólamában jelenik meg. Súlyon felcsendülő négy tizenhatodával a 15. ellenszólam a *Concerto* 16–24. ütemét készíti elő. Ugyanakkor a szinkópás szakaszok ebben a vázlatban

26 Kodály Zoltán: „A »Fölszállott a páva« – zenekari változatok előadása elé." In: uő: *Visszatekintés/1.* ... 221.

27 Ms. mus. 281/N-3, 2–10 (1. verso – 5. verso). Antonio Vivaldi: d-moll concerto, F. IV/11., Allegro. Georg Friedrich Händel: 12 Concerto grosso opus 6. I. G-dúr, 1. tétel; II. F-dúr, 2. tétel; III. e-moll, 2. tétel; IV. a-moll, 2. tétel; V. D-dúr, 2. tétel; VI. g-moll, 2. tétel; VII. B-dúr, 2. tétel; IX. F-dúr, 4. tétel; X. d-moll, 1. tétel; XI. A-dúr, 2. tétel; XII. h-moll, 5. tétel; Johann Sebastian Bach: h-moll szvit, BWV 1067 1. tétel; C-dúr concerto két csembalóra, BWV 1062, 2. tétel, 4. brandenburgi verseny: 3. tétel; 5. brandenburgi verseny: 3. tétel.

28 Például a 289–292. ütemben, ahol a főtémához a 3. témát és a 8., illetve a 9. témából eredeztethető skálát társította egymással, vagy a 326–330. ütemben, ahol Emma témájához (7. téma) a főtémát és a 3. témát kapcsolta.

29 Ms. mus. 281/N-3 48., 49., 51. és Ms. mus. 271/b 13 recto–verso, 15. recto, 16. verso.

2. kotta: A főtéma és ellentémái (diplomatikus átírás), Kodály Archívum, Ms. mus. 271/b f. 15r

még csak késleltetésként jelennek meg. Ilyen például a 14. ellentéma: kezdete éppen olyan, mint a végleges változat 2. témájáé, de folytatása más irányba fordul.[30]

30 Az Ms. mus. 271/b jelzetű kézirat 16. versója sokkal látványosabban mutatja be a szinkópás témacsalád kialakulásának körülményeit. Itt a 9. ellentéma szinkópás skálából épül fel, amelyet Kodály szexttávolságban kettőz.

4. A lassú tétel és a hangütések

A variációs elv és az ellenpont uralja a két Largo-szakaszt is, de a téma – ellentétben Weissmann és Kovács állításával[31] – semmiféle rokonságot sem tart az Allegro risoluto témáival. Weissmann passacagliaként,[32] Bónis chaconne-ként[33] jellemezte a lassú részt, ezek a meghatározások azonban problematikusak. A téma ugyanis nem jellegzetes basszustéma, vagy éppen ismétlődő harmóniamenet formájában jelenik meg, hanem inkább cantus firmus dallamként funkcionál. Mindig más szólamban és más hangszeren szólal meg, s az újabb és újabb variációkat az hozza létre, ami e cantus firmus körül, a többi szólamban történik.

Breuer „Aria con variazioni"-ként írta le a Largo-szakaszokat[34] anélkül, hogy tudta volna: vázlataiban maga Kodály is Ariának nevezte e területet.[35] Az egyenlő hosszúságú félhangok ellenére az Aria-dallam szoros kapcsolatban áll a magyar népdallal is. Négy sorból épül fel, miként ez a magyar népdalban szokásos, és A–B–C–D szerkezete is megtalálható a magyar népdalkincsben. Felépítése ráadásul egy olyan új stílusú népdaltípushoz áll közel, amely Kodály értelmezésében nyugat-európai modelleket követ,[36] s amelynek mélyen fekvő első sorát egy közel oktávval magasabban fekvő második sor követi, harmadik sora közvetít a két szélsőség között, míg a negyedik sor az első sor hangkészletéből merít.[37] Csupán hangközhasználatában, ritmusában és háromkettedes metrumában tér el e dallam az autentikus magyar népdalok jellemzőitől.

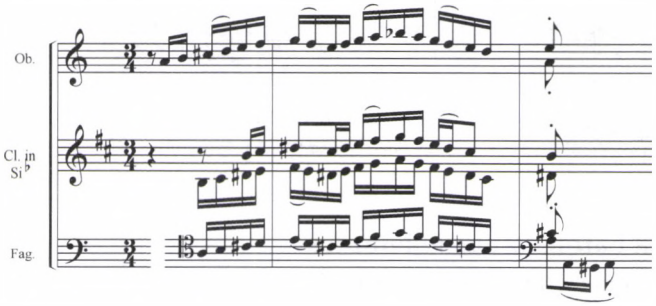
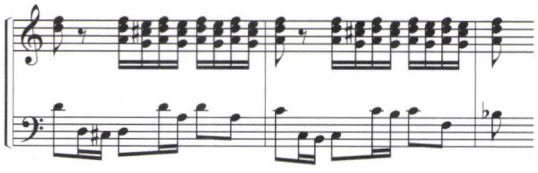
Az első Largóban Breuer tizenkét variációt különített el a cantus firmus dallam tizenkét megjelenését követve.[38] Valójában az első Largót négy részre, vagyis négy variációra oszthatjuk: a téma megjelenése után (a dallam első megszólalása) hosszú hangjegyértékeivel stile antico jellegű ellenpontot követ az első variáció (2–5. dallam, 132–173. ütem). A második variációban (6–9. dallam, 174–218. ütem) a lassú hangértékekben mozgó Aria-dallamot – a bachi korálvariáció műfajához közelítve – a kísérő szólamok gyorsabb mozgással járják körül. A korál jellegű harmadik variáció (10. dallam megjelenése, 240–258. ütem) akkordokból áll, amelyek a dallammal párhuzamosan mozognak, míg a negyedik variáció (a 11–12. dallam megjelenése, 240–258. ütem) a harmadikból nő ki, és trilláival, hárfakíséretével a téma impreszszionista verziójává alakul át.

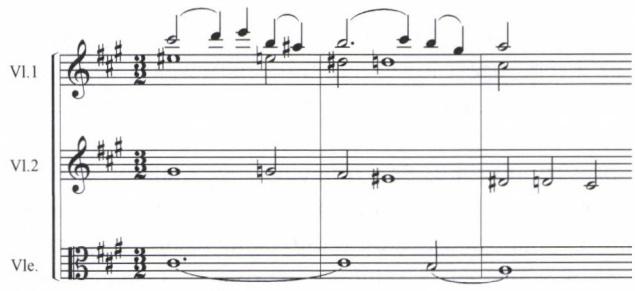
A második Largo, miközben folytatja a variációk sorát, erőteljesebben kötődik az első Largo 3. és 4. variációjához. Ez elsősorban a hárfa itt is hangsúlyos megszólalásában érhető tetten, de a két Largo végének hasonló, a 19. század magyaros hangját idéző szakasza is erre utal (256–257. és 453–456. ütem). A magyar hang az

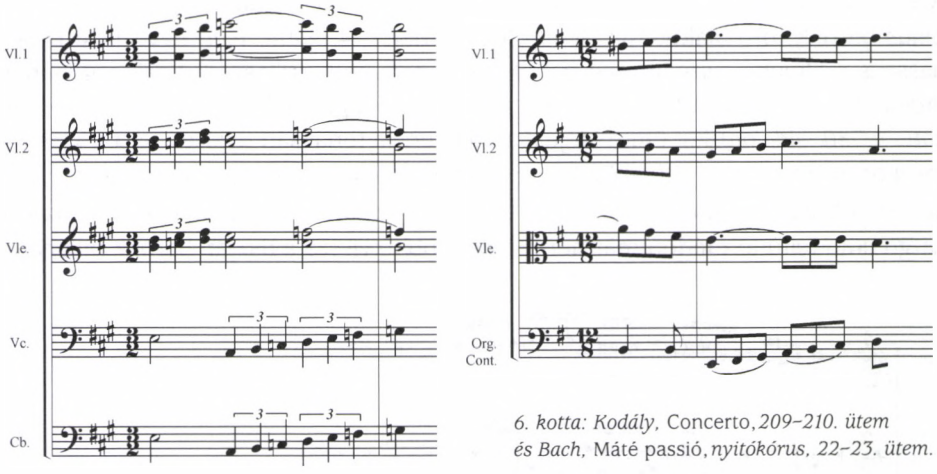
31 Weissmann: i. m. 30.; Kovács: i. m. 96.
32 Weissmann: i. m. 31.
33 Bónis: Neoklasszikus... 229.
34 Breuer: i. m. 243.
35 Ms. mus. 271/b 1. recto, Ms. mus. 280/2., 29.
36 Kodály: *A magyar népzene* ... 322–325.
37 Uott
38 Breuer: i. m. 243.

először piccolón, majd oboán és fuvolán megszólaló, furulyagyakorlat jellegű improvizációban mutatkozik meg: ez a rögtönzést idéző struktúra nemcsak a verbunkos zene lassúit idézi fel, hanem olyanfajta magyar hangszeres népzenét is, amilyet Kodály gyűjtőútjain ismert meg.[39]

Ez a két hangütés – az impresszionisztikus és a magyar – ugyanakkor kivételes szerepre is szert tesz a *Concertó*ban, mivel mindkettő külön szemantikai tartalommal büszkélkedhet Kodály életművében. Már Breuer felfigyelt az elsőre, és összevetette a *Psalmus Hungaricus* azon epizódjával, amelyben az arpeggio jellegű hárfakíséret a „Te azért lelkem"-szavakhoz társul (28–30. próbaszám), s amely az Istenbe vetett hitről beszél.[40] Kodály kompozícióiban ez a hangütés egyébként is mindig Istenhez kapcsolódik, nemcsak a *Psalmus Hungaricus*ban, de az *Ádám, hol vagy?* című dalban is (*Öt dal*, op. 9/1). Ugyanakkor a magyar hangot Kodály akár a *Háry János*ból is kölcsönözhette (2., 8. és 30. szám): ilyen például a hazát háromszor is megidéző *Tiszán innen, Dunát túl* népdal kísérete.

Az ellenpont mellett néhány jellegzetes barokk toposz, stiláris fordulat is megjelenik a műben, s ezek további kapcsolatokat építenek ki a barokk concertókkal. A 9–11. ütemben *(3. kotta, lent)* például egy olyan fúvós közjátékot hallunk, amely tipikus barokk formulákból áll. A 19–20. ütemben *(4. kotta, lent)* egy lefelé haladó basszus szekvencia szólal meg, amelyhez kinagyított, trillaszerű felső orgonapont társul. Arioso-dallam és kromatikus szekvencia hangzik fel a 189–190. ütemben *(5. kotta a 380. oldalon):* két ütem idejéig a szekvencia tonálisan teljesen tiszta, visszatérésekor azonban (200–204. és 214–216. ütem) idegen kromatikus hangok fátyolozzák el. Valójában mindegyik barokk toposszal ez történik: az expozíció és az első Largo után feltűnő módon már nem térnek többé vissza a tisztán barokk pillanatok.

3. kotta: Kodály, Concerto, *9–11.*

4. kotta: Kodály, Concerto, *19–20.*

39 Lásd Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. Budapest: Balassi, 2001, 137–140.
40 Breuer: i. m. 244.

5. kotta: Kodály, Concerto, *189–90.*

A *Concerto* tartalmaz még egy rejtett, ám a zenei folyamatból logikusan kibontakozó idézetet, amelyre a mű előbb említett elemzői nem figyeltek fel. A 209–210. ütemben Kodály a bachi *Máté passió* nyitókórusának 22–23. ütemét citálja *(6. kotta, alább),* igaz, kissé átalakítva: augmentálja a ritmust, áthelyezi a súlyokat, és módosítja a metrumot (tizenkét nyolcad helyett háromkettedet használ). Egy pillanatra az idézet világosan kiemelkedik a textúrából, de gyorsan eltűnik a zene folyamatában, hogy hasonlóan a barokk toposzokhoz többé ne jelenjen meg újra.

6. kotta: Kodály, Concerto, *209–210. ütem és Bach,* Máté passió, *nyitókórus, 22–23. ütem.*

5. Heinrich Wölfflin és a barokk stílus jellemzése

Amikor Weissmann János a *Concertó*ról szólva a barokk és klasszikus elemek keveredéséről beszélt, talán öntudatlanul is a stílus kérdését érintette. A stílus, legyen akár személyes, nemzeti vagy történeti, a 20. században vált meghatározó problémává a zeneszerzők számára. Ez a probléma sajátos módon nyilatkozik meg a neoklasszicizmusban, amely egy adott zeneszerző történeti stílusokról kialakított látásmódját tükrözi. A stílus, a stílustörténet kérdése Kodály zeneszerzői és tudományos érdeklődésének is előterében állt. Habár a magyar népzene területén végzett kutatásaiban elsősorban a történeti stílusrétegek foglalkoztatták,[41] életrajzírói nem tárták fel

41 Lásd „A néphagyomány megoszlása" című fejezetet in Kodály: *A magyar népzene* ... 301–303.

érdeklődése intellektuális forrásait.[42] Feltehetően a német művészettörténész, Heinrich Wölfflin stílustörténeti módszere termékenyítette meg Kodály koncepcióját a magyar népzene különféle történeti rétegeiről. Amikor Kodály 1906-ban néhány hónapot Berlinben töltött, Wölfflin előadásait is látogatta. A professzor éppen ebben az időszakban dolgozott *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* című főművén,[43] s ugyanebben az évben készítette elő első, *Renaissance und Barock* című könyvének második kiadását is,[44] amely már tartalmazta metódusa alapvetését.

Írásaiban, emlékezéseiben Kodály mindössze egyetlenegyszer említette Wölfflin nevét. 1956-ban előadást tartott az Országos Béketanács zenedélutánján *Ki az igazi zeneértő?* címmel, és annak a véleményének adott hangot, hogy a számos zenével foglalkozó könyv kiadása még nem jelent egyet a zeneértéssel, mivel a zene tartalmai nem fejezhetők ki szavakkal. Wölfflinre mint művészettörténeti ellenpéldára hivatkozott:

> Mert a zene annyira sui generis megnyilatkozása az emberi léleknek, hogy azt más nyelven tolmácsolni nem lehet. A zene nem képes logikai fogalmakat kifejezni, ezért az emberi nyelv, amely a logikán alapul, hiába próbálkozik azzal, hogy a zene tartalmát, szubsztanciáját érthetővé tegye. [...]
>
> Nem így van ez a képzőművészetben. Hajdanában hallgattam a berlini egyetemen Wölfflin művészettörténeti előadásait. Valami csodálatos volt, hogy tudta néhány száraz szóval felnyitni az emberek szemét a vetített képek folytonos változásában, és hogy tudott egészen semmitmondó szavakkal lelkesedést ébreszteni.[45]

Ebben a két bekezdésben Kodály Wölfflin könyveinek tipikus vonására mutat rá: a mai olvasó is felfigyel a műalkotások eleven leírására, amely – mint Kodály fogalmazott – tényleg „felnyitja az ember szemét." Habár Kodály hajlott arra, hogy úgy vélje: a zenét nem lehet szavakra lefordítani, nem említette, hogy ugyanakkor egy történeti stílus képzőművészeti műalkotásokban megmutatkozó jellegzetességeire akár zeneművekben is rábukkanhatunk. Ezért feltételezhetjük, hogy elképzeléseit a barokk zene stílusáról meghatározhatta mindaz, amit Heinrich Wölfflintől tanult.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe című munkájában Wölfflin olyan ellentétes elveket állít szembe egymással, mint amilyen a linearitás és a festőiség, a sík és a mélység, a zárt és a nyitott forma, a sokszerűség és az egység, valamint a világosság és a homály. Wölfflin értelmezésében a két elv közül az első mindig a reneszánszra, a második pedig mindig a barokkra utal. Ugyanakkor magukat az elveket is ellentétpárokban írja le, s ezekből vezethetjük le, milyennek képzelte el a barokk

42 Lásd Eősze László: *Kodály Zoltán. A múlt magyar tudósai.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.

43 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* München: Hugo Bruckmann, ^{2}1917. E fejezethez a második, javított kiadást használtam fel, és a továbbiakban erre fogok utalni. (Az első kiadás 1915-ben jelent meg, szintén Münchenben.) Wölfflin könyve Zádor Anna fordításában magyarul is olvasható: Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak.* Budapest: Corvina, 1969, új kiadása: Budapest: Magyar Könyvklub, 2001.

44 Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien.* Közr.: Hans Willich. München: Hugo Bruckmann, ^{2}1907.

45 Kodály Zoltán: „Ki az igazi zeneértő?" In: uő: *Visszatekintés/1.* ... 299–301., ide: 299.

stílust. Monumentalitás, mozgás, születőben lévő formák, határtalanság – ezek a karakterisztikumok jellemzik Wölfflin gondolkodásában a barokkot.[46] A stílus legfontosabb jellegzetességét a rövidülésben ismerte fel.[47] Véleménye szerint a barokk művész gyakran használja azt a perspektívát, amelyben az előtérben látható tárgyak lényegesen nagyobbak és szembeszökőbbek, mint a háttérben elhelyezkedők, mint például Hobbema *Middelharnesi fasor* című festményén – Wölfflin értelmezésének paradigmatikus példáján –, amelynek témája a nézőtől távolodó, befelé haladó út.[48] A perspektíva mellett Wölfflin számára a barokk stílus másik fő jellegzetessége a homályosság, amelynek legjellemzőbb vonása, hogy a fény csak a véletlen összjátékaként születhet meg.[49] A barokk műalkotásokat ugyanakkor át- meg átszövik a rejtett motívumok is.[50]

A barokk stílus Wölfflin-féle determináns vonásai megtalálhatók Kodály *Concertó*jában is. A rövidülés elve a szakaszok csökkenő időtartamában mutatkozik meg. Az állandó mozgás az ellenpontból, a témák kombinálásából, illetve állandó variálódásából jön létre; a formák – például a szonátaformáé – ténylegesen a szemünk előtt születnek meg, és a formahatárok sem körvonalazódnak egyértelműen. Az első Allegro risoluto és az első Largo szakasz tonálisan tiszta pillanatai épp úgy bukkannak felszínre, mint ahogy a fény egy barokk festményen váratlanul kiemelkedik a sötétségből. Kodály idézetei pedig a rejtett motívumok szerepét játsszák.

6. A magyar barokk eszméje

A *Concertón* folytatott munkálataival egy időben, 1939-ben Kodály két nagy jelentőségű tanulmányt – *Mi a magyar a zenében?* és *Magyarság a zenében* – vetett papírra, s mindkettő azt a kérdést járta körül, miként ragadható meg a magyar jelleg egy műalkotásban.[51] A nemzeti művészet kérdéseivel Heinrich Wölfflin is foglalkozott.[52] *Grundbegriffe* című munkájában például látványosan elkülönítette az itáliai, valamint a germán szellem és kultúra karakterisztikumait. Míg előbbit a reneszánszhoz, utóbbit a barokkhoz kapcsolta. A Kodály-írásokban fellelhető utalások azt tanúsítják, hogy miközben a *Concertón* dolgozott, Kodály újraolvasta Wölfflin elméletét.[53] Wölfflin írásai többször is visszatérnek például a nyugati kultúra latin–germán dualitására. Kodály azonban e teóriához azt is hozzáfűzte, hogy a magyar kultúra az előbbihez áll közelebb, mivel csak azokat a germán alkotókat fogadta be – Bachot, Beethovent, Schützöt és Brahmst –, akik „latin formakultúrában éltek."[54]

46 Wölfflin: *Grundbegriffe* ... i. m. 9–10.
47 Uott 27–28.
48 Uott 89–90.
49 Uott 222.
50 Uott 222.
51 Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?" In: uő: *Visszatekintés/1.* ... 75–80. Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében". In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 2. kiad. 235–260.
52 Wölfflin: *Grundbegriffe.* ... 6; Wölfflin: *Renaissance* ... 1–2.
53 Mindazonáltal Wölfflin könyveit nem találtam meg Kodály könyvtárában.
54 Kodály: *Mi a magyar* ... 79.

Természetesen a latin–germán dualitás tárgyalásának 1939-ben politikai okai is lehettek. Kodály nem értett egyet a magyar külpolitika németes orientációjával, és éppen ezért hangsúlyozta olyan erőteljesen a két nép közötti különbséget. De mégsem egyedül a politikai állásfoglalás határozta meg írásainak tartalmát, elképzeléseire zeneszerzői műhelye is hatással lehetett. Legalábbis ezt hámozhatjuk ki a német és magyar dallam jellegzetességeinek Kodály-féle összevetéséből:

> A német motívum majd mindig súlytalanul kezdődik, a magyar soha. A dallam ascendens, tercekből épül: a magyar descendens, kvartokon épül. A német szereti nyújtani és magas hanggal kiemelni a hangsúlyt. A magyar a hangsúlyos rövid szótagot sohasem nyújtja, s nem gondol azzal, hogy hangsúlyos helyre mindig magasabb hang kerüljön. [...]
>
> A német dallam apró motívum-elemekből rakódik össze, a magyar szereti a nagyobb vonalat. A németben nincs ősi ötfokúság, ahol van valami nyoma: átvett, másodlagos fejlemény. Végül a német szeret legalább kétszólamúan énekelni: a magyar soha, az ötfokú rendszer erre nem is alkalmas.[55]

Ez a leírás közvetlenül alkalmazható a *Concerto* gyors szakaszaira: a főtéma magyar, a melléktéma pedig német. Mindkét esetben egyértelmű a téma nemzeti karaktere, de a melléktéma német jellege különösképpen szembetűnő. A téma hangsúlytalanul kezdődik, dallama felfelé halad, hangsúlya egybeesik a legmagasabb hanggal, és többször is háromszólamú alakban jelenik meg (11. és 13. téma). Ugyanakkor a magyar téma (1.) lefelé haladó kvartokból építkezik, a pentatóniához közelít, és dallamvonala is tág teret jár be. Az Allegro risoluto ily módon e két dallam kettősségére épül. Mégis, hogyan békíthető ki e dualitás azzal a jelenséggel, hogy a gyors szakasz témái egymásból jönnek létre, és egymásban oldódnak fel?

Magyarság a zenében című írásában Kodály arra a kérdésre keresi a választ, miért nem született meg a többszólamúság Magyarországon oly sokáig. Véleménye szerint ennek két oka van: egyfelől Magyarország elzárva élt az európai fejlődéstől, másfelől pedig a magyar zenekultúrára jellemző keleti egyszólamúság nem illeszkedik könnyen az európai többszólamúság közegébe. Ám ha a kettő közötti kapcsolat egyszer létrejön, véli Kodály, a fejlődés fordulatot vesz: a dallam alakja megváltozik, a ritmus egyszerűbbé, a dallamvonal pedig kötöttebbé válik, s a melódia ettől kezdve a harmónia függvénye lesz.

> Mindazáltal a keleti zene többszólamúsítása lassan, de biztosan bekövetkezik. Nyomon követi az európai civilizáció útját. Előbb idegen zenészek segítségével meghonosítják az európai zeneélet formáit, egy ideig az európai és a hagyományos zeneélet két külön ágban folyik tovább. Majd lassanként külföldön képzett bennszülöttek veszik át az európaias zeneélet vezetését is, végül megindul valamilyen szintézis a kettő közt: új nemzeti zeneszerző iskola keletkezik.[56]

55 Kodály: *Magyarság* ... 245–246.
56 Kodály: *Magyarság* ... 239.

Kodály ebben a szakaszban a nemzeti zenék fejlődési fázisait vázolja fel, burkolt megfogalmazásából azonban így is kiviláglik, hogy valójában a magyar zenetörténet lépéseit írja le, úgy, ahogy ő azt elképzelte. Mégis, elmélkedésének kulcsfogalma így is a szintézis lesz. Éppen ezért feltételezhetjük, hogy a *Concerto* is e szintetikus koncepció jegyében született meg.

A zenekari mű gyors szakaszait uraló pentaton és diaton elv párhuzamba állítható Kodály elképzelésével a magyar és az európai karakterről, a zeneszerző azonban egybemossa Németországot Európával. Gondolkodásában e két elv a teljes zenei univerzumot is megteremti, vagyis szintézist hoz létre. Ellentétben az időszak írásaival a két princípium nem képez ellentétet, inkább szoros kapcsolatot tart fenn egymással. A két világ elválaszthatatlanul összefonódik: a dallamok egymásból jönnek létre, és egymásban oldódnak fel, mintha a két világ egy és ugyanaz lenne. Még a Largo-szakasz Aria-dallama is a magyar–európai szintézis jegyében fogalmazódik meg, hiszen egy olyan magyar népdaltípust képvisel, amely Kodály szerint nyugat-európai mintákra épül. Ez a zenei univerzum azonban teret enged a zeneszerző személyes univerzumának is. Ezért jelenik meg a Bach-citátum, az idézet Emmától, és ezért szólal meg Isten és a haza hangja.

Kodály stiláris értelemben is szintézist teremt, hiszen művében a különböző történeti rétegek szimultán jelennek meg. A barokk és klasszikus forma, a nemzeti romantika, az impresszionizmus és az új magyar zene éppen úgy a mű bázisául szolgál, mint a népzene, amelyben – Kodály elképzelése szerint – a különböző történeti stílusok egyidejűleg élnek tovább.[57] A barokk stílus természetesen centrális jelentőségű, miként azt a mindent átfogó ellenpont, a mű középpontjában elhelyezkedő fúga, a számos különböző barokk toposz, valamint a Bach-idézet is mutatja. A *Concerto* elsődleges célja a nem létező magyar barokk zene utólagos megteremtése.[58] Ám ahelyett, hogy e kompozíció puszta stílusutánzat lenne, a 20. század barokk zenéje Kodály interpretációjában vissza kell tükrözze az egész azóta lezajlott zenetörténetet is. Ezért ölt magára klasszikus vonásokat, mint azt Weissmann hangsúlyozta,[59] s ezért hivatkozik más korszakokra is, például a Largo-szakaszban, amely egy *stile antico* variációval kezdődik, barokk korálvariációval és egy négyszólamú, szinte homofon korállal folytatódik, hogy egészen a 19. századi Magyarországig, illetve a francia impresszionizmusig eljusson. Ebből a szempontból is tükrözi a mű Kodály népzene-felfogását: akárcsak a népdal, ez a kompozíció is több száz év archeológiai rétegeit őrizte meg.

Kodály Zoltán neoklasszicizmusa, miként ez a *Concertó*ban megmutatkozik, lényegesen különbözik az európai neoklasszicizmus különböző irányzataitól, amennyiben elsődleges célja az, hogy utólag teremtse meg a nem létező magyar barokk zenét. Emellett a Heinrich Wölfflin elméletéből kölcsönzött stílustörténeti látásmód a mű szinte minden mozzanatában megragadható. Az Allegro risoluto témáinak ösz-

57 Kodály: „A »Fölszállott a páva« – zenekari változatok előadása elé." 20–22.
58 Breuer János is hangsúlyozza ezt: i. m. 241.
59 Weissmann: i. m. 32.

szefüggésrendszere, a Largo-szakasz felépítése, a formaterv és a variáció-elv éppúgy tükrözi Kodály Wölfflin megihlette stílustörténeti koncepcióját, mint a magyar népzene területén végzett kutatásainak eredményét. Emellett Kodály zenéje a magyar történetelemre és saját korára is reflektál. Kompozíciói és írásai pedig jelzik szándékát: egy olyan nemzeti zenekultúra létrehozásának eszméjét, amely minden tekintetben egyenrangú a nyugat-európaival.

ABSTRACT

ANNA DALOS*

ZOLTÁN KODÁLY'S ART OF FUGUE

About the neo-classicism of the Concerto for Orchestra

Although Zoltán Kodály's name has frequently been associated with trends in 20th-century neo-classicism, his oeuvre has never yet been examined in detail from this perspective. This is certainly the case for the Concerto for Orchestra (1939/1940), which in terms of its Bachian quotations, fugue and characteristically Baroque rhythmic types is the paradigmatic work of Kodály's neo-classicism. This study attempts to reinterpret the form of the piece with the support of Kodály's sketches, and strives to clarify the role of baroque elements and quotations in the composition. I draw on theories of stylistic history (specifically the Baroque) of the German art historian Heinrich Wölfflin, whose university lecturers were heard by the young Kodály in Berlin, in 1906. Part of my argument is that Kodály implanted Wölfflinian characteristics of the Baroque style in his Concerto. I also suggest, however, that his intention was not merely to establish a Hungarian Baroque music (as argued by Szabolcsi). His Concerto also reflects his conception of folk music, which he conceived as bearing an archaeology of centuries of music. In this respect he created a stylistic synthesis, in which various historical–stylistic layers – folk music, Baroque elements, Classical forms, national romanticism, impressionism and new Hungarian music – appear simultaneously.

* Anna Dalos* (1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, between 1993 and 1998; between 1998–2002 she attended the Doctoral Program in Musicology at the same institution. She spent a year with a DAAD scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working in the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. Her research field is 20th century Hungarian music; she has published monographs on several Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros, Pál Kadosa). Her PhD dissertation addresses Zoltán Kodály's poetics.

Kárpáti János

BARTÓK-ANALÍZIS AZ ÓCEÁNON TÚL[1]

A könyvtárnyi méretű és ugyanakkor tudományos igényű Bartók-irodalom jelentős részét alkotják azok a könyvek és tanulmányok, amelyek Bartók zenéjének analízisét kínálják. Szélesebb körű, s a rendszerezésre is vállalkozó áttekintések is születtek már a Bartók-analízis alakulásáról. Az egyik Paul Wilson könyvének bevezető fejezete, mely „A zene öt szemlélete" *(Five Views of Music)* címmel mutatja be a szerinte legjellemzőbb megközelítéseket.[2] Elsőnek Lendvai Ernő elméletét ismerteti – itt csak röviden, mert Lendvai tengelyrendszerének külön vitafejezetet is szentel a könyv függeléke gyanánt –, majd a „Magyar kört" *(The Hungarian Circle)* tárgyalja viszonylag extenzív, de nem eléggé alapos tanulmányok alapján. A harmadik szemléletet „Babbitt és követői" *(Babbitt and His Successors)* címmel mutatja be, negyedikként Elliott Antokoletz könyvét ismerteti, és végül ötödikként Felix Salzer és Roy Travis elemzéseit veszi számba.

Teljesebb és megközelítően történeti szemléletű képet nyújt a témáról Waldbauer Iván tanulmánya, mely négy fázisra tagolva rajzolja fel a megtett utat: 1. Nüll; 2. Lendvai; 3. az úgynevezett Lendvai utáni periódus; 4. amerikai kutatók (Forte, Antokoletz, Wilson, Cohn).[3]

A jelen tanulmányéval rokon célt tűzött maga elé Elliott Antokoletz, az austini egyetem tanára Budapesten, az 1981. évi Bartók-konferencián *Bartók zenéje: néhány elméleti megközelítés az Egyesült Államokban* címmel tartott előadásában. Ebben Roy Travis schenkeriánus módszerét, Allan Forte „szeriális" elemzését, valamint a maga szimmetriára alapozott elméletét mutatta be.[4]

Az imént vázolt áttekintésekben az figyelhető meg, hogy a megközelítések bizonyos rendszerezési kísérletén túl mintegy történeti áttekintésre is törekedtek. Sajnos azonban épp az időrend és az összefüggések tekintetében mutatkoznak hiányok és aránytalanságok. Míg Wilson a német „iskolát" – Edwin von der Nüll, Peter Petersen, Erich Kapst és a németül publikáló finn Ilkka Oramo tanulmányait – telje-

1 Megjelent Kárpáti János: *Bartók-analitika* című tanulmánygyűjteményében. Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2003.

2 Paul Wilson: *The Music of Béla Bartók*. New Haven–London: Yale University Press, 1992.

3 Ivan Waldbauer: „Theorist's Views on Bartók from Edwin von der Nüll to Paul Wilson." *Studia Musicologia* 37, 1996, 93–121. Megjegyzendő, hogy Malcolm Gillies is közreadott egy áttekintő tanulmányt a Bartók-analitikáról, ám azt nem tartom ideillőnek, mert az elemző munkákat nem szemléletük, módszerük, hanem az általuk definiált „autenticitásuk" szerint rendezi (Gillies 1955).

4 „The Music of Bartók: Some Theoretical Approaches in the USA." *Studia Musicologica* 24, 1982. Suppl. 67–74.

sen figyelmen kívül hagyja, túlságosan nagy figyelmet szentel „schenkeriánus" amerikai pályatársainak, talán épp azért, hogy saját helyét igazságosan jelölje ki a környezetben. A Waldbauer Iván-féle, kifejezetten kronologikus rendszerezés (vö. például a „Lendvai utáni" címmel) viszont azért nem teljesen elfogadható, mert figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a legjelentősebb amerikai tanulmány, George Perle munkája 1955-ben jelent meg, egy időben Lendvai „alapkönyvével". A két szemlélet tehát párhuzamosan fut(hat)ott volna, egymásról azonban nem vettek tudomást. Hogy Lendvai nem hivatkozik senkire, az ismert dolog. Meglepő azonban, hogy az első amerikai kutatók sem említik Lendvait, noha elmélete már 1956-ban megjelent idegen nyelven, és aki akart – mint például a német Peter Petersen –, hivatkozhatott rá (Petersen).

Hasonlóképpen meglepő mozzanat, hogy a brit Colin Mason egy szimmetriára alapozott, kitűnő analízist publikált a londoni *The Music Review*-ban a IV. vonósnégyesről (1957), nem említve, hogy két évvel azelőtt, ugyanabban a folyóiratban jelent meg George Perle hasonló tárgyú és sok tekintetben hasonló konklúziójú tanulmánya.[5] Lehetséges, hogy Masont épp ezért a magatartásáért negligálja az amerikai irodalom, pedig Mason tanulmánya rendkívül értékes, és jellemző, hogy a Bartók-zenével való mély megismerkedés érdekében másfél évig a budapesti Eötvös Collégium vendége volt, megtanult magyarul, és tanulmányában a szimmetria mellett Nüll után elsőként veti fel a polimodalitás gondolatát.

Az analitikai megközelítések terén Elliott Antokoletz imént említett budapesti előadásában kifejezetten az áttekinthetetlenséget hangsúlyozta, amikor így fogalmazott:

> Míg Bartók művei a standard repertoár fontos részét alkotják, a haladás alapvető elvei és azok a módszerek, amelyekkel zenéjében a tonalitást előnyben részesítette, számos teoretikus számára problematikusak maradtak. Ez vezetett a zenei struktúráiban uralkodó elvek különböző és gyakran ellentmondásos értelmezéséhez, amit az a tény is jól mutat, hogy *csaknem annyi elméleti értelmezés van, amennyi tanulmány íródott a témáról*. Ez különösen az Egyesült Államokban megjelent elméleti megközelítésre igaz.[6]

Antokoletz véleménye több szempontból is vitatható; egyrészt mert a Bartók-analitika magasabb pontról való áttekintése szerint elég világosan kirajzolódik néhány főbb elméleti szemlélet, másrészt épp az Egyesült Államokban kialakult elméleti munkák között határozott kongruencia van.

Az én áttekintésem szerint három alapvető megközelítés figyelhető meg, csaknem teljesen függetlenül a kronológiától. Az egyiket „európai szemléletnek" nevezhetjük, melynek fő jellemvonása a zene realitásához és a tradíciókhoz való hűség, képviselői pedig azok a német, magyar, holland, finn, dán és angol kutatók, akik

5 Colin Mason: „An Essay in Analysis: Tonality, symmetry and latent serialism in Bartók's fourth Quartet." *The Music Review* 18 (1957), 189–201.; George Perle: „Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók." *The Music Review* 16 (1955), 300–312.

6 Kiemelés tőlem. K. J.

Bartók írásaira és nyilatkozataira, valamint egymás eredményeire is támaszkodva alakították ki analitikájukat.[7] A másik megközelítés Lendvai Ernő monolitikus elmélete, amely szélsőségesen cerebrális prekoncepciók alapján, minden egyébtől elzárkózva önmagában áll, Bartók zenéjének teljes és átfogó magyarázatát ígéri, s amely csábítóan hatva tanárok és elemzők több nemzedékére immár fél évszázadon keresztül mind a mai napig él.[8] A harmadik szemlélet jellegzetesen „amerikai", művelői az Egyesült Államok kiemelkedő jelentőségű zeneszerzői és teoretikusai, akiknek ugyancsak több nemzedéke foglalkozik Bartók-analitikával, s akik, olykor látszólag különböző irányban indulva, lényegében hasonló végkövetkeztetésekre jutnak.[9]

A jelen tanulmányban ezt az amerikai szemléletet kívánom megvizsgálni, kissé mélyrehatóbban, mint Antokoletz tette 1981-ben, és a kívülálló helyzetéből fakadóan bizonyos előnyökkel. Teljes képet persze nem ígérhetek, vizsgálatomat az amerikai Bartók-analízis két legfontosabb eredményére: Elliott Antokoletz 1984-ben és Paul Wilson 1992-ben megjelent könyvére összpontosítom.[10]

Bartók amerikai fogadtatása és zenéjének első elemzői

Hogy Bartók Béla a modern zene legnagyobbjainak egyike, az az 1940-es évek első felében, abban a szűk zenészkörben, amely a modern zenéről tudomást vett, s amely azt helyeselte is, éppoly köztudomású volt Amerikában, mint Európában. A Stravinsky–Schönberg–Bartók nevek hármassága magától értődően tolult a zenei zsurnaliszták tollára, ha a kor vezető zeneszerzőit akarták megnevezni. Azokon a fórumokon, amelyek magasabb szakmai igénnyel foglalkoztak az új zenével, számos esetben hívták művészetét tanúnak, vagy választották mércének más, újabb vagy lokálisabb jelenségek bírálatakor vagy jellemzésére... A valóban szakszerű értékelés azonban maroknyi szakíróra szorítkozott. A nagy átlag megelégedett a csonttá keményedett közhelyek ismételgetésével. Bartókot valahová Stravinsky árnyékába állította, az új-barbár, illetve a nemzeti folklorista zeneszerzők közé... A közhelyek és félreértések ködéből a zenei közvéleménynek a szakirodalom alig segített kilábalni, az analitikus zenetudomány képviselői számára Bartók, úgy látszik, nem volt igazán vonzó, értelmezést követelő probléma. Még a Modern Music – Minna Lederman elsőrangú újzenei folyóirata – is csak egyetlen egészében Bartók zenéjének szentelt

7 Edwin von der Nüll, Erich Kapst, Jan Maegaard, Colin Mason, Ilkka Oramo, Peter Petersen, Pieter van den Toorn, Ujfalussy József, Kroó György, Somfai László, Vikárius László, Kárpáti János.

8 *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.; „Introduction aux formes et harmonies bartókiennes." In: *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Publ. Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina, 1956.; „Einführung in die Form- und Harmoniewelt Bartóks." In: *Béla Bartók, Weg und Werk*. Hrsg. Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina, 1957.; *Béla Bartók. An Analysis of his Music*. London: Kahn & Averill, 1971.; *Bartók dramaturgiája: Színpadi művek és a Cantata profana*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.; *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica, 1983.

9 Milton Babbitt, George Perle, Leo Treitler, Allen Forte, Elliott Antokoletz, Paul Wilson, Michael Russ, Richard Cohn.

10 Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984.; Wilson: i. m.

tanulmányt közölt 1940 ősze és 1945 ősze között... A másik zenetudományi szaklap, a *Musical Quarterly,* az évek során tanulmányokat közölt Sosztakovicsról, Sibeliusról, Stravinskyról, Hindemithről, Schönbergről, Revueltasról, Milhaud-ról, Grecsanyinovról, Martinůról, vagyis nagyszámú 20. századi zeneszerzőről, Bartókról azonban nem."[11]

Úgy látszik, ezt a mulasztást próbálta jóvátenni a *Quarterly* magyar származású szerkesztője, Paul Henry Lang, amikor Bartók halála után az 1946-os évfolyam első számában Gombosi Ottónak lehetőséget nyújtott egy viszonylag rövid megemlékezésre, vázlatos műjegyzékkel.[12] A következő évben pedig Lang közreadta Bartóknak az 1931-es *Ethnographiá*ban megjelent cikkét *Gipsy Music or Hungarian Music* címmel, azzal a szerkesztői bevezetésben is bevallott szándékkal, hogy a magyar zeneszerző etnomuzikológiai munkásságát Amerikában is megismertesse, s egyben a témában rejlő félreértéseket eloszlassa.[13] A tekintélyes zenetudományi folyóirat igazi jóvátétele azonban akkor következett be, amikor a Juilliard vonósnégyes 1949. évi teljes Bartók-sorozata alkalmából Milton Babbitt tanulmányt közölt a Bartók-kvartettekről.[14] Babbitt (*1916) 1938 és 1942 között Roger Session tanítványa volt a Princeton Universityn, és bár mint zeneszerző a Schönberg-féle tizenkétfokú zene felé közeledett, egyike volt az elsőknek, akik Amerikában Bartók zenéjét a legmagasabb igényeknek megfelelően kezdték elemezni. *Bartók vonósnégyesei* című tanulmánya ugyan – már csak kilenc oldalnyi terjedelménél fogva is – távol állt attól, hogy címének megfelelve átfogó képet adjon mind a hat kompozícióról, ám a szerialista zeneszerzőre igen jellemzően Babbitt a IV. vonósnégyes kromatikus halmazaira, motivikus összefüggéseire és az V. vonósnégyes szimmetrikus formációira koncentrált.

Babbitt kortársa, a New York-i Egyetemen doktoráló zeneszerző és zenetudós, George Perle (*1915) is erről az oldalról közelítette meg Bartókot. *Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók* című tanulmánya, bár brit lapban jelent meg, az amerikai Bartók-analitika kardinális dokumentuma lett, mert a Babbitt által lazán felvetett gondolatokat módszeresen fejlesztette tovább, bemutatva azt a – már a korai Bartók-művekben is jelentkező – tendenciát, mely a hangtér egy tengely körüli következetes tágítására–szűkítésére irányul.[15] Perle azonban ennél is tovább ment, amennyiben igazi szerialista logikával kimutatta, hogy a II. vonósnégyesben kiemelkedően nagy szerepet játszik a kvartok félhangos kapcsolásával (vagy szűkített kvintes elcsúsztatásával) létrejövő szimmetrikus *set,* a IV. vonósnégyes csaknem valamennyi mozzanatát pedig ez a szimmetrikus *set,* valamint két további, négy-négy hangból álló kromatikus és egészhangú *set* („x" és „y" *set)* határoz-

11 Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945.* Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 38–42.

12 *The Musical Quarterly* XXXII (1946), 1–11.

13 *The Musical Quarterly* XXXIII (1947), 240–257. Eredeti közlés: „Cigányzene? Magyar zene?" *Ethnographia* XLII. évf. 49–62. Közli: BÖI 623–640.

14 Milton Babbitt: „The String Quartets of Bartók." *The Musical Quarterly* XXXV (1949), 377–385.

15 *The Music Review* 16 (1955), 300–312.

za meg. A német születésű Leo Treitler (*1931) is hasonló metódust követett, amikor – az egyébként középkori és reneszánsz zenére specializálódott kutató – 1959-ben *Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók* címmel érdekes tanulmányban folytatta a kompozíció analízisét, és „Z" sejtnek nevezte el azt a négyhangú alakzatot, amely két kvart és a közöttük elhelyezkedő félhang permutációjából áll, s amelyet a magyar zeneelméleti irodalom Lendvai kezdeményezésére már 1955 óta „kvartmodellnek" vagy „1:5 modellnek" nevezett.[16] Az amerikai Bartók-analitika hőskora végül Allen Forte (*1926) *Bartók's „Serial" Composition* című tanulmányával zárul, melyben a Yale Egyetem akkor fiatal professzora ugyancsak a IV. vonósnégyesre (ezúttal a 3. tételre) összpontosítva mutatott ki egyértelműen szeriális mozzanatokat Bartók zenéjében.

Perle és Forte munkásságában Bartók ugyan nem áll a középpontban, de amit e témában megalkottak, döntő hatást gyakorolt az amerikai Bartók-analitika további alakulására. Mindkét tudóst – és Perle-t alkotói tevékenységében is – a szeriális zeneszerzés sajátos, az új bécsi mesterek elméleti alapozásán túlmutató rendszerezése és a tonalitással való összeegyeztetése foglalkoztatta. Ennek jegyében írták alapvető könyveiket: Perle *Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, Webern*,[17] valamint *Twelve-Tone Tonality*,[18] Forte pedig *The Structure of Atonal Music* címmel.[19] Mindkettejük szemléletében és módszerében nagy szerepet játszik a matematika, jóllehet csak Milton Babbitt volt professzionális matematikus. Allen Forte a Yale Egyetemen tanítva különleges központot alakított ki a schenkeri és matematikai alapozottságú elméleti kutatásokra, jól használva az egyetem egy időben általa is szerkesztett *Journal of Music Theory* című lapjának publikációs lehetőségeit.

Ebben a folyóiratban jelent meg 1961-ben Milton Babbitt alapvető tanulmánya, mely a *pitch-class set* fogalmának bevezetésével valósággal új korszakot nyitott meg az amerikai analitikában.[20] Erre, sőt Babbitt egy még 1946-ból való, publikálatlan tanulmányára támaszkodik George Perle, amikor 1962-ben kiadott, imént említett könyvében ezt írja:

> A hangoknak a komponálást megelőző elrendezését különbözőképpen nevezik... Az elfogadott német terminus a *Reihe*, melyet angolul *row, series* vagy *set* terminussal helyettesítenek. Ezek közül a *row* a legkevésbé elfogadható, mert bizonyos szabályosságot is magában rejt... Leginkább Ernst Krenek könyvei és cikkei alapján a *series*-zel helyettesítik. A *set* terminust, melyet Milton Babbitt vezetett be 1946-ban, számos újabb publikáció használja.[21]

16 *Journal of Music Theory* 3/2 (1959), 292–297; továbbá Lendvai: *Bartók stílusa* ... 225.
17 Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1962.
18 Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1977.
19 New Haven–London: Yale University Press, 1973.
20 „Set Structure as a Compositional Determinant." *Journal of Music Theory* 5 (1961), no.1.
21 Perle: *Serial Composition* ...

A *pitch class* a hangkészletet jelenti, függetlenül a megszólaló hangok regiszterbeli helyzetétől (frekvenciájától), lehetővé téve, hogy a tizenkétfokú skála valamennyi hangját egyetlen oktáv keretébe vetítsük. A tizenkétfokú skálából felhasznált hangok sora alkotja a *pitch-class set*et, nemcsak a hangok regiszterbeli helyzetétől, hanem azok megszólalási sorrendjétől is függetlenül. Allan Forte azután imént említett könyvében a *set* fogalmát nemcsak a tizenkétfokú sorra alkalmazza, hanem teljes rendszert épít fel belőlük három hangtól kezdődően.[22] A szótárszerűen összeállított 220 *set* azonosítása két számból tevődik össze, melyből az első a fokok számát jelzi, a második pedig egy logikai rendben kialakuló sorszám. Például: 4–1 *(c–c♯–d–d♯)* vagy 4–10 *(c–d–e♭–f)*. A hangkészlet-*set* elsődleges formájának *(prime form, best normal order)* egyértelmű kifejezéséhez Forte az egész számok *(integer)* sorát használja, melyben a hangneveket számokkal helyettesíti a kiinduló hanghoz, ebben az esetben 0-hoz viszonyítva.

Az oktáv és enharmonikus egyenértékűség következtében minden hangmagasság a 12 különböző hangosztály egyikéhez tartozik. Ez világosan látható, ha a szokásos betűnevet 0, 1, 2, ..., 11 számokkal helyettesítjük. Ilyenkor „számhangjelzésről" *(integer notation)* beszélünk, megkülönböztetve a *staff notation*tól... A *c*-t 0 jelenti (mely azonos *h♯*-szel és *d♭♭*-szel), a *c♯*-t 1 jelöli (mely azonos *h𝄪*-szel és *d♭*-szel), és így tovább egészen 11-ig, mely a *h*-t jelöli és teljessé teszi az oktávot.[23]

Szimmetrikus sejtek (Elliott Antokoletz)

George Perle imént említett kiváló tanulmánya Bartók szimmetrikus formációiról nyitva hagyott kérdéssel zárul.

> Bármennyire lenyűgözőek is ezek az eljárások, azt kell megállapítanunk, hogy Bartók szimmetrikus formációi csak alkalmi aspektusai az ő teljes zeneszerzői eszköztárának. Még abban a néhány műben is, amelyben [a szimmetriának] jelentős szerkezeti szerepe van, végül is nem az, hanem helyette a különféle elemek különös vegyüléke, egy láthatóan következetlen eklekticizmus határozza meg az összefüggést, a tervezés túlnyomó egységességével és a zenei hatás kifejezésének intenzitásával. Vajon a szimmetrikus alakzatok létrehozhatnak-e olyan totális zenei struktúrát, mint amilyet egykor a tradicionális hármashangzatok? Bartók művének felvetései ebben a tekintetben, miként más vonatkozásban is, problematikusak maradnak.[24]

Elliott Antokoletz könyvét olvasva azt kell hinnünk, hogy a jó tanítvány tanárának e kérdésére keresve a választ ásta bele magát a Bartók-analitikába, s először doktori tézisével, majd további résztanulmányokkal jutott el 1984-ben közreadott nagy könyvéhez.[25] A tanítvány válaszát és könyvét summázva tulajdonképpen ilyesféle konklúziót mondhatnánk ki: „a szimmetrikus formációk, igenis, létrehozhatnak egy totális zenei struktúrát".

---

22 Forte: *The Structure* ... 179–81.

23 Uott 2–3.

24 Perle: *Serial Composition* ... 312.

25 „Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet." *In Theory Only* 3 (1977), 3–22; „The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano." *Tempo* 137 (1981), 8–16.

Antokoletz egész könyve a szimmetrikus struktúrák igazolására irányul. Elég, ha csak egy pillantást vetünk a tartalomjegyzékre. Az első fejezet „Bartók zenei nyelve: történeti háttér" címmel Muszorgszkij, Szkrjabin, Stravinsky, Debussy, Richard Strauss, Schoenberg, Berg, Webern műveit vizsgálja épp abból a szempontból, hogy a bennük kimutatható szimmetrikus alakzatok miképpen hozhatók összefüggésbe Bartók kompozíciós technikájával. Majd a szimmetriára való összpontosítás teljes méretekben bontakozik ki az ilyen című fejezetekben: „A népi moduszok szimmetrikus átalakítása" (III), „A szimmetrikus hangszerkezetek alapelvei" (IV), „A hangközsejtek szerkezete, fejlesztése és interakciója" (V), „A tengelyszimmetriára épített hangnemi központosítás" (VI), „A diatonikus, oktatonikus és egészhangú formációk interakciója" (VII) és végül „A hangközciklusok származtatása" (VIII). Csak csodálni lehet Elliott Antokoletznek azt a módszerességét, amellyel bebizonyítja, hogy nemcsak a tanára által vizsgált három vonósnégyes (II., IV., V.), hanem a *Tizennégy zongoradarab*tól (1908) és *A kékszakállú herceg várá*tól (1911) kezdve, számos vokális népdalfeldolgozáson, a húszas évek nagyszabású zongoradarabjain és hegedű-zongoraszonátáin keresztül egészen a harmincas évek csúcspontjáig (*Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* 1936) és a zenekari *Concertó*ig (1943) tartó műláncolat mutatja a szimmetrikus szerkesztési elvek jelenlétét.

A szimmetriát persze Antokoletz sokkal szélesebben értelmezi, mint Perle tette húsz évvel korábban. Először is számításba veszi a temperált tizenkétfokú rendszer adta egyenlő közű osztásokat, melyek Erwin Felber és Rajeczky Benjamin írásai óta a magyar elméleti terminológiában „distanciaskála" néven szerepelnek.[26] Nyilvánvaló, hogy az oktáv 1, 2, 3, 4 és 6 félhanggal való osztásai korlátlan lehetőséget biztosítanak a szimmetrikus struktúrák kialakítására. Antokoletz azonban elvi-matematikai síkon haladva már egy két hangból – és még inkább egy négy hangból – álló sejtet is szimmetriaként fog fel:

> Bármely két hangból álló összeállítás szimmetrikus, mivel a két hang egyenlő távolságban van egy imaginárius tengelytől. Ha az első két hanghoz hozzáteszünk további kettőt, ugyanolyan tengelyszimmetria alapján négyhangú szimmetria keletkezik. Ilyen négyhangú szimmetriák alapvető szerepet játszanak a IV. vonósnégyesben.[27]

Ez a megállapítás azonban még nem megy túl George Perle 1955-ös tanulmányán, sőt átveszi tőle, és szélesen kiterjeszti az ott használt „X" terminust a négy félhangból, valamint az „Y" terminust a négy egészhangból álló sejtekre.[28] A sejtek helyét a Babbitt óta ismert, de főképp Forte által kifejlesztett *integer* notáció jelöli, az X sejt például 0–1–2–3 (*c–c♯–d–d♯*), az Y sejt pedig 10–0–2–4 (*b♭–c–d–e*).

Sokkal nagyobb szerepet kapnak azonban a könyvben azok a sejtek, amelyeket Magyarországon kettős-distanciaskálának nevezünk, mivel két hangköz periodikus

26 Felber és Rajeczky elsősorban az ázsiai zenekultúrák által használt – az európai diatonikától eltérő – egyenlőközű hangsorok közös jellemvonásaként használják.

27 Antokoletz: i. m. 69.

28 Uott 70.

váltakozásából állnak. Antokoletz részéről igazi *tour de force* a kvartból és félhangból (5–1) álló, Treitler nyomán Z sejtnek, Magyarországon Lendvai nyomán 1:5 modellnek nevezett hangközpár sűrű, szinte az egész bartóki életmű minden pontján való megjelenésének kimutatása. A Z sejtet Antokoletz ugyancsak az *integer* notációval azonosítja, mégpedig két, egymástól 6 félhang távolságban levő fok megadásával, például *g♯–c♯–d–g* = Z-8/2. A Z-8/2-nek négy permutációja lehetséges: 8–1–2–7 (melynek valóságos tengelye az 1/2), az 1–2–7–8 (amelynek imaginárius szimmetriatengelye 4/5), 2–7–8–1 (valóságos tengelye 7/8) és 7–8–1–2 (imaginárius tengelye 10/11).[29] A valóságos és imaginárius tengelyek bevezetése egyébként arra világít rá, hogy az X, Y és Z sejtek révén ott is szimmetria uralkodik, ahol a zene anyaga – a melodikus vagy akkordikus struktúra önmagában véve – nem szimmetrikus.

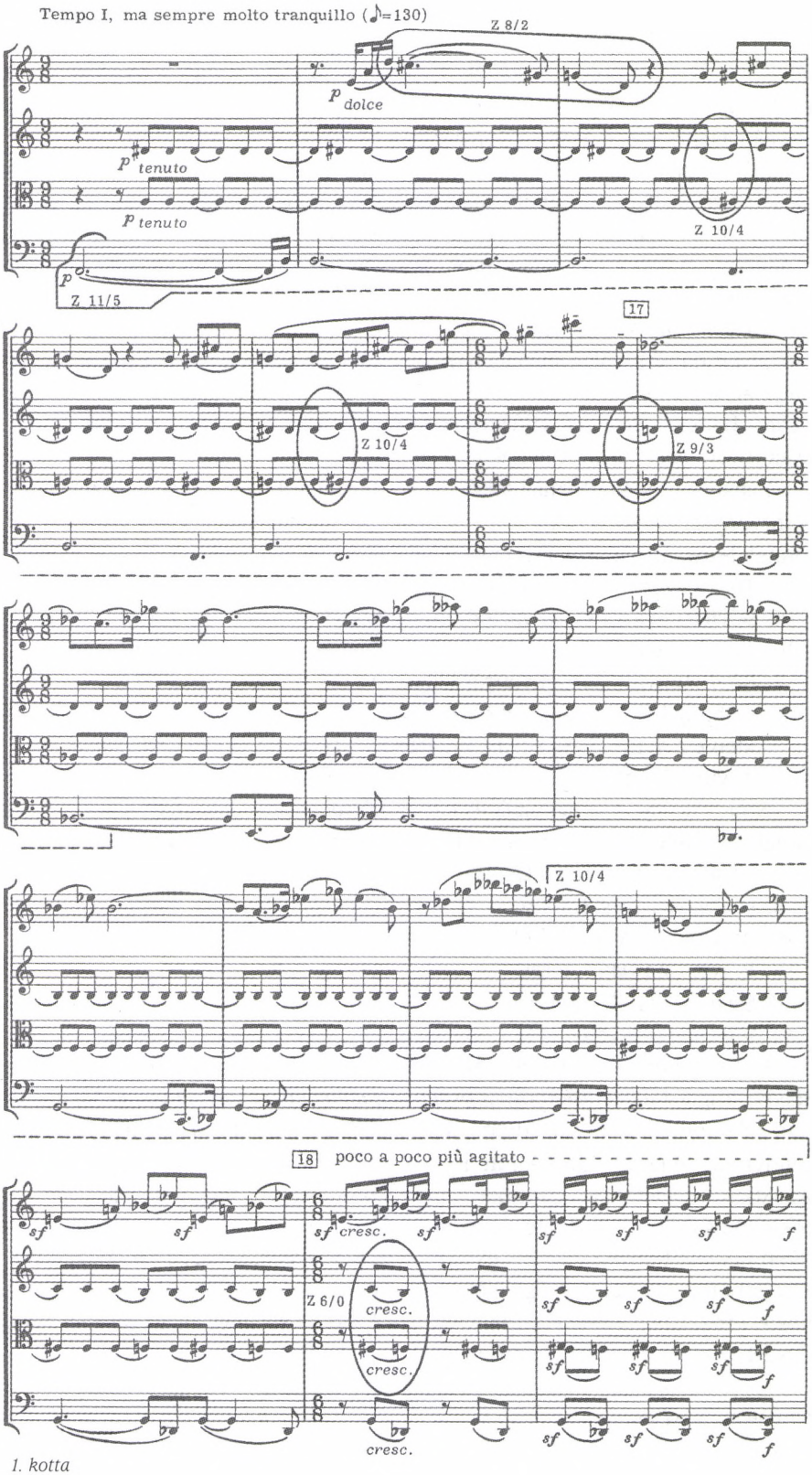
Antokoletz módszeressége azután további felismerésekhez is vezet. Matematikai rendszerének segítségével világossá válik, hogy két Z sejt 3/9 távolságban elhelyezkedve együtt nyolcfokúságot, oktatóniát eredményez (amit mi Lendvai nyomán 1:2 modellnek neveztünk).[30] Kimutatja azt is, hogy két Y sejt tritonus távolságban (Y-1 és Y-6) Z sejtet alkot (Z-1/7, azaz *d♭–g♭–g–c*). Erre jó példát kínál a IV. vonósnégyes 1. tételének 40–42. üteme. Az is lehengerlő, ahogyan Antokoletz a IV. vonósnégyes egész első tételére vonatkozóan mutatja be az X–Y–Z sejtek alakulását, vagyis a hangkapcsolatok következetes tágulását.[31]

A Z sejtek jelentőségének és szerepének bemutatására Antokoletz kiemelkedően jó példát hoz fel a II. vonósnégyesből *(1. kotta a szemközti oldalon)*. E kvartett átfogó szerkezetében

> a sejtek a melodikus-harmonikus integráció elsődleges forrásaként, mind pedig a tematikus anyag társításaként és átalakításaként szolgálnak. Az első témacsoport variált visszatérését (1. tétel, 16. próbajel 8. ütem – 18. próbajel 4. ütem) a Z sejt hat transzpozíciója hatja át lineárisan.[32]

Kétségtelen, hogy a téma exponálásába már bele van rejtve az a Z sejt, mely a visszatéréskor valóban kiemelkedő szerepet kap. Antokoletz azonban nem beszél a Z sejt széles melodikus kibontásának hangulati hatásáról, az eredeti kvartmotívum feszültségének valósággal ringatózó feloldásáról (ugyanígy simul ki a tétel harmadik témája is, lásd 9 valamint 21 előtt 4. ütem), viszont igen tárgyszerűen mutatja be, hogy a harmonikus kíséret hangzatai is hasonló sejtekből épülnek. A tritonus (6 félhang) elcsúsztatása azonban óhatatlanul a Z sejtalakzathoz vezet, aminek persze Antokoletz tudatában van, vizsgálatát azonban a valóságos hangközök mögött rejlő sejtek rendszerének – tulajdonképpen szeriális elvű – értelmezésére irányítja.

Bartók azonban nem elvont sejtszerkezetekben, hanem valóságos hangközökben gondolkozott. Mi sem bizonyítja ezt jobban a *II. vonósnégyes* vonatkozásában, mint a

29 Uott 72.
30 Uott 76.
31 Uott 118. Lényegében ugyanezt a jelenséget mutatja ki Colin Mason tanulmánya is (Mason: i. m. 190).
32 Antokoletz: i. m. 93–94.

Tempo I, ma sempre molto tranquillo (♪=130)
Z 8/2
p dolce
p tenuto
p tenuto
Z 10/4
p
Z 11/5
17
Z 10/4
Z 9/3
Z 10/4
18
poco a poco più agitato
sf
cresc.
Z 6/0
f

tételt indító kvartmotívum sokféle melodikus formában variált visszatérése a tiszta kvartstruktúra (5 + 5) szűkítésétől (1 + 3) az oktávkeretű „tiszta" formán (7 + 5) és a Bartók által igen kedvelt „vegyes" formán (6 + 5) keresztül a „tágas" formákig (7 + 9, 8 + 9).

Ami pedig az akkordikus formát illeti (ez egyébként Bartóknál sohasem válik el élesen a melodikustól), itt is valóságos hangzatokról és nem elvont hangösszeállításokról kell beszélnünk. Megfigyelhetjük például az imént idézett példában, hogy a dallamot bővített kvartok kísérik, melyek félhangos elmozdulásai hozzák létre a Z-10/4 jelű sejtet. A bővített kvartok hasonlóképpen módszeres csúsztatásából jön létre a *VIII. bagatell* zárlatában jelentkező alakzat is. Antokoletz ezt így értelmezi: „A záró Ritenutót dallamilag és harmóniailag a Z sejtnek mind a hat transzpozíciója hatja át, *g* pedál fölött kibontakozva"[33] Bartók azonban nem Z sejteket akart létrehozni, hanem tritonuspárhuzamok kromatikusan ereszkedő kísérete fölött ugyancsak tritonuspárhuzammal dallamot rajzolt ki.

Ezekután megfogalmazhatjuk azt a – temperált tizenkétfokú rendszerből adódó – törvényszerűséget, hogy a Z sejtek tiszta és elhangolt hangközök csúsztatásából jönnek létre, az alábbi hat kombináció szerint:

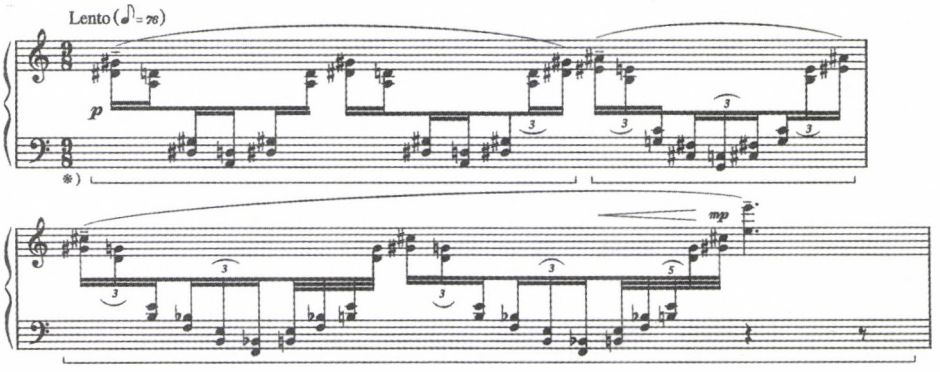
I. Tiszta kvart bővített kvarttal csúsztatva (5 → 6 pl. *c–f–f♯–h)*
II. Bővített kvart tiszta kvarttal csúsztatva (6 → 5 pl. *c–f♯–f–h)*
III. Tiszta kvint bővített kvarttal csúsztatva (7 → 6 pl. *f–c–h–f♯)*
IV. Bővített kvart tiszta kvinttel csúsztatva (6 → 7 pl. *f–h–c–f♯)*
V. Félhang bővített kvarttal csúsztatva,
illetve a kvint kvarttal való kitöltése (1 → 6 pl. *f–f♯–h–c)*
VI. Bővített kvart félhanggal csúsztatva (6 → 1 pl. *f–h–f♯–c)*

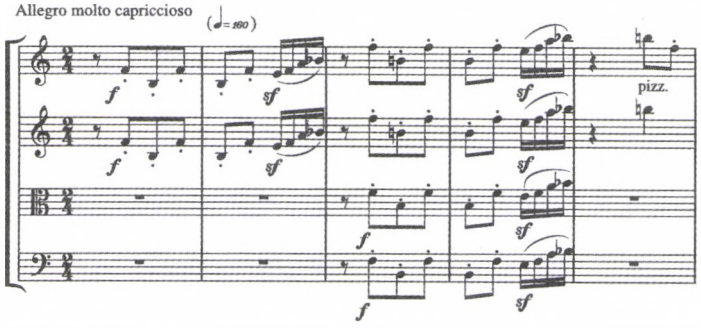
Ezek valóságos hangközök és hangközkapcsolatok, amelyek a zenében megszólalnak, s amelyekre az alábbi példákat lehet idézni *(kották a 397–398. oldalon):*

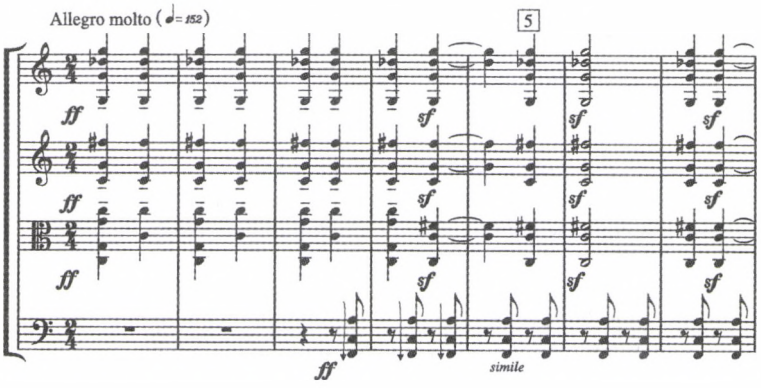
I. *Öt dal Op. 16, Az őszi lárma.*
II. *II. vonósnégyes* 2. tétel.
III. *IV. vonósnégyes* 5. tétel.
IV. *II. vonósnégyes* 1. tétel.
V. *Szvit Op. 14,* 3. tétel
VI. VIII. *bagatell* vége

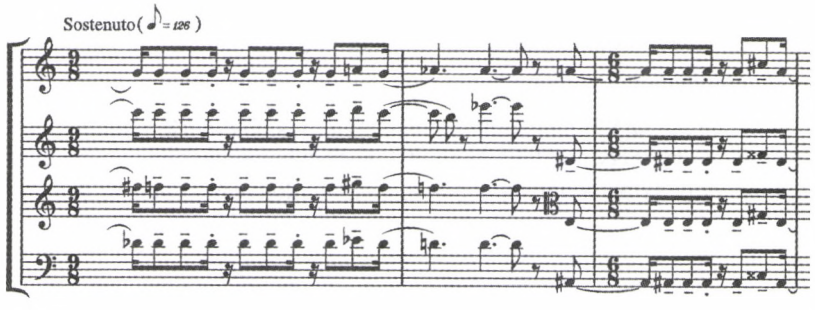
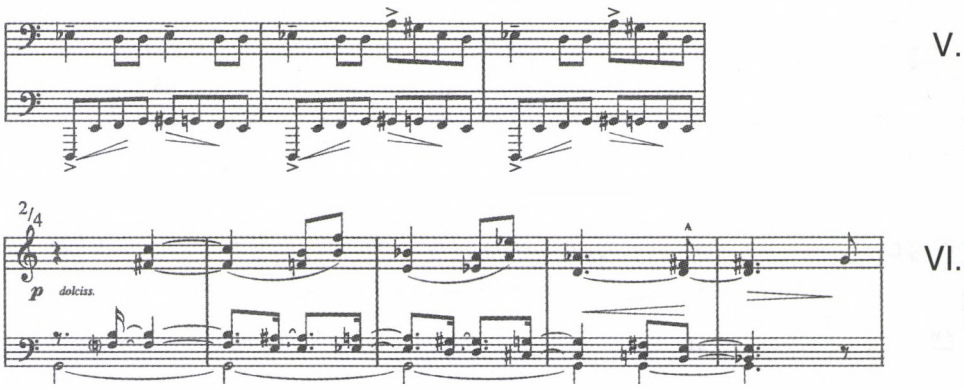
Bár ezekben az esetekben Antokoletz elmélete önkényesnek látszik, mert *valóságos* hangközalakzatok mögött prekoncipiált sejteket tételez fel, az eljárás önmagában tulajdonképpen elfogadható, mert nem az alkotói szándékot, hanem az eredményt vizsgálja, az általa kimutatott sejtek mint *elvont* hangközalakzatok léteznek. Azokban az esetekben azonban, melyekben a Z sejt valamely nagyobb – főképp melodikusan zárt – egységből választódik ki, az eljárás mindenképpen önkényes. Ilyen például könyvének 121. és 122. kottapéldája (103. oldal) két idézet a *II. vonósnégyes*ből. Az önkényesség különösen a 122. kottapélda „siratódallamában" mutatkozik meg, ahol a Z-8/2 sejtet a dallam kezdete és vége elhagyásával választja ki *(lásd a 3/1–2 kottát a 398. oldalon).*

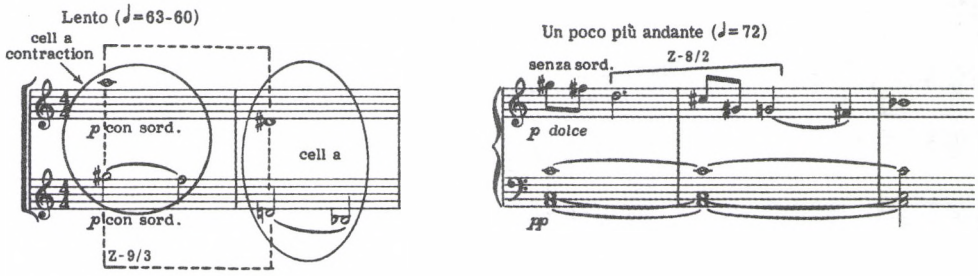
33 Uott 84. kotta, 79.

I.

Lento (♪ = 76)
p
*)
mp

II.

Allegro molto capriccioso
(♩ = 160)
f
sf
pizz.

III.

Allegro molto (♩ = 152)
5
ff
sf
simile

IV.

Sostenuto (♪ = 126)

2/II–VI. kotta



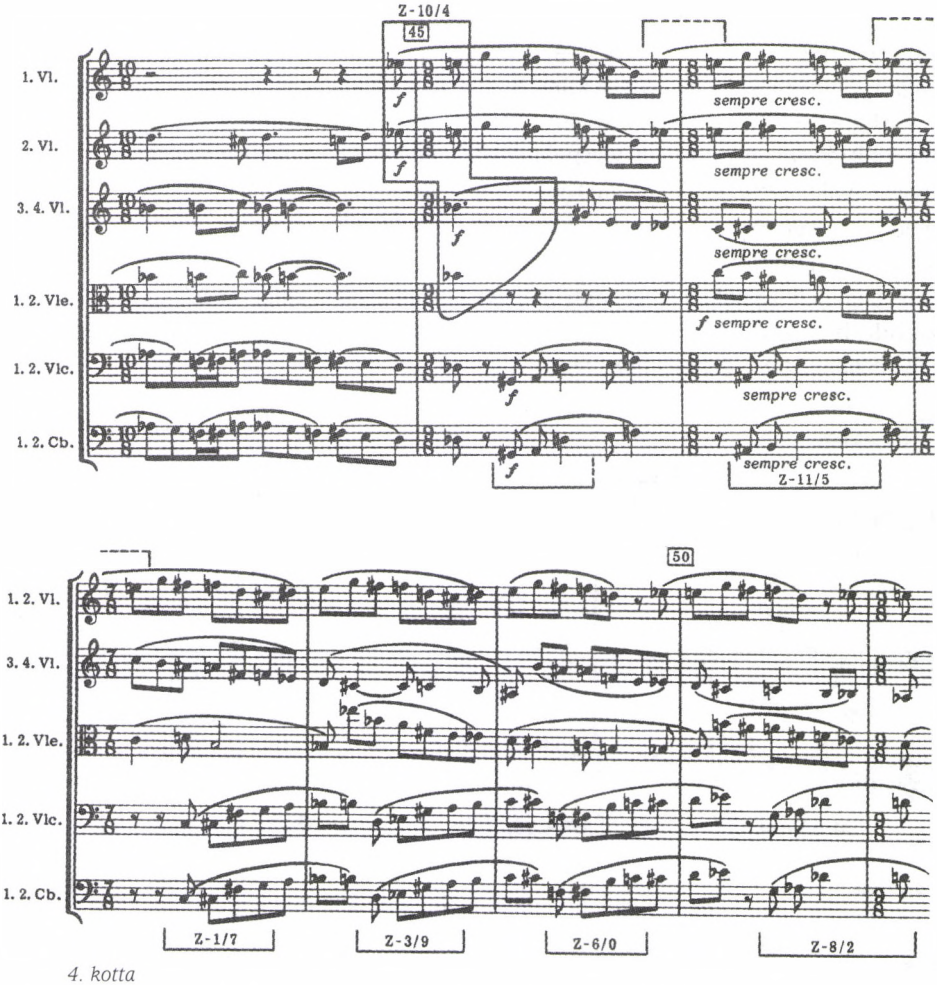
3/1–2. kotta

Hasonló önkényességről árulkodik a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* fúgatémájában kimutatott Z sejtstruktúra.[34]

> Az első tétel csúcspontjához közel eső passzázs [45–51. ütem], amely az Z sejt első kimondott megjelenése a műben [a szekvenciálisan emelkedő basszus szólamokban], fókuszként világít rá a tematikus megjelenéseknek arra a sorozatára, amely a fúgaexpozícióban bontakozik ki. A fúgatéma első bemutatása (1–5. ütem) négy mondatra épül, amely *a* és *e* között a teljes kromatikát kimeríti. Két tritonus (*a*–*e*♭ és *b*♭–*e*), amely a Z-10/4 sejtnek felel meg (*b*♭–*e*♭–*e*–*a*) szimmetrikusan van belerejtve a kromatikus kontinuumba (150a és 158 kotta). Ez a két tritonus, bár a téma hátterében marad, fontos tematikus alkotóelemként jelenik meg. Az első és második mondat *a* és *e*♭ között bontja ki a kromatikát, a harmadik és negyedik *e* és *a* között (150b kotta). Az utolsó előtti hang, a *b*♭ megszakad, mielőtt *a*-ra oldódik a következő, *e*-vel induló belépésben; ez a fordulat középpontba állítja a fúgatémában rejlő második tritonust (*b*♭–*e*).[35]

(Lásd a 4. kottát szemközt.)

A tétel centrumában megjelenő „kimondott Z sejtek" – melyek egyébként maguk is ki vannak szakítva egy-egy hét hangból álló dallamívből – nem jogosítják fel az analitikust arra, hogy pusztán a határhangok alapján, önkényesen emelje ki a Z

34 Uott 150. kotta
35 Uott 126–127.

4. kotta

sejtet a dallamból. Véleményem szerint ebben az esetben Bartók a kromatikus rendszerből „komplementer" technikával választja ki a melódia hangjait, vagyis a nagyobb lépéseket ellenkező irányú kisebb lépésekkel tölti ki.[36]

Halász Péter, Antokoletz könyvének magyar recenzense kétszer is felteszi a kérdést: „miért íródott a könyv?" – és a választ így fogalmazza meg:

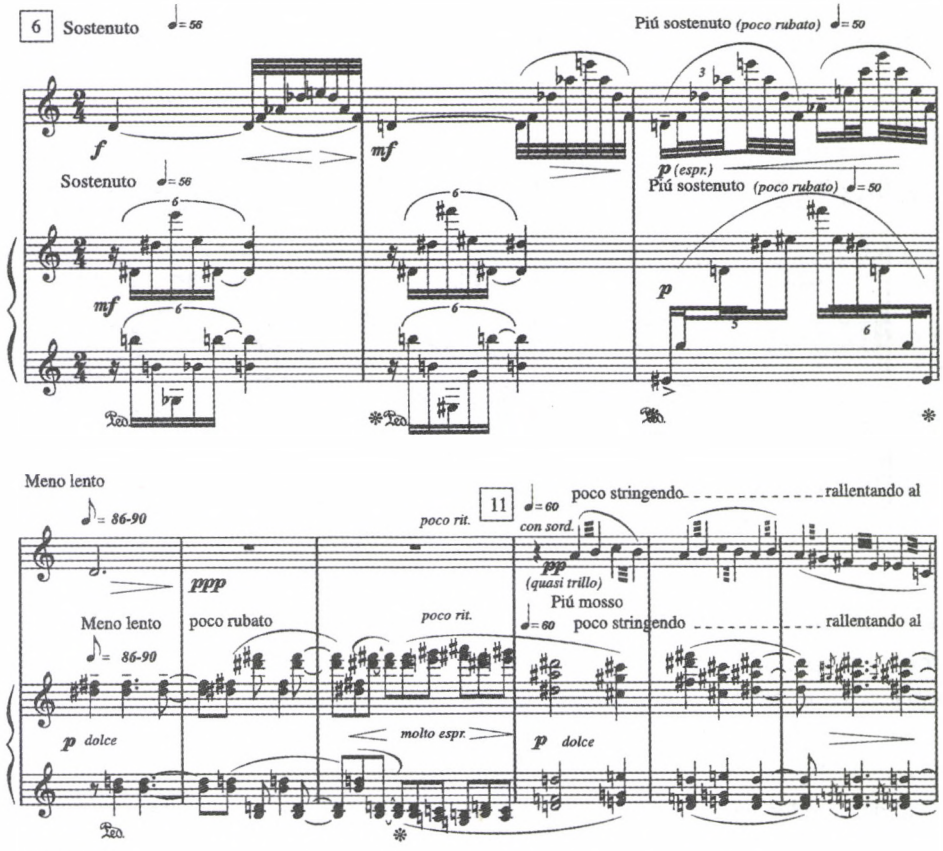
> Paradox módon az életmű egységét próbálja bizonyítani, úgy, hogy közben az egység egyetlen letéteményesét, az alkotó személyiségét felejti ki ki az érvelésből.[37]

36 Itt kell megjegyezni, hogy a *Zene...* fúgatémáját illetőleg Ilkka Oramo polimodális interpretációja hasonlóképpen önkényes, amennyiben a moduszok kombinálásának elvét erőlteti rá az anyagra (Ilkka Oramo: „Modale Symmetrie bei Bartók." *Die Musikforschung* 33 (1980), 450–564.). Igen jellemző, hogy ugyanazt a témát/melódiát Oramo és Antokoletz a saját – egyébként máshol igazolt – elve alapján egészen ellentétes módon magyarázza.

37 „Elliott Antokoletz: The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. University of California Press, 1984." [Rev.] *Magyar Zene* 26 (1985), 326–330.

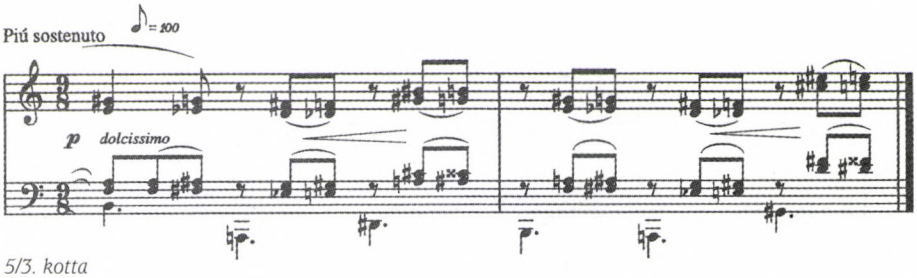
Kedvünk lenne ehhez a találó általános megjegyzéshez azt a konkrétabbat hozzátenni, hogy Antokoletz a sejtek, s mindenekelőtt a Z sejtek mindenhol jelenvalósága megmutatására írta meg könyvét.

Míg az X, Y és Z sejtek révén létrehozott, olykor látszólagos vagy rejtett szimmetriák állnak Antokoletz vizsgálatának előterében, a Bartók-zenében megjelenő nyilvánvaló szimmetriákat valamiképpen elhanyagolja. Miért nem kerülnek szóba például a két *Hegedű-zongoraszonáta* idekapcsolódó részletei, a szimmetrikus akkord- és dallamfűzés mintapéldái *(lásd az 5/1–2 kottát alább)*, vagy a *Suite Op. 14* zárótételének klasszikus szimmetriaképlete, melyben a nagytercek kvintből kvartra záródó hangzatai teljes kilencfokú kromatikus „agregátokká" állnak össze *(lásd az 5/3 kottát a szemközti oldalon, fent)*.

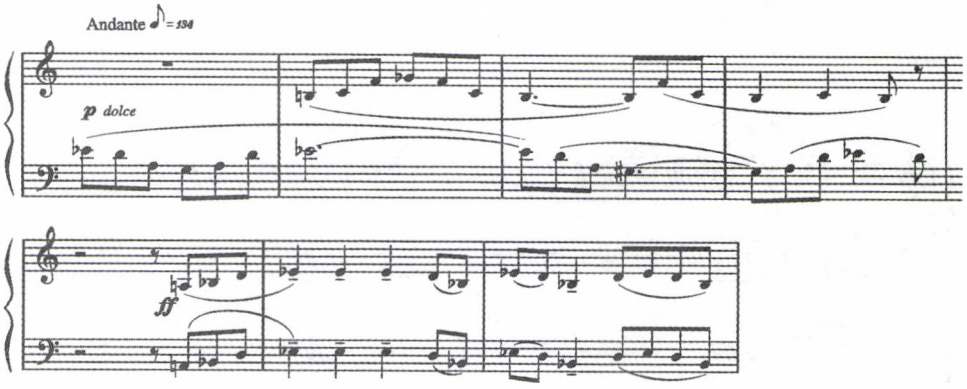


5/1–2. kotta

Felmerül, hogy míg Antokoletz valóban kimerítő módon tárgyalja a Z sejt megjelenéseit, csaknem teljesen figyelmen kívül hagyja a Z sejthez hasonló egyéb bartóki „sejteket". Leginkább a Lendvai által kisterc modellnek (1:3) nevezett formáció vizsgálatát hiányoljuk könyvéből, holott ez a sejt is maradék nélkül illeszkedik az oktávba (3 x [3 + 1] = 12). A szimmetrikus formációk következetes vizsgálata azután azt

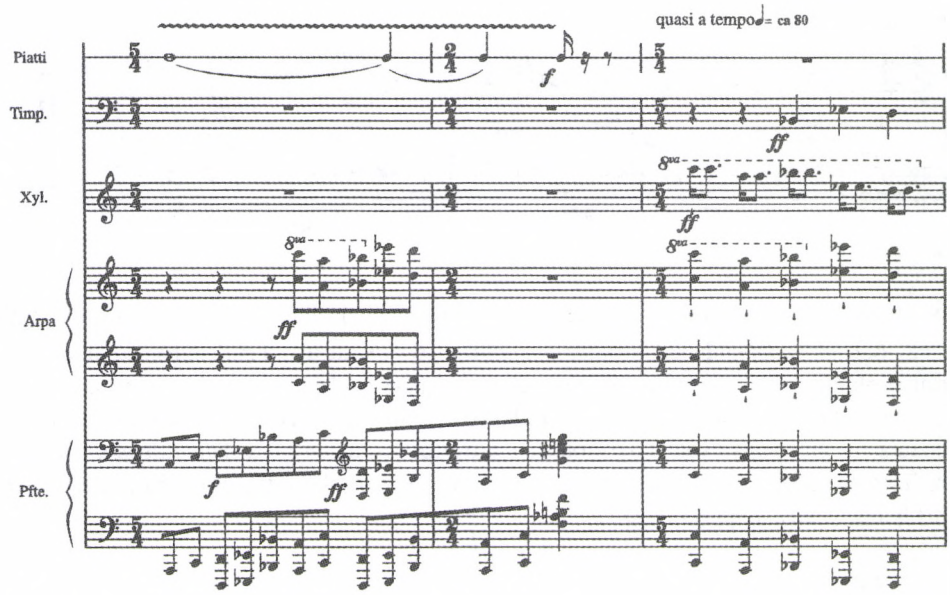
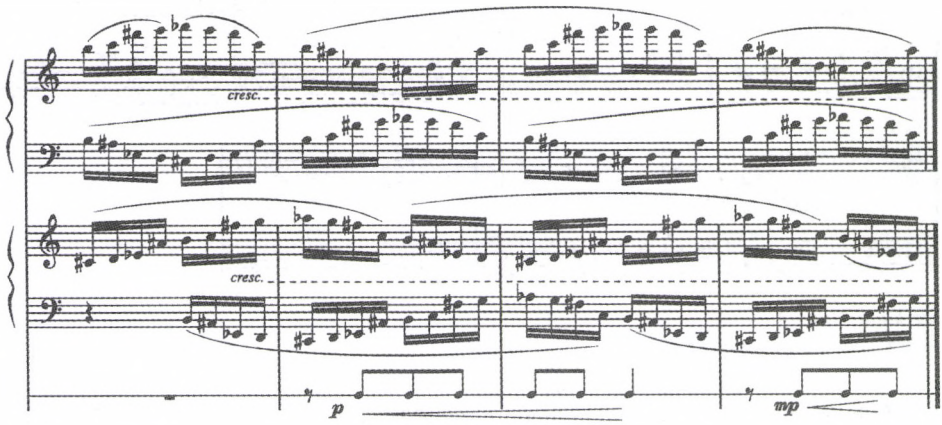


5/3. kotta

is megkövetelné, hogy az oktávba nem záródó periodikus skálák is szóba kerüljenek. A Z sejtet bőségesen kihasználó *Mikrokosmos*-darab, a *Bali szigetén* arra is példát szolgáltat, hogy amikor a „gamelán-effektus" melódiává válik, az 1:5 osztás 1:4 osztássá szűkül *(lásd a 6/1 kottát, alább)*. Tudnunk kell azonban azt is, hogy az 1:4 osztás megfordítás esetén azonos az 1:6 osztással, amelyre a *Zene húroshangszerekre* 3. tétele nyújt jó példát, színeiben ugyancsak gamelán-effektusokra utalva *(lásd a 6/1 kottát a 402. oldalon, fent)*.

6/1. kotta
(A 6/2. kotta a következő oldalon)

A sejtek következetes tágítását Bartók maga is elvégezte, amikor az 1 + 2, 1 + 3, 1 + 4, 1 + 5, 1 + 6 osztások után az 1 + 7 osztást is kipróbálta a két zongorára írt *Szonáta* 1. tételében. *(A 7. kotta a 402. oldalon.)*

Ez sem foglalható bele az oktávba, mint az 1 + 4 vagy az 1 + 6, mert 1 + 4 = 5, ami csak közös többszörösén, öt oktávval feljebb (60-nál) zárul azonos hangon. A kvintmodell (1 + 7 = 8) pedig 9 rétegben, hat oktávval feljebb (72) ér vissza kiindulópontjához. Azonban, mint a fenti példákban tapasztalható, Bartókot nem a hangnemi zártság, a „hangnemköziség" ösztönözte ezekre az eljárásokra, hanem a nagyszekundtól kvintig terjedő „alaphangközök" félhanggal való elcsúsztatása vagy kombinációja. Ez is szimmetriajelenség, és nem rejtve, hanem egész nyíltan, olykor már deklaratívan mutatkozik meg a kompozíciókban.

Eközben Antokoletz igen dicséretes módon igyekszik a magyar szerző sokoldalúságát is kimutatni. Az a fejezet azonban, amely „A diatonikus, oktatonikus és

6/2. kotta

7. kotta

egészhangú formációk interakciója" (VI) címmel azt a szándékot mutatja, hogy megkeresse a kapcsolatot Bartók népzenei forrásainak modális jelenségei és az általa középpontba állított sejtrendszer között, nemcsak az előzőkhöz hasonló önkényes kiválasztásokat tartalmaz, hanem hibás premisszákat is. Nagyon pontosan megállapítja, hogy Bartók zenéjében fontos szerepet játszanak bizonyos nem-diatonikus moduszok, mint például a *Cantata profana* indító és záró hangsora.[38] E két hangsorból Antokoletz először a szűk kvintes kezdő hangsort mutatja be mint „nem-diatoni-

38 Ugyanezt Lendvai Ernő is kimutatta: *Bartók dramaturgiája* ... 225.

kus népi hangsort" („nondiatonic folk mode"), ami azért érthetetlen, mert épp e formának népi mintája nem ismeretes. Ismeretes viszont, hogy a lídes záróhangsor valóban népi eredetű, ám az információt Antokoletz Benjamin Suchoffnak köszöni meg, holott azt közvetlenül is megszerezhette volna Bartók román dallamgyűjteményének személyes tanulmányozása révén.[39] Érthetetlen továbbá, hogy az egyébként oly módszeresen dolgozó analitikus nem vette észre, hogy ezek a „nem-diatonikus népi moduszok" egy olyan hangrendszer különböző kivágásai (moduszai, permutációi), amelyet Bárdos Lajos „heptatonia secundá"-nak nevezett el. Antokoletz persze nem ismerhette Bárdos 1962–1963-ból származó és angol nyelven csak 1984-ben publikált írását, de ismerhette volna a Bárdosra hivatkozó, angolul publikált egyéb munkákat, nem beszélve arról, hogy ő maga is rájöhetett volna: az aszimmetrikus rendszer magától értődően hét moduszt kínál, melyek közül a két tárgyalton kívül már jól ismert lehet a dallamos moll, valamint a magyar népdalokban is előforduló dúr terces, kis szextes hangsor. Ezekkel szemben egészen különleges az a modusz, melynek alsó tetrachordja 1–2–1 szerkezetű, a felső pedig 2–2–2 (líd).[40] A módszeres gondolkodás azután oda is elvezethette volna Antokoletzet, hogy létezik egy további nem-diatonikus hétfokúság, mondhatnánk „heptatonia tertia", melyben öt egészhang és két félhang áll egymás mellett (lásd „Doppelleittonskala").[41]

Bartók és Schoenberg kapcsolatáról szólva Antokoletz ezt írja:

> Két *Hegedű-zongoraszonátá*jában (1921 és 1922) Bartók közelebb került a Schoenberg-iskola expresszionista műveiben fellelhető szélsőséges atonális kromaticizmushoz és harmóniai szerializmushoz, mint bármely más művében...

majd jegyzetben ezt fűzi hozzá:

> Bartók a szeriális módszert így kommentálta: „meg akartam mutatni Schoenbergnek, hogy lehet használni mind a tizenkét hangot és mégis tonálisnak maradni." Idézi: Yehudi Menuhin: *Unfinished Journey* (New York: Alfred A. Knopf, 1977, 165.)[42]

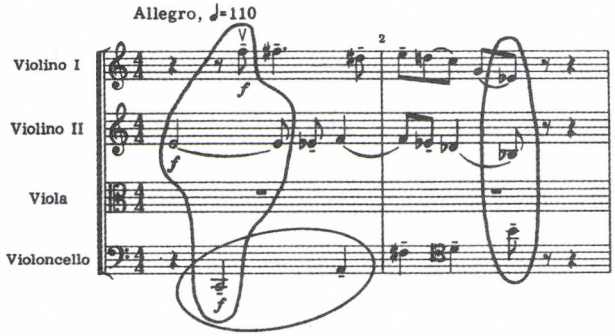
Nos, az első mondat valóban igaz, mármint hogy a két hegedű–zongoraszonáta közel áll bizonyos schoenbergi eljárásokhoz, a hozzá fűzött jegyzet azonban teljesen félrevezető, mert a Menuhin által idézett mondat az 1937–1938-ban komponált *Hegedűverseny* egyértelműen dodekafon témájára vonatkozik, és semmiféle összefüggésben nincs Bartók Schoenberghez „közelítő" stílusával, mely nemcsak a két *hegedű-zongoraszonátá*ban, hanem számos, 1915 és 1928 között keletkezett művében megfigyelhető. Erre egyébként már Stevens biográfiája is felhívta a figyelmet, én magam pedig részleteiben is elemeztem a Bartók-művekben fellelhető „bécsi" moz-

39 Béla Bartók: *Rumanian Folk Music. Volume Four.* Ed. By Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.; Antokoletz: i. m. 241, 13. sz. jegyzet.

40 Megjegyezzük, hogy Wilsonnál ez a „best normal order" (lásd később!).

41 Peter Petersen: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók.* Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1971, 46.

42 Antokoletz: i. m. 21.

zanatokat.[43] Ugyancsak ismeretes, hogy az ISCM 1927. július 26-i hangversenyén Baden-Badenben egymás mellett szerepelt a műsoron Bartók *Szonátája* és Alban Berg *Lírikus szvitje*.[44] Mivel a *Szonátát* Bartók maga játszotta, személyes találkozására is sor kerülhetett Alban Berggel. Míg azonban az irodalom csak bizonyos hangvételbeli hasonlóságot figyelt meg Berg Allegro misteriosója, Presto delirandója és Bartók suhanó tételei *(III. vonósnégyes* Seconda parte fugato, *IV. vonósnégyes* Prestissimo con sordinója) között, addig Antokoletz a kapcsolatot meglehetősen önkényes hangkapcsolatokra is kiterjeszti. Ilyen alapon hasonlítja össze – az alább idézett kottapéldával illusztrálva – Bartók *IV. vonósnégyes*ének első két ütemét *(8/1 kotta)* Berg *Lírikus szvit*jének tizenkétfokú *Reihéjével (8/2 kotta, alább).*

8/1. kotta

8/2. kotta

Látnunk kell azonban, hogy míg Berg sorszerkezete valóban *e–f* és *b♭–h* tengelyen és két hatfokú kvintoszlopon helyezkedik el *(f–c–g–d–a–e / c♭–g♭–d♭–a♭– e♭–b♭)*, addig Bartóknál a hangösszefüggéseket a csellóban tercstruktúra, a felső szólamokban pedig a Perle–Mason–Antokoletz által kimutatott félhangstruktúra (X sejt) határozza meg. Az X sejt azonban ezen a ponton távolról sem olyan szimmetrikus alakzat, mint amilyen Berg sora.

Setek és subsetek (Paul Wilson)

Antokoletz szimmetriára összpontosító elméleti rendszerét Paul Wilson is kritikával kezeli, amikor könyvének bevezetésében ezt írja:

> Ez az analitikai megközelítés, úgy látszik, a hallgatót vagy az analitikust az adott mű egyedi zenei szerkezete mellett a hangok komponálást megelőző szervezésének kereséséhez vezeti, amely túl elvont ahhoz, hogy megvilágítsa azok egyedi szerkezeteit. Egy prekompozíciós rendszer felfedezése jogosan célozza meg Bartók zenéjének elméletét,

43 Lásd Kárpáti: *Bartók's String Quartets*. Budapest: Corvina, 1975, 50–52.
44 Uott 50–52.; Antokoletz: i. m. 21.

de más célok követése talán közelebb visz a valóságos zenei tapasztalathoz. Az e könyvben bemutatott elmélet több közösséget mutat Perle „különféle elemek különös vegyüléke" gondolatával, mint Antokoletz (és a későbbi Perle) inkább monolitikus rendszerével. E könyv számára a hangstruktúrák szimmetriája fontos és kiemelkedő eleme marad a bartóki műnek, de csak ott kerül szóba (felhasználásra), ahol azt a kontextus ésszerűen indokolja.[45]

Wilson szélesebben tájékozott az irodalomban, mint Antokoletz, vagy legalábbis ezt a tájékozottságát jobban dokumentálja. Jól ismerteti a könyv elején, majd külön fejezetben (appendixként) bírálja Lendvai Ernő tengelyrendszerét. Ismeri a magyar irodalom több képviselőjének munkásságát, és az őt érintő analitikus irodalomból főképp Somfai László és e sorok írójának eredményeit emeli ki. Ezzel az alapállásával azonban aligha egyeztethető össze, hogy Bartók zongorára írt *Szonátá*jának elemzésénél teljesen figyelmen kívül hagyja Somfai tanulmányát, mely mind e kompozíció vonatkozásában, mind pedig a Bartók-analitika általános módszertanában alapvető jelentőségű. Irodalmi tájékozottságainak hiányairól szólva itt kell megemlítenünk, hogy a német nyelven megjelent, ám mindenképpen alapvető munkákat egyáltalán nem ismeri.[46]

Kiemelkedő eredménye Wilson könyvének a funkció korszerű felfogása. Egyáltalában nem támaszkodik a Riemann-féle funkcióelméletre, és többek között éppen a Riemann-koncepció átvétele miatt is bírálja Lendvait. Felfogása szerint a funkció a zenei történés *(event)* eszköze, és hét esetét (típusát) különbözteti meg:[47]

- célzott történés, célba érés *(goal event)*
- indító történés *(initiating event)*
- helyi domináns *(local dominant)*, ez azonban nem a riemanni domináns, hanem a lokális tonika előkészítése
- belső tonális centrum *(interior tonal center)*
- a helyi domináns előkészítése *(local dominant preparation)*
- a tonika helyettesítése *(tonic substitution)*
- a tonika kiterjesztése *(extension)*.

Paul Wilson Bartók-analitikájának alapja a „*set*-teória", vagyis egy olyan teória, amely szorosan kapcsolódik Allan Forte és George Perle munkáihoz, akik az atonális zene struktúráját, illetve a tizenkétfokú zene tonális megkötését tárgyalták igen módszeresen, az elvi lehetőségek matematikailag szervezett körében. Wilson módszere logikailag jól magyarázható: mivel mesterei/példaképei a szabad – tehát nem Zwölfton-elvű – tizenkétfokúság jelenségét sikeresen rendszerezték a *set*-teóriával, ő arra a következtetésre jutott, hogy ez az elmélet Bartók zenéjének „tonális tizenkétfokúságára" is érvényes kell hogy legyen. Így alakított ki egy olyan analitikai rendszert, amely Bartók sajátos dallam- és akkordstruktúráit *set*eknek tekinti, és

45 Wilson: i. m. 32.

46 Erre Somfai is utal: „The music of Béla Bartók, By Paul Wilson. New Haven: Yale University Press, 1992." [Rev.] *Notes* 50 (1993), 151–153.

47 Wilson: i. m. 39.

azonosításukra Forte *pitch-class set*jeit alkalmazza. Antokoletz X, Y és Z sejtjei tehát éppúgy *set*ekként lépnek elő, mint Lendvai alfa akkordjai, sőt *set*ként szerepelnek végső fokon az ötfokú, hétfokú, nyolcfokú és tizenkétfokú hangsorok is.

A *pitch class (pc) set*ek azonosítása tekintetében Wilson Forte *The Structure of Atonal Music* című könyvére támaszkodva (179–181.) három alapvető típust mutat be.

Az elsőt *kis set* típusnak *(small set)* nevezi, mely legfeljebb öt hangosztályt *(pc)* tartalmaz. Ezen belül a legfontosabb típusok a négyhangú egységek és három hangból álló altípusaik.[48]

A második osztálya a *set* típusoknak Wilson rendszerében *kivetített set (projected set)* névvel szerepel.

> A *pc set* időleges kivetítésének gondolata nagyon egyszerű [megoldás], de a jelenség gyakori előfordulása Bartók műveiben elég ok arra, hogy külön tárgyaljuk. Hatásai váltakozóak, de az alapvető szerkezeti modell azonos: egy bizonyos *pc set* hangsúlyos egyidejű alkalmazását megelőzi vagy követi tagjainak hangsúlyosan szétválasztott megjelenése. [Az első példa] a II. vonósnégyes zárótételéből való. A 19. ütemben négy hangból álló akkordot hallunk *e–a♯–g♯–d♯*, azaz 4-16 (0157) *set*et. Ez az akkord zárja a tétel második szekcióját, és közvetlenül megelőzi a „kadenciamotívumot". A tétel következő szekciójában négy egymás utáni melodikus frázis zárul ugyanezeken a hangokon: *b♭–g♯–d♯* és végül *e*. Ez ugyanaz a 4–16 *set*, amit az imént hallottunk vertikális formában *(9/1–2. kotta a szemközti oldalon)*.[49]

A *set*ek harmadik osztályába Wilson az úgynevezett *nagy set* típusokat *(large set)* sorolja.

> Ezek a nagy *set*ek és *set* típusok ritkán vannak mélyen beágyazva egy adott műbe, és ritkán meghatározók egy teljes összefüggésrendszerre. Inkább potenciális alkotórészei számos olyan műnek, amelyben egy új, külső elemet szolgáltatnak az összefüggés még általánosabb fogalmához. Az első ilyen nagy *set* a temperált tizenkétfokú halmaz, mely alapvető forrása a Bartók-művek hanganyagának, jóllehet az ilyen halmaz ritkán játszik aktív szerepet a zenei szerkezet kialakításában.[50]

Wilson a *III. vonósnégyes* elejét, a *IV. vonósnégyes* 3. tételét hozza fel példának, kiemelve a „fehér és fekete billentyűk" torlasztásának – a magyar irodalomban komplementer tizenkétfokúságnak nevezett – jelenségét.[51]

---

48 Érthetetlen azonban, hogy Wilson egyes elemzéseiben bizonyos *set*ek nem azonosak a Forte által közölt formákkal.

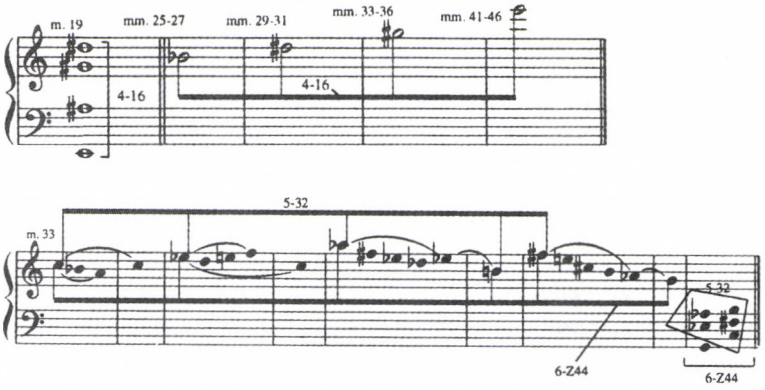
Wilson oldalszáma	Hangok	Wilson szerint	Forte szerint valójában
150	*c♯, d♯, e, f♯, a♯*	5–25: 0–2–3–5–9	5–25: 0–2–3–5–8
140	*f, f♯, g♯, c, d♯*	5–31 : 0–1–3–7–9	5–31 : 0–1–3–6–9
140	*h, c, d♯, f♯, a♯*	5–32: 0–1–4–7–9	5–32: 0–1–4–6–9
140	*f, f♯, g♯, a, d*	5–16 : 0–1–3–4–9	5–16 : 0–1–3–4–7

Az 5–32 a 22. oldalon helyesen szerepel, de a 24. oldalon (és a többi példán) már a fenti hibás formában értelmezi a szerző.

49 Wilson: i. m. 23.

50 Uott 24.

51 Kárpáti: *Bartók's String Quartets*. 219.



9/1–2. kotta

A nagy *set*ek további típusaiként sorolja fel Wilson az oktatóniát, és kellőképpen utal Lendvai elméletére, mely az 1:2 modell összegező képességeinél fogva magában rejti az alfa akkordokat és az 1:5 modellt. Wilson ezeket az oktatónia *subset*jeinek tekinti, nem véve figyelembe, hogy ezek a kis *set*ek típusában önállóan is szerepelnek. Ezután tárgyalja Wilson hasonló részletességgel a hétfokú rendszereket mint nagy *set* típusokat, majd röviden megemlít még két nagy *set* típust: a hatfokú egészhangú skálát és az ötfokúságot.

A diatóniát és a heptatónia secundát jól mutatja be, de a diatonikusból az 1–2–2–1–2–2–2 moduszt, a heptatonia secundából az 1–2–1–2–2–2–2 moduszt nevezi „best normal order"-nek, amire csak az a magyarázat, hogy ez felel meg a Forte-féle *pc set* alapformájának *(primary pitch-class set)*. Apró mozzanat ez, de jól kifejezi a *set*ekben való gondolkodás elvont, spekulatív jellegét, minthogy mindkettőből ritkán használt, tulajdonképpen periferikusnak tekinthető moduszt emel ki: a diatonikus moduszok közül a lokriszit, a heptatonia secunda moduszai közül pedig azt a szűk kvartos változatot, amelyre Bartók műveiben jószerivel nincsen egyetlen egy példa sem.

Wilson ezen a helyen élesen bírálja a modális és polimodális felfogást.

> Számos rövid mű és számos passzázs használja ezeket a hétfokú *set* típusokat viszonylag tiszta [diatonikus és heptatonia secunda] formában. Itt azonban különbséget kell tenni a *set* típus és annak egyes modális képviselője/megnyilvánulása között. Ködösítés, hogy a megkülönböztetés oda vezet: indokolatlan lehetőséget vagy hasznosságot tulajdonítunk az analízisben a modális azonosításnak. A polimodális kromaticizmus koncepciója szerint például, ahogyan Bartók meghatározta azt, az az összefüggés, mely a 7–35 *set*et réteges lineáris formában, vagy pedig a 7–35 különböző modális formájú kombinált *subset*jét használja, azonnal nagyobb *pitch-set collection*t, sőt talán teljes tizenkétfokúságot hoz létre. Egy ilyen összefüggés „modálisként" való leírása elrejti vagy akadályozza a zene fontos aspektusának megértését.[52]

Ezután Wilson Colin Mason polimodális interpretációjára utal mint hibás elemzésre, és ebben a vonatkozásban kétségtelenül igaza van, de így folytatja:

52 Wilson: i. m. 28.

A polimodális és lineáris helyeken az értelmezők (commentators), Bartókot is beleértve, alkalmanként úgy beszélnek, mintha a diatónia (7–35 *set)* több oktávtípusának egyidejű jelenléte in abstracto ugyanazokkal a szerkezeti (vagy magyarázati) erőkkel rendelkezne, mint amelyekkel egyetlen igazi modális oktávfajta. Ahol egyetlen modusz van jelen, ez a megközelítés része a zene elfogadható megértésének. De olyan helyeken, mint a IV. vonósnégyes kezdete, mi a határát látjuk egy olyan magyarázatnak, amely nem megy tovább, mint hogy a komplex szövetet szétválasztja elvont és külsődleges (extrinsic) modális válogatásokra (collections).[53]

A moduszok *set*ként való felfogásából talán logikusan következik ez az ítélet. A legtöbb esetben azonban a moduszok egymásra helyezése nem absztrakt, hanem nagyon is konkrét, a különböző moduszok vagy azok szegmensei a modális zenében és a népzenében jártasak számára könnyen felismerhetők. Ez elsősorban a horizontális polimodalitásra érvényes, ám amikor a melodikusan élő moduszok – tetrachord vagy pentachord – formában közel vannak egymáshoz, egymásnak felelnek, avagy lineárisan (szimmetrikusan) mozognak, a polimodalitás – és ezt Bartók is megerősíti – vertikálisan is érvényes.

Wilson elemzése mindezek után a következő folyamatban írható le: az ütemszámok segítségével először „térképet" rajzol a kompozíció tagolásáról, artikulálásáról, majd elvont ritmusértéket nem jelölő kottafejekkel felrajzolja a zenei szövet egy-egy szakaszának általa felfogott lényegi „történését", kapcsokkal jelezve és a Forte-féle számokkal identifikálva a benne kimutatható *set*eket, és gerendákkal összekötve az időben vagy „térben" távolabb eső, ám a belső hierarchia szerint egymáshoz tartozó hangokat.

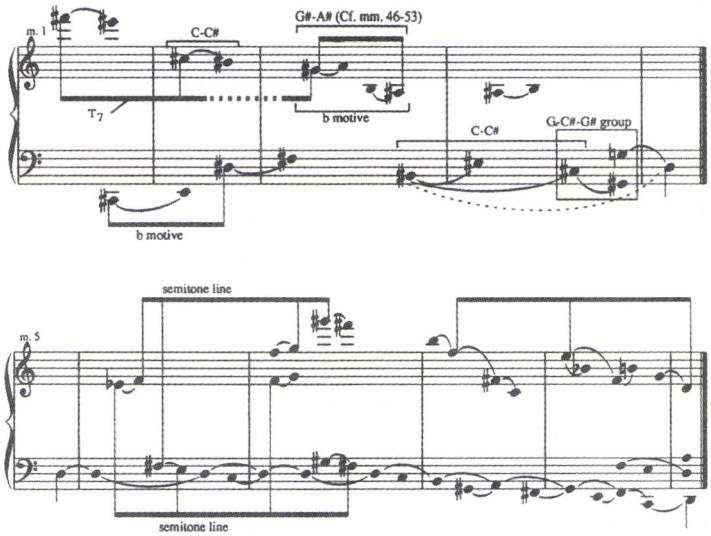
Wilson analitikájának részleges sikerét biztosítja, hogy ezek a formációk valóban lényeges alapjait alkotják Bartók kompozíciós technikájának, s ha ezekhez az imént bemutatott racionális funkcióelmélet társul, valóban közelebb lehet jutni a zene megértéséhez. Wilson mindezek mellett Schenker analitikus módszerének is folytatója kíván lenni, amennyiben az osztrák tudós által meghonosított, lényegre tömörített kottapéldákkal mutatja be a zenei folyamatokat.[54] Ezeknek a schenkeri kottapéldáknak az az előnyük, hogy szinte boncasztalra helyezik a zenei szövetet, és csak a lényeget – mondhatnánk a csontozatot – ábrázolják belőle. Wilson analitikájának így az újszerű funkcióelmélet és a *set*ek gazdag készlete mellett a megszólaló hangkollekciók hierarchikus elrendezése is jó lehetőséget kínál.

Ezek a schenkeriánus kottapéldák azonban nem minden esetben felelnek meg a velük szemben támasztott igényeknek. Jó példa a kottapéldák elégtelenségére az *V. vonósnégyes* 2. tételének elemzése, a könyv 5.2 és 5.3 számú példája. Az 5.2 tulajdonképpen a teljes kottaszöveget közli ritmus és trillák nélkül, megtartva a hangok regiszterbeli helyét, holott a *pc* valódi értelme, hogy ettől el lehet – illetve kell – tekinteni.

53 Uott 29.

54 Heinrich Schenker: *Der Tonwille.* Vienna: 1921–1924.; *Fünf Urlinie-Tafeln.* Vienna: 1932.

Így nem mutatkozik meg az a kvintciklus, amelyet Russ mutat ki a Wilson könyvről írt review-article-jában.[55] Az is igaz viszont, hogy ezt a kvintciklust is csak akkor lehet elfogadni, ha nem vesszük figyelembe a hangok melódiabeli helyét, vagyis hogy a kéttagú, kötött dallamívek elején vagy végén vannak. Ugyanakkor az 5.3 példában schenkeri gerendákkal kapcsol össze „semitone line"-t alkotó hangokat. Ezek sokkal inkább „ölelkező" komplementer kapcsolások, melyek igen jellegzetes elemei Bartók melódiavezetésének *(lásd a 10/1–2 kottát alább).*



10/1–2. kotta

Wilson elemzései paradigmatikus célzatúak, s ennek révén érzi a szerző jogosultnak azt, hogy teóriáját az egész bartóki életműre nézve érvényesnek láttassa. A *set*-ek azonosítása azonban önmagában aligha tekinthető analitikai eredménynek, mint ahogy az sem az, ha moduszokat, modelleket vagy alfa akkordokat azonosítunk a zenei folyamat leírásában. Bizonyára ennek érzete ösztönözte Wilsont arra, hogy a „Konklúzió" című zárófejezetben analitikai módszerét olyan, távolabbra mutató esztétikai elméletekkel hozza összefüggésbe, mint David Lewin modellje a zenei percepcióról és Charles Taylor koncepciója a hermeneutika zenei irányú kitágításáról.[56] Ez utóbbi szerint

> a hermeneutikai körnek két lényeges aspektusa van. Az egyik egy kutatási folyamat, amelyben a globális interpretációtól a részek interpretációja felé haladunk, és vissza, revideálva valamennyi interpretációt, amelyen áthaladtunk, egészen addig, ameddig az elemzés tárgya teljesen koherenssé és jól érthetővé nem válik... A másik aspektus Taylor

55 Michael Russ: „Review-Article: Functions, Scales, Abstract Systems and Contextual Hierarchies in the Music of Bartók." *Music and Letters* 75 (1994), No. 3. 406–409.

56 David Lewin: „Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception." *Music Perception* 3 (1986), 327–392.; Charles Taylor: „Interpretation and the Sciences of Man." In: *Philosophical Papers* 2: *Philosophy and the Human Sciences*, 15–17. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

szavával „törvényszéki". Interpretációnk sikerét az mutatja, hogy az tisztábbá teszi tanulmányunk tárgyának jelentését vagy koherenciáját.[57]

Wilson azzal zárja be munkáját, hogy Taylor e két hermeneutikus aspektusát szem előtt tartva végezte elemzését, és biztos abban, hogy ezáltal mély betekintést nyújtott Bartók zenéjébe.

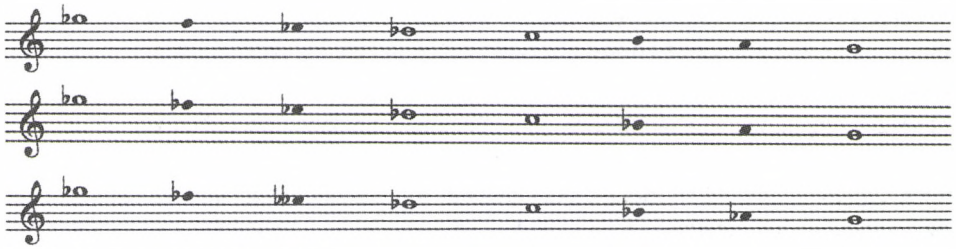
Nem alábecsülve az imént vizsgált két amerikai teoretikus, Elliott Antokoletz és Paul Wilson módszerének logikáját és az általuk feltárt zenei jelenségek, rejtett vagy nyilvánvaló alkotói elképzelések realitását, két kritikai megjegyzéssel szeretném zárni ezt a tanulmányt, megkérdőjelezve azt a „mély betekintést", amelyet nemcsak Wilson, hanem Antokoletz is tanulmánya fő értékének tart. Olyan megjegyzések ezek, amelyek bár két különböző irányultságú munkáról van szó, mindkettőre érvényesek.

1. Mindkét könyv címe – *The Music of Béla Bartók* – teljes, átfogó képet ígér Bartók zenéjéről. Ezt az ígéretet Antokoletz könyvének alcíme sem korlátozza, sőt bizonyos értelemben kitágítja: *A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Az eredmény azonban távolról sem ilyen széles körű; Antokoletz nem egyes művenként elemez, hanem módszeresen koncipiált, tematikus fejezetekben, olykor többször is hivatkozva egy-egy műre. Így mindössze tizennyolc kompozíció kerül be vizsgálatának körébe, kétségtelenül jelentős és reprezentatív művek, mint például a *Vonósnégyesek, Improvizációk, Cantata profana, Zene húroshangszerekre,* de olyan kulcsművek hiányoznak, mint az *Allegro barbaro, Suite Op. 14, A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin, Etüdök Op. 18, 1. és 2. szonáta hegedűre és zongorára, Szabadban, Szonáta két zongorára és ütőkre, Divertimento.* Wilson könyvének spektruma még szűkebb: elméletét a szerző Bartók életművének egy viszonylag jól körülhatárolható szegmensére: a zongorára írt *Szonáta* (1926) és a zenekari *Concerto* (1943) közötti időszakra alapozza, és ebből a periódusból is a két határkompozíció mellett mindössze három művet, illetve műrészletet vesz analitikai bonckése alá: a *III. vonósnégyest,* az *V. vonósnégyes* 2. és 4. tételét, a két zongorára és ütőkre írt *Szonáta* 1. és 2. tételét.

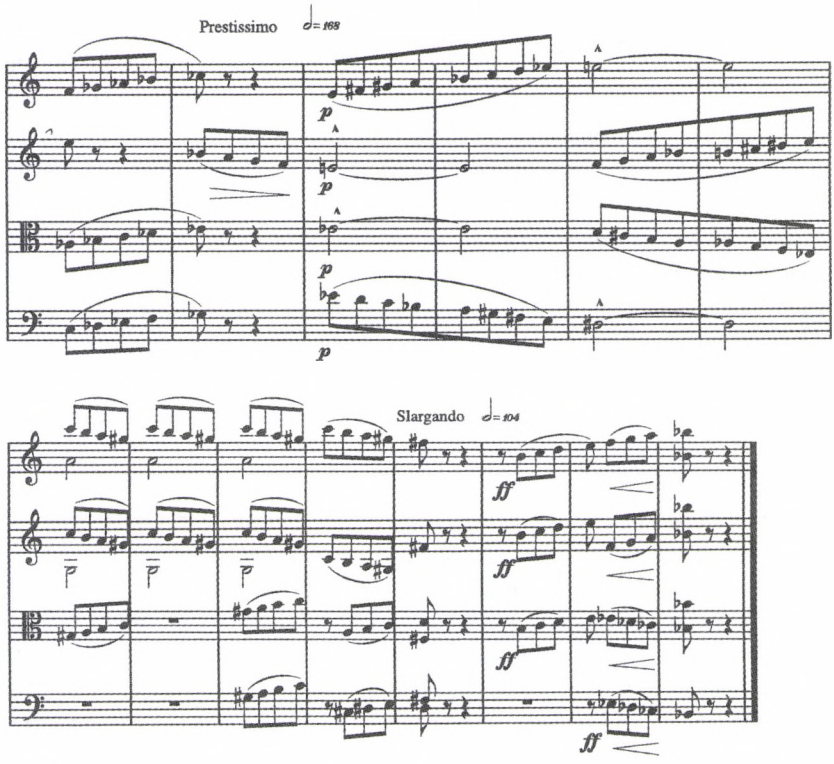
Nem kétséges, hogy bizonyos meghatározott műcsoportok analízise alapján megengedhető dolog általános tanulságokat levonni Bartók zenéjéről, ám akkor azt valamiképpen tükröztetni illik a címben. De ez nem pusztán a cím kérdése, mivel azt a további – immár mélyen tartalmi – problémát is felveti: az elemzésből nyert kép – Antokoletz esetében a szimmetrikus sejtek jelenléte, Wilson esetében a műveket áthálózó *set*ek rendszere – milyen mértékben, milyen időbeli és műfaji határokkal érvényesül az adott szerző életművében? Antokoletz nagyobb időtávlatokban gondolkozik, hiszen a korai népdalfeldolgozások és a *Bagatellek* is szerepelnek illusztrációs anyagában, de még így is veszélyesnek érzem az elemzésekből levont általánosításait, és annak hiányát, hogy az alkotás folyamatában végbemenő változásokat regisztrálná. Wilson pedig kifejezetten szűkre szabja az analizált művek körét, és bár utal az 1938 utáni művek változásaira, figyelmét a különböző *set*ek közötti kontextuális összefüggésekre koncentrálja.

57 Wilson: i. m. 200–201.

2. Mindkét analízis a hangtartalomra *(pitch content)* koncentrál, az adott mű, illetve műrészlet (tétel, szekció) sajátos hangszerkezetét vizsgálja, akár az abban fellelt sejtek, akár pedig a szűkebb vagy tágabb értelemben felfogott *set*ek azonosítása révén. Ugyanakkor a szerzők teljesen figyelmen kívül hagyják a zenemű számos más, ugyancsak meghatározó jelentőségű zenei eszközét. Ez azért is meglepő, mert nemcsak a ritmika, a szín, a faktúra különböző formációi, hanem még a hangtartalom körébe tartozó olyan elemek is háttérbe kerülnek, mint a *valóságos/megszólaló* melódia és a *valóságos/megszólaló* hangközszerkezet. Ugyanakkor ez a hangtartalomra fokuszáló gondolkodás az alkotói szándékot is elfedi vagy meghamisítja. A Z sejtek „természetes" létrejöttéről már korábban is szó esett. Szeretném most befejezésül egyetlen paradigmatikus példával bemutatni, hogy Bartók gondolkozásának hátterében nem sejtek, illetőleg *pc set*ek álltak, hanem valóságos zenei ötletek. Az oktatónia hívei – Antokoletz mellett mindenekelőtt Richard Cohn – szeretik úgy beállítani ezt a sajátos hangrendszert, mint egyetlen formáját az oktáv nyolc fokkal, 1 és 2 értékű hangközökkel való felosztásának.[57] Való igaz, hogy ez a distanciaskála szabályos, 1–2 értékű hangközök váltakozásával, valamint más modellek (*set*ek) befogadásával kiemelkedő szerepet játszik Bartók skálarendszerei között, de gondolnunk kell arra is, hogy más permutációk is lehetségesek. Erre persze akkor bukkanunk rá, amikor modális megközelítésben elfogadjuk, hogy ez a rendszer azért olyan tökéletesen szimmetrikus, mert az alapját képező dór/eol tetrachord maga is szimmetrikus – azaz 2–1–2 – felépítésű. A nyolcfokú, 1:2 skála pedig akkor jön létre, ha az oktávot kitöltő két tetrachord elválasztása – görög terminussal *diazeuxis* – nem egészhanggal (2), hanem félhanggal (1) történik. Jó példa erre a *III. vonósnégyes* Ricapitulazione della prima parte része. Az *V. vonósnégyes* zárótételében is hasonló skálamenetek mozognak, de itt ión (dúr) tetrachordok és őket tükröző fríg tetrachordok szerepelnek, ugyancsak félhang értékű *diazeuxiss*zal. Ez viszont azt is jelenti, hogy a nyolcfokúságnak itt nem az egyszerű 1–2–1–2 stb. váltakozása van jelen, hanem 1–1–2–2 stb. *(lásd a 11/1 kottát alább és a 11/2-est a 412. oldalon).*

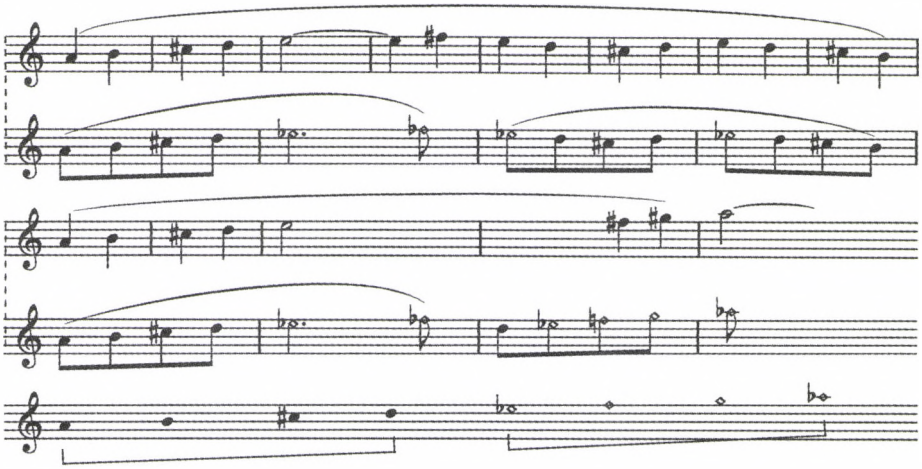


11/1. kotta (11/2 a következő oldalon)

57 „Bartók's Octatonic Strategies." *Journal of the American Muscological Society* 44 (1991).

11/2. kotta

Mi a közös mindhárom megoldásban? Az, hogy a diatonikus tetrachordokat Bartók nem diatonikus folytonosságban illeszti össze, a *diazeuxis* egészhangúból félhangúvá válik, vagyis a felső tetrachord közelebb csúszik az alsóhoz (vagy megfordítva: az alsó a felsőhöz), ettől válik a skála nyolcfokúvá, a hangzás pedig kétértelművé, úgy is mondhatnánk: „elhangolttá".

Látható persze, hogy ezek az alakzatok ráfeszülnek a Z sejtre, ami annak a természetes következménye, hogy a tetrachordok kerete, a kvart (5) nem kvinttel (7), hanem szűkített kvinttel (6) van elcsúsztatva (miként erre már korábban utaltam). Ha viszont az alkotói gondolkodást – és vele a természetes zenei magyarázatot – keressük, akkor azt kell mondanunk: Bartók e tétel komponálásakor nem az immanens Z sejtre (vagy 1:5 modellre) gondolt, hanem egész egyszerűen az egymást tükröző tetrachordok elcsúsztatására. Ebben az esetben azután valóban – Taylor szavával – „törvényszéki" bizonyítékunk is van a tetrachordokban való gondolkodásra és azok elhangolására. Ebben a tételben ugyanis, az úgynevezett verkli-epizódban humoros, csúfondáros jelleggel megszólal a téma elhangolatlan változata *(lásd a 12. kottát a szemközti oldalon)*.

Ez is azt bizonyítja, hogy nem elvont Z sejt rejtezett a szerző gondolataiban, hanem ugyanaz a dallam, mégpedig két változatban; Bartók a tétel végén, a Coda előtt tréfás formában megmutatja, hogy az ő személyes, elhangolt témája *ilyen ba-*

12. kotta

nális lenne tiszta, elhangolatlan formában. Példánk azután Wilsonnak is válaszol a polimodalitást megkérdőjelező tételére. Vajon nem a tisztán modális gondolkodás vezette-e Bartókot oda, hogy az egész tételt dúr és fríg tetrachordokra építse? Ezek az egymást tükröző tetrachordok kétségtelenül Z sejtekként avagy 4–9 *set*ekként is értelmezhetők. Valóságos jelentésüket azonban nem ezek a számok, hanem a megszólaláskor jól appercipiálható, izgalmas skálamenetek nyújtják.

ABSTRACT

János Kárpáti*

BARTÓK ANALYSIS IN AMERICA

The study focuses on the American analytical approach to Bartók, particularly the books by Elliott Antokoletz *(The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music.* Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1984) and Paul Wilson (*The Music of Béla Bartók.* New Haven: Yale University Press, 1992).

Without underestimating the logic of the methods of the two above discussed American theorists and the validity of the musical phenomena and of the hidden or overt creative conceptions revealed in their work, the study concludes with two main critical remarks: (1) The title of both books The Music of Béla Bartók promises an all-embracing, complete picture of Bartók's music. The result, however, is far from being so broad. (2) Both analyses concentrate on the pitch content, examining the peculiar tone-structure of a given work or detail (movement, section) identifying in them either the cells, or the sets understood in a narrower or wider sense. At the same time the authors completely disregard the several other but equally significant musical components of the works.

* János Kárpáti (born 1932, Budapest), Hungarian musicologist, professor and head librarian of the Liszt Academy of Music, Budapest. His main research fields in musicology are: Bartók analysis, Asian influence on European Music and Japanese traditional music. Main publications in English: *Bartók's String Quartets* (1975), *Bartók's Chamber Music* (1994); in Hungarian: *Music of the East* (1981, 1998), *Dance in front of the Heavenly Rock Cave: Music and Myth in the Japanese Ritual Tradition* (1998). *Bartók Analysis: Collected Essays* (2003).

László Ferenc

BARTÓK ÉS DALSZÖVEGEI

A *Cantata profana* librettóját Bartók maga alkotta meg, román népi szövegek alapján.[1] Alighanem Kerényi Károly (1897–1973) írta le róla elsőként, hogy „mint költeménynek is önálló értéke van".[2] Az utókor megerősítette a klasszika-filológus és vallástörténész állítását: a librettót napjainkban is világszerte olvassák és magyarázzák. Lehet, hogy többen ismerik, mint az azonos című zeneművet. Bartók maga is önértékű alkotásnak tekintette – anélkül hogy ezt így kimondta volna. (Ellenkezőleg: egyszer például *expressis verbis* állította, hogy a *Cantata profana* „Vertonung eines rumän.[ischen] Col.[inda]-Textes"[3] [egy román kolindaszöveg megzenésítése], ami önnön szövegírói érdemeinek szélsőséges lekicsinylése, s mellesleg már csak azért is pontatlanság, mert a librettó nem egy, hanem két román kolindaszövegen alapul.) Ismeretes azonban, hogy Bartók hagyatékában a partitúra kéziratai mellett a szöveg kalligrafikusan leírt román és magyar tisztázata is fennmaradt. Magyarul hanglemezre mondta, Amerikában angolra is lefordította – a körülmények ismeretében állítható, hogy nem a zenemű szélesebb körű terjedésének érdekében, hanem „csak" benső – miért ne mondanók: „költői"? – indíttatásra. 1944. szeptember 29-én kelt levelében ezt a szöveget „angol költői pályafutásom első terméké"-nek nevezte.[4] A kitétel akkor is figyelemre méltó, ha önironikusnak érezzük. Ezek a té-

1 E dolgozat írásának idején még nem biztos, hogy a Bartók Béla Kritikai Összkiadás köteteinek kommentárrészében – az operaszövegkönyvek analógiájára – librettónak nevezzük-e a nem színpadi megjelenítésre szánt, többtételes zeneművek – a *Cantata profana*, egyes dal- és kórusműsorozatok – alapjául szolgáló szövegeket, illetve szövegösszeállításokat. A döntés a sorozatszerkesztő, Somfai László kezében van. Alulírott úgy élek itt a terminus technicusszal, mint aki reméli, hogy az végül e tágabb értelemben is megmarad az Összkiadás kommentáranyagának szóhasználatában.

Bónis Ferenc, akinek a kutatási eredményeire alább ismételten hivatkozom, a *Liebeslieder* vonatkozásában nem használta a librettó szót, hanem „a dalszöveget közlő lap"-ról, „the page containing the text"-ről írt. Bónis Ferenc: „Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900." In Bónis Ferenc: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. H. n. [Budapest]: Püski, év n. [2000], 317.; az írás címének a rövidítése a következőkben: Bónis 2000; uő: Előszó (Preface) a Béla Bartók, *Liebeslieder for voice and piano (1900). Facsimile of the manuscript* című kiadványhoz. Homosassa: Bartók Records, 2002, III. lap; az írás címének rövidítése a következőkben: Bónis 2002.

2 Karl Kerényi: „Über Bartóks »Cantata profana«". *Schweizerische Musikzeitung*, LXXXVI., 8–9., Zürich: 1946, 325–328.

3 Béla Bartók: *Ausgewählte Briefe*. Gesammelt und herausgegeben von János Demény. H. n. [Budapest]: Corvina, év n. [1960], 140.

4 *Bartók Béla levelei*. Szerkesztette Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 707.; a kötetcím rövidítése a következőkben: BLev. Angolul: Béla Bartók: *Letters*. Collected, Selected, Edited and Annotated by János Demény. Budapest: Corvina Press, 1971, 337. Utóbbi kötetben a fordítás hasonmása is megjelent, a 296. utáni első betétlapon.

nyek – nyilatkozataitól függetlenül, azoknak ellentmondva is – arra vallanak, hogy Bartók a librettót önálló alkotásaként kezelte, és tudatában volt autonóm költői értékének. Lehetett! Hiszen a végleges magyar szöveg a román népi forrásoknak igencsak mélyreható és egyéni átköltése! Egy korábbi tanulmányomban szóról szóra végigkövettem a metamorfózist: miképpen alakította a 34, illetve 57 soros népi eredetiket előbb 107 soros román, majd 122 soros magyar költeménnyé.[5] Bartók *Cantata profana*-librettója nem „összeállítás"! Adott szöveghelyzetekben a zeneszerző költőként döntött, és fejlesztette tovább a népi közlőktől följegyzett „nyersanyagait".

Ezek a tények nem ismeretlenek a Bartók-irodalom olvasói előtt. Azért emlékeztetek rájuk, mert a *Cantata profana*-librettónak egy igen korai, kevéssé ismert analogonjára szeretnék figyelmeztetni. Művészi értékét tekintve az 1900-as keltű *Liebeslieder* BB 20 (DD 62) kimagaslik Bartók zsengéi közül. Stílusában a német romantika – meghatározóan Schumann, helyenként Wagner – jegyében áll. Mindazáltal nem közönséges dalkoszorú („Liederkranz"), hanem olyan hattételes kompozíció énekhangra és zongorára, amelyet egy vezérmotívum ismételt feltűnései mellett a hatodik dal végén az első anyagának a visszatérése alakít konvergens formai egységgé.[6] A ciklus különössége, hogy librettóját a zenei egységre törekvő Bartók különböző költők szövegeiből állította össze (I.: Friedrich Rückert [1788–1866], II–III.: Nikolaus Lenau [1802–1850], IV.: Friedrich von Bodenstedt [1819–1892], V.: Johann Wolfgang Goethe [1749–1832], VI.: Rückert). Jellemző, hogy a kottában nem tüntette föl a költemények szerzőjét. (Törhette a fejét, kutakodhatott az utókor!)[7] Ezt csak

5 László Ferenc: „A Cantata profana keletkezéstörténetéhez." In uő: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980, 213–254. Románul: uő: „Contribuţii privind geneza Cantatei profane." In uő: *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri*. Bukarest: Kriterion, 1985, 266–300. (Utóbbi dolgozat nem puszta fordítása előbbinek!) Tanulmányaimhoz magvas észrevételeket fűzött a keletkezéstörténet legtájékozottabb magyarázója, Vikárius László: „A Cantata profana (1930) kéziratos forrásainak olvasata." In: *Zenetudományi dolgozatok 1992–94*. Budapest: az MTA Zenetudományi Intézete, 1994, 115–159.

6 Aggályosnak tartom nesztorunk, D. Dille eljárását, aki *Az ifjú Bartók. Válogatott dalok* című kiadványában (Budapest: Editio Musica, 1963) a II. és a IV. dalt a többiektől elkülönítve közölte.

7 Dille műjegyzéke, a ciklussal újabban foglalkozó Bónis Ferenc és az idevágó verskötetek tanúsága szerint a hat költemény szerzői (a megelőző oszlophoz képest más nevek *kiemelve*):

	Dille, 1974:	Bónis, 2000:	valójában:
I.	Goethe	*Rückert*	Rückert
II.	Lenau	*Rückert*	*Lenau*
III.	–	*Lenau*	Lenau
IV.	Lenau	*Bodenstedt*	Bodenstedt
V.	Goethe	Goethe	Goethe
VI.	–	*Rückert*	Rückert

Látható, hogy Dille négy „azonosítása" közül csak egy „talált", és a II. dalnál Bónis is tévedett. A hivatkozott írások: Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974, 112–116.; a kötetcím rövidítése a következőkben Dille 1974; Bónis 2000, 316.; Bónis 2002, II. lap.

Itt jegyzem meg, hogy a német szövegek azonosításában és értelmezésében több germanista volt segítségemre. A hála jegyében, betűrendben jegyzem ide nevüket: Dr. Claudia Albert (Berlin), Prof. Dr. Rainer Kößling (Leipzig), Michael Markel (Nürnberg), Prof. Susanne Wichtl (Baden bei Wien), Mag. Ursula Wittstock (Kolozsvár).

arra az alkotáslélektani hozzáállásra tudjuk magyarázni, hogy Bartók a megzenésített verseket ebben az esetben is „talált tárgyaknak", birtokába vett szellemi javaknak tekintette, ha messze nem is olyan nagy mértékben, mint a *Cantata profana* népi szövegforrásait, de hasonlóképpen. Ilyen viszonyulásra vall a tény, hogy a hagyatékban a kotta tisztázata mellett ott a librettó is: a hat dalszöveg kalligrafikus tisztázata, a költők megnevezése nélkül, a változtatásokkal egyetemben, amelyeket a zeneszerző jónak vélt az eredeti költeményeken megejteni.[8] Mintha ennek az összeállításnak is önálló költői értéket tulajdonított volna!

A változtatásokat a *Liebeslieder* legeredményesebb kutatója és kiadója, Bónis Ferenc is számba vette, s esetenként magyarázatokat is fűzött hozzájuk.[9] Több az eltérés, mint ahányat észrevett. Bővebb kommentárokat érdemelnek.

Már az I. dal 1. sora is átalakult Bartók keze alatt. Az 1821-ben keletkezett *Liebesfrühling* ciklus *Du meine Seele* kezdetű versében Friedrich Rückert költői metaforaáradattal mondja el egy meg nem nevezett személyről, hogy mi minden az ő számára: „meine Seele" (lelkem) és „mein Herz" (szívem), „meine Wonn'" (örömöm) és „mein Schmerz" (fájdalmam), „meine Welt, in der ich lebe" (világom, amelyben élek) és így tovább, eladdig, hogy „mein bessres Ich" (jobbik énem). Azzal, hogy a „Du meine *Seelé*"-t „Du meine *Liebé*"-re változtatta, Bartók kiiktatta az első metaforát és behelyettesítette a személy megszólításával: „te, Szerelmem", te vagy „szívem", „örömöm" „fájdalmam", „világom" és „jobbik énem". Aligha örvendett volna a költő ennek a módosításnak, hiszen a metaforákban megénekelt személy megnem-nevezése hozzátartozott költői stratégiájához. Bartók döntése azonban többmint-menthető: méltányolandó. Ciklusteremtő stratégiája indokolja. A dal öthangú kezdő gesztusát ugyanis a továbbiakban az egész művet egybefogó vezérmotívumként kezelte, és ésszerűen vélekedett úgy, hogy a vezérmotívum nem vonatkozhat csak a metaforasokaság elsőjére: annak meg kell neveznie magát a költői képsorban megénekelt „du"-t, aki ez esetben ráadásul az egész dalciklus „másik én"-je. Ezért lett a „Du meine *Seele*"-ből „Du meine *Liebe*".[10]

Kevésbé szerencsés a 9. sorban a „*Daß* du mich liebst, macht mich mir wert" sor első szavának „Wenn"-re való felcserélése, bár annak is érteni vélem az indokát. Lényeges a tartalmi különbség Rückert és Bartók szövege között! A szó szerinti jelentésre összpontosítva igyekszem prózába fordítani a nyelvileg tömör, költői eredetit[11]: „Az, hogy szeretsz, értékessé tesz engem magam előtt" (esetleg: „... a magam

8 A kutatónak természetesen különbséget kell tennie egyrészt az értelmi módosítások, másrészt az elírások, tollhibák között. A tartalmat nem érintő központozási eltérésektől valamint a helyesírási normák időközbeni megváltozásából eredő különbségek vizsgálatától bízvást eltekinthetünk. A partitúrába beírt szöveg nem egészen azonos a librettóval! A különbségeket alább ismertetem.

9 Bónis 2000, 317–318.; Bónis 2002, III. lap.

10 Meggyőzően magyarázza Bónis, hogy a vezérmotívum nem véletlenül indul *b*-ről és zárul *f*-en: Bartók a *b–f* hangmagasságviszonyban a **B**éla–**F**elicie kapcsolat betűjelképét zenésítette meg. A *Liebesliedert* ugyanis az ifjú zeneszerzőnek egy zeneakadémiai diáktárs, Fábián Felicie iránti vonzalma ihlette (Bónis 2000., 320.; Bónis 2002, IV. lap).

11 Nem állom meg, hogy ne emlékeztessem e helyen az olvasót, hogy a német Dichtung szó, amin költészetet értünk, voltaképpen „tömörítést" jelent.

szemében"). Az élethelyzetben, amelyet Rückert e szavakkal megjelenít, a szerelem megléte tehát tény. Nem úgy Bartók mondatában, ahol csak óhaj, elvárás! A *„Ha* szeretsz, értékessé tesz engem..." nyelvtanilag sem éppen kifogástalan, mivel hiányzik belőle a második mellékmondat alanya. Lehetne „Wenn du mich liebst, *das* macht mich mir wert" (Ha szeretsz, *ez* értékessé tesz). Bonyolultabb magyarázatom nem lévén erre a módosításra, a legkézenfekvőbbet kockáztatom meg: az adott életrajzi helyzetben az ifjú Bartók nem állíthatta, hogy Fábián Felicie viszontszereti, csak szerette volna, hogy szeresse, és előlegezte, hogy *ha* szeretné, akkor neki, Bartóknak megnőne az önértékelése. A zeneszerző úgy tekintette, hogy alkotói szabadságában áll a költeményt az élethelyzethez igazítania.

Van ebben a sorban egy további módosítás is, amely elkerülte Bónis Ferenc figyelmét: Rückert következetesen nyolcszótagú sorai közül kiütközik Bartók kilencszótagosa: „Wenn du mich lieb*e*st, macht mich mir wert". Jelentésében nem változott a szöveg, nyelvtanilag sem helyteleníthető a kevésbé köznyelvi „liebest" igeforma. Bartóknak azért volt rá szüksége, mert a zenei építkezés logikája szerint e – hatásos fokozással előkészített – pillanatban a vezérmotívumnak kell belépnie, *forte* és *appassionato*, márpedig az ötszótagú. Megjegyezzük, hogy ezt a szövegváltoztatását Bartók nem szentesítette a librettóba való bevezetéssel: ott ez a sor is nyolcszótagú.[12]

A megzenésítés és a librettó nemegyezését tapasztaljuk a II. dal 2. szakaszának 3. sorában is. „Ist die Rose längst *dahin"* – írja Lenau: mire sok mérföldről elvinném hozzád a neked szedett rózsát, az már rég „oda" lesz. A „dahin sein" kifejezés idevágó megfelelői a nagyszótár legújabb kiadása[13] szerint: „elmúlt, elpusztult, elveszett, oda van, vége (van), *[állat]* kimúlt". Ezt a sokértelmű „dahin" szót „pontosította" Bartók, amikor „verblüht"-tel helyettesítette, ami azt jelenti: „elhervadt". A változtatás egyértelműbbé teszi a szöveget, de költői értékét nem gyarapítja, így végső soron örvendenünk kell, hogy Bartók csak a librettóba vezette be, s a kottában – mind a fogalmazványban, mint a tisztázatban – maradt a „dahin".

E dal harmadik szakaszának második sorában is „pontosított" Bartók egy szót.[14] „Nie soll weiter sich ins Land / Lieb' von Liebe *wagen"* – Lenau költői szövege a nem német anyanyelvű olvasót elbátortalanítóan tömör itten. Megnevezi a nem kívánatos bekövetkezhetőség alanyait („Szerelem szerelemtől" – pillanatig sem kétséges, hogy a „Liebe"– „szerelem" szó itt is a szeretett személyt jelenti), a „nie soll sich wagen"– „sose merészkedjék" óhajtás, illetve tiltás is egyértelműnek tűnik, de a versolvasó várta kulcsszó, a „sose merészkedjék szerelmes szerelmestől *elválni"* nem hangzik el. Bartók költői homálynak minősíthette az érthetőség határáig elmenő tömörítést és „wagen" helyett „scheident" írt, nyelvtanilag már-már helyesen, amény-

12 Föltételezhető, hogy Bónis azért nem vette észre az eltérést, mert csak a librettót vetette össze a verseredetikkel, a kottába bevezetett verssorokat nem.

13 Halász Előd–Földes Csaba–Uzonyi Pál: *Német-magyar nagyszótár új német helyesírással*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998.

14 Mivel a változtatást Bartók csak a partitúrába vezette be, a librettóban meghagyta Lenau Urtextjét, Bónis Ferencnek ez sem nem tűnt fel.

nyiben a „scheiden"-nek is van visszaható, „sich scheiden" alakja. Mégsem fogadható el módosítása, mivel figyelmen kívül hagyta az „ins Land" kifejezést. A német nyelv értelmező szótára[15] szerint a „gehen/ziehen" ige vonzata: „ins Land gehen" vagy „ziehen" „elmúlni"-t, „lejárni"-t, „elmenni"-t jelent („vergehen, verstreichen, dahingehen"); a nagy német-magyar[16] a „világgá menni"-t is jegyzi. Lenau ennek analógiájára alkotta meg a „nie ins Land wagen" kifejezést, amely a bartóki értelmezéssel szemben jelentős többletet tartalmaz: ne csak „sose váljék el" szerelmes szerelmestől, hanem – körülbelül, magyarázó prózává oldva a költői remekelést – „sose *merjen* szerelmes olyat tenni, ami a kölcsönös szerelmet elmúlatja". Ilyen bonyolultan kénytelen a nem-német megmagyarázni a versszöveget, amely németül – a költészet csodája ez! – nemcsak tömör, hanem egyértelmű is.

Bónis Ferenc is figyelmeztet, hogy a 4. szakasz 3. sorában az *„ihr* süßer Schall" helyett Bartók *„der* süsse Schall"-t írt. Lenau kimondja, hogy a fülemüle „édes hangja", Bartóknál a hallgató találja ki, hogy az „édes hang" az előbb megnevezett fülemüléé. Ez az első eset, amelyben elképzelhető, hogy a módosítás véletlen műve volt.

A dal az első szakasz (módosított) visszatérésével végződik, amelyet Bartók a librettóban nem jelez.

A másik Lenau-költemény, az *An die Melancholie* esetében Bartók a szöveg tartalmi lényegébe avatkozott be. „Du geleitest mich durchs *Leben / Sinnende* Melancholie!" – mondja a költő. Őt az „életen át" vezeti a melankólia, Bartókot „a sírhoz": *„zum Grabe"*. Lenaunál a melankólia jelzője a „tűnődő", Bartóknál a „komor": *„düstere* Melancholie". Mindkét változtatás közös célja: a zeneszerző az első két sorban sötétebb képet kíván festeni a címben megszólított lelkiállapotról, mint amilyent a költő festett volt. Balszerencséje, hogy a „sír" kilátását a költemény további szakaszai nem igazolják, sőt: a melankólia sziklabércek között vezérli a költőt, ahol a magányos sas fészkel, és fenyők merednek a légbe, ahol a költői én a halottjára gondol és könnyekre fakad ugyan, de elsötétült arcát a melankólia keblére hajtja: „Und an deinen Busen senk' ich / Mein umnachtet Angesicht". Lenaunak tehát meghitt társa, már-már vigasztalója a búskomorság. Bartók sötétebbre vett expozíciója megtöri a költői képsor egységét.

Másik törést idéz elő a harmadik szakasz első sora, amelyben a bartóki én nem attól zokog fel, amitől a költői: hogy a maga „halottjaira" gondol („Meiner *Toten* dann gedenk' ich"), hanem attól, hogy „szerelme" jut eszébe: „Meiner *Liebsten* dann gedenk' ich". A magyarázat? Egyszerű! Ettől az egyetlen becsempészett szótól lett a dal „Liebeslied", szerelmi dal! Másképpen nem lett volna jogosultsága a ciklusban.

Bónis Ferenc is jelzi, hogy a második szakasz első sorában – „Führst mich oft in Felsenklüfte" – Bartók az utolsó szót „Felsenklüften"-re módosította. Szabad ezt a nyelvtani tévedést, amely a fogalmazványban, a tisztázatban és a librettóban is előfordul, visszatérő tollbotlásnak tekintenünk.

15 *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 4. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich: Dudenverlag, 2001.

16 Halász Előd–Földes Csaba–Uzonyi Pál: i. mű.

Bónis Ferenc nem jelzi Bartók újabb szótagszaporítását: a harmadik szakasz második sorában: „Wild hervor *dann* die Thräne bricht"; a *kiemelt* szó Bartók betoldása. Megértjük, hogy zenei szempontból kellett neki egy nyomatékosító szótag. De *ezzel* a szótaggal a zeneszerző hátrányos fénybe állítja Lenaut, mivel a szó a megelőző sorban már előfordult, és ez nem olyan természetű szóismétlés, amely nyomatékosító költői eszköz, hanem ellenkezőleg: a „Meiner Liebsten *dann* gedenk' ich, / Wild hervor *dann* die Thräne bricht" sorpár költői kisigényűségről árulkodik. A librettóba nem került bele!

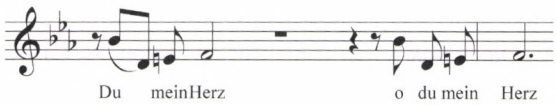
A IV. dalban nem találunk eltérést Bartók szöveghasználata és az irodalmi forrás között. Az V.-ben azonban Bartók Goethét is megajándékozta egy kakukkfióka-szótaggal. Goethe: „Es dringen Blüten / Aus jedem Zweig", vagyis „Virágok fakadnak / Minden ágból". Bartók: „Es dringen *die* Blüthen...", azaz „*A* virágok fakadnak...". Bónis Ferenc értelmezésében a betoldott névelő „tartalmilag közömbös", amit én legfennebb valamelyest viszonylagosítva fogadhatok el (például: „már-már közömbös" vagy „akár közömbösnek is tekinthető"), azt azonban készséggel elfogadom, amit Bartók motivációjáról mond az elemző zenetudós: ez a szövegváltoztatás zenei indítékú, a zeneszerző azért tette ki a határozott névelőt, hogy „a nyugodt spondeust rohamozó daktilussal váltsa fel" (Bónis 2000, 318.).

Bónis Ferenc azonban ismét szemet hunyt egy olyan szövegváltoztatás fölött, amely meglehetősen rossz fényt vet Bartókra mint versolvasóra. A *Mailied* Goethénél csupa felkiáltás. „Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur!" – kezdi a versét, mely ezen kívül tíz további felkiáltójelet tartalmaz. Mindössze négy kijelentő mondat van a kilenc versszakban, a többi felkiáltó mondat. Bartók egyetlen felkiáltójelet sem vezetett be sem librettójába, sem a partitúrába! Jön, hogy mondjuk: sorozatos tollhibák. De nem mondhatjuk, mivel Goethe egyik felkiáltását kérdéssé értelmezte át! „O Mädchen, Mädchen,/ Wie lieb ich dich! / Wie blickt dein Auge! / Wie liebst du mich!" – így Goethe; „Ó lányka, lányka / Hogy szeretlek! / Hogy sugárzik a szemed! / Hogy szeretsz engem!" – ez a szakasz szószerinti fordítása. Ezt a gondolatritmust töri meg Bartók az utolsó sor után kitett kérdőjellel „Wie liebst du mich?"! Mintha azt mondaná: „Miközben én úgy szeretlek, hogy az a szemed sugárzásán is meglátszik, *te hogyan szeretsz engem?*" A nyolcadik szakasz második sorában, a „Mit warme*n* Blut" n-je (a nyelvtanilag helyes *m* helyett) lehet tollhiba, de ez a kérdőjel nem az! Ismét arra kell gondolnunk, hogy Bartók a maga pillanatnyi léthelyzetéhez igazította a költői szöveget. Számára pillanatnyilag kérdéses volt, hogy Fábián Felicie szereti-e vagy sem, s ez a kérdésesség neki fontosabbnak tűnt, mint az a költői mű, amelybe Goethe öntötte egykor a maga szerelemélményét. (Egyébként a zene megszólalása szempontjából természetesen mindegy, hogy milyen jelet tett a zeneszerző a hatodik szakasz végére. Azt a hosszú kétvonalas *á*-t gyakorlatilag nem lehet kérdő hangsúllyal énekelni!)[17]

17 Sajnos a librettó papírja sérült és a rendelkezésemre álló másolaton nem látható biztosan, hogy abban milyen írásjel áll ezen a helyen. Vikárius László, a budapesti Bartók Archívum tudományos munkatársa volt szíves kérésemre az eredetit megnézni. Közlése szerint „nagy valószínűséggel felkiáltójel van a mondat végén. Hogy nem kérdőjel, az biztos".

A VI. dal szövege Rückertnél szóismétléssel kezdődik: „Herr! Herr, der du alles wohl gemacht". Bartókot nem ihlette meg a retorikai eljárás, az első, felkáltójeles „Herr"-t elvetette. Ezen az eltérésen kívül még csak egy apró tollhibát, nyelvtani botlást találunk: a harmadik szakasz második sorában Bartók Rückert „ausgestrecket"-je helyett ausgestreck*t*et"-et írt, mind a librettóban, mind a partitúrában. Jelentős eltérés viszont a költemény és a zenemű között, hogy előbbi utolsó, negyedik szakaszát Bartók nem zenésítette meg. Annak a kicsengése ugyanis túlvezet a fiatal zeneszerző pillanatnyi érzésvilágán. Azt mondja a költő (prózára fordítva): ha itt, a földön külön kell is állanunk, hagyj minket, Urunk, a mennyben együtt élnünk („Und sollen wir getrennt hier stehn, / Laß uns im Himmel ungeschieden."). Bartók ennek a versnek a kiválasztásával egyértelmű vallásos kicsengést adott a ciklusnak,[18] de az utolsó szakasz elhagyásával kinyilvánította, hogy ő mindazáltal nem a mennyben, hanem itt, a földön kíván szerelmével Isten kötésében élni.

Rövid visszavezetés után visszatér a ciklusnyitó vers első szakasza. Az első versszor megzenésítése dallamidézet, az összhangosítás azonban új – és a szövegkezelés is meglep egy újdonsággal! A verssor második motívumában az utolsó három szótagnak („du mein Herz") az I. tételben négy hang felelt meg; Bartók úgy hidalta át a nemegyezést, hogy összekötötte az első két nyolcadot. Itt az ellentmondás feloldásának másik útját választotta: a szöveget toldotta meg egy negyedik szótaggal: *„o* du mein Herz":



Elvben helyteleníthető, hogy a zeneszerző ismét kilencszótagos sort csempészett be a mindvégig nyolcszótagos költeménybe, de tény, hogy a zenei prozódia szempontjából a második megoldás tűnik a jobbiknak. A *Liebeslieder* közreadójának majd lábjegyzetben kell figyelmeztetnie az „expozíció" és a „repríz" közötti különbségre, és alighanem az előadónak is döntenie kell majd, hogy a két bartóki megoldás közül melyiket választja s alkalmazza mind a két helyen. (Vagy várjuk el tőle, hogy ragaszkodjék fegyelmezetten az „Urtext"-hez és énekelje ugyanazt a dallamot egyszer az egyik, másodszor a másik szövegváltozattal?) A szakasz további megzenésítése eltér az első dalban hallottól, és minden átvezetés nélkül torkollik a költemény utolsó két sorának megzenésítésébe, amely dallamvonalában és harmóniáiban igencsak közel áll az első tétel mintájához, a zongorarész faktúrája azonban csak helyenként idézetértékű. Bartók ezután előbb a „mein bessres Ich" végszót ismétli meg, majd ismét visszatér a kezdethez: a „Du meine Seele" helyett maga alkotta „Du meine Liebé"-hez. Ómega és alfa! A vezérmotívum a zongorarészben hangzik el utoljára.

18 Ismereteim szerint a ciklus ebben a vonatkozásban egyedülálló a német romantikus dalirodalomban. Nem tudok róla, hogy komponált volna még valaki a szerelem jegyében álló és az Istenbe vetett odaadás és bizalom jegyében befejeződő dalkoszorút.

A librettó a visszatéréseket nem jelzi. Ebben nem hasonlít a *Cantata profana* librettó-tisztázataira. Ez a különbség azonban nem csorbítja annyira a tanulmányom elején felállított párhuzamot, amennyire maga a visszatérés ténye megerősíti azt. A *Liebeslieder* nemcsak abban korai előképe a *Cantata profana*nak, hogy librettóját Bartók rendelkezésére álló források alapján, több-kevesebb költői önállósággal maga állította össze, és a partitúrához mellékelt kalligrafikus tisztázatban is hátrahagyta, hanem abban is, hogy ezt és azt a szöveget is a kezdet visszatérésével zárta le. Ne találgassuk, hogy 1930-ban Bartók emlékezett-e harminc évvel korábbi dalciklusára, hogy a két – egymástól nemcsak időben, hanem művészi habitusban is oly távoli – mű közötti közös vonások milyen mértékben tekinthetők tudatos visszanyúlásnak s mennyiben az alkotói tudatalatti művei! Az egyezések tények. Azokként ismerjük el őket!

A Bartók-dalokban megnyilvánuló szerzői szövegkezelést kutató zenetörténészként számomra a *Liebeslieder* vizsgálata volt a legkiadósabb szellemi kaland és a *Liebeslieder–Cantata profana* filiáció meglátása a sikerélmény. A többi művel kapcsolatban nem tudok a fentiekhez mérhető eredményeket felmutatni. Mindazáltal: további észrevételeimet is nyomatékkal ajánlom a Bartók-filológia figyelmébe. Gazdagítják a képet, amelyet az 1900-as ciklus alapján vázoltam fel.

Keletkezésük időrendjében sorra veszem az idevágó műveket.

A *Drei Lieder* BB 15 (DD 54; 1898) egyetlen teljes forrásban maradt az utókorra, és ez minősítése szerint szerzői tisztázat. Csak a harmadik dalnak maradt fenn egy későbbi, jobbított változata is a *Dolgozatok II* című kéziratgyüttesben. Bartók három német költő egy-egy versét zenésítette meg benne. Az első kettőt meg is nevezte: *„Im wunderschönen Monat / Mai–" / Gedicht von / Heinrich Heine,* illetve *Nacht am Rheine von Karl Siebel.*[19] A harmadik, „Die Gletscher leuchten..." kezdetű dalt (amely föltételezhetően elsőként keletkezett) bővebb, de információszegényebb címzéssel hagyta hátra: *Ein Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componiert von Béla von Bartók.* A teljes kéziratot elsőként Sonkoly István ismertette *Bartók ismeretlen fiatalkori műdalai* című tanulmányában (*Muzsika,* I. (1958) 10. 7–8.), majd Dille.[20] Egyiküknek sem sikerült a harmadik megzenésített vers költőjét megtalálnia. Friedrich von Bodenstedt *Aus dem Nachlasse Mirza Schaffy's. Neues Liederbuch mit Prolog und erläuterndem Nachtrag* című kötetében a *Lieder vom Schwarzen Meer* versciklus első darabja. Bartók a kéziratban betűhíven írta a kotta alá a költemények szövegét.

19 Vigyázat! A cím Dillénél „Wacht am Rhein"-ként is megjelenik, mintha Bartók a *Drei Lieder* kéziratában először úgy írta volna (Dille 1974, 99). Ez azért súlyos tévedés, mert van ilyen című költemény is, és az összehasonlíthatatlanul szélesebb körben ismert, mint ez a Siebel-vers! Egy egyébként jelentéktelen szerző, Max Schneckenburger (1819–1849) műve. Csak a költő halála után, az 1871-es német–francia háború idején, Karl Wilhelm (1815–1873) megzenésítésében (1854) vált népszerűvé, akkor azonban korszakjelző hazafias dalszöveggé lépett elő. Azóta számtalanszor adták ki német dal-, illetve versgyűjteményekben.

20 Dille 1974, 97–100.

A *Négy dal Pósa Lajos szövegeire* BB 24 (DD 67, W 1; 1902) kétszeres premier volt Bartók életében: legkorábban komponált magyar és legkorábbi nyomtatásban megjelent dalai. A költő, akit a kiadvány címlapján is megnevez, Pósa Lajos (1850–1914) a korabeli népies–nemzeti költészet rendkívül termékeny és népszerű képviselője volt, igen sok versét zenésítették meg kora nótaszerzői. Az 1. dal zeneileg is szorosan kapcsolódik a magyarnóta hagyományához. „Őszi szellő játszik a falevéllel, / Csalfa leány szegény legény szivével" – halljuk Bartóknál. Pósa azonban nem ezt írta volt! Az ő versében a dolog fordítottja történik: „csalfa legény" játszik „szegény leány szivével". Bartóknak nem így volt aktuális, fölcserélte a szerepeket.

Csak egy további átköltést találtam a Pósa-dalokban, az más természetű és másképpen figyelemreméltó. A 2. dalban a költő ezt mondja: „Bárcsak most is a barnának [mármint a barna lánynak] karja között lehetnék." Bartóknál így szól a sor második fele: „... karjai *közt* lehetnék". Pósa még természetesnek érezte a páros testrészeket megnevező főnevek hagyományos, egyes számban való használatát, Bartók viszont nem élt ezzel a magyar nyelvi sajátossággal.

A Harsányi Kálmán (1876–1929) versére szerzett *Est* (BB 29, DD 73, W 5;1903) Bartók egyetlen egyedülálló dala. Forráshelyzete kivételesen kedvezőtlen: egyetlen másolatban maradt fenn, amelyet olyan személy vetett papírra, aki ezt a munkát nagy buzgalommal, de kellő hozzáértés híján végezte: egy gyermekkori barátnő, a nagyszentmiklósi illetőségű Jurkovics Irmy. Az eredeti kéziratnak, amelyet Bartók neki és Emsy nővérének ajándékozott, nyoma veszett. A kottába bemásolt szöveg egyetlen, nem értelemváltoztató betű erejéig tér el a Harsányiétól. Azt az egy betűt nyugodtan írhatjuk a másoló rovására.[21]

Egészen különös a forráshelyzete az *Öt gyermekdal* (BB 41, Sz 32, W 11; 1905) szövegének. Ismeretes, hogy főiskolai tanulmányainak végeztével Bartók huzamosabban tartózkodott Bécsben (egyébként Berlinben is), s csak 1907-ben telepedett le Budapesten. 1905 decemberében Bécsben vette a hírt, hogy egyetlen nővére fiat szült, s hogy őt hívták meg keresztapának. Azon nyomban öt dallal köszöntötte unokaöccsét és keresztfiát. A fogalmazványt cím nélkül, a következő ajánlással vetette papírra: „Első karácsonyi, ujévi, születésnapi ajándék / A kicsi »tót«nak / a vadonatuj, / ujdonsült / Nagybácsitól. / Bécs, 1905. dec. 20." Ennek az ajánlásnak a magját emelte ki címként a hagyomány, így jelent meg a mű „A KICSI »TÓT«-NAK öt dal énekhangra és zongorára" címmel a Szőllősy-jegyzék magyar kiadásaiban és „Der kleine »Slowake«"-ként, illetve „le petit »slowaque«"-ként a külföldnek szánt magyar szakirodalomban. Ma így emlegetik világszerte. (A „kicsi »tót«" magyarázata: az újszülöttet Oláh *Tóth* Bélának hívták, második családnevére utalt Bartók játékosan.) A Kritikai Összkiadás a művet az apokrif *Öt gyermekdal* címen fogja közölni. Bartók ebben a kis, befejezetlen ciklusban gyermekkorában tanult verseket zenésített meg emlé-

21 Harmadik szakasz Harsányinál: „S várják, visszavárják,/ Míg a láthatáron / Fölmerül a hold korongja / Halotthalványon." Jurkovits Irmy leírásában az utolsó szó „halotthalvány*an*". Köznyelvibb, de nem rímel a „láthatáron"-ra. Ismeretes, hogy ezt a költeményt Bartók férfikarra is megzenésítette (BB 30, DD 74, W 5). Annak a kéziratában is o-val áll: „halotthalványon"

kezetből. (Honnan is szerzett volna Bécsben magyar nyelvű gyermekverskötetet!) Az utókor az öt közül eddig csak kettőnek derítette föl a szerzőjét: az I. dalé Peres Sándor (1863–1907), a III.-é Havas István (1893–19?). Mindketten budapesti pedagógusok voltak és ifjúsági írók. Mivel az eredetiket nem mind ismerjük, az ismertekből sincs forrásértékű szövegünk, s Bartók a verseket csak nagysietve és töredékesen írta be a kottába, ebben az esetben értelmetlen volna a szöveghasználat vizsgálata.

Az időrendben következő ciklus, az op. 15 jelzetű *Öt dal* BB 71 (Sz 61, W 43; 1916) esetében ugyancsak mostohák a vizsgálódás körülményei. Bartók két tizenéves lány verseire komponálta őket. Dille, aki mindmáig a legtöbbet foglalkozott ezzel a művel és keletkezéstörténetével,[22] azonosította a szerzőket, de egyik dalszövegnek a szerzői eredetijét sem tudta feltárni, ami nem is csoda, mivel az irodalomtörténet sem Gombosy Klárát, sem Gleimann Wandát nem tartja számon, és felnőtt fővel ők maguk sem törekedtek többé költői babérokra. Bár a költői Urtextek hiányában Bartók szöveghasználatát ebben az esetben sem elemezhetjük, a versekhez való viszonyulásáról az *Öt dal* is elárul egyet s mást.

A III. dalban *(A vágyak éjjele)* már az első szakaszban feltűnik egy félrevezető költői kép: *„Lázár forróság* perzseli szájam:/ Ez most a vágyak éjjele" – írja Bartók Gleimann Wanda nyomán. A Biblia két Lázárt ismer. Egyikük Mária és Márta fivére volt, akit Jézus feltámasztott. A köztudatban élénkebb az azonos nevű koldus emléke, aki a gazdag ember kapuja előtt feküdt az utca porában és teste fekélyekkel volt tele. Jézus egy példázatban mint az emberi elesettség jelképéről emlékezett meg róla, akit azonban holta után az angyalok a mennybe – „Ábrahám kebelébe" – vittek, ellentétben a gazdaggal, aki a pokolra jutott (Luk 16:19–25). Ez a bibliai Lázár nem volt történelmi személy, de a katolikusok a bélpoklosok védőszentjeként tisztelték, több európai nyelvben is róla nevezték lazaretteknek a bélpoklosok és egyéb gyógyíthatatlan betegek menhelyeit. Nyilvánvaló tehát, hogy egy erotikus versben, amelynek szakaszai a „Csókolni!" felkiáltással kezdődnek, a „Lázár forróság perzseli szájam" sajnálatos tévedés. Bartók ezt akkor sem vette észre, amikor az Universal Editon számára szószerinti fordítást készített a versből és megalkotta a német „Lazar'shitze" szót! (Az Universal Edition 1961-es kiadásában a forróság jelzője hallgatólagosan „lázas"-ra módosult.)

Képzavart tartalmaz az „a kék égharang vakít felettem,/ Rajta árnyat hiába kerestem" sorpár is, mivel a nyári égbolton árnyékot sosem látott – következésképpen sosem is keresett – értelmes emberfia.

Egy harmadik, bonyolultabb példa: az ötödik dal minden sora tízszótagú, az első szakasz első sorát kivéve: „Az erdő már régen halott". Bartók a fogalmazványban így zenésítette meg, így szerepel felesége tisztázatában is, de később észrevette a

22 Két legjelentősebb idevágó írása: „Béla Bartóks opus 15." In: (szerk.:) C. Floros–H. J. Marx–P. Petersen: *Zur Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Band 4). Hamburg: K. D. Wagner, 1980, 201–213.; „L'Opus 15 de Béla Bartók." In uő: *Béla Bartók. Regard sur la passé*. Louvain la Neuve: Institut Superieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art–Colège Érasm, 1990, 257–278.

két szótagnyi hiányt, és utóbbiba betoldott egy jelzőt: *„A hangos* erdő már régen halott". Találgatnunk szabad, de a szövegforrás híjján nem tudhatjuk meg, hogy a metrumvétés a költőnő elnézése volt-e vagy a Bartóké, s azt sem, hogy amikor Bartók észrevette, a két szótagot a költőnő akkor még keze ügyében levő eredetijéből merítette, vagy netán a maga képzeletéből, de tény, hogy ez a kép is zavaros, mert ha egyszer „régen halott", akkor az erdő nem lehet „hangos". Csak tetézte a bajt, aki az Universal Edition 1961-ben megjelent kiadásában a sort – nem tudni, milyen forrás alapján – „A hangos erdő már *néma* halott"-ra szépítette. A „hangos halott" akaratlan oximoronnál nem bocsánatosabb a „hangos néma", ugyanakkor tautológiával is „gazdagodott" a szöveg, amennyiben ha valami/valaki halott, akkor csak természetes, hogy néma is, fölösleges tehát azt külön szóvá tenni.

Tallián Tibor szerint az op. 15-öt „a szövegek veszedelmes közelségbe csúsztatják ahhoz, amit expresszionista giccsnek lehetne nevezni".[23] A föntebb kiemelt példák is bizonyítják, hogy 1916-ban Bartók mélyen alkotói rangja alatti versekre pazarolta zeneszerzői képességeit, amelyek nemcsak tartalmukban, hanem költői kivitelezésükben is méltatlanok voltak hozzá.

Az Op. 15-tel kapcsolatban fontos e helyt is megjegyeznem, hogy az amerikai Bartók-hagyatékban ennek is van egy librettója. Nem kéz-, hanem gépirat. Somfai László, akit – mint Bartók kéziratos hagyatékának legtapasztaltabb ismerőjét – megkértem, segítsen beillesztenem ezt a dokumentumot a Bartók-dalok forrásláncába, a leghatározottabban kizárta, hogy az Bartóktól származhatnék. Én még azt is bizonyítottnak vélem, hogy az ifjú költőnők szövegeinek követlen összemásolása sem lehet. A *Színes álomban* kezdetű, IV. dal szövege ugyanis formáját tekintve szonett, ám aki Bartók kottájából kimásolta, ezt a versszerkezetet – a második tercinában előforuló szóismétlések („Hiszek abban, hiszek abban") miatt – nem vette észre, és a két négysoros szakasz után a „maradékot" egyetlen hétsoros (!) szakaszba egyesítette. A leírónak egy másik vaskos tévedése: az V. dal utolsó két, egyenként tízszótagú sorát 8 + 12-es elrendeztésben írta ki a kottából. Ez sem történhetett volna meg, ha a gépelő személy közvetlenül a költeményt másolja.

Az *Öt dal Ady Endre szövegeire* op. 16, BB 72 (Sz 63, W 44; 1916) az Op. 15-tel párhuzamosan készült.[24] A két ciklust ihlető léthelyzet ugyanaz volt, de a másodikban a zeneszerzőt a nemes „nyersanyag", a költemények is ihlették s az első meghaladására sarkallták. A dalszerző Bartók ebben a művében ért föl önnön alkotói színvonalára, itt találta meg, amit az Op. 15-ben keresett: a maga kiforrott, egyéni daltípusait (melyeket, sajnos, nem fejlesztett tovább új művekben). A költő nagysága és a versek fajsúlyossága a szöveghasználat tekintetében fokozottabb önmérsék-

23 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 119.

24 A kor legnagyobb magyar költőjének és legnagyobb magyar zeneszerzőjének a kapcsolatáról körültekintő tudományos munkák jelentek meg: Demény János: „Ady-Gedichtsbände in Bartóks Bibliothek." In (szerk.:) Ujfalussy József–Breuer János: *International Conference in Commemoration of Béla Bartók*. Budapest: Editio Musica, 1972, 11–120.; ugyanaz magyarul a szerző *Rézkarcok hidegtűvel* című kötetében, Budapest: Magvető, 1985, 101–138.; D. Dille: „Bartók et Ady." In Dille 1990, 293–302.

letre késztették. Kevés az eltérés az irodalmi források és a kottába bevezetett szövegek között.

Az első eltérés teljesen érthetetlen. „Hallottátok már? / Ősszel, amikor kavarog a köd,/ Az éjszakában valaki nyöszörög.// Valami dobban./ Valaki minden jajt összelopott,/ Valaki korhadt, vén deszkákon kopog." – így Ady a második dal szövegének eredetijében: az alany háromszor „valaki" s csak egyszer „valami", a „dobbanásnál". Bartók azonban a „dobban" ige „vala*mi*"-jét már a „nyöszörög" összefüggésében előlegezte, ami merőben más értelmet ad a költői képnek, mivel ha „valami" nyöszörög az éjszakában, az sem ember nem lehet, sem tárgy (mert egy tárgy, ha hangot ad, „nyikorog" vagy „csikorog"), csak állat. (Bár az állat „nyöszörgését" is inkább mondjuk „nyüszítés"-nek.) Aligha lehet ezt a változtatást szándékossá kimagyarázni! Tollhiba.

A harmadik versben jelentéktelenebb változtatásokra akadunk. Ady „fölkelni"-t, „kelek föl"-t írt, Bartók – kevésbé választékosan – „*fe*lkelni"-t, „kelek *fe*l"-t.

Ennél a versnél azonban az is feltűnik, hogy sajátos gondolatritmusát Bartók „nem igazán" tudta zenébe önteni. Emlékeztetőül egy jellemző részlet: „Fölkelni, szétnézni,/ Szétnézni, érezni,/ Érezni, eszmélni,/ Eszmélni, meglátni..." Ilyen Ady-versekről írta Karinthy közismert, halhatatlan Ady-paródiájában, hogy „Hát maga megbolondult,/ Hát maga megbolondult,/ Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?" A paródia azonban ebben az esetben nem éppen telitalálat, amennyiben az ismétlődő szavak itt nem változnak ugyan, de második elhangzásukkor más a helyértékük – sorvégről sorelőre kerülnek –, s ettől már nem az egyszerű „mindent kétszer mond, kétszer mond" esetei. A szavalóművésznek megvan az eszköze e sajátos funkcióváltozás érzékeltetésére. Helyenkét Bartók is érzékeltette (például a vers 13. sorától kezdve, a „Ledőlni rettegve,/ Rettegve fölkelni," stb. soroknál, ahol a harmóniák is ütemenként–verssoronként változnak), de nem a vers elejétől fogva, ahol a hallgató felfogásában inkább a két „óh, ágyam", a két „tavaly még" és a két „más voltál" áll össze zenei egységgé, és végképpen nem a „búsulni"-tól kezdődőleg, amikor a zeneszerző mintegy rájuk unt az ismétlésekre és csak félsorokat komponált meg: „Búsulni,/ Elszánni,/ Letörni,/ Szégyel[l]ni".

Kirívóan megmásította Bartók a IV. dal első sorát. Ady: „Itt pihent, csókolt, az ölembe hullt". Bartók: „Itt *ölelt,* csókolt..." E pillanatban kiadás előtt áll Pintér Csilla *Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban* című tanulmánya, amelyet a szerző jóvoltából kéziratban olvashattam. Ebből tudtam meg, hogy az Ady-versek legkorábbi megzenésítőjeként számon tartott Reinitz Béla (1878–1943) is ezt a szövegváltozatot használta. Föltételezhető, hogy Bartók az ő hatására távolodott el a költői Urtexttől.

Összefoglalólag a következők mondhatók el Bartóknak a dalszövegekhez fűződő kapcsolatáról.

Szövegválasztásaiban inkább személyes indokok vezették, mintsem elsődleges versélmények, bizonyos költemények iránti különösebb vonzódás. Nem annyira versélményeket öntött zenébe, mint amennyire a maga aktuális problémáihoz és érzéseihez kereste meg az azokat megjelenítő szövegeket. (Ady verseiből sem azo-

kat zenésítette meg, amelyeket Ioan Busiţiához intézett levelében forradalmian új humanizmusukért dicsért,[25] hanem azokat, amelyekkel az Op. 15 erotikus képsorait tudta – magasabb szinten – folytatni!) Ez alól csak a *Drei Lieder* tekintendő kivételnek, amelynek ihletőjét nem ismerjük s amelyet akár iskolamunkának, előtanulmánynak is tekinthetünk. Bartók motivációja a *Liebeslieder* és az 1916-os ciklusok esetében a Fábián Felicie, illetve a Gombossy Klára iránti vonzódás, a *Pósa-dalok*ban a hazafias fellángolás, az *Öt gyermekdal*ban egy örvendetes családi esemény volt. Túl kevéssé ismerjük az *Est* keletkezésének a körülményeit ahhoz, hogy eldönthessük, a Harsányi iránti férfibarátság ihlette-e inkább vagy a kedves Jurkovits-lányokkal való viszontlátásnak s a tőlük való elválásnak állított benne emléket.

A versek megválogatásában nem vezették Bartókot különösebben magas irodalmi igények. Tizenéves lányok költői szárnypróbálgatásaiban is megtalálta a maga léthelyzetét kifejező verseket. Nem habozott, amikor úgy érezte, hogy a költői szövegek kis módosításokkal közelebb kerülnek ahhoz, amit megzenésítésükkel kifejezni kívánt.[26] Módosításai általában nem váltak az irodalmi művek előnyére. Német dalaihoz tágabb körből válogatta a verseket, mint a magyarokhoz. A *Liebeslieder* koncepciózus librettója a német romantikus dal bármelyik klasszikus mesterének is becsületére válnék, és a *Cantata profana* jellegzetesen bartóki librettójának bizonyos vonásait előlegezi. Az *Ady-dalok*ban jutott fel Bartók a huszadik századi dalirodalom s egyben önnön stílusa magas szintjére. Fájdalmas vesztesége a zenének, hogy élete hátralevő évtizedeiben nem szerzett több dalt.

Bartóknak a dalszövegekkel való megmérkőzése nem fejeződött be a két 1916-os ciklus megkomponálásával és lezárásával. Az Op. 15 és az Op. 16 kiadástörténetében a szövegek fontosabb szerephez jutottak, mint a maguk a megzenésítések. Az idevágó események részletező felelevenítése szétfeszítené e tanulmány kereteit. Az Összkiadás 11. kötetének bevezető tanulmányából lehet majd ezeket megismerni. Itt csak egészen röviden foglalom össze a lényeget. 1916-os daltermését Bartók 1918-ban az Universal Editionnak ajánlotta fel, amelynek természetes igénye volt, hogy a kiadásban német szöveg is kerüljön majd az énekszólam hangjegyei alá. Bartóknak is érdeke volt, hogy dalai német nyelvterületen terjedjenek (sőt az Ady-dalokkal kapcsolatban a francia és az angol fordítás kérdését is fölvetette!), méltányolta a kiadói igényt. Csakhogy amelyik német fordítás Bartókot a magyar eredetihez való hűség szempontjából kielégítette volna, azt a kiadó a német nyelv szempontjából elfogadhatatlannak minősítette, és elvetette, és viszont: amit a kiadó javasolt,

25 BLev/253, 186.

26 Hihető – ugyanakkor bizonyíthatatlan! –, hogy a szöveghasználatában megnyilvánuló szabadosságot illetőleg fiatalkori példaképe, Robert Schumann volt Bartók felbátorítója. A *Myrthen* op. 25/1. dalában például Rückert *Widmung* című versének 8. sorát, a „Du bist der Himmel mir beschieden"-t Schumann „Du bist *vom* Himmel..." -re változtatta! *Texte deutscher Lieder* című kötetének *Vorbemerkungen* című előszavában Dietrich Fischer-Dieskau a *Der Nussbaum* op. 25/3 „blättrig die Blätter aus" sorának „blättrig die *Äste* aus"-szá való átalakítását hozta fel arra példának. hogy a 19. században a zeneszerző olykor belejavít („greift ... verbessernd ein") a megzenésített költeménybe (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, 13.).

azt Bartók utasította vissza. A többéves levelezés során Bartók is megyőződött róla, hogy az Op. 15 szövegei – legalábbis részben – gyengék. 1923 januárjában a kiadó elállott megjelentetésétől, s ő ezután sohasem próbálta megszólaltatni vagy kiadatni őket. Az Op. 16 több fordító kezét megjárta. Még Stefan Zweig is véleményezte Dr. Rudolph Stephan Hofmann (1878–1939) szignálta fordítását, amely végül 1923-ban Bartók beleegyezésével a kottában megjelent. Ám mi sem jellemzőbb, mint hogy Bartók utóbb ebbe a „végleges", kinyomtatott változatba is módosításokat vezetett be! Így végső soron elmondható: az Ady-daloknak sincs olyan német szövegváltozatuk, amely a bartóki Urtext egyenrangú része volna.

Abban, hogy 1916 után nem komponált több „Klavierlied"-et (sőt: semminő olyan vokális művet, amelynek a szövege nem népi eredetű!), Bartóknak a fordításokkal kapcsolatos negatív tapasztalatai is szerepet játszhattak.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ*

BARTÓK UND SEINE LIEDTEXTE

Der junge Bartók vertonte 1898–1900 insgesamt neun Texte von Heinrich Heine, Karl Siebel, Friedrich von Bodenstedt, Friedrich Rückert, Nikolaus Lenau und Goethe, und nur in zwei Fällen gab er in den Noten den Namen des Dichters an. Im sechsteiligen Zyklus *Liebeslieder* betrachtete er die Texte als ob diese einfache „objets trouvés" wären: Mit grosser inneren Freiheit passte er hie und da den Wortlaut seiner augenblicklichen Lebenslage an. (Das „Libretto" dieses Zyklus kann in mancher Hinsicht für einen Präzedenzfall zu dem der 30 Jahre später entstandenen *Cantata profana* gehalten werden, wo die Textvorlagen rumänische Volksdichtungen waren.) Bartók nahm sich ähnliche Freiheiten auch in seinen ungarischen Liedern nach Gedichten von Lajos Pósa (*Vier Lieder*, 1902–1903) und Endre Ady (*Fünf Lieder* op. 16, 1916), wenn auch in geringerem Maße. Im unvollständig gebliebenen Gelegenheitswerk *Fünf Kinderlieder* (1905) vertonte er aus dem Gedächtnis zu der Zeit allgemein bekannte Verschen. In *Fünf Lieder* Op. 15 verschwendete er seinen Genius auf Gedichte, die tief unter dem Niveau seiner Musik liegen. (Sie stammen von zwei Teenies aus der Provinz, die als Erwachsene ihre dichterischen Ambitionen aufgaben.) Die jahrelang dauernde Entstehungsgeschichte der deutschen übersetzungen zu Op. 15 und Op. 16 veranlasste Bartók wiederholte Enttäuschungen. Die bei der Universal Edition schließlich erschienene deutsche Version von Op. 16 hat ihn auch nicht befriedigt.

* Ferenc László ist 1937 in Klausenburg (Cluj, Rumänien) geboren, wo er an der Musikakademie 1959 sein Künstlerdiplom erwarb und 2001 mit einer Bartók-Dissertation promovierte. Seit 1966 unterrichtet er Kammermusik (in den Jahren 1970-91 an der Bukarester, seitdem an der Klausenburger Musikhochschule). Rege musikjournalistische Tätigkeit – hauptsächlich ungarisch, auch rumänisch und (seltener) deutsch, auch im Rundfunk und Fersehen – machte seinen Namen bekannt. Als Musikhistoriker widmete er Bartók mehrere Bände (die wichtigsten: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* [Béla Bartók. Studien und Zeugnisse, 1980; ungarisch], *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri* [Béla Bartók. Studien, Mitteilungen, Essays, 1985; rumänisch], veröffentlichte je ein Bach- und Liszt-Buch (1989), Studien zur Musik von Bach, Telemann, Mozart, Schubert, Brahms, Enescu, Kodály, Ligeti usw., gab Bartók-Briefe ungarisch (1974), rumänisch (1976, 1977) und deutsch (1999), einen Band von Enescu-Interviews ungarisch (1995) heraus. Er hielt Vorträge ausserhalb Rumäniens in Ungarn, Österreich, Deutschland, der Moldauischen Republik, der Ukraine und in Japan. Seit 2001 ist er Ehrenpräsident der 1991 von ihm gegründeten Rumänischen Mozart Gesellschaft. Er wurde u. a. mit dem Preis der Rumänischen Akademie (1980), des Verbandes Rumänischer Komponisten und Musikwissenschaftler (1983, 1995), dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst (2002) und dem Bence Szabolcsi-Preis (2003) ausgezeichnet.

Lampert Vera

EGY NÉPDALFELDOLGOZÁS-CIKLUS KELETKEZÉSÉRŐL

Bartók Nyolc magyar népdalának kéziratos forrásai

1918 tavaszán, kiadatlan műveiről számot adva kiadójának, az Universal Editionnak, Bartók nyolc, énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozást említett, noha ekkor mintegy kéttucatnyi dal kéziratát őrizte fiókjában.[1] A nyolc dallamból öt még 1907-ben készült, a többi tíz évvel később, és Bartók első alkalommal itt, ebben a levélben említette őket együtt. Ekkor azonban még úgy vélte, hogy így nem alkalmasak kiadásra, mert, mint később ismételten kifejtette a kiadónak, ilyenfajta sorozatokban legalább tíz–tizenkét darabot kívánt közrebocsátani.[2]

Ez az elképzelés meglepő, hiszen az 1910-es évekből való néhány más műfajban készült népdalfeldolgozás kevesebb tétellel is beérte. Így a zongorára írt *Román népi táncok*ban és *Szonatiná*ban hét, illetve öt dallam szerepel. Négy vagy öt dallamot tartalmaznak a velük nagyjából egykorú kórusművek, a *Négy régi magyar népdal*, a *Szlovák népdalok* és a *Négy szlovák népdal* is.[3] Vajon miért ragaszkodott Bartók a már meglévő dallamok kiegészítéséhez a nyolc dallam esetében? Talán az énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozások műfaját nem tartotta alkalmasnak a más műfajokban megvalósított ciklikus szerkezet kialakítására? Hiányolta belőlük az egységes

1 „Aus solchen Bearbeitungen sind noch ungedruckt etwa 8 ungarische Volklieder mit Kl-begl." (Effajta feldolgozásokból körülbeül 8 zongorakíséretes magyar népdal kiadatlan még.) Levél az Universal Editionnak (a továbbiakban UE) 1918. április 11-én. Az Universal-levelezést a MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában őrzött fotokópiákból idézem, saját fordításomban.

2 „Volkslieder für Singstimme mit Klaviebegleitung könnten etwa 10-12 zusammengefasst werden." (Énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozásokból mintegy 10-12-t lehetne együtt közreadni.) Levél az UE-nak 1918. április 28-án; „Nun habe ich noch 8 ungar. Volkslieder (für Singst. mit Klavbegl.), die ich aber[?] erst dann veröffentlichen würde, wenn die Serie mindestens 10 No umfassen wird." (Van még 8 magyar népdalfeldolgozásom énekhangra és zongorára, amelyeket csak akkor fogok megjelentetni, ha a sorozat legalább 10 darabot tartalmaz.) Levél az UE-nak 1918. augusztus 15-én; „Letzteren [ungarische Volksmelodien mit Kl.-begleit.] habe ich Ihnen noch nicht eingeschickt, da ich sie lieber erst dann veröffentlichen würde, wenn ich deren mehr – etwa 10-12 habe, und sie dann in einem Hefte als eine Serie zusammenfassen kann." (Utóbbiakat [magyar népdalok zongorakísérettel] még nem küldtem el Önöknek, mivel ezeket inkább csak akkor szeretném megjelentetni, ha több – mintegy 10-12 lesz belőlük, úgy hogy egy füzetben, sorozatként lehessen őket közreadni.) Levél az UE-nak 1918. október 7-én.

3 Viszont a *Román kolinda-dallamok* két kötete tíz-tíz dallamot dolgoz fel.

elemek jelenlétét? Esetleg a Kodállyal közösen kiadott, tíz–tíz dallamot tartalmazó, a tételeket szorosabb összefüggés nélkül kínáló Magyar népdalok mintáját kívánta követni?[4]

Akárhogyan is gondolkodott Bartók 1918-ban, három évvel később, valamikor 1921 első hónapjaiban mégis úgy döntött, hogy közreadja a nyolc dallamot, újabb darabok hozzáadása nélkül. Egy tervbe vett berlini előadásra készülve még 1918-ban elküldte a dalokat a kiadónak négy dal szövegének németre fordítása céljából.[5] Az előadás azonban elmaradt és Bartók csak 1921-ben kapta meg a fordításokat.[6] Mivel nem találta őket megfelelőnek, nyomban vissza is küldte a kiadónak, megjegyezve, hogy revideálni fogja a kéziratot, mielőtt nyomdakésznek nyilvánítja.[7]

Nem maradtak fenn dokumentumok, amelyek felfednék, miért állt el Bartók attól az eredeti tervétől, hogy kibővítse a sorozatot. Tény, hogy akkoriban több más, fontosabb és sürgősebb munka kötötte le energiáit. Viszont éppen a húszas évek elején megélénkülő koncertező karrierje a dalok megjelentetését különösen időszerűvé és sürgetővé tette.[8] 1921-ben és 1922-ben, mielőtt a dalok nyomtatásban megjelentek volna,[9] Bartók különböző énekesek közreműködésével több ízben is nagy sikerrel adta elő a sorozat több darabját budapesti, szegedi, erdélyi, londoni és párizsi koncertjein.[10] Megjegyzendő azonban, hogy egyetlen alkalommal sem játszotta a

4 Bartók nem először kísérletezett az 1907-ből való öt dal kiegészítésével tíz dallamból álló sorozattá. Somfai László kimutatta, hogy 1907 őszén vagy az azt követő téli hónapokban Bartók több népdalciklus tervét vázolta fel, amelyek közül az egyik az *5 székely dal*t (Bartók elnevezése) öt, 1906–1907-ből való feldolgozással párosította. Somfai László, „Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében." *Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991, 89–99.

5 Levél az UE-nak 1918. október 7-én.

6 „Die ungarische Volkslieder und Übersetzungen habe ich erhalten und werde dieselben Ihnen nächstens zurückschicken." (A magyar népdalokat és a fordításokat megkaptam, és hamarosan visszaküldöm.) Levél az UE-nak 1921. február 8-án.

7 „Beiliegend sende ich Ihnen die Lieder zurück. Leider muss die Übersetzung noch verbessert werden... Ich bitte also dieses Material, nach erfolgter Verbesserung der Übersetzung zurück, wonach ich es[,] um es druckbereit zu machen, genau revidieren werde." (Mellékelten visszaküldöm a dalokat. Sajnos a fordításon még javítani kell... Kérem, küldjék vissza ezt az anyagot, miután megtörtént a fordítás kijavítása; ezt követően át fogom nézni őket, hogy nyomdakész állapotba hozzam.) Levél az UE-nak 1921. március 2-án.

8 „Allerdings müssten endlich die ... ungarischen Volkslieder (mit Kl-begleitung) auch gestochen werden. Über diese ... hörte ich schon lange nichts." (Mindenesetre a (zongorakíséretes) magyar népdalokat is ki kellene végre metszeni. Ezekről már régen nem hallottam semmit.) Levél az UE-nak 1921. augusztus 25-én.

9 A kiadó 1923 első heteiben bocsátotta ki a művet, 1922-es *copyright*tal.

10 „Ich habe [diese Lieder] dieses Jahr in meinen 4 Konzerten jedesmal auf's Programm setzen müssen, und bei jeden Gelegenheit mussten einige derselben widerholt werden." (Ebben az évben [ezeket a dalokat] 4 hangversenyemen is műsorra kellett tűznöm, és minden alkalommal meg kellett ismételni néhányat belőlük.) Levél az UE-nak 1922. november 15-én. – „[D]ie '8 ung. Volkslieder' ... hatten grossen Publikum-Erfolg: von 5 mussten 2 repetiert, und das eine musste sogar dreimal gesungen werden." (A 8 magyar népdalnak nagy közönségsikere volt: az 5 dalból kettőt meg kellett ismételni, sőt az egyiket háromszor is el kellett énekelni.) Levél az UE-nak 1923. január 14-én. Ezúton is köszönetet mondok Pintér Csilla Máriának a Bartók közreműködésével elhangzott hangversenyek listájának összeállításáért.

teljes sorozatot, mindig csak négy vagy öt dalból összeállított csoportot tűzött műsorára. Talán éppen e válogatások kedvező fogadtatása győzte meg arról, hogy a sorozat újabb darabok hozzáadása nélkül is életképes.

E két, különböző időpontban komponált, majd egyetlen ciklusba foglalt dalcsoport története egy sor fontos kérdést vet fel: Miféle változtatásokat kíván két, stiláris szempontból eltérő kompozíció összehangolása?[11] Mi történik a dalok sorrendjével az új kontextusban? Vajon foglalkoztatták-e ezek a kérdések Bartókot, és ha igen, milyen mértékben? A *Nyolc magyar népdal* kialakulását szerencsére gazdag kéziratos anyag dokumentálja, amely betekintést enged a zeneszerző műhelyébe, és legalábbis részleges választ ígér e kérdésekre.

A *Nyolc magyar népdal* forrásai

A forrásanyag rendkívül kiterjedt, de mégsem teljes. Somfai László elméleti modelljét alkalmazva, amelyet a Bartók-művek forrástípusaira dolgozott ki, a lehetséges nyolc típusból öt azonosítható a *Nyolc magyar népdal* kéziratos anyagában[12] *(lásd az ábrát a következő oldalon)*. Két fontos kéziratos forrástípus, a témafeljegyzés, vagy előzetes vázlat, valamint az autográf tisztázat valószínűleg nem is létezett, hiszen a témák (a népdalok) adottak voltak, a feldolgozás viszonylag egyszerű, és a fogalmazvány eléggé olvasható és egyértelmű ahhoz, hogy Bartók feleségére bízhatta a tisztázatok elkészítését. Sajnálatos módon a mű legfontosabb forrása, a fogalmazvány sem teljes, és egy későbbi, potenciálisan fontos forrás, az első kiadás javított korrektúralevonata szintén hiányzik.

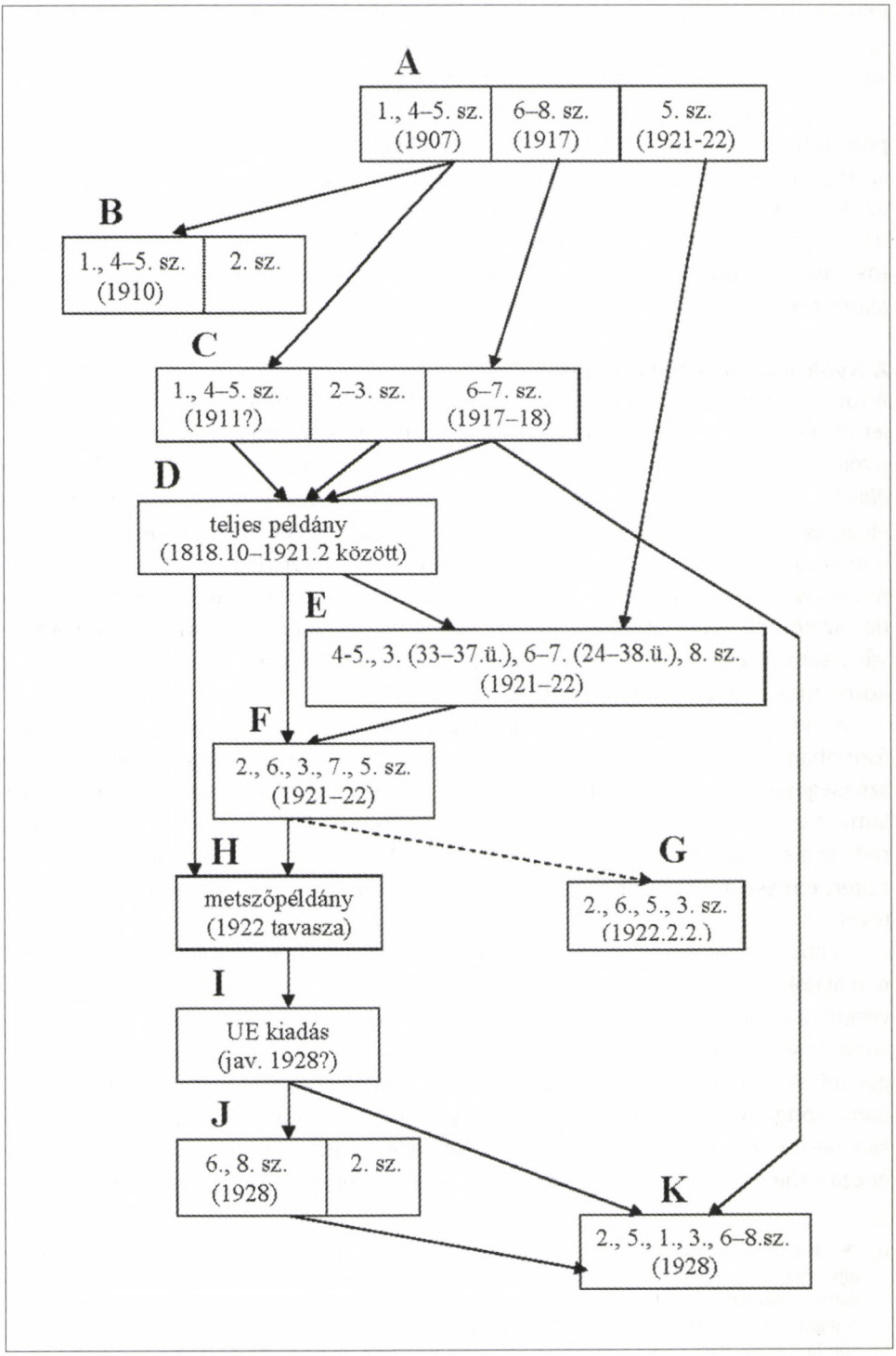
A fogalmazvány mellett fennmaradt azonban hat tisztázat, többé-kevésbé teljes formában. E másolatok jó részét a mű kiadását megelőző hangversenyek tették szükségessé. Legtöbbjük Bartók első feleségének, Ziegler Mártának munkája, de valamennyi magán viseli a zeneszerző keze nyomát is. E másolatokon kívül fennmaradt az első kiadásból Bartók saját, javított példánya[13] és két, koncertelőadáshoz készített emlékeztető vázlat; végül hét dal hanglemezfelvétele, Bartók zongorakíséretével.

A következőkben elsősorban Bartók fogalmazványát és a publikáció előtt készült másolatokat vesszük nagyító alá: ezek a mű végleges formájának kibontakozásához vezető út fő állomásai. Itt nem szükséges minden részlettel elszámolni, ez majd a jövendő összkiadás feladata lesz. Inkább azokra a mozzanatokra összpontosítjuk figyelmünket, amelyektől a felvetett kérdések megválaszolását várhatjuk, így elsősorban a zongoraszólamban végbemenő változásokra és a dalok végső sorrendjének kialakítására. A munkát megnehezíti, hogy egyik forrás sincs keltezve. Pedig egy hozzávetőleges időrend meghatározása elengedhetetlen ahhoz, hogy nyomon követ-

11 Denijs Dille és Somfai László is felhívta a figyelmet a mű két rétegének stiláris különbségére. Lásd Denijs Dille: „Bartók und das historische Konzert vom 12. Januar 1918." In: *Documenta Bartókiana* 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 58., és Somfai László: *Béla Bartók Complete Edition. Vocal music*, 1. Hungaroton SPLX 11603, p1977, kísérőfüzet, 11.

12 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 28–33.

13 Lemezszáma: UE 7191.



A Nyolc magyar népdal *forrásláncának összefüggései*

hessük a dalok fejlődését korai formájuktól végső alakjuk elnyeréséig. A források gondos összehasonlítása szerencsére körvonalazza a kronológiát. Bartók és az Universal kiadó levelezése, valamint egyéb idevágó dokumentumok, így például koncertprogramok szintén segítséget nyújtanak a források hozzávetőleges keltezéséhez.

A – fogalmazvány[14]

Hiányos kézirat, csak az 1. és 4–8. számot tartalmazza, az 5. dalt azonban két formában is. Négy különböző papírfajtára íródott (a 4–5. szám, valamint a 6–8. szám osztozik azonos papíron); a 4–5. dal számozása: 2–3. Az első három dal fogalmazványa 1907 őszén készült. A 4–5. (itt 2–3.) szám dallamát 1907 nyarán gyűjtötte Bartók, történelmi jelentőségű erdélyi gyűjtőútján, ahonnan augusztus végén tért vissza. Két hónap múlva, október 25-én, az 5. dal már el is hangzott egy berlini hangversenyen. – Az utolsó három dalt 1917 őszén, a K. u. K. Kriegsministerium Musikhistorische Zentrale januári koncertjére komponálta Bartók.[15] Mindegyik dal tartalmaz kisebb-nagyobb eltéréseket a nyomtatásban megjelent változathoz képest; ezenkívül a három utolsó dal hangneme is más. Az 5. dal második kézirata, 1921–1922 tájáról, e dal végleges formáját képviseli.

B – másoló tisztázata[16]

Ziegler Márta másolata az 1., 4., 5., és 2. dalról, folytatólagos leírásban és I–IV. számozással. Egy francia előadáshoz, esetleg a szövegek francia fordításához készülhetett. Bartók francia címlappal látta el a kéziratot, és szó szerinti fordítást is mellékelt, a prozódia magyarázatával. A zenei szöveg hűen követi a fogalmazványt az 1. és 4. dal tempójelzésének kivételével, amelyet itt *Lassan* helyett *Lento* helyettesít. Az utolsó dal (a ciklus végleges formájában 2. szám), amely a fogalmazványból hiányzik, itt több helyütt is eltér a nyomtatott verziótól. Feltételezhető, hogy akárcsak e kézirat másik három darabja, ez is pontosan tükrözi Bartók hiányzó fogalmazványát. Somfai László szerint a kézirat feltehetően 1910 körül keletkezett:[17] Bartóknak valóban alkalma nyílhatott az 1910. márciusi párizsi magyar hangversenyen francia kapcsolatokra szert tennie. Mivel ez a kézirat áll legközelebb a fogalmazvány szövegéhez, a legkorábbi lehet a mű fennmaradt tisztázatai közül.

C – másoló tisztázata[18]

Szintén Ziegler Márta másolata, két különböző kottapapíron: az első papírtípus az 1–5. dalt tartalmazza, a másik a 6. és 7. dalt; a 8. dal hiányzik. A kétfajta papírtípus nyilvánvalóvá teszi, hogy a tisztázat nem egyszerre készült: az első öt darab feltehe-

14 17VoPS1 szám Bartók Péter (a továbbiakban PB) gyűjtményében.

15 Dille szerint Bartók maga is az 1907–1917 éveket jelölte meg mint a kompozíció keletkezésének idejét. Dille: i. m.

16 A Bibliothèque Laloy tulajdona.

17 Somfai: *Népdalciklus*...

18 PB VoPFC1.

tően még 1911-ben, e dalok 1911. november 11-i bemutatója alkalmából, míg a 6–7. dalt az 1918. januári (bécsi) és februári (budapesti) premierjére másoltathatta le a zeneszerző. Az első öt dal sorrendje: 1., 4–5. és 2–3. szám. Bartók itt ismét megváltoztatta az 1., 2., 4., és 5. dal tempójelzését (de a végső verzióban csak az első kettőét tartotta meg). A 2. dalban foganatosított változtatások a nyomtatott forma felé mutatnak. Ezt a példányt küldte el Bartók az Universalnak 1918. októberében a szövegek lefordíttatása céljából.[19]

D – másoló tisztázata[20]

Ismeretlen kéz munkája a teljes műről, fekvő alakú papíron, folytatólagos leírásban. Feltehetőleg a kiadó készíttette a fordító számára a Bartóktól kapott példány (lásd előző forrás) alapján. A másoló mindenesetre nem volt magyar anyanyelvű: néhány helyesírási hiba mellett olykor szabálytalanul választott el szavakat, és nem tett különbséget rövid és hosszú ékezetek között – ezzel elárulva fogyatékos magyartudását. A kéziratban végig megtalálható a szövegek ceruzás, a véglegestől lényegesen eltérő német fordítása. Valamikor 1918. októbere után készülhetett a másolat, miután Bartók elküldte a C forrást a kiadónak, de még 1921 februárja előtt; ekkor nyugtázta ugyanis a fordítások kézhezvételét.[21] Több autográf javítás is található az 1–2., és különösen a 4. dal zongorakíséretében. De a legradikálisabb változás az 5. dalt érintette: Bartók áthúzással elvetette a korai változatot, és újjal helyettesítette, amelyet később a dalok fent bemutatott fogalmazványához csatolt (lásd az A forrást). Mivel a fordítással nem volt elégedett, azt javasolta a kiadónak, hogy sógorát, Ziegler Vilmost bízzák meg a fordítások revíziójával. Miután a kiadó 1922. október 10-i levelében hozzájárult kéréséhez, Bartók valószínűleg ezt a kéziratot adta át sógorának a munkához, amint azt a fordításra vonatkozó magyar nyelvű utasításai mutatják. Később talán előadáshoz is használta a kéziratot. Erre utalnak a piros ceruzás római számok: a 2. dalnál (itt no. 4) I, a 3. dalnál (itt 5. szám) III.

E – másoló tisztázata[22]

Hiányos kópia Ziegler Márta kézírásával: a 4–6., és 8. számot, valamint a 3. és 7. töredékét tartalmazza, három különböző papíron. A 4. számban (12 soros kottapapíron) megtalálhatók az előző forrás korrekciói; az 5. szám (16 soros kottapapíron) szintén az új változatban szerepel (lásd az A forrást), de rövidített formában, csak utalással a zongora utójátékára – sejtetve, hogy ez a kópia is előadásra készült, valószínűleg az énekes számára, akinek elég volt a taktusok számát jelezni. Bartók vagy másik példányból kísért, vagy ha ezt használta, emlékezetből játszotta az utolsó 8 ütemet. A 6. szám (16 soros papíron) és a 8. szám (14 soros papíron) itt már a nyomtatott változat hangnemében áll. E két dalt egy másik, teljes másolat-

19 Lásd az 5. jegyzetet.
20 PB VoPID1/C.
21 Lásd a 6. jegyzetet.
22 PB VoPID1/A.

ból illesztették ide, mivel a 6. dal a 3. utolsó ütemei után, a 8. pedig a 7. dal áthúzott második fele után kezdődik. Mindegyik dal fekete ceruzával írt, bekeretezett arab számmal van jelölve az előző forrás sorrendje szerint (2., 3., 6., 7., 8), de további, fekete, piros és zöld ceruzás római számok is találhatók a kéziratban: tanúi különböző előadások sorrendjeinek, egyben a végső sorrend kialakításának is. A 4., 5., és 6. számot IV, IV és II is jelöli, amelyet Bartók az 5. számnál később V-re javított, a II. számot viszont a 6. dalnál kihúzta. Az első lap alján Bartók kézírásos megjegyezése *(II. Istenem, Istenem / III. Asszonyok, asszonyok)* szintén a ciklus végleges sorrendjét vázolja fel.

F – másoló tisztázata[23]

Újabb hiányos másolat, Ziegler Márta kézírásával, a 2., 6., 3., 7. és 5. dalról. Valószínűleg az 1921–1922-es hangversenyek céljára készült, a D és E források javításainak figyelembe vételével. A dalok itt is fekete ceruzás, bekeretezett számokat viselnek, az eredeti sorrendnek megfelelően (4., 6., 5., 7., 3), de a 7. kivételével piros számozásuk is van 1-től 4-ig. Ebben a sorrendben (2., 6., 3., és 5. szám) hangzottak el a dalok Bartók második erdélyi hangversenykörútján. A zongorakíséretben itt végrehajtott módosítások mindegyike bekerült a kinyomtatott verzióba. Bartók ceruzával bejegyezte a német fordítást is, amely kevés kivétellel szintén megfelel a végleges szövegnek.

G – előadáshoz készített autográf vázlat[24]

E rövidítéseket tartalmazó, sietősen felvázolt kézirat a 2., 6., 5., és 3. számot tartalmazza. Bartók emlékezetből vetette papírra az 1922. február 24-i marosvásárhelyi hangverseny előtt, mivel a kópia, amelyet az énekesnőnek küldetett, nem érkezett meg idejében. Néhány részlet eltér a korábbi és későbbi változatoktól.[25]

H – másoló tisztázata[26]

Ez a teljes művet tartalmazó tisztázat volt a kiadó metszőpéldánya. Ziegler Márta készítette, fekvő alakú papíron, 1922 tavaszán. Bartók március 3-i levelében március 8-ra ígérte a kézirat elküldését. A címlapon található, ismeretlen kéztől származó dátum: *21. / IV. 22,* feltehetően a kézirat kézhezvételének időpontját regisztrálja. Ekkor azonban a szöveg fordítása még nem volt véglegesítve: 1922. július 2-án Bartók sürgette a kiadót, hogy fogadja el sógorának, Ziegler Vilmosnak a fordítását. Ezt követően csak 1922. november 7-i levelében található ismét a dalok kiadására vonatkozó részlet, amelyben Bartók jelzi, hogy egy héten belül visszaküldi a javított korrektúralevonatot.

23 PB VoPID1/B.

24 A Bukaresti Zeneszerzők Szövetségének tulajdona: 2386/1959.120. szám.

25 Hasonmását és elemzését lásd László Ferenc: „Széljegyzetek egy Bartók-kéziratra." In Bartók Béla: *Tanulmányok és tanúságok.* Bukarest: Kriterion, 1980, 77–92.

26 PB VoPFC2.

I – az UE első kiadás javított példánya[27]

Bartók saját példánya, néhány kisebb javítással és a dalok előadásának időtartamával: ezek mind bekerültek a Boosey and Hawkes 1955-ös kiadásába. Bartók francia és német anyanyelvű énekesekkel is használta ezt a példányt, mert az egyik dalnál bejegyezte a szöveg kiejtését francia fonetikával, egy másiknál pedig német szövegű magyarázata található a magyar nyelv hangsúlyozásának jellegzetességéről. További megjegyzései a dalok transzpozíciójára vonatkoznak: „f moll"az 1. és 3. dalnál, „kis terccel fel" a 6-nál és „egész hanggal fel" a 7–8. dalnál. Azt is megjegyezte, hogy a 7. dal transzpozíciója már „megvan" (a dalok korábbi forrásaiban). A három utolsó dal transzpozíciójára vonatkozó megjegyzéseket Bartók bizonyára az 1928-as hanglemezfelvétel előkészületei során írta be a kottába (lásd a következő két forrást). A címlapon Ziegler Márta kézírásával újabb, az Operaház egyik énekesének szánt válogatás javaslata található: „VIII., VI., III., II., V., / Kálmán Oszkár ur / részére."

J – másoló tisztázata és szerzői emlékeztető leírás[28]

E kézirat a 8. és 6. dal transzponált változatát tartalmazza Bartók utasításainak megfelelően (lásd az előző forrást); az előbbit egész hanggal feljebb, utóbbit kis terccel feljebb, mint a nyomtatott verzió, Bartók második feleségének, Pásztory Dittának kézírásával. Mindkettő szövege hiányzik. A transzpozíció az 1928. decemberi hanglemezfelvételhez készült Székelyhidy Ferenc számára, aki a dalokat ezekben a hangnemekben énekelte (lásd a következő forrást). Bartók ebből a példányból kísérhetett, mert a 8. dal utolsó két ütemét, amelyet Ditta átvitt a lap hátoldalára, a lapozást elkerülendő Bartók sietős kézírással a lap alján a margóra ismét feljegyezte. A lap hátoldalán a 2. dal is megtalálható Bartók egyszerűsített, vázlatos feljegyzésében, amelyet emlékezetből vethetett papírra, mivel az ütembeosztás és ritmus több helyütt is eltér a végleges változattól.

K – Hanglemezfelvétel[29]

Tanulmányunk szempontjából e dokumentum érdekessége a dalok párosítása és hangneme. Különös módon a 2. számot nem a 3. követi (mint a korai és végleges változatban is), hanem az 5. szám, míg az 1. szám a 3-ikkal került egy lemezoldalra. Ismeretlen okokból a 4. számról nem készült felvétel. A 6–8. számot Székelyhidy Ferenc a nyomtatott változathoz képest magasabbra transzponálva énekelte *(lásd az I és J forrást).*[30]

27 Bartók Archívum Budapest: 2965.

28 Bartók Archívum Budapest: 2003/a-b.

29 A felvételeket a His Master's Voice készítette 1928. decemberében; legújabban *Bartók zongorázik 1920–1945* címmel jelentek meg a Hungaroton kiadásában (HCD 12328, p1991).

30 Különös, hogy Székelyhidy, aki a dalok ősbemutatóját énekelte 1919-ben, a hanglemezen csak a 7. dalt énekli az eredeti hangnemben. Hangterjedelme egy évtizeddel korábban magasabb lehetett: az eredeti változatban a 6. és 8. dal legmagasabb hangja a^1, míg a hanglemezen g^1.

A fenti áttekintés tanúsága szerint valamennyi tétel több-kevesebb javításon ment át az eredeti, 1907-es és 1917-es fogalmazványhoz képest. Az is kiderül, hogy a javítások többsége 1921 szeptembere és 1922 júliusa között történt. Bartók már 1921 márciusában jelezte, hogy bizonyos változtatásokat szándékozik végrehajtani a dalokon, de először látni akarta a szövegek javított német fordítását.[31] Így amikor 1921 szeptemberében a kiadó tévesen arról tájékoztatta, hogy a mű már a nyomdában van, méltatlankodva válaszolt:[32]

> Megdöbbenve olvastam a hírt levelükben, hogy .... a „magyar népdalok" már a nyomdában vannak; pedig én még nem is rendeztem őket sajtó alá. A dalok némelyike pl. túl magasan vagy túl mélyen fekszik, ezeket előbb transzponálnom kell. Pontos előadási jelekkel sem láttam még el valamennyit. Amellett a fordításon is sok javítanivaló van még, tehát azt is látnom kell még a metszés előtt.[33]

Valószínűleg e levél megírása táján szánta el magát Bartók a dalok alapos átdolgozására. Talán nem véletlen, hogy éppen ekkor, hajdani ősbemutatóik után először, a dalok ismét feltűntek Bartók koncertprogramjain.[34] Ezeken a hangversenyeken az egy évtizednyi különbséggel keletkezett két dalcsoport dalai különféle összeállításokban együtt szerepeltek, és így Bartók tapasztalhatta, mennyire életképesek, hogyan illeszkednek egymáshoz. Noha a fenti levélben csak transzponálásról, előadási jelekről és szövegfordításról beszélt, később végrehajtott revíziója sokkal radikálisabb volt; egy esetben legalábbis olyannyira, hogy az eredeti feldolgozást elvetette, és újabbal helyettesítette.

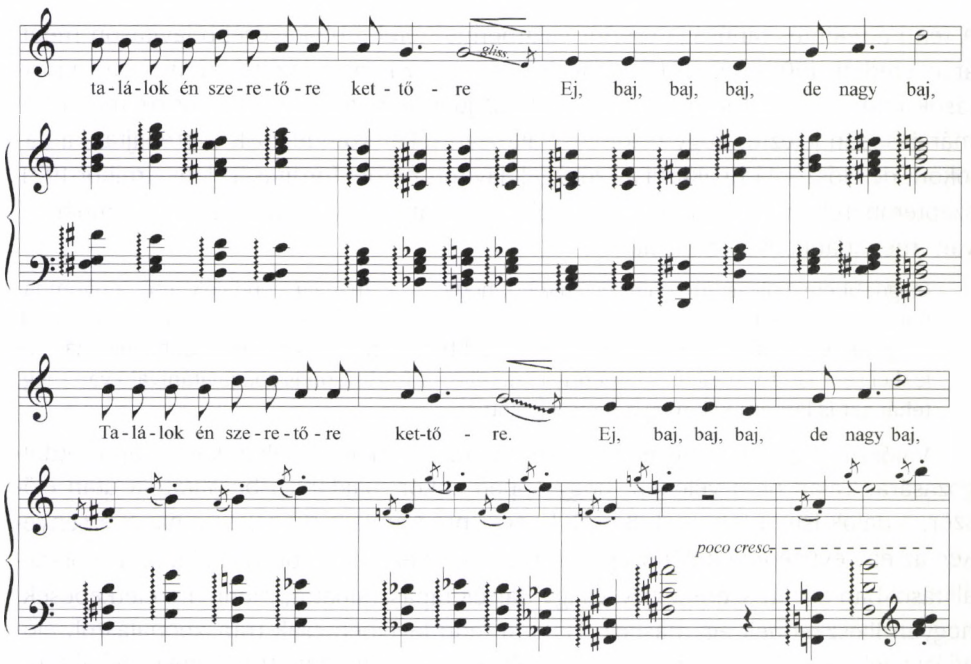
Felmerül a kérdés: vajon a revízió valóban a korai dalcsoportot érintette-e mélyebben, hogy nyelvét a későbbi csoporthoz, Bartók újabb, lineáris és harmóniailag merészebb stílusához közelítse? Ha az 5. dal példáját tekintjük, a válasz határozottan igenlő. Az új feldolgozásban Bartók egyrészt a zongoraszólam áttetszőbbé tételére törekedett, a jobbkézben appoggiatúrával díszített egyetlen hangra redukálva az eredeti akkordokat, a balkéz szűkfekvésű harmóniáit egyidejűleg tágfekvésbe rendezve át. De a zongoraszólam igazi újdonsága relatív függetlensége az énekhangtól. Míg az eredeti változat mindig a dallamhangoknak megfelelő akkordsorral kísér, az új változatban a négysoros versszak első sorában megalapozott *e-pentaton* akkordok után a zongoraszólam saját logikáját követi a basszusban lefelé tartó egészhangú skála fölött, nemegyszer disszonáns súrlódást hozva létre az énekhanggal *(lásd az 1. kottát a 440. oldalon).*

---

31 Lásd a 7. jegyzetet.

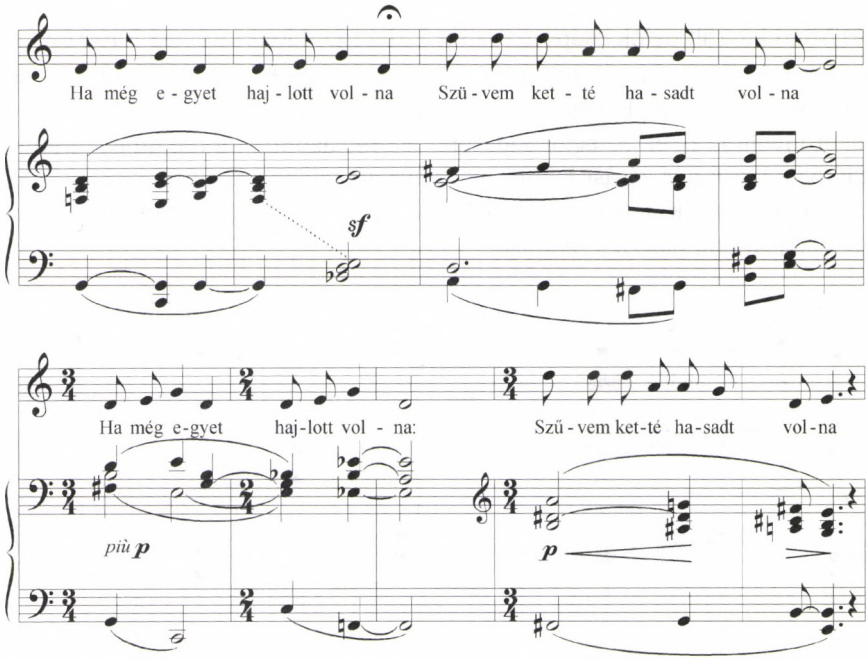
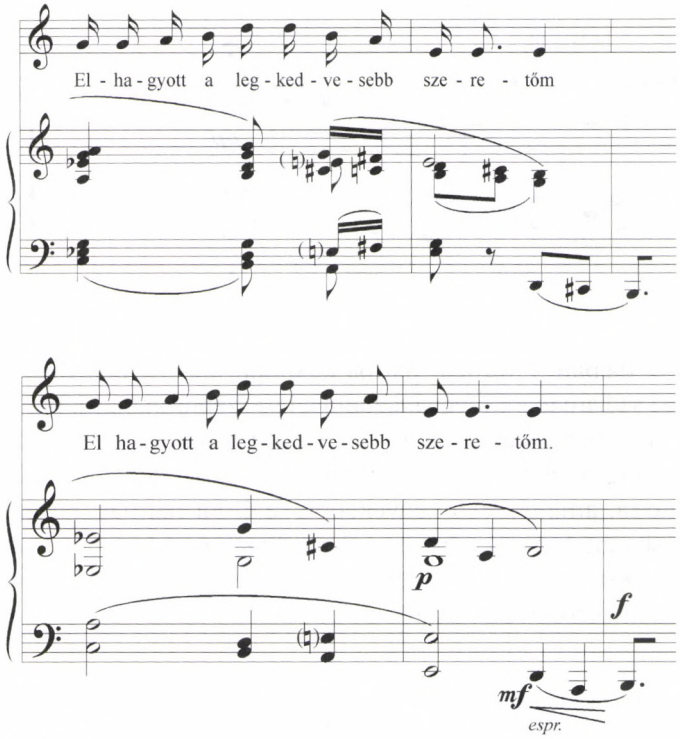
32 Az UE levele Bartóknak 1921. szept. 14-én és 29-én.

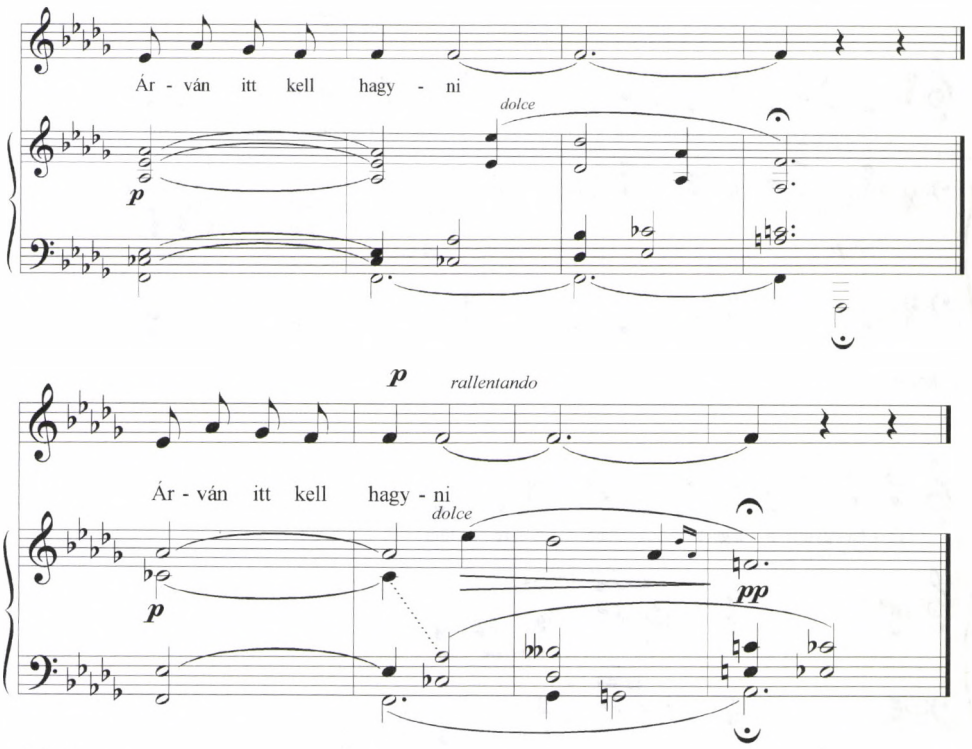
33 „Mit einiger Bestürzung erfahre ich aus Ihrem Briefe, dass ... die »ungarischen Volkslieder« bereits im Stich sein sollen, denn ich habe ja die Vorlage noch nicht zum Stich arrangiert. So z. B. sind manche Lieder zu hoch, andere zu tief, die ich vorher transponieren muss; auch die Vortragszeichen sind nicht alle genau angegeben. Ausserdem war ja auch in der Übersetzung vieles zu verbessern, so dass ich dieselbe vor Drucklegung ebenfalls noch sehen muss." Levél az UE-nak 1921. szept. 20-án.

34 Bartók a sorozat három dalát előadta Nagy Izabellával Budapesten, 1921. február 27-én és április 25-én. Elképzelhető, hogy a módosítások egy része ebből az időből származik. Az UE levelezésből azonban inkább az tűnik valószínűbbnek, hogy a revízióra az 1921–1922-es hangversenyévadban került sor, amikor Bartók hét hangversenyen játszott részleteket a sorozatból.

1. kotta

Lényeges változtatások mutatkoznak a 4. dalban is (lásd D forrás). Az eredetiben végig 3/4-es tétel metrikus átrendezése mellett gyökeresen megváltozott a dal második felének harmonizálása is. Az esetenként késleltetéssel fűszerezett egyszerű hármashangzatok és domináns szeptimakkordok helyett az új verzió gazdagabb harmóniákkal: nónakkordokkal él, amelyek gyakran hangsúlyos helyeken ütköznek a dallam hangjaival *(lásd a 2. kottát a szemközti oldalon)*.

Az 1. dal új változatának legszembetűnőbb újdonsága, hogy azt Bartók dupla értékekbe íratta át. Itt is a zongora textúrájának áttetszőbbé tétele volt a cél, amelyet egyrészt az oktávkettőzések kiiktatásával vagy például a 7–8. ütemben a jobbkéz akkordmenetei helyett később a balkézben imitált pentaton dallamfordulattal valósított meg *(lásd a 3. kottát a szemközti oldalon)*.

Legjobban a 2–3. dal állta ki a koncertpódium próbáját. Az előbbiben csak ritmusváltoztatások találhatók: a zongora bevezető ütemeiben és közjátékában például az utolsó hang megnyújtása bizonyára a koncertek során szerzett tapasztalatok eredménye. Ezenkívül csupán néhány hangot törölt Bartók a textúra fellazítása érdekében. 1911 után, de még mielőtt 1918-ban fordításra átadta azt a kiadónak, valamelyest revideálta a 3. dalt is. Valamennyi változtatás a balkéz faktúrájának megkönnyítését célozta az eredetileg a jobbkézhez hasonló, terceket is tartalmazó oktávkettőzésekből a tercek elhagyásával. Az egyetlen későbbi változtatás az eredeti verzió utolsó két ütemét érinti, amelyeket Bartók egy ütemre rövidített le. Az új befejezés a második versszakot megelőző közjátékra rímel. Ezzel szimmetrikusabbá alakítja a dal szerkezetét, ugyanakkor hatásosabban is zárja a darabot.

2. kotta

3. kotta

Az 1917-ben készült dalok csoportjában a 7. dal ment keresztül (az F forrásban) a legalaposabb revízión. Ennek eredményeképpen a jobbkéz a 10–13., 20–21. és 37–39. ütemekben kifejezőbb dallamvonalat kapott. További változtatások az oktávkettőzéseket távolították el. A leglényegesebb eltérés azonban a dal utolsó ütemeiben mutatkozik: az F-dúr zárást kvintszext helyzetű szűkkvintes f-moll szeptimakkordra cserélte fel Bartók, amely találóan érzékelteti a harcba induló katona komor, nyugtalan lelkiállapotát *(lásd a 4. kottát)*.[35]

4. kotta

Kevesebb a javítás a 6. dalban (F forrás). Bartók kiiktatott néhány oktávkettőzést a 12–20. ütem jobbkéz szólamában, megváltoztatta a fisz-szeptimhangzat hangjainak elosztását a 14–15. ütemben, végül megtartotta a C-dúr akkordot a 21. ütemben. Ez eredetileg c-moll hangzat volt, és megváltoztatása másolási hibának tűnik. Bartók azonban nem javította, aminek eredményeképpen a C-dúr hármast követő *esz* hang sötétebb és baljóslatúbb hatású, mint az első megfogalmazásban, ami jobban megfelel a szövegben lefestett véres csatajelenet hangulatának. Csupán néhány oktávkettőzés megszüntetése hozott változást a 8. dalban.

35 Az 1928-as hangfelvételen azonban a dal korai változata szerepel: mivel az eredeti hangnem jobban megfelelt az énekes hangterjedelmének, Bartók nem az UE-kottából, hanem valamelyik korai kéziratos kópiából kísért.

Fent idézett levelében Bartók nem tért ki a dalok elrendezésének kérdésére, jóllehet ezt sem tekinthette még megoldottnak. Amikorra el kellett döntenie, mi legyen a dalok egymásutánja, többfajta elrendezést is kipróbált a koncertpódiumon, különféle kombinációkban vegyítve a két csoport dalait. Az 1921–1922-es koncertszezon egyik kedvelt válogatása, a 2., 6., 3. és 5. dal (olykor a két utolsó szám fordított sorrendben is) a lassú–lassú–gyors–gyors nagyformát reprezentálja, amely Bartók kéttételes hangszeres műveinek elrendezésével rokon. További válogatások, mint a 2., 6., 3., 7., 5. sorrend (az F forrásban) vagy a Kálmán Oszkárnak javasolt sorrend a zeneszerző saját UE példányában (I forrás), a lassú és gyors tételek váltakozására épít, mindig gyors tétellel zárva a sorozatot.

A kéziratos forrásokból nyilvánvaló, hogy az 1907-ben keletkezett dalok eredeti sorrendjében az első, lassú tételt *(Adagio)* a 4. *(Sostenuto, rubato)* és 5. *(Allegro)* tétel, tehát egy lassú–gyors tételpár követte, megelőzve a végső forma 2. *(Andante)* és 3. *(Allegretto, tempo giusto)* tételét, a csoport másik lassú–gyors tételpárját. A legkorábbi tisztázat (B forrás) tanúsága szerint azonban Bartók a lassú–lassú–gyors–lassú megoldással is kísérletezett (1., 4., 5., 2.). Ez a lassú tétellel záródó dramaturgia nem egy Bartók-műnek jellemzője az 1910-es években. Az 1911-es ősbemutatón megint csak más sorrendben szerepeltek a dalok: az 1., 4., 2., 3., 5 dal egymásutánja ismét a lassú–gyors szerkezetet adja ki. A ciklus korai dalainak szerkezeti rugalmasságához képest a három késői dal *(Sostenuto, Sostenuto, Allegro moderato)* erősebb szálakkal kapcsolódik egymáshoz. Sorrendjük a végső verzióban, majd az 1928-as hanglemezfelvételen is azonos a fogalmazvány sorrendjével.

A publikálásra való előkészítéskor Bartók úgy döntött, hogy nem keveri össze a két dalcsoportot, hanem egymás mellé illeszti őket: a korábbi csoporttal kezdi a ciklust, és a későbbivel zárja. A végső forma kialakításakor két változtatást hajtott végre az 1918-ban ideiglenesen összeállított elrendezéshez képest (lásd a C és D forrást). Először megváltoztatta a dalok sorrendjét az első csoportban: a 2–3. dalpárt előbbre hozta eredeti csoportzáró helyzetéből, így megőrizve a nagyforma szimmetrikus szerkezetét, a lassú–lassú–gyors, lassú–gyors, lassú–lassú–gyors elrendezést. Majd transzponálta a 6–8. dalt, hogy ambitusa nagyjából azonos legyen az első csoport hangterjedelmével.

Bartóknak több oka is lehetett, amiért felcserélte a 2–3. és 4–5. lassú–gyors tételpárt. Egyrészt a feldolgozások hangnemi összefüggése: az első csoportban valamennyi dal hangneme e-pentaton, a 3. kivételével, amely esz-eol. Ez a 3. dal abban is eltér a többitől, hogy kettő helyett három versszakból áll. Mindezek a vonások alkalmassá tették a korai dalcsoport hatásos lezárására, amelyre azonban a teljes ciklusban nem volt szükség. Éppen ellenkezőleg, itt inkább a két csoport közötti lehetséges legtermészetesebb átmenet lehetett a cél, amelyet részben biztosított az 5., e-pentaton hangnemű dal új helye a ciklusban és a 6. dal transzpozíciója e-dórba. További összetartozást eredményezett természetesen az 5. dal alapos átdolgozása, amely stílusban szintén közelebb hozta a későbbi csoporthoz.

Fontos szerkezetépítő funkciót tölt be a 2. dal előrehozatala is eredeti negyedik helyéről. Így mindjárt a mű kezdetén kiemelt szerephez jut a pentaton skála, Bartók

1907-es erdélyi útjának nagy jelentőségű felfedezése, amely impulzust adott a ciklus korai dalcsoportjának megkomponálására.[36] Mélyből felfelé ívelő pentaton akkordfelbontások indítják az 1. dalt, míg a 2. szám dallamát mindkétszer a lefelé hajló pentaton skála hangjaiból szőtt deklamáció készíti elő. E két, egymást kiegészítő bevezető gesztus a ciklus kezdetén világosan és hangsúlyozottan exponálja a régi magyar népzene egyik legpregnánsabb jellemzőjét, amely meghatározó hatást gyakorolt Bartók sajátos zenei nyelvének kialakulásában.

További kapocs a ciklus szerkezetében a 7. dal új hangneme (f-fríg), mivel így a későbbi csoport e középső dallamának hangkészlete szinte azonos lett a korábbi csoport középső dallamának hangkészletével (esz-eol). Végül úgy tűnik, hogy az utolsó dal új hangnemével Bartók a korábbi csoport eredeti kicsengésének meglepő hatását kívánta felidézni. Ott a 3. dal esz-eol hangneme egy e-moll ciklust zárt le. A 8. dal d-eol hangneme szintén egyedülálló a sorozatban,[37] de a dallam maga is eltér a többitől, amennyiben az egyetlen új stílusú dal a ciklusban és csak egy versszakból áll (a dallam második felének megismétlésével), míg a többi tételre két- vagy három versszak jellemző.

Összegezésként megállapíthatjuk a következőket:

– Bartók 1918-ban nyolc, énekhangra és zongorára készült népdalfeldolgozását tekintette publikálásra érdemesnek számos kiadatlan népdalfeldolgozása közül: az 1907-ből való „5 székely dal"-t és az 1917-es három katonadalt.

– Kezdetben újabb feldolgozásokkal szándékozta bővíteni a sorozatot, de 1921-ben mégis úgy döntött, hogy a két csoportot hozzáadás nélkül, együtt adja közre.

– Valószínűleg az 1921–1922-es hangversenyévad idején valamennyi dalt revideálta.

– Javításai és változtatásai a legtöbb esetben a kíséret áttetszőbbé tételére irányultak. Jelentősebb változtatások a korábbi dalcsoportban történtek: az 5. dalt Bartók új feldolgozással helyettesítette, és lényeges korrekciókat foganatosított az 1. és 4. dalban is. A 2. és 3. dal végleges formája viszont kevés eltérést mutat az eredeti koncepcióhoz képest. A későbbi csoportból a 7. dalban hajtott végre Bartók jelentős módosításokat.

– A dalok végső sorrendjének kialakításakor Bartók nem vegyítette az évtizednyi eltéréssel keletkezett két csoport dalait, hanem a korai dalokkal indította, a későiekkel zárta a ciklust. Bár ő maga sohasem adta elő a *Nyolc magyar népdal* teljes sorozatát, a korai tételek sorrendjének módosításával és néhány dal transzponálásával sikerült olyan egységes kompozíciót alkotnia, amely dalcikluskén is meggyőző.

36 Ennek egyik áruló jele az első dal fogalmazványának hátoldalán óriási kottafejekkel keresztben felírt e-pentaton skála.

37 E dalnak a hangterjedelme a legnagyobb a ciklusban: tíz hang. A többi dal ambitusa *desz*^{1}–*e*^{2} és Bartók e hangterjedelmen belül maradhatott volna, ha a cisz-eolt választja a 8. dal hangneméül. Ő azonban d-eolba transzponálta a dalt, fél hanggal felfelé kibővítve a ciklus hangterjedelmét. A dal csíkvacsárcsi variánsát történetesen szintén ebben a hangnemben jegyezte le 1907-es gyűjtőfüzetében.

ABSTRACT

VERA LAMPERT*

THE MAKING OF A FOLK SONG ARRANGEMENT CYCLE: THE SOURCES OF BARTÓK'S EIGHT HUNGARIAN FOLKSONGS

In 1918, when Universal Edition became Bartók's publisher, the composer considered only the "5 Szekler songs" of 1907 and the three soldiers' songs of 1917, among his numerous unpublished songs, worthy of publication. Examining the rich source material of The *Eight Hungarian Folksongs*, one can follow the process by which the two groups of songs, written a decade apart, became a unified composition that can be performed convincingly as a song cycle. Bartók revised all of the songs, most probably during the 1921–1922 concert season. His emendations, applied to all of the songs, were generally directed towards the thinning of the accompaniment. The most significant textual changes affected the earlier group where one of the songs was discarded and replaced; radical changes happened also in nos.1 and 4. In the second group, no. 7 was also altered in a significant way. When establishing the final order of the songs, Bartók kept the songs of the two groups together, the earlier group starting the cycle, the later one closing it. He also slightly rearranged the sequence of the earlier pieces and transposed the later ones.

* Vera Lampert, after studying musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest, was a research fellow in the Bartók Archives, Budapest, between 1969 and 1978. Since 1983 she has been working as a music librarian at Brandeis University. She published a book about Bartók's scholarly work (1976, in Hungarian); in her other book-length publication she presented the original sources of the melodies appearing in Bartók's folksong arrangements. She contributed to *The Bartók Companion* (Oxford, 1993), *Bartók and His World* (Princeton, 1995), *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge, 2001), and published several essays in Studia Musicologica. She is editing the volume containing the folksong arrangements for voice and piano for the future Bartók Complete Edition.

Vikárius László

ADALÉKOK AZ *1. BAGATELL* RECEPCIÓTÖRTÉNETÉHEZ*

Talán meglepő, de a korai Bartók-recepcióban olyan emblémaszerű művek mellett, mint az „Este a székelyeknél" és a „Medvetánc", az *1. román tánc* vagy az *Allegro barbaro*, alighanem az *1. bagatell* játszott döntő szerepet; ez vált a komponista legtöbbet emlegetett és legrészletesebben kommentált, egyszersmind leggyakrabban idézett művévé. Értékelése és értelmezése szorosan összefonódott Bartók elsősorban húszas évek elejei, vagyis az 1. világháborút követő nemzetközi recepciójával, olyannyira, hogy egyes esetekben – mindenekelőtt a franciaországi recepció vonatkozásában – a kompozíciót meghatározó jelentőségűnek mondhatjuk. Mind ez ideig mégsem szentelt a szakirodalom kellő figyelmet e ténynek. Nyilvánvalónak tűnik, hogy az efféle „mulasztásokért" azt a – részben még ma is uralkodó – feltevést kell okolnunk, mely szerint a művek fogadtatása magához az életműhöz viszonyítva másodlagos jelentőségű. Mivel azonban messzemenőkig kérdéses, hogy létezik-e egyáltalán „mű" – nemhogy „életmű" – annak megfelelő recepciója nélkül (s menynyiben létezik e recepción kívül), a kortársak és az utókor egymást követő és egymásba fonódó értékelése nem tekinthető mellékesnek. Amint nem tekinthető egyszerűen „helyesnek" vagy „tévesnek" sem.

Bartók hagyatéka valóságos tárháza a korabeli recepció forrásainak. Egy sor jelentős korabeli szaklapból kapott hosszabb-rövidebb időn át tiszteletpéldányokat, s ezek hiányosan bár, de így is reprezentatív mennyiségben és válogatásban maradtak fönn, s tanulmányozhatók jelenlegi őrzési helyükön, a budapesti Bartók Archívumban. A legjelentősebbek, melyekből gyakran hiánytalan évfolyamok sora áll rendelkezésünkre, a *La Revue Musicale*, a *Musikblätter des Anbruch*, a *Pult und Taktstock*, az *Il Pianoforte*, a *Sackbut*, a *Modern Music* s még néhány.[1] A fönnmaradt folyóiratok közt többen található idézet az *1. bagatell*ből. Túl azon, hogy ezek egy ré-

* Ez a korábban kiadatlan tanulmány szolgált alapul a *Somfai Festschrift* számára írt „Backgrounds of Bartók's »Bitonal« Bagatelle" című írásomhoz, mely jelentős mértékben bővült a forrásokra, valamint a darab elemzéseire és értelmezésére vonatkozó részletekkel. A tanulmánynak ebben a korábbi, szerényebb változatában viszont szerepel néhány, az *1. bagatell* korabeli fogadtatására vonatkozó, ott föl nem használt forrás is. A közölt recepciótörténeti anyag feldolgozását egy Bolyai János kutatási ösztöndíj keretében folytathattam.

1 E tanulmánynak nem célja, hogy a Bartók Archívumban őrzött recepciós források általános ismertetését nyújtsa. A témáról ugyan több ízben tarthattam előadást, illetve zenetudományi szemináriumot, a téma publikálásra alkalmas formában történő összefoglalása sajnos még várat magára.

szét a szakirodalom számon sem tartja, különleges jelentőséget ad e cikkeknek, hogy a zeneszerző bizonyosan látta s olvashatta őket.[2] Élete végén az *1. bagatell*el kapcsolatban tett írásbeli nyilatkozata, melyet gyakran citál a Bartók-irodalom, nagyrészt nyilvánvalóan éppen ezekre a cikkekre és tanulmányokra utal.

Bartók 1944 végén vagy 1945 legelején fogalmazott bevezetést válogatott zongoraműveinek *Béla Bartók Masterpieces for the Piano* címmel tervezett kiadásához, melyben részletesebben foglalkozik a *Bagatelle*kkel. Így ír az első darabról:

> Az első [bagatellben] a felső vonalrendszer hangnem-előjegyzése négy kereszt (mint ciszmollban), az alsóé négy bé (mint f-mollban). E félig komoly, félig tréfás megoldást azért használtam, hogy bemutassam a hangnemi előjegyzés abszurditását bizonyosfajta modern zenében. Miután az első darabban „ad absurdum" vittem a hangnemi előjegyzés elvét, valamennyi további bagatellben és legtöbb későbbi művemben mellőztem használatát. Az első bagatell tonalitása természetesen nem cisz-moll és f-moll keveréke, hanem egyszerűen fríges színezetű C-dúr. Ennek ellenére az 1920-as években, mikor divat volt bi- és politonalitásról beszélni, sokszor idézték, mint „a bitonalitás korai példáját". Ugyanerre a sorsra jutott akkoriban a 2. vázlat, bár tonalitása vitathatatlanul tiszta C-dúr.[3]

Habár Bartók kommentárjában több olyan részlet is található, amit ajánlatos lesz közelebbről szemügyre venni, érdemes először az előjegyzés alkalmazásának technikai kérdését megvizsgálnunk. Noha Bartók úgy fogalmaz, hogy „bizonyos fajta" modern zenénél találja értelmetlennek előjegyzés alkalmazását, 1908 körül és az azt követő években nyilvánvalóan tudatosan és válogatás nélkül kerülte kompozícióiban az előjegyzés használatát. Utólag ezt erősíti meg 1926. október 2-i, Szigeti Józsefnek írott levele, melyben már bizonyíthatóan végleges álláspontját fogalmazta meg. Szigeti a *Gyermekeknek* válogatott darabjaiból készült hegedű-zongoraátiratait küldte meg Bartóknak átnézés végett. A komponista a következőt tartotta szükségesnek megjegyezni: „Mai felfogásom szerint jobb ilyen zeneműveknél előjegyzést alkalmazni (eltérően az eredetitől!), de csupán azokat a módosítójeleket előjegyezni, amelyeket az illető dallam hangsora megkíván."[4] Ezután pedig részletesen felsorolja az addig elkészült hat átirat hangsorát és minden egyes esetben az annak megfelelően szükséges előjegyzést, melyeket Szigeti egyetlen apróbb változtatással el is fogadott.[5]

---

2 Több esetben is olyan folyóiratról van szó – jelesül a *Revue Musicale*-ról – melynek lapjait az olvasáshoz föl kellett először vágni. A témakörünkbe vágó cikkek Bartókot láthatólag érdekelték, mert ezeken a helyeken a lapokat fölnyitotta még akkor is, ha esetleg közvetlenül a vonatkozó cikk előtt és után fölvágatlanul hagyta is a folyóirat-példányt.

3 „Mesterművek zongorára", ford. Tallián Tibor, In: *Bartók Béla írásai* 1. köt. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, 94–95. Az angol eredeti kiadását lásd *Béla Bartók Essays*. Szerk. Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 1976, 432–433.

4 *Bartók Béla levelei* (a továbbiakban: *Blev*). Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 338.

5 Az átiratok közt elsőként szereplő darab, a „Fehér László" (első kiadás szerint 28-as szám, amerikai revízió szerint 25-ös), mint Bartók megjegyzi, az átiratban d-dór hangsorú, tehát nem kíván előjegyzést. Szigeti kiadásába végül mégis egy ♭ előjegyzés került, alighanem a kíséretben időnként szerepet kapó B hang miatt. Bartók ezzel szemben revideált formában is ragaszkodott a dór előjegyzéshez, mely nála e-dór (két kereszttel).

Bartók „mai felfogásá"-ról beszél, mintegy jelezve, hogy korábbi álláspontját e téren revideálta. Legdrámaibb módon talán a *Gyermekeknek* Amerikában előkészített revideált kiadásában figyelhető meg az előjegyzés-használat kérdésének újraértékelése. De erre az újraértékelésre nem élete utolsó éveiben, hanem jóval korábban, valójában még a húszas évek előtt sor került. Jellemző például, hogy ámbár a *Négy régi magyar népdal*nak az Universal Editionnál megjelent 1926-os újrafogalmazása használ előjegyzéseket, az 1910-ből való első megfogalmazás még nem tartalmazta ezeket. Ugyanakkor viszont népdalfeldolgozásai közül már a tízes évek közepén írottak, a *Tizenöt magyar parasztdal* korai változatában, a *Sonatiná*ban, a *Román népi táncok*ban előjegyzést alkalmaz. Jóval később, a *Mikrokosmos* pedagógiai darabjaiban pedig egyenesen meghatározó jelentőségűek az előjegyzések.

Feltűnő Bartók 1945-ös kommentárjában, hogy az előjegyzés-használat 1908-beli elvetése egy kvázi elbeszélés részeként jelenik meg. Vajon úgy értendő-e az „elbeszélés", hogy ezek szerint a darab azért (is) került első helyre, mert az előjegyzés alkalmazásának abszurditását volt hivatva demonstrálni? Amennyiben igen, vajon nem egyfajta „Kunststück"-nek kell-e tekintenünk a kompozíciót? Ugyanis a darabra éppen az a jellemző, hogy így írható le legegyszerűbben, s ezáltal szélsőséges formában ugyan, de tulajdonképpen megelőlegezi a komponista később kialakult álláspontját, hiszen minden szólam számára csak az abban ténylegesen használt hangsor módosított hangjai szerepelnek az előjegyzésben. Vagyis anyagát a benne alkalmazott két eltérő hangsor szerint jegyzi. A darab kísérleti jellegét a kései kommentár nem teheti meg nem történtté. A kompozíció lényege ugyanis két anyag radikális szétválasztása. A „korai bitonális darabok" közé való besorolása elleni tiltakozás oka lehetett, hogy Bartók úgy érezhette, a darabban egy konkrét kompozíciós gondolatot valósított meg, s nem pedig egy stílust próbált ki. Akkor is igaz lehet ez, ha ismerjük egy másik, némiképp hasonló „kísérletét" is, melyre maga hívja fel a figyelmet: a *Vázlatok* 2. száma, a „Hintapalinta" főrészében (az 1–4., valamint a visszatérésnél a 11–16. ütemekben) hasonló következetességgel választja szét a két kéz anyagát. Nem véletlen azonban, hogy a „Hintapalintá"-t – eltérően az *1. bagatell*től – Bartók akkori felfogásának megfelelően előjegyzés nélkül írta le. Két szisztémájában ugyanis nem lehetne a *Bagatell*hez hasonló következetességgel kijelölni két eltérő, egyszerre uralkodó hangsort.[6] Tehát a részleges és talán felületi rokonság ellenére a *2. vázlat* sem változtat az *1. bagatell* egyedülállóságán. Bár feltehetőleg nem minden alap nélkül állítja Bartók, hogy a két darabnak közös sors jutott zenéje húszas évekbeli recepciójában, a *Bagatell*lel szemben a „Hintapalinta" említését korabeli cikkekben és tanulmányokban csupán véletlenszerűen és hangsúlytalanul sikerült eddig megtalálnom.[7]

6 A jobbkézben egy ♯ előjegyzés jöhetne szóba, mint C-líd, a gyakran előforduló *fisz* miatt, míg a balkéz számára négy ♭-t lehetne előírni mintegy C-frígként definiálva hangsorát. Ugyanakkor a darab végén a két kéz unisono játssza a ♭-s hangok megszaporodásával plagális irányba forduló négyütemes záró szakaszt.

A zeneszerzői kommentárban megjelenő kulcsfogalom a „politonalitás". Habár a kifejezés, melynek pontos eredete egyelőre tisztázatlan, megjelent már a tízes évek elejének zenei szakirodalmában, korszakjelző divatos fogalommá mindenekelőtt a húszas évek legelejének zenei publicisztikájában vált. Hogy ekkor még kialakulóban volt pontos jelentésköre, jól mutatja a francia zenei szaksajtóban 1920–1921-ben a fogalom meghatározása körül kialakult vita, mely cikkek egész sorában tükröződik. A *Revue Musicale* 1921. februári számában Paul Landormy „Le Déclin de l'Impressionnisme" című hosszabb cikkében részletesen foglalkozik újabb, Debussy utáni harmóniai fejleményekkel. Egyebek között a politonalitásnak is világos meghatározását adja, amikor így ír:

> Désormais toutes les notes d'un accord ne seront plus nécessairement empruntées à une même gamme. On superposera non plus seulement des sons mai des tonalités diverses.
>
> (Most már nem kell egy akkord valamennyi hangjának egyetlen tonalitáshoz tartoznia. Már nemcsak különböző hangokat, hanem különböző tonalitásokat is egymás fölé helyeznek.)

Az egymás fölé helyezett tonalitásokra azonban Landormy ebben a cikkében nem említi a politonalitás kifejezést. Helyette az orgonapont („pédale") elvének kiterjesztésével magyarázza, és kívánja elfogadtatni a jelenséget. Pedig ugyane szám hátsó lapszemle rovatában („Les Revues et la Presse") jelent meg rövid ismertetés néhány újabb cikkről „Polytonie" címmel.[8] Amint fél évvel később a *Revue Musicale* 1921. októberi számában Jean Deroux cikke, „La Musique Polytonale" mutatja, egy darabig még maga a terminus is ingadozott „polytonie" és „polytonalité" között. Tehát mind a kifejezés, mind pontos jelentéstartalma még meghatározásra várt. Deroux cikke végén mindenesetre a „politónia" avagy „politonalitás" két változatát különbözteti meg. Az első jelentés a Debussynél található nem lényegi, az elemzésben is mellőzhető színező hangokra vonatkozik:

> Le premier, qui a été pratiqué et développé tout spécialement par Claude Debussy [...] consiste à rechercher des effets de sonorité, en notant des sons harmoniques qui peuvent être tout à fait étrangers au ton établi, mais qui cependant ne comptent pas à l'analyse, et n'ont aucun caractère tonal.
>
> (Az első, amit mindenekelőtt Debussy alkalmazott [...] hangzási effektusok kutatásából áll, mégpedig oly módon, hogy olyan hangokat illesztenek a harmóniába, melyek akár teljesen idegenek lehetnek az adott tonalitáshoz képest, viszont nem számítanak az elemzésnél, s nincs tonális szerepük.

---

7 Haraszti Emil Bartók-könyvének első, magyar változatában együtt említi a két darabot: „A *Bagatellek*ben különben számtalan érdekességet találunk. Mindjárt az első bitonális, a jobb kéz négy kereszt, a balkéz négy b, az alsó szólamban öt hangú ostinato. Ugyanezt megtaláljuk a *III. Bagatell*ben. [...] Rokon ezekkel a *Vázlatok*, a másodikban ismét bitonalitás; a jobb kéz *e*-moll, a balkéz *asz*-dur." Lásd Haraszti: *Bartók Béla*. Budapest: Studium, é. n., 44.; a kötet utószavának kelte: 1930. január. A munka angol nyelvű változatában Haraszti csak az *1. bagatell* bitonalitását említi, lásd uő: *Béla Bartók. His Life and Works*. Paris: The Lyrebird Press, 1938, 35.

8 Lásd az 1921. februári *La Revue Musicale* 180–181. oldalán F.-G. Roquebrune és André Coeuroy cikkeinek ismertetését.

A második esetben azonban határozott egyéniséggel rendelkező két különböző tonalitás használatáról van szó:

> Le deuxième, que veulent appliquer les „Six", et dont on trouverait l'origine dans Schoenberg, peut-être, plus certainement dans Béla Bartók ou Strawinsky, consiste à associer deux tonalités différentes, ces tonalités étant nettement établies, chacune de leur côté.
>
> (A második, melyet a „Hatok" alkalmaznak szívesen, s mely talán Schönbergtől és még biztosabban Bartók Bélától és Stravinskytól ered, két eltérő s külön-külön egyértelműen meghatározott tonalitás összekapcsolásából áll.)

Deroux mindkét írásmódtól megkülönbözteti az „atonalitást". Hasonlóan jár el egy másik alkalommal Landormy is, aki éppen Bartókról írt cikkében így fogalmaz (a cikk *Musikblätter des Anbruch*beli közlésének német fordítása szerint):

> In der Tendenz zur Atonalität kann man zwischen der Musik Schönbergs und der eines Darius Milhaud oder eines Honegger eine gewisse Ähnlichkeit erblicken. Aber es gibt verschiedene Arten der atonalen Schreibweise. Schönberg ist in seiner thematischen Erfindung selbst atonal; unsere Jungfranzosen hingegen stellen oft Melodien nebeneinander, die ganz offen tonal sind, aber verschiedenen Tonarten angehören, so daß man hier eine ganz andere Art der Atonalität vor sich hat, die man besser Polytonalität nennen könnte.
>
> (Az atonalitás irányába mutató tendenciában bizonyos hasonlóság fedezhető fel Schönberg zenéje és egy Darius Milhaud vagy egy Honegger zenéje között. Csakhogy többféle atonális írásmód létezik. Schönberg már tematikájában atonális; a mi új-franciáink ellenben gyakran olyan dallamokat helyeznek egymás mellé, amelyek nyíltan tonálisak, viszont különböző hangnemekhez tartoznak, úgyhogy egészen másféle atonalitással van itt dolgunk, amit inkább politonalitásnak nevezhetnénk.)

Noha Landormy végeredményben nemcsak Schönbergtől fogja megkülönböztetni a fiatal francia zeneszerzők stíluskísérleteit, hanem Bartóktól is, mindkét cikk tanúsítja, milyen szorosan összefonódott Bartók neve a francia zenei újságírásban a divatos politonalitással. Talán Henry Prunières, a *Revue Musicale* főszerkesztője fogalmazta meg legvilágosabban Bartók 1922. április 8-i párizsi koncertjéről írt kritikájában, hogyan is látták akkor a magyar komponista és a politonalitás viszonyát:

> [Bartók est] guidé par une intuition géniale „faisant de la polytonalité" sans le savoir, ni le vouloir, avant tout le monde, simplement parce que son oreille se plaît aux rencontres savoureuses de mélodies évoluant parallèlement en des tons différents, n'y apportant d'ailleurs aucun esprit de système, usant tour à tour des agrégations de notes les plus dissonantes et des accords parfaits sans autre préoccupation que d'exprimer sa pensée le plus fidèlement possible.[9]
>
> ([Bartókot] zseniális intuíciója vezérli amikor – anélkül hogy tudná vagy akarná – mindenkinél korábban „politonalitást teremt" csupán azért, mert fülének élvezetet szerez a különösebb rendszer nélkül egyszerre különböző hangnemekben kibontakozó dallamok

9 „Les Concert. La Sonate pour Violon et Piano de Béla Bartók." *La Revue Musicale* 3/7 (1922 május), 157–158.

üdítő találkozása, hol a legdisszonánsabb hangok halmazát, hol tiszta hangzatokat használva fel, csupán gondolatai lehető leghívebb kifejezésére törekedve.)[10]

Az *1. bagatell* éppen ebben a zeneírói összefüggésben vetődik fel legelőször. Nem elképzelhetetlen, hogy a *Bagatellek* francia pályafutásában szerepet játszott a Kovács Sándor által szervezett 1910. márciusi párizsi koncert, melyen Bartók többek között éppen friss *Bagatell*jeiből adott elő több számot is.[11] A koncertről megjelent egyik francia kritika mindenesetre az egész műsorból éppen a *Bagatelle*ket emlegeti legtöbbször s legfeltűnőbben.[12] Az *1. bagatell*nek a politonalitás példái között történő „kanonizálása" azonban, úgy tűnik, éppen a már többször emlegetett „Hatok" egyike, Darius Milhaud 1923-ban publikált terjedelmes tanulmányával vette kezdetét.[13] A két zeneszerző ugyan csak Bartók 1922-es párizsi tartózkodásakor került egymással kapcsolatba, egyiküknek sem volt ismeretlen már a másik zenéje.[14] További kapcsolatukról több levél és Bartók kottatárában fönnmaradt, több esetben is zeneszerzői ajánlást tartalmazó Milhaud-kotta tanúskodik.[15]

„Polytonalité et atonalité" című tanulmányát Milhaud történeti bevezetővel kezdi, melyben több „klasszikus" példában, mindenekelőtt Bach e-moll duettjének egy részletében vizsgál politonális jelenségeket. Ezt követően fölállít egy sematikus rendszert bitonális hangnemviszonyok jellemzésére. Cikke második kottapéldájá-

10 A Demény János dokumentumgyűjteményében közölt fordítás lényegesen újrafogalmazott változata. Vö. *Zenetudományi Tanulmányok*, VII. köt. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 216–217.

11 Bartók Kovács Sándornak írt 1910. február 21-i levele szerint tizenkét *Bagatell* előadását tervezte, csupán a 8. és a 13. szám maradt ki felsorolásából, lásd *Blev*, 159. (A felsorolásban tévesen 13.-ként jelöli a 14. számot, de szerencsére a cím, „Ma mie qui danse" egyértelműen azonosíthatóvá teszi a darabot. A Festival Hongrois fönnmaradt műsorlapja szerint 13 bagatell hangzott el.

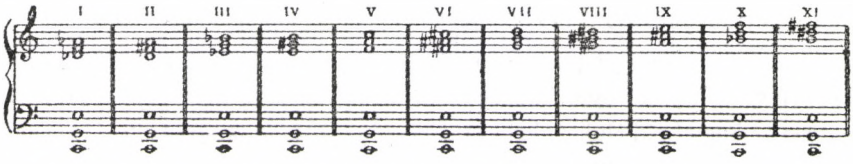
12 „Lettre de l'Ouvreuse" címmel és „L'Ouvreuse" aláírással megjelent kritika a *Comoedia* 1910. március 14-i számában (újságkivágat a Bartók Archívumban). Demény dokumentumgyűjteményében mindössze egy magyar híradás olvasható a párizsi koncertről, mely a *Pesti Hírlap* 1910. március 22-i számában látott napvilágot. Lásd *Zenetudományi Tanulmányok*, III. köt. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 360.

13 Darius Milhaud: „Politonalité et Atonalité." *La Revue Musicale* 4/4 (February 1, 1923), 29–44.

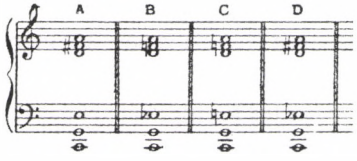
14 Hogy Milhaud ismert Bartók-műveket, az minden további nélkül bizonyosra vehető volna akkor is, ha maga nem közölte volna egy visszaemlékezésében, mely szerint 1909-ben vásárolt először Bartók-kottát, mégpedig az *1. kvartett*et, melyet barátaival mindjárt át is játszott. Vö. Milhaud: „Hommage à Bartók." *Bartók és a szavak / Bartók et les Mots / Bartók and Words. Arion* 13, szerk. Somlyó György. Budapest: Corvina, 1982, 231–232. Ugyanakkor tudjuk, hogy Bartók is találkozott a fiatal francia komponista legalább egy kompozíciójával. Milhaud *2. kvartett*je szerepelt a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes 1921. április 8-i koncertjén, s Bartók kifejezett érdeklődéssel foglalkozott Milhaud darabjával. Ezt a rokonszenvező értékelés mellett két hosszabb, technikai részletekre is kitérő, utóbb cikkéből kihúzott passzus is jelzi, melyekből azt is megtudjuk, hogy a kompozíciót kottából is volt alkalma tanulmányozni. Vö. Somfai László kommentárját a „Budapest Sorely Misses Dohnányi" című cikk fogalmazványának közlésénél, *Documenta Bartókiana*. 5. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 85–86. Breuer János néhány újabb levélközlése óta azt is tudjuk, hogy Bartók a művet egyenesen Milhaud-tól kapta meg, s budapesti bemutatását maga szorgalmazta, lásd Breuer: „Die Beziehungen zwischen Bartók und Milhaud." *Studia Musicologica* 24/3–4 (1982), 283–293. (lásd ehhez: 289.).

15 A kottákhoz lásd Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung." *Documenta Bartókiana*. 5. köt., 157. Milhaud egy Bartókhoz írott levelét közölte Denijs Dille, lásd *Documenta Bartókiana*. 3. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 115–117.

ban bemutatja a C-dúr valamennyi hangnemmel való kombinálásának lehetőségét, I-től XI-ig számozva példáit *(1a kotta)*, míg 3. kottapéldája *(1b kotta)* a két egymás mellé helyezett hangnem moll, illetve dúr minőségét alapul véve felsorolja a további négy lehetséges hangnem-kombinációt A-tól D-ig jelölve őket. Ezekre a sematikus kottapéldákra utal azután Milhaud a politonalitás összefüggésében citált zenei példáihoz fűzött tárgyszerű kommentárjában. A zenei példák sorát Petruska motívuma nyitja, melyet egy Albert Roussel- és egy Debussy-példa követ. A cikk 8. kottapéldája közli az *1. bagatell* első hat ütemét.[16]



1a kotta. Milhaud tanulmányának 2. kottapéldája, La Revue Musicale *4/4 (1923), 32.*



1b kotta. Milhaud tanulmányának 3. kottapéldája, uott 33.

> La première des 14 Bagatelles de M. Bela Bartok (op.6), composées en 1908 [...], est écrite en ut ♯ mineur à la partie supérieure et en fa mineur à partie inférieure: c'est l'accord VIII de l'exemple 2 exprimé selon la manière B de l'exemple 3[.]
>
> (Bartók Béla úr 1908-ban komponált 14 bagatellje (op. 6) [...] első darabjának fölső szólama cisz-mollban, alsó szólama f-mollban íródott: ez a 2. példa VIII-as akkordja a 3. példa B típusa szerinti formában.)

Vagyis az *1. bagatell* esetében a sematikus rendszer szerint az egymástól kisszext távolságban lévő hangnemek (VIII) kombinációjáról van szó, amelynél mindkét hangnem moll karakterű (B). Milhaud a fölállított rendszer szerint hasonlóképpen kategorizálja valamennyi ezt megelőző és ezt követő példáját. Figyelemre méltó, hogy Bartók az egyetlen idézett komponista, aki nem Franciaországban működött.

Nem sokkal a Milhaud-cikk után, 1924-ben jelent meg Arthur Eagelfield-Hull szerkesztésében az *A Dictionary of Modern Music and Musicians,* mely számára – saját szócikkét kivéve, mely Kodálytól való – Bartók írta a magyar vonatkozású, valamint a kelet-európai népzenei tárgyú cikkeket. A lexikon előszavában külön kiemelik, hogy az egész kötetben súlyponti szerepet kapott a „Harmony" címszó. Aligha

16 Mint Halsey Stevens fölhívja a figyelmet, a kotta elé, nyilvánvalóan az utána következő, Ravel hegedű-cselló duójából vett példa miatt, tévesen ugyancsak „Violon" és „Violoncelle" megjelölést nyomtattak. A Bartók-idézetet nyilván közvetlenül Milhaud cikkéből vette át 1933-ban megjelent *Twentieth-Century Music* című munkájába Marion Bauer, aki azonos hibával közli. Vö. Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók.* New York: Oxford University Press, 1964, 315.

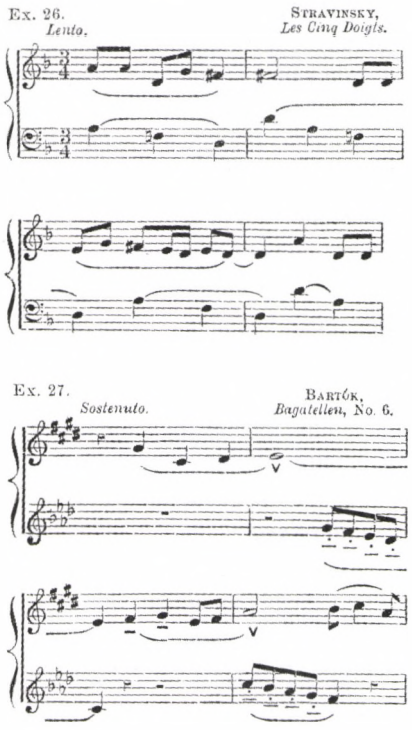
véletlen, hiszen Eaglefield-Hull már 1913-ban írt egy modern harmóniatant *Modern Harmony: its Explanation and Application* címmel.

> The chief technical article is that on „Harmony", which has been written not by a single author, whose views, however interesting, might be one-sided, but by various contributors who have met several times as a committee to discuss it by word of mouth, and have supplied material on various points to the General Editor.
>
> (A fő technikai szócikk a „Harmony", melyet nem egyetlen szerző írt, kinek nézetei, bármily érdekesek is, egyoldalúak lehetnek, hanem több, kik bizottságként többször üléseztek, hogy élő szóval vitassák meg a cikket, s anyagot szolgáltassanak különböző részleteihez a Főszerkesztő számára.)

A „committee", amint egy jegyzet erről tájékoztat, a következő személyekből tevődött össze: Hugh Allen, a Royal College of Music igazgatója, Bartók, Arnold Bax, Eugene Goossens, Eaglefield-Hull, a lexikon főszerkesztője, a zenetörténész Tovey, Vaughan Williams és Granville Bantock (mint elnök). Bartók bevonását a cikk anyagának megvitatásába a neki tulajdonított harmóniai újítások kellett hogy indokolják, s nem csupán az, hogy elvállalta a lexikon magyar szócikkeinek megfogalmazását. Feltűnő módon ezúttal is ő az egyetlen külföldi résztvevő, akárcsak Milhaud példatárában.

A harmónia szócikk rövid történeti vázlatot követően a modern, Wagner utáni harmóniavilág sajátságait ismerteti. Megállapítva az egyenletes temperálás általánossá válását, a modern zeneszerzők rendelkezésére álló új hangsorokat vizsgálja. Különböző „diatonikus" – hétfokú, de nem dúr/moll – hangsorok között nemcsak egyházi moduszokat sorol föl, hanem néhány olyan skálát is bemutat, melyek egymást követő két kisszekund hangközt és bővített szekundot is tartalmaznak. Nyilvánvaló azonban, hogy mindezek csupán kiválasztott példaként szerepelnek, s nem merítik ki a lehetőségeket. A hétfokúakat a 12-fokú és további, nem temperált skálafélék követik. A cikk ezek mellett külön tárgyalja az egészhangú skálát. A korabeli zeneszerzés-technika sajátos akkord-típusainak a hangsorokhoz közvetlenül kapcsolódó vizsgálata után tér rá a cikk utolsó nagyobb témacsoportja, a tonalitásfélék tárgyalására. Az „omnitonalitás" néven bevezetett szabad tonalitással, a politonalitással és végül az atonalitással foglalkozik. A szócikknek ez a szakasza legrészletesebben a politonalitást ismerteti, melyet a „superimposition of one key on another" kifejezéssel határoz meg. Háromféle származtatási lehetőséget vet fel, melyekhez mindjárt példát is ad: (a) két harmonikus folyamat egymás fölé helyezése, (b) kontrapunktikus jellegű politonalitás és (c) tartott hang vagy tartott akkord fölött létrejövő politonalitás.

> *Polytonality*. This name was given by French theorists to the device of making more than one key heard simultaneously. The superimposition of one key on another was probably arrived at through 3 channels: *(a)* through the use of superimposed streams of highly coloured diaphony, in other words, a counterpoint of harmonic streams [...] *(b)* through empirical means in counterpoint [...] or *(c)* from a pedal chord sustained. The primitive „drone" led to the pedals, further to elaborated pedals, then to a whole chord sustained as a pedal-sound, whilst the parts move on different lines.
>
> *(Politonalitás.* Francia elméletírók nevezték el így több hangnem egyidejű használatát. Egy hangnemnek egy másik hangnem fölé helyezése valószínűleg háromféleképpen jö-

hetett létre: *(a)* erősen díszített diafónia [hangköz- vagy harmónia] menetek egymás fölé helyezésével vagy más szóval harmóniai folyamatok ellenpontjaként [...] *(b)* kísérleti jellegű ellenpontozással [...] vagy *(c)* egy tartott akkorddal. A primitív burdon a tőle függetlenül mozgó szólamok alatt az orgonaponthoz, majd annak kidolgozottabb formáihoz, s végül teljes orgonapontszerűen tartott akkordokhoz vezetett.)

2. kotta. Stravinsky- és Bartók-példa az A Dictionary of Modern Music *„Harmony" szócikkében, 219–220.*

Az itt fölvázolt rendszer több eleme is ismerős. A harmadikként leírt és többek között egy, az op. 11-es *Hét zongoradarab* 5. számából vett Kodály-példával illusztrált akkord-orgonapont Landormy *Revue Musicale*-beli cikkének magyarázatait idézi. Az első típus „akkord-ellenpont" *(les contrepoint d'accords)* névvel Milhaud cikkében is szerepelt.[17] Az *1. bagatell* Stravinsky kis zongoradarabjaiból vett példával együtt a második típust, az „empirikus ellenpont"-ot példázza (lásd *2. kotta)*. A Bartóktól vett kottapélda a darab 3–6. ütemét közli, alighanem azért, hogy az idézett mindössze négy ütemen belül a két kéz szólamának kibontakozását, a bal kéz anyagának funkcióváltását *(c*-ről *f*-re) is bemutathassa.[18] Fölöttébb kétségesnek kell azonban tartanunk, hogy a példa közlését maga Bartók kezdeményezte volna. A darab politonalitás szerinti értelmezésétől való későbbi elhatárolódása is ez ellen szól. Annál valószínűbb viszont, hogy Kodály darabját, melyet maga is játszott koncerten, az ő javaslatára idézték. Minthogy pedig Milhaud korábbi tanulmánya nem szerepel a lexikoncikk bibliográfiájában, azt kell gondolnunk, hogy az *1. bagatell* már eddigre általánosan elfogadott példává vált a politonalitásról való értekezésekben.

A Bartók könyvtárából fönnmaradt folyóiratok egyikében egy további tanulmány bizonyítja az *1. bagatell locus classicus*szá válását. Henry Cowell, kivel Bartóknak Milhaud-hoz hasonlóan futó személyes kapcsolatáról tudunk,[19] 1928-ban az ameri-

17 Vö. Milhaud: *Polytonalité* ... 38–39.

18 A darab fölött félrevezetően „Bagatellen No. 6" felirat (Op. 6 No. 1 helyett) olvasható. E pontatlanság is jelzi, hogy valószínűleg nem Bartók maga javasolta a darab részletének példaként való közlését.

19 1923-ban közös vendéglátójuk volt Londonban. Cowell személyes visszaemlékezése szerint Bartók nagy érdeklődéssel hallgatta egy ízben, amikor akkoriban újszerű cluster-technikájú darabokat gyakorolt. Bartók ezekután beajánlotta Cowellt párizsi zenész ismerőseinél. Egy évvel később levélben fordult Cowellhez, mert maga is alkalmazni kívánta a cluster-technikát. Lásd Stevens: *The Life* ... 67. Vö. még Malcolm Gillies: *Bartók in Britain. A Guided Tour.* Oxford: Clarendon Press, 1989, 65.

kai *Modern Music*ban közölt tanulmányában idézi az *1. bagatell* két kezdő ütemét.[20] A „New Terms for New Music" egyszerre kíván vázlatos, de sokoldalú képet adni az új zenének mind harmóniai, mind ritmikai problémáiról. Az első példában közölt Bartók-idézettel a „harmonikus politonalitást" kívánja szemléltetni. Cowell értelmezése szerint ugyanis „the two keynotes, C♯ and A♭ are enharmonically related as concords." Ezek szerint tonalitásként a cisz-moll mellett az Asz-dúrt tételezi fel, s nem pedig az f-mollt, mint azt Milhaud tette. A harmonikus politonalitással (melyre tehát a *Bagatell*t tekinti jellemző példának) ezután szembeállítja a kontrapunktikus politonalitást, amelyet távolabbi hangnemek egyszerre történő alkalmazása jellemez. A Cowell által fölvázolt osztályozás tehát merőben különbözik a *Dictionary*ben javasolt rendszertől. Az ott szereplő első típus – harmóniai folyamatok egymásra helyezése – Cowell cikkében leginkább a „poliharmónia-menet"-nek *(polyharmonic succession)* feleltethető meg, míg az ottani tartott hangos és tartott akkordos fajta Cowellnál külön nem kerül bemutatásra. A rendszerezés önállósága ismét ellene szól annak, hogy a Bartók-példa puszta átvétel lett volna korábbi hasonló témájú munkákból.

Ahogy a politonalitás kérdése vesztett aktuális érdekességéből, az *1. bagatell* is átadta helyét más, sokszor kétségkívül fontosabb kompozícióknak a Bartókkal foglalkozó zenei újságírásban. A német származású amerikai Hugo Leichtentritt például egy 1929-ben ugyancsak a *Modern Music*ban publikált, kifejezetten Bartók zenéjének szentelt cikkében az *Allegro barbaro* és a *2. hegedűszonáta* elemzését állította középpontba.[21] Az *Allegro barbaró*val kapcsolatban kifejezetten hangsúlyozta, hogy a politonalitás nem ad kellő segítséget a darab megértéséhez, s ehelyett inkább összetett hangsorok jelenlétét kívánta kimutatni. Vajon tudhatta-e, hogy Edwin von der Nüll már egy 1927-es, Bartókhoz írt levelében fölvázolta az egyetlen alaphangra vonatkoztatott polimodális kromatika elvét Bartók zenéje kapcsán? Von der Nüll elméletének ismeretében nem meglepő, ha ő az *1. bagatell*t is részben másként értelmezte, mint az addigi francia, angol és amerikai szaksajtóban láttuk. Von der Nüll számára a *Bagatellek* jelentették az életmű *Auftakt*ját, könyvét ezzel a sorozattal kezdi, s innen tekint vissza futólag az előzményekre. Munkája legrészletesebb elemzései közé tartozik az, amit a *Tizennégy bagatell* kapcsán ír. Először a sorozat különböző darabjaiból vett példákkal világítja meg a *Bagatellek*ben megnyilatkozó új zenei stílust: e stílusban szerinte a váltóhangok szabad használata kerül előtérbe. Ebben az összefüggésben említi a bitonalitást mint Bartóknál másodlagos, származtatott módon kialakuló jelenséget:

> Die Wagnisse auf dem Gebiet der harmoniefremden Töne folgern [...] eine Bitonalität. Die Bitonalität ergibt sich aber erst in zweiter Instanz aus dem Gebrauch der Wechselnote und des Vorhaltes. Bartók begnügt sich nicht damit, sondern geht direkt auf Verbindung, auf überlagerung mehrerer Tonarten aus.[22]

20 „New Terms for New Music." *Modern Music* 5/4 (May 1928), 21–27.

21 „On the Art of Béla Bartók." *Modern Music* 6/3 (March–April 1929), 3–11.

22 Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle, Saale: Mitteldeutsche Verlags-A.G., 1930, 8. „Bartók és Edwin von der Nüll" címmel Wilheim András közölt a kettejük kapcsolatát föltáró tanulmányt, mely egyúttal részletesen ismerteti Bartóknak a Nüll-könyvhöz fűzött margináliáit és korrekcióit, lásd Wilheim: *Mű és külvilág*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 33–62.

(A harmóniaidegen hangok felhasználása terén tapasztalható merészségek [...] életre hívják a bitonalitást. A bitonalitás azonban csak másodlagosan jön létre a váltóhangok és előkék használata révén. Bartók nem elégszik meg ezzel, hanem továbbmegy, s több hangnemet kapcsol össze, rétegez egymásra.)

A bitonalitás jellemző és jól sikerült példájaként elemzi a *7. bagatell*t, melyről megállapítja: „Es liegt der klare Versuch vor, zwei Tonarten zu kombinieren." (Nyilvánvalóan két hangnem kombinálásának kísérletéről van szó.) Ezután tér csak rá az *1. bagatell* tárgyalására.

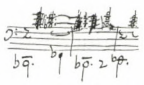
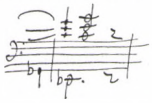
Weniger geglückt ist das ähnliche Experiment in der 1. Bag. Hier stehen ausnahmsweise Vorzeichen am linken Rand des Systems. Das obere System hat vier Kreuze, das untere vier Been. Der tonartlich vagierenden Melodie, deren Schwanken von E-dur zu Cis-moll nirgends zur Ruhe kommt, entspricht ein Schwanken der ostinatoartigen Begleitfigur zwischen As-dur und F-moll. Die harmonische Hörigkeit ist nicht As-dur – F-moll noch E-dur – Cis-moll, sondern C-dur. Darauf leiten die Abschlüsse der Phrasen hin. Takt 3: Akkord c–e (Tonika). Takt 5: Akkord c–e. Takt 6: Akkord f–a (Subdominante). Takt 10: Akkord c–e (Tonika), desgl. Takt 12. Takt 17: Akkord g–e (Dominantvertretung). Takt 18: Schluß auf c–e (Tonika). Der harmonische Ablauf identifiziert sich in großen Zügen mit der Fundamentalkadenz: I–IV–I–V–I. Wie sich die Anhäufung von Tonartenkomplexen in der Vertikale verträgt, mag dahingestellt sein. Es ist bei diesem Experiment geblieben, das die Terzverwandtschaften As-dur – C-dur – E-dur vereinigen will.[23]

(Kevésbé szerencsés az 1. bagatell hasonló kísérlete. Itt kivételesen a szisztémák elején előjegyzés is szerepel. A fölső szisztémában négy kereszt, az alsóban négy bé. A tonálisan vándorló dallam, melynek E-dúr és cisz-moll közötti ingadozása sohasem állapodik meg, megfelel az ostinatoszerű kísérőfigura Asz-dúr és f-moll közötti ingadozásának. A harmóniai viszony azonban sem Asz-dúr – f-moll, sem pedig E-dúr – cisz-moll, hanem C-dúr. Odavezetnek a frázisvégek. 3. ütem: C–E (tonika). 5 ütem: C–E. 6. ütem: F–A (szubdomináns). 10. ütem: C–E (tonika), ua. 12. ütem. 17. ütem: G–E (dominánshelyettesítő). 18. ütem: zárás C–E-n. A harmóniai lefutás főbb vonásaiban megfelel az alapzárlatnak: I–IV–I–V–I. Hogy miként viselkednek a hangnemkomplexumok a vertikalitásban, nem szükséges vizsgálnunk. A kísérlet megmaradt az Asz-dúr, C-dúr és E-dúr tercrokonságának egyesítésénél.)

23 Uott 9. Úgy tűnik, fő vonásaiban Nüll elemzését követi a *Musical Times*ban Bartók ötvenedik születésnapja alkalmából öt részletben közölt terjedelmes cikksorozatában Pollatsek (Pataki) László: „The »Bagatelles« (Op. 6, 1908) show many an important trait of his new style. These fourteen pianoforte pieces clearly indicate the road of his later development. (E. von d. Nüll, in his splendid book, also emphasises their significance.) How straight was his line of development is proved by this work, which, composed twenty-three years ago, is still organically connected with his later works, however far he may have drifted since. Even though these pieces may be considered as experiments, they are, as such, exceedingly characteristic. In the first we find a bitonal tendency. While the top part has four sharps, the lower has four flats. The upper part vacillates between B minor [*recte:* C-sharp minor] and E major, the lower between F minor and A flat major. The whole work, however, rests on a C major basis." Lásd Pollatsek: „Béla Bartók and His Work. On the Occasion of His Fiftieth Birthday." *The Musical Times*, 1931. május 1., 412. A zeneszerző Pollatsek cikkét Nüll könyvéhez hasonlóan jól ismerte. Erről nemcsak egy korrekciókat tartalmazó, 1931. február 23-i levele tanúskodik (lásd *Blev*, 403–404.), hanem a cikk publikált formájának a zeneszerző hagyatékában fönnmaradt példánya, mely számos részletre vonatkozóan megjegyzéseket, illetve jelöléseket tartalmaz.

Bartók későbbi hangnemi meghatározása – „a Phrygian coloured C major" – tökéletesen összhangban van Nüll jellemzésével. Az egyetlen különbség, hogy Nüll a bitonális kísérletek között említi a darabot, mely összefüggés alól szerzője másfél évtizeddel később mindenestül kivonni remélte az uralkodó hangnem egyértelmű megadásával. A *Bagetellek* hangnem-meghatározása azonban nem Nüll könyvében kezdődött, hanem inkább ott ért véget. Bartók ugyanis már közvetlenül a komponálást követően általában hangnemmel azonosítva utalt a darabokra, legelőször 1908. június 27-i, Gruber Emmának írott levelében majd 1910-ben mind párizsi, mind budapesti koncertje kapcsán, melyeken két különböző válogatásban a darabok majd mindegyike (feltűnő módon a *8.* és a *13. bagatell* kivételével) elhangzott.[24] De vajon 1908-ban valóban idegen lett volna Bartóktól a bitonalitás gondolata?

Habár a politonalitás és a bitonalitás fogalma, mint említettem, csak az 1920-as évek elejének párizsi zenei újságírásában vált elterjedté,[25] a jelenség valójában egyáltalán nem volt ismeretlen Bartók előtt az *1. bagatell* komponálása idején. Legalábbis erre következtethetünk 1909. április 4-én Gruber Emmához írott leveléből, melyben Richard Strauss *Elektrá*jának bécsi előadásáról számol be. Többek között így ír:

> Mégis csak Strauss az egyedüli, aki valóban „hamisan" ír. Azaz semmiképp össze nem magyarázható hangokat hoz össze, már Salomeben is, de itt a „borzalom" kedvéért még inkább. Ilyesmit értek:  Váltóhangnak vagy átmenőnek ezt nem lehet hallani, ez egyszerűen 2 távol álló hangnem egyszerre. S ez, csupán ez a kakofónia. A felső három szólam először Es dominánsát, utána f dominánsát hozza, az alsó szólam ehhez először des moll I.-ét, aztán es moll-ét.
>
> Nagyon is akceptábilis, de ez az, amit aztán „fokozni nem lehet". Klytaimnestra megölése körül majdnem a lárma hatását adja.

A „kakofónia" a 20. század elejei zenei újságírásban gyakori kifejezésnek számított új zenei bemutatók ismertetésekor és hírhedtebb modern szerzők említése kapcsán. Nem véletlen, hogy még az 1931-es Szabolcsi–Tóth-féle lexikon is így határozza meg a fogalmat, mely később kikopott a zenei lexikográfiából:

> ... a. m. rosszhangzás. Van 1. szükséges K. és 2. hibás K. 1. Használatos programzenei jellemzéseknél, bizonyos kellemetlen képzettársitások fölidézésére (igy gyakran R. Straussnál). 2. A nem szándékolt K. gyakorlatlan hangszerelők vagy az előadók hibájából áll elő. – Gyakran (uj zenei stílusok kialakulása idején) K.-nak mondanak oly hangzatot is, mely ujszerüségénél fogva szokatlan.[26]

24 A Bartók által használt hangnem-megjelöléseket összehasonlító táblázatban közli Somfai László: „Bagatell-problémák." *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 80–81.

25 Molnár Antal 1931-es „Politonalitás" szócikkében idézi a kifejezésre vonatkozó magyarázatot (s ezáltal magát a szóhasználatot is dokumentálja) Vellermin: *Traité d'harmonie ultramoderne* című 1911-ben megjelent munkájából, lásd *Zenei lexikon.* Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, II. köt. Budapest: Győző Andor, 1931, 352.

26 Szignálatlan szócikk, *Zenei lexikon,* I. köt., 530.

Annak ellenére, hogy a cikk írója éppen Richard Strausst említi a kakofónia alkalmazójaként, eléggé nyilvánvalónak tűnik, hogy itt a kifejezést nem – vagy nem elsősorban – azonosítják politonális jelenségekkel. Valószínűvé teszi ezt nemcsak az, hogy a lexikon külön részletesen foglalkozik a politonalitással magával, vele kapcsolatban meg sem említve a kakofóniát, hanem az is, hogy a szándékolatlan kakofóniát hangszerelési (és nem kompozíciós) gyakorlatlanságra vezeti vissza. Tehát szoros vagy tulajdonképpeni értelemben nyilván a tényleges zenekari „rosszhangzásra" kívánja jelentését korlátozni. Ugyanakkor fölveti a lehetőséget, hogy akár bármilyen nem megszokott harmóniai jelenséget is kakofóniaként aposztrofálhatnak.

Bartók kottaidézete, mely az *Elektra* egyik vezérmotívumszerűen visszatérő összetett akkordját mutatja, és még inkább a hozzá fűzött magyarázata nem hagy kétséget afelől, hogy a bitonalitást Bartók – ha megfelelő terminus még nem is született a jelenségre – ismerte. Az, hogy ebben az összefüggésben a *Salomé*t is említi, a jelenség fölismerésének időpontját még korábbra helyezi, hiszen ugyancsak éppen Gruber Emmának írt egyik leveléből tudjuk, hogy Strauss korábbi operáját 1905 Karácsonyán tanulmányozta.[27] Aligha véletlen, hogy Bartók két évvel a komponálás után így jellemezte zongoradarabjait Frederic Deliusnak írt jól ismert levelében:

> Seit den Klavierstücken bin ich wieder „harmonischer" geworden, so dass ich jetzt der widerspruchartigen Häufung von Missklänge[n] nicht mehr bedarf, um die Empfindung einer Stimmung auszudrücken.[28]

A „widerspruchartige Häufung von Missklängen", a „rosszhangzások ellentmondásos halmozása" feltűnő hasonlóságot mutat az *Elektra* kapcsán említett „kakofónia"-val, a „hamisan írás"-sal. De ha egyszer mégiscsak bitonális kísérletről volt szó, vajon miért tiltakozott ellene Bartók olyan csökönyösen? A magyarázat alighanem szerző és darab személyes viszonyában keresendő. Az *1. bagatell* egy jóval későbbi elemzője, aki a darab ostinatoszerű erszkedő skálamenetében az egész sorozat egyik alapgondolatát ismerte föl, benne – „a négy-keresztes lány-figura (?)" – „rezignált-halálvágyó férfi párjá"-t látta.[29] Vagyis egy olyan individuális problematika művészi kifejezését, melyet Bartók egyedinek – mint Deliusnak írt levelében jelezte –, egyszerinek és múlónak („die Folge einer eigentümlichen Stimmung") kellett éreznie. Noha az akkor megtalált zenei nyelv később is meghatározó maradt zenei gondolkodásában, az *1. bagatell* gyakori manifesztum-jellegű idézése elidegenítően hathatott szerzőjére. Még akkor is, ha – mint láttuk – nevét az 1920-as évek elejének párizsi zeneéletében fogalommá tette.

27 A levél vonatkozó részletét idézem könyvemben, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 186.

28 Gottfried Kruse: *Frederick Delius, Béla Bartók. Zeugnisse einer künstlerischen Begegnung*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2000, 31. Magyarul lásd *Blev*, 168.

29 Somfai László: „Bartók Béla: Tizennégy bagatell zongorára, Op. 6." *A hét zeneműve 1980/2*. Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, újraközölve a *Bartók Béla 1881–1945: Multimédia CD-ROM*-on. Szerk. Kroó György. Budapest: Magyar Rádió, 1995.

ABSTRACT

László Vikárius

ON THE RECEPTION OF BARTÓK'S BAGATELLE NO. 1

The article revisits a number of documents related to the reception of Bartók's allegedly "bitonal" early experiment, the first of his Fourteen Bagatelles (1908). All sources discussed and partially quoted (in the original French, German or English, as well as in Hungarian translation) once belonged to the composer's library and are now kept in the Budapest Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. They include mentions of Bartók as one of the forefathers of polytonality in articles published in *La Revue Musicale* and *Musikblätter des Anbruch* (by Jean Deroux and Paul Landormy) in 1921/22, Darius Milhaud's "Polytonalité et Atonalité" of 1923, the article on "Harmony" in Eaglefield-Hull's *A Dictionary of Modern Music* (1924), Henry Cowell's "New Terms for New Music" in *Modern Music* (1928) and Edwin von der Nüll's monograph on Bartók's style based on a detailed investigation of his piano music (1930). The origin and early theoretical use of the polytonal concept en vogue from the early 1920s is also discussed in general. While the varying interpretations of his succinct piano composition significantly contributed to his acknowledgement as a pioneer of modernism after the First World War, the composer himself, in a late commentary on his Bagatelles (in "Introduction to Béla Bartók Masterpieces for the Piano"), denied any polytonal tendency in the piece and declared it to be in a "Phrygian coloured C major". The designation C major, clearly formulated by von der Nüll, can be traced back to Bartók's earliest references to the piece. However, despite his evidently consistent view of the piece as being in C, an as yet unpublished letter of 14 February 1909 to Emma Gruber (later Mrs. Kodály) proves that Bartók was fully aware of bitonality which he then called, for lack of a more specific term, "cacophony". His late and vehement protest against the bitonal interpretation of the piece seems thus to have originated in the personal significance of Bagatelle no. 1, which was probably conceived as a paradigmatic expression of the Man/Woman problem. The article is a variant of "Backgrounds of Bartók's 'Bitonal' Bagatelle" written for the Somfai Fs. Whereas the longer English version contains discussions of a number of more recent analyses of the piece and is more detailed on the compositional sources, this version gives fuller information about articles and studies of the 1920s.

* László Vikárius has been on the staff of the Bartók Archives in Budapest (headed by László Somfai) since 1988. Since 1996, he has also been lecturer at the Liszt Academy (now University) of Music in Budapest. His Ph.D. dissertation was published as *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Model and inspiration in Bartók's musical thinking) in 1999. From 1984 to 1989, he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest and received his diploma in 1992 with a dissertation on a medieval source of music theory. In 1992/93, he also studied at the Musikwissenschaftliches Institut in Basle (with Wulf Arlt and Max Haas).

Waldbauer Iván

BARTÓK: IMPROVIZÁCIÓK, OP. 20

Elemző észrevételek és a sorozat rendezése

Bartók op. 20-as, *Improvizációk magyar parasztdalokra* című művének eredetére és kiadására vonatkozó adataink java része abból a levelezésből származik, amelyet a zeneszerző kiadójával, a bécsi Universal Editionnal folytatott.[1] 1920. szeptember 1-jén írt levelében arra kéri Bartók a kiadót, hogy az továbbítson „egy zongoradarabot" Henry Prunières-nek, a párizsi *Revue Musicale* szerkesztőjének, a folyóirat Debussy-számában való közlésre. A darab, amelyet ekkor küldött, az *Improvizációk* 4. száma volt. Időközben megtudta, hogy a kérdéses szám *Le tombeau de Claude Debussy* (I, 1920. december 2.) címet fogja viselni. Ezért novemberben elküldte az *Improvizációk* 7. darabját azzal, hogy az inkább felel meg az alkalomnak, és a darabot *à la mémoire de Claude Debussy* dedikációval látta el. A 4. szám a *Revue Musicale* egy későbbi számában jelent meg (I, 1921. március 5.), egy Bartókról írott Kodály-cikkel együtt. A szeptember 1-jei levél hátralevő részében Bartók még a következőket tudatja a kiadóval: a darab egy készülőben lévő, magyar parasztdalokra írott zongoradarabokból álló sorozat része. A sorozat körülbelül olyan nehéz technikailag, mint a *Tizenöt magyar parasztdal,* de harmóniailag sokkal szabadabb, úgyhogy amikor kiadásra kerül, opuszszámmal ellátott eredeti kompozícióként kell majd megjelennie. Annak ellenére, hogy nagyobb vállalkozásokhoz nincs meg mostanában a kellő nyugalma, hat darabot megírt az utóbbi időben, és ha együtt lesz 12 vagy 15, el fogja küldeni a kiadónak.

Nem tudjuk, melyik két darab hiányzott a levél írásakor a végül csak nyolc darabot számláló sorozatból. Annak alapján azonban, amit Bartók a darabok technikai nehézségéről mond, úgyszólván biztosra vehető, hogy a kettő egyike a 8. szám, azaz a finálé volt. Ennek a darabnak a technikai nehézségei messze túlmennek mindazon, ami a *Tizenöt magyar parasztdal*ban található. Ami a „megfelelő nyugalom" hiányát illeti, ezt az I. világháborút követő rohamos anyagi leromlás okozta. Bartók ebben az időben a Budapest centrumától meglehetősen távol eső Rákoskeresztúron lakott. Alig legyőzhető közlekedési nehézségek, tüzelőanyaghiány és az általános

1 Bartók és a bécsi Universal Edition levelezése jelenleg csaknem teljes egészében Bartók Péter gyűjteményében van, a floridai Homosassában. (Egy, nem ebből a levelezésből származó adatra nézve lásd a 10. lábjegyzetet).

társadalmi felbomlás oly mértékben bonyolították a mindennapi életet, hogy miután 1919 májusában befejezte *A csodálatos mandarin* első fogalmazványát, Bartók a következő hónapokban semmit sem komponált. Körülményei valamelyest javultak 1920 májusában, amikor Budára költözött, Lukács József bankár (Lukács György apja) Gyopár utcai villájába. De még így is a „kis zongoradarabokon" kívül nem írt semmit egészen az „1921 X–XII"-ről datált *I. hegedű-zongoraszonátá*ig. Noha Lukács úgy állította be meghívását, mintha ő kérne szívességet Bartóktól, a dolog nyilvánvalóan fordítva állt. Valószínű, hogy ez némileg hozzájárult ahhoz a kényelmetlen érzéshez, amelyre Bartók levelében utalt; ő egész életében irtózott szívességek elfogadásától.

Két fontos körülmény válik világossá Bartók leveléből. Az egyik az *Improvizációk* helyét illeti a népdalfeldolgozások különböző típusai között. 1931-es, „A parasztzene hatása az újabb műzenére" című cikkében Bartók három kategóriát állított fel.[2] Az elsőben a dallam a fődolog, a kíséret csak szerény foglalata a „drágakő"-nek. A másodikban a dallam amolyan „mottó", a feldolgozás játssza a főszerepet. Végül a harmadikban nincsen eredeti parasztdal, de az egész kompozíciót áthatja a parasztzene szelleme. Ez azt jelenti, hogy az ilyen műben a parasztzenének a dallamon kívüli sajátságait találjuk. Bartók egyértelműen a második kategóriába sorolja az *Improvizációk*at.

A második körülmény elsősorban az elemző számára fontos. Amikor Bartók elkezdte a sorozatot, csak „12 vagy 15" dalnak egy bizonyos „szabadabb harmóniai stílusban" való feldolgozását tervezte, anélkül hogy bármiféle nagyobb szabású átfogó elvre gondolt volna. Annak ellenére, hogy már megvolt hat darab, még nem látta világosan a kompozíció terjedelmét. Ehhez hozzátehetjük, hogy mind a publikációt illető elhatározásai, mind pedig korabeli (és későbbi) koncertműsorai arra mutatnak, hogy a sorozat egységességének kérdése csak másodrendűen volt fontos a számára. A *La Revue Musicale*-ban megjelent két darab mellett még további kettőt is engedett külön megjelenni, a 2. és a 8. számút, az Universal 1921-es *Grotesken Album* című kiadványában (U. E. 6567).[3] Koncertjein éppoly gyakran játszott egyes darabokat, mint a teljes sorozatot: legelőször például csak a 7. számút mutatta be, 1921. február 27-i budapesti hangversenyén. Ha tehát ebben a nagyon is egységesnek tűnő műben az elemző kimutathat bizonyos nagyobb szabású átfogó elveket, ez részben a tudat alatt működő inspirációnak tulajdonítható, és talán ennél is nagyobb mértékben Bartók józan ítélőképességének, amely már az összes vagy majdnem az összes darab megírása után lépett működésbe.

2 *Új Idők*, xxxvii, 23 (1931 május), 718–719. Ez a legteljesebb megfogalmazása a problémának, amely 1920-tól kezdve számos cikkben és előadásban foglalkoztatta Bartókot. Jelen tanulmány írója a Szőllősy András: *Bartók Béla Válogatott írásai* (Budapest: Művelt Nép, 1956.) című kötetének 189–195. oldalán közölt szövegre támaszkodik.

3 Az Universal Editions kérésére nézve lásd Bartók 1921. május 10-i, május 26-i, július 4-i és október 6-i leveleit a kiadóhoz.

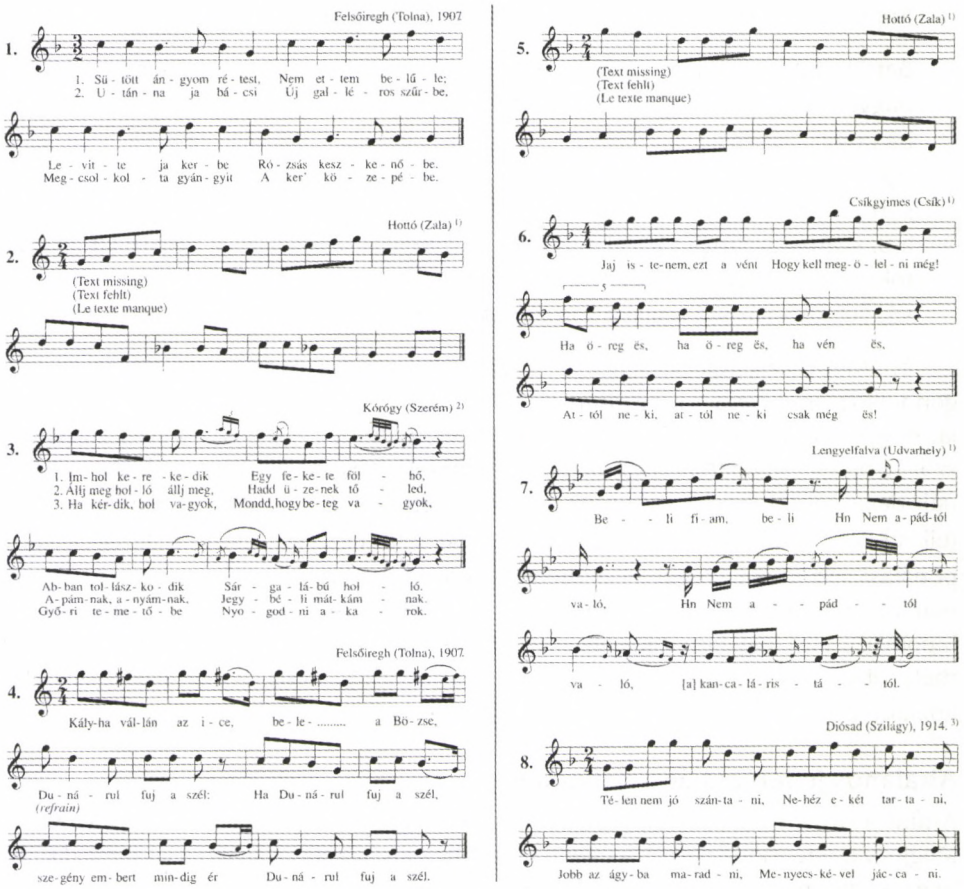
Ennek a tanulmánynak a célja a következő hipotézis vizsgálata:

- Bartók csak hét darab elkészültével ismerte fel, hogy bizonyos darabok között nagyon is hallható kapcsolatokat teremt két konkrét harmóniai folyamat; továbbá hogy
- éppen ezeknek a folyamatoknak figyelembevételével határozta meg a darabok sorrendjét; végül pedig hogy
- a 8. számot, a finálét azzal a tudatos szándékkal írta, hogy az ezekre a folyamatokra való utalásokkal egyfajta egységet alkosson a sorozatban, és ezáltal lehetővé, sőt kívánatossá tegye a sorozat összefüggő ciklusként való előadását.

Minthogy az efféle vizsgálat arra irányul, hogy belelássunk Bartók szubjektív gondolkozásmódjába – magyarán *spekulatív* jellegű –, az elemi óvatosság azt diktálja, hogy a tanulmány a vitán felül álló tények leszögezésével kezdődjék. Tehát először is néhány általános megállapítás következik a sorozatról és az abban felhasznált dallamokról. Ezután áttérünk a Bartók Péter gyűjteményében lévő legkorábbi teljes kéziratra abból a célból, hogy megkíséreljük kikövetkeztetni a darabok komponálási sorrendjét. Végül a tanulmány nagyobbik része a két fent említett harmóniai folyamatot tárgyalja, részleges vagy teljes elemzések segítségével támasztva alá hipotézisünket. Figyelmünk a felszínre fog összpontosulni, és nem érintjük azokat a mélyebben fekvő strukturális kérdéseket, amelyek jó néhány más elemzőt foglalkoztattak.[4]

Általános jellemzés és a dallamok

Amint a teljes cím mutatja, a sorozat nyolc magyar parasztdal feldolgozásából áll. Megjegyzendő, hogy Bartók a „népdal" szó helyett következetesen a „parasztdal" kifejezést használta. A sorozat általános jellemzője, hogy mindegyik darabban eléggé éles a kontraszt egyrészről az egyértelműen tonális dallamok, másrészről a kíséret, az elő-, köz- és utójátékok között. A dallamok minden darabban többször hangzanak el. Az 1., 5. és 6. számban nem változik a hangnem, míg a többiben a dallamismétlések transzponálva jelennek meg. Az utóbbi esetben a dallam első és utolsó bemutatása ugyanabban a hangnemben áll, így az egyes darabok tonális iránya aránylag egyszerűen követhető, kivéve a 8. számot – ehhez a problémához a tanulmány befejező részében fogunk visszatérni. Dallamvariációt csak a 4. és 8. számban találunk. A könnyebb tájékozódás céljából az 1. táblázatban bemutatjuk a felhasznált dallamok és szövegek listáját, amelyet Bartók az első kiadáshoz készített. *(A táblázat a 464. oldalon látható.)*

4 A tanulmány hátralevő része többet idéz ezekből. A nem idézettek közül kiemelkedik Stuart Thayne korai cikke: „Bartók's »Improvisations«: An Essay in Technical Analysis." *Music and Letters* 31, 1 (January 1950): 30–45., valamint Elliott Antokoletz vizsgálatai Bartók szimmetriákra alapozott technikáit illetően: *The Music of Béla Bartók* című könyvében (Berkeley: University of California Press, 1984).

Collected by / Gesammelt von / Recueillie par
1) Béla Vikár 2) Ákos Garay 3) László Lajtha

1. táblázat. Az Improvizációk*ban használt dallamok listája.*
Improvisations, Corrected edition. Ed. Peter Bartók (Boosey & Hawkes, 2002, B&H 01182) nyomán

Megjegyzés a listához: Az egyes darabok *g* végződésre transzponálása Bartók népzenetudományi munkájának gyakorlatát követi. Az eredeti paraszténekesek nem *G*-ben énekeltek, és Bartók sem írta *G*-ben az összes darabot.[5] A sorozatban magában és a jelen tanulmányban egyaránt könnyebben tájékozódik az olvasó, ha szem előtt tartja az egyes darabok modális jellegét és néhány más sajátosságát.[6]

1. szám. Az első dallam modusza dór, a kezdőhang a negyedik fok, ami nem ritkaság dór, fríg, és jó néhány eol dallamban (vö. 7. szám). A ritmus kötött *tempo giusto*, a feldolgozás azonban mérsékelt tempójával és egyéb előadási jeleivel megkíván némi ritmikus szabadságot.

2. szám. Hibrid modusz, mixolídban kezdődik, és félúton dórba megy át. *Tempo giusto* táncdal.

3. szám. *Heptatonia secunda*, melyben a nagy- (N) és a kisszekundok (K) ebben a sorrendben követik egymást: N–N–K–N–K–N–N. Az ilyen hangsorok gyakoriak a kelet-európai parasztzenében és különösen a román anyagban. A nyugati zenén ne-

velkedett fül ezt a moduszt úgy hallja, mint egy az alsó kvintről a felső kvintig emelkedő melodikus moll hangsort. Látni fogjuk, hogy Bartók ezt a kétértelműséget kihasználja feldolgozásában. A *parlando-rubato* jelleg az izometrikus szöveg beszédritmusát követi. Struktúrájára nézve a kvintváltó magyar dallamok nagy családjába tartozik. Ezeknek a dallamoknak az első fele a felső tonika körül kezdődik, onnan vezet le az ötödik fokra, a második fele az elsőnek szó szerinti vagy szabad megismétlése egy kvinttel lejjebb, alsó tonikai végződéssel. A család legtöbb tagja pentaton.

4. szám. Ennek a kvintváltó dallamnak a pentatóniája a dunántúli gyakorlat szerint módosul. A felső szeptim *fisz*-szé válik, az alsó megmarad *f*-nek; a második részben *h*-t találunk *b* helyett. A ritmus, mint a többi táncdalban, *tempo giusto*.

5. szám. Újabb pentaton táncdal. A második részben található *a*-k hangsúlytalan átmenő hangok *g* és *b* között. A dallam úgyszólván a végtelenségig ismételhetőnek látszik, és ezt Bartók feldolgozásában jól ki is használja. Ennek oka – a négy dallamsor azonos ritmusán kívül – a dallam plagális végződése.

6. szám. Ritmikailag ez a pentaton dallam *tempo giusto*, de a kvintolás lejegyzés *rubato* előadásra utal.

7. szám. A 3. mellett a sorozat másik egyértelműen *parlando-rubato* dallama. Modalitása hibrid, eolban kezdődik és frígben végződik. Ha figyelmen kívül hagyjuk a felütés melizmáját, amint Bartók is tette feldolgozásában, a dallam a 4. fokon kezdődik, éppúgy, mint az 1. szám.

8. szám. Újabb *tempo giusto* táncdal, dór moduszban.

A sorozat legkorábbi ismert kézirata

Az *Improvizációk* legkorábbi ismert teljes kézirata jelenleg Bartók Péter gyűjteményében található, **50 PS 1** jelzettel, a floridai Homosassában.[7] Történetét illetően a következőket kell tudnunk. A kézirat eredetileg azok között volt, amelyeket Bartók még 1938-ban kezdett kiküldözgetni Magyarországról kis, számozott csomagokban. Ezek vagy saját kezű teljes első fogalmazványok voltak, vagy korai másolatok, ame-

5 A legutóbbi időkig, egészen Bartók Péter 2002-ben megjelent kritikai kiadásáig (Boosey & Hawkes 01182), az összes kiadás, amelyik közli a listát, helytelenül egy ♭ előjegyzést ad meg a 3. számnál. Ez az U. E. 7079 sz. kiadásán alapszik és minden valószínűség szerint az Universal kottametszőjétől ered. Bartók 1921. november 2-án küldte el a kiadónak az *Improvizációk* „Druckvorlage"-ját. A kézirat jelenleg Bartók Péter gyűjteményében van, **50 PFC 2** jelzet alatt. Java része egy másoló kézírása, de a címlapot és a listát annak verso oldalán Bartók maga írta. Bartók *esz*-előjegyzése világos, de látunk az *esz* mellett egy kisebb, idegen kézzel írott *b*-t is. Ezt feltehetőleg a metsző írta be, aki azt kellett, hogy gondolja, hogy az egyetlen *esz*-előjegyzés tévedés. A metsző tévedése kijavítatlan maradt 81 esztenedeig. Köszönettel tartozom Bartók Péternek, amiért a kérdéses kéziratoldal másolatát rendelkezésemre bocsátotta.

6 A régi egyházi hangnemek neveinek a népzenei moduszokra való alkalmazása félrevezető. Magam csak a manapság elfogadott gyakorlat előtt meghajolva használom ezeket. A népzenében ezek az elnevezések pusztán a hangközök egymásrakövetkezését jelzik. A középkori és reneszánsz gyakorlat éppen ebben a tekintetben jóval rugalmasabb a *musica ficta* gyakori használata folytán. Továbbá: a modern gyakorlat figyelmen kívül hagyja a régi modális elmélet egyéb fontos vonásait is.

7 Ismét köszönettel tartozom Bartók Péternek, amiért ennek a kéziratlapnak fénymásolatát rendelkezésemre bocsátotta.

lyeket egészben vagy részben szintén maga készített. Miután 1940 végén New Yorkba érkezett, Bartók ismét birtokába vette a gyűjteményt, majd később letétbe helyezte Bátor Viktornál, hagyatékának jövendő gondnokánál. Néhány évvel Bartók halála után Bátor megalapította a *Béla Bartók Archives of New York* nevű intézményt, és megkezdte az anyag rendezését. Egyik fő gondja a kéziratok megóvása volt. Bátor és munkatársai e célból az egyes íveket olyan átlátszó műanyag borítékokba helyezték, amelyek eredetileg röntgenlemezek megóvására készültek. A dupla íveket elválasztották egymástól; az egy műhöz tartozó íveket egy csoportba helyezték (ez sajnos néha újracsoportosítást jelentett); minden ív *recto* oldalára az „Estate / Béla Bartók" szavakat pecsételték, és jelzetszámmal látták el őket (innen a fentebb idézett jelzet); végül az ív mindkét oldalára oldalszámot pecsételtek. A munka java részét Dr. Benjamin Suchoff végezte, aki Bátor halála után átvette a Bartók-hagyaték és az Archívum gondnokságát.[8]

1957 és 1966 között alkalmam volt az Archívumban lévő kéziratok alapos vizsgálatára, köztük az **50 PS 1** jelzetűvel is igen gyakran foglalkoztam, Dr. Suchoff szíves segítségével. Ő akkor úgy mondta, hogy ha lehetett, megtartotta az ívek eredeti sorrendjét, és hogy legjobb tudomása és emlékezete szerint az **50 PS 1** sorrendjét sem ő, sem más soha meg nem változtatta. Tanúbizonyságát alátámasztja egy korábbi, ismeretlen kéz ceruzával (?) írott számozása, amely valószínűleg attól a korai Bátor-asszisztenstől származik, aki az archiválís munka kezdetekor a kéziratot tartalmazó csomagot először felbontotta. Ez a számozás csak azokat az oldalakat veszi figyelembe, amelyeken zenei szöveg található, tehát a jelenlegi 3–9., 11–13. és 15–16. oldalt, kihagyván a címlapot és az üresen maradt oldalakat, tehát a 2., 10. és 14. számúakat. A régi és az újabb, nyomtatott oldalszámozás ugyanazt a sorrendet mutatja, feltehetőleg azt, amelyben Bartók a kéziratot 1938-ban becsomagolta.

Jelenlegi állapotában az **50 PS 1** számú kézirat 16 oldalt tartalmaz nyolc íven, három különböző, a bécsi Joseph Eberle műhelyéből származó kottapapíron:

(1) „J. E. & Co. / Protokoll Schutzmarke / No. 4 / 16 linig" (a következőkben: *16s)*

(2) „J. E. & Co. / DEPOSÉ / No. 3" (14 soros; a következőkben: *14s)*

(3) „J. E. & Co. / DEPOSÉ / No. 5" (18 soros; a következőkben: *18s)*

A háromféle kottapapír, a más-más tintával írt egyes darabok, valamint az ismét más tintával írt későbbi javítások és előadási jelek arra mutatnak, hogy a kézirat összeállítása meglehetősen hosszú időt vett igénybe. Nagyító segítségével minden kétséget kizáróan meg lehetett állapítani, hogy a *16s* papírra írt 3–6. oldal és a *14s* papírra írt 7–10. oldal eredetileg egy-egy dupla ívet alkotott. A többi ívet nem lehetett egymással párba állítani. Van némi bizonyíték arra, hogy legalábbis a 11–12. oldalt tartalmazó ív már el volt választva társától, amikor Bartók írni kezdett rajta. Minden ív *recto* oldalának bal alsó sarkában ott találjuk Eberle nyomtatott emblémáját. De Bartók megfordította a kérdéses ívet: az *Improvizációk* 3. számát az emblé-

8 Részletesebben tájékoztat a kéziratok felől Victor Bator: *The Béla Bartók Archives: History and Catalogue.* New York: Bartók Archives Publications, 1963.

ma nélküli *verso* oldalon kezdte másolni, és az emblémás *recto* oldalon folytatta. Aki ismeri Bartók kéziratait és szokásait (kottapapírral való takarékoskodását legendásnak lehet mondani), annak jó oka van feltenni, hogy az **50 PS 1** többi egyedülálló íve is el volt már választva társától, amikor Bartók elkezdte azokat használni. A kézirat tartalmát a 2. táblázat mutatja:

16s	1. oldal	címlap
	2. oldal	üres
	3. oldal	1. szám; 5. szám kezdete
	4. oldal	5. szám befejezése; a törölt 2. szám kezdete
16s	5. oldal	a törölt 2. szám vége; 7. szám kezdete
	6. oldal	7. szám befejezése; az utolsó nyolc sor üres
	7. oldal	2. szám végleges formájának kezdete
	8. oldal	2. szám végleges formájának befejezése;
14s	9. oldal	8. szám befejezése; az oldal alsó fele üres
	10. oldal	üres
16s	11. oldal	3. szám kezdete
	12. oldal	3. szám befejezése; 6. szám kezdete (20 ütem)
16s	13. oldal	6. szám befejezése
	14. oldal	üres
18s	15. oldal	4. szám kezdete
	16. oldal	4. szám befejezése; 8. szám kezdete (49 ütem)

*2. táblázat. Az **50 PS 1** kézirat tartalma*

Elég egy pillantást vetni a tartalomjegyzékre, hogy lássuk: a kézirat hosszú időn keresztül, talán hónapokon át készült, és a közelebbi vizsgálat ezt csak megerősíti. A címlapon több címváltozatot találunk. A legkorábbi a piros ceruzával írt *Kis zongoradarabok* [törölve], és zárójelben: *(magyar népdalokra)* [ez nincs kihúzva]; a későbbi magyar és német címekben Bartók már az „improvizáció" szót használja. A 2. szám törölt verzióját kivéve minden darab kezdete fölött ott áll a kiadásban szereplő sorszám Bartók kézírásával, de ceruzával.[9] Ezek a számok nyilván utolsóként kerültek a kéziratba.

Az egyes darabok között a befejezettségi fokot illetően számottevő eltérés mutatkozik. A 7. szám (5–6. oldal) és a 3. szám (11–12. oldal) végső tisztázatnak látszik. Mindkettő elejétől végig egy tintával van írva, beleértve a minimális javításokat és az előadási jeleket. Megjegyzendő, hogy a 7. számhoz Bartók más tintát és tollat használt, mint az ugyanazon a dupla íven (3–6. oldal) található többi darabhoz. Az

9 A kézirat 8. oldalán, a 8. szám folytatása felett, egy angol nyelvű bejegyzést találunk: „8. cont." Ez nem Bartók kezeírása, de Dr. Suchoff nem volt biztos benne, hogy ez őtőle vagy valaki mástól származik-e.

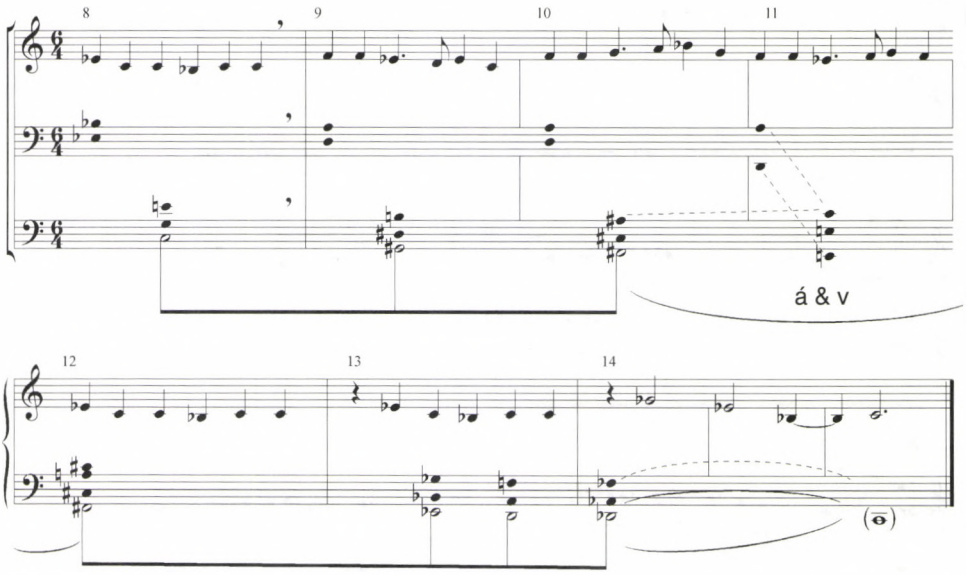
1. és az 5. számban (3–4. oldal), valamint a 6. számban (12–13. oldal) a javítások száma elég nagy, és az előadási jelek utólagosak. A javítások és előadási jelek közel hozzák ezeket a darabokat kiadott formájukhoz. A 2. szám végső verziója (7–8. oldal) és a 4. szám (15–16. oldal) aránylag kevés javítással csak a hangokat adja előadási jelek nélkül, és ugyanez áll a 2. szám törölt verziójára is (4–5. oldal). A 8. szám (16. és 8–9. oldal) tartalmazza az egész kéziratban a legtöbb, már revíziószámba menő javítást. Úgy tűnik, mintha a kompozíciós munka még folyt volna, amikor a másolás megkezdődött. Itt sincsenek előadási jelek.

A közelebbi vizsgálat csak azt bizonyítja, amit már sejthettünk a tanulmány elején összefoglalt Bartók-levélből: az *Improvizációk* darabjai nem abban a sorrendben keletkeztek, ahogy később kiadásra kerültek. Még azok a darabok is, amelyeket a kiadás szerint *attacca* kell játszanunk (vagyis az 1. és 2. szám, a 3., 4. és 5. szám, valamint a 7. és 8. szám), a kéziratban meglehetősen messze esnek egymástól. Az is bizonyos, hogy a kézirat sorrendje nem azonos a komponálás és másolás sorrendjével. Az utolsó íven szereplő 4. számról tudjuk, hogy az legalább két darabnál korábban készült; úgy látszik, hogy a 7. szám csak később került az első dupla ívre (3–6. oldal); a 2. szám végső verziója (a második dupla ív 7–8. oldalán) valószínűleg későbbi, mint az utána következő ívek legtöbb darabja. Bartók talán azért helyezte a kompiláció első dupla íve mögé, mert abban van a korábbi verzió. Majdnem bizonyos azonban, hogy az első dupla íven található darabok a sorozat legkorábbi darabjai, mégpedig éppen megírásuk eredeti sorrendjében. Somfai László szerint Bartók 1920 nyarán az 1., 5., 2. és 7. számot, a 4.-kel együtt, lemásolásra odaadta Kodály Emmának.[10] Továbbá az is majdnem bizonyosnak látszik, hogy a 8. szám került bele utolsónak az **50 PS 1** kéziratba. Két körülmény erősíti meg ezt a következtetést. Az egyik a 8. szám aránylag befejezetlen állapota; a másik az, hogy Bartók más oldalak üresen maradt sorait használta fel a másolásra. Ez egyébként a kottapapírral való takarékoskodásának ékesen szóló példája. Ha ezt egybevetjük korábbi feltevésünkkel, amely szerint annak alapján, amit Bartók a darabok technikai nehézségéről mond, a 8. számnak az utolsó kettő között kell lennie, szinte bizonyosak lehetünk abban, hogy a 8. szám a sorozat befejezésére csakugyan utolsónak készült el.

Két egységesítő harmóniamenet

Az első harmóniamenet könnyen hallható kapcsolatot teremt az 1., 2., 4., 7. és 8. szám között. A basszus lépésenként a tonikáról az alsó tritonuszra ereszkedik. Ha különbségeket találunk egyes megjelenései között, ez azért van, mert Bartók ezt a harmóniamenetet eredetileg nem szánta egységesítő eszköznek. Természetesen a tritonusz hangköz nagyon is otthon van abban a szabadabb harmóniai világban, amely általában kerüli a hagyományos diatonikus akkordfűzéseket.

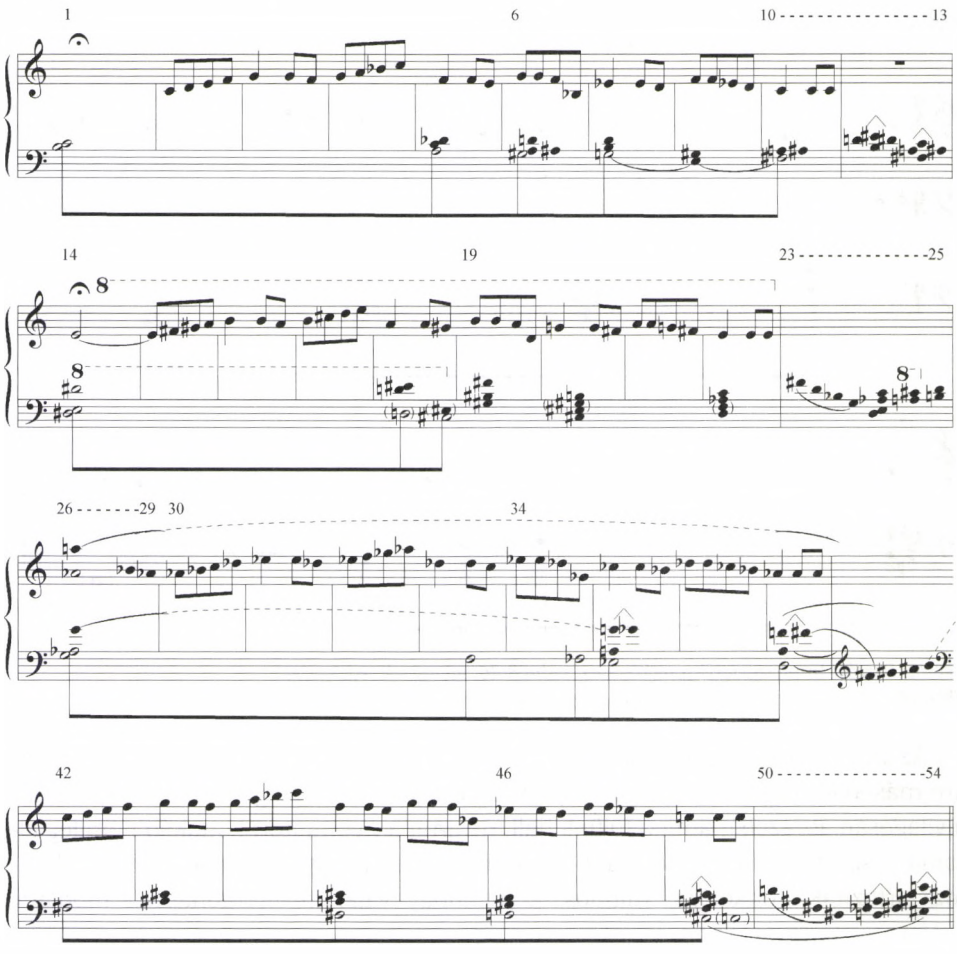
10 Somfai László a *Bartók Béla Complete Works* lemezsorozat (Hungaroton, Budapest, LPX 11337, 1969) hatodik kötetének kísérő jegyzetében közli ezt az adatot. Ez a kölcsönzés nyilván megelőzte Bartók 1920. szeptember 1-jei, az Universalhoz írt levelét.

A második menet a C-hangnemű 1., 2. és 8. számot köti össze. Ez egy ereszkedő záróformula a basszusban, mely az 1. és 2. számban *fisz (gesz)–esz–d–desz*, a 8.-ban *gesz–esz–desz–c* formát ölt.[11] Az alábbi elemző észrevételek erre a két harmóniamenetre összpontosulnak, de rámutatnak más jelenségekre is, részben a kontextusra való tekintettel, részben mert e más jelenségeknek is szerepük van a sorozat darabjai közötti kapcsolatok megteremtésében. Mind a tonika–alsó tritonusz menettel, mind pedig a záróformulával az 1. számban találkozunk először, mint ezt az *1. kotta* – a 8–16. ütemek redukciója – mutatja. (Ez a redukció, mint az utána következők is, megváltoztatja néhány hang enharmonikus helyesírását, hogy megkönnyítse a példák közötti összehasonlítást, és megváltoztat néhány oktávregisztert is, hogy grafikailag világosabban mutassa a szólamvezetést. Amikor szükségesnek látszik, a regiszterváltoztatást zárójel jelzi. Néhány magától értetődő szimbólum mutat rá bizonyos jellegzetes zenei vonásokra.)

1. kotta. Bartók: Improvizációk, *op. 20. Az 1. szám 8–16. ütemének redukciója.*
(Ebben és a későbbi kottákban is: v = váltóhang, á = átmenőhang)

Az 1. számban a tonika–alsó tritonusz menetet a 8–12. ütemben találjuk, a dallam második megjelenése végétől az utolsó megjelenés végéig. Az *1. kotta* grafikonja világosan ábrázolja, amit a fülünk hall, de amit a nyomtatott kottakép némileg elhomályosít: nevezetesen hogy a 9–11. ütem *d*-akkordjai egy ideiglenes középszólamhoz tartoznak, funkciójuk mindössze az, hogy valamiféle orgonapont módjára

11 Paul Wilson volt az első, aki felhívta a figyelmet az 1. és 2. szám végződéseinek hasonlóságára „Concepts of Prolongation and Bartók's Opus 20" című kitűnő cikkében *(Music Theory Spectrum* 6 (1984), 79–89.). A jellegzetes váltóhang-mozdulatokat (a példákban V-vel jelölve), amelyek a 7. szám dallamát és egész feldolgozását áthatják, szintén Wilson írta le; lásd a *4/a kottát a 474. oldalon.*

gazdagítsák a dallam *f* hangjait. Ez a középszólam azután eltűnik, pontosabban beleolvad a basszusba, amikor leugrik az igazi basszushang, a *fisz* alá. A beleolvadás a 11. ütem második ütésén következik be, amikor az alsó *d e*-re megy. A középszólamban ez az *e* átmenőhang, de a basszusban a 10. és a 12. ütem két *fisz* hangja között váltóhangként funkcionál.

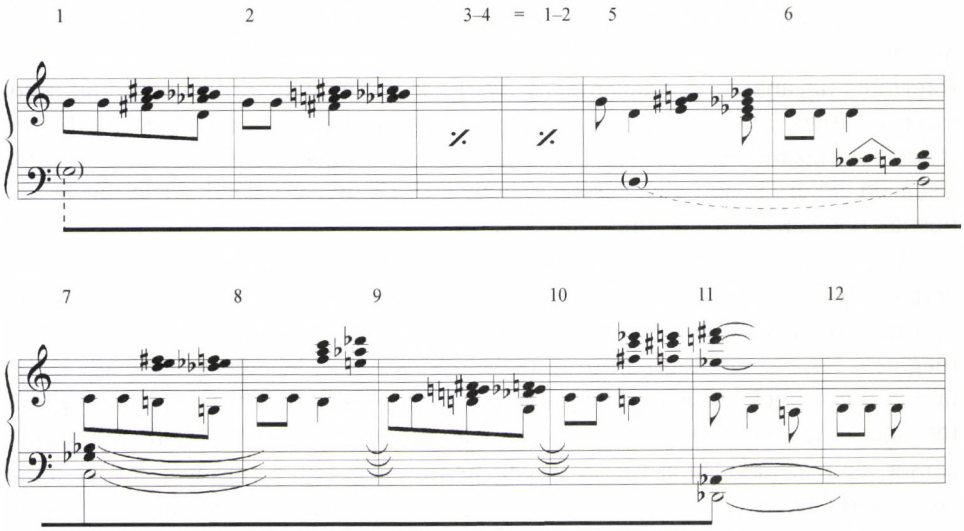
A második harmóniamenet, a basszus záróformulája a 12–14. ütemben található, vagyis az utolsó dallamrész és az utójáték első fele között: mint az első menet kiegészítő válasza, a tritonuszról ereszkedik az alsó tonika felé. A végső célt azonban nem éri el: megakadályozza ebben egy jól ismert bartóki technika, az ujjlenyomatnak is mondható „kromatikus kompresszió": Bartók kromatikusan „összenyomja" az utolsó három hangot *(esz–d–desz)*, és a darab harmóniailag lezáratlan marad.

2. kotta. Az Improvizációk *2. számának redukciója*

Mindkét harmóniamenetet ott találjuk a 2. szám végleges verziójában. Ennek redukcióját a *2. kotta* adja. A dallam négyszer jelenik meg: C-ben, E-ben, Asz-ban és ismét C-ben, a Ć-oktáv nyilvánvalóan szándékos szimmetrikus felosztásában. A (lokális) tonika–alsó tritonusz menet világos a dallam első és harmadik megjelenésében; a második ugyanúgy kezdődik, de a 19. ütemben más irányt vesz; végül a negyedik megjelenés harmonizációja a záróformula teljes egészéből áll, ugyanúgy kromatikusan „összenyomva", ahogy azt az 1. számban láttuk. Itt azonban nem a közvetlenül megelőző Asz-dallamra, hanem az első C-dallamra (1–9. ütem) válaszol. Bartók a záróformula (43–49. ütem) válaszjellegét azzal is megerősíti, hogy itt más akkordokkal tölti ki a dallam és a basszus közti teret, mint az 1. szám analóg helyén: itt a záróformula ugyanazzal a *c* dallamhang alatti *fisz* dúr-moll akkorddal végződik, mint az első, C-beli harmonizálás. Ez utóbbiban a *fisz*-akkord kvintje, a *cisz*, csak beleértendő a hangzatba, de a 49. ütem basszusában csakugyan ott van a *cisz*. A különbség a két akkord között olyan csekély, hogy a 11–13. ütem közjátéka úgyszólván azonosnak hangzik az 51–54. ütem utójátékával.

A fentiek jól mutatják az 1. és a 2. szám közti párhuzamot, és arra látszanak utalni, hogy a 2. számban a tonika–alsó tritonusz menet tudatos és szándékos egységesítő elemként jelenik meg. Van azonban bizonyíték arra, hogy Bartók ekkor még nem látta az említett párhuzamot és az abban rejlő lehetőségeket, vagy ha látta is, nem sok jelentőséget tulajdonított neki. Ugyanis amikor a 2. szám végleges formáját írta, meggyengítette a a darab korábbi verziójában jóval feltűnőbb párhuzamot. Ez a később törölt verzió lényegében megegyezik a végsővel, kivéve a dallam harmadik megjelenését. A korai verzióban ez nem Asz-ba modulál, hanem visszatér C-be, lényegileg megismételve az első harmonizációt, és egyenesen, közjáték nélkül halad tovább a negyedik dallammegjelenés záróformulája felé. A párhuzam láthatólag és hallhatólag erősebb itt, mint a végső verzióban. Bartók feladta a szorosabb párhuzamot – ha ugyan tudott róla – a 2. szám kalandosabb C–E–Asz–C architektúrája kedvéért. Érdemes megjegyeznünk, hogy a szimmetrikus oktávmegosztás zseniális ötlete utólagos gondolatként született.

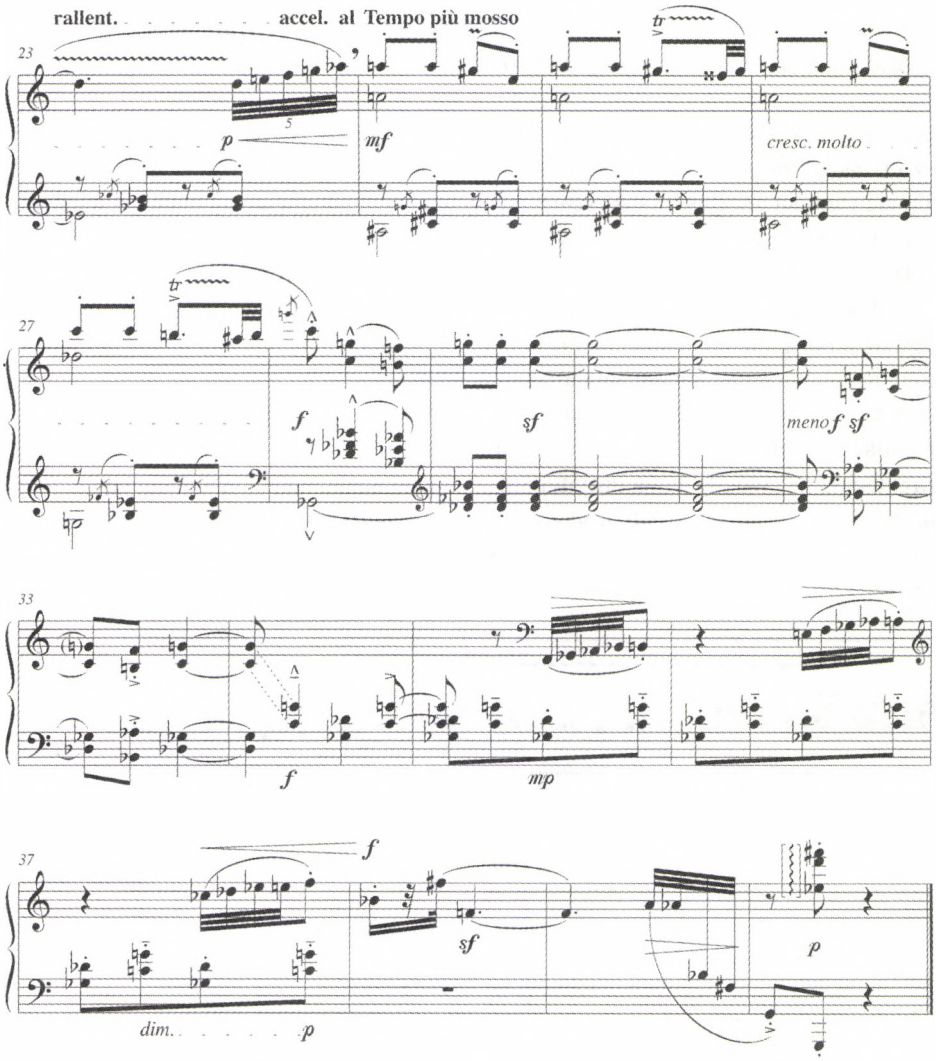
A 3. számban a két basszusmenet egyike sem jelenik meg; itt más módon jön létre a kapcsolat a további (4. és 5.) darabokkal. Ezúttal a dallamok első és negyedik fokának kihangsúlyozása (a szokásosabb első és ötödik fok helyett) játszik egységesítő szerepet. Az efféle I–IV nem ritkaság magyar népdalokban, de ebben az esetben a *d–e–fisz–g–a–b–c–d* modusz, a maga jellegzetes nagytercével, jelentősen megerősíti a hatást, különösen a nyugati zenén nevelkedett fül számára. A 3. számban a dallam háromszor jelenik meg, D-ben, F-ben, majd ismét D-ben, tehát az első és az utolsó alkalommal a *d* és *g* hangok állnak az előtérben. Bartók harmóniái ezt külön kihangsúlyozzák, ugyanis az 1–9. ütemben és az utójáték utolsó hat ütemében a *cisz–fisz–d–g* tört hangzatok úgy hatnak, mint a *cisz–fisz* appoggiatura feloldása *d–g*-re.[12] Az akkordtö-

12 Ez az elemzés összeegyeztethető azzal, amelyik ugyanakkor úgy tekinti a *cisz*t, mint az 1. és 2. szám *desz* végződésének visszhangját.

résnek ez a különleges formája kiterjed az egész darabra, az akkord minden transzpozíciójára és módosított változataira. Ennek részletesebb elemzése feltétlenül megérné a fáradságot, de jelenlegi célunk szempontjából nem releváns. A lényeges az, hogy a sorozat végső elrendezésekor Bartók a 4. számot helyezte a 3. után, tehát egy olyan darabot, amelynek tonalitását ugyancsak a *g* és *d* hangok határozzák meg. Mivel a 4. szám G-ben van, jó néhány elemző ugyanezt állítja a 3. számról is.[13] Talán fülünknek egy kvázi pavlovi reflexe, hogy a *g*-t a sorozatot összefoglaló C-hangnem ötödik fokaként hallja *(3a kotta alább, illetve 3b kotta szemközt).*

3. kotta. a) Improvizációk, *4. szám, az 1–12. ütem redukciója*

Minthogy a 4. szám első dallam-megjelenésekor a basszus *g*-n kezdődik, és a *desz–asz* kvinten végződik, úgy tűnhet, mintha ez a darab is a tonika–alsó tritonusz viszony kihasználására épülne. Ez azonban csak látszat. A 4. szám alapvetően különbözik a tonika–alsó tritonusz viszonyt kihasználó 1., 2., 7. és 8. számtól, mert itt nincsen szerves kapcsolat, ellenkezőleg, a *desz–asz* kvint a dallam végén frappáns meglepetés hatását kelti. Amint a *3a kottá*ban láthatjuk, a „csak beleértve" hallott basszus az első tíz ütemben követi a dallam struktúráját (1–5. ütem: *g*, 6. ütem: *d*, 7–10. ütem: *c*, és egyértelműen mutat az alsó *g*, mint az egész harmóniai menet logikus utolsó állomása felé. Ehelyett egy sehonnan sem várható álzárlatot hallunk.[14] Annak ellenére, hogy nem szerves folyamatból, hanem a zeneszerző akaratából született, a *desz = cisz*-nek fontos szerep jut a továbbiakban, ugyanakkor visszafelé

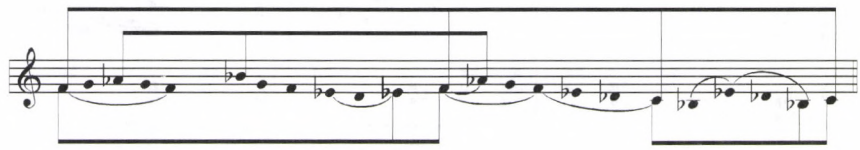
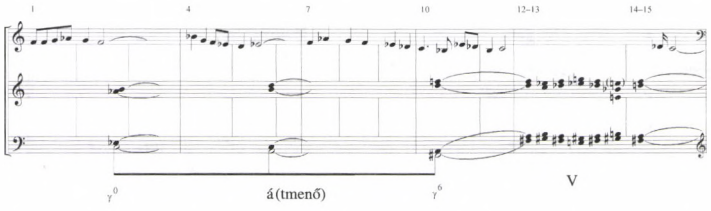
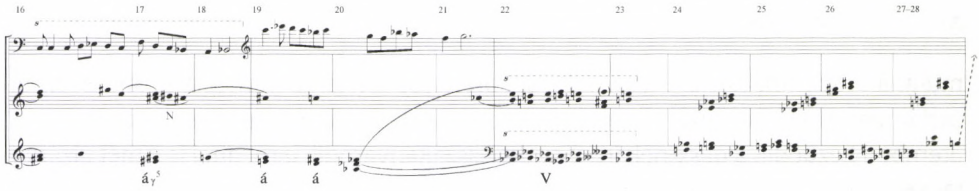
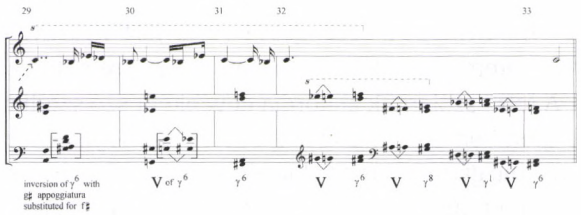
13 Lendvai Ernő: „Bartók Improvisations sorozatáról, 1920." [sic] *Zenei Szemle* 3 (1947), 151–167. Lendvai hangnemi meghatározását követi Somfai (lásd 10. jegyzet) és V. Kofi Agawu: „Analytical Issues Raised by Bartók's *Improvisations* for piano, Op. 20." *Journal of Musicological Research* 5 (1984), 131–163.

14 Lendvai elmélete szerint Bartók zenéjében a tonika és annak tritonusza ugyanazt a funkciót tölti be. Ez a nézet jelentősen csökkentené az álzárlat meglepetés-jellegét. Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.

3b kotta. A 26–40. ütem a B. & H. 01182 nyomán

mutat a 3. számra és előre az 5. felé, sőt bizonyos értelemben még a 8. felé is. Az álzárlat után rövid közjáték következik, majd újabb dallambemutatás. Ez utóbbi a 17. ütemben kezdődik a *(fesz*-nek írt) *e*-n, de visszakanyarodik *g*-re, ahol is ismét álzárlattal végződik (28–29. ütem), noha ez nem olyan meglepő, mint az előző. A *desz–cisz* itt a *gesz–fisz* kvintje; az erre épülő akkord harmonizálja a dallam *g* záróhangját *(lásd 3/b kottát)*. A *gesz–desz* (= *fisz–cisz*) kvint és a desz–gesz (= *cisz–fisz)* kvart váltakozása uralja az utójátékot az utolsó ütemig, amikor is a harmónia *g–d*-re oldódik (a *d* az egyik felső szólamban van). A felső szólamok akkordja egyébként szó szerint megegyezik azzal, amely a 11–12. ütemben a *desz–asz* kvint fölött áll. A *fisz–cisz* appoggiatura oldása *g–d*-re feléleszti a hallgatóban és az előadóban a *cisz–fisz d–g*-re oldásának emlékét, tehát azét a hangzatét, amelyik a 3. szám elején és végén jelent

meg. Ez a kapcsolat nyilvánvalóan erősebb, mint az, amelyik a 4. számot a tonika–alsó tritonusz viszonyt hangsúlyozó többi darabbal kötné össze.

A következő két számban, az 5.-ben és a 6.-ban a tanulmány elsődleges tárgyát képező basszusmenetek egyike sem szerepel. Az 5. szám pentaton dallam G-ben. Első húsz taktusa világosan a 4. szám hangzásvilágát folytatja. Az első két dallambemutatást a *cisz–d* kettőshangzat, a 13. ütemtől kezdve a *c–cisz–d* akkord kíséri. A továbbiakban előfordul jó néhány tritonusz és tritonuszviszony, de ezek nem állnak specifikus kapcsolatban a sorozat többi darabjával, mindössze arról tanúskodnak, hogy ez a hangköz nagyon is otthonos egy olyan stílusban, amely általában kerüli a szokványos hangzatokat és harmóniameneteket.

A 6. szám egymagában áll a sorozatban. A feketebillentyűs Esz-pentaton dallam háromszor jelenik meg, mindannyiszor éles konfliktusban a többi zenei anyaggal, azaz kísérettel, elő-, köz- és utójátékkal. A darab során ez a konfliktus egyre erősödik, amint a dallamon kívüli anyagok egyre inkább a fehérbillentyűs hangokra koncentrálnak. Ezt a számot semmilyen harmóniai vagy egyéb zenei folyamat nem köti össze a sorozat semelyik másik darabjával; az *esz–a* tritonusz teljesen hiányzik.



4a kotta. Az Improvizációk *7. száma. a) Az eol–frig dallam váltóhangformulája Paul Wilson elemzése nyomán: i. m. 79–89*

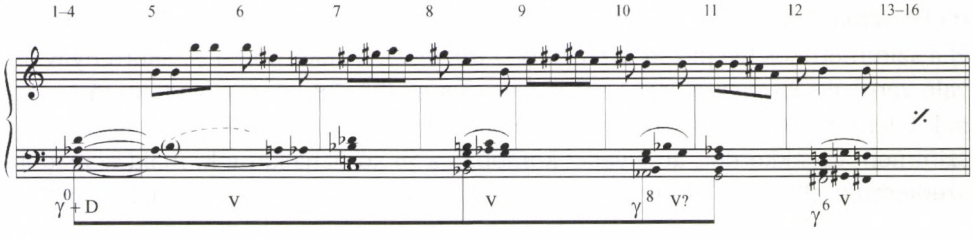
4b kotta. Az egész darab redukciója

A 7. szám két fő érdekessége, hogy ebben találjuk a tonika–alsó tritonusz menet legkülönlegesebb formáját, valamint hogy ez az egész sorozat legökonomikusabban komponált darabja. A darab mindössze két technikai vonásra koncentrál. Az egyik a váltóhangformula, amely lényegi része a dallamnak, amint ezt a *4a kotta,* Paul Wilson elemző grafikonja mutatja; a másik a Lendvai Ernő nyomán γ-akkordnak nevezett hangzat. Ez utóbbinak állandó jelenlétét a *4b kotta,* az egész darab redukciója szemlélteti. A γ-akkord a dúr-moll akkordnak az a megfordítása, amelyben az akkord kisterc–tiszta kvart–kisterc alakban jelenik meg. Más szóval az akkord dúrterce mindig a basszusban van. Az egész darabban csak a 29. ütem képez kivételt: itt a látszólag D dúr-mollakkord dúrtercét a *gisz* appoggiatura helyettesíti, és ez nem a basszusban, hanem az egyik felső szólamban van. Lendvai a γ-akkordot az általa α-akkordnak nevezett hangzat egy kivágatának tekinti. Az α-akkord két szűkített szeptimakkordnak az összetétele, és a 7. szám némileg alátámasztja ezt a származtatást, mivel az első tíz ütem kísérete teljes egészében a *fisz*-re és *asz*-ra épült két szűkített szeptimakkordból áll. A 4b *kotta* az egyes γ-akkordokat basszushangjaik szerint rendezi, a manapság gyakran alkalmazott, úgynevezett numerikus notációt használva. Ez utóbbi szisztémában a 0 szám *c*-t jelent, az 1. szám *cisz*-t vagy *desz*-t, a 2 *d*-t, és így tovább kromatikusan a 11. számig, amely a *h*-nak felel meg.[15] Így tehát γ0 a *c–esz–asz–h* akkordot, γ6 a *fisz–a–d–f* akkordot jelenti.

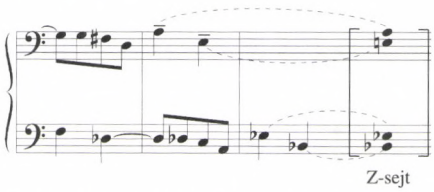
A 7. szám hangneme C, formája A–B–A'. Ha struktúrája nem is, dramaturgiája egy Haydn-szerű szonátaforma miniatűr változatáé. Az A résznek (1–11. ütem) mint főtémának két fontos vonása van. Az egyik, hogy megteremti azt az élesen körvonalazott háromszólamú szövetet, amelyben az egyik szólam maga a dallam, a másik kettő a γ-akkord két kisterce, és amely, mutatis mutandis, állandó marad az egész darab folyamán. A másik a *c*–alsó *fisz* menet újabb megjelenési formája: a dallamot körülvevő kíséret a γ0 – átmenő akkord – γ6 folyamat útján éri el az alsó *fisz-t*. Az első közjáték (12–15. ütem), mint egy átvezetőrész váltóakkordok segítségével a γ6 akkordot járja körül. A B rész dallama (16–21. ütem) mint kvázi-melléktéma G-ben van, a kíséret pedig γ6, γ5, és két más átmenő akkord útján éri el a szimmetrikus felépítésű *asz–esz–cesz (h) –fesz (e)* akkordot, a γ-akkord nyilvánvaló vertikális kiterjesztését. A második közjáték (22–28. ütem) a kidolgozási résznek felel meg. Először ugyanazokkal a váltóakkord-mozdulatokkal kerülgeti az új szimmetrikus akkordot, amelyeket korábban a γ6 körül hallottunk, majd szabadon szerkesztett ellenpontban vezet vissza a C-hangnembe az A' szakaszhoz. Ennek a

15 Érdemes megjegyezni, hogy 1920-ban, az *Improvizációk* évében és annak a körülbelül 5-6 éves korszaknak a közepén, amikor Bartók zenei gondolkodása különösen közel állt a Schönberg-körhöz, Bartók Berlinben közreadta „Das Problem der neuen Musik" című cikkét (*Melos,* 1/5, April 1920, 107–110), amelyikben így ír: „Nagyon kívánatos volna, hogy legyen egy 12 egyenlő jelből álló kottaírásunk. Megvolna benne a 12 hang mindegyikének a maga külön, a többiekével azonos értékű jele, hogy egy sereg hangot ne csak más hangok alterációjaként lehessen jelölni. Ennek a találmánynak egyelőre még nincs feltalálója." Bartók: *Probleme...* (Magyarul, Ujfalussy József fordításában: Bartók Béla: „Az új zene problémája." In: *Bartók Béla írásai.* Közreadja: Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 718–722.)

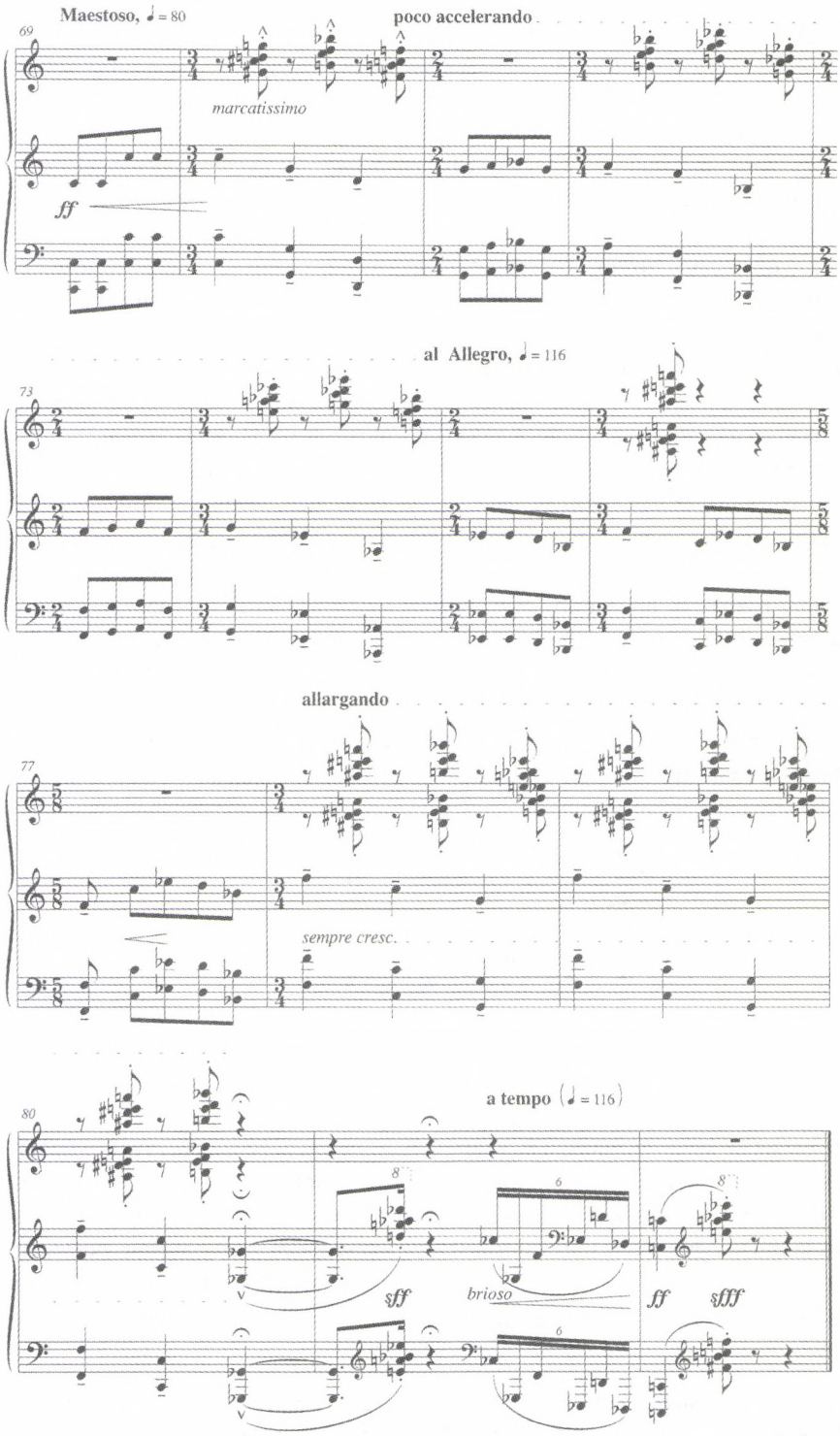
résznek a kidolgozásszerű jellege és csúcspontérzete leginkább annak tulajdonítható, hogy olyan akkordokból áll, amelyek mind a γ származékai, de a γ-t magát elkerülik. Így hát amikor az A' rész (29–33. ütem) visszaállítja jogaiba a C-hangnemet és a γ-akkordot, az erősen megcsonkított visszatérés a drámai kifejlet benyomását kelti. Ez a rész a dallam utolsó sorának egyre kisebb töredékekben való ismételgetéséből áll, amelyet sorjában a γ6 (29. ütem), a γ6 egy váltóakkordja (30. ütem), majd ismét a γ6 (31. ütem) kísér, és amelyet egy gyors és szeszélyes kis kóda követ: γ6, γ8, γ1, γ6. Mindegyik akkordot az a váltóakkord-típus előzi meg, amelyet a 30–31. ütemben hallottunk. Ez csakugyan improvizációszerűnek hangzik, de nem olyannak, amire a rutinos zongorista ujjai csak úgy rátévednének. Ez a gondolkodó muzsikus improvizációja.

A fentiekben két állítást kell érvekkel alátámasztanunk. Az egyik az, hogy a két γ-akkord az A rész elején és végén csakugyan C-, illetve Fisz-akkordot képvisel. Tagadhatatlan, hogy bármiféle zenei várakozást csak visszatekintés útján lehet meghatározni. Tehát amikor tíz ütem után a dallam egyértelmű C-hangnemét konstatáljuk, a γ0 akkordot C-akkordnak értelmezzük, legalábbis visszatekintve, és ennek analógiájára a γ6-akkordot Fisz-akkordként fogjuk fel. Annál is inkább, mivel a kontextus nem nyújt elfogadható alternatívát más tonális értelmezésre, és a γ-akkord önmagában véve többféle értelmezési lehetőséget is rejt magában. A második állítás az, hogy a 2–10. ütem basszusmenete csakugyan analóg az 1. és 2. számban hallottakkal. Itt a szólamvezetés dönt. A dallam mindkét ellenszólama kistercekből áll; a két szólam kisterc-hangközökben távolodik el egymástól, így tehát könnyű a 6. ütem *a–h–c–d* akkordját a két γ-akkord közötti átmenő akkordként értelmezni. Ellenpróbaként kínálkozik a 4. számmal való összehasonlítás. A 7. szám alsó tritonusza a 10. ütemben korántsem kelt olyasféle meglepetést a hallgatóban, mint amilyet ugyanez az alsó tritonusz keltett a 4. szám 11. ütemében.

5a kotta. Improvizációk, *8. szám. a) Az 1–6. ütem redukciója.*

A 8. számban találjuk a legtöbb olyan elemet, amely közös az 1., 2., 7., sőt a 4. számmal. Ez világos már az első tizenhat ütemből, amelynek redukcióját az *5a kottá*ban adjuk. Azonnal feltűnik a *c*–alsó *fisz* basszusmenet, mely nagyon hasonlít ahhoz, amit a 2. számban hallottunk. Talán még ennél is jobban feltűnik azonban, mennyire telítve van ez a tizenhat ütem a 7. szám γ-akkordjaival és váltóhangos formuláival. Nincs szükség e kapcsolatoknak további tárgyalására: ezek a fül és az ész

számára egyaránt azonnal nyilvánvalóak. De ugyanebben a tizenhat ütemben találjuk azt a vonást is, amely, mint korábban említettük, kivételt képez a többi darabbal szemben: az első és utolsó dallambemutatás egymástól különböző hangnemben hangzik el – legalábbis látszólag. A hangnem megállapítása az első hét számban aránylag egyszerű: a dallam hangneme azonos a feldolgozás hangnemével. Jóval nehezebb a helyzet a 8. szám esetében, mert itt a dallam H-ban van, és mégis úgyszólván lehetetlen ezt a tizenhat ütemet H-ban hallani.[16] A H-ban való értelmezés emberfeletti, és tegyük hozzá, szükségtelen agytornára kényszerítene bennünket. Ehhez a *c* basszust a tonika kromatikus appoggiaturájaként kellene tekintenünk, ezután figyelmen kívül kellene hagynunk, hogy ez az appoggiatura nem *h*-ra oldódik, hanem *b*-re ugrik a 8. ütemben; végül pedig a basszus *c–b–asz–g–fisz* ereszkedését nem a természetes módon kellene hallanunk, mint tonikáról dominánsra vezető folyamatot, mely egy félhanggal túllő a célon, hanem mint a H dominánsára vezető folyamatot. Ez utóbbi teljességgel valószínűtlen feltételezés volna. A teljes sorozat kontextusa azonban három nyomós okot is szolgáltat arra, hogy a 8. szám egészét C-ben halljuk. Először, a 8. szám a 7.-et követi, mely C-ben van, és megtanította a hallgatót a γ0- és a γ6-akkordok C-, illetve Fisz-akkordként való értelmezésére. Másodszor eddig már nem kevesebb, mint három ízben hallottuk a *c*–alsó *fisz* menetet, mindannyiszor C-ben. Úgy tűnik, mintha a kromatikus kompresszió technikája, amely rendesen a teljes szövet egyik vagy másik külső szólamát érinti, itt a szövet teljes felső rétegét, vagyis az egész dallamot érintené. Bartók egy félhanggal „lenyomja" a dallamot. Összefoglalva: a 8. szám elemzése mindaddig problematikus, amíg a darabot csak önmagában vizsgáljuk. A probléma felismerése azonban fontos a tanulmány célja szempontjából.

5b kotta. Az Improvizációk *8. száma. Az 59–61. ütem redukciója (az 5c kotta a következő oldalon)*

Amint ezt az *5c kotta* mutatja, a 8. szám C-hangnemű záró részét további hasonlatosságok kötik össze az 1., 2. és 4. számmal. De mielőtt ezekre rátérnénk, a közbeeső 12–69. ütem egy fontos zenei eseményéről kell szólnunk. Ez a γ-akkord következetes átalakítása egy másik szimmetrikus és nagyszeptim által határolt akkorddá, amelynek felépítése tiszta kvart–kisszekund–tiszta kvart. Sok elemző, különösen Amerikában, Leo Treitler nyomán Z-sejtnek („Z cell") nevezi ezt a másik bartóki ujj-

16 Agawu röviden, de meggyőzően tárgyalja a hangnemi meghatározás nehézségeit idézett cikkében (lásd 13. jegyzet). Természetesen ő a 8. számot csak önmagában vizsgálja, nem a teljes sorozat kontextusában.

5c kotta. Az Improvizációk *8. száma. A 69–81. ütem a B. & H. 01182 nyomán*

lenyomatot.[17] Az első dallambemutatás után egy közjáték következik (13–27. ütem), majd egy újabb dallambemutatás D-ben és újabb közjáték (28–52. ütem). Ebben az egész szakaszban csupa olyan akkord helyettesíti a γ-t, melyet a γ nagyszeptimája határol, de mindegyik akkord más-más hangközzel tölti ki a nagyszeptimát. A transzpozíció a következő részben (53–68. ütem) stabilizálódik. Ez a szakasz egy kettős dallambemutatással kezdődik; a felső szólam dallama E-ben van és ezt az alsó szólam egy ütemmel később B-ben – tritonusszal lejjebb – imitálja. Az *5b kotta (477. oldal)*, a kettős dallambemutatás utolsó három taktusa, szemlélteti az imitáció szerepét a transzformációban. A Z-sejt a 62–68. ütem közjátékában erősödik meg.

Az *5c kotta* a C-hangnemű és kizárólag Z-sejtekkel kísért utolsó dallambemutatást adja, mégpedig ezúttal nem redukcióban, hanem teljes írott formájában. Ebben a formában az olvasó jobban értékelheti a finálé-jelleget, mert itt nagyobb szerepe van a gazdag hangszövetnek, az ambitus kiszélesedésének és a tempóbeli és dinamikai hullámzásoknak, mint a hangoknak önmaguknak. A dallami variáció fő érdekessége, hogy mind a négy dallamrész utolsó hangja irányt változtatva leugrik egy alacsonyabb hangra, tehát a 70. ütemben egy kvarttal az utolsó előtti hang alá, *d*-re, a 72. és 74. ütemben egy kvinttel lejjebb, *b*-re, illetve *asz*-ra és a 78. ütemben egy kvarttal lejjebb, *g*-re. Ez az ütem azután kétszer megismétlődik, először szó szerint, de másodszor úgy, hogy az ugrást megtoldja még egy félhanggal, és így éri el a *gesz = fisz*t. Az alsó tritonusznak ilyetén hihetetlenül találékony beszúrása asszociációk tömegét kelti fel a hallgatóban. Emlékezteti elsősorban a 4. szám frappáns meglepetésére, de ugyanakkor azokra az alsó tritonuszokra is, amelyek szerves harmóniamenet útján jelennek meg az *Improvizációk* másik három C-hangnemű darabjában. A 80–81. ütem fermátái mintha azért volnának ott, hogy időt engedjenek mindennek a megemésztésére. Mindezt követi végül az utolsó drámai fogás, a basszus záróformulája, amely ezúttal kromatikus kompresszió nélkül töretlen lendülettel vezet a C-tonikai célhoz.

Az eddigiekben tárgyaltak (és hallottak) alapján meglehetősen nagy biztonsággal lehet rekonstruálni Bartók gondolatmenetét. Tudjuk, hogy amikor elkezdte „kis zongoradarab"-jait írni, egy bizonyos szabadabb hangzatvilágon túl nem volt szándékában más összekötő kapcsot teremteni a darabok között. Ilyen kapcsolatok azonban mégis felmerültek, tervezés nélkül, valamiféle tudat alatt működő intuíciótól sarkallva. Mégis bizonyosnak látszik, hogy Bartók maga, legalábbis a 2. szám revíziója utánig, nem tudott a kapcsok két legfeltűnőbbikéről, a tonika–alsó tritonusz basszusmenetről és a basszus záróformulájáról.

A kérdés csak az, hogy mikor került sor a darabok magasabb szempontból való áttekintésére, a kapcsolatok felismerésére, és a darabok ezek szerint való racionális

17 A „Z-cell" elnevezés először Leo Treitler „Harmonic Procedures in the Fourth Quartet of Béla Bartók" című cikkében jelent meg (*Journal of Music Theory* 3, 1959, 292–298.). (Ugyanerről a kompozíciós eszközről–jelenségről lásd Kárpáti János tanulmányát a Magyar Zene jelen számának 385–412. oldalán. A szerk.)

rendezésére. Mielőtt elkezdte a 8. számot? Vagy csak az után? Ami a racionális rendezést illeti, afelől nem lehet sok kétség. Négy darab van C-ben, mindegyikben ott találjuk a *c–fisz* basszusmenetet, és közülük háromban a basszus záróformuláját is. A négy közül kettő a sorozat elején, a másik kettő a végén áll. A 3., 4. és 5. szám egy másik összefüggő csoportot képez. Ezek között talán valamivel lazább a kapcsolat. Csak a 4. és 5. szám, a két pentaton dallam van G-ben, de a 3. szám *d* és *g* főhangjai ugyanazok, ha megfordításban is, mint a másik kettőéi. A három darab hangzatvilága azonos, főként a *cisz–fisz* appoggiatura *d–g*-re való oldása, illetve ennek megfordítása révén. E csoport után, de a C-hangnembe való visszatérés előtt helyezkedik el a 6. szám. Ez az egyetlen, amelyiknek – egy független scherzo szerepét töltve be – nincs semmiféle specifikus összeköttetése a sorozat semelyik más darabjával sem.

Nyomós érvek szólnak az ellen, hogy a rendezés csak mind a nyolc darab megírása után történt volna. Első ezek között a kétségesnek mondható hangnemi meghatározás a 8. szám elején. Ez zavart keltő és megmagyarázhatatlan. Másodszor, a darabot túl sok szál köti össze a többiekkel ahhoz, hogy tudat alatt működő intuícióról beszélhessünk. Végül pedig a 8. szám finálé-jellege sem lehet véletlen. Ha feltételezzük, hogy az áttekintés és rendezés az első hét darab megírása után történt, mindezek a problémák egy csapásra megoldódnak.

Tehát Q. E. D.: Bartók tudatosan tervezte a 8. számot úgy, hogy az a 7.-et kövesse (az olvasó emlékezni fog, hogy az Universal Grotesken Albumában egy másik C-ben lévő darabot, a 2.-t követi), tudatos utalásokkal emlékezetes korábbi eseményekre, szándékos finálé-jelleggel és azzal a céllal, hogy a darab kielégítő lezárása legyen az egész sorozatnak.

ABSTRACT

Iván Waldbauer*

ANALYTICAL NOTES TO BARTÓK, IMPROVISATIONS, OPUS 20, AND THE ORDERING OF THE SERIES

A study of Bartók's correspondence with his publisher, Universal Editions of Vienna, as well as early manuscripts of the *Improvisations*, further certain analytical observations of the finished score, permit a reconstruction of the history of composition and Bartók's thought processes shaping it. It is known that he began writing "little piano pieces" in the summer of 1920 with no more intentions of any overarching design principles than a "harmonically freer" sound would for these settings of Hungarian peasant songs. It seems almost certain that it was only after having completed seven of the eight pieces in the fall of that year, that he discovered various harmonic procedures that create audible and perceptible links among some of them. These links must have arisen by subconsciously operating intuition. He ordered the pieces accordingly and composed the finale with the conscious purpose of affirming in it the writing of the unity of the series by clear references to these memorable earlier events.

* Ivan Waldbauer, born in Budapest in 1923, received his training in Hungary. In 1946–1947, before he left his native country, he taught piano and solfège at the Conservatory of Székesfehérvár, where László Somfai was one of his pupils. After settling in the U. S. A., he earned his Ph. D. in musicology at Harvard; became Research Director at the Bartók Archives of New York (1957–1966); and finished his teaching career at Brown University of Providence, Rhode island (1960–1990). Besides Bartók, his research interests include the instrumental popular music of the Renaissance and German music theory of the 18th and 19th centuries.

Grabócz Márta

A NARRATÍV ANALÍZIS SZEREPE A HANGSZERES INTERPRETÁCIÓK ÖSSZEHASONLÍTÁSÁBAN

Bartók Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára *című művének Adagiója*

Az elmúlt 10–15 évben egy újfajta megközelítésmód, új paradigma megjelenésének lehetünk tanúi a zenetudományban: ez nem más, mint a *tisztán formai elemzés*[1] és *a kifejező tartalom elemzésének*[2] szintézise a zeneirodalom bizonyos alkotásainak vizsgálatakor.

Az új megközelítés egyik alapvető fontosságú eleme a jelentő zenei egységek kutatása, amelyek – egy adott stíluson belül vagy egy zeneszerző életművén belül – azonos *zenei képlethez* kapcsolódnak,[3] és mindig *ugyanarra a kifejező tartalomra* utalnak. E kifejező zenei képletek megnevezése, melyeket egy bizonyos stíluson belül egy (vagy több) zeneszerző idéz fel, illetve használ, napjainkban földrajzi tájanként változik. Az angolszász országokban a korábbi retorikai nyelvhasználatból kölcsönzött „toposz" kifejezés szokásos;[4] a francia nyelvterületen a *sèmes, classèmes* vagy *isotopies* kategóriák használatosak – utalva a Propp, Greimas, Ricoeur, Fontanille óta meghonosodott narratív irodalmi szemiotikai elemzésre;[5] míg a Németországban, Közép- és Kelet-Európában alkalmazott terminológia az „intonáció"[6] – Aszafjev, a húszas–harmincas évek orosz zeneteoretikusa nyomán.

1 Lásd: az abszolút zene elvére építő zenetudomány.

2 A tartalom-esztétikára építő zenetudomány, amely a zenei formaelemek jelentését, kifejezését is figyelembe veszi (lásd például: narratív elemzés).

3 A hagyományos zenei paraméterek, azaz a dallam és ritmus, a tempó, a hangszerelés és a tonalitás stb. szempontjából.

4 (Angolul „topic") – a „közhely" értelmében. Használatukról lásd például: Leonard G. Ratner: *Classic Music*. New York: Shirmer, 1980; Robert S. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994; Eero Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. és uő: *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin–New York: Mouton de Gruyter, 2002; Kofi Agawu: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991; Raymond Monelle: *The Sense of Music. Essays in Semiotics*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001. stb.

5 Lásd Eero Tarasti műveit (4. jegyzet), Constantin Miereanu: *Fuite et conquête du champ musical* című művét (Paris: Klincksieck, 1995); lásd továbbá Grabócz: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt* című munkámat (Paris: Kimé, ²1996); a párizsi IV Egyetem, Paris–Sorbonne szemiotikai szemináriumainak és az Observatoire Musical Français (OMF) 1993. és 1998. között publikált köteteit: „Musique et Style." *Seminaires et Conférences*. Közr. Danièle Pistone and Nicolas Meeùs; stb.

6 Lásd: Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980; Vladimir Karbusicky: *Grundrisse der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986 és uő: *Kosmos, Mensch, Musik. Strukturalische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: R. Krämer, 1990; Jaroslav Jiránek: *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1985 stb...

Ha a toposzok elemzését (e cikkben e kifejezést használom majd) a zenei struktúrák hagyományos elemzésével egyidejűleg végezzük, nagyobb biztonsággal mutathatjuk ki a „drámainak" vagy „narratívnak" tartott zenei forma értelmét, illetve jelentését, amely olykor irodalmi, filozófiai, erkölcsi jellegű vagy érzelmi-patetikus üzenetet hordoz.[7]

A magyar zenetudomány, amely Bartók műveinek elemzéséhez alapvető referenciaként szolgál, mindig is ezt a komplex megközelítésmódot alkalmazta, hiszen Ujfalussy József, Lendvai Ernő, Somfai László, Kroó György, Kárpáti János és Tallián Tibor publikációiban a zeneművek bemutatása egyszerre irányult a zene szerkezetének és lehetséges üzenetének a megértésére. De az 1960–1980-as évek magyar zenetudományi szaknyelve természetszerűleg még nem tartalmazhatta az „új zenetudomány" legújabb kategóriáit[8] és a „zenei jelentés" nemzetközi projektjének jelenlegi terminológiáját.[9]

1999 óta néhány cikket szenteltem bizonyos Bartók-művek egy adott típusú lassú tételének, illetve e típus különböző megvalósulási formáinak.[10] E tételcsoportot

7 A Nemzetközi Zenetudományi Társaság 17. Nemzetközi Kongresszusán (IMS, Leuven, 2002) a „Narrativitás, toposzok és hangszeres előadás" témájának szentelt ülésszak bevezetéseként az új típusú „narratív" elemzés hasznosságát és eredményét négy pontban foglaltam össze: (1) a „kivételes" vagy „deviáns" zenei szerkezetek megértésének a lehetősége (e formák nem felelnek meg egyetlen hagyományos szerkezeti keretnek sem); (2) a forma belső dinamikájának, feszültségének, illetve az érzelmi, affektus tartalom alaposabb ismeretének a lehetősége egyes „drámainak", „katartikusnak" tartott művekben. Ennek az érzelmi, feszültségbeli stratégiának leírása gyakran az irodalomelméletből vesz kölcsön bizonyos modelleket; (3) a történeti, stílusbeli kompetencia hatékonyabb rekonstruálását segíti elő a régebbi korok művei hangszeres előadásának hatékonyabb értékelése (lásd például: John Rink angliai kutatásait és gyüjteményes köteteit; Eero Tarasti, Robert S. Hatten és mások elemzéseit, melyek azt bizonyítják, hogy egy mű „kifejezésbeli stratégiájának" – narratívájának – elemzésekor az egyik fő alkalmazási terület a nagy művészek előadásainak összehasonlítása lehetne; (4) lehetőséget ad arra, hogy, hogy a más művészetekkel történő összehasonlító tanulmányokhoz „tudományos analitikus keretet találjunk (gondolok itt például Liszt és Goethe művei vagy Muszorgszkij és V. Hartmann festményei közti azonos tárgyú, interdiszciplináris elemzésekre stb.).

8 Lásd például Caroline Abbate, Kofi Agawu, Lawrence Kramer, Peter Kivy stb. munkáit.

9 Lásd a Zenei Jelentés Nemzetközi Kongresszusainak megjelent köteteit (ICMS 1–7), mint például *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music.* Közr.: Eero Tarasti. Berlin–New York: Mouton de Gruyter, 1995; „Musical Semiotics in Growth." Közr.: Eero Tarasti. *Acta Semiotica Fennica IV.* Imatra: ISI; Bloomington: Indiana University Press, 1996; „Musica Significans 1–4." Közr.: Raymond Monelle *Contemporary Music Review* 16/ 3, 4. és 17/1. és 2. szám. London: Harwood Publishers, 1998–1999; *Musical Signification between Rhetoric and Pragmatics.* Közr.: Gino Stefani, Eero Tarasti és Luca Marconi. Imatra: ISI; Bologna: CLUEB, 1998; E. Tarasti (szerk.): „Musical Semiotics revisited." *Acta Semiotica Fennica* XV, Approaches to Musical Semiotics 4, Helsinki, 2003; a hatodik és hetedik kongresszus előadásai várhatóan 2005-ben jelennek meg.

10 (A) „»Topos et dramaturgie«: analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de Béla Bartók (Deux Images op.10/I »En pleine fleur« et l'Adagio de »Musique pour cordes, percussions et célesta«." *Degrés* (Bruxelles), nos. 109–110 (2002), j1–j18. – (B) „Un scénario typique dans l'œuvre de Bartók: la rencontre entre l'Homme et la Nature. Le cas de l'op.12, Quatre pièces pour orchestre/I »Preludio«." In *„Semiosis" and „hermeneia": le sens langagier du musical. Proceedings of the international symposium of Aix-en-Provence,* 1998, ed. Christian Hauer and Bernand Vecchione. Paris: L'Harmattan; megjelenik várhatóan 2004-ben. – (C) „Le message d'éthique codé dans certains mouvements lents et finales de Bartók. Le cas du IVe quatuor." In: *„Y a-t-il une éthique musicale?"* [Létezik-e etika a zenében?], az Université de Paris V 2002. évi kollokviuma anyagának publikációja. Paris: L'Harmattan, megjelenik 2005-ben..

a magyar zenetudomány az „Ember és természet találkozása" elnevezéssel tartja számon.[11]

Ez az a szcenárió 1910 és 1945 között a következő művekben jelenik meg újra és újra: a *Két kép* „Virágzás" tétele, op. 10/I; a *Négy zenekari darab,* az op.12 „Preludió"-ja; *A fából faragott királyfi,* op. 13; „Az éjszaka zenéje", a *Szabadban* ciklus IV. tétele (1926); a IV. vonósnégyes III. tétele (1928); *Cantata profana* (1930); *2. zongoraverseny*/II (1930–31); *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*/III (1936); *Szonáta két zongorára és ütőkre*/II (1937); *Concerto zenekarra*/III (1943); *3. zongoraverseny*/II (1945).

Az ilyen típusú tételekkel kapcsolatban megjelent tanulmányok többsége a következőket állapítja meg: e zene mindig ABA vagy nagyobb palindroma formában (illetve hídformában) íródott (ABCB'A' stb.), ahol is az „A" formarész a természetnek, a „B" pedig az embernek felel meg stb.[12]

Négy különböző, ilyen jellegű tétel elemzése után a következőket figyeltem meg:

(1) Az a hídforma, amely egyes szakaszaiban világosan elkülöníti a „szerepeket", semmiképp sem nyilvánvaló az op. 10/I és az op. 12/I-ben. Továbbá az 1926 után keletkezett művekben a palindroma visszatérő részei (az utolsó szakaszok) gyakran a forma első szakaszaiban bemutatott „szereplők" összegzését, meglepő elegyét alkotják. (A legutolsó szakaszban például a „csodás metamorfózis" gyakran a „sajátosan magyar jelleg" megjelenésével párosul, amelyet Bartók sűrített szimbólumai jeleznek, illetve kódolnak.)

(2) Amiatt, hogy a különböző toposzok egymás fölé vagy egymás mellé sűrítve jelennek meg az utolsó formarészekben, az *ember és természet találkozásá*nak értelme minden 1910 és 1945 között keletkezett műben más. E „hídformák" jelentése tehát nem egyszerűsíthető le sem az ember tragikus panaszára, sem pedig a természettől érkező vigasztalás üzenetére. Ez a „forgatókönyv" új jelentést, új tartalmú befejezést kap minden 1910 és 1945 közt írt műben.

Jelenlegi „narratológiai" megközelítésünk, amely a jelentetteket is figyelembe veszi az elemzésben, lehetővé teszi a különböző hangszeres interpretációk összhasonlítását is, mivel alkalmanként képes feltárni egy-egy tétel „teleológiáját" (stratégiáját és célpontját), amely a különböző karmesterek szándéka szerint az előadásban kiemelt szerepet kaphat, vagy akár el is sikkadhat. E dolgozatban a *Zene húros hang-*

11 E típus leírásának, bemutatásának főbb referenciáit a magyar zenetudományban a 10. lábjegyzetben már említett *Un scénario typique dans l'œuvre de Bartók, ... Op.12/I Preludio* című cikkemben soroltam fel.

12 E tételekben négy–öt toposz nyújtja a „forgatókönyv" szereplőit: (1) A természet nappali vagy éjszakai állapotában; (2) a magányos hős, akit deklamációja, éneke és gesztusai jelenítenek meg (amelyek fájdalmát vagy vallomását hivatottak kifejezni); (3) egy téma átalakulása (metamorfózisa) „csodálatos", elvarázsolt állapotúvá; (4) egy tétel utolsó előtti katartikus pillanataiban megjelenő toposz, melyet Somfai László sajátosan „magyar hangvételűnek" minősített; (5) a „fenyegetés" motívuma (amelyet *A csodálatos mandarin*ból ismerünk), ahogy az például az op. 12 „Preludió"-jában szerepel.

szerekre, ütőkre és celestára „Adagio" tételét teszem vizsgálat tárgyává. A részletesebb elemzés előtt meg kell azonban említeni, hogy a mű leírásának, analízisének számos más típusa is létezik:

1 Bartók saját, tisztán szerkezeti leírása;[13]
2 Malcolm Gillies technikai jellegű megközelítése a *The Bartók Companion*-ban (amelyben a művet a kromatika–diatónia összefüggésében elemzi);[14]
3 A „drámai" vagy „narratív" analízis Kroó György *Bartók kalauz*ában[15] és Somfai László „Per finire" című cikkében;[16]
4 Lendvai Ernő komplex technikai és dramaturgiai megközelítése;[17]
5 Jürgen Hunkemöller 1982-es részletes elemzése (amely a harmadik tételt „mágikus hangzó művészetként" határozza meg, és a struktúra leírásán túl a hangszerelésre összpontosít);[18]
6 Felix Meyer kommentárja a mű autográf kiadásában, amelyet a Paul Sacher Alapítvány jelentetett meg.[19]

Ezúttal egy olyan intertextuális[20] megközelítést javaslok, amely eszközeit a következőkből meríti:

1 a szóban forgó szimfonikus és színpadi művek kifejező tartalmának (azaz *toposzainak*) tipológiájából (típusaiból), amely máig mintegy tizenöt különböző jelentettet tart számon;
2 az ugyanarra a témára épülő több mű narratív stratégiájának összehasonlításából, amely tematika ez esetben az *ember és természet találkozása.*

A toposzok listája néhány példával kiegészítve[21]

1 AZ IDEÁLIS VAGY AZ IDEÁLIS KERESÉSE (*Két portré,* op. 5/I; *I. vonósnégyes*/I; *Cantata profana*/I);
2 A GROTESZK (*Két portré,* op. 5/II; 14. *bagatelle,* „Ma mie qui danse"; *A fából faragott királyfi; Két kép,* op. 10/II stb.);

13 Bartók bevezető ismertetése a partitúrában: Philharmonia Partituren 201. sz. Bécs–London: Universal Edition, 1937, U. E. 10888.

14 „Portraits, Pictures and Pieces." In *The Bartók Companion.* Ed. Malcolm Gillies. London: Faber and Faber, 1993.

15 *Bartók-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

16 „»Per finire.« Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form." *Studia Musicologica* 11 (1969), 391–408; magyarul: „»Per finire«: Gondolatok Bartók finale-problematikájáról." In: *18 Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 255–264. (Eredetileg, bővebben: *Magyar Zene,* 1970. december.)

17 *Bartók stílusa.* Budapest: Zeneműkiadó, 1964; és: „Sztereo-problémák. Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára." In: *Bartók költői világa.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971, 167–193.

18 „Béla Bartók: Musik für Saiteninstrumente." *Meisterwerke der Musik.* Heft 36. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.

19 *Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta: Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen.* Mainz: Schott Musik International, 2000.

20 Azaz a műveket egymás közt összehasonlító, és ennek tanulságát levonó elemzés.

21 Az Op.12 „Preludio" tételéről szóló részletes cikkemben („Un scénario typique ...." – lásd a 10. jegyzetet) igyekeztem számba venni az egyes toposzok csaknem minden megjelenését a korai szimfonikus és hangszeres, valamint színpadi művekben. E cikkben mindegyik típust egy-egy kottapéldával illusztráltam.

3 A GESZTIKULÁLÓ, KÉTSÉGBEESETT HŐS (*A fából faragott királyfi:* „a szerelmes királyfi gesztusai"; *Két kép,* op. 10/I; *Négy zenekari darab,* op. 12/I stb.);
4 A NYUGODT ÉS POMPÁZÓ TERMÉSZET (*Két kép,* op. 10/I „Virágzás"; *A fából faragott királyfi* eleje, *Négy zenekari darab,* op. 12/I „Preludio" stb.);
5 A FENYEGETŐ TERMÉSZET (*A fából faragott királyfi:* 2. tánc – „Az erdő tánca"; *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*/III);
6 AZ ÉJSZAKA ZENÉJE (*Négy zenekari darab,* op. 12/I, 4–6. próbaszám; *Zene* ... /III);
7 ELÉGIA, „KÖNNYEK TAVA" (*A kékszakállú herceg vára:* 6. ajtó; *Négy zenekari darab,* op. 12/III: „Intermezzo"; *Concerto*/III: „Elégia");
8 OSTINATO, HAJSZA, PERPETUUM MOBILE (*A csodálatos mandarin, Cantata profana,* etc.);
9 NÉPTÁNC (*Két kép,* op. 10/II: „A falu tánca"; *Táncszvit* stb.);
10 GYÁSZINDULÓ, GYÁSZ (*Négy zenekari darab,* op. 12/IV: „Marcia funebre, Maestoso");
11 METAMORFÓZIS (egy tétel végén) (*Zene húros hangszerekre* /I, III; *Két portré,* op. 5/I: „Az ideális" stb.);
12 FENYEGETÉS-MOTÍVUM (*A csodálatos mandarin:* 34–35. próbaszám; *A kékszakállú herceg vára:* a 7. ajtó előtt; *Négy zenekari darab,* op. 12/I: 2–3. próbaszám);
13 SIRATÓ (amelyet nemrégiben Jürgen Hunkemöller írt le);[22]
14 KORÁL (ugyancsak Hunkemöller vizsgálta);
15 A SAJÁTOSAN MAGYAR KARAKTERŰ MOMENTUM a tételvégek utolsó előtti ütemeiben (melyet Somfai László fedezett fel és írt le „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban" című cikkében);[23]

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* Adagiójának jelen elemzése tehát az op. 10 és 12-vel kapcsolatos korábbi tanulmányaimon alapul. Ezekben a művekben a leggyakrabban a következő toposzok, intonációk fordulnak elő:

– A természet (op. 10 és 12, *Zene húros hangszerekre...*/III);

– Az ember lamentójának, kétségbeesésének gesztusai (op. 10 és 12, *Zene húros hangszerekre...* /III);

– Csodás metamorfózis, „Verklärung" (op. 10; Zene .../III);

– Fenyegetés (op. 12);

– Jellegzetesen magyar hangvétel egy különleges, szenvedélyes dal, illetve gesztus alakjában (az op. 12/I vége, *Zene húros hangszerekre...*/III – sűrített formában).

Mint említettük, bár az *„ember és természet találkozásának"* dramaturgiája, szerkezete és konklúziója művenként változik, bizonyos szerkesztési és kifejezésbeli megoldások ismétlődnek. A forma mindig palindroma (ABA stb.), de az egyes formarészeken belül néha a toposzok összefonódása, találkozása történik meg.

22 „Choral-Kompositionen von Béla Bartók." *Studien zur Musikgeschichte, Eine Festschrift für Ludwig Finscher.* Kassel: Bärenreiter, 1995, 697–707; „Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks." *Studia Musicologica* 36, nos. 3–4 (1995), 351–364.

23 „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban." In: *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 270–276. (Eredetileg: *Magyar Zene,* 1971. június.)

Az ezekben a szcenáriókban felvetett probléma vagy kérdés mindig ugyanaz: mi történik a panaszos énekét, kétségbeesett gesztusait bemutató hőssel, amikor a nyugodt és elfogadó, vagy a zaklatott, vagy pedig éjszakai természettel találkozik?

Először vizsgáljuk meg röviden az op. 10 és op. 12-ben adott két, egymástól igen eltérő választ.

A „Virágzás," op. 10/I-ben található „forgatókönyv", illetve stratégia szerint *(lásd az 1. táblázatot a szemközti oldalon)* a természet éneke képtelen megvigasztalni a hőst. (Lásd különös viszonyukat az A' szakasz kezdetén, a 10. próbaszámnál: a hős kétségbeesett gesztusai mintegy felkiáltójelként, tiltásként jelennek meg, amelyek megakadályozzák, hogy a természet visszatérő, hangsúlyozottan vigasztaló éneke negyedszer is megszólaljon.)

E negyedik strófa folytatásának valóságos tilalma után[24] (lásd a 10. próbaszám végét), a természet dallama fokozatosan transzcendens, de semleges énekké alakul át (A' szakasz, 11–12. próbaszámok: az egészhangú skála alkalmazása; magas regiszter; fémes, csillogó hangszíneket nyújtó hangszerelés).

A darab kezdetének antropomorf és vigasztaló dallama (A szakasz, 1–3. strófa) itt mitikus, elvarázsolt énekké változik át, amely ugyan csodálatos, de az ember szempontjából közömbös és semleges.[25]

Összefoglalva: az op. 10/I-ben a B és A' formarészekben kibontakozó cselekmény eredményeképpen (azaz a hős gesztusaival és lamentójával történő találkozás után) a természet éneke dekonstruálttá, „személytelenné", humanitását vesztetté alakul át. Mivel képtelen megvigasztalni az embert, a probléma „megoldását" ezúttal a csodálatos vagy természetfeletti szféra, a mágikus metamorfózis nyújtja. A transzcendens természet elfogadja, de semlegesíti a hős panaszos gesztusait: ez a szcenário átmeneti megoldása.[26]

Az op. 12 „Preludió"-jában *(lásd a 2. táblázatot a 490. oldalon)* fordított folyamatnak lehetünk tanúi. *Itt a természet kezdeti, bátortalan éneke kap megerősítést a fenyegető hatalmak ellenére* (a fenyegetés toposza: 2–3., a 6. és a 16–17. próbaszámok) *és a hős vallomásának, e vallomás szenvedélyes erejének köszönhetően* (10–12. próbaszámok). A természet éneke csak a tétel végén szólalhat meg teljes, négysoros alakjában, miután a *sajátosan magyar hangvételű toposszal* gazdagodik, illetve egészül ki (lásd a partitúra 18. próbaszámát).[27]

---

24 Másképp fogalmazva: a vigasztalás e visszautasítása után.

25 Lásd a befejezés leírását Ujfalussy József fontos cikkében, mely Bartók elképzeléseinek a fejlődését az Ember–természet–társadalom összefüggében más kronológiai és történelmi összefüggésben is tárgyalja: „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében." In: uő: *Zenéről, esztétikáról.* Budapest, Zeneműkiadó, 1980, 92–108. (Eredetileg in: *Zenetudományi tanulmányok* X., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.)

26 Lásd e dramaturgia egybeesését *A fából faragott királyfi* cselekményével, pontosabban a Tündér varázsló gesztusainak mágikus hatását a Királyfira.

27 Őszinte köszönetet mondok Somfai Lászlónak, aki az e tételekre vonatkozó legelső elemzéseim kapcsán felhívta a figyelmemet a strófák szerkezeti felépítésének különbségeire. Köszönet illeti továbbá Vikárius Lászlót, aki 2000–2001-ben lehetővé tette számomra, hogy a munkámhoz szükséges dokumentumokat a budapesti Bartók Archívumban megtekinthessem.

Elemzésünk új eleme, hogy a *hangsúlyozottan magyar hangvétel* a természet témájához társulva talán *itt jelenik meg először egyértelműen, egy hangszeres tétel lezárásaként* (legelső, kísérleti jellegű megjelenését követően az *I. vonósnégyes* első tételében, majd egyértelmű jelenléte előtt a *II. vonósnégyes* nyitótételében).[28]

Ezért tehát az op. 12/I-ben található narratív és retorikus kifejezés üzenetét a következőképpen foglalhatjuk össze: az op. 10/I. tétellel összehasonlítva a kifejező tartalom gazdagodása figyelhető meg. A természet csak a magyar hangvétel kifejezésre juttatásával teljesítheti be és zárhatja le sikeresen az énekét, melynek ezt a befejezését a hős szenvedélyes kitárulkozása inspirálta *(lásd az 1–2. táblázatot)*.[29]

A „a természet"

1 → 3	4	5
T1 (α): 1. strófa: a, b, c, d sorok:klar., angolkürt, ob.: *dolce* majd *tranquillo*	$T1_{var}$: (α): 2. strófa: a, b, av, bv sorok, majd β (gesztusok): *agitato, stringendo* (és 3. strófa a basszusban)	átv.: β *sostenuto* kürtök: „lamento" (a panasz toposza), majd α: (fafúvók) bvar sor; 6/4
6/4 (és 3/4, 2/4, 5/4)	9/4, 8/4 és 6/4	

B „a magányos hős"

6	7	8	9
Bev. (γ): a kürt éneke (pentaton) + hárfa, fuv., angolkürt, klar. 1–2, b. klar *(a tempo)*	T2 (β) = gesztusok: ereszkedő kvartok *poco stretto, f:* vonósok	T2 (β) = gesztusok és deklamáció *meno mosso, f, ff* tutti	lezárás: γ dal fordításban majd + α: T1 (b, $b_{kibőv.}$ sor) (= 4. strófa) *tranquillo* γ: vonósok *(assai string.)* α: fúvósok *(espr.)*
6/4 és 9/4	9/4, 5/4, 6/4	5/4, 3/4, 6/4	6/4

A' „a természet és a hős"

10	10 / vége	11	12
T1 (α): a 4. strófa folytatása = b_{var} $b_{kibőv.}$ *Ancora più mosso (sonore)* fúvósok + arpeggiók, cel., hárfák + vonósok, timp.	T2var. (β) (1 ütem) f *molto rit.* vonósok	T1 (α): 5. strófa: b sor kétszer felfelé transzponálva (= 3 sor) *Assai andante (espr.)* vonósok	T1 (α): 3 ütem az 5. strófa 4. sora: egészhangú skála ismételve *Tranquillo, dolce* fúvósok
9/4 és 6/4	9/4	6/4	(6/4, 9/4)

Coda „a hős gesztusai, amelyet a transzcendens természet semlegesít és magába foglal"

12

4. ütem: β – ereszkedő gesztus (1 ütem) – fúvósok, 6/4 – *a hős motívuma*
5–6. ütem: α – skálák, arpeggiók: egészhangú skála – tutti, 6/4 – *transzcendencia*
7. ütem: β – ereszkedő gesztus: tercek, kvartok (1 ütem) – fúvósok, 6/4 – *a hős*
8–11. ütem: α – skálák, arpeggiók: egészhangú skála – tutti, 6/4 – *transzcendencia*
12–15. ütem: α – az előzőek kiegészítéseképpen: az **1.** szám ornamensei, majd T1/b sor

α = a természet motívumai; β = a hős gesztusainak motívumai; γ = a kürt éneke

1. táblázat: Bartók Két kép *op.10/I „Virágzás" (1910) című tételének narratív elemzése*

28 E toposz további előfordulásaihoz lásd Somfai László fent idézett cikkeit.

29 Lásd az op.12/I-ről és az op.10/I-ről szóló részletes elemzéseimet a 10/A és 10/B jegyzetben említett cikkekben.

A formarész: „a természet"

(1. ütem– 1. szám:)		*a természet toposza:*
	α	(a kürtök éneke) 1. téma –„a" sor
	α	(ének a fafúvósokban) 1. téma–„b" sor és „c" motívum
(2–3. szám:)		*A panaszos ének toposzának szembeállítása a fenyegetés toposzával: a fenyegetés toposza diadalmaskodik:*
2. szám	α→β	a panaszos ének toposza
	γ	és a fenyegetés toposza
3. szám	γ	a fenyegetés toposza
(3. szám/folyt.:)		*az elhomályosuló, elsötétülő természet toposza:*
3. szám (6–9. ütem)	α	a fuvola panaszos éneke

Átvezetés: „az éjszakai természet"

(4–5. szám)		*az éjszakai Természet toposza:*
4. szám	α	a fuvola kadenciájának frázisai
5. szám	γ	rakéta-motívum *(a fenyegetés toposza)*

B formarész: „A hős panasza és vallomása"

6. szám eleje	α	*az éjszakai természet toposza:*
(6–12. szám)		*A két toposz: a fenyegetés és a hős panaszának a szembeállítása; a konfliktus végén a hős szenvedélyes vallomása diadalmaskodik:*
6. szám (vége)	γ	rakéta-motívum: tutti *(a fenyegetés toposza)*
7–8. szám	β	a 2. téma és variációja: gesztusok és deklamáció *(a panasz toposza)*
9. szám	γ	rakéta-motívum *(a fenyegetés toposza)*
10–12. szám	β	a 2. téma variálva, majd ellentéma, azután codetta *(a szenvedélyes vallomás toposza győzedelmeskedik a fenyegetés felett)*

A' szakasz: „a természet, a természet szenvedélyes éneke"

(13–15. szám)		*a természet toposza:*
13. szám	α/1	1. téma–az „a" sor variálva, 5 ütemben (fuvola)
14. szám	α/2	1. téma –a „b" sor variálva, 5 ütemben (fuvola és celesta)
15. szám	α/3	1. téma –a „c" sor variálva, 5 + 1 ütemben: oboa, brácsa, klar.
(16–17. szám)		*A fenyegetés toposza:*
16. szám	γ	akkordok, majd rakéta-motívum (vonósok, kürtök)
17. szám	γ	rakéta-motívum (tutti, tremolo, majd glissandók)
(18. szám)		*a természet toposza – a természet szenvedélyes éneke és a magyar hangvétel toposza:*
18. szám	α/4	1. téma –"d" sor = a teljes strófa, ill. annak utolsó sora (5 ütem) majd 5 ütemnyi „echó"
	δ	kvintekből és szekundokból álló dallam; Ritmus: szinkópálással artikulálva Kíséret: zongora, hárfák, celesta, *Tranquillo (azaz a magyar hang és a természet toposza)*

α = a természet motívumai; β = a panasz, a hős énekének motívumai;
γ = a fenyegetés motívuma; δ = a magyar hangvétel motívuma

2. táblázat Bartók Négy zenekari darab *op.12/I (1912) Preludiójának narratív elemzése*

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* „Adagiója" ötrészes palindroma formájú (ABCB'A'). Itt négy-öt toposz jelenlétét figyelhetjük meg:

1 *a keresés, az ideális keresése:*
Az első tétel fúgatémájának felidézése, amely a harmadik tétel sarkpontjain négyszer jelenik meg (19. ütem, 34. ütem, 60–62. ütem, 74. ütem)

2a a *hős* gesztusai, *a hős monológja*
az A (6–18. ütem) és A' szakaszok (a 75. ütemtől végig)

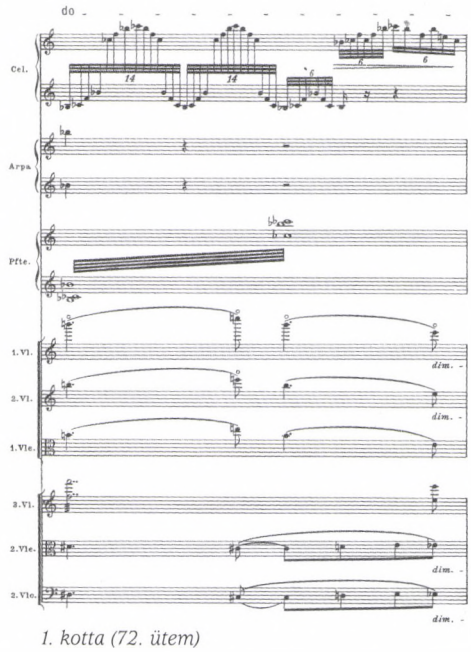
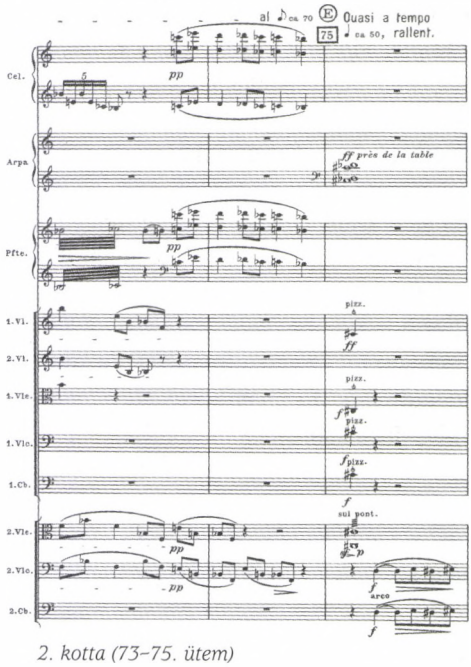
2b a *groteszk, fenyegető hős*
(lásd *A fából faragott királyfi:* IV. és V. tánc a fababbal; *A csodálatos mandarin)*
C szakasz (45–59. ütem) *(lásd a 3. kottát)* és
B' szakasz (73–74. ütem) *(lásd a 2. kottát)*

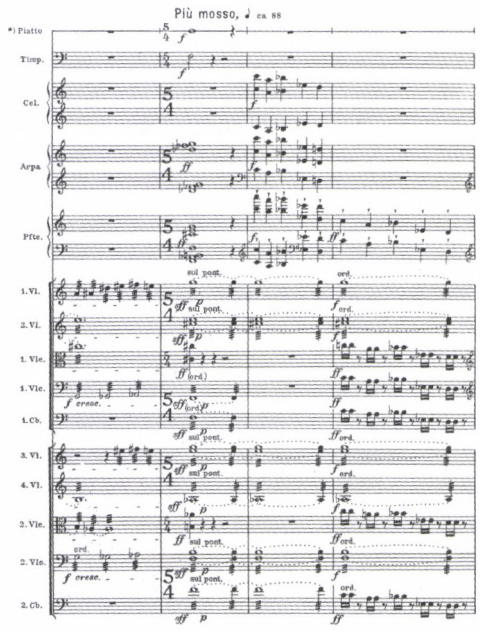
3a *az éjszakai, majd fenyegető természet*
B szakasz (20–43. ütem)

3b *a nyugodt, „vigasztaló" természet*
B' szakasz (65–72. ütem)

4 *a „magyar" jelleg,* az úgynevezett „magyar hangvétel"
a B' szakasz lezárása (72. ütem) *(lásd az 1. kottát a következő oldalon)*

5 *transzcendencia, metamorfózis* (Somfai László szerint)[30]
A' szakasz (75. ütemtől végig)

Ha a fentiekben jelzett kettős elemzéshez folyamodunk, amely egyesíti a kifejezésbeli tartalom és a zenei struktúra analízisét, és ha figyelembe vesszük az inter-

1. kotta (72. ütem)

2. kotta (73–75. ütem)

30 Somfai: *A magyar kulminációs pont* ... 272.

3. kotta (44–47. ütem)

textualitásból adódó tanulságokat (azaz a más művekkel történő összehasonlítást), láthatjuk, hogy az ember panaszának és a természet éjszakai énekének szembeállítása az előző művekhez képest ismét más megoldást mutat fel (lásd: op. 10, 12, *Szabadban*/IV; és *IV. vonósnégyes* /III).

Ebben az Adagióban *(lásd a 3. táblázatot a szemközti odalon)* a hős panaszos monológjára (A szakasz) az éjszakai természet válaszol, az a természet, amely később kísértetiessé és fenyegetővé válik (B szakasz: a 20., majd a 35. ütemtől kezdve). Az éjszakai természettől a fenyegető természet felé haladó folyamat vezeti be a hős groteszk, fenyegető arcát: a groteszk elem ábrázolását, ahogy azt *A fából faragott királyfi*ból és *A csodálatos mandarin*ból stb. ismerjük (lásd a C szakaszt – *3. kotta)*. Majd e téma leépítésének, lebontásának leszünk tanúi (a C szakasz 55–62. üteme).

A természet témájának visszatérése a B' részben új alakot ölt, melyet az első csoport vonósai játszanak,[31] és amelyet csupán a celesta, a hárfa és a zongora tremolója, vibrátója kísér. Ezt a *dolce, pianissimo* témát a következő ütemekben (66–71. ütem) a második vonóscsoport brácsáinak és csellóinak kánonja kíséri a „színpad" jobb oldalán *(p, dolce)*. A vonósok két csoportja közti imitáció a természet témájának bensőségesebb, befelé forduló jelleget kölcsönöz.[32]

A mi értelmezésünk szerint ez a „duettben", imitációs formában történő megjelenés – anélkül hogy további magyarázatba bocsátkoznánk – a természet énekének az op. 10-ből ismert vigasztaló karakterét teremti újra. *Az ének csúcspontját üveghangos kvart és kvint hangközök*[33] és az első és második hegedűk pontozott ritmusa (72. ütem) jelzik. *Ez a témalezárás a jellegzetes magyar hangvétel jegyében történik,* amelyet Somfai László leírása szerint mindig kvart és kvint hangköz, pontozott ritmus[34] jellemez, és amelyet környezetétől a magas regiszter, homofón textúra különböztet meg. Ez a fontos ütem két másik jelentős ütemet (73–74. ütem) készít elő, amelyek a B' szakaszt és bizonyos értelemben az egész tételt zárják le.

Összefoglalásképp azt mondhatjuk, hogy a 73–74. ütemben *(lásd a 2. kottát)* a következő szereplők felidézését halljuk:

31 A B formarészbeli celesta, zongora és első hegedűk szólamait helyettesítve.
32 Lásd Lendvai: *Sztereo problémák* ... 185–186. (lásd a 17. jegyzetet).
33 Itt: természetes üveghangok.

A *Adagio* (4/4), majd *Adagio molto*
Bevezetés és **a hős monológja** – bizonytalan, kromatikus, emelkedő *gesztusok*
19. ütem idézet, az 1. tétel témájának felidézése – *a keresés motívuma* (quasi 5/4)

B **20** *Più Andante* (4/4) **33–34. ütem:** **35** *Più Andante* (3/2)
a Természet idézet **a Természet felfokozott,**
az 1. tételből: **zsongó állapotában**

a keresés (quasi 5/4)

Éjszakai séta → Éjszakai hallucináció
Téma: celesta, Kromatikus téma: vonósok
glissandók: hegedűk vonósok: *flautando* kiséret
trillák: vonósok arpeggiók: celesta, hárfa, zongora;
üstdob: tremolo

C **45** *Più mosso* (5/4)
A hős groteszk, brutális, fenyegető arca
Bicegő járás és szabálytalan gesztusok *(ff* és *f);*
két egymást kiegészítő vonóscsoport; tutti, majd leépítés, leereszkedés
60–63. ütem idézet az 1. tételből (quasi 5/2) – **a keresés motívuma**

B' **65** *Adagio* (4/4)
A természet és a hős
65–72. ütem – Az éjszakai séta témája, tutti: vonósok/1. csoport + vonósok/2. csoport imitációban, arpeggió kísérettel: celesta, hárfák, zongora – **a vigasztaló természet**
72. ütem: befejezés kvartokban és kvintekben; pontozott ritmus – **a magyar hangvétel**
73. ütem: a **C** rész gesztusai (ereszkedő kvartok és szekundok) **a groteszk hős** és **a természetet jelképező hangszínek**
74. ütem az 1. tétel idézete – a keresés motívuma ráhelyezve a **C** rész gesztusaira (kvartok) **(= a keresés motívuma és a hős motívuma)**

A' **75** Quasi a tempo, *Adagio molto* (4/4)
Monológ: a magas regiszterből lefelé ereszkedő kromatikus gesztusok és emelkedő basszus **transzcendens befejezés, – „Verklärung", – a hős motívuma**

3. táblázat. Bartók: Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára *(1936) III. tételének (Adagio) narratív elemzése*

1 a *természet* zsongó, neszező hangja mint a B rész emléke (a 73. ütem eleje: celesta, zongora szólama);
2 *a hős groteszk lépéseire* emlékeztető hangközök (C rész): kvart és kisszekund – rejtett tritonusszal – az első csoport I–II. hegedűin és a második csoport brácsáin és csellóin;
3 *a keresés* témája *és a hős gesztusai,* amelyek az első tétel fúgáját, valamint – áttételesen – a harmadik tétel első (A) formarészét idézik: lásd a quasi 5/4-ben írott motívumot a celestán és a zongorán.

E három ütemben, igen tömörített formában *a tétel valamennyi fontos toposzának szembeállítását és egymásra helyezését hallhatjuk; sorrendben: a magyar hangvétel, a természet, a hős és a keresés toposzát.*

Ez az összegző befejezés megelőzi az A rész visszatérését, amelyet Somfai László „Verklärung" karakterű változatnak nevez (ez a „transzcendencia" az emelkedő basszussal, az *Adagio molto* kezdetének magas regiszterével és a homofon textúrával magyarázható). Ez utóbbi Verklärung, nézetünk szerint, azonban mégsem nyújt igazi megoldást a tételben felvetett problémákra.

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassú tétele tehát a toposzok akkumulációja és a zárás transzcendenciája révén méltó módon, de megoldás felkínálása nélkül készíti elő a finálét, amely a mű valamennyi korábbi kérdésére választ ad majd. Ez a finálé a nyitótétel fúgatémájának transzformációját mutatja be diatonikus, illetve akusztikus skála szerint, valamint az utolsó előtti pillanatokban azokat a patetikus, himnuszszerű gesztusokat is tartalmazza, amelyek a haza és a jövő igenlését kódolják.

Erről a fináléról, amely bizonyos mértékig az 1928–1945-ös években írt társaival rokon, Somfai László a következőket írta 1970-ben:

> A Bartók nagyformák „per finire" tételeinek alapkérdése ugyanis: nem elegendő, ha a finale csak antitézise az előzményeknek, hanem morálisan magasrendű megoldás, *katharzis-élményt kiváltó befejezés* akar lenni. Valamilyen irányban végleges döntés, ahol – képletesen szólva – a hős győz, vagy elbukik.[35]

A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* lassú tételének végén a toposzok halmozásának a jelentése nem az, hogy a természet magába olvasztja a hős gesztusait, mint azt az op. 10/I-ben láttuk. E toposzsűrítésnek az értelmét inkább abban látjuk, hogy Bartók e helyen felidézi, megismétli az I. és III. tétel főbb kérdésfelvetéseit, főbb jelentettjeit – mindezt abból a célból, hogy e négy-öt toposznak egymás mellé, illetve egymás fölé helyezésével kellő feszültséget teremtsen a finálé előkészítéséhez, amely finálé végül is minden addig megválaszolatlan kérdésre feleletet ad majd.

---

34 A „magyar hangvétel" ritmusa rendszerint a ♩.♪♪♩. ritmusképlettel vagy szinkópával jelenik meg.
35 Lásd Somfai: *„Per finire"...* 256. (lásd a 16. jegyzetet)

Az *Adagio* előadásait hallgatva a következő kérdés merül fel: vajon a karmesterek kiemelik-e, nyilvánvalóvá, tudatossá teszik-e a főbb gondolatok sűrítését, avagy tudomást sem vesznek ezen összegző ütemek jelentőségéről? A témák egymásra helyezésének hangsúlyozása azt feltételezi, hogy a karmester elgondolkodott a forma értelmén, az Adagio öt nagy formaszakaszának szembeállításán.

Ennek a jegyében a következő karmesterek interpretációját vizsgáltam meg:

SOMOGYI László 1955. szeptember 28-én (Bartók halálának 10. évfordulóján) Budapesten készített felvétel, a budapesti Bartók Rádió adása;
REINER Frigyes 1955 (vagy 1958), Chicagói Szimfonikus Zenekar, CD RCA;
DORÁTI Antal 1960, Londoni Szimfonikus Zenekar, CD Mercure;
LEHEL György 1966, Budapesti Szimfonikus Zenekar [Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara], CD Hungaroton, (*Bartók összkiadás*, 2001);
Pierre BOULEZ 1967, a BBC Szimfonikus Zenekara, CD CBS;
ROLLA János 1984, Liszt Ferenc Kamarazenekar, CD Hungaroton.

E három kiemelt ütemben a hangmagasság, a hangszín–hangszerelés és ritmus következő sajátosságai fordulnak elő:

72. ütem: *kvart-kvint hangközök* pontozott (nyújtott) ritmussal az első csoport I–II. hegedűin és brácsáin, *üveghanggal* az első hegedű (és részben a II. hegedű) szólamában: e dallamot a celesta és a zongora csillogó hangszíne és arpeggiói egészítik ki, valamint a második csoport brácsáinak és csellóinak ellenpontja kíséri;

73. ütem: a celesta és a zongora arpeggiója, illetve trillája áll szemben az első csoport hegedűin és a második brácsa és cselló szólamában megszólaló *ereszkedő kvart, szekund lépésekkel;*

74. ütem: *az első tétel fúgáját felidéző téma* belépése (celesta + zongora), kvázi 5/4-es metrikus képlettel; ez az ötegységű motívum szólal meg egyidejűleg a páros ütemű *ereszkedő kvart hangközökkel* (= 2 + 2 negyed + 1 szünet) a második csoport brácsa- és csellószólamában.

Ha egy karmester ki akarja emelni az öt toposz egymás mellé, illetve egymás fölé helyezését, akkor a következőt kell(ene) tennie:

a *a 72. ütemben a különleges hangszíneket kell hangsúlyoznia* (a hegedűk üveghangját – és ritmusát – szemben a celesta és zongora futamával, trilláival);
b *a 73–74. ütemben pedig ki kell*(ene) *emelnie a két metrikusan és hangszínben különböző motívum egymás fölé helyezését,* és az előző ütemekhez (a B' szakaszhoz) képest új motívumok megjelenését.

A legtöbb karmester anélkül vezényli e befejezést, hogy különösebb jelentőséget tulajdonítana neki: lásd Somogyi és részben Doráti, továbbá Boulez és Rolla interpretációját. Egyedül Reiner Frigyes és bizonyos fokig Lehel György helyezi előtérbe a különböző hangszíneket, szólamokat és metrikát. Érdemes megemlíteni, hogy Doráti nagyon világosan és tudatosan valósítja meg a természet énekének „megérkező gesztusát": a hegedűk *üveghangját* és új, pontozott ritmusát a 72. ütemben. A rákövetkező fontos szakaszban azonban (73–74. ütem) a második csoport brácsái-

nak és csellóinak szólamát[36] az első csoport hegedűinek, valamint a celesta és a zongora szólamának[37] „kíséreteként" kezeli. (E két ütemben Somogyi, Boulez és Rolla ugyanazt a „kísérettel ellátott dallam" kiemelési stratégiát követi.)

Nem meglepő, hogy az a két karmester, aki e három ütemnek kellő figyelmet szentel, azaz Reiner és Lehel, mind a III. tétel előző szakaszait, mind pedig a IV. tételt hasonló, azaz „értelmezett" módon vezényli. Az *Adagio* B' részében helyesen hangsúlyozzák a kánon belépését (a második csoport brácsái és csellói szólamában a 65. ütemtől), amely a vigasztalás énekének nagyobb intenzitást és melegséget kölcsönöz. Kiemelik a finálé három fő momentumát is, *„megoldást"* nyújtva az első és harmadik tétel *ez idáig megoldatlan kérdéseire*. A finálé e három fő momentuma a következő:

1 a fúga kromatikus témájának diatonikussá alakítása a 204. ütemtől kezdve (= akusztikus skála);
2 feltűnő, szenvedélyes és himnuszszerű epizódok megjelenése közvetlenül a mű befejezése előtt, magyar hangú momentumok: 244–247. ütem, *„Calmo"*,
3 és a *„Meno mosso, sempre rallentando ... al Largo"*: 276–282. ütem, a finálé három záró üteme előtt.

A harmadik tétel 72–75. ütemének figyelmes és pontos előadása tehát nagyon szoros kapcsolatot teremt az első, a harmadik és a negyedik tétel között, a mű elejétől kezdve ismert „problémák", feszültségek megoldásának „romantikus" – „retorikus" – logikája értelmében.

36 Ez utóbbiak a groteszk C rész lelépő kvartjait és szekundjait tartalmazzák.
37 Amely a „keresés" ötnegyedes motívumát idézi.

ABSTRACT

Márta Grabócz*

THE ROLE OF NARRATIVE ANALYSIS IN THE COMPARATIVE APPROACH TO PERFORMANCES.

The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta

This article makes an attempt to synthesize the results of some of my earlier researches.

Their aim was to examine in the very details the strategy of the slow movements of Bartók compositions the subject of which is the "meeting of Man and Nature" (Op.10/I "In Flowers"; Op.12/I "Preludio"; IVth quartet/III ("Non troppo lento"). With the help of these „intertextual" [comparative] analyses I examine here the "Adagio" of Music for Strings, Percussion and Celesta: namely its strategy (= form) in the specific use of topics ("intonations").

In the last part of the article I compare the performance of six conductors at the key-moments of the 4th section of this palindromic structure (ABCB'A').

* Márta Grabócz, professor at the University Marc Bloch (Strasbourg France), worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences until 1990 where she organized the creation of the first Hungarian Computer Music studio for research and education. She has led the research group „New Methods in Musicology" since 1997, presently responsible for the research group of „Arts" („Contemporary approaches in the artistic creations and reflections") at Strasbourg University. Since 1986 she is member of the international research group on Musical Signification (University of Helsinki), since 1999 member of the executive committee of IASS (International Association for Semiotic Studies, Vienna, Austria). Her main publications concern narrativity in eighteenth- and nineteenth-century instrumental music and contemporary (mostly electroacoustic and computer) music. Her books include *Morphologie des oeuvres pour piano de F. Liszt* (Kimé, Paris, 1996, 2nd ed.); (forthcoming): *Musique, narrativité, signification,* (L'Harmattan, 2005, 380 pages); she edited: *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création* (PUS, Strasbourg, 1999).

Laki Péter

GONDOLATOK A BARTÓK-HEGEDŰVERSENY ELŐADÓI HAGYOMÁNYAIRÓL

Valamennyien, akik hallottuk Székely Zoltánt a Zenakadémia nagytermében 1977 őszén, a szó szoros értelmében megelevenedni láttuk a múltat. Székely a számára íródott Bartók-hegedűversenyt játszotta. Előadásmódja keveset változott az 1938-as premier óta, melyet lemezfelvétel rögzít. Az évtizedek során sokan, sokféleképpen interpretálták ezt a remekművet, és 1977-ben sokan úgy éreztük: a forráshoz térünk vissza. Kroó György az Új Zenei újságban így beszélt:

> Hallgatjuk őt, és azt gondoljuk, hogy mi itthon elfelejtettünk magyarul, és ő, aki több mint fél évszázada a nagyvilágban él, most eljön hozzánk, és visszaadja nekünk ezt az anyanyelvet, amelyet éppen az idegen környezet ellen védekezve szent és hivatott makacssággal őrzött meg számunkra.[1]

Éveken át „fordításban" játszották volna a világ hegedűsei a Bartók-hegedűversenyt? Az eset bonyolultabb annál, semhogy ilyen egyszerű képletre redukálhatnánk. Székely interpretációjának egyéni volta nem pusztán magyarság kérdése, és természetesen Kroó jobban tudta ezt, mint bárki. A személyes kapcsolat és barátság Bartókkal és a Magyar Vonósnégyes primáriusaként eltöltött hosszú évek legalább annyira meghatározók voltak. A legtöbb hegedűművész, aki a Bartók-versenyművet műsorára tűzi, aktív szólókarriert folytat, és a múlt nagy hegedűversenyei felől közelíti meg a darabot. Székely nem ezekkel élt éjjel-nappal: 1977-es koncertjét a Haydn, Mozart, Beethoven és Bartók kvartettjein kiérlelt különleges kamarazenei érzékenység tette felejthetetlenné.

Székely helyzete tehát teljesen egyéni volt. Éppen ezért, bár rendelkezésükre áll egy kivételesen szép és dokumentumértékű felvétel, az új nemzedékeknek a saját útjukat kell megtalálniuk a műhöz, még akkor is, ha ez a „modell"-től való eltávolodást jelentette. Nem mindegy, hogy valaki a Bartók-hegedűversenyt egy Brahms- és egy Csajkovszkij-koncert között játssza-e, vagy pedig a Bartók-vonósnégyesek friss élményével a fülében és ujjaiban.

A nemzetközi hangversenyéletben Yehudi Menuhin volt az első, aki a Bartók-hegedűversenyt diadalra vitte. Menuhin, aki természetesen szintén személyes kapcsolatban állt Bartókkal, négy ízben vette lemezre a hegedűversenyt. Ebből három alka-

1 *A mikrofonnál Kroó György: Új Zenei Újság 1960–1980.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 338–339.

lommal (1946, 1957, 1965) a Bartók-tanítvány Doráti Antal volt a partnere, egyszer pedig (1953) Wilhelm Furtwängler, aki annak idején Bartók *I. zongoraversenyét* szólaltatta meg ősbemutatóként a szerzővel mint szólistával.

Menuhin mestere Enescu volt, akinek román népzene ihlette *III. hegedűszonátáját* Menuhin gyakran játszotta. Így az Amerikában született művész számára már Bartókkal való találkozása előtt sem volt idegen Közép-Kelet-Európa zenei világa. Bartóknak nagyon tetszett, ahogy Menuhin az *I. hegedű-zongoraszonátát* tolmácsolta, és megkockáztatható a feltevés, hogy a *Hegedűverseny* előadásával is meg lett volna elégedve – annak ellenére, hogy Menuhin vérbő-romantikus 1953-as felvétele fényévekre jár Székely nemesen visszafogott felfogásától.

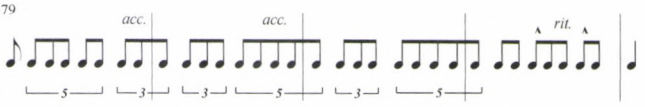
Talán elegendő, ha ezúttal az első tétel néhány kiemelkedő pillanatára koncentrálunk, ahol szembeszökő eltérések mutatkoznak Menuhin különböző felvételei, valamint a Székely-féle olvasat között. Vegyük közelebbről szemügyre a főtéma első bemutatását (6–21.), a 93. ütem kvintoláit, a kadencia pontozott ritmusait (312–313. és 320–321.), valamint a 379–382. ütem akkordjait!

1953-ban Menuhin erőteljes, robusztus hangon játszotta a főtémát, jól kihangsúlyozva a kéthangos felütést (amely, mint tudjuk, utólagos kiegészítés volt Bartók részéről). Különösen feltűnő a sok csúszásos fekvésváltás és a nagy tempóbeli szabadság. Romantikus agogikát hallunk vagy népzenei rubatót? Talán nem is fontos a kettő között éles határt vonni.

A 93. ütemben Menuhin megnyújtotta mindegyik kvintola-csoport utolsó hangját, ellentétben Székellyel, aki az előző zenekari taktus új Vivace tempóját átvéve, az egész kétoktávos ereszkedést mint egyetlen zenei gesztust játszotta. Menuhin rubatója egy sokkal gyengébb zenekari impulzusra válaszolt: Furtwängler tempója itt sokkal lassabb, mint Mengelbergé (aki az 1938-as amsterdami ősbemutatót, s így az arról készült hangfelvételt is vezényelte), és így a 92–95. ütem mintegy bevezetőként szolgál a Vivace tempóhoz, mely ezen a felvételen csak a 96. ütemben kezdődik.

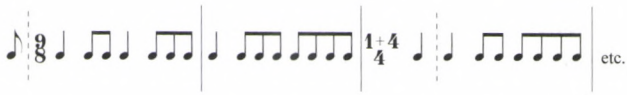
Érdekes, hogy Menuhin még 1957-ben, Doráti társaságában is ragaszkodott (ha csekélyebb mértékben is) ehhez a rapszodikus előadásmódhoz. 1965-ben viszont végleg lemondott róla, és a kétoktávos ereszkedőt egészen „székelyesen" játszotta, miáltal a zenekar és a szólista zenei frázisainak szimmetriája sokkal plasztikusabban jelenik meg. Doráti mindkét általam hallott felvételen Bartók intencióinak megfelelően feszesen tartja a tempót a 92. ütemben.

Az I. tétel kadenciájában is érdekesen változott Menuhin felfogása az évek során. 1953-ban még következetesen félhangokkal helyettesítette a 303. és következő ütemek negyedhangjait, hasonlóan a *Szólószonáta* utolsó tételében eszközölt közreadói változtatásaihoz. A későbbi felvételeken már jól hallhatók a negyedhangok. 1953-ban a 312–313. és 320–321. ütemek pontozott ritmusai majdnem teljesen differenciálatlan vad prestissimóvá torzultak. 1957-ben és 1965-ben ezzel szemben alaposan lelassította a tempót mindkét szegmentum végén, dallamként, nem pedig díszítésként játszva a helyet és minden egyes hangnak megadva a maga szerepét a frázison belül.

Végül a 379–382. ütemben az első Menuhin-felvételen a következő jellegzetes rubatót

halljuk, mely meglehetősen közel állt az ősbemutató-felvételen Székely Zoltán által játszotthoz. A későbbi felvételeken Menuhin szakított ezzel a rubatóval, nem számítva egy csekély accelerandót a 381. ütem második, harmadik, és negyedik nyolcadán. Ettől eltekintve az egész frázist szigorúan tempóban játszotta.

Valamennyi vizsgált részlet zenei szempontból hasonló: mindegyikben ereszkedő menetekről van szó. A 93. ütemben váltakozó egész- és félhanglépéseket találunk (1:2 modell), a 312.-ben váltakozó kisterceket és félhangokat (1:3 modell), és a 379–382. ütemben, az üres E-húr „orgonapontja" alatt ismét 1:2 modellt. Megfigyelhető, hogyan csökken mindegyik ponton a rubato mértéke az egymást követő felvételeken.

Varga Tibor és Fricsay Ferenc 1950 körül készített felvétele bensőséges líraiságával és érzékenységével tűnik ki. Varga, akárcsak a nálánál 18 évvel idősebb Székely, Hubay-tanítvány volt; éneklő hangja és természetes rubatója Székely nyomdokain jár; a fekvésváltások alig hallhatók, és a 93. ütem minden rubatótól mentes. A kadencia pontozott motívumát méltóságteljes nyugalommal játssza, és a tételvégi akkordok majdnem pontosan úgy szólnak, mint Székelynél.

Egészen más felfogást hallunk Max Rostalnak ugyanazokból az évekből származó felvételén, amely Malcolm Sargent és a Londoni Szimfonikusok közreműködésével készült. A karmester jóval lassabban vezényelte a zenekari bevezetést, mint bárki más, ami Rostalt eltúlzott „cigányos" manírokra ragadtatta. Rostalnak nem volt közvetlen kapcsolata Bartókkal (bár 1931-ben levelet váltott vele az *I.* és a *IV. vonósnégyes* metronómszámaival kapcsolatban); számára a versenymű népdalhangja kifejezetten „exotikum" volt. Érzésem szerint állandóan „csinálni" akar valamit a zenével, ahelyett, hogy egyszerűen engedné kibontakozni. A 93. ütemben mindenkinél erőteljesebben hangsúlyozza Bartók akcentusjelzését, és hasonló sforzatókat alkalmaz ott is, ahol ez nincs előírva, mint például a 99. és a 103. ütem első hangjain. Még a „Tranquillo" jelzetű helyeken is valamiféle ideges feszültség érződik, ami többek között a különösen intenzív trillákban mutatkozik meg (például 145–146. ütem). A kadenciát elindító arpeggiók (309–311., 314–318., 322–323.) sebessége szélsőségesen ingadozik, és az egész kadencia az excentricitás határát súrolja. A 354–379. és 377–378. ütem rubatói végletesen eltúlzottak, és a 379–381. ütem nagyjából így hangzik:

Mindennek ellenére Rostal előadói személyiségében van valami megragadó, és az egész felvétel ha nem is teljesen kielégítő, de mégis érdekes korai példája Bartók világa „kívülről" való megközelítésének.

Amerikai muzsikusokkal való beszélgetéseimből egyértelműen kiderül, hogy Menuhin minden erőfeszítése ellenére az újabb nemzedéknek a Bartók-hegedűversenyről

alkotott képét elsősorban Isaac Stern és Leonard Bernstein 1958-as felvétele határozta meg. A legtöbb fiatal zenész a 60-as és 70-es években ebből az előadásból ismerte meg a művet. (A felvétel CD-kiadása 1992-ben a Sony Classical Bernstein-összkiadásának [*The Royal Edition*] keretében jelent meg.)

Energikus hangvételével és széles gesztusaival ez a felvétel a Székely-féle interpretáció szöges ellentéte. Integritása mégis tagadhatatlan: a darab felfogása markánsan egyéni (Rostal túlkapásai nélkül), és a megvalósítás technikailag makulátlan. Azokon a pontokon, melyeket összehasonlításra kiválasztottam, Stern az egyszerű és természetes megoldások híve: a 93. ütem kvintolái egyenletesek, és a 379. ütem rubatója lassan indul, és fokozatosan gyorsul, szemben más előadások fentebb vázolt belső tagolásaival.

Az utóbbi harminc évben igen sok új felvétel jelent meg a Bartók-hegedűversenyről; lehetetlen valamennyit áttekinteni ezen a helyen. Az újabb olvasatok között Szabadi Vilmos 1992-es felvétele (közreműködik az Állami Hangversenyzenekar Ligeti András vezényletével) sallangtalanságával kétségtelenül Székely hatása alatt áll. Szabadi a minimálisra csökkenti az „interpretációt" (ahogy Stravinsky értelmezte a szót), és az egyszerűséget keresi, néhol túlzott mértékben is; a lírai, cantabile helyeken azonban rendkívül szépen zenél. Rubatót alig alkalmaz, kivéve a 379. és következő ütemekben, ahol belső tagolások nélkül, spontán szabadsággal játszik.

Nemzetközi szinten talán Gil Shaham az a fiatal művész, aki leginkább azonosult a Bartók-hegedűversennyel. 1999-es felvétele, melyen a Chicagói Szimfonikusok és Pierre Boulez voltak a partnerei, túlzás nélkül nevezhető mérföldkőnek a mű interpretációs történetében. A szólista és a karmester közötti generációs és esztétikai felfogásbeli különbség a darab javára vált: Shaham és Boulez kétségtelenül megtalálta a közös hangot, és a produkció kristálytiszta és kiegyensúlyozott. Shaham személyes, introspektív hangon, ugyanakkor lenyűgöző virtuozitással játszik. A nyitódallam szinte Székelyesen visszafogott, mégis van benne valami a nyugati hegedűsök nemes romantikájából.

Három évvel a lemezfelvétel után, 2002 májusában élőben is hallottam a Bartók-hegedűversenyt Shahammal, ezúttal a Clevelandi Zenekar és Christoph von Dohnányi társaságában. Meglepett, mennyire másképp játszott ezúttal Shaham. A nyitódallam sokkal „zsírosabb" lett és az egész előadás külsőségesebb, megmutatva, hogy minden produkció egyedi esemény, az adott pillanat terméke. A két előadás különbségét ezúttal nem a kiválasztott pontok vizsgálatával lehet megfogni. Ott mindkét alkalommal minden „rendben" volt: Shaham tartotta a tempót a kvintoláknál, világosan „kijátszotta" a pontozott dallamot a kadenciában, és a megfelelő helyen bőséges rubatóval élt. Ennek ellenére úgy éreztem, hogy a CD és a clevelandi koncert két teljesen különböző Bartók-hegedűversennyel szembesített.

Mit mondhatunk a Bartók-hegedűverseny napjainkbeli interpretációs tendenciáiról? Érdemes-e, lehet-e, szabad-e általánosítani? Magam óvakodom tőle, hogy az előadóművész szabadságát, amely minden alkalommal újjáteremti a művet, valamifajta elméleti rendszer Prokrusztész-ágyába kényszerítsem. Ennek ellenére (sok előadás meghallgatása után) annyi világos, hogy eltűnőben van az a polaritás, amely a

Székely-felvétel és a korai nyugati interpretációk között korábban fennállt. Az ősbemutatót megörökítő lemez élménye közvetlenül vagy közvetve, tudatosan vagy ösztönösen, egyre több új olvasatra fejti ki hatását, összeolvadva más hatásokkal. Végtére is e remekmű gyökerei egyszerre nyúlnak vissza a népzenébe és a romantikus repertoárba, és az egyik legfőbb előadói feladat éppen ennek a kettős inspirációnak az érzékeltetése.

ABSTRACT

Péter Laki*

SOME IMPRESSIONS ON THE PERFORMANCE TRADITION OF THE BARTÓK VIOLIN CONCERTO

The recording of the world premiere of Bartok's Violin Concerto with Zoltan Szekely is an exceptionally valuable document, yet at the same time it is unique: Szekely's background as an artist (his career as a quartet player in particular) sets him apart from all subsequent interpreters of the concerto. Therefore, younger players have had to develop their own approach to the work, even if this means that their style is sometimes at variance with Szekely's.

* Peter Laki, a native of Budapest, graduated from the Ferenc Liszt Academy of Music with a degree in musicology. He earned his Ph.D. from the University of Pennsylvania. Since 1990, he has served as Programme Annotator for the Cleveland Orchesta and has also held various university positions. Currently he is on the music history faculty of Oberlin College. He is the editor of the volume of essays „Bartok and His World" (Princeton University Press, 1995) and numerous scholarly articles....

800 Ft